

Predella journal of visual arts, n°39-40, 2016 - www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / www.predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / *S*
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In sì fatali circostanze e in sì torbidi giorni,
che tali furono in ispecie dal 1400 al 1540 circa,
[...] vana lusinga è il ricercare alcun vestigio della Scuola Pisana,
tanto benemerita delle Arti italiche de' bassi tempi¹

Trattasi di un'opera della Rinascenza, che per quanto sia di lavoro mediocre,
ha valore non poco e particolare interesse per Pisa,
dove sono rari i monumenti di questa età²

A Pise, négligence et poésie. Octave découvrait [...] une autre Toscane,
plus lâche, un autre idéal de beauté, moins assujetti à l'ordre,
un autre style, plus accommodant, une autre conception de la vie,
plus humaine. Plus humaine? Fallait-il dire : plus libre,
et s'en émerveiller? Ou parler d'incurie, et faire descendre ce style
d'un degré dans l'échelle des valeurs? Tirailé entre l'orthodoxie familiale
et ce qu'il avait envie de ressentir, Octave ne savait que penser
de ce laisser-aller, de cet abandon, visibles dans la forme même de la ville³

The fifteenth century was for Pisa an almost apocalyptic age: the glorious maritime Republic, queen of the Mediterranean sea in the past centuries, fell under the dominion of Florence and underwent a dramatic decay which affected demography, economy, culture and art. Nonetheless, eminent "foreign", mainly Florentine artists created exquisite masterpieces of International Gothic and Early Renaissance art destined to churches or patrons in the city, and its harbor allowed Pisa to remain a strategic centre of commerce. In the second half of the Quattrocento, the archbishop Filippo de' Medici and the young Lorenzo il Magnifico promoted many architectural and artistic commissions: a Florentine-oriented development which was abruptly, if temporarily interrupted after the descent of Charles VIII of France in Italy in 1494. The event gave Pisans the brief illusion of regaining their lost liberty.

1. Il 9 ottobre 1406, dopo lunghi mesi di assedio, le truppe fiorentine conquistarono Pisa, vincendo la strenua resistenza dei cittadini pisani⁴. Il cavaliere e «difensore del popolo» Giovanni Gambacorti, richiamato in patria l'anno prima, trattò la resa all'insaputa degli stremati concittadini, in cambio di concessioni e privilegi⁵.

Aspettavasi il saccheggio; ma fu proclamato che la città era salva. Allora la moltitudine popolare si mostrò alle finestre e per le strade. Pareano larve non uomini, magri com'erano, squallidi e consumati dalla fame; poichè negli ultimi giorni dell'assedio non d'altro cibavansi che di erbe colte per le vie e lungo le mura. Mossi a compassione i fiorentini presero a percorrere la città preceduti da carri carichi di pane e di altri viveri, che i soldati medesimi distribuivano al popolo⁶.

Nelle ultime, drammatiche fasi dell'assedio, per far fronte alla penuria di cibo il Gambacorti aveva preso la decisione disperata di far uscire dalle mura le "bocche inutili" (i non-combattenti: vecchi, donne e bambini). Secondo le cronache Gino Capponi, commissario dei fiorentini, minacciò di impiccare gli uomini e fece denudare le donne dalla vita in giù, marchiandole sulla guancia col giglio (e addirittura recidendo il naso ad alcune di loro), per poi ricacciarle, così umiliate, in città⁷. Questo dettaglio impressionante (il gruppo di donne denudate) è visibile in un cassone fiorentino, commissionato dalla famiglia Capponi in coppia con un altro cassone raffigurante la *Battaglia di Anghiari*: databili su base stilistica agli anni sessanta del Quattrocento e attribuiti da Everett Fahy a Biagio d'Antonio, i due cassoni si conservano alla National Gallery di Dublino⁸. Il pannello che illustra la presa di Pisa è eccezionalmente dettagliato (fig. 1): l'ampiezza della veduta spazia da Firenze, in fondo a sinistra, con i suoi monumenti distintivi, a Pisa che domina la metà destra, anch'essa ben riconoscibile pur con alcune approssimazioni (la torre pendente, adiacente alle due cupole del Battistero e del Duomo, ha un improprio coronamento merlato): a seguito della resa, i vessilli con la croce pisana vengono ammainati, sostituiti dai gigli fiorentini. Tra le due città, il corso dell'Arno e la sua piana; in primo piano, una folla numerosa e variopinta di soldati, distinti per grado, con i capitani e i condottieri contrassegnati dai rispettivi emblemi araldici⁹.

La gloriosa repubblica marinara di Pisa, già superpotenza navale nel Mediterraneo e dominatrice del Tirreno dalla Corsica alla Sicilia, fiorentissima nei commerci, nella cultura, nelle arti, «Atene de l'arte risorgente» (Della Valle)¹⁰, culla della «renaissance avant la renaissance» (Taine)¹¹ con l'ineguagliata rinascenza romanica dell'XI e XII secolo (proseguita con la non meno splendida fioritura gotica del Due e Trecento), vedeva così finire la propria indipendenza. Una data talmente spartiacque e simbolica da venire scelta dagli eruditi pisani fin dal XVII secolo (come Raffaello Roncioni e Paolo Tronci), come conclusiva di un ciclo, dell'epopea storica della Pisa repubblicana: come a dire un *terminus post quem non*¹². Anche per le vicende dell'arte: Alessandro da Morrona intitola emblematicamente *Conclusione della storia dell'arte pisana* il capitolo della *Pisa illustrata nelle arti del disegno* che chiude il Trecento¹³; come è stato osservato, «già nel tempo dello stile gotico-internazionale non è più possibile parlare di "arte pisana", ma semplicemente di "arte a Pisa"»¹⁴.

Per i fiorentini, si trattò di uno storico trionfo, che garantiva l'accesso al mare con il controllo del porto – marittimo e fluviale – alla foce dell'Arno e l'assoggettamento della più forte e storica rivale per il primato in Toscana¹⁵. Antonio da San Miniato ringraziò «Marte, nostro segno e protettore» (antico dedicatario del tempio poi divenuto il «bel San Giovanni»)¹⁶; l'abate Paolo da Firenze compose

il madrigale eloquentemente intitolato *Godi Firenze*, nel quale rese omaggio a «Giove superno e l' Batista» per aver reso Pisa «serva»¹⁷. Gherardo Starnina, reduce dall'esperienza iberica che ne aveva ravvivato l'estro pittorico in senso gotico internazionale, dipinse «nella facciata del Palazzo di parte Guelfa, un San Dionigi vescovo con due angeli, e sotto a quello ritratta di naturale la città di Pisa» (Vasari): un affresco purtroppo perduto con forse la più antica immagine di Pisa di cui ci sia giunta notizia¹⁸. Una celebre veduta della Pisa quattrocentesca, eseguita intorno al 1440 circa, campeggia nella tavola con *San Nicola da Tolentino che salva Pisa dalla peste*, dipinta per la chiesa agostiniana di San Nicola (fig. 2):

Sovrastata da Nicola, ai cui piedi è adagiata ormai salva dai dardi mortiferi, Pisa si presenta eccezionalmente turrita e con edifici molto ben riconoscibili: il complesso di piazza del Duomo, S. Michele in Borgo, il campanile di S. Caterina e forse quello di S. Francesco, forse palazzo Astai; S. Maria della Spina, la non più esistente chiesetta di S. Cassiano agli Olmi, S. Paolo a Ripa d'Arno; in primo piano le mura con le fortificazioni del complesso della Cittadella e sullo sfondo la fortezza dal lato del quartiere di Chinizza; il ponte della Degazia, il ponte Vecchio, quello della Spina [...]»¹⁹.

2. Nel giudizio dello storico Michele Luzzati «Il Quattrocento, e specie la prima metà del secolo, rappresenta il periodo forse più infelice della storia di Pisa»²⁰. La popolazione urbana, salita a 40.000 abitanti all'inizio del Trecento, scese sotto i 10.000 e vi rimase per tutto il Quattrocento e oltre²¹. Iniziò subito anche una programmatica spoliazione di vestigia antiche e medievali, a cominciare dalle celebri *Pandette di Giustiniano*, un codice che Pisa all'apice della sua potenza marinara, nel secolo XII, aveva strappato come bottino di guerra ad Amalfi, e che ora, per un singolare contrappasso storico, si vedeva sottrarre dai conquistatori fiorentini. Per esporre degnamente il prestigioso cimelio ed un altro manoscritto costantinopolitano nella Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio, Neri di Bicci realizzò nel 1454 un tabernacolo con «un Muisè e quattro animali de' Vangelisti, e nel frontone santo Giovanni Battista», fiorentinizzato con «gigli d'oro»²². Anche la testa di san Rosore, venerata reliquia portata a Pisa dalla Sardegna nel secolo XI, fu trasferita a Firenze nel 1422 dagli Umiliati di Ognissanti, i quali commissionarono a Donatello il busto-reliquiario per accoglierla (1425 ca.): un capolavoro dell'oreficeria protorinascimentale, seminale per la nascita del busto-ritratto, che la sorte ha poi voluto tornasse a Pisa alla fine del Cinquecento²³.

Restia ad accettare la dominazione fiorentina e memore della libertà perduta, la città appariva insicura e incline alla ribellione: in una lettera del 1424 ai Dieci di Balìa a commento delle distruzioni patite negli anni di guerra il Capitano di Pisa concludeva che «non è da patire che questa città diventi una speloncha»²⁴. Nel 1431 sono i Dieci di Balìa ad avvisare Averardo di Francesco de' Medici, «allora commissario in Pisa», che «qui si tiene per tutti il principale e più vivo modo che

dar si possa alla sicurtà di cotesta città, sia di vuotarla di cittadini pisani» (Tronci).

Pisa subì, oltre alla tracotanza e alle offese dei vincitori, che deportarono a Firenze centinaia di cittadini più ragguardevoli (mentre altri erano costretti all'esilio in città lontane), la parziale distruzione del suo aspetto urbanistico: gran parte delle torri e dei campanili vennero mozzati o rasi al suolo, così come fu fatto anche degli edifici che avrebbero potuto, in caso di ribellione, divenire basi di resistenza contro gli occupanti. [...] Tutte le strutture urbane vennero profondamente turbate o avviate ad un rapido degrado. [...] Dello splendore passato di Pisa, nel giro di pochi decenni, per una serie di circostanze volute o permesse dai dominatori, rimase quasi soltanto la testimonianza nel duomo e negli altri edifici sacri della piazza²⁵.

Indicativa dell'atteggiamento della Dominante, e della mai sopita avversione dei locali, è la vicenda del Crocifisso detto della Dogana (dall'ufficio di provenienza), grande tavola orizzontale tardotrecentesca oggi esposta nel Museo di San Matteo (fig. 3): dietro le mura merlate, scandite da alte arcate cieche allusive al prospetto esterno del Camposanto, svettano gli edifici simbolo della città, religiosi a sinistra (il Duomo e il Campanile pendente), civici a destra (con la torre punteggiata di stemmi dell'antico Palazzo degli Anziani, distrutto nel Cinquecento); in primo piano al centro il Crocifisso, a sinistra un elegante devoto inginocchiato, a destra uno stemma di famiglia e l'iscrizione con nome e data. Nel 1437 l'eminente politico e diplomatico fiorentino Giuliano Davanzati, divenuto Capitano di Pisa, fece sovrapporre il proprio ritratto a quello del committente (con ogni probabilità Pietro Gambacorti, signore di Pisa dal 1369 al 1382, il cui emblema araldico con leone rampante è assai simile a quello Davanzati). In seguito, per una *damnatio memoriae* presumibilmente negli anni della ritrovata indipendenza di Pisa tra fine Quattro e inizio Cinquecento, l'effigie del Davanzati fu oblitterata ed è stata recuperata solo dal moderno restauro²⁶.

3. Ad ogni modo, la crisi e il declino non furono generalizzati: «il movimento del porto rimase intenso e pare si siano addirittura moltiplicati il numero e la qualità delle presenze cosmopolite [...] non solo, ovviamente, fiorentini e toscani, ma catalani, liguri, siciliani, sardi, romani, napoletani, provenzali, francesi, maghrebini, inglesi, biscaglini, slavi, dalmati, greci, ebrei, tedeschi, pugliesi, veneziani etc.»²⁷. Inoltre quella che era stata una città florida conservava splendidi edifici, strade, chiese, insomma, almeno agli occhi dei forestieri, l'aspetto di una magnifica città monumentale e piena di vita: «è un'allegrezza vedere tanto bella cosa, quanto è questa terra e questa fiumana» (così il notaio Lapo Mazzei in una lettera a Francesco Datini del 1407)²⁸; «ed è una veduta di case sull'Arno la più bella, che sia in alcun luogo da vedere, tanti bellissimi e grandissimi casamenti ad un'otta, piena di artieri, e molto atta ad ogni mercatanzia» (Goro Dati)²⁹. Tra le *mirabilia* spic-

ca ovviamente il Duomo, eretto a imitazione di modelli imperiali e paleocristiani romani³⁰, «la quale chiesa si è la più bella del tanto che ssi truovi nel mondo [...] Ell'è tucta di marmo ed è coperta tucta dipionbo chon belli edifici d'adornamenti...»³¹. In Cattedrale si aprirono il 25 marzo 1409 le sedute del Concilio di Pisa, occasione di ribalta internazionale per la città: indetta da cardinali, vescovi, abati per risolvere lo Scisma d'Occidente, l'assise conciliare coinvolse centinaia di delegati e si concluse a giugno nel Palazzo Arcivescovile con la deposizione dei due papi regnanti Benedetto XIII, di obbedienza avignonese, e Gregorio XII, di obbedienza romana, e la proclamazione come unico pontefice legittimo di Alessandro V³².

Quanto agli sviluppi artistici, essi non poterono non risentire della generale recessione demografica ed economica: a seguito della caduta della Repubblica ci fu una diaspora di artefici, molti dei quali rientrarono a distanza di alcuni anni, come il longevo Turino Vanni. Turino e i suoi colleghi pisani – Battista di Gerio, Getto di Jacopo, Jacopo di Michele detto il Gera – raramente si elevano al di sopra di una dignitosa mediocrità artigianale³³. Di ben altra caratura sono le illustri presenze forestiere: tra lo scorcio del Trecento e i primi anni del Quattrocento operano nella decorazione del Camposanto il fiorentino Andrea Bonaiuti, Antonio Veneziano, Piero di Puccio da Orvieto, Spinello Aretino, e sono attivi in città i senesi Taddeo di Bartolo e Martino di Bartolomeo, dando vita nel loro insieme variegato a raggiungimenti tra i più significativi della pittura tardogotica in Italia³⁴.

Scoccato il fatidico 1406, non cessarono, per quanto intermittenti e sporadici, gli apporti di valore dall'esterno: si pensi alle due Madonne dell'Umiltà di Lorenzo Monaco (1415, in Sant'Ermete) e di Gentile da Fabriano (*ante* 1422, oggi al Museo di San Matteo), e all'estrosa presenza del portoghese Alvaro Pirez, quali altissime testimonianze del Gotico cortese³⁵; e al polittico del Carmine di Masaccio, capolavoro senza pari del primo Rinascimento (1426)³⁶, che però non produsse su suolo pisano particolari germogli, al di là del masaccismo venato di influenze angelichiane e lippesche di Borghese di Piero (1397-1463), pittore autoctono che trovò migliori sbocchi professionali a Lucca (di cui divenne cittadino nel 1447)³⁷.

È sintomatico della stagnazione prevalente in questa fase che il committente del polittico carmelitano, il notaio Giuliano di Colino degli Scarsi, una volta divenuto operaio del Duomo (1435-1455)³⁸, non abbia patrocinato nel suo nuovo ruolo opere pittoriche di rilievo: uniche possibili eccezioni i modesti affreschi votivi in controfacciata di Francesco d'Antonio di Bartolomeo³⁹, esponente di seconda fascia dei tardogotici fiorentini, annoverato tra i «confusi» dalle novità masaccesche da Roberto Longhi⁴⁰, e le quadrifore per le vetrate in Camposanto di Guasparre d'Antonio⁴¹.

A Pisa inoltre tennero bottega, una sorta di “succursale” di quella fiorentina,

Donatello e Michelozzo, realizzandovi tra il 1425 e il 1428 i marmi per la tomba del cardinale Brancacci, poi spediti via mare a Napoli⁴²: esempio più eclatante, ma tutt'altro che isolato, delle fitte «relazioni che si stabiliscono sulle vie del marmo tra Carrara, Pisa, Lucca e Napoli» lungo tutto il secolo⁴³. Nella bottega pisana di Donatello e Michelozzo si formò Andrea Guardi, la cui fortunata *vulgata* donatelliana instaurò una duratura egemonia "tirrenica" (e non solo) nei decenni centrali del Quattrocento⁴⁴. Nominato nel 1451 «maestro dell'Opera», nel solo Duomo Andrea realizzò nell'arco di un decennio ben cinque commissioni, tra cui la statua del patrono *San Ranieri*⁴⁵. «La conquista di Pisa da parte dei fiorentini nel 1406 non modificò la vocazione intrinsecamente scultorea di una città sita su un fiume navigabile, nei pressi del mare, e non lontana dalle più celebri cave di marmo italiane»⁴⁶. Fino agli inizi del Cinquecento infatti Carrara e Pietrasanta rimasero luoghi di sgrossatura e modanatura dei blocchi estratti dalle vicine cave: il centro di riferimento per la lavorazione e il successivo smistamento delle opere rifinite continuò a essere Pisa (con la vicina, e ormai più florida Lucca)⁴⁷. A Pisa operarono lapicidi e scalpellini di varia provenienza (spesso agenti, come Giovanni di Andrea da Carrara, come intermediari nella vendita dei marmi): lombardi (specie comaschi), carraresi e pietrasantini, fiorentini (in misura sempre più massiccia nella seconda metà del secolo)⁴⁸. Lontano dalla patria, avara di potenziali commissioni, si dispiegò l'attività del più illustre scultore pisano del Quattrocento, Isaia da Pisa, che riscosse grande fortuna – ben al di là dei suoi meriti – a Roma e Napoli⁴⁹. Isaia apparteneva a una dinastia di marmorari: suo padre Filippo, detto Pippo, aveva lavorato a più riprese al Carmine per lo stesso committente di Masaccio (in un documento del 1426 compare anche il *picchiapietre* pietrasantino Leonardo Pardini, allora residente a Pisa)⁵⁰; il nonno Giovanni, detto Nanni, di Gante, attivo soprattutto come commerciante di marmi, era stato capomastro dell'Opera del Duomo dal 1399 al 1406, ma era poi morto in povertà nel 1428⁵¹.

Parimenti priva di seguito immediato rimase la presenza altissima dell'Angelico, che dipinse un capolavoro per le suore di San Domenico: un finissimo *Redentore eucaristico* su tela (1440-45 c.), di recente restaurato, che nella sintesi suprema di nitida geometria e tornitura dei volumi e di rigore prospettico-luministico può stare al pari con i coevi esiti pierfrancescani⁵². Tra la fine del Tre e tutto il Quattrocento il convento pisano, poi gravemente colpito dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, costituì un'esperienza straordinaria dal punto di vista sia religioso (fu un'avanguardia del movimento osservante) sia artistico per le numerosissime opere d'arte in esso raccolte, in gran parte confluite nel Museo di San Matteo a seguito delle soppressioni ottocentesche (Martino di Bartolomeo, Giovanni di Pietro da Napoli, Francesco d'Antonio, Turino Vanni, Fra Giovanni da

Fiesole, Borghese di Piero, Bicci di Lorenzo, Benozzo Gozzoli – i cui affreschi riprendevano quelli dell'Angelico a San Marco –, Niccolò dell'Abbrugia, il fiammingo Maestro della Leggenda di Santa Lucia, il ghirlandaiesco Ambrogio da Asti)⁵³.

4. A fronte della decadenza accentuata nella prima metà del secolo, nella seconda si verificarono consistenti segnali di ripresa, grazie all'impegno, anche mecenatismo, dell'arcivescovo Filippo di Vieri de' Medici (1462-74) e di Lorenzo il Magnifico⁵⁴. Questi nel 1472 riaprì l'Università, lo Studio pisano, contestualmente chiudendo quello fiorentino: scelse Pisa ufficialmente «pel sito d'essa comodissimo per via di mare a tutti e forestieri che frequentano gli studii, et per la abundanzia delle cose necessarie al victo, et per larghezza e copia di habitationi attissima da ciascuno et commodissima è riputata»⁵⁵. Ma a suo figlio Giovanni, futuro papa Leone X, che frequentò lo Studio dal 1489 al 1491, la città parve un'«isola perduta», con poche case e «gnude, senza una masseritia»⁵⁶.

Il rilancio dell'impresa decorativa del Camposanto alla fine del settimo decennio (dopo che nei decenni precedenti erano state completate le polifore e le vetrature)⁵⁷, promosso dall'operaio Antonio di Iacopo dalle Mura⁵⁸, generò nuovi fermenti: concorsero all'ambitissima commissione delle *Storie dell'Antico Testamento* sul lato nord il padovano Andrea Mantegna (1466), il lucchese Michele Ciampanti (1467)⁵⁹, il bresciano Vincenzo Foppa (1469)⁶⁰, e forse prima di loro il giovane Cosimo Rosselli (1465-66)⁶¹. Fu però un altro fiorentino, Benozzo Gozzoli, ad aggiudicarsi il mandato (1468-69), realizzando nell'arco di sedici anni uno dei cicli più vasti e monumentali del secolo, purtroppo assai rovinato dai bombardamenti del 1944⁶². Sullo sfondo dell'affresco con *Storie di Giuseppe* (1477) si intravede il profilo di una chiesa che fonde sintomaticamente referenze fiorentine (la cupola su tamburo ottagonale con oculi echeggiante quella brunelleschiana di Santa Maria del Fiore) e pisane (la successione di arcate su colonne che scandisce l'esterno del Duomo), come a sintetizzare visivamente il dato storico di Pisa *sub Florentia* (fig. 4)⁶³.

Benozzo fu il dominatore della scena cittadina per un quarto di secolo; ma altri fiorentini furono attivi a Pisa in questi anni, in linea con la volontà medicea di "fiorentinizzare" anche attraverso le arti la città dominata: Paolo Schiavo (documentato una prima volta nel 1456, vi morirà nel 1478) col figlio Marco⁶⁴, Alesso Baldovinetti (autore tra il 1461 e il '67 del *San Giovanni Battista* a mosaico sul portale destro della facciata del Duomo)⁶⁵, il Francione e un'intera schiera di intarsiatori lignei (tra cui Giuliano da Maiano, Baccio e Piero Pontelli) per gli arredi del Duomo⁶⁶, Neri di Bicci, Giuliano Amadei, Zanobi Machiavelli⁶⁷, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e la sua folta bottega (tra cui i fratelli David e Benedetto e

il cognato Bastiano Mainardi, coinvolti in importanti lavori nell'area presbiteriale del Duomo)⁶⁸. Da Domenico prese le mosse, oltre che dal Perugino e dal Pinturicchio, il più notevole pittore pisano del Rinascimento, Niccolò di Bartolomeo detto dell'Abbrugia, meglio noto come Niccolò Pisano⁶⁹. La notevolissima pala d'altare da lui eseguita nel 1493 per la chiesa di San Matteo rimase però senza seguito sulla scena locale: per Niccolò, come per Benozzo e gli altri artisti operanti in città sullo scorcio del secolo, la discesa di Carlo VIII di Francia in Toscana nel novembre 1494 costituì infatti uno spartiacque. L'ormai anziano Gozzoli, come tutti i fiorentini, dovette lasciare la città per effetto del bando emanato alla cacciata dei Medici; dell'Abbrugia avrebbe trovato a Ferrara e Bologna quelle opportunità professionali che la turbolenta situazione cittadina non garantiva più (sarebbe rientrato a Pisa solo vari decenni più tardi).

Di un altro pittore pisano che si distinse lontano dalla patria in questi anni è emersa di recente traccia documentaria: lo «*Jacobus pictor*» che compare tra i pittori attivi nel cantiere degli Appartamenti Borgia in Vaticano, in passato a torto identificato col bolognese Ripanda, corrisponde infatti al «*magistro Jacobo de Pisis pictori*» attestato in un pagamento vaticano del 1493, dove il suo nome precede un saldo al viterbese Pastura⁷⁰.

5. Se gli studi moderni riconoscono al Quattrocento artistico pisano le sue eccellenze, tardogotiche prima, rinascimentali poi, nel segno di un graduale aggiornamento culturale di marca fiorentina, pur in un quadro di generale stagnazione e riflusso (più acuto nella prima metà del secolo) e pur nella coscienza di un'inesorabile periferizzazione e subordinazione al nuovo centro egemone in Toscana, l'immagine di quel secolo che affiora nella storiografia ottocentesca, tutta protesa verso la riscoperta entusiastica del Medioevo, è piuttosto di appendice alla gloriosa vicenda dei secoli d'oro. Così ad esempio nel ricco atlante illustrativo dei *Monuments de Pise au Moyen Age* di Rohault de Fleury (1866), si segnala tra le sparute eccezioni post-trecentesche l'acquasantiera monumentale realizzata nel 1464 per la Cattedrale da Giovanni di Domenico da Milano, suggestivamente "traslata" in cima alla Torre, svettante contro il cielo, in una veduta della piazza del Duomo (fig. 5). Nella tavola l'arredo marmoreo si concilia nel suo ibridismo tardogotico di matrice lombarda con la facies romanico-gotica dei monumenti della piazza⁷¹.

Anche per i viaggiatori colti e curiosi del *Grand Tour*, Pisa è *surtout* una fucina di memorie e *mirabilia* dell'età di mezzo⁷². Tra le vedute piacevoli dell'Arno, delle chiese e delle piazze, degli ameni dintorni tratteggiate con garbo tra il 1837 e il 1841 dalla matita di Adèle Poussielgue, giovane parigina figlia dell'ex amministratore della spedizione napoleonica in Egitto che risiedette con la famiglia in città

dal 1833 al 1845⁷³, fanno capolino quasi per caso le vestigia del primo Rinascimento: nell'album di disegni troviamo infatti il Santo Sepolcro col suo elegante portico quattrocentesco, inopinatamente smantellato a metà Ottocento⁷⁴, e uno schizzo puntuale del dossale marmoreo di Andrea Guardì in San Giovanni al Gattano, inserito probabilmente in quanto l'opera, di cui si ignorava l'autore, era creduta pertinente alla dinastia scultorea dei Pisani (fig. 6)⁷⁵.

Analogamente, la fortuna del Benozzo pisano si lega sia all'apice toccato dalla reputazione dell'artista nel XIX secolo – da Lanzi e Stendhal ai Nazareni e ai Prerafaelliti, fino a D'Annunzio⁷⁶ e Proust⁷⁷ – sia alla fama internazionale degli affreschi del Camposanto – favorita dalle fortunate riproduzioni del conservatore Carlo Lasinio (e di suo figlio Gian Paolo) –, in cui il Gozzoli è visto come brillante narratore e degno continuatore dei grandi pionieri trecenteschi, il «campione del naturalismo purista»⁷⁸. Tra gli illustri visitatori che ammirano i murali gozzoliani – di cui il più riprodotto e studiato fu *L'Ebbrezza di Noè*⁷⁹ – figurano John Ruskin (1845)⁸⁰, Puvis de Chavannes (1848), Degas e Moreau (1859)⁸¹, traendone schizzi e disegni (figg. 7-8). Che Benozzo, orgogliosissimo della sua fiorentinità (sempre ribadita in firme e documenti) e attivissimo membro della Fraternita dei Fiorentini a Pisa⁸², riuscisse al contempo a incarnare agli occhi dei pisani il ruolo di erede della storia e tradizione locale è d'altronde provato, oltre che dai solenni epigrammi encomiastici in distici latini composti a metà (1474) e in conclusione (1486) del ciclo⁸³, e dall'onorifico tumulo *pour cause* riservatogli in Camposanto (ammirato da Leigh Hunt, l'avello non fu mai utilizzato a seguito del ritorno forzato del pittore in patria nel 1495, rimanendo così a mo' di cenotafio)⁸⁴, dalla commissione affidatagli dalla famiglia Da Scorno, fin dai primi anni del suo soggiorno in città, per una collocazione di rilievo in Duomo, la pala col *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*, oggi al Louvre a seguito delle requisizioni napoleoniche, fedele al prototipo trecentesco di Lippo Memmi nella prestigiosa sede domenicana di Santa Caterina⁸⁵.

A partire dal 1485, per volontà dell'operaio Antonio di Jacopo delle Mura e del suo successore (dal 1488), lo scultore Giovanni di Mariano⁸⁶, la tribuna della Cattedrale di Pisa fu interessata da ingenti lavori di rifacimento e abbellimento, affidati per la parte pittorica alla bottega Ghirlandajo. Fu creata dietro l'altare una sacrestia, delimitata da un tramezzo e destinata a ospitare un coro ligneo ed il sepolcro imperiale di Arrigo VII: fin lì fulcro ottico e simbolico nel mezzo dell'abside, esso sarebbe risultato così meno visibile, per quello che oggi si può immaginare viste le radicali modifiche successive, ma pur sempre centrale nel ribadire la fede ghibellina della città⁸⁷. Gli arredi lignei della nuova sacrestia furono realizzati tra il 1488 e il 1490, dopo un precedente coinvolgimento di Cristoforo da Lendinara, da due intarsiatori pisani, Guido di Filippo da Serravallino e Giuliano di Salvato-

re, autori rispettivamente di quindici e cinque tarsie (ne sopravvivono sedici nel Museo dell'Opera del Duomo)⁸⁸. Gli otto pannelli del Serravallino, tra i due il più dotato, spaziano nel repertorio tipico del genere di "nature morte" (oggetti liturgici e musicali, uccelli, fiori, piante) e vedute, tra le quali spiccano tre scorci, inquadrati da archi trionfali (di cui quello centrale acuto), della chiesa di San Matteo, del ponte alla Fortezza (allora chiamato «alla Spina») e della Cittadella Nuova (fig. 9). Visivamente concatenate, le tre vedute mostrano un suggestivo panorama di Pisa verso est, verso Firenze cioè, con la fortificazione che i fiorentini eressero a partire dal 1440 per rinsaldare il controllo sulla riottosa città di recente assoggettata. Alla fine del secolo, quando Pisa ritroverà un quindicennio di effimera libertà a seguito della discesa di Carlo VIII in Italia, l'eroica "guerra di popolo" opposta alle truppe fiorentine ridusse «la città, ed ogni suo contorno, in spaventevol desolazione, né appena vi restò casa da poter abitare»⁸⁹. La parziale distruzione dell'odiato baluardo negli anni di assedio precedenti la riconquista del 1509, avrebbe portato alla sua ricostruzione su progetto di Giuliano da Sangallo⁹⁰.

All'estremità opposta della Cittadella Nuova, verso il mare, i fiorentini avevano eretto, subito dopo la prima conquista del 1406, la Cittadella Vecchia (sul sito di precedenti fortificazioni pisane). La si può vedere, con l'adiacente ponte e con un segmento di mura che cinge il Duomo, la Torre e altri edifici (tra cui si riconosce il prisma cuspidato del campanile di San Nicola) in un'immagine di Pisa degli anni della seconda Repubblica, sin qui negletta negli studi di topografia pisana (fig. 10-11)⁹¹. L'affresco votivo, opera di un modesto e ancora anonimo artefice locale (interprete rustico e arcaizzante, quasi un Neri di Bicci *in minore*, dei coevi sviluppi lucchesi di un Vincenzo Frediani o di un Sano Ciampanti)⁹², fu eseguito nel 1501 sulla parete della navata destra del Duomo di Carrara; nel campo grande si stagliano i *Santi Girolamo, Giovanni Battista e Nicola*, al di sotto dei quali corre l'iscrizione, lacunosa, che identifica i due donatori, il locale Matteo di Marasi (per la figura di *San Girolamo*) e il lombardo Domenico (per le rimanenti)⁹³. Incorniciato da paraste a candelabre e trabeazione a palmette, cornucopie e conchiglie – un vocabolario classicheggiante consolidato a queste date, confrontabile con la coeva decorazione della cappella nella Rocca Malaspina di Massa –, l'affresco è sormontato da una lunetta con la raffigurazione della *Vergine Assunta che consegna la cintola a Tommaso*. La veduta di Pisa si dipana dietro la testa aureolata dell'apostolo, alludendo verisimilmente al culto privilegiato della cintola a Pisa: se la reliquia originale era vanto dei pratesi, i pisani fin dal tardo Duecento (1270) avevano elargito donazioni per la creazione di una straordinaria *cintula* in stoffa e maglia metallica, lunga oltre trecento metri, che cingesse l'intero perimetro del Duomo in occasione delle festività mariane più importanti⁹⁴. Attestata una prima

volta nel 1313, rifatta nel 1346 e dopo il 1357, restaurata nel 1381 e 1390, dopo il 1391 non è più menzionata dagli inventari dell'Opera e fu probabilmente manomessa negli anni della guerra e della prima conquista fiorentina. Nel 1458 il pittore Cristofano di Ranieri dipinse la cassetta destinata a custodirla, ma è a partire dalla libertà ritrovata nel 1494 che il culto mariano si rivitalizza in città, e con esso la venerazione della cintola, fino a giungere all'affresco di Carrara, che riflette peraltro un'iconografia della Vergine della Cintola di matrice fiorentino-pratese, largamente attestata tra XIV e XVI secolo⁹⁵.

Nella Toscana medicea del Cinquecento, superata la fiammata repubblicana fiorentina del 1527-30, Pisa potrà tornare, teste il fazioso e interessato Vasari, «nella pristina grandezza» grazie alla politica e agli investimenti del Granduca Cosimo, deciso ad «aggrandire e rifare quella città, che era assai mal condotta innanzi che ne fussa Sua Eccellenza signore». Un benessere e una prosperità che al contempo «cancellasse[ro] la memoria dell'antica libertà»⁹⁶.

- 1 A. da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Livorno, 1812 (Pisa, 1787-17931), II, p. 447.
- 2 Il passo è tratto dalla lettera con cui nel 1900 l'ispettore di Pisa per la Conservazione dei Monumenti, G. Ghirardini, si oppose all'alienazione del dossale marmoreo di Andrea Guardi (1470) in San Giovanni al Gatano (cit. in G. Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, 2015, pp. 203-204).
- 3 D. Fernandez, *Pise 1951*, Paris 2010, p. 29.
- 4 I pisani si erano ribellati alla vendita – il cosiddetto “mercato di Pisa” – della loro città a Firenze sancita nel 1405 da Gabriele Maria Visconti, figlio di Gian Galeazzo signore di Pisa dal 1399 al 1402, e dal maresciallo di Boucicaut, governatore di Genova, inviato dalla corona francese cui il Visconti aveva chiesto aiuto. Negli anni precedenti avevano governato il dispotico Jacopo d'Appiano, salito al potere, forte dell'appoggio visconteo, nel 1392 dopo aver trucidato Pietro Gambacorta e i suoi figli, e per pochi mesi il figlio Gherardo, che cedette Pisa ai Visconti nel febbraio 1399 in cambio della signoria di Piombino (O. Banti, *Pisa dalle origini alla perdita della libertà (1406)*, in *Pisa. Iconografia a stampa dal XV al XVIII secolo*, Pisa 1991, pp. 1-8: 7).
- 5 F. Ragone, *Gambacorta, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 62, 1999, *ad vocem*. Il Gambacorta ottenne da Firenze cinquantamila fiorini e la signoria di Bagno di Romagna.
- 6 P. Tronci, *Annali pisani* (vedi *infra*, nota 12), *ad annum* 1406.
- 7 M. Mallett, *Capponi, Gino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 19, 1976, *ad vocem*.
- 8 C.L. Baskins, *Bocche Inutili: Incorporating Pisa in the Florentine Imaginary*, in «Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal», 1, 2006, pp. 37-67 (con bibliografia precedente: il casone con la *Presa di Pisa* fu messo in relazione con le antiche cronache pisane da Lucia Tongiorgi Tomasi, *Osservazioni su una tavola poco nota raffigurante 'La presa di Pisa'*, in «Antichità pisane», 1975/2, pp. 11-18).
- 9 Per l'identificazione di personaggi ed episodi cfr. M. Predonzani, «La presa di Pisa» dipinta sul

fronte di cassone conservato alla National Gallery di Dublino descritta nei fatti e nei personaggi grazie all'araldica, in «Archivum Heraldicum», I, 2013, pp. 22-36.

- 10 Lettera di padre Guglielmo Della Valle a Girolamo Tiraboschi del 19 luglio 1787, citata in G. Previtali, *La fortuna dei primitivi da Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, p. 112.
- 11 H. Taine, *Voyage en Italie*, II, Paris 1866, p. 65. Di «grande renaissance pisane» parla Rohault de Fleury (*Les monuments de Pise au Moyen Age*, Paris, 1866, p. 2).
- 12 R.P. Ciardi, *Il Quattrocento*, in R.P. Ciardi, C. Casini, L. Tongiorgi Tomasi, *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Pisa 1987, pp. 12-110: 12. Le *Istorie pisane* del Roncioni, concluse nel 1605 ma pubblicate solo nel 1844, solo formalmente si spingono sino alla definitiva riconquista di Pisa nel 1509 (A.M. Pult Quaglia, *Roncioni, Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 88, 2017, *ad vocem*). Gli *Annali pisani* del Tronci (editi con il titolo di *Memorie storiche della città di Pisa* a Livorno nel 1682 fondendo manoscritti perduti del canonico, poi a Lucca nel 1829, oggi consultabili online) dedicano alcune righe agli eventi fino al 1440 (E. Cristiani, *Paolo Tronci e le «Memorie storiche di Pisa» (1682)*, in *Paolo Tronci storico ed erudito pisano*, Pisa 1985, pp. 91-97). Al 1406 si arrestano le pseudo-maragoniane *Croniche della città di Pisa* pubblicate dal Tartini nel 1748 (*Pisa. Iconografia a stampa...*, cit., p. 179).
- 13 A. da Morrona, *Pisa illustrata...*, cit., pp. 436-444.
- 14 M. Collareta, *Verso l'età nuova*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo mostra (Pisa, novembre 2000-aprile 2001), a cura di M. Buresi, Milano 2000, pp. 228-233: 228.
- 15 *Firenze e Pisa dopo il 1406: La creazione di un nuovo spazio regionale*, a cura di S. Tognetti, Firenze 2010.
- 16 M.M. Donato, *Arte civica a Firenze, dal primo Popolo al primo Umanesimo. La tradizione, i modelli perduti*, in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.M. Donato, D. Parenti, catalogo mostra (Firenze, maggio-dicembre 2013), Firenze 2013, pp. 18-33: 20.
- 17 Si veda il saggio di Anthony Cummings in questo numero di «Predella».
- 18 A. Milone, *Pisa. Officina dei primitivi*, Pisa 2004, pp. 6-7 (anche per la citazione vasariana).
- 19 Sulle vicende di committenza (riferibile ad una confraternita agostiniana con la probabile partecipazione di Nicola Maruzi da Tolentino) e di culto (come *imago contra pestem*) della tavola, posta su un altare della chiesa di San Nicola, si veda C. Iannella, *Culti civici ed epidemie a Pisa nei secoli XIV-XV. Guglielmo di Malavalle e Nicola da Tolentino*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 129-1, 2017 (<http://journals.openedition.org/mefrm/3434>), da cui è tratta la citazione.
- 20 M. Luzzati, *Il Quattrocento: dall'avvento della dominazione fiorentina (1406) alla «guerra di popolo»*, in *Pisa. Iconografia a stampa...*, cit., pp. 9-15: 9.
- 21 Gli abitanti di Pisa erano 7331 nel 1427, saliti a 9.940 a metà Cinquecento (E. Fasano Guarini, *Pisa nel Cinquecento*, in *Pisa. Iconografia a stampa...*, cit., pp. 17-25: 17).
- 22 La testimonianza contenuta nelle *Ricordanze* di Neri di Bicci è riportata da A. Milone, *Pisa. Officina...*, cit., p. 22. Vollero una copia delle *Pandette* sia Lorenzo il Magnifico che il Poliziano.
- 23 Soppressi gli Umiliati nel 1570, il reliquiario passò alla famiglia Corvi, bresciana, da cui venne donato nel 1591 alla chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa (oggi è custodito nel Museo Nazionale di San Matteo, cfr. A. Milone, *Pisa. Officina...*, cit., p. 23; M. Collareta, sche-

- da n. 1 in *The Renaissance Portrait. From Donatello to Bellini*, ed. by K. Christiansen, S. Wepelmann, exhib. catal. (Berlin-New York 2011-2012), New Haven-London 2011, pp. 86-88).
- 24 Cit. in A. Milone, *Pisa. Officina...*, cit., p. 9.
 - 25 O. Banti, *Pisa dalle origini...*, cit., Pisa 1991, pp. 1-8: 8.
 - 26 Condivido il parere di Enzo Carli sull'origine tardotrecentesca e sul rimaneggiamento al tempo del Davanzati (*La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Pisa 1994, pp. 105-106, che riporta anche il parere di Augusto Bellini Pietri, 1906, sull'identificazione del committente col Gambacorta). M. Burresi e A. Caleca (scheda in *Nel secolo di Lorenzo. Restauri di opere d'arte del Quattrocento*, catalogo mostra (Pisa 1993), a cura di M. Burresi, Pisa 1993, pp. 130-133) hanno riconosciuto nel Crocifisso una derivazione da quello di Nino Pisano un tempo sulla porta occidentale del Camposanto (oggi in San Michele in Borgo), e hanno recuperato la notizia sul capitanato del Davanzati, ma hanno impropriamente assegnato l'intera esecuzione dell'opera al 1437 (che potrebbe essere 1436, se stile pisano), attribuendola all'estrema attività di Turino Vanni (1348 c.-1444). Il nome del Vanni va ribadito ma solo per la parte più antica, che mostra affinità al *Battesimo di Cristo* già in San Paolo a Ripa d'Arno (oggi al Museo di San Matteo), databile a ridosso del 1387 (E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, pp. 86-87), mentre il ritratto del Capitano fiorentino potrebbe forse accostarsi ai modi di Bicci di Lorenzo (lo si confronti con i ritratti di cittadini e religiosi assemblati nell'affresco della *Consacrazione della chiesa di Sant'Egidio a Firenze* del 1440-42), cui spetta a Pisa la *Sant'Eulalia di Barcellona* dipinta per l'altare dei mercanti catalani nella chiesa del Carmine (E. Carli, *La pittura a Pisa...*, cit., pp. 163-164, con datazione prossima al 1436).
 - 27 M. Luzzati, *Il Quattrocento...*, cit., p. 9.
 - 28 *Ibidem*.
 - 29 G. Dati, *Istoria di Firenze...* (1409), Firenze 1735, p. 100, cit. in *Pisa. Iconografia a stampa...*, cit., p. 88.
 - 30 M. Collareta, *Modelli 'romani' in Piazza del Duomo e altrove*, in *Nel solco di Pietro. La Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana*, a cura di M. Collareta, Pisa 2017, pp. 61-68.
 - 31 Descrizione primo-quattrocentesca riportata da A. Milone, *Il Duomo e la sua facciata*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, II, pp. 191-206: 192. Nel 1400, in un'orazione/peroratio al neo-signore della città Gian Galeazzo Visconti, il dotto predicatore domenicano, nonché pubblico notaio Simone da Cascina lo invitava a prendersi cura della Cattedrale, «una maior ecclesia, famosissima in tota Italia, que est Pisanorum oculus, cor et iocale precipuum» (M. Soriani Innocenti, *Il Duomo di Pisa: una maior ecclesia, famosissima in tota Italia, que est Pisanorum oculus*, in «Bollettino Storico Pisano», 74, 2005, pp. 539-546).
 - 32 H. Millet, *Les pères du Concile de Pise (1409) : édition d'une nouvelle liste*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 93, 1981, n. 2, pp. 713-790. Anche se le deliberazioni del concilio pisano rimasero senza seguito, esse furono la premessa per l'effettiva risoluzione dello scisma di lì a pochi anni a Costanza. *L'Histoire du concile de Pise...* di Jacques Lenfant (Amsterdam 1724) è illustrata da una veduta di Pisa quattrocentesca derivante da quella che illustra il *Supplementum Chronicarum* di Jacopo Filippo Foresti (1503), fantasiosamente nordica e del tutto irrelata alla Pisa reale (M. Bernardini, scheda 57 in *Pisa. Iconografia a stampa...*, cit., p. 172).
 - 33 E. Carli, *La pittura a Pisa...*, cit., pp. 90-111; *Pittori a Lucca al tempo di Paolo Guinigi: Battista di Gerio in San Quirico all'Olivo*, catalogo mostra (Lucca, 2012-2013), a cura di A. D'Aniello, Lucca 2012.

- 34 Sulla decorazione del Camposanto A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 13-48; su Taddeo di Bartolo e Martino di Bartolomeo si rimanda rispettivamente ai saggi di Gail Solberg e Gabriele Fattorini in questo numero di «Predella».
- 35 Sulla *Madonna dell'Umiltà* di Lorenzo Monaco cfr. D. Parenti, scheda 34, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, catalogo mostra (Firenze 2006), Firenze 2006, pp. 202-203; su quella, di dimensioni assai più ridotte, di Gentile da Fabriano, cfr. C. Frosinini, scheda VI.1 in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, catalogo mostra (Fabriano 2006), Milano 2006, pp. 248-250. Sull'attività pisana di Alvaro Pirez, e più in generale sulla pittura tardogotica a Pisa in questi anni si rimanda qui al saggio di Marco Mascolo.
- 36 Sullo smembrato polittico di Masaccio si vedano i saggi di Christa Gardner von Teuffel e di Linda Pisani in questo numero di «Predella» (con bibliografia).
- 37 Su Borghese di Piero, con cui Maria Teresa Filieri ha identificato il Maestro dei Santi Quirico e Giulitta, cfr. da ultima F. Siddi, *Gli affreschi di Borghese di Piero strappati dalla Cappella Franciotti in San Pier Cigoli a Lucca ricondotti al loro contesto*, in *Esercizi lucchesi. Ricerche sul campo della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Firenze*, a cura di F. Cervini, A. De Marchi, A. Pinelli, Lucca 2015, pp. 59-72 (con bibliografia).
- 38 M. Battistoni, *Giuliano di Colino degli Scarsi: operaio del Duomo di Pisa (1435-1456)*, Pontedera 1999.
- 39 I tre affreschi (*Crocifissione; San Giovanni Battista; Santi Cosma e Damiano*) peraltro furono verisimilmente commissionati da privati cittadini piuttosto che dall'operaio, cfr. R.P. Novello, *La pittura dal XIII al XV secolo*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 291-300: 294 e 300, nota 5; ivi, schede 1055-1058, pp. 489-490. Linda Pisani ha attribuito al pittore, ampliandone il catalogo delle opere pisane, l'affresco frammentario con la *Vergine incoronata tra santi* nella basilica di San Piero a Grado (L. Pisani, recensione di Ann M. Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art. The Convent of San Domenico of Pisa*, Ashgate 2008, in «Predella», 24, 2008, www.predella.it/archivio/predella24/inlibreria.htm; proprio per le domenicane pisane Francesco aveva eseguito la sua prima opera in città, un polittico oggi smembrato). Nel 1451 il pittore fu testimone alle nozze di Andrea Guardi (G. Donati, *Andrea Guardi...*, cit., p. 110).
- 40 R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in Idem, *'Fatti di Masolino e Masaccio' [1940] e altri studi sul Quattrocento 1910-1967 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. VIII/1)*, Firenze, 1975, pp. 42-43.
- 41 Le grandi arcate del Camposanto furono adattate a quadrifore a partire dal 1451 – artefice il pisano Guasparre di Antonio, poi autore con Domenico di Giovanni da Milano dello splendido cortile del Palazzo Arcivescovile (si veda qui il saggio di Marco Frati) – proprio per accogliere le vetrate (E. Tolaini, *Campo Santo di Pisa. Progetto e cantieri. La forma architettonica e la decorazione plastica*, Pisa, 2008, pp. 113-117). Sul prosieguo della messa in opera delle vetrate cfr. *infra*, nota 57.
- 42 R.P. Ciardi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 14-17. A Pisa Donatello reclutò due collaboratori destinati a seguirlo a Padova, Giovanni da Pisa e Antonio di Chelino.
- 43 Idem, *"Ars marmoris". Aspetti dell'organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, a cura di E. Castelnuovo, catalogo mostra (Sarzana 1992), Genova 1992, pp. 341-349: 344.

- 44 G. Donati, *Andrea Guardi...*, cit., in part. pp. 50-54.
- 45 *Ibidem*, pp. 69-82, 109-118, 199-233. Prima del *San Ranieri*, eseguito tra il 1453 e il 1454, il Guardi realizzò per il Duomo l'incorniciatura a mo' di arco trionfale (oggi nella chiesa di San Ranierino) della tomba-altare del santo patrono (1451-52); seguiranno, dopo il 1455, il monumento funebre dell'arcivescovo Pietro Ricci e il Tabernacolo del Sacramento per l'altare maggiore (entrambi smembrati), e tre busti per l'altare di San Pietro (*Madonna col Bambino, San Giovanni Battista, San Pietro*). Pure smembrato, nel Museo di San Matteo, è il coro a transenne marmoree con *Virtù* scolpito nel 1461 per la chiesa della Spina.
- 46 M. Collareta, *Prefazione*, in G. Donati, *Andrea Guardi...*, cit., p. 9.
- 47 R.P. Ciardi, *Il Quattrocento*, cit., pp. 13-14; Idem, *"Ars marmoris"...*, cit., p. 342. Sulla Lucca quattrocentesca mi limito a segnalare, per la prima metà del secolo, G. Donati, *Lucca al tempo di Paolo Guinigi. Una guida nel mondo di Paolo Guinigi signore di Lucca nel primo Quattrocento*, Lucca 2007, e per la seconda *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, a cura di C. Baracchini-F. Caglioti-M. Collareta-G. Dalli Regoli-M. Ferretti-M. T. Filieri, catalogo mostra (Lucca, 2004), Cinisello Balsamo 2004. A. Caleca (*Costruzione e decorazione...*, cit., p. 32) ha sottolineato la «contiguità tra maestranze [scultoree] del Camposanto pisano e cantiere del duomo lucchese» nei decenni a cavallo tra fine Tre e inizio Quattrocento, e il «complesso problema [...] di rapporti tra maestranze pisane e pietrasantine, tra cantiere pisano del Camposanto e cantiere lucchese del duomo di San Martino».
- 48 R.P. Ciardi, *"Ars marmoris"...*, cit., pp. 344-347.
- 49 Un catalogo ragionato del corpus di Isaia è in F. Caglioti, *Su Isaia da Pisa. Due 'Angeli reggicandelabro' in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouteville per Santa Maria Maggiore*, in «Prospettiva», 89-90, 1998, pp. 126-160; da integrare con Idem, *Un medaglione neroniano d'Isaia da Pisa a Philadelphia e due altre aggiunte al catalogo dello scultore*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze 2004, pp. 160-166.
- 50 L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897, pp. 176-180.
- 51 R.P. Ciardi, *"Ars marmoris"...*, cit., pp. 341-342. Isaia fu a sua volta padre del grande Gian Cristoforo Romano.
- 52 G. de Simone, *L'Angelico di Pisa. Ricerche e ipotesi intorno al Redentore benedicente del Museo Nazionale di San Matteo*, in «Polittico», 5, 2008, pp. 5-35; Idem, *«Exsurgit alius sacerdos». Note sull'iconografia del Cristo eucaristico*, in *Alla mensa del Signore. Capolavori dell'arte europea dell'arte europea da Raffaello a Tiepolo*, catalogo mostra (Ancona 2011-2012), a cura di G. Morello, Torino 2011, pp. 52-59; sul restauro si veda qui il contributo di Pierluigi Nieri. Irrelata con Pisa è invece l'altra opera dell'Angelico conservata in città, la *Madonna di Cedri* (G. de Simone, scheda in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze. 1375-1440*, catalogo mostra (Firenze 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 160-161).
- 53 Il convento con il suo patrimonio è stato oggetto dello studio di Ann M. Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art. The Convent of San Domenico of Pisa*, Ashgate 2008; da integrare con la recensione di L. Pisani, cit. *supra*, nota 39. Si vedano pure E. Carli, *La pittura a Pisa...*, cit., *passim*, e il saggio di Gabriele Fattorini in questo numero di «Predella». Le ultime due opere citate (Il trittico del Maestro della Leggenda di Santa Lucia, 1487-93 c., e il *Redentore benedicente di Ambrogio da Asti*) sono integrate da parti più scadenti, di altra mano: l'ipotesi della stessa Roberts (*North meets South in the Convent: the altarpiece of Saint Catherine of*

- Alexandria in Pisa*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1987, n. 2, pp. 187-206) che i laterali della *Santa Caterina* siano stati eseguiti dalle stesse monache del convento (attingendo alle incisioni di Francesco Rosselli e a Benozzo oltre che allo scomparto centrale), di cui è documentata l'attività di miniatrici fin dentro il XVI secolo, è forse estendibile alla cuspide e alla predella del dipinto del pittore astigiano (già assistente della bottega Ghirlandaio nelle commissioni in Duomo negli anni novanta del Quattrocento), firmato e datato 1514.
- 54 G. Petralia, *Pisa Laurenziana. Una città e un territorio per la conservazione dello 'stato'*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, atti convegno (Pisa 1992), Pisa 1996, III, pp. 955-980; M.A. Giusti, *Architetture a Pisa nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo mostra (Firenze 1992), a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti, Milano 1992, pp. 199-210.
 - 55 Cit. in P. Pierotti, *L'immagine della città*, in *Pisa. Iconografia a stampa...*, cit., pp. 63-68: 63.
 - 56 Cit. *ibidem*.
 - 57 Le vetrate, oggi perdute, furono in gran parte opera di Leonardo di Bartolomeo della Scarperia e di suo fratello Bartolomeo (1457-1463), e più tardi del loro cugino Bartolomeo d'Andrea detto Banco (1484), ma già nel 1489 vennero tutte smontate e reimpiegate in Duomo (A. Caleca, *Costruzione e decorazione...*, cit., p. 37; più in dettaglio R.K. Burnham, *The lost stained-glass windows of the Camposanto of Pisa and fifteenth-century Florentine politics*, in *Encountering the Renaissance*, a cura di M. Bourne e A.V. Coonin, Ramsey (New Jersey) 2016, pp. 327-338). Per ulteriori opere di Banco si vedano R.P. Ciardi, «*Ars marmoris*...», cit., p. 344, e il saggio di Marco Frati in questo numero di «Predella».
 - 58 M. Battistoni, *Antonio di Jacopo delle mura, orafo e operaio del Duomo di Pisa (1461-1488)*, in «Bollettino Storico Pisano», 63, 1994, pp. 131-149.
 - 59 Nell'aprile 1467 Michele da Lucca fu pagato per un'*Incredulità di san Tommaso* dipinta nella Casa dell'Opera «per mostra», cioè presumibilmente come saggio della sua arte (A. Caleca, *Costruzione e decorazione...*, cit., p. 37).
 - 60 *Ibidem*. Nel 1474 fu in lizza per subentrare al Gozzoli Sandro Botticelli, verisimilmente suggerito dai Medici ma scartato dall'Opera, il quale eseguì all'uopo un affresco con l'*Assunzione della Vergine* (rimasto incompiuto e scialbato nel 1583, ne resta traccia in un'incisione fiorentina conservata al British Museum, Inv. 1845,0825.641) nel transetto dell'Incoronata in Duomo; al Filipepi è attribuito il disegno di alcune tarsie con *Profeti* e *Virtù* eseguite da Giuliano da Maiano e Baccio Pontelli (A. Cecchi, *Botticelli*, pp. 110-118).
 - 61 R.P. Novello, *La pittura...*, cit., p. 294. Nell'aprile 1465 al Rosselli fu commissionata una *Natività* a fresco nel coro della Cattedrale, poi distrutta nel Cinquecento, approvata e saldata nel febbraio '66 dall'operaio Antonio di Jacopo dalle Mura; a fine marzo fu pagato per un lavoro di lieve entità per l'arcivescovo (E. Gabrielli, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Torino 2007, pp. 29-31). A Pisa rimane una più tarda, frammentaria *Madonna col Bambino*, proveniente dalla chiesa di San Bernardino, oggi nei depositi del Museo di San Matteo (*ibidem*, pp. 165-166).
 - 62 Sul ciclo benozzesco si veda il saggio di Jean Cadogan in questo numero di «Predella» (con bibliografia).
 - 63 M. Bucci, L. Bertolini, *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, Pisa 1960, p. 136.
 - 64 M. Boskovits, *Ancora su Paolo Schiavo: una scheda biografica e una proposta di catalogo*, in «Arte Cristiana», 83, 1995, pp. 332-340.
 - 65 R. P. Novello, *I mosaici*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 285-289: 288-289.

- 66 Francione fu a Pisa già dal 1462 per realizzare i soffitti lignei del Duomo (tribuna e transetti), la cui decorazione pittorica fu affidata a Chimenti Rosselli (fratello di Cosimo); per il ricchissimo e articolato insieme delle tarsie e arredi lignei in Duomo cfr. R.P. Novello, *Le tarsie lignees*, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 301-312.
- 67 Sulle opere pisane di Neri di Bicci, dell'Amadei e del Machiavelli (dichiarato da Vasari allievo pisano di Benozzo, di cui era però più vecchio di due anni) cfr. E. Carli, *La pittura a Pisa...*, cit., pp. 167-169 e 177-178.
- 68 Sulle tarsie botticelliane cfr. *supra*, nota 60. Sull'attività di Ghirlandaio a Pisa si veda: R.P. Novello, *La pittura...*, cit., pp. 294-295; J. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven 2000, pp. 162-166, 287, 326, 343, 362-369; M. Ganeselli, *Dans le sillage de Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Peintres et commanditaires à Florence (1480-1530)*, Université Picardie Jules Verne, Amiens 2012, pp. 58-60; il saggio di Sarah Cadagin in questo numero di «Predella». Sui lavori interessanti la tribuna della Cattedrale cfr. *infra*, nota 87.
- 69 M. Ferretti, *Pisa 1493: inizi di Niccolò pittore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, vol. 1, Milano 1984, pp. 249-262; G. de Simone, *Da San Domenico, Pisa: un inedito Cristo in pietà di Niccolò Pisano*, in «Commentari d'arte», n. 24/26, 27/29, 30/32, 33/35, 2003-2006 (2006), pp. 5-11 (con bibliografia).
- 70 S. Castellana, «*Jacobus pictor*»: un equivoco documentario», in «Horti Hesperidum», VII, 2017, 1. In merito all'identità misteriosa del pittore, la studiosa richiama lo Jacopo del fu Nicola Filisbergo all'opera a Pisa nel 1501 nel Palazzo del Capitano, che nel 1496 aveva preso in affitto una bottega per tre anni a Firenze (rinvia a M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, I, Pisa 1991, p. 178 e II, Pisa 1995, pp. 249-250).
- 71 C. Casini, *La scultura dal Quattrocento al Novecento*. Pro maiore Ecclesie decore et ornameto, in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 263-284: 265-266; ivi, scheda 875 p. 457; Idem, *Il caso di Domenico di Giovanni da Milano. Un "lombardo" tra i magistri lapidum a Pisa nella metà del XV secolo*, in *Svizzeri a Pisa e a Livorno nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Medioevo al XX secolo*, a cura di G. Mollisi, A. Spiriti, Lugano 2014, pp. 60-65.
- 72 *Viaggiatori stranieri a Pisa dal '500 al '900*, Pisa 2003.
- 73 L'album è pubblicato integralmente in R.P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, *Pisa romantica*, Pisa 1995, dove però la paternità è attribuita a Mademoiselle De La Morinière, poi corretta in favore di Adèle Poussielgue da A. Tosi, *Un romantico album de dessins*, in *Je vous écris de Pise. Pisa nel carteggio di una famiglia francese dell'Ottocento*, a cura di A. Panajia, Pisa 2015, pp. 19-22.
- 74 Sul loggiato ionico perduto e sulle testimonianze grafiche che ce lo tramandano si veda qui il saggio di Marco Frati.
- 75 R.P. Ciardi, *Ritratto di Pisa in esterni*, in *Pisa romantica*, cit., pp. 9-18: 16. Sul dossale (1470) cfr. *supra*, nota 2.
- 76 «Io mi ricordo del fresco di Benozzo nel Camposanto di Pisa, contemplato non senza malinconia» (cit. da *Il libro ascetico* in B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano 1949, pp. 166 e 378); nel 1903 D'Annunzio invitò Pascoli, allora docente universitario a Pisa, a fare «insieme una visita a Benozzo» (M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano 1961, p. 730). Il Vate apprezzava anche gli affreschi di Montefalco (B. Tamassia Mazzarotto, *loc. cit.*) e di San Gimignano (in particolare il *San Sebastiano* in Collegiata, cfr. D. Herlin, *Le Martyre de saint Sébastien*, in *Opéra et religion sous le IIIe République*, a cura di J.-C. Branger, A. Ramaut, Saint-Étienne, 2006, pp. 204-206).

- 77 *Du côté de chez Swann* (1913), I. *Combray*, 36-37: nel rievocare la sua infanzia, il narratore ricorda il padre autoritario che una volta gli apparve «avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac» (sul possibile riferimento all'incisione di Ruskin qui discussa alla nota 80, cfr. J.T. Johnson, Jr., *Proust's Referential Strategies and the Interrelations of the Liberal and Visual Arts*, in *The UAB Marcel Proust Symposium. In Celebration of the 75th Anniversary of Swann's Way (1913-1988)*, ed. by W.C. Carter, Birmingham (Alabama) 1989, pp. 91-92; A. Muhlstein, *Monsieur Proust's Library*, New York 2012, p. 65).
- 78 F. Mazzocca, *Fortune ottocentesche*, in *Il Camposanto di Pisa*, cit., pp. 165-180: 173 (vi si ricorda anche il parere del Rio, nella *Poésie Chrétienne* del 1836, secondo cui Benozzo tra le sacre mura del Camposanto «avrebbe ritrovato la propria identità di pittore cristiano, smarrita nella Firenze pagana dei Medici»). Sulla fortuna di Benozzo cfr. pure E. Castelnuovo, *Benozzo 1997*, in *Benozzo Gozzoli: viaggio attraverso un secolo*, a cura di E. Castelnuovo, A. Malquori, Ospedaletto (Pisa), 2003, pp. 7-13; G. de Simone, *Benozzo Gozzoli a San Gimignano. «Spectabilis magister [...] pictor eximius»*, in *Benozzo Gozzoli a San Gimignano*, catalogo mostra (San Gimignano 2016), a cura di G. de Simone, C. Borgioli, Firenze 2016, pp. 13-19.
- 79 F. Mazzocca, *Fortune ottocentesche*, cit., p. 166 (nel saggio sono elencati i ripetuti apprezzamenti per gli affreschi di Benozzo da parte di artisti e intellettuali tedeschi, francesi, inglesi, italiani – a cominciare dalla rivendicazione della riscoperta a Carlo Lasinio da parte del figlio Gian Paolo).
- 80 Ruskin apprezza la dignità umana delle figure di Benozzo e le sue doti di paesaggista; si conserva un suo disegno di un dettaglio delle *Storie di Agar e Abramo (I tre angeli prendono commiato da Abramo*, fig. 7), utilizzato per l'incisione che illustra il IV volume dei *Modern painters* (1856, plate 10) e confluito nella raccolta destinata da Ruskin alla Drawing School di Oxford, da lui fondata nel 1871 (http://ruskin.ashmolean.org/collection/8995/per_page/25/offset/0/sort_by/cabinets/object/14850).
- 81 *Degas e l'Italia*, catalogo mostra (Roma 1984-85), a cura di H. Loyrette, Roma 1984, cat. 19-20 pp. 76-79; *Degas*, catalogo mostra (Paris-Ottawa-New York 1988-89), a cura di J. Sutherland Boggs et al., Verona 1988, p. 52; R.T. Clement, *Four French Symbolists: A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, and Maurice Denis*, Greenwood 1996, p. 36; www.dessins-musee-moreau.fr/collection/biographie4.php.
- 82 Si veda qui il saggio di Luigi Lazzerini.
- 83 D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven-London 1996, pp. 157-194 e 243-245; Eadem, *Camposanto, Terra Santa: Picturing the Holy Land in Pisa*, in «Artibus et historiae», 24, 2003, pp. 95-122.
- 84 «The most interesting grave is that of Benozzo, one of the old painters, who lies at the foot of his own works» (*The autobiography of Leigh Hunt*, London 1850, III, p. 38; il poeta visitò Pisa nel 1822).
- 85 Vasari ricorda l'opera «dietro la sedia dell'arcivescovo» (non l'ubicazione originaria, in quanto la sedia fu eseguita nel 1536 da Giovanbattista del Cervelliera) e identifica, nella folla di dotti, cardinali e religiosi, il ritratto di papa Sisto IV (1471-1484): la datazione è concordemente posta a ridosso dell'inizio del pontificato (1471) per ragioni stilistiche e per la menzione del dipinto nel 1630 come «vecchio di 160 anni» (R.P. Novello, *La pittura...*, cit., p. 299; Idem, scheda in *Il Duomo di Pisa*, cit., pp. 647-648).
- 86 M. Luzzati, *Giovanni di Mariano da scultore a operaio del Duomo e ambasciatore della Repubblica di Pisa*, in *Storia ed arte nella Piazza del Duomo*, Pisa 1996, pp. 53-68.

- 87 R.P. Ciardi, *"Una galleria regia": arte e politica nella tribuna del duomo*, in *La tribuna del Duomo di Pisa. Capolavori di due secoli*, a cura di R.P. Ciardi, catalogo mostra (Pisa 1995), Milano 1995, pp. 29-51: 30-35; R.P. Novello, *Le tarsie lignee*, cit., pp. 303-307.
- 88 R.P. Novello, *Le tarsie lignee*, cit., pp. 303-307 e 642-646. Le cornici e l'intelaiatura delle tarsie furono invece opera di Michele di Giovanni, detto lo Spagnolo, al quale fu assegnata nel 1493 anche la commissione del coro maggiore della chiesa, la cui esecuzione, portata avanti dai figli Giovanni e Lorenzo, fu poi più volte interrotta e dilazionata, per essere infine conclusa, con la partecipazione di svariati artefici, nel 1513 (*ibidem*, con attribuzione a Benozzo del disegno di alcune tarsie con *Profeti*).
- 89 Flaminio Dal Borgo, *Dissertazione epistolare sull'origine della Università di Pisa*, Pisa 1765, pp. 60-61 (cit. in O. Banti, *Pisa...*, cit., p. 8); cfr. pure M. Luzzati, *Una guerra di popolo 1494-1509. La seconda libertà di Pisa*, Pisa 2000² (1973¹).
- 90 La fortezza sangallescà delimita l'odierno Giardino Scotto.
- 91 Una segnalazione minima si rinviene in una nota, redatta dai curatori dell'edizione italiana M. Marianelli e E. Tolaini, di R. Borchardt, *Pisa, solitudine di un impero*, Pisa 1965, ristampa 2001, p. 188. Ringrazio Marco Frati per l'aiuto nell'identificazione degli edifici raffigurati.
- 92 Si vedano le opere di Frediani e Ciampanti in *Matteo Civitali...*, cit., *passim*.
- 93 [GIR]OLAMO [H]A FATTO FARE MATE[O] DI MARASI [antica famiglia carrarese, come ho appreso tramite Andrea Fusani da Pietro di Pierro, che ringrazio] QUESTE FIGHURE [H]A FATTO FARE DOMENICHO DETTO LONBARDETTO 1501. Cfr. G. Paoletti, D. Lambruschi, *Il Duomo di Carrara*, Carrara 2017, pp. 17-19.
- 94 F. Cervini, scheda 9 in *Legati da una cintola. L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città*, catalogo mostra (Prato 2017-2018), a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, Firenze 2017, pp. 142-144 (con riepilogo delle notizie storico-artistiche e bibliografia): le pregevoli placchette di ambito di Nicola Pisano oggi applicate sul lembo di cintola, settecentesco, conservato nel Museo dell'Opera non è certo che fossero *ab origine* ad essa destinate. Il culto ricevette un grande impulso nella Pisa del Seicento (F. Paliaga, schede 46-47, *ibidem*, pp. 201-212).
- 95 C. Gnoni Mavarelli, *L'Assunta e la Cintola: exempla di un'iconografia in Toscana dal XIII al XVI secolo*, in *Legati da una cintola...*, cit., pp. 72-85. L'affresco carrarese sembrerebbe una versione *facilior* – al punto da eliminare dettagli significativi come il sepolcro della Vergine – della vetrata realizzata da Lorenzo da Pelago per la Cattedrale di Prato su disegno di Filippo Lippi (*ivi*, fig. 11).
- 96 Clemente Lupi, cit. in A. Milone, *Pisa. Officina...*, cit., p. 20.



Fig. 1. Pittore fiorentino (Biagio d'Antonio?), *Presa di Pisa nel 1406* (part.), 1460-65 ca., Dublin, National Gallery of Ireland.

Fig. 2. *San Nicola da Tolentino salva Pisa dalla peste* (part.), 1440-45 ca., Pisa, chiesa di San Nicola.

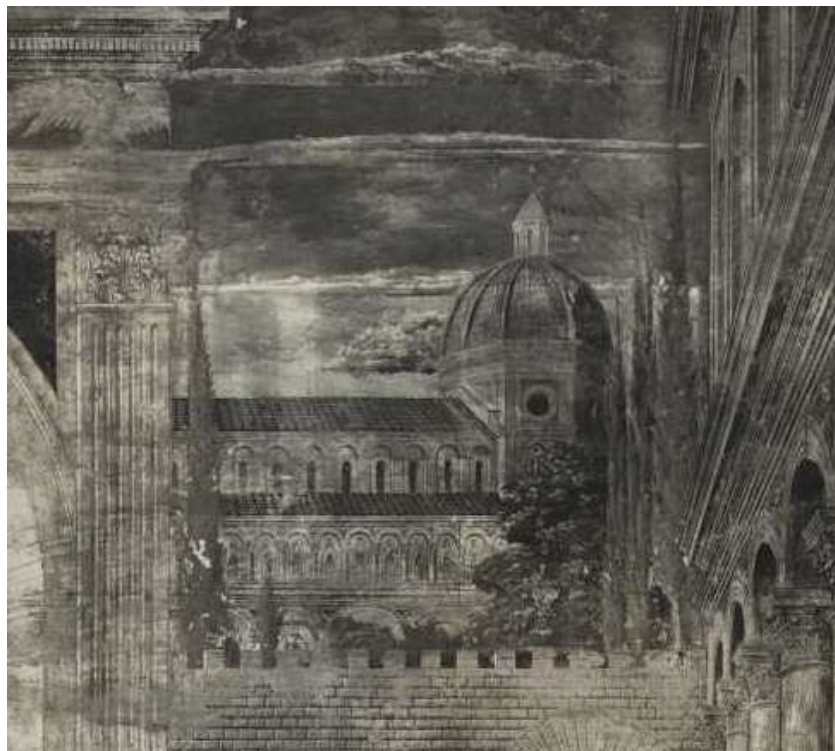


Fig. 3. Turino Vanni, 1380-90 ca., e Bicci di Lorenzo (?), 1436-37, *Crocifisso della Dogana*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Fig. 4. Benozzo Gozzoli, *Storie di Giuseppe* (part.), 1477, Pisa, Camposanto.



Fig. 5. Incisione dell'acquasantiera di Domenico di Giovanni da Milano (1464), in Georges Rohault de Fleury, *Monuments de Pise au Moyen Age*, Paris 1866, Atlas, Pl. XLIV.

Fig. 6. Adèle Poussielgue, disegno del dossale marmoreo di Andrea Guardi in San Giovanni in Gatano a Pisa, 1840, Pisa, Fondazione Palazzo Blu.

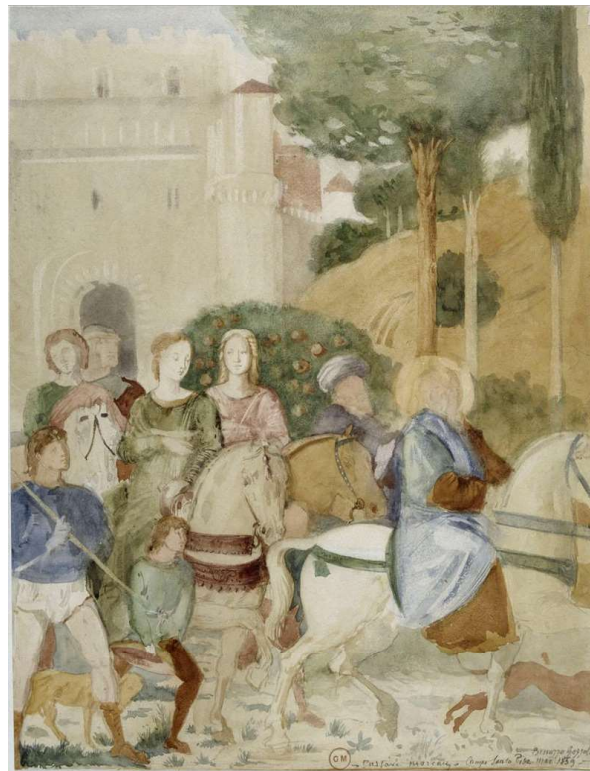


Fig. 7. John Ruskin, *I tre angeli prendono commiato da Abramo*, disegno dall'affresco di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, 1845, Oxford, Ashmolean Museum, WA.RS.STD.025.

Fig. 8. Gustave Moreau, *Abramo e Loth in Egitto*, acquerello dall'affresco di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, 1859, Parigi, Musée national Gustave Moreau, Des. 4348.



Fig. 9. Guido da Serravallino, *Vedute della chiesa di San Matteo, del ponte alla Fortezza e della Cittadella Nuova*, tarsie lignee, 1488-90, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 10-11. Pittore lunigiano o della Toscana nord-occidentale, *Santi Girolamo, Giovanni Battista, Nicola da Bari*, nella lunetta *L'Assunta consegna la cintola a san Tommaso e veduta di Pisa*, 1501, Carrara, Duomo (foto di Stefano Bertozzi).