

Santa Caterina d'Alessandria a Pisa

LE TRE ETÀ DI UNA CHIESA



Santa Caterina d'Alessandria a Pisa

LE TRE ETÀ DI UNA CHIESA

a cura di
Marco Collareta

scritti di
Valerio Ascani, Chiara Balbarini, Francesca Barsotti, Veronica Baudo, Caterina Bay,
Vittoria Camelliti, Pierluigi Carofano, Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Marco Ciampolini,
Marco Collareta, Maria De Vizia Guerriero, Gabriele Donati, Daniele Galleni,
Gabriella Garzella, Daria Gastone, Stefano Martinelli, Andrea Muzzi, Silvia Nannipieri,
Franco Paliaga, Stefano Renzoni, Mauro Ronzani, Elisabetta Salvadori

foto di
Irene Taddei



Ringraziamenti

Gli autori desiderano ringraziare: Antonella Capitanio, Don Francesco Bachi, Elisa Carrara dell'Archivio Storico Diocesano



© Copyright 2019 Acque SpA e Pacini Editore Srl

ISBN 978-88-6995-xxx-x

Realizzazione editoriale e progetto grafico



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto-Pisa
www.pacinieditore.it
info@pacinieditore.it

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Responsabile editoriale

Federica Fontini

Responsabile di redazione

Silvia Frassi

Direzione produzione

Stefano Fabbri

Referenze fotografiche

Campagna fotografica originale © Irene Tadde ad eccezione di:

Polo Museale della Toscana prot. n. 6250 del 24 agosto 2019 pp. 18, 78, 79, 85, 86, 88, 101, 103, 113, 115, 197, 199; Ufficio diocesano per i Beni Culturali Ecclesiastici di Pisa, Archivio fotografico, realizzazione Nicola Gronchi pp. 164, 170, 172-174, 176, 177; **Archivio Parrocchiale di Santa Caterina in Pisa pp.xxxxx; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno pp. xxxxxx**; Fondazione Pisa - Palazzo Blu, pp. 168, 169.

Per i Beni Culturali Ecclesiastici di Pisa: autorizzazione dell'Arcidiocesi di Pisa - Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici del xxxxxxx prot. nn. xxxxxx.

Le immagini delle pagine 153 e 157 dei dipinti restaurati sono state gentilmente concesse dal laboratorio di restauro Lo Studiolo di Lucca.

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Indice

Presentazione.....9

Giovanni Paolo Benotto

Ricordo di Mons. Corallini11

Il Consiglio Pastorale Parrocchiale.

Prefazione15

Marco Collareta

Santa Caterina d'Alessandria:un culto venuto dal mare19

Maria Luisa Ceccarelli Lemut - Gabriella Garzella

I frati Domenicani in Santa Caterina dalle origini al 140627

Mauro Ronzani – Elisabetta Salvadori

“Sapiens mulier aedificat domum suam”.
La chiesa medievale: architettura e decorazione architettonica45

Valerio Ascani

Approfondimenti di Valerio Ascani e Stefano Martinelli

L'arredo mobile e monumentale dalle origini alla fine del Cinquecento81

Marco Collareta

Approfondimenti di Marco Collareta, Chiara Balbarini, Gabriele Donati, Andrea Muzzi

La decorazione pittorica dopo l'incendio del 1650133

Pierluigi Carofano

Mutamenti e persistenze nella chiesa di Santa Caterina dall'epoca delle soppressioni leopoldine
ai giorni nostri163

Francesca Barsotti

Approfondimenti di Daniele Galleni, Maria De Vizia Guerriero, Silvia Nannipieri, Daria Gastone, Veronica Baudo

Una chiesa mai esistita: Santa Caterina d'Alessandria a Pisa ad inizio Novecento191

Stefano Renzoni

Approfondimento di Caterina Bay

Sepulture, iscrizioni, stemmi: un'antologia (Breve introduzione e schede segnaletiche)203

Vittoria Camelliti



Presentazione

“Se camminiamo insieme, giovani e anziani, potremo essere ben radicati nel presente e, da questa posizione, frequentare il passato e il futuro”. Si tratta di una espressione di Papa Francesco nella Esortazione Apostolica *Christus Vivit* che non solo descrive una modalità sempre più necessaria nel rapporto tra giovani e anziani, ma che può essere applicata anche alla comprensione dei più diversi fenomeni culturali e ad una lettura corretta e adeguata soprattutto di certi antichi monumenti ecclesiali che portano su di sé i segni dei secoli e delle generazioni passate, come nel caso della chiesa di S. Caterina di Alessandria in Pisa.

Per i pisani si tratta della chiesa del Seminario, che oltre ad essere stata sede del glorioso Convento dei Frati Predicatori, i Domenicani, da oltre due secoli è anche chiesa parrocchiale e punto di riferimento per i momenti religiosi più importanti dell'Istituto Arcivescovile di Santa Caterina. Una chiesa che ha sempre il suo portale spalancato verso la città e che per molti è punto di riferimento per una preghiera, per un momento di ascolto spirituale, per una visita che può essere anche solo di natura culturale, ma che suggerisce sempre pensieri più profondi, perché nella penombra della sua immensa navata e nell'aprirsi alla luce delle cappelle absidali, rimanda ad un oltre che le immagini dei santi raffigurati nelle vetrate individuano come il luogo della luce gentile della beatitudine celeste.

Se nel tempo molte sono state le pubblicazioni sulla chiesa di Santa Caterina, soprattutto ad opera di Mons. Guido Corallini, come pure sul Seminario e sull'Istituto di S. Caterina, mancava però una pubblicazione che ripercorresse i lunghi secoli di storia vissuti dal popolo di Dio in ragione di questo luogo di culto. Sì, perché il soggetto primo di una chiesa non sono le mura o la sua struttura architettonica o le sue opere d'arte, ma il popolo cristiano che in questa chiesa ha vissuto e vive gli eventi fondamentali della propria esistenza sia a livello personale che familiare o sociale, tanto che l'edificio di culto cristiano ha il nome di chiesa, dalla Chiesa-Comunità dei credenti che ivi si raduna.

L'occasione di questo volume è data dal ricordo dell'inizio della presenza domenicana in Pisa; la ragione più vera credo che sia però la necessità di offrire alle generazioni del nostro tempo l'opportunità di cogliere con uno sguardo comprensivo il passato per farsi una ragione del presente e continuare a camminare nella speranza per un futuro di vita cristiana che sappia fare tesoro di quanto ci è stato consegnato da chi ci ha preceduto e non solo per conservare adeguatamente opere d'arte di grande valore, bensì per saperne leggere i contenuti e additarli a chi verrà poi, nella continuità di un messaggio di fede di cui possano fruire uomini e donne di ogni tempo.

In questo modo, le nostre chiese, soprattutto quelle più ricche di opere d'arte, non rischieranno di diventare solo luoghi museali da visitare per cogliere il senso di una bellezza frutto del genio dell'uomo, ma luoghi dell'anima, nei quali la bellezza possa fare da guida verso l'incontro con una bellezza ulteriore, la Bellezza eterna che continua a squadernarsi nel mondo, non solo attraverso il creato, ma anche grazie alle opere compiute dalle mani dell'uomo, frutto del suo ingegno e della sua capacità di percepire l'assoluto di Dio.

Ecco il senso delle parole di Papa Francesco: radicati nel presente, ma attenti a quanto ci è stato trasmesso da chi ci ha preceduto, potremo proiettarci e nel passato e nel futuro, certi che ogni epoca è tempo di salvezza e ogni opera dell'uomo che si ispiri a ciò che non passa e che rimane è sempre occasione per assaporare, sia pure a volte in maniera indistinta, ciò che ci solleva verso Dio e ci apre a quella visione interiore che è riflesso della Bellezza eterna.

Grazie dunque a chi ha promosso questo volume e a chi ha collaborato alla sua realizzazione, perché anch'esso cooperi all'annuncio di Colui che è Via, Verità e Vita, che gli antichi Frati Predicatori hanno proclamato in Santa Caterina e che oggi la Comunità cristiana che qui si riunisce, insieme con la Comunità del Seminario e delle varie Scuole che qui hanno sede, continuano a testimoniare perché anche il nostro tempo sia animato dallo Spirito di Dio che solo dona pace e gioia al mondo.

Pisa, 3 novembre 2019
 † Giovanni Paolo Benotto
 Arcivescovo

Ricordo di Mons. Corallini

Guido Corallini nasce a Pisa il 20 maggio 1919, allora memoria liturgica di San Guido della Gherardesca, ed è battezzato al Battistero. Riceve la Prima Comunione al Congresso Eucaristico Diocesano nel 1928.

Ha uno zio sacerdote, monsignor Guido Pagni e due genitori esemplari, Donato e Gina.

Dopo esser stato presidente dell'Associazione "Giosuè Borsi" di S.Caterina, fa parte della Presidenza Diocesana della Gioventù Cattolica al tempo di Aldo Luperi, presidente, e di mons. Mario Estivi, assistente. Studia pianoforte per sette anni ed accompagna all'harmonium la Schola Cantorum di Porta a Lucca e poi la Schola del Seminario Arcivescovile diretta dal maestro don Amedeo Salvini.

Si diploma all'Istituto Magistrale nel 1936 e a soli 21 anni si laurea in Lettere al Magistero di Firenze nel 1940; nell'ottobre dello stesso anno fa il suo ingresso nel Seminario Arcivescovile S. Caterina di Pisa. Nel 1943 si trasferisce, come tutto il Seminario, alla Certosa di Calci: qui sarà ordinato Diacono nella Cappella del Rosario e concluderà il periodo di formazione.

Il 29 giugno 1944, in una giornata piena di sole, riceve l'Ordinazione sacerdotale dall'Arcivescovo Gabriele Vettori nella Cappella del Palazzo e nei giorni seguenti celebra la sua prima Messa a Sant'Andrea a Lama.

Inizia il suo ministero nella parrocchia di S. Marco alle Cappelle come vicario parrocchiale, ma subito dopo un anno viene richiamato nella "sua" parrocchia di Santa Caterina d'Alessandria e viene nominato parroco.

Dal 1944 insegna all'Istituto "S. Caterina", prima alla scuola media e poi al Liceo Scientifico fino all'anno 1989.

Dal 1944 al 1949 è Assistente diocesano per gli Aspiranti della Gioventù Cattolica.

Dal 1950, prima vice, poi Consulente ecclesiastico dei Comitati Civici della diocesi fino al 1966. Promuove il Circolo "Mario Fani" dal 1971 al 1987.

Viene nominato Cappellano di Sua Santità da Giovanni Paolo II il 18 marzo 1994 in occasione del suo cinquantesimo giubileo sacerdotale.

Nel febbraio del 2013 rinuncia alla parrocchia, ma continuerà ad abitare in canonica e a servire con zelo la Comunità cristiana fino al giorno della sua morte avvenuta il 17 agosto 2016.

Un uomo da ricordare per la sua lunga vita, ricca di opere e di giorni spesi per gli altri nel ministero sacerdotale, che ha svolto fedelmente per più di settantadue anni, nel lavoro nobile e paziente di insegnante ed educatore, compiuto con l'intelligenza e con il cuore, nell'impegno civile per la sua Pisa

che ha sempre amato e di cui ha curato gelosamente tante memorie, anche con seri lavori di ricerca.

Degli ottocento anni della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, che celebriamo con questa pubblicazione, don Guido ne ha vissuti quasi cento all'ombra del suo campanile in cotto: una vita, la sua, legata indissolubilmente per Provvidenza a quella dell'edificio chiesa e, soprattutto, alla vita della Comunità parrocchiale alla quale si è dato fino alla fine. Un uomo che ha cercato, atteso, incoraggiato, richiamato con fermezza e perdonato la porzione di popolo di Dio che la Chiesa aveva affidato alla sua premura di pastore; un uomo che ha amato, studiato, curato "ogni singola pietra" della nostra bella chiesa; un uomo che, appassionato della Storia di ogni uomo, quella in grande – sulla quale invitava sempre a "non fare confusione" – e quella in apparenza "piccola", "feriale", ha mantenuto una interiore onestà e fedeltà, sempre nel profondo rispetto dell'altro, a "idee chiare e distinte" – come avrebbe chiosato lui stesso – che lo facevano non solo dotto, ma sapiente.

Per questo ultimo secolo che monsignor Guido Corallini ha arricchito col suo "essere" e il suo tanto "fare", ringraziamo il Pastore grande delle pecore, il Signore Gesù: riconosca nei suoi settantadue anni da prete l'odore di noi pecore, che come Comunità parrocchiale di Santa Caterina d'Alessandria lo ricorda in questo Anno Giubilare.

Il Consiglio Pastorale Parrocchiale.





Prefazione

Quello che si festeggia oggi non è tanto il centenario di un fatto lontano e circoscritto nel tempo, quanto l'ennesimo compleanno di una realtà tuttora viva ed operosa. Se è vero infatti che la tradizione afferma che l'ordine domenicano fece il suo primo ingresso a Pisa nel 1219, è vero altresì che la chiesa che di lì a qualche tempo venne innalzata per quella comunità di frati predicatori è la stessa che vediamo ancor oggi. Due date segnano indelebilmente la storia dell'insigne edificio: il 1650, quando un terribile incendio ne distrusse o danneggiò gravemente l'arredo interno, e il 1784, quando la sua gestione passò dall'ordine religioso che lo aveva retto fino ad allora al clero diocesano che tuttora lo regge. Da qui il titolo della presente pubblicazione, che allude appunto alle tre età della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria individuate da quei cruciali giri di boa. Età di una vita lunga e complicata, ma non per questo meno fedele alla vocazione primaria di ogni chiesa di pietra che fu, è e sarà sempre quella di accogliere l'assemblea dei fedeli riuniti per la sacra sinassi.

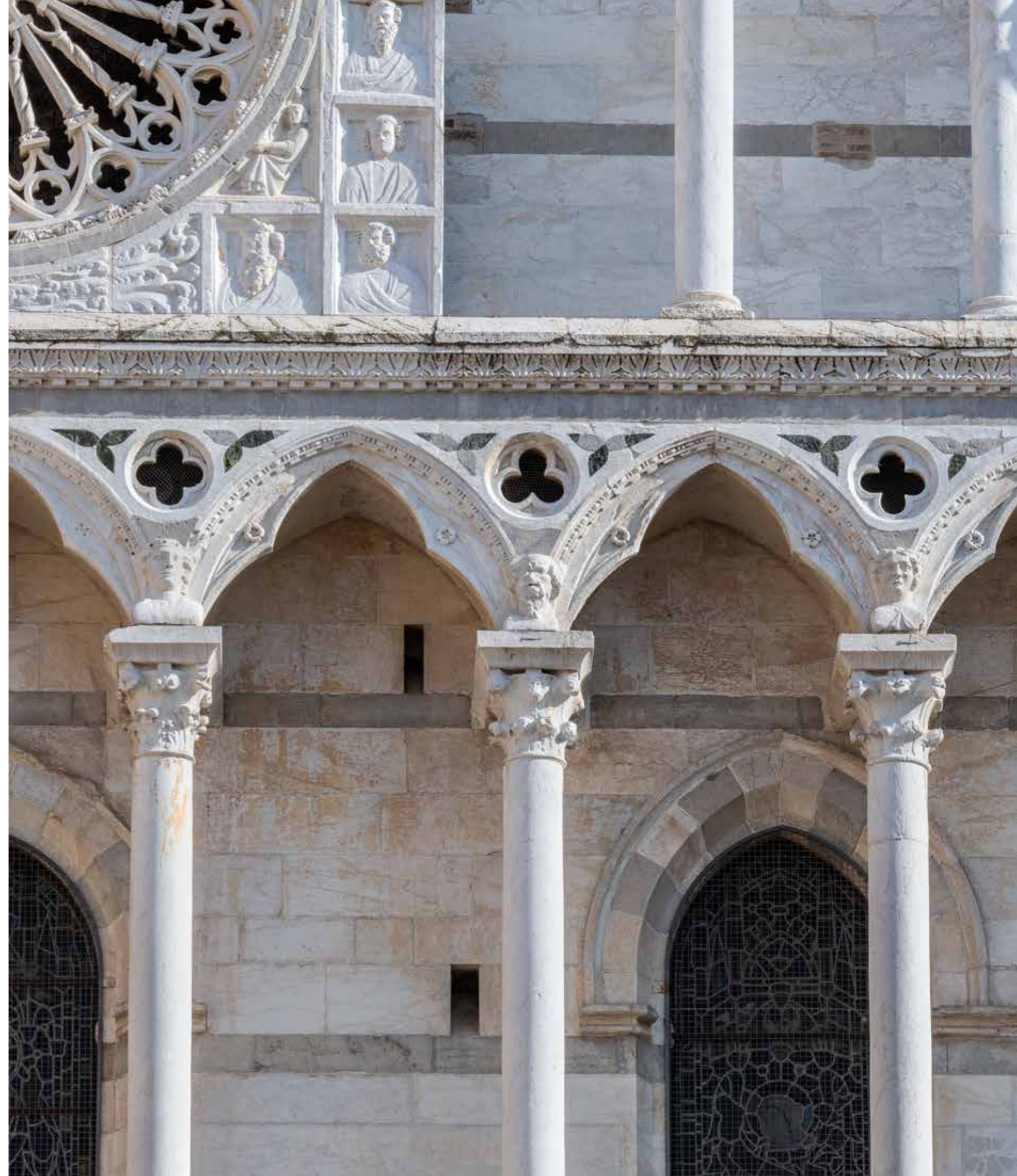
Per raccontare una storia tanto lunga e complessa, il libro cerca di affrontare i diversi nodi tematici da angolature diverse. Dopo un doveroso ricordo di monsignor Guido Corallini che tanto si spese per custodire la memoria della chiesa di Santa Caterina, i due primi saggi affrontano le vicende del culto tributato a Pisa all'antica martire cristiana e i primi secoli della presenza domenicana entro le mura cittadine. Mentre la storia in senso stretto la fa qui da padrona, negli interventi che seguono essa si pone in qualche misura al servizio dell'arte. L'architettura medievale del sacro edificio, l'arredo e la decorazione pittorica prima e dopo l'incendio del 1650, la lenta ripresa in seguito all'allontanamento dei domenicani nel 1784, i restauri energicamente voluti dal cardinal Pietro Maffi negli anni Venti del secolo scorso e i loro inevitabili strascichi polemici: tutto ciò, insomma, che ha contribuito a definire l'aspetto attuale della chiesa di Santa Caterina è messo in luce da un folto gruppo di storici dell'arte. Data la complessità degli argomenti trattati, si è pensato qui di alternare ai saggi che illustrano lo svolgimento dei fatti schede o gruppi di schede che quegli stessi fatti approfondiscono, analizzando opere d'arte particolarmente rilevanti o specifiche questioni storiche degne di nota. Conclude il libro un intervento dedicato a iscrizioni, stemmi, lapidi sepolcrali ed altri "luoghi della memoria" in cui ancora una volta l'arte e la storia si scambiano le parti, e con ciò stesso riaffermano la loro inscindibile unità.

Se, dopo aver ripercorso con gli autori dei saggi e delle schede le tre età della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, il lettore chiedesse di indicargli un'opera che ne riassume il senso più profondo, non avremmo dubbi di

◀
Cattedra in legno del XVII secolo contenente quella da cui avrebbe predicato San Tommaso, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

sorta. Quest'opera non può che essere la cosiddetta Cattedra di San Tomaso d'Aquino, alla quale è affidato da secoli il ricordo di un probabile seppur non documentato soggiorno del dottore angelico presso il convento domenicano di Pisa. Reliquia ed oggetto d'arte insieme, l'insigne monumento consta di un mobile d'età gotica, arricchito di elementi seriori ed inglobato in una custodia lignea di stile marcatamente classicistico. In questo singolare manufatto sembra di poter toccare con mano il passaggio tra la vocazione didattica dei frati predicatori, che ressero la chiesa nei primi cinque secoli abbondanti della sua esistenza, e quella in tutto analoga del seminario arcivescovile, che negli ultimi tre secoli scarsi ha preso il posto del precedente convento domenicano. Si tratta di un passaggio in cui il mutare dei linguaggi non compromette la sostanziale identità degli intenti, un po' come quando le campane della chiesa di Santa Caterina chiamano i fedeli alla messa e nessuno si chiede se quello che sta suonando è un bronzo del Trecento, del Settecento o del tempo, tanto più vicino a noi, dei restauri novecenteschi.

Marco Collareta



Santa Caterina d'Alessandria: un culto venuto dal mare

MARIA LUISA CECCARELLI LEMUT - GABRIELLA GARZELLA

Una santa teologa e filosofa

Il culto di Caterina d'Alessandria, forse la santa più celebre dell'Occidente medievale, proviene dall'Oriente e giunse in Italia almeno nell'VIII secolo, epoca a cui rimanda l'immagine presente a Napoli nelle catacombe di San Gennaro. La via della diffusione fu quella delle rotte commerciali, come dimostra proprio il caso napoletano, testimone del legame antico, diretto e consolidato intrattenuto con il grande porto egiziano di Alessandria: nella città partenopea aveva messo radici una solida colonia alessandrina. Con Caterina in quelle catacombe sono rappresentate le martiri orientali Giuliana, Agata, Margherita e la romana Eugenia, cinque vergini raffigurate in tunica lunga e mantello di foggia bizantina con il capo scoperto e nimbato ed espressione ieratica del viso. Caterina tiene nelle mani i simboli del martirio, una piccola croce nella destra e la corona della vittoria nella sinistra. Altre immagini compaiono a Roma nella chiesetta di San Sebastiano sul Palatino (VIII-IX secolo), a San Clemente (IX secolo) e a San Lorenzo Fuori le Mura (IX-X secolo) e presso Nola nella cappella dei Santi Martiri a Cimitile (IX secolo ex.-X in.). Al IX secolo risalgono anche le menzioni di Caterina nei martirologi bizantini e in quello carolingio di Rabano Mauro¹.

Nella prima metà dell'XI secolo la devozione si affermò in Normandia e in Inghilterra attraverso la diffusione di reliquie provenienti dal monastero del Sinai e le attestazioni liturgiche nei calendari e nei manoscritti per le celebrazioni.

Di Caterina, come di molti martiri dei primi secoli, mancano notizie sicure sulla vita e la morte. La tradizione ne ha fatto una giovane nobile e colta di Alessandria d'Egitto, martirizzata nel 305. La redazione greca della *Passio* per alcuni studiosi risalirebbe al VI-VII secolo, per altri tra la fine del VII e la metà dell'VIII, tuttavia il racconto pervenuto risale ad un compilatore greco del X secolo, Simeone di Metafrasto detto il Compilatore, funzionario della segreteria di Stato al tempo dell'imperatore bizantino Niceforo II Foca (912 ca.-969).

Secondo questo racconto, il cesare Massimino Daia impose alla popolazione di Alessandria l'offerta sacrificale agli dei. Caterina si fece interprete del dissenso della popolazione cristiana e al cospetto dell'imperatore instaurò un dialogo dal sapore catechetico, ne confutò le posizioni ed espone con chiarezza



◀
Maestro di Calci, *Santa Caterina con storie della sua vita*, Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Catherine Tobin, *Convent of Saint Catherine*, in *The Land of Inheritance or Bible Scenes Revisited*, 1863, p. 223

za il *kerygma* cristiano. L'imperatore coinvolse allora un gruppo d'intellettuali Alessandrini in grado di tenerle testa: Caterina sostenne le sue affermazioni con argomentazioni non solo bibliche ma anche di filosofi greci, unite a reminiscenze essene, ben recepite dalle dottrine gnostiche sviluppatesi ad Alessandria. I sapienti si convertirono e vennero messi al rogo e Caterina sottoposta al primo supplizio della flagellazione. In prigione, ricevette la visita dell'imperatrice, che si convertì insieme con il tribuno militare e i soldati preposti alla sua sorveglianza, ovviamente tutti martirizzati. Dopo aver rifiutato le *avances* dell'imperatore e il sacrificio agli idoli, Caterina fu sottoposta al supplizio mortale della ruota ma un angelo fracassò lo strumento, i cui pezzi ferirono gli spettatori pagani. A questo punto la soluzione definitiva è la decapitazione: Caterina si affida alla misericordia del Signore, perdona i suoi persecutori e perora la causa di quanti avrebbero invocato il Signore nel suo nome, nella prospettiva di 'santa ausiliatrice'. Il suo corpo sarebbe stato trasportato dagli angeli sul Monte Sinai, ove un'altura si chiama Gebel Katherin. Da qui in seguito, nel VII secolo, per sottrarlo all'invasione araba, fu traslato nel monastero sottostante a lei intitolato.

Il bel dossale duecentesco, conservato a Pisa nel Museo nazionale di San Matteo e qui riprodotto, ripropone in otto scene, ai lati dell'immagine della santa in abiti regali, gli episodi salienti della sua vicenda: a sinistra dall'alto la professione di fede davanti all'imperatore, la disputa con i filosofi, la visita degli angeli in carcere e la condanna; a destra, sempre dall'alto, l'angelo libera la santa dal supplizio delle ruote, la decapitazione, la sepoltura e la traslazione del corpo sul Monte Sinai.

La *Passio*, che rientra a pieno titolo nel quadro dei racconti edificanti per i fedeli, necessiterebbe di una lunga e attenta lettura esegetica. Nei testi greci e nelle prime versioni latine il confronto con l'imperatore e con i filosofi è presentato come un reale dibattito filosofico, un'autentica apologia della fede tesa a dimostrare la superiorità della sapienza cristiana sulla scienza pagana. L'aspetto che ci sembra particolarmente interessante è l'insistenza sulla statura culturale, intellettuale e teologica di Caterina, una figura femminile in grado di confutare e convertire i filosofi pagani, segno di un ruolo molto importante affidato proprio ad una donna.

Come per la maggior parte dei martiri di quell'epoca, i documenti sull'esistenza terrena di Caterina sono posteriori di circa quattro secoli: si tenga conto però che la Chiesa di Alessandria fu sconvolta dall'invasione persiana del 612 e solo alla fine del VII o all'inizio dell'VIII secolo incontriamo menzione di questa santa. Le più antiche tracce di venerazione si trovano in chiese rupestri del VII secolo in Cappadocia, ma ben presto anche in Italia. Anche se manca una prova inconconfutabile dell'esistenza della santa, in favore della verità storica resta una non trascurabile serie di documenti, benché successivi di quattro secoli. Prima del IX è infatti impossibile farsi un'idea precisa del culto dei santi nel mondo bizantino poiché il calendario venne rivisto completamente dopo la seconda ondata iconoclasta (813-843): l'assenza di manoscritti liturgici greci anteriori al IX secolo rappresenta una più che valida giustificazione del silenzio intorno alle vicende cateriniane.

Nel Duecento la sua celebrità si era diffusa ovunque e sia gli antichi ordini monastici sia gli Ordini Mendicanti l'accosarono nei loro calendari. Ella veniva sempre più rappresentata intenta a far lezione, con un libro in mano, rivolta ad un gruppo di studenti o d'intellettuali rapiti nell'ascolto: altro elemento da sottolineare è il ruolo d'insegnante attribuitole. A Parigi nel 1253 Robert de Sorbon, cappellano e confessore del re Luigi IX, fondò un collegio per lo studio della teologia dei chierici, affidato alla protezione di santa Caterina, che divenne così la patrona degli oratori, dei filosofi e dei teologi e per estensione dell'intera università, sì da essere effigiata sul sigillo dell'Università di Parigi dal 1253.

La santa delle Università

Per la capacità di coniugare saperi disciplinari con la sapienza divina Caterina assurse ben presto a patrona dell'ambito scolastico, sovente associata – anche a Pisa come vedremo – con san Nicola, nella sua veste di protettore della gioventù e quindi degli studenti. Una precoce attestazione potrebbe essere

quella del patronato di Caterina sulla Scuola Medica Salernitana, risalente, secondo un'ipotesi, al VI secolo. La più antica testimonianza di un diretto collegamento con le istituzioni scolastiche consisterebbe nell'accordo intercorso il 29 novembre 1231 tra Bartolomeo, priore di Saint-Étienne de Vignory nell'Alta Marna, e il *magister scolarium* Lamberto *de Ponteciso* riguardo alle luminarie organizzate dagli studenti per le feste dei santi Caterina e Nicola². Tra gli ambiti accademici medievali a lei affidati possiamo ricordare in Italia le università dei giuristi di Bologna e di Padova³ e gli studi generali di Siena⁴ e di Pavia⁵, ma il suo culto e il suo patronato erano largamente diffusi nell'intera Europa⁶.

Il culto di santa Caterina in Toscana e a Pisa

Per la Toscana i registri delle decime degli enti ecclesiastici versate alla Sede Apostolica tra l'ultimo quarto del Duecento e i primi anni del Trecento non riportano alcuna chiesa dedicata a santa Caterina; nella diocesi di Cortona un elenco trecentesco menziona la chiesa di Santa Caterina di Burcinella, da ritenere edificata in quel secolo poiché non è presente nelle decime della diocesi di Arezzo, da cui quella circoscrizione era stata ritagliata nel 1325⁷. Solo una ricerca mirata diocesi per diocesi potrebbe modificare questo quadro: si tenga conto infatti che in quella fonte non compaiono enti appartenenti a ordini religiosi allorché era la casa madre a provvedere al pagamento. Così non è indicata la chiesa pisana domenicana e nemmeno la magione templare di Santa Caterina di Serravalle al ponte ad Arbia nella diocesi di Siena, che conosciamo solo una volta passata alle dipendenze dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme⁸. Un'indagine puntuale potrà arricchire il quadro con le dediche attestate in epoca successiva, come è stato sperimentato per Volterra, dove la documentazione trecentesca ne testimonia quattro: dal 1323 è nota una chiesa a Colle Valdelsa⁹ e poco dopo conosciamo due monasteri benedettini femminili, a Bibbiano nel territorio di Colle Valdelsa dal 1345¹⁰ e a San Gimignano, eretto nel 1364¹¹; a Radicondoli nel 1339 un cenobio agostiniano femminile si innestò su un precedente ospedale¹².

A Pisa una sola chiesa è intitolata a santa Caterina, la splendida conventuale domenicana al centro di questo volume. In realtà la dediche era preesistente: del primitivo edificio si ha notizia il 17 aprile 1213, allorché l'acquisto da parte di Mariano del fu Pietro di Marogna di terreni, su cui sarebbe stata eretta la chiesa di Ognissanti lungo la via di Porto Pisano, fu rogato «in domo oratorii hospitalis sancti Antonii et sante Caterine» appartenente alla fondatrice, Maria del fu Guantino Arru de Zori del giudicato di Torres, madre di Mariano¹³. Sette anni più tardi, il 9 settembre 1220, l'ospedale fu dalla donna donato alla chiesa di San Lazzaro¹⁴. In questa fase l'edificio sacro era un oratorio annesso a un ente ospedaliero, dedicato a due santi di origine egiziana per la prima volta presenti a Pisa.

Maria apparteneva ad una famiglia non nuova a iniziative in ambito religioso: suo figlio Mariano, insieme con il conterraneo Pipino de Canta, figlio di Jacopo de Canta, fu all'origine della chiesa di Ognissanti su terreni acquistati tra il 1212 e il 1213. L'edificio sacro, passato all'ospedale di San Leonardo di

Stagno, sarebbe poi divenuto nel 1227 sede di un gruppo di donne pisane desiderose di seguire l'esempio di santa Chiara¹⁵.

Maria proveniva da un'importante casata del giudicato di Torres, i de Zori, ed era zia del giudice Comita II di Lacon (1198-1218), come appare dall'atto con cui il 1 luglio 1210 ella confermò la donazione, effettuata cinque anni prima, delle chiese di Santa Maria e di Santa Giusta di Orria Pitzinna (tuttora esistenti presso Chiaramonti nell'Anglona) con tutto il loro patrimonio all'ordine camaldolese¹⁶. Sappiamo infine che Maria aveva interessi nella zona dell'ospedale di San Leonardo di Bosoe (ora nella periferia di Sassari), dipendente da San Leonardo di Stagno: Gregorio IX nel 1231 intervenne perché gli eredi «quondam Marie Turritane» restituissero all'ospedale alcuni molini che tenevano senza diritto¹⁷.

Queste notizie, benché scarse, testimoniano ancora una volta l'intreccio dei rapporti tra Pisa e la Sardegna con particolare riferimento al giudicato di Torres, qui concretizzati nella presenza di una dipendenza dell'ospedale di Stagno nell'isola e di legami della famiglia con la sede dell'ente attraverso la donazione della chiesa di Ognissanti, nonché nel soggiorno pisano nel secondo decennio del Duecento. È possibile che proprio questi personaggi rappresentino il tramite dell'affermazione a Pisa del culto di santa Caterina d'Alessandria, già presente in Sardegna probabilmente per i vincoli altomedievali con il mondo bizantino. Nel giudicato di Torres esisteva una chiesa di Santa Caterina di Usini, donata al monastero di San Pietro di Silki dal giudice Mariano I (1073-1082)¹⁸; alla fine del secolo, il 4 aprile 1095, la medesima intitolazione compare a *Semelia* (Elmas, Cagliari)¹⁹. Ancora nel Turritano è attestata dal 1278 la chiesa di Santa Caterina a Sassari²⁰, mentre solo negli elenchi delle decime del XIV secolo, sotto l'anno 1341, è nominata Santa Caterina di *Saver*²¹, probabilmente più antica poiché la località è citata già all'inizio del XIII secolo²².

Santa Caterina e l'Università di Pisa

Lo studio generale pisano risale al pieno Trecento: benché la città fosse stata sin dalla fine dell'XI secolo un importante centro di cultura e d'istruzione e nel XIII avesse visto la nascita dei due importanti studi dei Domenicani e dei Francescani, soltanto nel 1338 si cercò di dar vita ad uno studio generale, durante la signoria del conte Fazio di Donoratico Della Gherardesca, in un periodo particolarmente florido e pacifico. Il tentativo non andò a buon fine per la mancata cooperazione del papa Benedetto XII, tuttavia il Comune prese provvedimenti per istituire uno studio importante con le due facoltà di diritto e di medicina, chiamando ad insegnare illustri docenti come il celebre giurista Bartolo da Sassoferrato²³.

La nascita ufficiale con le facoltà di teologia (la prima in Italia), diritto e medicina va però assegnata al periodo della signoria del giovane Ranieri, figlio e successore di Fazio, sotto la tutela di Tinuccio Della Rocca, con l'emanazione da parte del papa Clemente VI il 3 settembre 1343 della bolla *In supremae dignitatis*. Il XV secolo rappresentò un periodo particolarmente critico per l'università pisana, nella difficile condizione della città dopo la conquista fio-



Aurelio Lomi Gentileschi, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Pisa, chiesa di Santa Caterina

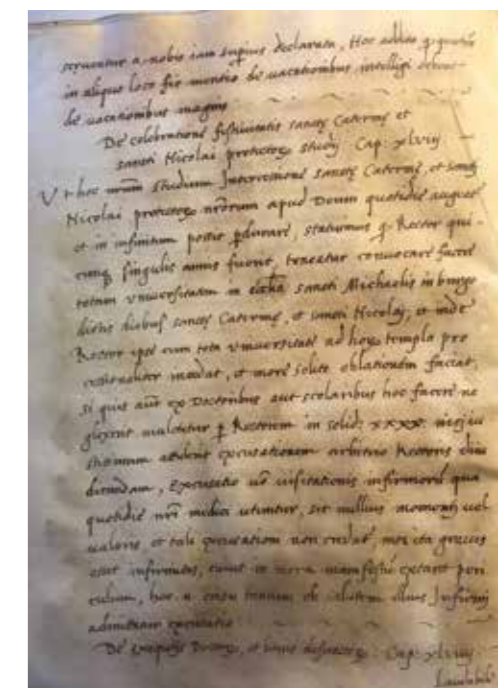
Manifattura Zettler, *Santa Caterina accompagnata dagli angeli*, tondo nella vetrata della quadrifora del coro, Pisa, chiesa di Santa Caterina



rentina del 1406, ma le cose cambiarono alla fine del 1472, allorché la Signoria di Firenze, per volontà di Lorenzo il Magnifico, deliberò di 'ordinare' lo Studio generale a Pisa, le cui attività ripresero in maniera organica il 1 novembre 1473, con le facoltà di teologia, diritto, medicina e arti (ossia lettere). È in questo

periodo che santa Caterina assunse un ruolo rilevante, poiché la sua immagine era presente su un lato del sigillo d'argento dell'Università ricordato il 3 febbraio 1485, che sull'altro aveva il Cherubino: «uno sigillo argenteo con segno di Santa Caterina [d'Alessandria] dall'un lato, dall'altro col Cherubino». Non è però improbabile che questo patronato possa essere retrodatato al XIV secolo, se è valida l'ipotesi di Marco Tangheroni che lo Studio pisano s'ispirasse al modello parigino per l'istituzione della facoltà di teologia²⁴.

Dopo le turbolente vicende politiche della fine del XV e dell'inizio del XVI secolo, con la ribellione di Pisa a Firenze e la sua riconquista nel 1509, lo Studio, sospeso nel 1535, fu riaperto nel 1543 sotto il governo e per volontà del duca Cosimo I de' Medici. Nei nuovi statuti emanati in quell'occasione troviamo finalmente l'indicazione dei patroni, santa Caterina d'Alessandria e san Nicola. Per le loro solennità – rispettivamente il 25 novembre e il 6 dicembre – l'intera Università si riuniva nella chiesa di San Michele in Borgo e di lì si recava processionalmente alle chiese intitolate ai due santi (Santa Caterina dei Domenicani e San Nicola degli Agostiniani), ove il rettore faceva la consueta offerta e veniva celebrata la Messa. In ciascuna delle due chiese i partecipanti erano ricevuti sulla porta da quattro o più frati e poi ammessi a baciare la reliquia del santo davanti all'altar maggiore.



Statuti dell'Università di Pisa, Pisa, Archivio di Stato, Acquisto Cilotti, 4, c. 32v

¹ Per tutto questo paragrafo cfr. Negruzzo 2013, pp. 33-44.

² *Cartulaire* 1882, n. 16 pp. 49-50.

³ Del Negro 2013.

⁴ Leoncini 2000.

⁵ Erba 2013, pp. 89-91.

⁶ Negruzzo 2013, pp. 44-50.

⁷ *Rationes decimarum Tuscia*, I, II.

⁸ Ceccarelli Lemut - Garzella 2009, p. 65.

⁹ Mori 1991, p. 48.

¹⁰ Mori 1991, pp. 51-52, 93.

¹¹ Mori 1991, p. 80.

¹² Cucini 1990, pp. 405-412.

¹³ Archivio di Stato di Pisa, *Diplomatico San Lorenzo alla Rivolta*, 1214 aprile 17.

¹⁴ Paesani 1970-1971, n. 4.

¹⁵ Borelli - Pecorini Cignoni 2003, p. 179.

¹⁶ Mittarelli - Costadoni, IV, 1759, col. 200; *Appendix Monumentorum*, n. CLXXXVI coll. 305-306; Tola 1861, secolo XIII, n. XX p. 317.

¹⁷ Fornai 1990-1991, pp. 160-162.

¹⁸ Bonazzi 1900, scheda n. 2 p. 88.

¹⁹ *Cartulaire* 1857, n. 840 pp. 208-210.

²⁰ Porcu 1996, scheda 28 p. 50.

²¹ *Rationes decimarum Sardinia*.

²² Tola 1861, secolo XIII, n. V pp. 307-308, 1205.

²³ Per tutto questo paragrafo cfr. Ceccarelli Lemut 2013.

²⁴ Tangheroni 1993, pp. 19-20.



S. CATERINA

*I frati Domenicani in Santa Caterina dalle origini al 1406**

MAURO RONZANI - ELISABETTA SALVADORI

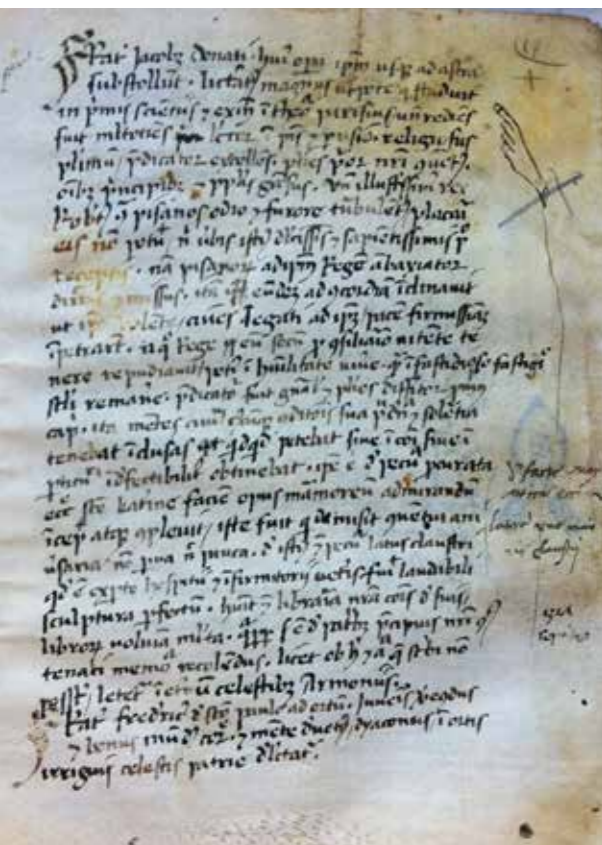
L'insediamento, l'avvio dell'attività pastorale e la controversia sulle sepolture (1220 circa-1260)

Fra Tre e Quattrocento, il frate Domenico da Peccioli volle celebrare il proprio convento di Santa Caterina, raccogliendo in una «cronaca» (ossia, nel latino del tempo, una sorta di «matricola») le biografie di ben 267 frati che in esso avevano fatto la professione perpetua, a partire dal «padre fondatore» fra Ugucione, che era stato inviato a Pisa direttamente da san Domenico, fra 1220 e 1221. Questo testo¹ è un vero e proprio serbatoio, oltre che di nomi, di notizie sulla vita del convento; ma, come tutte le fonti «narrative», esso è innanzitutto prodotto e testimonianza dell'epoca in cui fu scritto. Per ripercorrere, sia pure per sommi capi, la storia dei frati Domenicani di Santa Caterina nei secoli XIII e XIV è necessario perciò consultare anche la documentazione archivistica, oggi conservata in gran parte presso l'Archivio storico diocesano di Pisa.

Esaminando le pergamene più antiche, si può subito correggere una delle notizie inserite da Domenico nella biografia di fra Ugucione: la «piccola chiesa dedicata a Santa Caterina», che costui ricevette qualche tempo dopo essere arrivato a Pisa, non era infatti munita di diritti parrocchiali, ma era un semplice oratorio, al servizio di un altrettanto piccolo *hospitale*, ossia un luogo di ricetto per i forestieri poveri, la cui fondatrice ne era ancora in possesso il 9 settembre 1220. Il passaggio dell'oratorio ai frati Domenicani avvenne perciò dopo tale data, ma non sappiamo esattamente quando, perché i documenti successivi risalgono all'anno 1230, e ci mostrano una situazione già consolidata, con i frati, guidati ora dal priore Bene, impegnati ad acquistare i terreni e le casette contigue alla chiesa presso la quale avevano costruito i primi edifici conventuali. L'*hospitale* vero e proprio, che era stato forse il loro primissimo e precario rifugio, sarebbe passato nelle loro mani solo qualche tempo dopo; esso si trovava nell'area dove molto più tardi sorse il seminario arcivescovile.

L'oratorio di Santa Caterina (che in origine era dedicato anche a Sant'Antonio abate) era all'interno della cinta muraria, ma in un punto ancora poco popolato, proprio al confine fra i territori parrocchiali delle chiese oggi scomparse di San Lorenzo alla Rivolta (posta nel tratto iniziale dell'omonima via cittadina) e San Simone al Parlascio, che si trovava fra le odierne chiese di Sant'Anna e San Torpé. In questa ultima zona, contrassegnata dalla presenza

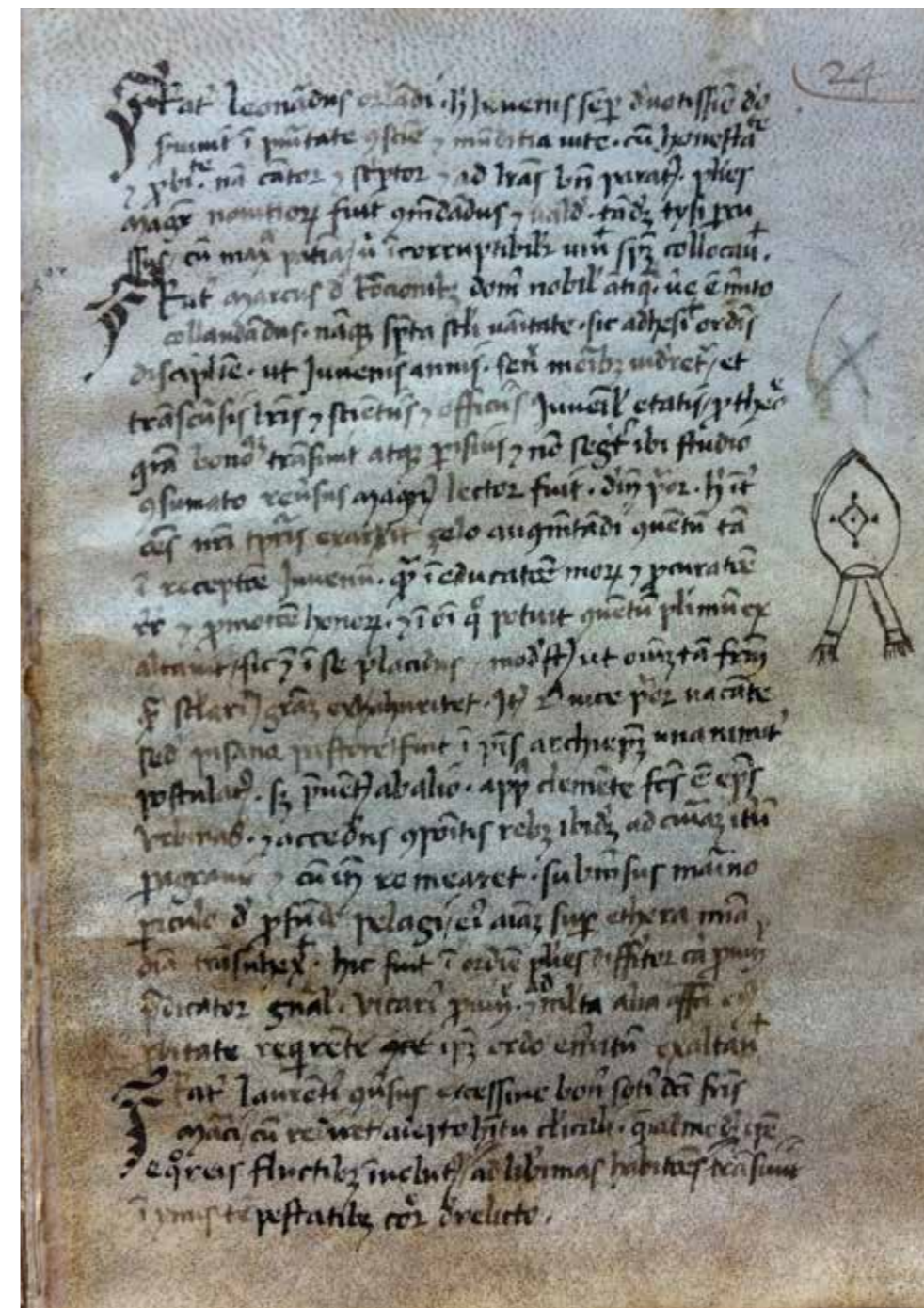




Biblioteca Cathariniana di Pisa, Ms. 78, c. 19r: la biografia di fra Iacopo Donati, evidenziata da una "manicula".

(allora ancor più imponente di oggi) dei resti delle terme romane che si diceva fossero state fatte costruire da Nerone, abitava l'antica e nobile famiglia dei «da Caprona», la quale divenne subito devota dei frati della vicina Santa Caterina, al punto che già all'inizio degli anni '30 alcuni suoi membri vollero farsi seppellire accanto ad essa. Ciò provocò l'immediata reazione dei canonici dell'*ecclesia maior* di S. Maria, ossia del Duomo, che vantavano una sorta di 'esclusiva' sulle sepolture dei fedeli di tutta la parte della città posta a nord dell'Arno. All'inizio del 1236, essi costrinsero perciò i nostri frati ad obbligarsi a non violare mai più tale loro diritto: il documento redatto per l'occasione contiene la prima 'foto di gruppo' della comunità domenicana di Santa Caterina, formata allora da dodici frati, più il «sottopriore» Lorenzo, che sostituiva temporaneamente il priore Orlandino, impegnato nella fondazione del convento lucchese di S. Romano. L'anno successivo in Santa Caterina vi era un nuovo priore, Gualtiero, al quale fu concessa l'autorità di porre fine, con un'apposita sentenza arbitrare, al conflitto che negli ultimi anni aveva opposto al Comune la fazione dei «Visconti Maggiori» (raccoltasi intorno a Ubaldo II, Giudice di Gallura e di Torres), in modo che i suoi componenti potessero rientrare nella città natale dall'esilio. Il solenne «lodo di pace» pronunciato da fra Gualtiero il 4 maggio 1237, in Duomo², dimostra che la comunità Domenicana di Santa Caterina si era ormai guadagnata l'ammirazione e la stima di tutta la città.

In quei primi anni, e fin dopo la metà del secolo, i frati erano chiamati a predicare con regolarità «la parola di Dio, nei giorni domenicali, nelle chiese cittadine». A darci questa interessante informazione è una lettera inviata il 2 febbraio 1253 da papa Innocenzo IV, al quale il priore Alberto si era rivolto per lamentare che i canonici della cattedrale avevano riaperto la «guerra» delle sepolture, arrivando questa volta a scomunicare i nostri Domenicani e a minacciare di fare la stessa cosa nei confronti di «coloro che elargissero elemosine ai frati o ne ascoltassero le prediche». Poiché l'arcivescovo Vitale (1217-1252) era morto da alcuni mesi, e non ne era ancora stato eletto o nominato il successore, il Capitolo dei canonici della cattedrale era in quel momento la massima autorità religiosa della città; ma la posizione dei frati si era molto rafforzata rispetto al 1236, grazie soprattutto al costante appoggio garantito dalla Sede Apostolica all'«Ordine dei frati Predicatori» tanto in generale, quanto nelle singole realtà diocesane: la libertà di accogliere le sepolture dei fedeli che in punto di morte ne avessero fatto esplicita richiesta era ora assicurata a tutti i conventi Domenicani da specifici «privilegi» papali, che facevano premio su quanto riconosciuto in precedenza ai Capitoli delle cattedrali (fra i quali, appunto, quello di Pisa) e alle altre istituzioni ecclesiastiche preesistenti. Per di più, in quegli stessi anni i frati Predicatori pisani avevano cominciato a edificare accanto al vecchio oratorio di Santa Caterina una nuova e più ampia aula culturale, ottenendo anche in questo caso l'esplicito sostegno del papato: la prima concessione a noi nota di un'indulgenza per coloro che «avessero prestato un aiuto» ai lavori di edificazione si trova in una lettera di Innocenzo IV del 4 giugno 1253, e già l'anno successivo ne arrivò un'altra per premiare i fedeli che avessero visitato la chiesa Domenicana pisana nelle festività di san Domenico e san Pietro Martire. La città di Pisa era ancor sempre sottoposta



Biblioteca Cathariniana di Pisa, Ms. 78, c. 24r: la biografia di fra Marco Roncioni, evidenziata da una mitria vescovile

all'interdetto scagliato su di essa da Gregorio IX nel lontano 1241, e in seguito ribadito e rafforzato, ma – come affermato espressamente da Alessandro IV nel 1255 – i frati Predicatori pisani avevano comunque il permesso di celebrare (sia pure, almeno in teoria, «a porte chiuse»). Nel giro di pochi anni, i nostri frati ricevettero dunque un numero veramente cospicuo di lettere papali volte a difenderli dagli attacchi e a concedere loro sempre nuovi diritti; e anche se intorno al 1260 la controversia con i canonici della cattedrale ebbe un ritorno

di fiamma, una sentenza pronunciata il 24 luglio di tale anno dal cardinale Riccardo Annibaldi, su incarico di Alessandro IV, pose fine alla questione, annullando 'per vizio di forma' l'accordo-diktat sottoscritto dai frati nel 1236, e invitando di nuovo i canonici a non negare loro la possibilità di predicare in Duomo, «nelle circostanze opportune»³.

La chiesa di Santa Caterina e i suoi frati nelle prediche dell'arcivescovo Federico Visconti e nella documentazione degli ultimi decenni del Duecento

Dal 1257, peraltro, Pisa era tornata ad avere relazioni pacifiche con la Sede Apostolica (come è noto, il pegno pagato per la riconciliazione fu la fondazione, in piazza del Duomo, dell'«Ospedale nuovo della Misericordia», chiamato anche «di papa Alessandro», e poi, definitivamente, «di S. Chiara»), e Federico Visconti, il presule subentrato a Vitale sin dall'autunno del 1253, aveva ottenuto la sospirata consacrazione, impartitagli ad Anagni da Alessandro IV proprio il giorno della festività liturgica di san Domenico (5 agosto 1257). Uomo attentissimo a svolgere con zelo i propri doveri pastorali di arcivescovo – il primo dei quali era predicare con regolarità ai fedeli –, Federico favorì la piena e definitiva integrazione dei frati Mendicanti nella compagine ecclesiastica cittadina e diocesana. Al riguardo, egli affermò più volte che essi, muniti come erano di una salda preparazione teologica grazie al percorso di studi prescritto dai loro Ordini, dovevano essere considerati «coadiutori dei vescovi nell'ufficio della predicazione, in grado di fare le loro veci e di supplire alle loro mancanze». Tale concezione, che si richiamava chiaramente al canone 10 del Concilio Lateranense IV del 1215, si atteggiava ai Domenicani (nati appunto come «frati Predicatori») ancor più che ai Francescani; e in effetti, Federico Visconti ebbe una spiccata predilezione per i frati di Santa Caterina. Da un lato, predicando nella loro chiesa, egli additò ai fedeli la solerzia e l'efficacia del loro impegno pastorale (essi, infatti, «non smettevano mai di pregare devotamente, di celebrare messe, e di predicare pubblicamente ogni domenica, ogni altro giorno festivo e, per i morti, ogni lunedì mattina; e neppure di ammonire in privato i singoli fedeli»); e dall'altro, invitò con forza ad essere generosi nei loro confronti «per le necessità del vitto, del vestiario, dei libri, dei paramenti e delle suppellettili liturgiche, nonché per la costruzione della chiesa e degli altri edifici annessi», arrivando a pronunciare una vera e propria perorazione: «è infatti conveniente che questa nostra onorevole città di Pisa e un convento di frati anch'esso onorevole come questo – sono più di cinquanta frati, notoriamente sapientissimi e preparati! – abbiano una chiesa bella e onorevole»⁴.

Leggendo il testo di questa e delle altre prediche che il Visconti tenne in Santa Caterina fra gli anni '60 e '70 del Duecento, sembra davvero di cogliere l'inizio di una nuova e più matura fase della presenza domenicana in città. L'alto numero di frati che secondo il presule vivevano nel convento attiguo alla chiesa non era lontano dalla realtà, visto che il documento notarile redatto in occasione dell'adunanza capitolare del 16 maggio 1271 registra i nomi di

29 religiosi; ammettendo che essi superassero solo di poco il numero minimo necessario per dare validità alle deliberazioni adottate (fissato nei 2/3 dei membri della comunità conventuale), si arriverebbe ad una popolazione di oltre 40 frati. Poco più di venti anni dopo, i frati presenti all'adunanza del 10 luglio 1294 erano 35, e nel marzo 1307 ne troviamo addirittura 47. Secondo la *Cronica*, a «fondare e costruire la maggior parte» degli edifici conventuali compreso il chiostro, fu uno dei frati più illustri del primo mezzo secolo della comunità domenicana pisana, Alberto del Polta, uscito dalla casata nobile degli Alberti: forse già frate professore nel 1236, attestato come priore in almeno due momenti (nel 1253, quando chiese ed ottenne l'intervento di Innocenzo IV, e nel 1271-1273), egli fu attivo fino almeno al 1284⁵.

Inoltre, Federico Visconti fa chiaramente intendere che al suo tempo i frati svolgevano la maggior parte della loro attività pastorale non più come ospiti in chiese altrui (ivi compresa la cattedrale di S. Maria), ma 'in casa propria', nella nuova chiesa di Santa Caterina, ormai in grado di contenere i fedeli venuti ad ascoltare le prediche, e munita di un numero di altari sufficiente per la celebrazione delle messe di suffragio che – come risulta chiaramente dai testamenti, conservatisi in buon numero a partire proprio dagli anni '70 del Duecento – erano richieste ai nostri frati in misura crescente. Che l'aula cultuale di Santa Caterina avesse ormai raggiunto le (considerevoli) dimensioni attuali, può essere dedotto da un bel documento del marzo 1274, che ci mostra l'arcivescovo Federico benedire il nuovo spazio cimiteriale «situato a sud della chiesa, lungo tutta la sua lunghezza». Questo cimitero si trovava dunque nella stessa posizione di quello, tuttora ben riconoscibile, anche se non più usato come tale – della chiesa domenicana fiorentina di S. Maria Novella; e proprio come in S. Maria Novella, nell'area absidale di Santa Caterina furono allestite prima della fine del secolo cinque cappelle con altare: quella centrale, più grande delle altre, ospitava l'altare «maggiore», e quelle laterali, da nord a sud, erano dedicate a San Michele Arcangelo, a Santa Maria Maddalena, ai Santi Apostoli e a San Nicola. Inoltre, nel 1293 fu realizzato il tramezzo (che a Firenze ed altrove era chiamato «pontile», ma a Pisa era definito «pulpito») volto a separare la porzione orientale della chiesa riservata ai frati (il «coro») da quella destinata ai fedeli (la «nave») ⁶.

Nel 1276 si tenne in Santa Caterina, per la prima volta, il Capitolo annuale della Provincia romana dell'Ordine: il priore provinciale era allora il frate pisano Sinibaldo di Alma. Purtroppo, gli «atti» di questo Capitolo⁷ sono poco particolareggiati; ma sappiamo che in tali occasioni si prendevano molte decisioni importanti per la vita dei conventi della Provincia, come l'attivazione di scuole di teologia (*studia*), con l'assegnazione dei relativi docenti (*lectores*) e studenti, la nomina dei «visitatori» e dei «predicatori generali», la destinazione ad altro incarico di un certo numero di priori conventuali e la nomina dei successori, e così via. Negli anni seguenti questi 'verbali' diventano più ricchi d'informazioni, e ci permettono di conoscere gli incarichi assai prestigiosi ricoperti nei vari conventi della Provincia dai più illustri fra i frati 'cresciuti' in Santa Caterina. L'impressione che il convento pisano fosse uno dei più importanti è confermata da un documento trecentesco, dal quale risulta che esso versava

alla Provincia una «contribuzione» annuale di 15 fiorini (come Siena, Perugia e il convento romano di Santa Maria della Minerva), cifra superata solo dai 20 fiorini dovuti da Santa Maria Novella.

L'età degli arcivescovi domenicani Giovanni, Oddone e Simone (1299-1342): molte luci e qualche ombra

Nel 1299 un frate Predicatore fu nominato da Bonifacio VIII arcivescovo di Pisa. Giovanni dei Conti di Poli, proveniente da una schiatta baronale romana, non era un 'figlio' di Santa Caterina, ma era stato per diversi anni priore provinciale. Nei pochi anni in cui risiedette effettivamente a Pisa, egli rinnovò profondamente la vita religiosa cittadina, introducendo nuove pratiche devozionali (quali la recita delle «laude» e la flagellazione rituale, nota come «disciplina») e promuovendo la fondazione di un ente assistenziale di tipo 'moderno', la *Domus Misericordie* («Pia Casa della Misericordia»), votato ad alleviare in modo 'mirato' le situazioni di indigenza, oltre che ad occuparsi dell'assistenza religiosa dei carcerati⁸. In tutto ciò Santa Caterina ebbe una parte importante: uno dei fondatori della *Domus* fece costruire una cappella addossata al fianco meridionale della chiesa, adibita sia a luogo di riunione dei dirigenti dell'ente, sia al servizio del prospiciente cimitero; e soprattutto, in Santa Caterina si costituirono le prime confraternite laicali pisane di «laudesi» e di «disciplinati». Secondo la *Cronica*, ad occuparsi di questi ultimi fu frate Giordano, famoso per i cicli di prediche da lui tenuti a Firenze (e anche a Pisa), e morto nel 1311: la sua tomba, originariamente incassata nella parete settentrionale della chiesa, fu a lungo oggetto di intensa venerazione.

Nel 1312 Giovanni di Poli fu trasferito dal papa alla ricca sede cipriota di Nicosia, ma al suo posto arrivò un altro domenicano, questa volta pisano di nascita. Oddone della Sala, che nell'anno 1300 (quando era da pochi mesi priore di Santa Caterina) era stato nominato da Bonifacio VIII vescovo di Terralba (in Sardegna), negli anni successivi era stato trasferito prima a Pola, in Istria, poi sulla cattedra arcivescovile di Arborea (Oristano); tutto lascia credere che l'avvicendamento del 1312, disposto da Clemente V, fosse il frutto di un'operazione concordata con gli interessati. Oddone era rimasto sempre in contatto con la città natale e con il convento nel quale era diventato frate professo e aveva ricoperto l'incarico di priore. Durante il secondo soggiorno pisano di Enrico VII (durato dal 10 marzo all'8 agosto 1313), egli fu molto vicino all'imperatore sia come arcivescovo (con la qualifica, onorifica ma altisonante, di *princeps et secretarius* del sovrano), sia come Domenicano: Enrico, personalmente assai devoto all'Ordine, nel 1313 risiedette a due passi da Santa Caterina, nel palazzo messogli a disposizione dal conte Ranieri di Donoratico, e compì importanti atti di governo proprio nella chiesa pisana dei frati Predicatori. Quando l'imperatore morì (il 24 agosto 1313, a Buonconvento), si sparse la voce che fosse stato avvelenato dal suo confessore domenicano, e sembra addirittura che, al ritorno delle sue spoglie mortali a Pisa, una parte dei suoi soldati si abbandonasse ad atti di violenza contro il convento e i frati di Santa Caterina. Oddone dispose allora che la tomba dell'imperatore fosse allestita in Duomo,



e nei tre anni successivi fu, a quanto pare, al fianco di Ugucione della Faggiola, chiamato a guidare il Comune con poteri straordinari⁹. Dopo la cacciata di costui (aprile 1316), però, la posizione del presule si indebolì rapidamente, sì che nel giro di un anno egli lasciò la città, nella quale non sarebbe mai più tornato. Recatosi ad Avignone, presso Giovanni XXII, egli si difese con forza dalle pesanti accuse fatte pervenire in curia contro di lui da Pisa, e si inimicò definitivamente il Comune, guidato ora dal conte Gherardo di Donoratico (figlio di un fratello del Ranieri poco sopra menzionato), il quale sobillò contro il presule tutto il clero cittadino e diocesano (ad eccezione dei frati Mendicanti). Il conflitto non si placò con il ritorno di Oddone in Toscana, visto che egli, rifugiatosi a Firenze, nel 1322 intentò da lì un gigantesco processo per «eresia» nei confronti del Comune, nelle persone dei reggitori avvicendatisi dal 1317 in poi, e della stessa Chiesa pisana; finché, nel 1323, Giovanni XXII decise di trasferire Oddone alla sede patriarcale di Alessandria (tanto prestigiosa quanto inaccessibile), e di inviare a Pisa, al suo posto, un altro vescovo domenicano,

Ferdinando Fambrini, *Veduta della Piazza di Santa Caterina di Pisa*, 1788

lo sperimentato fra Simone Saltarelli, fiorentino, già priore di S. Maria Novella e dal 1316 vescovo di Parma¹⁰.

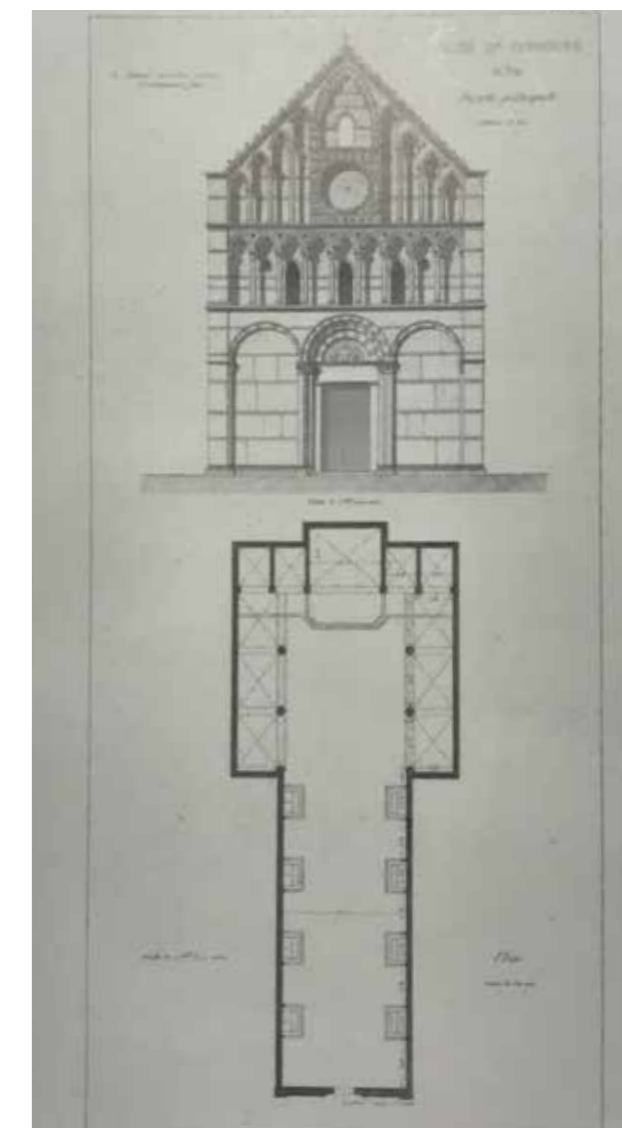
Durante tutto il suo esilio, Oddone aveva continuato ad 'appoggiarsi' sui suoi confratelli domenicani di Santa Caterina, quasi ne fosse ancor sempre il priore, affidando a quelli da lui ritenuti più fedeli il compito di custodire in suo nome il palazzo arcivescovile e di fungere da suoi «penitenzieri». Il convento si trovò così in una posizione difficile, visto che l'ostilità contro l'arcivescovo 'fuoruscito' e 'traditore' era molto diffusa in città, ma ciò non compromise le capacità operative dei frati Domenicani pisani: proprio negli anni di più acuto conflitto fra la città e il presule fu realizzato il grande polittico di Simone Martini, destinato all'altare maggiore di Santa Caterina, e furono alacremente proseguiti i lavori di costruzione della facciata, dei quali si occupò in particolare Iacopo Donati, forse il più attivo e importante fra i frati che abitarono nel convento nel primo venticinquennio del secolo XIV. Studiando congiuntamente gli «atti» dei Capitoli provinciali e la documentazione archivistica locale, è possibile ricostruire i momenti essenziali di una vita quanto mai intensa, punteggiata da incarichi prestigiosi in seno all'Ordine e al convento d'appartenenza (dove fu per almeno due volte «lettore», e priore per altrettante), e da forti e ramificate relazioni con la società cittadina. Iacopo collaborò fino all'ultimo con l'arcivescovo Oddone, ma non appena costui uscì di scena egli tornò a dedicarsi a tempo pieno all'impegno che più doveva stargli a cuore, e fece in tempo, almeno secondo la *Cronica*, non solo a completare la facciata della chiesa di Santa Caterina (unica della Provincia ad essere ultimata nel secolo XIV), ma anche a far costruire e decorare «il lato del chiostro dalla parte dell'*hospitale*»¹¹.

Con l'arrivo in città di Simone Saltarelli, le tensioni fra arcivescovato e Comune furono rapidamente superate. Cominciò allora l'«epoca d'oro» del convento di Santa Caterina. Fra i molti frati illustri presenti in quei decenni vanno qui ricordate almeno le due figure – sostanzialmente «complementari» – di Bartolomeo da San Concordio e di Domenico Cavalca. Il primo, come è noto, fu autore quasi enciclopedico di trattati, commenti e compendi in lingua latina (alcuni dei quali poi tradotti in volgare da lui stesso); il secondo fu anch'egli scrittore prolifico, ma sempre e solo in volgare, sia come traduttore delle «Vite dei santi padri del deserto», sia come autore di trattati morali, imbevuti di sensibilità pastorale. Mai menzionato – a differenza di Bartolomeo! – negli «atti» dei Capitoli provinciali, il Cavalca dovette rimanere sempre (o quasi) nel convento della città natale, dove è attestato a partire dal 1317, distinguendosi negli anni successivi per un'attività di confessore e 'direttore spirituale' desumibile dai numerosi lasciti testamentari a lui espressamente destinati¹²: fra essi, quelli disposti nel 1335 da Albizzo delle Stadere (dalle cui ultime volontà ebbe origine il «polittico di san Domenico» dipinto e firmato qualche anno dopo da Francesco Traini), e nel 1338 dallo stesso signore della città, Fazio Novello di Donoratico (figlio del Gherardo poco fa menzionato). Cavalca dedicò inoltre particolare attenzione alla vita monastica femminile (un'attitudine, che nell'ultimo quarto del secolo avrebbe caratterizzato anche il suo omonimo confratello Domenico da Peccioli); ed è altresì pressoché unanimemente rico-

nosciuto come l'ispiratore delle scene affrescate in Camposanto verso la fine degli anni '30 da Bonamico Buffalmacco, dove un ruolo centrale è assegnato agli anacoreti della tarda antichità, la cui esperienza religiosa (riproposta dal volgarizzamento curato dal Cavalca) era stata ripresa di recente da frate Giovanni soldato, un «penitente» morto in odore di santità nel 1331, e tumulato in un sarcofago tardoantico incassato nel muro meridionale del Camposanto, proprio sotto l'affresco della «Tebaide»¹³. La documentazione disponibile non contiene notizie di contatti diretti fra Domenico Cavalca e il frate «soldato» (il quale, prima di dedicarsi alla vita eremitica sulle Colline livornesi, era stato comunque legato ai Domenicani di Santa Caterina), ma a fare da tramite fu forse Bonaggiunta da Calcinaia, prete e canonista, che all'inizio degli anni '30 fu vicario dell'arcivescovo Simone. Legatissimo ai frati di Santa Caterina (fra i quali vi era stato un suo cugino), nel 1335 Bonaggiunta dispose in loro favore una generosa donazione di beni fondiari, utile per capire quali specifiche 'prestazioni' spirituali fossero richieste allora ai nostri religiosi dagli esponenti più facoltosi della società pisana¹⁴.

Formalmente, tale donazione era indirizzata al monastero domenicano femminile di San Silvestro, nato nel 1331 per 'scissione' da quello di Santa Croce in Fossabanda, che esisteva sin dagli anni '30 del Duecento (ed era dunque da annoverare fra i più antichi cenobi femminili organicamente legati all'Ordine dei frati Predicatori); ma, come già avveniva in precedenza con il monastero di Santa Croce, a San Silvestro sarebbe andata quasi solo la nuda proprietà dei terreni donati da Bonaggiunta. Egli, infatti, se ne riservò l'usufrutto vita natural durante, mentre, dopo la sua morte, esso sarebbe andato ai frati: circa un terzo dei proventi sarebbe stato impiegato per dotare l'altare dei Santi Apostoli, sul quale «un valido e idoneo frate sacerdote del convento» avrebbe dovuto celebrare almeno una messa al giorno in suffragio dell'anima di Bonaggiunta e dei suoi genitori; e l'altro terzo sarebbe servito per finanziare ogni anno due «refezioni», ossia pasti commemorativi consumati dai frati negli anniversari della morte di Bonaggiunta e di suo padre, il *magister* Falcone da Calcinaia. In quegli stessi giorni, inoltre, l'intera comunità dei frati avrebbe dovuto recitare «l'ufficio dei morti» e concelebbrare una messa per le anime del donatore e dei suoi genitori. L'istituzione di «refezioni» – o, come si diceva di preferenza, di «pietanze» – in favore dei frati in giorni fissi era una pratica devota già diffusa da qualche tempo. Assegnare una dote ad uno degli altari 'storici' della chiesa per assicurarsene in perpetuo un'ufficiatura 'riservata', era invece una novità; ma l'esempio di Bonaggiunta fu subito seguito dal *miles* Dino della Rocca, che nel 1340 chiese di poter fare la stessa cosa con l'altare noto in seguito come S. Michele. Dino era un esponente importante dell'apparato militare del Comune (nel 1342 fu lui ad entrare per primo, da vincitore, a Lucca, appena conquistata dai Pisani), ed era parente di Tinuccio della Rocca, che fra 1340 e 1347 fu il tutore di Ranieri Novello di Donoratico, subentrato ancora minorenne al padre Fazio come signore di Pisa.

Nel frattempo, altri testatori destinarono fondi o risorse perché dopo la loro morte fossero fondati in Santa Caterina nuovi altari, muniti di tutta l'attrezzatura necessaria per celebrare la messa. L'attuazione di tali disposizioni



E. Gibert, Chiesa di Santa Caterina, facciata e pianta

era generalmente assai laboriosa (e spesso si rivelava impossibile), ma nel caso testé accennato di Albizzo delle Stadere ebbe esito positivo, portando nel giro di qualche anno non solo all'erezione di un nuovo altare, ma anche alla realizzazione del 'trittico' di san Domenico dipinto dal Traini. L'altare voluto da Albizzo, di cui non conosciamo la dedicazione, era forse collocato nella cosiddetta «navatella», ossia il nuovo spazio liturgico ricavato fra gli anni '30 e '40 dalla parte del cimitero, grazie alle risorse lasciate a suo tempo da un altro testatore per la fondazione di un altare. Anziché come l'avvio, poi interrotto, della realizzazione di una vera e propria navata laterale lunga quanto la chiesa, tale spazio va inteso come l'ampliamento verso sud del «coro» riservato ai frati e, come già ricordato, separato dalla chiesa dei fedeli dal «pulpito»¹⁵.

Prima e dopo la Grande Peste del 1348

L'importanza assunta dal convento di Santa Caterina nella vita cittadina del secondo venticinquennio del Trecento ebbe una conferma squillante nel 1342, alla morte dell'arcivescovo Simone Saltarelli (la cui tomba monumentale, fatta realizzare qualche anno dopo dal nipote Michele, è ancor oggi esistente nell'aula culturale). Il Capitolo della cattedrale cercò allora di tornare ad esercitare (dopo ben 65 anni) il proprio diritto di «eleggere», o almeno «postulare» al papa il nuovo presule, e con l'appoggio del Comune propose a Clemente VI il nome di un altro Domenicano, fra Marco Roncioni, 'figlio' di Santa Caterina e allora priore del convento. Il pontefice decise altrimenti, trasferendo a Pisa l'arcivescovo di Genova, Dino da Radicofani, e nominando il Roncioni vescovo di Urbino. Nel 1348, alla morte di Dino, il Capitolo e il Comune ci riprovarono, facendo il nome di un altro autorevole frate di Santa Caterina, Niccolò di S. Martino (che ne era stato priore nel 1336-1337); ma nemmeno questa volta il papa accolse la richiesta, inviando a Pisa il secolare Giovanni di Scarlatto, e 'dirottando' Niccolò (che nel frattempo era stato candidato senza successo anche alla sede vescovile di Lucca) alla diocesi di Macerata-Recanati¹⁶.

Ma il 1348, come è ben noto, fu soprattutto l'anno della Grande Peste, che colpì duramente anche il convento domenicano pisano. Domenico da Peccioli ne ha lasciato un ricordo impressionante: «in quell'anno morirono a Pisa più di quaranta frati (...), e dopo questa epidemia feroce e crudele i costumi dell'Ordine e la disciplina regolare non poterono mai più essere riportati a come erano prima». In realtà, la *Cronica* contiene solo 36 o 37 biografie di frati deceduti nel 1348: 30 o 31 (fra i quali cinque «conversi», ossia frati non sacerdoti) nel convento pisano, e sei in altri luoghi, anche piuttosto lontani. Per gli anni precedenti disponiamo di due liste capitolari, una del 1335 e l'altra del 1343, composte entrambe da 37 frati. Possiamo dunque pensare che negli anni '30 e '40 la popolazione conventuale ammontasse a circa 50/55 frati (o poco più, contando anche i conversi, solo occasionalmente inclusi in tali elenchi); ciò significherebbe che nel corso del 1348 morì circa la metà dei religiosi presenti nel convento. Certo, la composizione di esso era soggetta da un anno all'altro a variazioni anche notevoli, per via del reclutamento di nuovi frati e, soprattutto, degli spostamenti deliberati da ogni Capitolo provinciale; ciò tut-

tavia non toglie, che il tributo pagato alla Peste dalla comunità di Santa Caterina fosse assai pesante. Se prendiamo le prime liste conventuali successive al 1348 (ne abbiamo una del 1352 e un'altra del 1355), vediamo non solo che il numero legale fu raggiunto a livelli assai più bassi che nei decenni precedenti (23 frati presenti nel primo caso e 26 nel secondo), ma anche che, fra i frati ivi menzionati (o comunque attestati in altri documenti degli anni '50), quelli sopravvissuti al 1348 furono assai pochi. Oltre al già ricordato Niccolò di S. Martino (che fu nominato vescovo nel 1349, e visse come tale fino al 1365), troviamo un ristretto manipolo di altri cinque o sei 'veterani', fra i quali Iacopo di Pietro che era priore nel 1352, fu in Santa Caterina anche nel decennio successivo, e fu infine nominato arcivescovo di Torres, e Provino di Vico che nel 1367 sarebbe divenuto *magister theologie* («il primo maestro vero e proprio del nostro convento» secondo la *Cronica*). Altrettanto pochi furono i frati che avevano fatto la professione in Santa Caterina proprio alla vigilia della Peste, e sarebbero stati attivi nell'Ordine ancora per qualche decennio. Fra essi, gli esempi più perspicui (puntualmente registrati dalla *Cronica*) sono offerti da fra Iacopo Gualtierotti Lanfranchi, che avrebbe ottenuto anch'egli la qualifica magistrale, e poi la cattedra arcivescovile di Torres; da fra Niccolò Bolsinghi, che avrebbe insegnato a lungo in vari *studia* conventuali; e ovviamente da fra Domenico da Peccioli, le cui varie esperienze nell'Ordine coprono tutta la seconda metà del Trecento.

Anche se il picco raggiunto fra 1342 e 1348 non fu più eguagliato, la posizione del convento nel panorama cittadino restò comunque assai rilevante. Nel terzo quarto del secolo furono particolarmente legate a Santa Caterina, dove ebbero tombe famigliari e altari riservati alla celebrazione di messe di suffragio per i loro membri, casate come i già menzionati Della Rocca, e più ancora i Benetti e gli Aiutamicro; questi ultimi, secondo quanto riferiscono gli «Annali» cinquecenteschi del convento, negli anni '70 avrebbero finanziato la realizzazione degli stalli lignei del coro, voluti da Domenico da Peccioli in veste di priore provinciale. Poiché tali famiglie furono fra le principali 'colonne' della fazione dei «Raspanti», che controllò il governo del Comune fra 1355 e 1368, in quegli anni Santa Caterina sembrò ricoprire, talora, la funzione di chiesa 'ufficiale' del regime: ad esempio nell'ottobre 1363, quando la salma del «capitano generale di guerra» Ghisello degli Ubaldini della Carda, comandante dell'esercito pisano nella guerra allora in corso contro Firenze, fu tumulata qui (non sappiamo in quale punto esatto) al termine di un solenne funerale accuratamente organizzato e finanziato dal Comune¹⁷. Dopo il 1368, e con l'avvento della signoria di Pietro Gambacorta, tale funzione un po' particolare sarebbe passata alla chiesa di S. Francesco, ma l'influenza dei Domenicani sulla vita religiosa e civile della città sarebbe continuata grazie a figure di grande rilievo come Domenico da Peccioli e come Simone da Cascina, anch'egli più volte priore di Santa Caterina, e soprattutto predicatore acclamato e ricercato per le occasioni più varie: «per i Capitoli provinciali dell'Ordine, per rendere onore ad autorità civili, militari, ecclesiastiche, per l'insediamento di nuove signorie in Pisa, come quella di Gian Galeazzo Visconti [nel 1399], per la morte dei confratelli domenicani (tra i quali il cronista Domenico da Peccioli) o per

i signori di Pisa defunti¹⁸. Attestato nella documentazione fino al 1418, fra Simone visse la fine della *libertas* di Pisa (9 ottobre 1406) e l'avvio di una nuova fase per la Chiesa cittadina (che dal 1406 fu guidata da arcivescovi fiorentini) e per lo stesso convento di Santa Caterina. Sappiamo, ad esempio, che Simone e i suoi confratelli (fra Tre e Quattrocento il convento era abitato da non più di una ventina di frati) furono coinvolti nello svolgimento del Concilio generale tenuto a Pisa nel 1409 per risolvere il grave problema dello scisma papale apertosi nel 1378, che si era inevitabilmente ripercosso anche sull'Ordine dei frati Predicatori, divisi in due «obbedienze»: la Provincia romana, guidata allora come già accennato da Domenico da Peccioli, si era subito schierata compattamente dalla parte di Urbano VI.

Dopo aver incontrato più volte il nome di questo frate così importante per la vita e la 'memoria' del convento di Santa Caterina, dedicheremo l'ultima parte del saggio a presentare i tratti caratteristici della *Cronica* da lui redatta.

La *Cronica* di fra Domenico da Peccioli

«Io, frate Domenico da Peccioli, umile maestro di sacra teologia, ho curato la raccolta e la scrittura dei nomi e dei fatti comprovati e probi dei frati di questo convento pisano, affinché a coloro che seguiranno sia piacevole aver notizia di ciò che costituisce il loro nobile fondamento e proseguano utilmente questo compito esercitandosi secondo questo modello, assolvendo così il loro debito».

Così si conclude il Prologo anteposto da Domenico da Peccioli alla *Cronica*, ossia 'matricola' dei frati di Santa Caterina, da lui scritta nell'ultimo periodo della sua vita: sicuramente dopo il 1387, anno in cui fu assegnato di nuovo, in via definitiva, al convento nel quale aveva fatto la professione di Domenicano nell'ormai lontano 1347, e fino alla vigilia della morte, che lo colse nel dicembre del 1408. Come già accennato, quest'opera consta di 267 brevi biografie di frati, divisibili in tre 'blocchi': prima, durante e dopo la terribile Peste del 1348. Dopo la morte di Domenico, Simone da Cascina si propose di continuarne il lavoro nello stesso manoscritto, ma di sua mano abbiamo solo otto biografie.

Il manoscritto, conservato oggi nella Biblioteca Cathariniana di Pisa (con il nr. 78), è di non grande formato (mm. 217 x 154) e consta di 40 fogli pergamenei, ripartiti in 5 fascicoli (più due fogli isolati): i fogli 1r-37r sono di mano di Domenico (anche se ai ff. 35r e 36r si rileva un possibile breve intervento con una *probatio calami* da parte di un altro *scriptor*). I ff. 37v-38v sono scritti da una seconda mano anonima, verosimilmente sotto la dettatura dell'autore. A f. 39r inizia la continuazione, autografa, di Simone da Cascina; l'ultima delle biografie da lui redatte (quella del frate Andrea Buonconti) arriva fino alla fine del f. 40v e sarebbe dovuta terminare con la parola *volavit*, scritta sul margine inferiore come richiamo per iniziare un nuovo fascicolo, che però non ci è pervenuto.

La *Cronica* (compresa la continuazione di Simone) fu edita e commentata alla metà del secolo XIX da Francesco Bonaini¹⁹; una nuova edizione (più corretta, ma ancora provvisoria) è stata approntata dal p. Emilio Panella, che l'ha



pubblicata in formato elettronico sul proprio sito web²⁰. Nella nostra tesi di dottorato²¹ abbiamo esaminato la *Cronica* congiuntamente a tutto il materiale archivistico disponibile, affrontando innanzitutto una questione ineludibile: quali furono i criteri ai quali Domenico da Peccioli si attenne per stabilire quali frati dovevano essere inseriti e quali no? Posto che ogni biografia doveva presentare un frate, la cui vita integerrima e le cui benemeritenze nei confronti del convento (e magari dell'intero ordine Domenicano) lo rendessero meritevole di essere ricordato, Domenico scelse di includere solo i nominativi di coloro che avevano fatto la professione religiosa definitiva proprio in Santa Caterina.

Al riguardo, alcuni esempi concreti risultano illuminanti. Nel primo terzo del Trecento, un frate sicuramente importante per il convento (e non solo) fu Tommaso da Prato: nel 1305 lo troviamo come «lettore» nel convento della sua città d'origine; nel 1313 lo sappiamo «baccelliere» a Lucca; nel 1314 il Capitolo provinciale di Siena lo inviò allo Studio generale di Parigi, dove conseguì il titolo di *magister* di teologia, e tre anni dopo, nel 1317, il Capitolo provinciale di Anagni lo nominò *predicator generalis*. Egli è attestato per la prima volta in Santa Caterina all'inizio del 1318; nel 1319 il Capitolo lo nominò «lettore» di

Adèle Poussielgue, *La chiesa di Santa Caterina*, Pisa, Fondazione Pisa

questo convento, e nel 1320 egli ne divenne priore, mantenendo la carica per qualche anno; in seguito lo ritroviamo in Santa Caterina nel 1335. Il fatto che Tommaso (come, del resto, altri frati non pisani che furono priori del convento di Santa Caterina) non sia ricordato nella *Cronica* indica che Domenico da Peccioli scelse di inserire solo i nominativi di coloro che nel convento pisano avevano fatto professione, a prescindere dalla carriera nell'Ordine. Una conferma persuasiva di ciò è offerta dalla brevissima biografia di frate Tommaso da Cascina (inserita nella *Cronica* al nr. 208), in cui si dice solo che costui, «giovane pieno di forze, morì come gli altri nell'anno della micidiale Peste (del 1348)». Sappiamo che il frate novizio aveva fatto la propria professione solenne nelle mani del priore di Santa Caterina solo due anni prima, il giorno 30 marzo 1346. È lecito dedurre che non ebbe abbastanza tempo per ricoprire incarichi significativi, né per potersi distinguere per i suoi meriti dottrinali; nondimeno Domenico decise di inserirlo, perché egli aveva fatto parte a pieno titolo, sia pure per poco, della comunità conventuale. 'Figlio' del convento era stato anche frate Stefano da Vico, vissuto fra Due e Trecento, la cui breve biografia (inserita nella *Cronica* al nr. 63) dice soltanto che egli fu frate «probo e saggio» e ricoprì le cariche di priore a Palermo e di sottopriore nel convento di Pisa, e che terminò la sua vita presso il convento di Sant'Anna di Castel di Castro, che allora dipendeva da quello di Santa Caterina. Per il nostro testo, dunque, l'unica cosa che conta è aver fatto la professione in Santa Caterina, e averla onorata con una vita «proba» e una morte santa; il luogo e (soprattutto per i frati più lontani del tempo) la data di tale morte non sono elementi essenziali. Tanto è vero che – come già accennato – il lungo elenco dei frati deceduti nel 1348 è concluso da sei nomi di religiosi che, pur appartenendo al convento pisano, soccomberono alla Peste mentre si trovavano in altri luoghi.

Certo, se Domenico ha parole di elogio per tutti i frati da lui ricordati (degnata di nota è la cura con cui egli si sforza di ripetere ogni volta con parole diverse il concetto che la «probità» di vita del frate in questione gli ha assicurato senza dubbio il Paradiso), ad alcune figure è riservata un'attenzione speciale, vuoi per i meriti eccezionali conseguiti a Pisa e in altri conventi della Provincia come uomini di governo, predicatori o uomini di studio, vuoi perché ad un certo punto essi furono promossi vescovi. Sfogliando il manoscritto, si nota facilmente che i nomi di questi frati 'eccellenti' sono evidenziati in due modi: una «manicula» per i 13 religiosi ritenuti meritevoli di segnalazione, e una «mitria» per i 17 frati che ottennero una cattedra vescovile (per gli altri tre che non accettarono l'elezione o non furono confermati dal papa, la mitria è disegnata rovesciata).

Nello stesso tempo, la lettura di alcune di queste biografie 'eccellenti' ci permette di capire come lo sguardo e l'interesse di Domenico potessero indurlo a tacere del tutto fatti e particolari francamente imbarazzanti, che non potevano essergli sconosciuti. Così, parlando di Fazio dei conti di Donoratico (nr. 150) egli dice solo che «costui fu persona nobilissima nel corpo come nello spirito e fu di vita castissima, e molto assennato. Infine fu promosso vescovo di Chirone (in Grecia)... e dopo aver vissuto fino alla vecchiaia in ottima grazia, ottenne di salire alle incorrotte sedi celesti». In effetti, Fazio fu il primo frate

domenicano pisano a diventare vescovo, qualche anno prima di Oddone della Sala; ma Domenico tralascia di aggiungere che nel 1328 egli aderì allo scisma papale promosso da Ludovico il Bavaro, dal cui 'antipapa' Niccolò V ottenne sia un cappello cardinalizio, sia la nomina a vicario generale dell'ordine Domenicano. Poco più sopra, Domenico aveva dedicato una breve biografia anche a Oddone, lodandone le eccezionali capacità intellettuali (affinate da un soggiorno presso lo *studium* domenicano di Parigi) ed enumerando i cinque uffici vescovili vieppiù prestigiosi da lui ricoperti, fino al patriarcato di Alessandria, ma ignorando il duro conflitto che dal 1317 al 1323 l'aveva opposto al Comune e alla Chiesa di Pisa.

Ma Domenico non volle fare opera di storico. Egli iniziò a redigere la *Cronica* in un periodo in cui le sorti del convento stavano declinando, il numero dei frati presenti si stava riducendo e, soprattutto dall'epidemia di peste del 1348 in poi, era aumentato il lassismo dei costumi con una minore osservanza di tutte quelle regole care al frate Domenicano. Traspare in tutta la *Cronica* la volontà moralizzatrice del frate redattore attraverso la scelta precisa di raccontare le vite specchiate dei frati che nel periodo d'oro del convento contribuirono a rendere grande la sua fama all'interno dell'Ordine e nella città. La *Cronica* quindi si propone come raccolta di ritratti illustri, e meno illustri, ma sempre di elevata caratura morale; è un elenco di frati che Domenico intende tramandare come esempi da seguire per riportare il convento pisano alla posizione di rilievo che gli spetterebbe. Ma non vi è solo la nostalgia verso un passato ormai lontano: Domenico non manca di inserire (con una certa dovizia di particolari) 49 biografie di frati entrati in convento nella seconda metà del Trecento.

Simone da Cascina, nel continuare (sia pur solo per breve tempo) l'opera di Simone, ne redasse la biografia (nr. 273) e scrisse che egli «era così amante della propria città e della propria patria, che per il triste stato di essa si ammalò gravemente, lasciando alla posterità onori, impegno e la sollecitudine della scrittura». Dopo aver aggiunto solo otto biografie (o forse qualcuna in più, nel fascicolo previsto dopo il f. 40v, ma oggi mancante), egli non proseguì oltre. Nel convento di Santa Caterina, il culto della passata grandezza sarebbe ripreso solo nel secolo XVI, con i cosiddetti Annali, che però non aggiungono quasi nulla, per i secoli XIII e XIV, all'opera di Domenico da Peccioli.

* Il saggio è stato elaborato in comune. M. Ronzani ha scritto i primi quattro paragrafi; E. Salvadori l'ultimo paragrafo. Per i documenti d'archivio menzionati nel saggio, come pure per le citazioni (in traduzione italiana) dalla *Cronica* di Domenico da Peccioli, rimandiamo sin da ora a Salvadori 2015 e a Ronzani i. c. s.

¹ Bonaini 1845; Panella 2005.

² Ronzani 1986, pp. 172-178.

³ Ronzani 1977.

⁴ Bériou 2001, pp. 670-680.

⁵ Salvadori 2015, Parte Terza, pp. 9-12.

⁶ Ronzani i.c.s.

⁷ Kaeppli 1941, pp. 47-48.

⁸ Ronzani 2008.

⁹ Ronzani 2016, pp. 84-92.

¹⁰ Ronzani 1990, pp. 792-800 e 828-835.

¹¹ Salvadori 2015, Parte Terza, pp. 156-163.

¹² Salvadori 2015, Parte Terza, pp. 229-232.

¹³ Ronzani 2005, pp. 111-140.

¹⁴ Ronzani 2004, pp. 926-928.

¹⁵ Ronzani i.c.s.

¹⁶ Ronzani 1990, pp. 816-818.

¹⁷ Ronzani i.c.s.

¹⁸ Soriani 2018.

¹⁹ Bonaini 1845.

²⁰ Panella 2005.

²¹ Salvadori 2015.



uocat
apts.
egre
tus

NŌ ADŌ
RĀBIS.
DEOS M
LIENOS.

HONORA
PATREM
MATREM.
NON OCIDES.
NON FURTIV
FACIES: 7c.

apud
deum
et deus
et
verbum

In
euā
ihū
xpi





“Sapiens mulier aedificat domum suam”. *La chiesa medievale: architettura e* *decorazione architettonica*

VALERIO ASCANI

La chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Pisa costituisce una delle grandi emergenze monumentali della città e ne caratterizza dal Medioevo il profilo, con la mole della sua alta navata, del corpo orientale e del campanile che ben risalta tuttora nella parte nordorientale della città, entro le mura. Essa assume peraltro ancor maggiore rilievo in considerazione della sua importanza paradigmatica nello sviluppo storico degli stanziamenti mendicanti in Italia anche per quanto concerne gli aspetti urbanistici ed architettonici, di cui qui si darà conto, con brevi, necessari accenni ai dati storici che vi si connettono, per una compiuta analisi dei quali si rimanda al contestuale saggio di Mauro Ronzani ed Elisabetta Salvadori.

Presenti a Pisa sin dai primordi della vita dell'Ordine, ancor prima della morte del santo fondatore, i Domenicani si erano stabiliti tra l'autunno 1220 e l'estate del 1221 presso una chiesetta dedicata alla santa egiziana, posta nello stesso sito poi mantenuto per secoli e di cui avrebbero conservato l'originaria dedicazione anche nella successiva riedificazione dell'edificio di culto¹. Tale peculiarità, non comune tra le chiese domenicane, perlopiù dedicate al padre fondatore castigliano, è da collegare, qui come in altri casi consimili, proprio alla precocità dello stanziamento dei frati nella città.

Un'ulteriore caratteristica della fondazione domenicana pisana, che la distingue da quanto riscontrabile nella maggioranza dei centri italiani medievali, è la posizione del convento, posto all'interno della cinta muraria urbana del secolo precedente, in una zona tuttavia sino a quel momento non intensivamente urbanizzata, non lontano dall'abbaziale camaldolese di San Zeno e dal sito scelto in anni poco successivi dai Francescani, dove sarebbe sorta la grande chiesa conventuale minoritica².

Mentre nella maggior parte dei casi di città di grandi dimensioni dell'Italia centro-settentrionale gli Ordini mendicanti, nella prima metà del Duecento e oltre, scelsero o furono spinti da autorità ecclesiastiche e sostenitori laici a prendere posto in quartieri diversi della città, spesso posti al di fuori delle mura e di recente sviluppo, in ogni caso significativamente a una notevole distanza reciproca, talora evidenziata dalle fonti documentarie³, a Pisa come in pochissimi altri casi le due maggiori tra le nuove famiglie religiose, Domenicani e Francescani, finirono per fondare le proprie sedi nello stesso quartiere. Tra le ragioni che portarono a tale situazione sono senz'altro da considerare



Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria,
interno della navata verso Est

il recente sviluppo urbanistico e demografico della zona, l'esistenza di piccole strutture sacre riutilizzabili e l'ampio spazio circostante ancora disponibile.

Divenuti in breve il punto di riferimento spirituale dell'area nordorientale della città murata, i Frati domenicani iniziarono a tenere prediche in varie chiese della città e nella stessa cattedrale, generando così l'opposizione dei canonici del duomo riflessa in una lettera di Innocenzo IV del 1253⁴. Ciò fa ritenere probabile che ancora in quegli anni la piccola chiesetta dedicata a Santa Caterina a loro concessa non fosse più sufficiente a contenere le attività dei frati, sempre più popolari tra i fedeli pisani, anche in virtù della presenza tra loro di famosi retori della divina parola come, più tardi, lo stesso dottore della chiesa Tommaso d'Aquino, che a Pisa dovette sostare nel terzo quarto del Duecento, cui si lega qui, con valore finanche reliquiale, la cattedra lignea tradizionalmente a lui attribuita, successivamente rielaborata nella forma attuale, ricordata ora nel testo di Marco Collareta.

Il successo della predicazione dei frati sembra essere, a Pisa come altrove, alla base della necessità di una ben più grande struttura architettonica, in grado di ospitare al coperto i numerosissimi astanti alle prolusioni dei religiosi, di accoglierne al suo interno e intorno al suo perimetro le sepolture e di favorirne e indirizzarne la devozione, con una serie di cappelle corredate dai messaggi agiografici veicolati dalle rispettive pale, da affiancarsi a un più grande e confacente convento per ospitare l'accresciuto numero di frati presenti⁵.

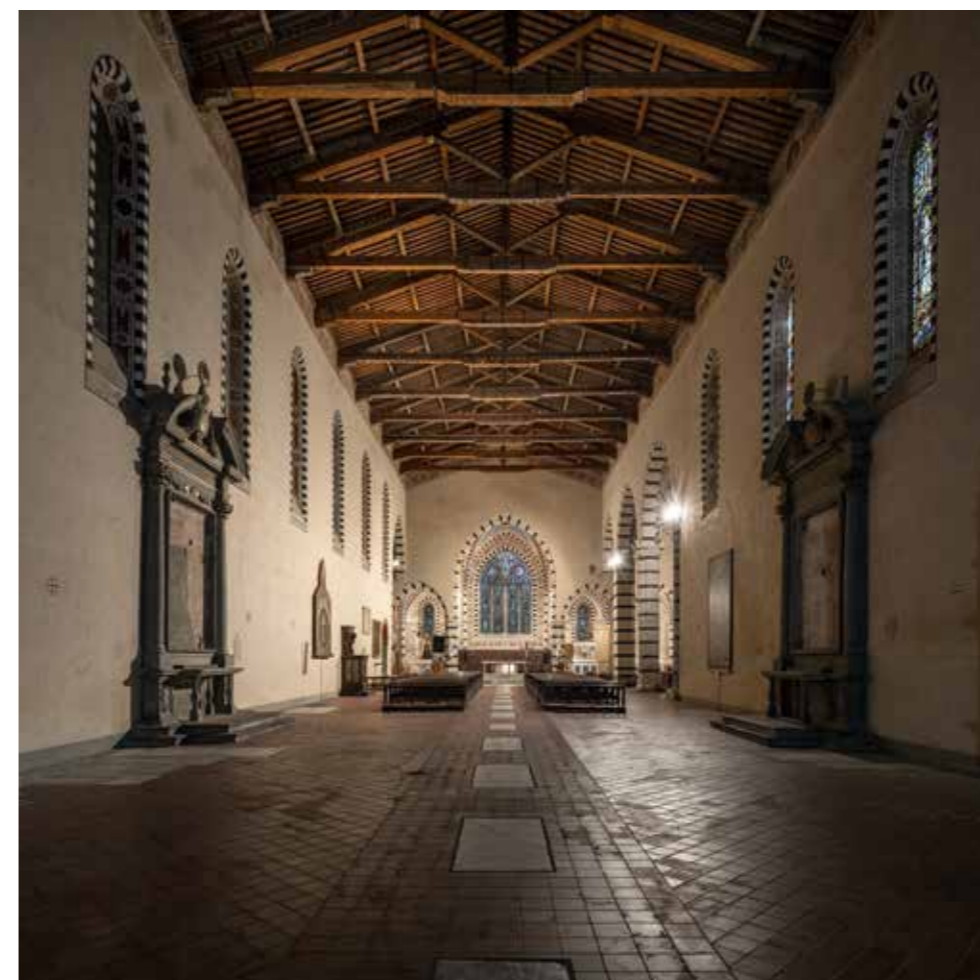
La nuova costruzione, da riconoscersi a grandi linee nell'edificio attuale, deve avere avuto inizio nel sesto decennio del Duecento per essere condotta avanti piuttosto rapidamente, verosimilmente entro una ventina di anni. Due documenti pontifici di Innocenzo IV concedono indulgenze rispettivamente a chi avrebbe sovvenzionato (4 giugno 1253) o visitato per le feste dei santi dell'Ordine (21 luglio 1254) la nuova chiesa⁶. Questo porta a credere che parte del blocco orientale della struttura, seppure non ultimato, fosse a tale data già visibile. Proprio una visita per la festività di san Domenico, da parte dell'arcivescovo Federico Visconti accompagnato da vescovi di sedi suffraganee, il 4 agosto di un anno imprecisato, probabilmente il 1258⁷, fu l'occasione in cui fu pronunciato uno dei tre sermoni dedicati dal primate a santi domenicani e letti in quel convento, in cui si testimonia l'edificio in corso d'opera⁸. Egli esprime, difatti, la volontà di giungere presto alla realizzazione di una chiesa di vaste dimensioni, per il cui completamento si stavano raccogliendo fondi. L'arcivescovo parla apertamente, così, della costruzione della nuova chiesa, invitando i fedeli a contribuire alle diverse esigenze del nuovo edificio, strutturali, di formazione del necessario corredo liturgico, e logistiche⁹.

Ma è nel sermone LXXIX, pronunciato nella stessa chiesa per la festività della santa, un 25 novembre *ante* 1276¹⁰, che Visconti torna più apertamente ad alludere alla chiesa in costruzione. Questa, con elegante artificio retorico, sulla base del versetto biblico: “Sapiens mulier aedificat domum suam” (Prov. 14,1), viene vista come allegoria della casa che ciascuna donna saggia costruisce per sé e in sé, grazie alle proprie virtù, sull'esempio di prototipi femminili cristiani quali Caterina d'Alessandria. L'arcivescovo vi testimonia lo stato di avanzata costruzione dell'edificio, asserendo che “Ibidem a fidelibus

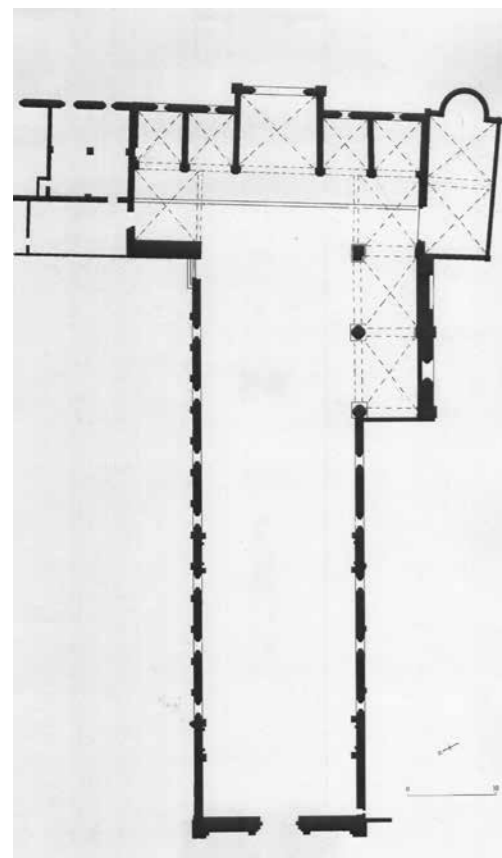


Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, fianco e campanile da Sud

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, veduta del campanile



Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno della navata dall'ingresso verso Est



Pianta della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria a Pisa

fuit ecclesia mire magnitudinis edificata”¹¹, ma che la fabbrica necessita ancora di essere completata, obiettivo per il quale si richiede accuratamente l'aiuto di tutti i cittadini: “Debetis omnes, ut perficiatur, impendere consilium, auxilium et favorem”, invitando ad elargire offerte e lasciti, con la promessa di indulgenze, che proveranno “quam sit utile benefacere huic operi”¹²; e conclude rivelando che la casa comune così edificata, in realtà, per il fedele non è altro che la figura visibile della propria “conscientiam in qua Deus habitat”¹³.

È probabile che il concorso di offerte di semplici cittadini e di personaggi di alcune grandi famiglie, che come ricorda la cronaca tardotrecentesca del convento di frate Domenico da Pèccioli dimoravano nella zona, abbia potuto far raggiungere in breve volgere di tempo l'obiettivo prefissato¹⁴. La concessione del terreno a Sud della chiesa e della piazza antistante come cimitero, con la benedizione da parte dello stesso presule, nel marzo 1274¹⁵, seguì probabilmente da presso il termine dei lavori, perlomeno dal punto di vista strutturale, escluse le parti ultimate in seguito, come la facciata, o aggiunte nel Trecento, come la navatella meridionale. Un lascito del 1309 per la sepoltura di un Riccardo del Corso da San Gimignano in una cappella presso il cimitero definita *nova*, identificata con la cappella all'estremità meridionale del transetto, lascia peraltro la possibilità di vedere l'opera procedere poi lentamente, per fasi successive, pur entro un quadro stilistico in sostanza unitario¹⁶.

La Santa Caterina del terzo quarto del Duecento rientra nella tipologia delle chiese con pianta a croce egizia, o *crux commissa*, detta anche a T, o a *tau*, che prevede cioè un transetto posto al termine di un corpo longitudinale, qui a navata unica, sporgente ai lati rispetto ad esso, su cui in questo caso si affacciano quattro cappelle terminali affiancate al presbiterio e, come quello, a pianta quadrangolare.

Tale tipologia costituisce l'adattamento alle necessità dell'Ordine di precedenti forme icnografiche implementate soprattutto in ambito benedettino riformato tra il tardo XI secolo e la fine del successivo. In particolare, il tipo di croce si ritrova tra le fondazioni di rami di monaci quali i toscani Vallombrosani, presenti anche a Pisa in San Paolo a ripa d'Arno, mentre il santuario a terminazione piana, già visto anche nella stessa regione sin da precoci postazioni camaldolesi e non solo, divenne col secolo XII, in associazione a cappelle terminali parallele e quadrate, appannaggio dell'architettura promossa dall'Ordine cistercense¹⁷. Diffusa con il dilagare del successo di quei monaci dalla natia Borgogna a tutta Europa, essa ha ad evidenza fornito modelli tipologici e decorativi alle strutture mendicanti, che ne mostrano una derivazione semplificata, che talora la critica ha assimilato a una ‘volgarizzazione’ di un linguaggio architettonico più colto¹⁸. Così composta, tuttavia, la pianta della chiesa rappresentava per la regione un fattore di novità, con alcuni elementi che merita porre in luce.

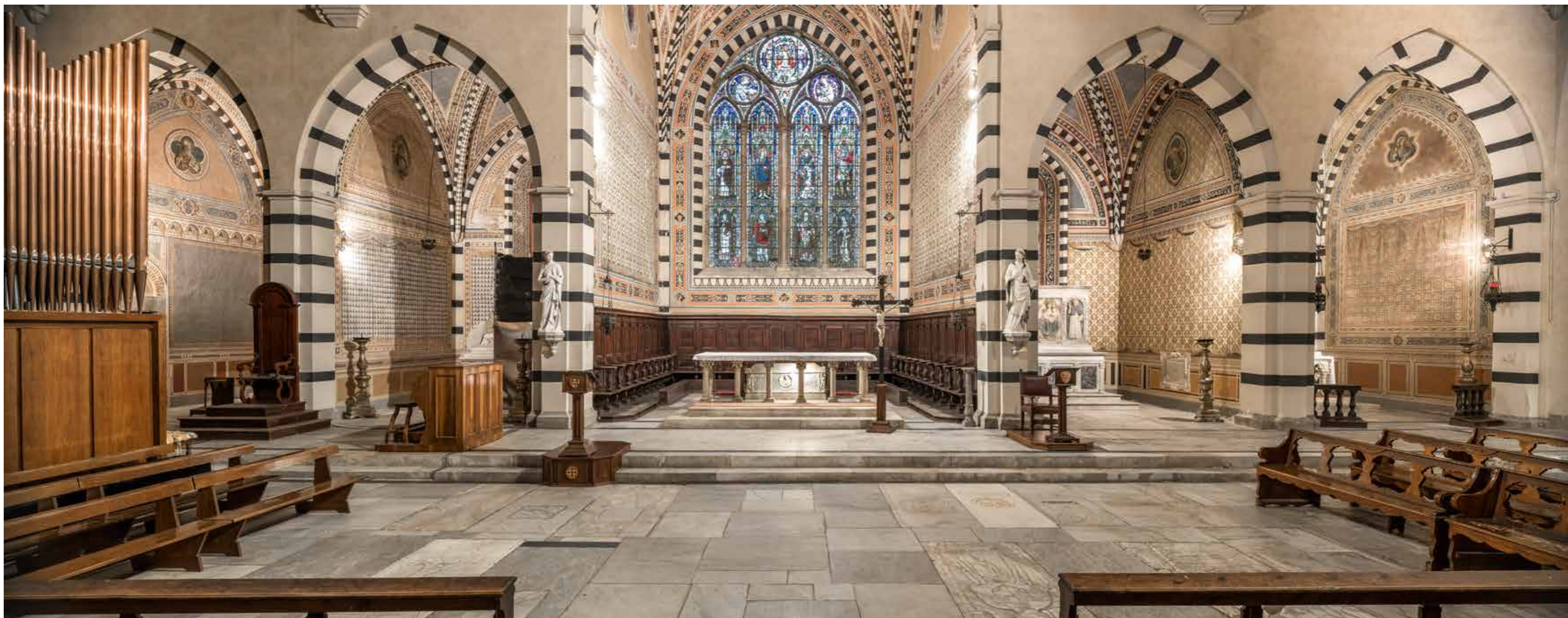
La mancanza di un'apparente proporzionalità armonica tra capocroce e navata, peraltro non coassiali, la pianta allungata e irregolare delle cappelle minori, dai setti non sempre paralleli, la ridotta ampiezza dei bracci del transetto sono altrettante eloquenti peculiarità, mai sinora considerate, che, per motivi presumibilmente logistici, allontanano la costruzione dai prototipi



Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, incrocio dei bracci, presbiterio e cappelle terminali intermedie

di riferimento, testimoniandone la natura ancora sperimentale. Essa fu probabilmente frutto di una progettazione attuata per singole parti in momenti ravvicinati ma diversi, con tecniche, quali la determinazione metrica diretta sul terreno disponibile e un raro ricorso a moduli geometrici, che non rispettano la progettazione compiutamente modulare ricavabile dagli esempi cistercensi né si mostrano già improntate alla più complessa progettazione di ragione aritmetico-proporzionale o geometrico-dinamica del Gotico maturo¹⁹.

La monumentalità delle dimensioni della costruzione, dovuta anche alla presenza di una comunità di oltre cinquanta frati già al 1258, come sottolineato



dall'arcivescovo Visconti²⁰, e l'importanza dei riferimenti e delle citazioni cui prima si accennava si vanno inoltre a frangere contro un aspetto volutamente e rigorosamente dimesso. La struttura è a puro sviluppo parietale longitudinale, non turbato dall'emergere di elementi di sostegno o decorativi a interrompere le superfici, concepite per poter ricevere una qualificazione dipinta con la recentemente riscoperta tecnica a fresco.

Le coperture, in ossequio non tanto alla perdurante tradizione romanica della regione, come spesso sostenuto, quanto allo spirito pauperistico men-

dicante, codificato anche nei regolamenti dell'Ordine, risultano essere a vista, con la funzionale ed essenziale presenza di capriate lignee²¹.

Elementi di novità tratti dal vocabolario stilistico gotico, ormai diffuso dopo la metà del Duecento anche in Toscana, vanno a decorare la struttura nelle sue aperture e nella residua decorazione architettonica scolpita presente nelle parti, cappelle terminali e transetto, che si scelse di voltare con crociere costolonate. Per il resto, è il muro pieno a determinare i capienti spazi, nitidamente definiti, che fanno di chiese come questa un moderno, essenziale contenitore,

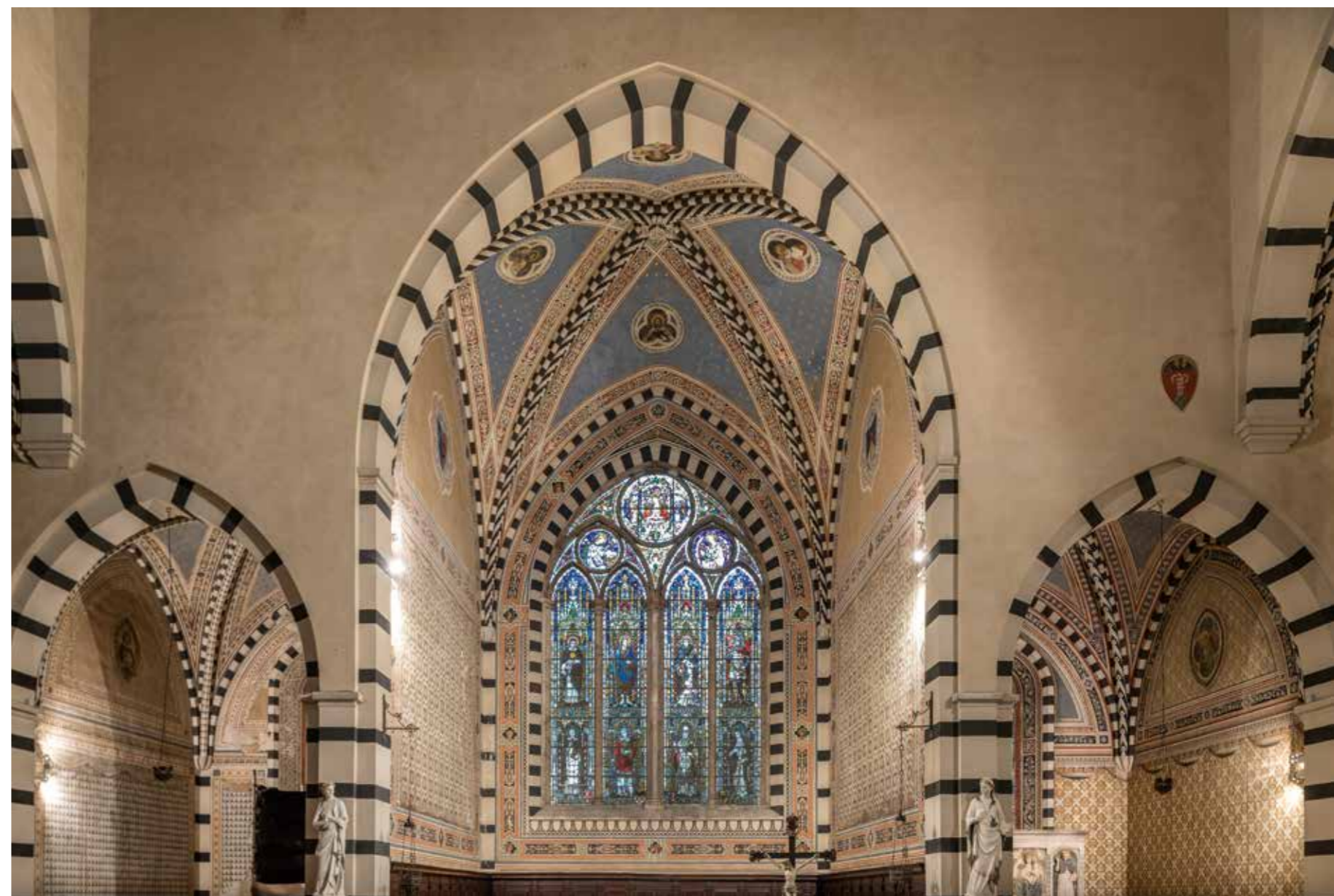
Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, veduta del capocroce

avvicinandolo alle forme dell'architettura civile e di uso paleoindustriale. La scultura architettonica, ridotta come si diceva ai minimi, comprende, nella fase originaria, al più peducci baccellati o a spicchi.

La precocità di questa formula avrà ripercussioni su tutta l'architettura gotica toscana e in particolare sulle ulteriori strutture domenicane di San Romano a Lucca e San Domenico a Pistoia, come pure, a Pisa stessa, sulla vicina chiesa francescana che la seguirà pochi anni più avanti e che, al pari di quelle, ne presenta una versione regolarizzata nelle proporzioni, qui ulteriormente arricchita nel transetto, spartito da pilastri liberi, e nel numero delle cappelle terminali, che passano a sette, incluso il coro²².

Alla struttura del terzo quarto del Duecento appartiene anche il campanile, singolarmente pensile sulla copertura del transetto, che rientra in un particolarissimo gruppo pisano di torri campanarie laterizie poggianti per due lati su muri d'ambito che, a partire dall'esempio ancora romanico di Santa Cecilia, della fine del primo quarto del secolo, si sviluppa aggiornando in forme gotiche la tipologia dei campanili a pianta quadrata e ad aperture progressive. Lo caratterizza la virtuosistica variante dell'appoggio interno, modificato dai restauri novecenteschi, che dall'utilizzo di una colonna diviene del tutto pensile sulle volte, o su mensoloni a parete mediante ghiera, come nell'opera presente in San Francesco e attribuibile a Giovanni di Simone cui, per analogia, si può ben riconoscere anche la torre di Santa Caterina²³. Ingegnere e artefice della 'correzione' della pendenza del campanile del duomo con l'artificio degli ordini di logge tra il quarto e il sesto da lui edificati in contropendenza, tale artista, attivo per Federico Visconti alla direzione dei cantieri episcopali, sembra qui aver offerto brillante prova della sua abilità in età ancora relativamente giovanile²⁴.

Alla fine del primo quarto del Trecento si andò a completare la struttura con la facciata marmorea, realizzata a partire dal 1321 per intervento dell'influente frate Jacopo Donati, ben presto supportato da Simone Saltarelli, domenicano anch'egli, sul soglio arcivescovile a partire dal 1323²⁵. Fu condotta a opera del *caputmagister* Lupo di Francesco e delle sue maestranze²⁶, e sembra costituire il manifesto di un prospetto geometricamente conformato su moduli quadrangolari e triangolari, con l'ambizione di rileggere organicamente in chiave gotica la tipologia delle facciate romaniche pisane a ordini di loggette, recentemente ripresa con colonnine e archetti di più attuale disegno nell'integrazione dei loggiati di San Paolo a ripa d'Arno e in San Michele in Borgo²⁷. Qui, essa viene arricchita da trifogli a giorno e piccoli oculi lobati al di sopra degli archetti e dall'inserimento di una cornice quadrata contenente un rosone a ruota, elementi aggiornati al linguaggio delle grandi cattedrali gotiche europee, tra cui la contemporanea facciata del duomo di Strasburgo, realizzata da Erwin von Steinbach²⁸. Il valore cristologico conferito al rosone, di luce divina irradiante la terra, è dichiarato dagli angeli reggicornice e dai busti di profeti e patriarchi biblici che lo circondano, entro un programma iconografico di chiaro concetto, concluso in alto da un'edicola entro la cuspide, atta a contenere un gruppo statuario²⁹. Il disegno di questo prospetto fu in parte ripreso ed esportato dagli artisti pisani, dal duomo di Carrara alla scomparsa Santa Maria



di Brera a Milano di Giovanni di Balduccio, che qui collaborò alla realizzazione del chiostro, come si tornerà a dire³⁰. Sulla facciata si vedano, per un'analisi delle parti originali nonché per la storia e l'entità dei restauri, le due schede di approfondimento qui presenti.

Subito dopo, negli anni a partire dal 1331, l'interno della chiesa venne modificato sul fianco meridionale con l'aggiunta di due campate voltate componenti una sorta di breve navata minore, affiancante a Sud il corpo longitudinale, in unione al braccio meridionale del transetto. A tale impresa va senz'altro riferita la dettagliata documentazione che vi prova attivi Lupo di Francesco e suo figlio Francesco. Lo stesso maestro era ancora presente al lavoro col figlio Gerio nel 1335 all'erezione del secondo sostegno³¹. L'opera è retta da due

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, cappella maggiore e cappelle terminali intermedie



Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno della navata verso Est e cappelle meridionali

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno della navata verso Ovest e cappelle meridionali

pilastrini definiti *murelle* nei documenti, misuranti sei braccia di perimetro e quindici di altezza, realizzati in bicromia di bianchi calcari ceroidi e scuri scisti dei Monti Pisani, in distinte campagne edilizie e con differente profilo, solidali ai sostegni già predisposti alla ricaduta delle volte sulle nuove pareti d'ambito, di poco anteriori. Il primo pilastro, con pianta a L, ripete e sviluppa le forme del controlaterale elemento tra transetto e navata; il secondo e il susseguente elemento a muro sono robusti pilastrini pseudo-polistili a pianta quadrata, di aspetto non lontano da quanto realizzato in ambito senese in quei decenni, con bassi capitelli a giro di foglie.

Lo spazio che essi delimitano fu ricavato per accogliere cappelle sepolcrali familiari, come provato dalle fonti. Meno plausibilmente vi avrebbe dovuto trovare posto anche la venerata sepoltura del beato Giordano da Rivalto, come recentemente ipotizzato³². Il nuovo corpo di fabbrica si differenzia dalle strutture delle cappelle ortogonali alla navata presenti in altre chiese dell'Ordine ed è in ogni caso da vedere come realizzazione in sé compiuta. Seppure il terzo pilastro, inglobato a Occidente nella parete, sia concepito come possibile

sostegno libero, e ciò risulta evidente osservando il capitello e l'abaco soprastanti, completi su ogni lato, le cappelle così costituite restano un autonomo corpo aggiunto, prolungabile all'occorrenza – eventualità allontanata dalla crisi demografica provocata dalla peste nel 1348 – ma non per questo vanno lette come un progetto interrotto per la realizzazione di navate laterali, che sarebbe stato ostacolato controlateralmente dall'addossamento del convento³³.

La chiesa così ottenuta era già stata da tempo divisa da un tramezzo che ne riservava il terzo orientale della navata e il capocroce ai frati, perlomeno durante le messe comunitarie. In quell'area, peraltro, lo stesso patrocinio privato di cui vivevano le cappelle terminali, e ormai anche laterali, determinò a partire da questo periodo il costituirsi di corsie in cui trovarono accoglienza le sepolture terragne dei fedeli delle famiglie spiritualmente seguite dai frati e contribuenti alle necessità del convento³⁴.

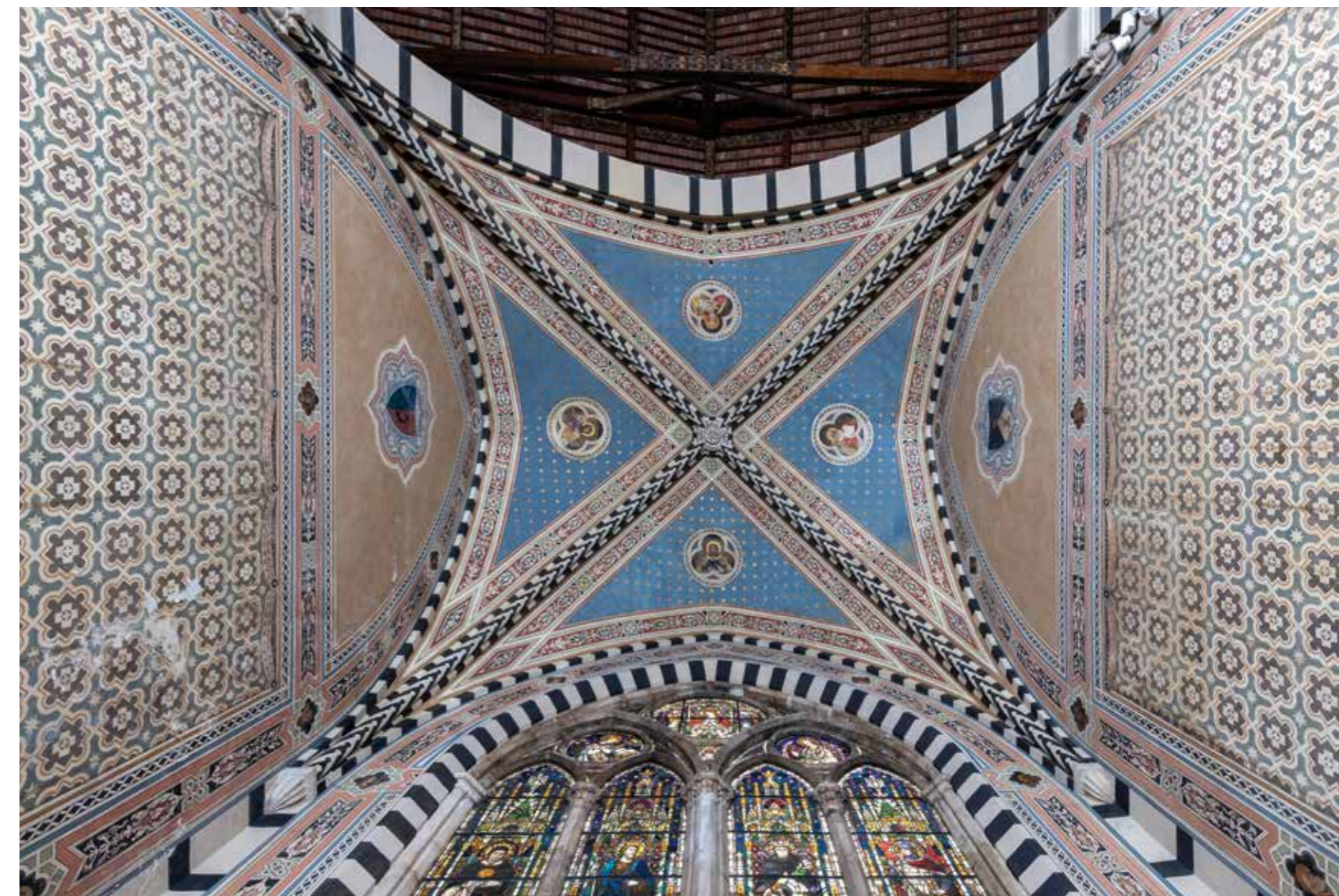
Negli stessi decenni è situabile anche l'attività di completamento degli edi-

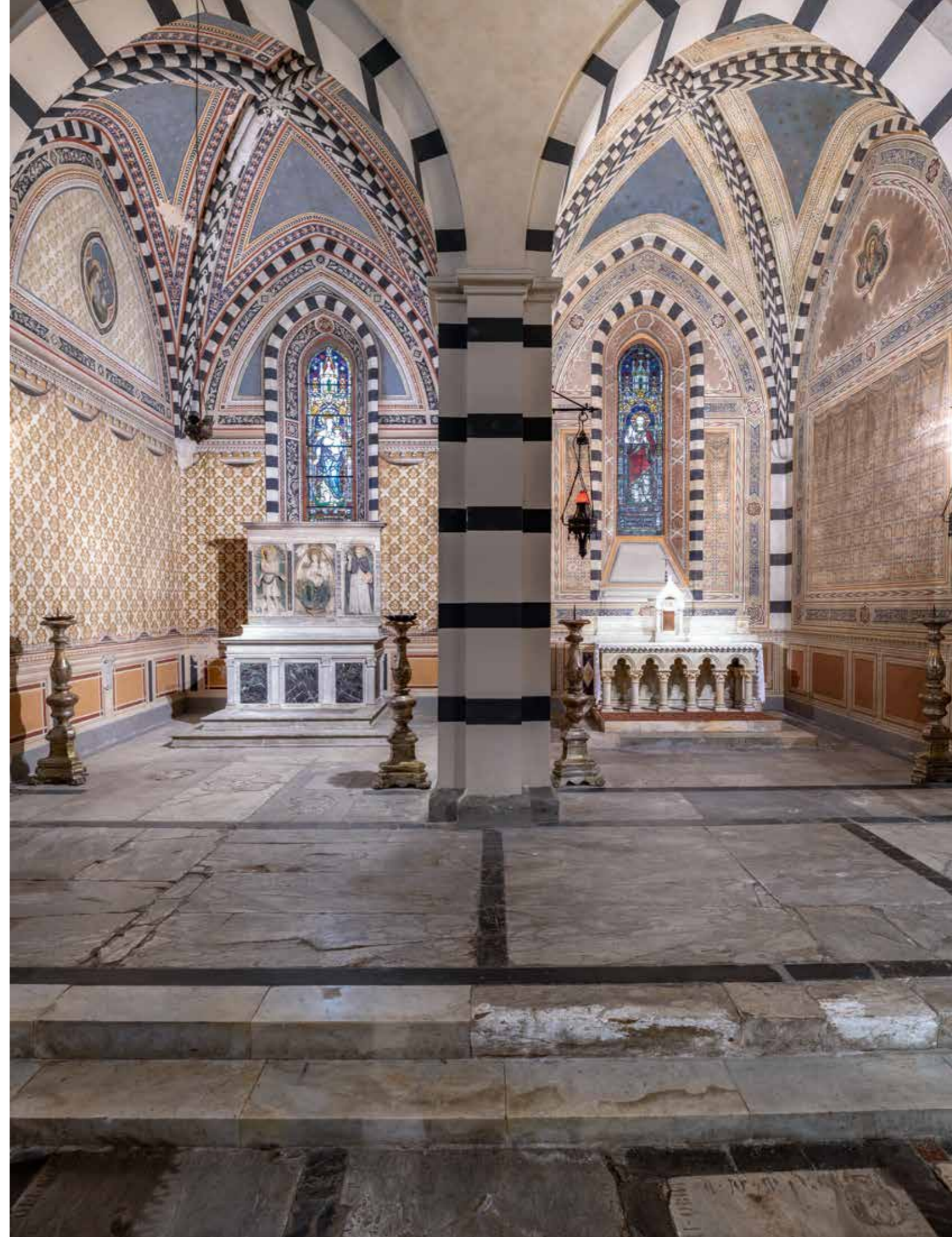
Alle pagine seguenti:

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, prima cappella terminale settentrionale, già di San Michele Arcangelo

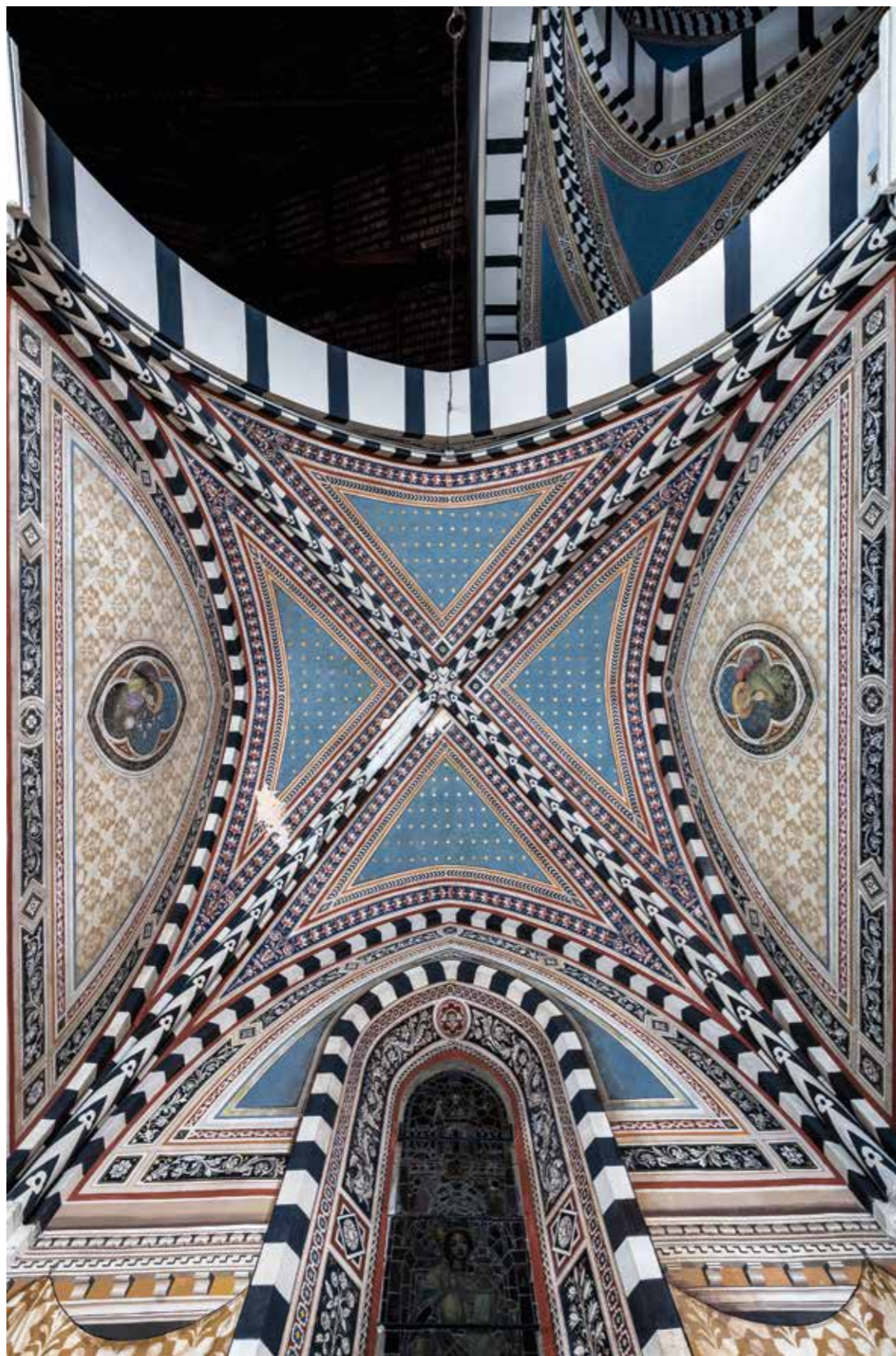
Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, cappelle terminali meridionali, già dei Santi Apostoli e di San Nicola

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, volte della cappella maggiore

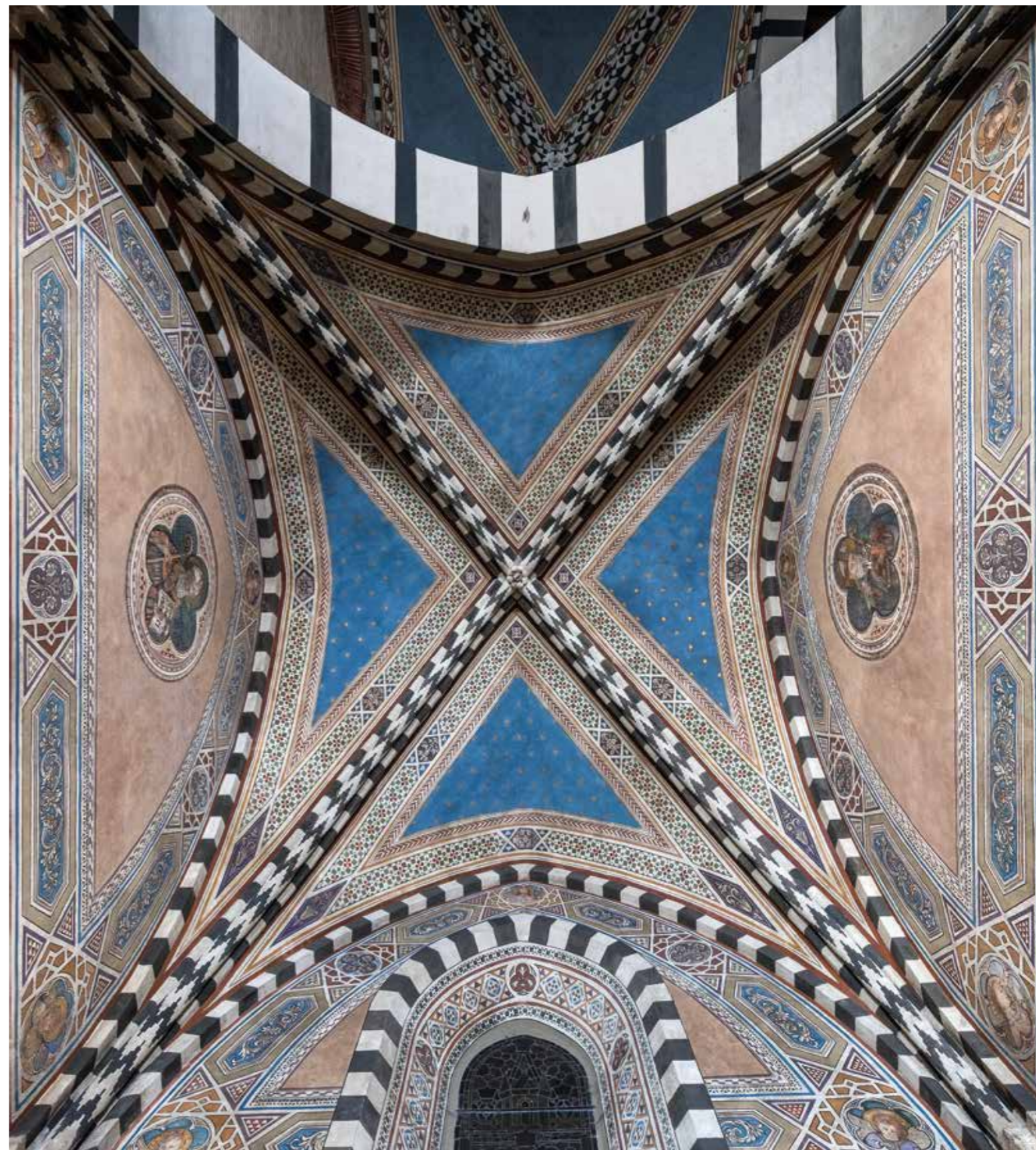




Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, volta della prima cappella terminale meridionale, già dei Santi Apostoli



A fianco:
Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, volta della prima cappella terminale settentrionale, già di San Michele Arcangelo



Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, cappella alla testata meridionale del transetto

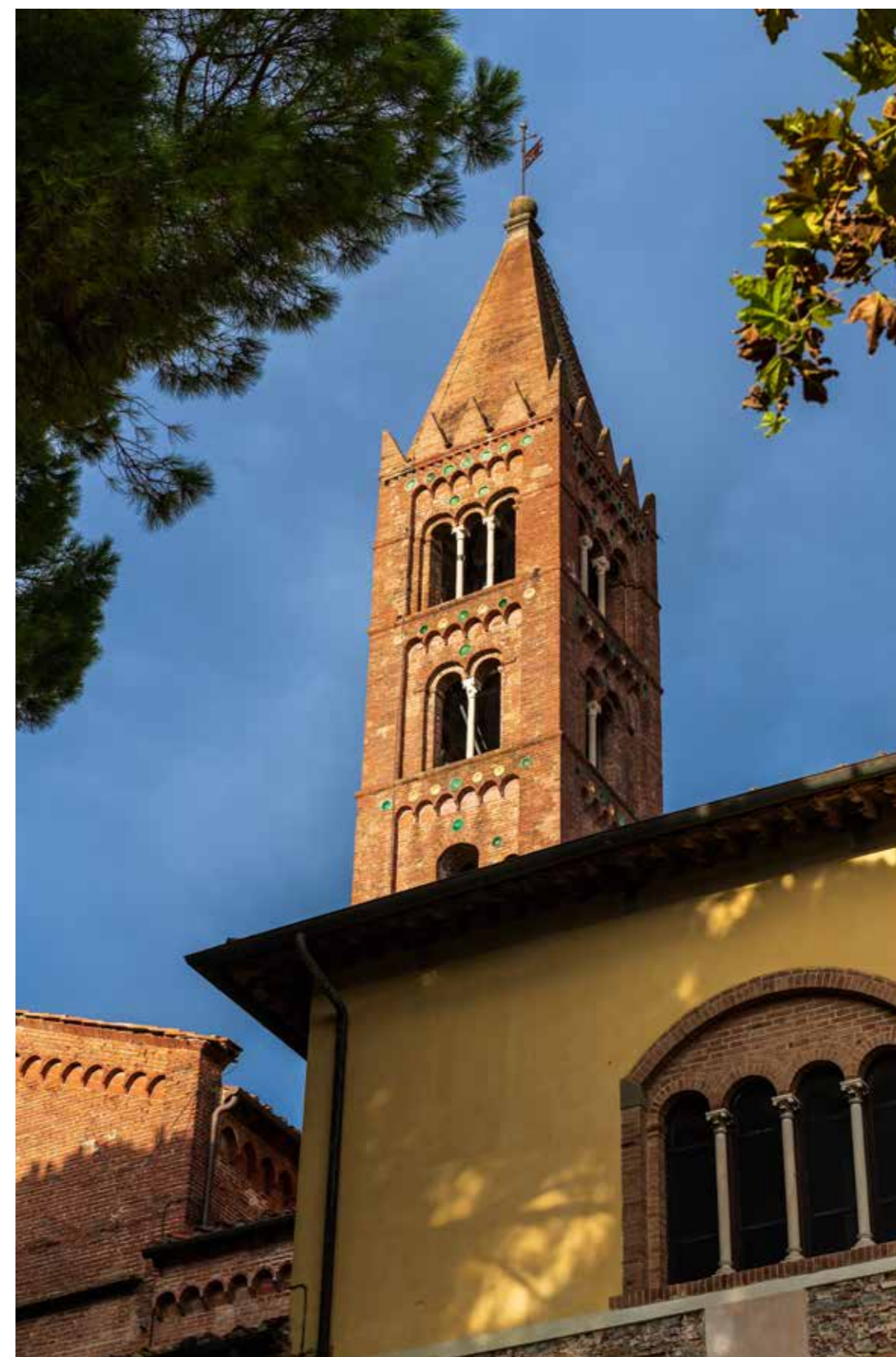


fici conventuali, dei quali poco o nulla rimane dopo gli imponenti lavori del 1785 per l'edificio del Convitto ecclesiastico. La chiesa era fiancheggiata da un duplice chiostro voluto dal priore Bartolomeo del Cantone, morto nel 1328, che viene per questo lodato nella Cronaca di Domenico da Pèccioli³⁵. Da qui provengono alcuni frammenti scolpiti tra cui quattro capitelli figurati attribuibili a Giovanni di Balduccio e aiuti, per i quali si rimanda alla scheda specifica. Il nome di questo scultore e architetto, destinato a una notevole fortuna anche fuori di Toscana, si va dunque ad affiancare a quello di Lupo di Francesco, di prestigiosi pittori senesi come Simone Martini e Lippo Memmi, e poi di Francesco Traini e Nino Pisano, tra gli altri, quale autore delle realizzazioni rimaste a testimoniare la straordinaria ricchezza artistica della stagione dei lavori qui promossi dai Domenicani tra il terzo e il quinto decennio del Trecento. Per l'analisi delle opere da costoro lasciate si leggano in questo volume le pagine di Marco Collareta.

A fianco:

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, scorcio del capocroce e del campanile

Al grande tempio cateriniano pisano va in ultima analisi riconosciuto un ruolo primario soprattutto nella duecentesca messa a punto della tipologia di chiese mendicanti a navata unica con transetto e cappelle terminali affiancate,





Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, scorcio della navata da Nord e cappelle meridionali

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, cappelle meridionali, pilastro e capitello a motivi fitomorfi

di cui costituisce il caso più antico oggi conservato in Toscana, se non anche uno dei possibili prototipi. Del pari, qui venne raggiunto nel secolo successivo un organico schema di facciata gotica di matrice pisana, il cui successo, evidenziato dai casi citati, che ne ripetono in qualche misura le forme, va a sottolineare il contributo che questa struttura ha apportato alla storia dell'architettura gotica, non solo mendicante, in Toscana e in Italia settentrionale, con la sua piana, umile e insieme magniloquente monumentalità.

A fianco:

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, facciata e Palazzo del Seminario

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, facciata

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, scorcio della navata verso Est e cappelle meridionali

A pagina seguente:

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, volte delle cappelle meridionali



¹ La fonte, Cronica, c. 2v, è pubblicata da Bonaini 1845, pp. 402-408; Cronica 2005, *sub voce* c.2v, ripresa in esame da Corallini 1999, pp. 12-13, e precisata cronologicamente con l'aiuto di ulteriori fonti da Salvadori 2014-2015, pp. 90-91, 157-159; Ronzani, in corso di stampa.

² Sull'urbanistica di Pisa nel Medioevo: Garzella 1990; Redi 1991; Redi - Ascani 1998; Gattiglia 2011. Sullo stanziamento delle diverse famiglie religiose mendicanti: Ronzani 1977.

³ Ciò soprattutto dopo la bolla *Quia plerumque* di Clemente IV del 1268 che ne fissava la distanza minima a 300 canne romane, come ricordato da Le Goff 2006, p. 137. Sulle caratteristiche urbanistiche e architettoniche degli insediamenti mendicanti e dei Domenicani in particolare: Pellegrini 1977; Guidoni 1981; Carbonara 1984; Villetti 1984; Schenkluhn 1985; Righetti Tosti-Croce - Romano 1994; Bozzoni 2007; Bruzelius 2007; Mersch 2009; Bruzelius 2012; Cannon 2013a; Bruzelius 2014; Fenelli 2014 con ulteriore bibliografia. In Schenkluhn 2003, p. 69, infine, la nostra chiesa viene erroneamente descritta a tre sole cappelle finali, e per questo inserita in una tipologia che non le compete, e la 'navatella' è detta affiancata sul lato settentrionale insieme a un'ulteriore cappella. Sono grato a Caroline Bruzelius per il proficuo scambio di opinioni sulle caratteristiche tipologiche di Santa Caterina.

⁴ Ronzani 1977; Ronzani, in corso di stampa.

⁵ Sugli aspetti legati alla committenza si rimanda a Righetti Tosti-Croce - Romano 1994; Terzaghi 2004; Cannon 2013b.

⁶ Per tali documenti, conservati a Pisa, Archivio Storico Diocesano, Conv. Di S. Cat., Dipl., Bolle nn. 9 e 10, si vedano Corallini 1999, p. 11; Salvadori 2014-2015, pp. 141, 162.

⁷ Dell'Amico 2010-2011, p. 82. Il *dies natalis* del santo, 6 agosto, doveva in questo caso essere preceduto da un triduo.

⁸ Si tratta del Sermone XLIV. Gli altri sono i nn. XXXI per san Pietro Martire e XLV per san Domenico: Les Sermons 2001, pp. 576-581; 669-683; 683-689; 681-682; Ronzani, in corso di stampa.

⁹ Federico Visconti, *Sermo XLIV*, 25: Les Ser-

mons 2001, p. 682.

¹⁰ Federico Visconti, *Sermo LXXIX*: Les Sermons 2001, pp. 926-932.

¹¹ Federico Visconti, *Sermo LXXIX*, 10; Les Sermons 2001, p. 931.

¹² Federico Visconti, *Sermo LXXIX*, 13-14; Les Sermons 2001, p. 932.

¹³ Federico Visconti, *Sermo LXXIX*, 15; Les Sermons 2001, p. 932.

¹⁴ Cronica c. 2v., Bonaini 1875, pp. 402-408; Corallini 1999, pp. 12-13; Cronica 2005, *sub voce* c.2v; Salvadori 2014-2015, p. 159.

¹⁵ Corallini 1999, pp. 11-12; Cannon 2013b, p. 234; Salvadori 2014-2015, pp. 143, 163-164; parte III, pp. 35, 38, 56-59; Ronzani, in corso di stampa.

¹⁶ Corallini 1999, pp. 32-33; Cannon 2013b, pp. 234-237, 252-253, che precisano le due fasi edilizie della cappella, nei secoli XIV e XV; Salvadori 2014-2015, pp. 146-147, 179; parte terza, p. 208; Ronzani, in corso di stampa.

¹⁷ Sulle influenze cistercensi nell'architettura mendicante: Romanini 1978; Righetti Tosti-Croce - Romano 1994; Ascani 2004; in particolare sull'Italia centrale: Franchetti Pardo 2002; Villetti 2005; Ascani 2013. Sui precedenti contributi benedettini a Pisa: Redi - Ascani 1998; Ascani 2016.

¹⁸ Romanini 1978.

¹⁹ Su queste tematiche rimando a Bozzoni 1994; Ascani 1997.

²⁰ Federico Visconti, *Sermo XLIV*, 23; Les Sermons 2001, p. 681.

²¹ Su questi aspetti in particolare: Righetti Tosti-Croce - Romano 1994.

²² Sull'argomento: Ascani 1995b; Redi-Ascani 1998; Ascani 2004; Ascani 2013; Cannon 2013b, pp. 227-233, 343.

²³ Cristiani Testi 1986; Cristiani Testi 1987; Ascani 1995b; Testi Cristiani 2005, pp. 444-455; Ascani 2007. Sui restauri novecenteschi: Fascetti 1935.

²⁴ Oltre a quanto citato alla nota 23, si veda Ascani 2014, pp. 63-69, con ulteriore bibliografia.

²⁵ Il committente è citato e lodato in Cronica c. 19r, pubblicato da Bonaini 1845, pp. 487-488, e da ultimo in Cronica 2005, *sub voce* c.19r. L'ar-

Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, interno, volte delle cappelle meridionali, particolare

Pisa, Museo nazionale di San Matteo, capitello a motivi fitomorfi e teste femminili con serti vegetali dal chiostro di Santa Caterina d'Alessandria

Pisa, Museo nazionale di San Matteo, capitello a motivi fitomorfi e teste di frati dal chiostro di Santa Caterina d'Alessandria

gomento è ripreso da Corallini 1999, p. 13; Cannon 2013b, pp. 232-233; Salvadori 2014-2015, pp. 148-149, 170-171; parte terza, pp. 156-166; e da Ronzani, in corso di stampa. Sulla figura di Simone Saltarelli: Ronzani 2017.

²⁶ Su questo artista si vedano: De Dalmases 1997; Buresi - Caleca 2000; Ducci 2016.

²⁷ Sulle due opere citate rimando rispettivamente a: Caleca - Fanucci Lovitch 1991; Carletti - Collareta 2016; e a Martinelli 2016.

²⁸ Tali importanti notazioni tipologiche sono state avanzate per primo da Klotz 1966, pp. 194-196. Per Erwin von Steinbach rimando al suo profilo biografico in Ascani 1995c.

²⁹ Su casi di rosoni alludenti a Cristo *Lux Mundi* nella Toscana romanica si veda Ascani 2019, pp. 115,124. Un gruppo statuario sommitale con Madonna col Bambino tra due santi, forse la titolare e il fondatore dell'Ordine, è evocato nel disegno del 1643 di Paolo Tronci, liberamente riprodotto nella facciata: Tronci 2018, p. 171 (c. XLVI). Per le estese sostituzioni occorse si veda la relativa scheda.

³⁰ Per il confronto con Carrara si veda in particolare ancora Klotz 1966 e, sul duomo nel complesso, da ultimo Paoletti-Lambruschi 2017. Per Santa Maria di Brera rimando ad Ascani 1995a.

³¹ Per la documentazione: Cannon 2013b, pp. 244-246; Salvadori 2014-2015, pp. 150-151, 180-181; parte terza, pp. 121-122, e, con una efficace ricostruzione delle complesse vicende dell'opera, Ronzani, in corso di stampa.

³² Salvadori 2014-2015, pp. 149-152.

³³ Tale interpretazione compare per la prima volta nell'opera di Paolo Tronci del 1643 pubblicata in Tronci 2018, pp. 171-176 (cc. XLVI-XLVIII): 174 (c. XLVIIv).

³⁴ Cannon 2013b, pp. 227-249; Corallini 2014; Ronzani, in corso di stampa. Sulle dinamiche della formazione di sepolcreti privati nelle chiese mendicanti: Bruzelius 2014.

³⁵ Su questo punto si veda Cronica, c. 20r, edito da: Bonaini 1845, pp. 494-495; Cronica 2005, *sub voce* c. 20r.; ripreso in Corallini 1999, p. 13; Salvadori 2014-2015, pp. 152-153, 173; terza parte, pp. 114-117.



I capitelli provenienti dal chiostro di Santa Caterina

Il complesso domenicano pisano ha visto l'edificazione nel XIV secolo di due chiostri monumentali. Sebbene non ne sia oggi ricostruibile l'esatto andamento planimetrico né la struttura in alzato, è possibile ricavare dalle fonti letterarie notizie che, nel caso del primo chiostro, permettono un sommario inquadramento cronologico e stilistico. Essi furono eretti sulle superfici rese disponibili dall'acquisto di case e terreni siti a Nord e ad Ovest della chiesa dalla fine del Duecento, andando a realizzare così un organismo edilizio di notevoli dimensioni¹.

Il primo chiostro fu iniziato sotto il priore Bartolomeo del Cantone, morto nel 1328, e terminato forse nel 1342, sotto il priorato di Marco Roncioni. Al contrario di quanto avvenuto per altre parti del complesso, cronache e fonti documentarie non indicano gli autori della costruzione e della decorazione della struttura, di cui viene solo rimarcata la prestigiosa veste marmorea che la qualificava². Qui, come negli anni precedenti per la facciata e nei successivi per le cappelle meridionali, fu utilizzato il calcare ceroide bianco dei Monti Pisani, che una lapide relativa alla fronte della chiesa prova messo a disposizione dalla famiglia Gualandi. Si intendeva dotare, così, il convento di un aspetto monumentale, paragonabile alle prestigiose costruzioni religiose del complesso episcopale e soprattutto alla vicina chiesa francescana, dove tale materiale rivestiva per intero il basamento³.

Al contrario di quanto avvenuto in altri conventi della città, la soppressione degli Ordini religiosi decretata dal Granduca di Toscana Pietro Leopoldo nel 1785 comportò in questo caso un cambiamento di destinazione dell'intera struttura, destinata a Seminario arcivescovile, che rese necessaria una completa ridefinizione degli spazi, e un pressoché totale rifacimento degli ambienti. I chiostri del complesso furono quindi ricostruiti abbattendo le strutture medievali. Un così radicale intervento non mancò di suscitare la contrarietà e lo sdegno dei più avvertiti estimatori dell'arte e dell'architettura, tra i quali Alessandro da Morrona, che criticò apertamente l'operazione, lasciando una viva testimonianza della precocità dell'apprezzamento dell'arte medievale a Pisa nel XVIII se-

colo. Nemmeno dalle sue parole, tuttavia, si riesce a stabilire iconografia e composizione della struttura, oltre al dato di una pianta quadrilatera e all'ambigua notazione della presenza di capitelli 'in parte antichi', termine con cui l'autore intendeva riferirsi forse a esemplari trecenteschi a ordini di foglie acantiformi ritenuti di età classica, più che a reali reimpieghi, improbabili ormai nell'epoca in esame⁴.

Alcuni lacerti, depositati nel giardino arcivescovile, poi in parte ricoverati in Camposanto e confluiti nelle collezioni museali cittadine, in parte invece alienati a famiglie private o sul mercato, sono giunti a testimonianza di quello che fu il cuore di uno dei più vasti edifici conventuali della città.

Tra questi, la critica ha dapprima individuato due capitelli presenti rispettivamente a Pisa, al Museo nazionale di San Matteo e a Francoforte sul Meno, nella raccolta di sculture del Liebighaus⁵. Si tratta di elementi a bassa campana, decorata da un giro di foglie sormontate da grandi teste umane angolari e conclusa da un echino mistilineo e da un abaco a tavoletta. Essi rientrano in una ben nota tipologia, diffusa dalla metà del Millecento anche in ambito pisano, sostituite con protomi umane e animali le volute angolari classiche, ma ripresa in forme più moderne, riservando maggior importanza alle parti figurate, nel pieno Duecento. I capitelli a teste angolari costituirono così una delle forme decorative tipiche dell'architettura gotica toscana, frequentata da Nicola e Giovanni Pisano e ripresa dagli artisti formati dal loro insegnamento⁶.

Il capitello pisano mostra, alternati a protomi umane angolari dalle forti espressioni, mimanti atteggiamenti tra cui sorpresa, spavento e disperazione, volti emettenti tralci vegetali e una figura faunesca al centro dei lati, che rinnovano una tradizione iconografica tipica dell'arte romanica matura, mentre le teste dell'esemplare di Francoforte raffigurano gli Evangelisti alternati ai propri simboli, fortemente mutili⁷.

Le due opere sono state associate da Max Seidel, che ne ha ricostruito le vicende e offerto una condivisibile lettura, identificandone il contesto di provenienza e attribuendole allo scultore pisano Giovanni di Balduccio⁸.



I capitelli, agevolmente riportabili all'artista, con l'espressività e il dinamismo – nella cifra dei capelli mossi dal vento – che ne segnano la fase giovanile, mostrano un difforme livello qualitativo nelle figure al centro dei lati, che fa supporre nel caso pisano la mano di aiuti, mentre l'elemento oggi in Germania è pienamente autografo⁹.

Ad esso si accompagna una base con fregio a riquadri contenenti rosette¹⁰, che pure riprendono un motivo tipico dell'arte tardoromanica pisana, diffuso in particolare nelle opere di Guglielmo e degli scultori che egli influenzò, come Bonanno Pisano e Biduino, con l'aggiornamento costituito dalla contestuale comparsa della tipologia delle unghie angolari, peraltro già presenti a Pisa dai primi del Duecento¹¹. Ciò testimonia un'attenta fase di studio della scultura pisana, in cui l'artista ripropone procedimenti tecnici, come le iridi degli occhi a tarsia in pasta di piombo, cari in particolare ai maestri lombardi qui operanti¹², che va ad affiancarsi alla riflessione sulle moderne opere di Giovanni Pisano, che le tipologie e le fattezze dei volti ben rappresentano.

I confronti con il monumento funebre infantile di Guarnieri degli Antelminelli, del 1328, sito a Sarzana in San Francesco, e con la serie di formelle con busti a bassorilievo dello stesso scultore in Orsanmichele a Firenze, iniziata nel 1330, ne permette una datazione agli anni immediatamente precedenti¹³, ma non necessariamente in due diversi momenti, come finora supposto. Ciò si spiega considerando la significativa coerenza iconologica complessiva, con la diretta opposizione simbolica delle due serie di figure, il probabile impiego di aiuti

nelle parti più arcaizzanti nonché l'evidente attenzione verso la scultura pisana dei secoli precedenti, indice di uno stadio ancora influenzato dai modelli locali, precedente la piena maturità dell'artista e la sua attività fuori Pisa.

Del complesso qui in esame devono aver fatto parte ulteriori sculture, come le colonnine approdate allo stesso museo nazionale pisano e un terzo capitello, ivi giunto dai depositi dell'Opera Primaziale pisana, a foglie estroflesse con testine di frati al centro dei lati, convincentemente riferito all'ambiente del medesimo artista¹⁴.

A questi va poi affiancata un'ulteriore serie di dodici capitelli, reimpiegati nel XIX secolo in due edicole nel giardino di Villa Prini-Mazzarosa a Pontasserchio, ove oggi sono sostituiti da copie, e raccolti al Museo nazionale di San Matteo a Pisa, del pari messi in relazione al chiostro cateriniano solo a fine Novecento¹⁵. Si tratta di opere stilisticamente uniformi, delle quali una figurata con teste femminili angolari con serti vegetali e altrettante interposte al centro dei lati, in uno schema sovrapponibile ai capitelli precedentemente esaminati. Gli esemplari rimanenti sono invece decorati sulla campana solo da un doppio ordine di foglie acantiformi, rivolte verso l'alto o a estremità globose, tipologie di radice cistercense ben attestate dalla metà del Duecento¹⁶. Gli episodi figurati, dalla dinamica espressività di radice giovanescapola propria della fase giovanile dello scultore, ne confermano l'attribuzione.

Valerio Ascani



¹ A tale fine miravano gli acquisti di case e terreni citati in Salvadori 2014-2015, pp. 144-148, 162-168. Sulle menzioni dei chiostri nelle fonti documentarie: Ronzani, in corso di stampa.

² Su questo punto: Cronica, cc. 19r, 20r, edita da: Bonaini 1845, pp. 487, 494-495; Cronica 2005, *sub vocibus* c. 19r, c. 20r.; ripresa in Corallini 1999, p. 13; Salvadori 2014-2015, pp. 152-153, 173; terza parte, pp. 114-117. La data del 1342 è fornita in Annales, c. 10, fonte cinquecentesca peraltro non sempre fededegna sugli avvenimenti dei secoli precedenti, come argomentato da Ronzani in corso di stampa.

³ Per l'iscrizione citata si rimanda alla scheda di Stefano Martinelli sulla facciata della chiesa.

⁴ Da Morrone 1793, pp. 106-107; Da Morrone

1821, p. 138: "Si distrusse con esso [convento] un bel chiostro ricco di marmi... barbaro scempio fecesi di colonne e di capitelli in parte antichi."

⁵ Per le vicende dei capitelli e la loro esegesi: Seidel 1979; Novello 1992a; Novello 1993a.

⁶ Sui capitelli romanici a Pisa: Baracchini 1992. Sui capitelli a teste angolari nel primo Duecento: Ascani 2019, pp. 174-175, 185. Per gli esempi ascrivibili a Nicola e Giovanni Pisano: Seidel 1999.

⁷ Oltre ai precedenti gotici citati in Seidel 1999, si osservino i prototipi protoduecenteschi di Guidetto e dei Bigarelli in Ascani 2019.

⁸ Seidel 1979.

⁹ Seidel 1979; Novello 1992a; Novello 1993a;

Ascani 1995a.

¹⁰ Seidel 1979; Novello 1992a; Novello 1993a.

¹¹ Sulla scultura a Pisa nel XII secolo: Redi - Ascani 1998; Carletti - Giometti 2010, con bibliografia. Per la presenza di basi con unghie nella Pisa tardoromanica: Ascani 2016, p. 84.

¹² Sull'argomento si veda ora Ascani 2019, pp. 73-93.

¹³ Seidel 1979; Novello 1992a; Novello 1993a. Sulla cronologia dell'artista: Ascani 1995a; Caglioti 2005. Sull'opera fiorentina: Caglioti 2012.

¹⁴ Novello 1992b; Novello 1993b; Novello 1999.

¹⁵ Tolaini 1992, pp. 148, 183; Novello 1993b; Novello 1999; Balbarini 2007.

¹⁶ Sulla genesi di tali tipologie nella regione: Ascani 2019, pp. 213-126, 305-309.

La facciata della chiesa di Santa Caterina

La facciata della chiesa di Santa Caterina, dal caratteristico profilo a capanna, si articola in tre ordini, dei quali quello inferiore è scandito da arcate cieche, con strombatura in corrispondenza del portale, e i due superiori da una sequenza di loggette trilobate. Al centro della parte alta si apre il rosone traforato (integralmente ricostruito nel 1927), inserito entro una cornice a formelle con busti di profeti a rilievo. In ossequio alla tradizione cittadina inaugurata nella piazza del Duomo, il paramento è realizzato con lastre di calcare bianco di San Giuliano intercalate da sottili fasce nella variante grigia della stessa pietra, in modo da creare una delicata bicromia. Pur seguendo il modello pisano della facciata a loggette – adottato ad inizio Trecento nelle chiese di San Paolo a Ripa d'Arno e San Michele in Borgo – il prospetto della chiesa domenicana presenta elementi di sicura novità, come il citato rosone e la cuspide a spioventi ornati da un coronamento fogliato che si raccorda ai pilastri esterni, i quali, a loro volta, delimitano fisicamente e visivamente lo sviluppo orizzontale della facciata e ne accentuano lo slancio verso l'alto. La realizzazione del rivestimento marmoreo fu agevolata dalla concessione fatta dalla famiglia Gualandi ai frati predicatori di estrarre i marmi dalle loro cave del Monte Pisano senza il pagamento di alcun dazio, come attesta l'iscrizione posta sul pilastro sinistro¹.

Utile ausilio alla delimitazione cronologica del frontespizio è, come noto, la *Chronica antiqua* del convento redatta alla fine del Trecento. In essa si ricorda che il priore fra Iacopo Donati, morto nel settembre 1326, iniziò e completò la “faciem opus marmoreum admirandum”². Dal legato testamentario di tale Bianco da Varna in favore della costruzione della facciata si desume inoltre che essa era già avviata nel 1321³. Sebbene i documenti riportino i lavori al terzo decennio del Trecento, a partire dal Da Morrone si è a lungo perpetuata l'attribuzione della facciata a fra Guglielmo⁴, converso del convento morto nel 1312, basata principalmente sul riconoscimento della statura artistica del domenicano in quanto ‘discepolo’

di Nicola Pisano, come tramanda la stessa *Chronica*, e sulla labile identificazione con quel *Gulielmus sane pisanus*, che una perduta iscrizione ricordava come autore della facciata di San Michele in Borgo⁵.

L'assegnazione del frontespizio di Santa Caterina a fra Guglielmo fu contestata già da Supino⁶ e Bellini Pietri⁷ per la discrepanza cronologica tra l'epoca di costruzione della facciata e la biografia di fra Guglielmo. Tali obiezioni non rappresentarono, tuttavia, un ostacolo a riconoscere il ruolo del frate almeno nella ideazione dell'opera: pareri favorevoli furono espressi in modo deciso da Taurisano⁸ e più cauto da Barsotti⁹. In tempi recenti sono stati soprattutto Caleca, Fanucci Lovitch e Burrelli ad accreditare la paternità guglielmesca della facciata, non solo per motivi stilistici, ma anche per l'appartenenza dell'artista al medesimo convento di Santa Caterina¹⁰; al contrario Calderoni Masetti ha più opportunamente ritenuto non identificabili i lavori compiuti da Guglielmo per la chiesa¹¹. La questione attributiva, certo rilevante, non costituisce però il nodo centrale nella valutazione del frontespizio marmoreo; ben più decisive sono infatti le relazioni che la critica ha da tempo individuato con altri cantieri, ovvero il citato San Michele in Borgo e il Duomo di Carrara. Il rapporto con la chiesa camaldolese travalica l'inconsistente paternità guglielmesca e riguarda invece le tangenze nella concezione generale delle due facciate che, tuttavia, si stemperano di fronte all'analisi delle singole componenti. Il ricorso ad un repertorio comune e consolidato (bicromia costitutiva, loggette trilobate, protomi in base d'arco, tarsie geometriche) non è di per sé sufficiente per sostenere né l'esatta coincidenza cronologica delle due opere, né la presenza delle stesse maestranze. Burrelli e Caleca hanno però cercato di dimostrare la contemporaneità delle facciate, insistendo sulle affinità tra gli ordini inferiori delle due chiese e sulle tangenze stilistiche tra le protomi dell'edificio camaldolese e quelle nella prima galleria della chiesa di Santa Caterina, il cui frontespizio sa-



rebbe stato completato più tardi con la seconda galleria e il rosone¹². A supporto di una datazione poco dopo il 1310 Caleca rilevava inoltre la corrispondenza tra alcune teste sopra i capitelli della prima loggetta e “il medaglione-ritratto del Beato Giordano da Rivalto, sul suo sarcofago, [...] eseguito presumibilmente subito dopo la morte (1311)”¹³.

Le ipotesi attributive e di datazione devono necessariamente tenere in considerazione lo stato di conservazione delle 24 protomi (10 nel primo ordine, 14 nel secondo) e dei 26 busti a rilievo (22 nella cornice intorno al rosone, 4 nei pilastri di raccordo con la cuspide polilobata), a cui si aggiungono i quattro angeli di profilo inseriti nello spazio tra la cornice e il rosone. Anche da una rapida analisi, le tipologie e il campionario di volti presenti risultano assai meno vari di quelli di San Michele in Borgo e, soprattutto, privi della vena ritrattistica, memore ancora di Nicola Pisano, che spicca nei pezzi migliori della chiesa camaldolese. Nel primo ordine di Santa Caterina predomina un tipo di volto piuttosto largo, adottato sia nelle protomi maschili che in quelle femminili, con grandi occhi allungati, zigomi volutamente pronunciati e bocca tirata, sia chiusa che appena aperta, ma sempre incurvata verso il basso. Più ampie sono le soluzioni adottate per le capigliature, a volte spartite in ciocche mosse all'indietro dal vento, a volte più decisamente increspate o aricciate in densi boccoli. Le protomi sono ascrivibili ad un artista incisivo e vivace, non rintracciabile a San Michele in Borgo, che potrebbe essere ricondotto nell'ambito della fiorentina bottega di Lupo di Francesco, il quale, peraltro, nel 1336 lavorò insieme al figlio Gherio ad ampliamenti alla chiesa di Santa Caterina¹⁴. Per quanto riguarda le protomi del secondo ordine, la valutazione è certamente condizionata dai restauri tardo-ottocenteschi, durante i quali si provvide al rifacimento in stile di molti pezzi, soprattutto nella parte centrale più deteriorata. Anche i busti attorno al rosone hanno subito ritocchi e rilavorazioni; tuttavia, per quanto osservabile, si tratta dell'opera di

un'unica mano, riconoscibile anche in alcune delle teste del secondo ordine. In termini più ampi di quelli finora descritti, la decorazione scultorea della facciata, con i bei capitelli fogliati, dei quali due del primo ordine nascondono volti umani, sebbene distanti da quelli scolpiti da Giovanni di Balduccio per il chiostro del convento, rivela affinità significative con quanto si andava svolgendo negli stessi anni nei maggiori cantieri cittadini, non da ultimo il prospetto meridionale del Camposanto¹⁵.

Il rosone al centro del secondo ordine e le loggette scalate in altezza indussero Salmi ad un opportuno confronto con la parte alta della facciata del Duomo di Carrara, in cui individuò l'opera di allievi di Giovanni Pisano¹⁶. Le sue osservazioni furono condivise e ampliate da Ragghianti¹⁷ e Baracchini¹⁸, stabilendo una relazione di ordine culturale, oltre che cronologica, con la diffusione lungo la costa tirrenica di modelli e tipologie del primo Trecento pisano. È indubbio, infatti, che la collocazione del rosone entro cornice, come elemento focale e qualificante del frontespizio, sia una novità che nel Duomo di Carrara viene accentuata da un ornato molto più ricco di quello di Santa Caterina.

La facciata della chiesa domenicana, dunque, rappresenta un *trait d'union* tra la tradizione pisana duecentesca, per come si era sviluppata soprattutto nella piazza del Duomo, e inclinazioni più decisamente 'gotiche', che orientano verso una datazione tra il terzo e il quarto decennio del Trecento. Se le indicazioni culturali e di stile indirizzano verso quegli artefici usciti più o meno direttamente dalla costola di Giovanni Pisano, in primo luogo l'articolata bottega di Lupo, non è da escludersi che alla decorazione della facciata abbiano partecipato anche i conversi del convento, tra cui fra Fazio e fra Pietro che la *Chronica* menziona rispettivamente come maestro di scultura e di pietra¹⁹.

Stefano Martinelli

¹ Pallaga - Renzoni 2005, p. 41.

² *Chronica antiqua* 1845, p. 487.

³ Supino 1904, pp. 106-107.

⁴ Da Morrona 1793, p. 109.

⁵ Martinelli 2016, pp. 103-104.

⁶ Supino 1904, p. 106.

⁷ Bellini Pietri 1913, pp. 229-230.

⁸ Taurisano 1927, pp. 198-200.

⁹ Barsotti 1929, p. 380; Barsotti 1960, pp. 429-430.

¹⁰ Caleca - Fanucci Lovitch 1991, pp. 78-79;

Burresi - Caleca 1992, p. 213.

¹¹ Calderoni Masetti 1996, pp. 155-156.

¹² Burresi - Caleca 1992, p. 213.

¹³ Caleca - Fanucci Lovitch 1991, p. 78, n. 5.

¹⁴ Burresi 1996, p. 46.

¹⁵ Dalli Regoli - Richetti 1996, pp. 115-131.

¹⁶ Salmi 1926, pp. 124-135.

¹⁷ Ragghianti 1972, pp. 7-17.

¹⁸ Baracchini 1992, p. 290.

¹⁹ Corallini s.d. [1999], p. 7.



I restauri della facciata della chiesa di Santa Caterina

Importanti restauri alla facciata della chiesa di Santa Caterina furono compiuti nel 1892-1894 e nel 1927, nell'ambito del più vasto progetto di ripristino in stile dell'intera chiesa domenicana.

L'intervento tardo-ottocentesco fu condotto dalla ditta Giovanni Antonini di Pisa sotto la direzione del Regio Ispettore Igino Benvenuto Supino e di Luigi Del Moro, Architetto Direttore del R. Ufficio regionale per la Conservazione monumentale. Il restauro era giustificato, nella perizia estimativa presentata dall'Antonini, dal fatto che la facciata si trovava "in cattivo stato per la sua antichità non solo, ma anche perché è stata molto trascurata"¹. Supino ne fu il grande promotore: per sollecitarne l'avvio, nel luglio 1892 rese noto a Del Moro che erano da poco caduti "due frammenti della cornice della cuspide" e che, interpellato Antonini, aveva avuto conferma nella necessità di un restauro generale del prospetto (ASOPI, F. 122/1, Chiesa di Santa Caterina, pratica 7385).

Le fonti relative allo stato della facciata prima dell'intervento sono scarse, soprattutto per ricostruire le vicende del rosone ripristinato nel 1927. Le fotografie ottocentesche e le coeve incisioni ne registrano già l'assenza (si veda, per esempio, quella di Rohault de Fleury del 1866)²; mancano tuttavia dati certi sull'epoca della sua distruzione. La prima immagine nota della facciata, il disegno del Tronci del 1643, è poco attendibile, visto che non riporta né il numero esatto delle loggette, né il rosone e introduce un gruppo scultoreo nella cuspide altrimenti non attestato³. Anche la cronaca dell'incendio, che colpì rovinosamente la chiesa nel 1650, non menziona danni alla facciata, registrando solo che "la porta era mezza abbruciata"⁴. Più significativa l'incisione di Ferdinando Fambrini (senza data, ma 1787-1788), in cui il rosone fa ancora mostra di sé al centro del prospetto⁵. L'immagine è di sicuro interesse, perché raffigura la chiesa a breve distanza dalla soppressione leopoldina del convento domenicano (1785). Pochi anni dopo il Da Morrone, nella

prima edizione della *Pisa illustrata*, riferiva che "si distingueva [...] un sopraffino lavoro nella gran formella sferica ideata nel mezzo del frontespizio, ma il dominante riparo della rozza calce ne deformò ai tempi nostri e lo spazio, e la facciata"⁶. L'annotazione allude evidentemente ad un intervento recente e non condiviso dal Da Morrone, sulla scia dello sdegno con il quale aveva commentato la sciagurata distruzione del chiostro del convento. Si può dunque ipotizzare che il rosone sia andato perduto nel tardo XVIII secolo.

Tornando ai restauri di fine Ottocento, i lavori veri e propri iniziarono nei primi mesi del 1893, a seguito allo stanziamento da parte del Ministero della Pubblica Istruzione di una somma di 800 lire⁷. Una notizia apparsa su *La Provincia di Pisa* ricordava la necessità "di dar mano ad alcune opere d'assicurazione richieste dalle profonde corrosioni dei marmi" e che si sarebbe provveduto a "rilevare con calchi di carta o di gesso le singole parti maggiormente danneggiate"⁸, in modo da mettere in opera le riparazioni con perni di rame sulla scorta dei calchi stessi. Tra i primi interventi approvati ci fu la realizzazione ad opera dello scultore Filippo Palla di due colonne in marmo e di "un capitello con foglie a due ordini"⁹. Contemporaneamente le committiture furono ripulite dalle radici e consolidate con iniezioni di cemento. Seguirono gli interventi alla parte alta della facciata, la più danneggiata, con la ricostruzione di tratti del muro dietro il rivestimento marmoreo della cuspide, la sostituzione delle lastre consunte con altre nuove, comprese quelle dei pilastri laterali, nonché la realizzazione delle parti mancanti della merlatura sommitale. Furono poi tolte le colonne guaste che vennero tassellate dove necessario e ricollocate in sede insieme ai capitelli; in modo analogo si procedette a smontare la cornice marmorea del rosone, perché il muro di ancoraggio non garantiva più la stabilità delle lastre scolpite che si presentavano danneggiate in più punti¹⁰.

Nel giugno 1894 Supino scrisse a Del Moro una relazione

di sintesi dei lavori eseguiti, che a quell'epoca erano in via di completamento. Rammentando le condizioni deplorable della facciata, si soffermava sui capitelli, ai quali erano stati fatti "dei tasselli, con marmo vecchio, in modo che s'intonasero per qualità e per colore". Specificava inoltre che "tutta la parte decorativa di centro, a formelle figurate, e l'occhio, un tempo bellissimo rosone traforato" erano stati smontati. Supino comunicava infine la notizia del ritrovamento di molti frammenti del rosone originario, che erano stati impiegati come materiale di riempimento per il muro che chiudeva l'oculo centrale¹¹. I pezzi rinvenuti erano tali "da poter aver chiara l'idea della sua forma primitiva", cosicché invitava Del Moro a prendere in considerazione l'idea del ripristino. Il progetto fu portato avanti: nel 1895 lo stesso Del Moro, attraverso Giuseppe Castellucci, si fece inviare da Supino i frammenti ritrovati per valutare meglio la situazione e quest'ultimo gli raccomandò vivamente di far eseguire "un traforo in legno al fine di togliere l'inconveniente che si rileva per la mancanza di quella decorazione così importante all'effetto dell'artistica facciata"¹². Lo scultore pisano Luigi Corona¹³ fornì un disegno del rosone e una perizia preventiva, per un costo totale di 345 lire comprendente la verniciatura a marmo del traforo in legno di castagno, il suo collocamento e l'impiombatura. L'intero progetto fu abbandonato per l'improvvisa morte di Del Moro nel 1897. Nell'archivio della Soprintendenza di Pisa si conservano due disegni in lucido del rosone (uno completo e uno parziale), certamente della stessa mano, che, però, non possono essere riconosciuti con certezza con quelli preparati dal Corona¹⁴. È noto, infatti, che anche Castellucci aveva eseguito un disegno per un progetto di ripristino del rosone, inizialmente accantonato, che venne poi ripreso su sollecitazione di Giuseppe Modena, il grande promotore

dei restauri della chiesa del 1921-1927. Lo stesso Modena, in una lettera inviata nel 1925 al Poggi, Soprintendente ai Monumenti di Firenze, ricordava che "i frammenti rinvenuti [durante i restauri di fine Ottocento] vennero trasportati al Museo Civico, dove tutt'ora si conservano e servirono all'architetto Comm. Castellucci per uno schizzo di ricostruzione che io ho il bene di possedere"¹⁵. Resta dunque aperta la possibilità che i due disegni siano del Castellucci: in quello completo la combinazione tra pilastri e colonnine e lo stesso ornato risultano assai prossimi a quelli del rosone ripristinato nel 1927 dalla ditta Apuane di Pietrasanta¹⁶. Per tale lavoro Oreste Zocchi, allora direttore dei restauri, aveva richiesto al podestà di Pisa "i frammenti del rosone originario attualmente conservati nei magazzini del Museo Civico", che furono consegnati alla ditta Apuane e da questa restituiti nel luglio 1927 a lavoro ultimato, su sollecitazione dello Zocchi¹⁷. A completamento dei restauri, Modena si interessò anche della realizzazione del mosaico della lunetta del portale, eseguito da Vittorio Bagnoli sulla base del cartone che Francesco Manetti aveva realizzato nel 1925 su deliberazione del Consiglio dell'Associazione per l'Arte in Pisa¹⁸.

Il ripristino ultimato nel 1927 segnò il culmine e la fine dei grandi restauri alla facciata della chiesa domenicana che, fortunatamente, non fu danneggiata durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel dopoguerra si sono pertanto avuti solo interventi mirati e di ridotta portata fino al 2006-2007, quando la Ditta Restauro s.r.l. ha compiuto un completo intervento di consolidamento, trattamento e pulitura delle parti scolpite della facciata da lungo tempo auspicato¹⁹.

Stefano Martinelli

¹ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7385.

² Rohault de Fleury 1866, pl. XXXV.

³ Tronci 2016, p. 171.

⁴ Arrosti 2016, p. 408.

⁵ Pisa. *Iconografia a stampa* 1991, p. 228.

⁶ Da Morrone 1793, pp. 108-109.

⁷ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7388.

⁸ *La Provincia di Pisa*, 2 febbraio 1893, p. 2.

⁹ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7391.

¹⁰ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. nn. 7392/7393.

¹¹ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7395.

¹² ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7396.

¹³ Renzoni 1997, pp. 77-78.

¹⁴ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat.

n. 7396.

¹⁵ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7434.

¹⁶ Onnis 2004, p. 183.

¹⁷ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7570.

¹⁸ ASOPI, F. 122/1, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 7434.

¹⁹ ASOPI, F. 122/2, *Chiesa di S. Caterina*, prat. n. 73226.





L'arredo mobile e monumentale dalle origini alla fine del Cinquecento

MARCO COLLARETA

In singolare sintonia con quello che il biblico libro della Sapienza afferma circa l'origine delle immagini, l'arte della figurazione bi- e tridimensionale fa per noi la sua prima comparsa nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria attraverso una tomba¹. Nel 1310 moriva infatti a Parma fra Giordano da Rivalto e il suo cadavere, portato nel convento domenicano di Pisa che il celebre predicatore aveva lasciato solo poco tempo prima, veniva seppellito in pompa magna in quello che le fonti coeve chiamano un mausoleo cioè “un sepolcro di grande valore”². Di tale struttura si conserva oggi solo il sarcofago, un esemplare romano del terzo secolo dopo Cristo sul cui lato a vista due serie simmetriche di strigilature separano l'*imago clipeata* centrale dai due pannelli laterali con geni funerari stanti. Sull'onda di una pratica frequente nel Medioevo, il reperto antico reca i segni evidenti di una rilavorazione che non solo ha conferito al ritratto originario l'abito e la tonsura di un frate predicatore qual era appunto il suo nuovo utilizzatore, ma ha anche trasformato le figure alate che gli si accostano da divinità pagane intente a spegnere sul terreno la torcia della vita in veri e propri angeli cristiani che agitando i loro sferici turiboli accompagnano l'anima del defunto in viaggio verso il cielo.

Il sarcofago di fra Giordano da Rivalto è approdato sotto l'altar maggiore della chiesa di Santa Caterina solo in seguito ai grandi lavori degli anni Venti del secolo scorso. In età medievale esso non entrava dunque in concorrenza con il grande polittico di Simone Martini, oggi nel Museo nazionale di San Matteo, che s'ergeva sopra la mensa del medesimo altare, costituendo così il vero fuoco visivo di tutto lo spazio sacro. Perduti i dipinti duecenteschi ricordati dal Vasari³, l'opera segna per noi, ormai nel terzo decennio del Trecento, l'ingresso trionfale della pittura su tavola tra le tipologie d'arredo del gran tempio domenicano e come tale è fatta oggetto del primo tra gli approfondimenti che accompagnano il presente saggio. Rinviando il lettore a quelle pagine, ci limitiamo a sottolineare qui che le tante, travagliate vicende dell'insigne capolavoro non impediscono di riconoscere nel pannello con Santa Caterina d'Alessandria e in altre parti meglio conservate dell'insieme quella qualità superba di lavorazione dei colori e dell'oro che costituisce uno dei tratti più squisiti dell'arte di Simone Martini. Merita allora di ricordare che il polittico pisano venne commissionato al sommo pittore senese da un certo frate Pietro, “sacrestano super-eccellente [che] procurò molti paramenti alla sacrestia [e che] morì

◀ Lippo Memmi, *Trionfo di San Tomaso d'Aquino* (particolare), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

1. Scultori dei secoli III e XIV, *Sarcofago di fra Giordano da Rivalto*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

2. Scultori dei secoli III e XIV, *Sarcofago di fra Giordano da Rivalto* (particolare), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria



a Bologna mentre era in viaggio per Venezia dove intendeva far eseguire una grande croce in cristallo di rocca⁴. Una testimonianza importante questa, che ci dice come il mecenatismo artistico dei frati predicatori non disdegnasse di accompagnare il ferreo controllo sui contenuti con una viva sensibilità per la forma, che permettesse di raccogliere intorno al cuore stesso del culto i prodotti più belli dell'ingegno umano.

In effetti, ad una data imprecisata, dietro lo sfolgorante polittico di Simone Martini il presbiterio di Santa Caterina s'arricchiva di una grande vetrata istoriata perduta nell'incendio del 1650, che una fonte di poco precedente ricorda firmata da un converso polacco di nome Andrea⁵. Se questo altrimenti ignoto artista domenicano impone di accennare almeno di passaggio ai numerosi altri frati che l'antica cronaca del convento ricorda accanto al più celebre fra Guglielmo come esperti nelle diverse arti, la volontà di visualizzare anche solo approssimativamente l'aspetto della finestra testé menzionata richiama alla mente una delle rare quanto azzeccate uscite artistiche di fra Giordano da Rivalto: "Questa natura pare di colori, che tutti paiono legati et attrecciati insieme; e chi volesse fare una bella finestra di vetro, conviene che ci metta di tutti i colori, e quelle sono le belle"⁶. Un simile tripudio di luce colorata avrà forse reso difficile la lettura diurna del capolavoro martiniano, ma quando l'oscurità della notte avrà reso necessario l'uso della luce artificiale esso sarà spiccato in tutto il suo scintillio contro il buco nero della finestra. Dal 1378, il coro ligneo voluto da fra Domenico da Peccioli, che giusta le consuetudini dell'epoca avanzava nella navata fino al secondo pilastro della navatella, fornì per oltre un secolo alla comunità che in esso si riuniva per la preghiera una comoda specola da cui traguardare a tanta magnificenza. Va ricordato allora che al centro del coro s'ergeva di norma il badalone su cui venivano collocati i libri col testo e la musica dei canti liturgici, e che la perdita di questi libri e degli arredi lignei finalizzati al loro uso si conta tra le più gravi conseguenze dello sciagurato incendio del 1650.

Il presbiterio non esauriva del resto le potenzialità artistiche dei luoghi di culto cristiani. Anzi, proprio il progressivo divaricarsi tra clero e popolo comportò in età basso-medievale una crescente presenza delle immagini, scrittura dei laici, negli spazi dedicati a questi ultimi. La chiesa pisana di Santa Caterina non fa eccezione alla regola. S'era da poco innalzato sopra l'altar maggiore il polittico di Simone Martini che la parete sinistra della navata accoglieva la gran tavola col Trionfo di San Tomaso d'Aquino di Lippo Memmi, cognato del sommo pittore senese, coadiuvato forse qui dal giovane Francesco Traini. L'opera parte dall'idea martiniana del *doctor angelicus* che regge il libro aperto davanti a sé, ma trasforma la mezza figura stante in una figura intera seduta in trono, che riceve ispirazione sia dalla Sapienza celeste che da quella terrena e conculca sotto i propri piedi, nel pieno consenso della *christiana societas*, l'arcinemico Averroè. Il testo che compare sul libro retto da San Tomaso riprende un versetto del biblico libro dei Proverbi, ma coincide anche con l'incipit della *Summa contra gentiles*, lo scritto tomistico più esplicitamente indirizzato contro gli islamici, gli ebrei e gli eretici cristiani. Se si pensa che il domenicano Iacopo da Varazze aveva da poco celebrato Santa Caterina come fiera

Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina* (particolari), Pisa, Museo nazionale di San Matteo

propugnatrice dell'ortodossia⁷, non si fatica a riconoscere uno stretto legame tra una simile celebrazione per immagini del maggior pensatore dell'ordine e la titolare stessa della chiesa conventuale cui quelle immagini erano destinate.

Sia il polittico di Simone Martini che la gran tavola del Memmi ruotano intorno al fatidico anno 1323, che vide positivamente concludersi il processo di canonizzazione di San Tomaso d'Aquino. Sorprendente allora che il sepolcro realizzato da Andrea Pisano e bottega per Simone Saltarelli, un domenicano fiorentino che resse l'arcidiocesi di Pisa dal 1323 al 1442 e che preferì venir seppellito nella chiesa della sua congregazione anziché nel Duomo, eviti ogni riferimento esplicito al dotto teologo. Alle immagini del defunto in vita e in morte, della Madonna col Bambino e degli angeli, vediamo accostate qui quelle di due generici frati domenicani in atto di leggere e dei Santi Domenico e Pietro Martire, che anche nel polittico dell'altar maggiore comparivano nel registro principale in veste di rappresentanti ufficiali dell'ordine. Il cadavere del defunto arcivescovo giace nella camera mortuaria, le cui cortine sono aperte dagli angeli per rivelarlo all'osservatore, o forse chiuse per significargli come passi la scena di questo mondo. Al di sotto tre rilievi rappresentano altrettanti momenti salienti della vita terrena del presule nelle sue piene funzioni. Al di sopra la sua anima ignuda e d'aspetto infantile è sollevata al cielo da due angeli volanti. In questa compresenza di riferimenti all'aldilà ed all'aldiqua la concezione del monumento funebre rimane come sospesa tra due mondi, quello medievale che guarda fiducioso al destino eterno dell'uomo e quello moderno che dà spazio a ciò che quello stesso uomo ha saputo fare del tempo toccatogli in sorte.

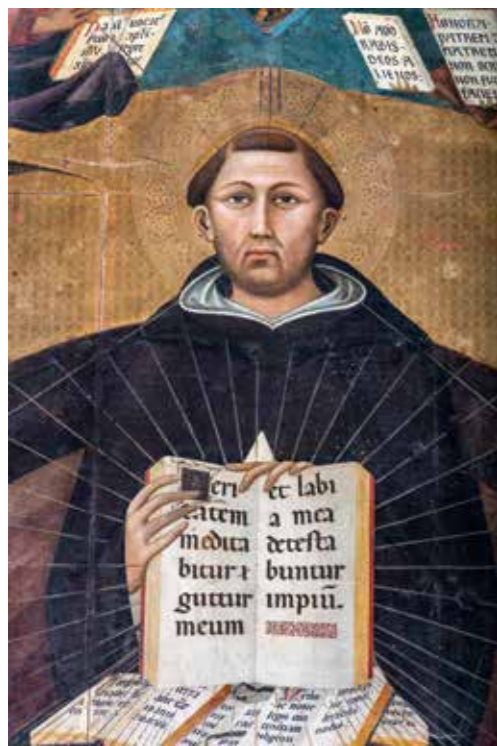
Su di un piano diverso, preoccupazioni simili si manifestano nell'imponente trittico che, completato nel 1345 dal pisano Francesco Traini, ha celebrato a lungo la gloria di San Domenico in Santa Caterina e si conserva oggi nel Museo nazionale di San Matteo. Il fondatore dell'ordine dei frati predicatori diventa qui il protagonista di un'opera complessa che, riprendendo il tipo bizantino dell'icona biografica, affianca al ritratto stante del Santo una serie di *historiae* che ne raccontano dettagliatamente la vita. Il Vasari ricorda nella nostra chiesa due tavole duecentesche di questo genere^[8], una dedicata alla stessa Santa Caterina d'Alessandria e l'altra dedicata a San Francesco d'Assisi. Se è lecito immaginare che queste due tavole oggi perdute siano state simili a quelle che nel Museo nazionale di San Matteo celebrano la gloria dei medesimi Santi, l'originalità della soluzione divisata da Francesco Traini per il suo San Domenico risulta particolarmente evidente. Non solo lo schema generale dell'opera adotta forme aggiornate sulla lingua franca del gotico trecentesco come le cuspidi triangolari o le cornici quadrilobate, ma lo stile della figura singola e delle scene narrative segna un riuscitissimo punto di sintesi tra le radici pisane dell'artista, le sue precoci tangenze senesi e gli innesti gustosissimi di quel "giottismo di fronda" che aveva all'epoca il suo riconosciuto alfiere in Buffalmacco, il grande protagonista della decorazione trecentesca del Camposanto.

Difficile pensare che il polittico dedicato a San Paolo, dipinto una ventina d'anni più tardi per la stessa chiesa di Santa Caterina da Francesco Neri da Volterra, abbia sortito esiti altrettanto gustosi. Caduto il tentativo di riconoscerlo in un'opera di tipologia ed iconografia simili oggi nella Collezione Cini di Venezia,





Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina* (particolare), Pisa, Museo nazionale di San Matteo



Lippo Memmi, *Trionfo di San Tomaso d'Aquino* (particolare), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

A fianco:

Andrea Pisano e bottega, *Sepolcro dell'arcivescovo Simone Sallarelli* (particolari), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

questo perduto esemplare dell'arte di uno dei numerosi pittori attivi a Pisa nel secondo Trecento non avrà verosimilmente superato il livello medio della coeva pittura locale, che non è certo quello assai alto della prima metà del secolo. Ce lo fa sospettare l'unico dipinto tardo-trecentesco presente nell'edificio che veniamo indagando, la *Crocifissione* affrescata nella prima cappella del transetto sinistro, interessante soprattutto per la rappresentazione dei due Dolenti seduti a terra, che tornerà con ben diversa consapevolezza nel repertorio del Beato Angelico. Diverso il caso della scultura, dove l'eredità imponente del grande Andrea Pisano morto nel 1348 trova una continuazione degna e nel contempo originale nell'attività autonomamente svolta dal figlio Nino nei due decenni successivi. Per incontrare di persona questo notevolissimo artista all'interno della nostra chiesa dobbiamo superare l'anno 1400 ed addentrarci in quello che fu, probabilmente, il secolo più triste nella storia plurisecolare della città della Torre.

È nel 1408 infatti, quando Pisa è ormai da due anni sotto il giogo fiorentino, che il gran tempio domenicano entra in possesso della mirabile *Annunciazione* di Nino Pisano, alla quale i visitatori attuali conferiscono di norma la palma del certame artistico in atto nell'edificio. Le due statue marmoree che inscenano il mistero dell'Incarnazione di Cristo appaiono oggi quasi sperdute sui piedritti del gigantesco arco trionfale che inquadra l'altar maggiore, ma basta andare con la mente agli spazi ben più contenuti della chiesa di San Zeno da dove provengono per rassicurarsi sul fatto che esse dovettero sin dall'origine recitare la loro parte in una collocazione analoga. La qualità altissima che le connota entrambe è stata solo in parte compromessa dalle tormentate vicende che le hanno interessate nel tempo e viene riemergendo con forza grazie al restauro tuttora in corso. Si capisce che quasi mezzo secolo dopo la loro esecuzione artisti come i senesi Jacopo della Quercia e soprattutto Francesco di Valdambino abbiano individuato nell'autore di un simile capolavoro un loro modello fondamentale e con ciò stesso il mentore più sicuro per il poderoso rilancio in senso naturalistico della scultura italiana alle soglie del Rinascimento.

A Pisa tuttavia, anche nel campo relativamente autonomo dell'arte, il Quattrocento milita sotto le insegne non di Siena, ma di Firenze. Riprendendo sul 1418 lo schema di sarcofago a fronte tripartito che in Santa Caterina connotava già le trecentesche tombe della famiglia Pallavicino e di Falcone da Calcinaia, l'anonimo autore pisano del sepolcro di Gherardo di Compagno lo dota di una simile copertura a spioventi il cui ornato vegetale ricorda da presso quello sparso da Lorenzo Ghiberti nella Porta Nord del Battistero fiorentino ed inserisce il tutto sotto uno slanciatissimo arco cuspidato, che nella lavorazione quasi metallica del marmo sembra voler ribadire il primato dell'oreficeria in questa ultima fase dell'arte gotica. Quando Benozzo Gozzoli realizzò per la nostra chiesa le perdute tavole ricordate dal Vasari⁹, i committenti e il pubblico dell'opera ebbero l'occasione di conoscere almeno indirettamente la nuova arte rinascimentale abbracciata con entusiasmo da Lorenzo Ghiberti al tempo di quella celeberrima Porta del Paradiso, alla cui annosa rinettatura il pittore amato dai Medici aveva atteso con altri giovani artisti della sua generazione. Ce lo conferma il *Trionfo di San Tomaso d'Aquino* realizzato dallo stesso Benozzo Gozzoli per il Duomo di Pisa ed oggi al Louvre, nel quale il brillante ritmo





Francesco Traini, *Trittico di San Domenico* (le ante laterali), Pisa, Museo nazionale di San Matteo

gotico della omonima tavola di Lippo Memmi da noi commentata più sopra è tradotto nella più rigorosa metrica spaziale di un dipinto tardo-quattrocentesco di media caratura.

Nella chiesa pisana di Santa Caterina, l'apogeo di questo progressivo imporsi dello standard rinascimentale fiorentino è rappresentato però dal singolare trittico in marmo parzialmente dipinto che s'erge oggi sull'altare della prima cappella di destra del transetto. L'iconografia accosta alla Madonna col Bambino i Santi Girolamo e Vincenzo Ferrer provando così l'originaria destinazione domenicana dell'opera, ma tanto la data quanto l'autore della stessa sono restati a lungo incerti. Mentre nel relativo approfondimento il lettore può trovare importanti novità al riguardo, qui ci preme in particolare di rimarcare quanto è ben noto da tempo, vale a dire che il pannello centrale del trittico riprende alla lettera la cosiddetta *Madonna Nori* di Antonio Rossellino nella chiesa francescana di Santa Croce a Firenze. La scelta va probabilmente imputata tanto all'artista quanto al committente, i quali, pur operando in un contesto dichiaratamente domenicano, non mancavano di accennare così al ruolo trainante che in seno all'arte sacra continuavano ad esercitare, ancora in età rinascimentale, i più aggiornati modelli presenti nei luoghi di culto gestiti dai frati minori.

Nulla di simile è dato di riscontrare nel campo dell'architettura. Quando, tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Quattrocento, sotto il lungo quanto controverso secondo priorato di fra Ludovico Mancini da Teramo venne ripresa la costruzione dell'attuale cappella dei Caduti, una saggia prudenza consigliò di non calcare troppo la mano sopra la specificità dell'aggiornamento stilistico. Il trecentesco impianto di base venne mantenuto e le ampie volte a crociera si limitarono a dichiarare la loro appartenenza al nuovo secolo attraverso i bei peducci abitati da stemmi. Ne sortì uno spazio ibrido, non privo di una sua singolare bellezza, anzi particolarmente adatto ad esaltare, con la semplicità dei suoi volumi, l'ornatissima lastra tombale intorno a cui ruotava tutta l'impresa. L'opera è stata venduta al Louvre dove tuttora si conserva, ma la memoria del suo destinatario morto nel 1418, il nobile napoletano Marino Coscia, è rimasta viva a Pisa non meno di quella del suo nipote Giovanni, principale finanziatore, una cinquantina d'anni più tardi, del completamento dell'imponente intervento architettonico.

Per comprendere come dai tempi lunghi della cappella dei Caduti si passi a quelli decisamente più brevi che connotano le successive commissioni artistiche in Santa Caterina bisogna far mente locale sul profondo mutamento strutturale che la città della Torre conosce tra Quattro e Cinquecento. Dopo oltre ottant'anni di mal sofferto dominio fiorentino, la discesa di Carlo VIII in Italia ingenerò una rivolta che sfociò in una vera e propria guerra, conclusasi solo nel 1509 col ritorno di Pisa sotto il giogo della dominante. Ciò comportò il definitivo assetto della cultura locale in senso fiorentino, cosa che, accettata con molte resistenze da parte della cittadinanza, ebbe più facile presa presso gli ordini religiosi, da sempre abituati a pensarsi in dimensioni non municipali. Fu così che il convento domenicano di Santa Caterina rafforzò i suoi rapporti con quello di San Marco a Firenze, dal quale già nel 1511 giungeva nella no-



Pittore pisano della seconda metà del secolo XIV, *Crocifissione*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

stra chiesa la *Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Paolo* del savonaroliano fra Bartolomeo, operoso qui con la collaborazione del suo sodale Mariotto Albertinelli.

Il dipinto segna l'avvento a Pisa di quella che, col Vasari, siamo soliti chiamare la "maniera moderna"¹⁰. La solenne bellezza che sprigiona dalle quattro figure chiamate ad impersonare una trasparente dichiarazione di fedeltà alla Chiesa di Roma deve aver agito sotterraneamente nella coscienza artistica dei suoi committenti e primi destinatari per circa due decenni. Pensiamo infatti che ad essa si sia ispirata verso il 1530 l'idea di rinnovare completamente il presbiterio di Santa Caterina, spostando il coro dietro l'altar maggiore ed innalzando sopra quest'ultimo, al posto del polittico



Nino Pisano, *Annunciazione* (particolari), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

di Simone Martini, un grande tabernacolo eucaristico in legno¹¹. L'arredo fu facile preda dell'incendio del 1650, ma non è difficile immaginarselo di ordine dorico e dunque connotato dalla stessa "nobile semplicità e calma grandezza" che ancora leggiamo nell'opera del frate pittore. La spinta ad una simile messa in evidenza veniva dall'enfasi che la liturgia d'età umanistica poneva sulla messa come sacrificio, un'enfasi che già nella seconda metà del Quattrocento aveva portato alla creazione di un'unità inscindibile tra tabernacolo ed altare e che nei secoli successivi connoterà l'accezione cattolica della sacra sinassi in opposizione all'insistenza tipicamente riformata sul pulpito.

Accanto a forti tendenze centripete, permanevano nel culto d'età moderna anche forti tendenze centrifughe. Prima e dopo l'imporsi di un nuovo e più compatto assetto visivo nell'area presbiteriale, la parete meridionale della chiesa di Santa Caterina fu brutalmente traforata per far posto a nuove



Scultore pisano del secolo XIV, *Sepulcro della famiglia Pallavicino*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

cappelle gentilizie, che venissero incontro alla richiesta mai sazia di ritagliare spazi in larga misura privati all'interno di un culto che le autorità ecclesiastiche avrebbero invece voluto sempre più comunitario. Significativo allora che il piccone abbia fatto piazza pulita di quella multiforme realtà ancor prima che scoppiasse l'incendio del 1650 e che ciò sia probabilmente avvenuto per motivazioni d'ordine estetico, vista l'evidente confusione che volumi sorti senza regola alcuna avranno introdotto nella percezione visiva dell'interno e dell'esterno del tempio. Quanto alla qualità dei singoli interventi, l'incertezza circa la pertinenza delle notizie e delle evidenze monumentali oggi disponibili rende arduo il giudizio. Per farsi un'idea degli arredi cinquecenteschi della chiesa di Santa Caterina non resta che infilarsi in sacrestia, dove il lavabo marmoreo abbina una vasca ancor memore dell'acquasantiera che accompagna la già citata *Madonna Nori* di Antonio Rossellino ad una lastra con mascheroni manieristici da cui sgorga l'acqua e ad un liscio sostegno in forma di balaustra, simile a quelli che reggono le mense degli altari secenteschi all'interno della chiesa stessa.

L'incendio del 1650, da noi così spesso evocato, è suggestivamente descritto all'inizio del saggio che segue. Rientrano però negli estremi cronologici del presente intervento, e vanno dunque trattate qui, due opere giun-



Scultore pisano del secolo XIV, *Sepulcro di Falcone da Calcinaja* (particolare), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria



Scultore dei primi decenni del secolo XV, *Sepolcro di Gherardo di Compagno* (particolare), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

A fianco:

Scultore della seconda metà del secolo XV, *Peduccio con stemma Coscia*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

Alla pagina seguente:

Cantiere della seconda metà del secolo XV, *Volte dell'attuale Cappella dei Caduti*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

te nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria solo in tempi relativamente recenti. La prima è la *Pietà* di Santi di Tito, che negli anni Venti del secolo scorso il cardinal Pietro Maffi ottenne dalle Gallerie Fiorentine perché fosse innalzata sopra l'altare della cappella da lui intitolata ai caduti della prima guerra mondiale. Si tratta di un dipinto dell'ottavo decennio del Cinquecento che, scavalcando in qualche modo a ritroso la fase manieristica dell'arte fiorentina, si ricollega al classicismo degli inizi del secolo e per certi versi addirittura al naturalismo neo-masacesco del Ghirlandaio, in ossequio all'ideale controriformistico della "verità della istoria" che gli conferisce la schiettezza di una predica fatta col cuore¹².

Più complessa la decrittazione della seconda opera di recentissima acquisizione, vale a dire il Crocifisso della Beata Chiara Gambacorti, pervenuto in Santa Caterina solo l'anno scorso, quando le suore domenicane lasciarono la loro sede di Via della Faggiola, dove erano approdate nell'immediato do-





Maestro della lastra Tignosi, *Madonna col Bambino tra i Santi Gerolamo e Vincenzo Ferrer* (particolare), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria



Alle pagine seguenti:

Santi di Tito, *Pietà*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

Scultore senese della metà del secolo XIV, *Crocifisso della Beata Chiara Gambacorta*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

poguerra, avendo un bombardamento alleato reso inutilizzabile il convento di San Domenico in cui risiedevano da secoli. La tradizione afferma che la venerata immagine venne donata nel 1398 alla Beata Chiara Gambacorta dal terribile Gian Galeazzo Visconti, che l'aveva trovata a Siena imprigionata entro il muro di una chiesa semidistrutta dalla guerra da lui stesso provocata¹³. La notizia trova riscontro nello stile della piccola statuetta in legno dipinto, avvicinata ad un crocifisso di analoghe dimensioni ma di qualità artistica decisamente superiore, che nel Museo d'Arte Sacra di Montalcino reca un'attribuzione allo scultore senese Giovanni di Agostino. Assurto alla dignità di reliquia subito dopo la morte della Beata Chiara nel 1420, il Crocifisso legato al suo nome ci è pervenuto entro un bel tabernacolo in legno dorato dalle forme identiche a quelle che caratterizzano le cornici dei più sontuosi dipinti d'altare fiorentini di primo Quattrocento.

In tempi più vicini a noi, l'insieme ottenne un'ultima significativa aggiunta, consistente in un mosso baldacchino barocco, confermando ancora una volta quella logica della stratificazione storica che abbiamo visto governare anche le vicende artistiche della chiesa che qui c'interessa.



Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, *Madonna col Bambino tra i Santi Pietro e Paolo* (particolare), Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria



Scultore della fine del secolo XVI-inizio del secolo XVII, *Lavabo*, Pisa, Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, Sacrestia

¹ Per le pagine che seguono, oltre a Paliaga-Renzoni 1999, pp. 40-44, restano fondamentali Corallini 1965, 1990 e s. d. Importanti contributi sulle opere di cronologia medievale sono più recentemente offerti da Cannon 2013b, il cui accurato indice analitico permette di recuperare rapidamente le notizie d'interesse pisano all'interno di una trattazione estesa a tutta l'area centro-italiana.

² Si veda Cronaca ediz. Panella, sotto il numero 107, da leggere attraverso Durand 1995, p. 59.

³ Vasari 1973, I, p. 365.

⁴ Cronaca, ediz. Panella, sotto il numero 153.

Nel Museo nazionale di San Matteo si conserva una bella croce veneziana in cristallo di rocca,

la cui iconografia francescana esclude una provenienza dalla nostra chiesa ma aiuta a comprendere quell'attenzione per l'arte patrocinata dall'ordine rivale che vedremo caratterizzare anche altri aspetti della committenza domenicana.

⁵ Si tratta del Tronci, letteralmente riportato in Corallini s. d, p. 10.

⁶ Si veda la predica dell'8 giugno 1305, citato da Delcorno 1975, pp. 214-215, all'interno di un resoconto analitico dell'interesse del predicatore per le arti visive.

⁷ Iacopo da Varazze 1995, pp. 963-971.

⁸ Si veda il rinvio in nota 3 più sopra.

⁹ Vasari 1973, III, p. 50.

¹⁰ Vasari 1973, IV, p. 11.

¹¹ Se, come credo, nel documento segnalato da Daria Gastone nel suo contributo sulle oreficerie di Santa Caterina pubblicato più avanti, il pagamento di un vaso ligneo per il Corpus Domini corrisposto nel 1548 al legnaiolo Giovanni Battista del Cervelliera ed al doratore Alessandro Bongiunti da Pietrasanta si riferisce al nostro tabernacolo eucaristico, è possibile indicare oggi data e nomi degli autori del perduto manufatto.

¹² Barocchi 1960-62, II, pp. 3, 82.

¹³ Zucchelli 1985, pp. 60-62.



Il Polittico di Santa Caterina di Simone Martini, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

Le più importanti notizie relative al Polittico di Simone Martini in Santa Caterina si leggono nelle antiche memorie del convento¹. La cosiddetta *Chronica antiqua* ricorda che “frater Petrus, sacrista superexcellens, tabulam pretiosam procuravit fieri maioris altaris”. La mancanza in questa affermazione di ogni riferimento cronologico preciso è compensata dai cinquecenteschi *Annales*, i quali ricordano la tavola in questione nelle notizie relative a fra Tomaso da Prato, priore del convento pisano dal 1320 al 1324, e poi nella riscrittura della biografia del già citato fra Pietro, ad istanza del quale appunto “tabula que nunc est in ara maiori ibi posita fuit anno 1320”. Come è stato giustamente osservato, questa data cozza col fatto che la predella del nostro polittico reca l'effigie nimbata di San Tomaso d'Aquino, canonizzato solo nel 1323. L'ipotesi più economica per risolvere la questione è che l'opera sia stata commissionata nel 1320, quando al capitolo generale dei domenicani a Rouen si diffuse la convinzione dell'imminente canonizzazione del celebre confratello, ma completata e/o innalzata sopra l'altare maggiore di Santa Caterina solo in seguito alla proclamazione ufficiale del suo culto ad opera di papa Giovanni XXII nel 1323.

Il polittico di Simone Martini ha conosciuto una storia travagliata². Per quanto ciò abbia comportato evidenti perdite nella carpenteria ed un grave seppur non uniforme depauperamento della superficie pittorica, esso costituisce l'unico polittico del grande pittore senese che ci sia pervenuto con tutte le sue componenti essenziali riunite in un'unica sede espositiva. La complessa articolazione rammenta i polittici tardi di Duccio di Boninsegna sul tipo del polittico 47 della Pinacoteca Nazionale di Siena. Entro essa è calato però un programma iconografico originale, che non può essere stato elaborato da Simone Martini se non in stretto dialogo con i frati domenicani che gli commissionarono l'opera. Il centro della gran macchina è costituito dalla tavola rappresentante la Madonna col Bambino nel registro principale in basso, gli arcangeli Gabriele e Michele

nel registro secondario in alto ed il Cristo benedicente nella cuspide. Alla destra ed alla sinistra liturgica si dispongono tavole di misure leggermente minori, rappresentanti i Santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, Domenico di Guzmán e Pietro Martire, Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria nel registro principale in basso, coppie di Apostoli nel registro secondario in alto e singoli Profeti nelle cuspidi. Mentre la sequenza che le tavole conoscono attualmente è ipotetica anche se fortemente probabile, la sequenza delle sezioni della predella è assicurata dal fatto che in origine si trattava di un'unica tavola, le cui fibre orizzontali “tornano” solo disponendo le sette sezioni attuali come oggi le vediamo nel museo. Sotto la Madonna col Bambino abbiamo dunque il Cristo passo tra Maria dolente e San Marco Evangelista; sotto i due San Giovanni, i Santi Luca e Gregorio da un lato, Tomaso d'Aquino ed Agostino dall'altro; sotto i Santi Domenico di Guzman e Pietro Martire, i Santi Girolamo e Lucia, Agnese ed Ambrogio; sotto le Sante Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria infine, i Santi Apollonia e Stefano, Orsola e Lorenzo. I personaggi così rapidamente elencati sono tutti, tranne il Bambino Gesù, effigiati a mezza figura. Il taglio, di nobile origine bizantina, era quello prediletto nei polittici contemporanei, ma qui si proponeva tanto nel polittico quanto nella predella, raggiungendo un totale di ben quarantatove occorrenze, con un evidente rischio di monotonia. Simone Martini ed i suoi consiglieri superarono brillantemente la prova. Scegliendo di collocare San Giovanni Evangelista al posto d'onore accanto alla Madonna col Bambino, misero in moto un meccanismo di spiazzamento che coinvolgeva sia la serie degli Apostoli che quella degli Evangelisti. Di fatto la prima include non solo San Mattia, eletto al posto di Giuda, ma anche San Paolo, degno sostituto del Discepolo Prediletto. Quanto alla seconda, essa si spezzetta su tre registri diversi, alloggiando appunto San Giovanni nel registro maggiore con Santi di vario tipo, San Matteo in quello minore con gli Apostoli, San Marco e San Luca, che non furono apostoli, nella predella, l'uno accanto



al Cristo passo, quasi a voler ricordare la sua tradizionale identificazione col giovane che fuggì nudo al momento della cattura di Cristo nell'Orto degli Olivi, l'altro, nel cui Vangelo la Madre di Dio ha tanta parte, accanto alla Vergine dolente.

Basta quanto detto per intendere il ruolo giocato dall'insieme nel conferire nuovo dinamismo al vecchio, statico tema della mezza figura che domina incontrastato la scena. Per quel che riguarda le singole parti, gli elementi di cui tener conto sono legione ma procederemo con un'analogia selettività, concentrandoci sul rapporto che le immagini stabiliscono fra di loro e col loro fruitore privilegiato, identificabile col celebrante che le guarda, lui stesso a mezza figura, dall'altro lato della mensa d'altare. I due estremi sono rappresentati qui dalla ieratica frontalità del Cristo benedicente in alto e dall'intenzione decisamente più narrativa assunta dal trittico col Cristo passo che gli corrisponde in basso, dove le teste sono tutte di tre quarti ma esprimono valori diversi come la pace dopo la morte nel Cristo, il dolore e la denuncia nella Vergine, la meditazione e insieme la registrazione quasi giornalistica del tragico evento nel San Marco. La retorica del gesto e dello sguardo era già nel modello bizantino, ma Simone Martini la rinnova con un potente innesto di realtà che sembra voler riportare l'icona al suo originario significato di ritratto in senso moderno. Esempio al riguardo la serie dei Profeti, tra i quali quello all'estrema destra di chi guarda, identificato per il testo del cartiglio con Ezechiele, assume un'ardita posizione di profilo, che immediatamente comunica l'idea di una lettura a voce alta e dunque di un testo detto prima che scritto, giusta l'etimologia della parola profeta. Una scelta tanto originale è impensabile senza l'assimilazione del nuovo, rivoluzionario senso dello spazio fisicamente percepibile, introdotto una generazione prima da Giotto. È su questo punto che dobbiamo indugiare per cercare di meglio comprendere l'oggetto che veniamo indagando.

Pensiamo anche solo al problema del rapporto tra l'architettura del polittico e le mezze figure in essa inserite. Diversamente da Duccio di Boninsegna, Simone Martini fa interagire i due elementi, col risultato che noi percepiamo le arcate che incorniciano i sacri personaggi non tanto come i bordi rialzati di una superficie quanto come il prospetto esterno di una loggia abitabile. Avviene così che, mentre il fondo d'oro risulta inesorabilmente allontanato dal tergo delle mezze figure, la cornice inferiore dei pannelli assume l'apparenza di un

parapetto utile non solo a materializzare il taglio che connota queste ultime, ma anche a fungere da piano d'appoggio per i più pesanti fra gli oggetti che esse reggono con le loro bellissime mani. Abbiamo detto oggetti invece che attributi perché in essi il significato tradizionale sembra passare in secondo piano rispetto alla corporea presenza fisica del rispettivo vettore. Sembra, ma non è così, giacché la sostituzione di uno stile realistico ad uno simbolico non implica necessariamente la soppressione del simbolismo quanto piuttosto il suo travestimento in forme coerenti con il realismo.

Il punto può essere spiegato al meglio considerando da presso il ruolo non certo univoco giocato nel nostro polittico dalla scrittura, la cui ingombrante presenza fornisce l'indizio più certo del peso avuto dalla committenza domenicana nella configurazione dell'opera³. Mentre la firma di Simone Martini sotto la Madonna col Bambino e i *tituli*, per certi versi analoghi, tracciati direttamente sull'oro ad identificare i santi effigiati appartengono alla realtà materiale del manufatto come la conchiglia a rilievo accanto a San Giacomo maggiore, le frasi ed i singoli vocaboli tracciati sui libri ed altri incartamenti tenuti in mano dai vari personaggi rientrano nella realtà virtuale di una rappresentazione di stampo rigorosamente spazioso. Grande importanza riveste al riguardo l'insistenza sull'aspetto "vero" dei codici di Cristo e dei suoi seguaci, dei rotoli dei Profeti e degli Arcangeli, delle lettere di San Paolo, delle tavole di Mosè... tutti dati che erano nella tradizione, ma che nessun pittore prima di Simone Martini aveva reso con altrettanta acutezza visiva. Perché una cosa è il programma iconografico di un ordine religioso innamorato da sempre della parola scritta, un'altra cosa la sua traduzione visiva ad opera di un artista di genio. Nel solco di San Tomaso d'Aquino, il pensiero domenicano aveva creato un sistema delle arti figurative che metteva insieme scrittura, pittura ed anche scultura⁴. Amico di Simone Martini, Francesco Petrarca romperà quel sistema, distinguendo nettamente la scrittura dalle altre due arti e collegando queste ultime non alla scrittura come fatto manuale, ma alla poesia ed alla letteratura in genere. Si legge *in nuce* qui la posizione storica di Simone Martini e di tutti i grandi maestri del Trecento, per certi versi ancora legati al Medioevo ma già tutti protesi verso il Rinascimento e le sue più tipiche istanze.

Marco Collareta



¹ Per le considerazioni che seguono circa la datazione del polittico martiniano si veda Caleca in corso di stampa. Per le vicende della canonizzazione, esemplare la trattazione di Weisheipl 1994, pp. 348-353.

² La miglior trattazione di quest'opera capitale nel percorso di Simone Martini è offerta da Pierini 2000, pp. 112-119 e note relative. Per la vicenda storica, si vedano qui di seguito anche gli interventi di Barsotti, Renzoni e Bay.

³ Questo punto è stato per la prima volta indagato e messo in evidenza nell'articolo seminale di Cannon 1982.

⁴ Ci sia concesso il rinvio a Collareta 1996.

Il Trionfo di san Tommaso d'Aquino di Lippo Memmi

L'ancona raffigurante il *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* è senza dubbio l'opera più significativa che la chiesa di Santa Caterina conservi, attestando il ruolo di intensa elaborazione culturale che lo *studium* domenicano ebbe nella prima metà del XIV secolo. È infatti plausibile che il complesso progetto iconografico si debba a fra' Bartolomeo da San Concordio (+1347), studioso della dottrina tomistica da lui messa in relazione agli *auctores* sacri e agli antichi filosofi, come si legge nella *Chronica antiqua* del Convento; assai probabile anche che l'ancona sia stata realizzata negli anni della canonizzazione del santo (1323) con l'avallo dell'arcivescovo di Pisa, egli stesso domenicano, Simone Saltarelli¹.

La vicenda storiografica dell'opera risale a Giorgio Vasari che la attribuiva a Francesco Traini, soffermandosi a lungo sull'«invenzione capricciosa che è molto lodata [...] la quale opera finita che fu, acquistò grandissimo onore e lodi a Francesco Traini, avendo egli nel lavorarla avanzato il suo maestro Andrea nel colorito, nell'unione, e nell'invenzione di gran lunga»². Tale attribuzione, fondata probabilmente su un'antica tradizione locale oltreché su elementi stilistici, ha goduto di una certa autorevolezza, nonostante la mancanza di attestazioni certe. Quanto alla datazione, Peleo Bacci riferì al *Trionfo* un documento del 1363 in cui i Domenicani di Pisa commissionavano ad un pittore "Franciscus" una pala destinata all'altare di San Paolo secondo le volontà testamentarie di monna Nuta da Vico³. Contestando l'attribuzione vasariana e il generico riferimento documentario indicato da Bacci, Millard Meiss dedicò un lungo articolo alla definizione dello stile del maestro pisano sulla base, viceversa, del *Trittico di san Domenico*, avvicinando il *Trionfo* allo stile dei senesi Simone Martini e Lippo Memmi⁴.

Chi è dunque l'autore del *Trionfo di san Tommaso* e quale ruolo ricopre nello sviluppo delle vicende pittoriche pisane? La risposta a queste domande investe il problema cruciale della formazione del Traini – documentato a Pisa negli anni

Trenta, ma forse già dagli anni Venti⁵ – su cui ancora la critica si interroga, dato che la sua unica opera certa è il tardo *Trittico di san Domenico* (1344-45)⁶.

Proprio cimentandosi nella ricostruzione della carriera del maestro pisano, Enzo Carli riconobbe nel *Trionfo di san Tommaso* l'opera più rappresentativa della sua prima fase seneseggiante, attorno agli anni Trenta: gli strettissimi rapporti stilistici tra il dipinto e la produzione di Simone Martini e Lippo Memmi si giustificavano, secondo lo studioso, con l'attività pisana della "bottega Memmi", incaricata nel 1319 di eseguire il famoso polittico per l'altare maggiore della stessa chiesa di Santa Caterina⁷ ed altri, analoghi, come quello per San Paolo a Ripa d'Arno e quello di Casciana Alta, originariamente nel duomo⁸. Lo studioso ha ribadito anche successivamente questa posizione, rafforzata dal confronto tra il *Trionfo* e il *Polittico* di Casciana, attribuibile prevalentemente a Lippo⁹.

Peraltro, come lo stesso Carli ammette, per tutte queste opere si può parlare di "immagini interdipendenti", riconducibili allo stile calligrafico dei senesi e ben lontane dallo stile "terrestre" ed umorale del *Trittico* firmato da Traini, pur un ventennio dopo. L'ipotesi più verosimile ci sembra dunque quella dell'affidamento del *Trionfo di san Tommaso* alla stessa bottega che pochi anni prima aveva eseguito il polittico per l'altare maggiore della medesima chiesa di Santa Caterina, pur riconoscendo in alcuni particolari un apporto nuovo – nelle espressioni vive di alcuni filosofi ed evangelisti e negli intensi serafini che sembrano i bimbi ai piedi della *Crocefissione* di Camposanto – che potrebbe appunto essere identificato con quello del giovane Traini¹⁰.

Al di là di ogni disquisizione attribuzionistica, ciò che rende straordinaria l'ancona è l'originalità e la pregnanza del suo progetto iconografico, manifesto della teologia domenicana, modello per le successive rappresentazioni del tema, come dimostra la pala di Benozzo Gozzoli al Louvre, in origine nel



duomo, ma anche, più in generale, cosmografie famose come quella di Piero di Puccio negli affreschi del Camposanto. Come si legge negli *Annali* del Convento di Santa Caterina, la cosiddetta “tabula magna” fu oggetto d’altra parte di un tale culto nel Trecento da indurre il priore Jacobus Petri, nei primi anni Cinquanta, ad erigere nella chiesa un altare dedicato a san Tommaso d’Aquino¹¹.

Analizziamo dunque l’opera da vicino. San Tommaso siede ieraticamente al centro della gran ruota di una cosmografia teologica che sembra riecheggiare la rappresentazione dantesca dei cieli del Paradiso. Su di lui e sugli autori sacri – Evangelisti, san Paolo e Mosè – collocati a semicerchio alle sue spalle con i codici delle loro opere aperti e protesi verso il santo, convergono i raggi dorati provenienti dalla bocca di Cristo raffigurato nella cuspide all’interno di una mandorla dorata formata da serafini. San Tommaso riceve inoltre i raggi provenienti dai codici tenuti aperti, come specchi riflettenti, dai filosofi Aristotele e Platone, indicati dai *tituli*, in piedi ai lati della ruota. Il santo tiene a sua volta aperto davanti a sé il libro della *Summa contra Gentiles* da cui si generano altri raggi dorati che si riversano sulle due schiere di personaggi – laici e religiosi – che dialogano in basso. Ai piedi del santo giace Averroè – riconoscibile dal turbante oltreché dal *titulus* – con accanto un codice, spalancato ma coperto. L’originale schema iconografico traduce efficacemente il ruolo di san Tommaso quale diretto tramite della conoscenza divina – derivante sia da Dio sia da santi e profeti – e della conoscenza “naturale” – derivante dai maggiori filosofi greci – al clero militante che si raccoglie sotto di lui. Tale trasmissione è simboleggiata dal reticolato dei raggi che collegano figure e oggetti, nella fattispecie i libri, centrali nella teologia domenicana in quanto strumento della predicazione e della lotta all’eresia (Averroè). La parola scritta è onnipresente e rimanda sempre alle Sacre Scritture compreso l’incipit della

Summa (“Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium”, *Proverbi* 8,7) a significare la graduale discesa della dottrina divina da Dio all’uomo per il tramite di Tommaso.

L’enfasi data alla simbologia della luce, tipica della teologia medievale e densa di riferimenti scritturali, riecheggia i versi di Dante che nel *Paradiso* presenta san Tommaso d’Aquino e gli altri spiriti sapienti della prima corona come “ardenti soli” (*Par.*, X, 70-84 sgg.) e, più avanti, ancora, l’Aquinata risplendente del raggio divino (*Par.*, XI, 19); questo sarà d’altronde l’attributo costante del santo anche nei secoli futuri.

L’analisi stilistica rivela, come già si è accennato, la complessità di un’opera alla quale dovettero collaborare personalità diverse: se è vero che alcuni dettagli, come i serafini della mandorla di Cristo ed alcuni volti di filosofi ed evangelisti, si prestano a raffronti con opere appartenenti al contesto trainiano – includendo in esso anche l’illustrazione libraria, come i disegni dell’*Inferno* di Chantilly¹² –, il complesso disegno compositivo e le figure di san Tommaso e dei domenicani in basso, ben diverse da quelle che compaiono nel *Trionfo di san Domenico*, fa propendere per l’attribuzione del *Trionfo* all’autorevole bottega senese di Simone Martini e Lippo Memmi. Del resto, il modello più vicino per la figura di san Tommaso appare l’omonimo santo nella predella del polittico eseguito da Simone pochi anni prima per l’altare maggiore di Santa Caterina, oltre a quello rappresentato di tre quarti nel *Polittico di Casciana Alta* già citato.

L’ancona è stata restaurata alla fine degli anni Cinquanta del Novecento ritrovando la sua originale forma cuspidata, dopo l’impropria aggiunta ai lati della cuspide di due rozze ali di cielo stellato (come si vede nelle fotografie pubblicate da Carli).

Chiara Balbarini

¹ Carli 1958, pp. 18-61.

² Vasari 1568 pp. 612-613.

³ Bacci 1939, pp. 161-75.

⁴ Meiss 1933, p. 11

⁵ Se è lui il “Franciscus pictor” autore nel 1322 degli affreschi nella sala del Palazzo degli Anziani: cfr. A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in Baracchini Castelnovo

1996, p. 21, 43 n.

⁶ Cfr. infra Balbarini scheda n...

⁷ Cfr. infra Collareta scheda n....

⁸ Carli 1958, p. 19.

⁹ Carli 1994, pp. 58-59.

¹⁰ L’attribuzione a Lippo assistito da Traini, “compagno” pisano dell’“azienda Memmi” è stata sostenuta da Caleca 1976, pp. 49-59) e

Id 1979, pp. 49-50 e Polzer 1993, pp. 29-70; di diversa opinione Pisani in corso di stampa, p. 63, che sostiene l’omogeneità del dipinto e l’attribuzione al solo Lippo Memmi.

¹¹ Polzer 1993, pp. 31-32.

¹² Mi riferisco in particolare ai bambini rappresentati nel Limbo a c. 51r: cfr. a tale proposito Chelazzi Dini 1988, pp. 175 -182.



Il Monumento funebre dell'arcivescovo Simone Saltarelli di Andrea Pisano e bottega

Il ricco e vario apparato scultoreo di questo monumento funebre, insieme alla sua correlata complessità simbolica, ne fanno la tomba più eloquente e densa di contenuti mai innalzata nei secoli ad un presule di Pisa. L'originario assetto pensile del monumento, sollevato da quattro mensole a circa 240 cm da terra, andò smarrito nel disastroso incendio di Santa Caterina del 1650, quando "restò tutto concotto, che cascavano pezzi che bisognò levarlo e gettarlo a terra"; il sepolcro venne quindi trasferito "nella muraglia in alto, donde in oggi è fatto il Presepio", poi "nell'uscio di sagrestia, per entrare in chiesa, a mano sinistra, nel 1681 pisano"¹; ivi era ancora nel 1793², ma nel 1812 si trovava in controfacciata a sinistra entrando³, dove rimase fino alla ricollocazione nel sito primitivo, a metà circa della parete sinistra della navata, attuata nell'aprile 1927⁴. A seguito di tali vicende, le sculture mostrano a tutt'oggi parecchi danni; la testa del *San Domenico* è stata rifatta in stucco (come fu dapprima osservato nel 1904)⁵.

La storia critica del sepolcro Saltarelli comincia con la *Pisa illustrata* di Alessandro Da Morrone, il quale inappuntabilmente rilevava come "in qualche statua, e principalmente nella Madonna col Bambino, che ha sembianza con quella della Spina, e nel ritratto medesimo di lui, ravviserei volentieri l'artificio di Nino"⁶. È quanto si poteva legittimamente dedurre osservando l'affinità per lo meno iconografica tra la *Madonna col Bambino* della tomba e la cosiddetta *Madonna della Rosa* in Santa Maria della Spina, che Giorgio Vasari aveva per l'appunto ricordato nel 1568 fra le opere di Nino⁷. Pur con giudizi altalenanti, relativi soprattutto alle distinzioni delle mani dei collaboratori, la tomba Saltarelli è rimasta in sostanza nel catalogo di Nino, anche quando Luisa Becherucci – ha impostato il dibattito critico su basi più concrete, riconoscendo l'esistenza in Pisa d'un'officina marmoraria impiantata e diretta da Andrea Pisano nel corso del quinto decennio del Trecento, con il supporto di collaboratori fra i quali per l'appunto emergeva il figlio. Nel sepolcro Saltarelli

la studiosa ravvisava "un'assoluta omogeneità", indice della "presenza ideativa ed esecutiva, salvo sporadici interventi puramente manuali, di un unico artista", da identificare nel giovane Nino in progressivo distacco dal retaggio paterno⁸. Questa lettura è stata poi variamente declinata: in sintesi, Kreytenberg l'ha accolta pressoché *in toto*, la Buresi ha parlato d'una collaborazione "fusa e dialettica" fra padre e figlio sul piano sia progettuale sia esecutivo, la Moskovits ha sostenuto un'ideazione di Andrea messa in opera da più membri della bottega (fra cui Nino)⁹. A mio avviso, Andrea disegnò il sepolcro, approntò i modelli per le sculture e supervisionò da presso l'esecuzione, avvenuta in un giro d'anni che è lecito ritenere alquanto ristretto (entro il 1345 circa). La cifra stilistica unitaria e la tenuta qualitativa della messa in opera indicano che i collaboratori si attennero alle indicazioni ricevute; è legittimo ipotizzare che fra costoro ci fosse Nino, ma l'individuazione nel sepolcro Saltarelli d'una sua propria peculiarità espressiva è, allo stato attuale delle conoscenze, assai soggettiva.

Il monumento funebre dell'arcivescovo Simone rappresenta l'unica allogazione sepolcrale ricevuta e svolta dall'officina di Andrea Pisano. Le sue principali componenti appaiono a primo acchito tradizionali, ma la loro combinazione, variazione e interpretazione in un preciso assetto formale e simbolico meritano un'indagine che ne evidenzii l'assoluta qualità ed originalità, confermando anche in questo specifico campo il ruolo di Andrea quale protagonista e innovatore dell'arte del suo tempo. Lo spazio qui disponibile consente di dipanare solo alcuni fili d'un intreccio assai fitto, finora in sostanza eluso dalla critica (con l'eccezione della Moskovits)¹⁰: per una più ampia e documentata disamina occorre rimandare il lettore ad altra sede. Simone Saltarelli era un domenicano fiorentino divenuto arcivescovo di Pisa a circa sessant'anni, nel 1323¹¹. La volontà di rispecchiare nel monumento funebre la propria appartenenza all'Ordine è dimostrata fin dalla scelta di essere



sepolto non nella Cattedrale di Pisa, come la consuetudine avrebbe suggerito, bensì in Santa Caterina, il convento pisano dei Predicatori. Caratteri fondanti e inscindibili dell'Ordine istituito da san Domenico all'inizio del XIII secolo erano per l'appunto la predicazione e lo studio. Ciò si riflette nell'iconografia funebre: ad esempio nell'inedita rappresentazione a rilievo sui fianchi della camera funebre d'un *Domenicano in atto di leggere* – quasi a ribadire il privilegio per cui fin dal 1287 il *lector* dello *Studium* di Santa Caterina poteva tenere non una, bensì due lezioni al giorno (sulla Bibbia e sulle *Sentenze* di Pietro Lombardo)¹². In tale direzione va interpretata anche una novità più clamorosa: benché la rottura degli arti renda a primo acchito la gestualità meno chiara, nella statua della *Madonna col Bambino* entro il tabernacolo apicale, il piccolo Gesù è effigiato nell'atto di rivolgere vivace interesse verso un libro aperto portogli dalla Madre. Sui lati del coperchio della camera funebre, peraltro, esibisce un libro la statua del patriarca *San Domenico*, che fa l'atto di aprirlo, mentre *San Pietro Martire* espone palma e libro chiuso – un dittico santorale che compariva, a rilievo, già nei sepolcri dei vescovi domenicani in Santa Maria Novella a Firenze.

Il Saltarelli, in verità, non si era distinto né per eloquenza né per dottrina. Quale fosse il suo principale merito, ovvero una specifica declinazione della dignità vescovile, lo esibiscono i tre splendidi rilievi che all'origine sovrastavano l'osservatore godendo della massima visibilità: essi costituiscono a tutti gli effetti il prologo del discorso simbolico del sepolcro – e non, come parrebbe, una sua accessoria 'predella'. Il loro autentico tema è stato invece colto da Mauro Ronzani in una singola riga: "le scene scolpite a bassorilievo nei tre riquadri posti sotto il *gisant* illustrano, con ogni verosimiglianza, i tre tipi di azioni virtuose attribuiti al Saltarelli dal 'necrologio' di Santa Maria Novella"¹³. Infatti le scene vanno a sostituire nell'impianto funebre le consuete figure allegoriche delle *Virtù* cariatidi, sussumono cioè l'eventuale dato biografico nella categoria universale degli *exempla virtutis*, rivendicando una gestione 'ortodossa' e 'mendicante' della carica vescovile, nel reciproco rispetto delle autonomie politiche di Pisa, da contrapporre alla straordinaria macchina celebrativa del cenotafio di Guido Tarlati, che squaderna in sedici grandi formelle le terrene *gestas* del vescovo e signore della città, opera dei senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura fra 1327 e 1330 (Arezzo, Duomo). Con ciò non si vuole affatto suggerire che

la committenza del sepolcro Saltarelli mancasse di ambizione: già Erwin Panofsky segnalò che in esso si introduce un motivo di massima importanza quale, sul coperchio, l'*animula* di Simone trasportata da una coppia d'angeli, mentre altri due a figura intera compaiono ai lati in atto di venerazione. A Simone veniva insomma arditamente attribuita un'inegabile aura di santità. Lo stesso inserimento di rilievi narrativi 'personalizzati' nel contesto funerario rimandava alla tradizione delle tombe santorali: il parallelo tipologico più evidente è quello con la terziaria francescana Margherita da Cortona († 1297), nel santuario dell'omonima cittadina, la cui tomba pensile – eseguita da Gano di Fazio nel secondo decennio del Trecento – esibisce nel fronte della cassa quattro rilievi con episodi della vita della defunta – l'ultimo con la morte e l'*elevatio animae* – mentre fra le mensole altre due scene illustrano miracoli avvenuti presso la sepoltura.

Il 'necrologio' di Santa Maria Novella dichiara che l'arcivescovo "cum magna gratia cleri populique Pisani migravit ad Christum, et cum multo fletu totius populi honorifice sepultus est"¹⁴. L'epitaffio oggi perduto esordiva comunque con il lutto della Chiesa pisana "vedova del proprio *santo* pastore". Tale testo fu dato alle stampe nella *Ecclesiae Pisanae Historia* di Anton Felice Mattei¹⁵, ma è stato sempre obliato dalla bibliografia storico-artistica. Stando all'epigrafe il sepolcro venne innalzato, secondo le ultime volontà dell'arcivescovo, dal nipote ed esecutore testamentario Andrea di Bino Saltarelli, membro del vasto e attivo *clan* familiare che supportava Simone nella gestione della propria arcidiocesi. Qui se ne ripropone il testo:

† Pisana ecclesia merore gravi
santo viduata pastore
suspiria traxit

Hic iacent cineres et ossa reverendissimi in Christo patris, et domini, domini fratris Simonis Saltarellis Florentini Ordinis praedicatorum, primum episcopi Parmensis, postmodum Pisarum archiepiscopi, et totius Sardiniae Primatis, ac in eadem Legati, qui sine querela vixit annos circiter octoginta, decessit Dominicae Incarnationis anno MCCCXLII die XXIV septembris. Hunc locum ex testamento pro sui cadaveris sepultura elegit, et Andreas olim Bini de Saltarellis de Florentia, eiusdem ex fratre nepos, voluntatem patris executioni mandavit.

Gabriele Donati



¹ Salvetti 1620, p. 85 (G.B. Castrucci).

² Da Morrone 1787-1793, III, 1792, pp. 117-118.

³ Da Morrone 1812, III, p. 108.

⁴ Modena 1927, pp. 29-30.

⁵ Supino 1904, pp. 226-229.

⁶ Da Morrone 1787-1793, II, 1792, pp. 225-226.

⁷ Vasari 1550 e 1568, II, p. 159.

⁸ Becherucci 1965, pp. 249-250.

⁹ Burrelli 1983, pp. 177-178 n. 11; Kreytenberg 1984, pp. 120-126; Moskovits 1986, pp. 80-90.

¹⁰ Moskovits 1986, p. 80.

¹¹ Ronzani 2017.

¹² *Chronica* ed. Panella 2005, c. 2r.

¹³ Ronzani 2017, p. 751

¹⁴ Orlandi 1955, I, p. 64.

¹⁵ Mattei 1768-1772, II, 1772, p. 81.

Il Trittico di san Domenico di Francesco Traini, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

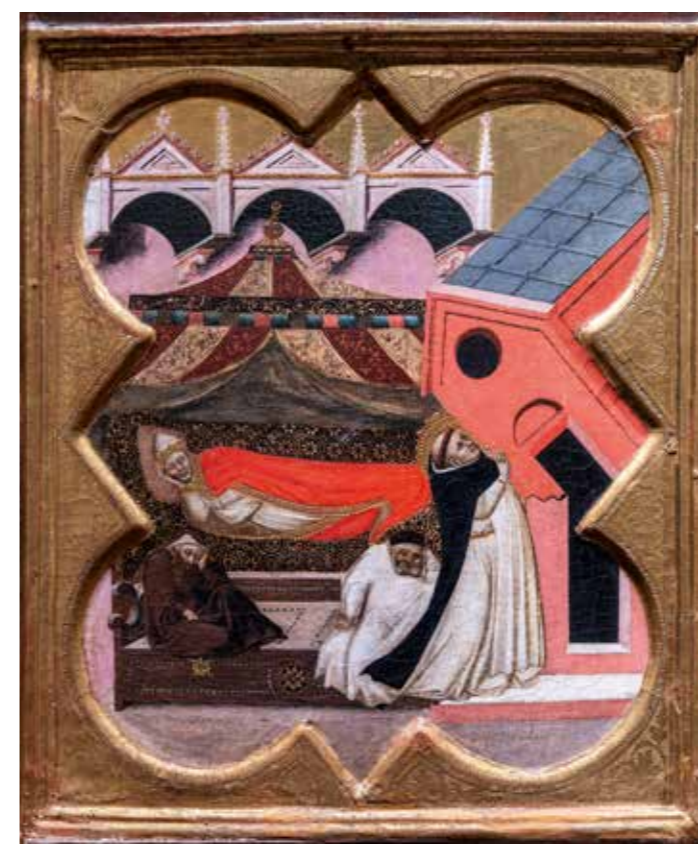
Il monumentale trittico proveniente dalla chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, oggi conservato nel Museo nazionale di San Matteo, è l'unica opera firmata di Francesco Traini, documentato con certezza a partire dagli anni Trenta del Trecento come maestro a capo di una bottega versatile alla quale è stato ricondotto un nutrito *corpus* di opere¹. L'importanza del trittico deriva inoltre dall'essere ancorato a date certe, 1344-1345, a cui risalgono i pagamenti a Francesco da parte di Giovanni Coci, operaio del Duomo ed esecutore testamentario di Albizzo delle Statere, come recita l'iscrizione nella cornice inferiore: «HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE DOMINI JOHANNIS COCI OPERARII OPERE MAIORIS ECCLESIE SANCTE MARIE PRO COMUNI PISANO PRO ANIMA DOMINI ALBISI DE STATERIIS DE PE[CUNIA OPERE] SUPRADICTE – FRANCISCUS TRAINI PIN[XIT]»². Il "problema" posto peraltro da questo isolato e straordinario capolavoro deriva dal fatto che, se Traini morì nel 1348 – come suggerisce un documento che cita la vedova di Franceschino, pittore abitante nella stessa cappella di Francesco Traini³ – esso si trova alla fine di un percorso che possiamo solo ipoteticamente ricostruire attraverso una fitta rete di rapporti tra opere che presentano talvolta scarti stilistici, ma che, ad un'attenta analisi, rivelano una sostanziale unità di linguaggio figurativo. Sulla risoluzione di tale questione ha pesato d'altra parte a lungo la tradizione vasariana che faceva di Traini un epigono di Andrea Orcagna, menzionandolo nella vita del pittore fiorentino al quale Vasari attribuiva parte del ciclo del Camposanto⁴, relegando di fatto il pittore pisano nell'ampio e insignificante "serbatoio" della pittura tardo-gotica.

Ad affrontare per primo *The problem of Francesco Traini* fu Millard Meiss in un lungo articolo che costituisce un vero spartiacque negli studi sull'arte pisana trecentesca⁵. Questo studio ha infatti avuto il merito di richiamare l'attenzione sugli elementi di forte originalità del trittico domenicano, che, forse

proprio per la presenza di un linguaggio artistico alternativo rispetto a quello più divulgato dei pittori fiorentini e senesi, creava alla critica non poche difficoltà interpretative.

Il trittico, appartenente alla tipologia dei dossali agiografici – che trova un esempio significativo in quello di anonimo pittore catalano nel MNAC di Barcellona⁶ – rappresenta al centro san Domenico con il giglio bianco nella destra e il libro aperto nella sinistra, nel quale si legge "Venite Filii audite me. Timorem Domini docebo vos". Negli scomparti laterali sono raffigurati eventi miracolosi della sua legenda, tratti dalle biografie del santo scritte da Teodorico di Appoldia e da Iacopo da Varazze: si tratta di episodi esemplari abilmente inscenati all'interno di preziose cornici mistilinee che tagliano come in una fotografia il momento culminante della vicenda, rivelando appieno il talento narrativo di Traini: da sinistra, il *Sogno della madre di Domenico*, il *Sogno di papa Innocenzo III*, l'*Apparizione di Pietro e Paolo*, il *Miracolo dei libri incombusti*, la *Resurrezione di Napoleone Orsini*, il *Salvataggio dei pellegrini nella Garonna*, la *Visione di frate Guala* e le *Esequie*⁷; nelle cuspidi, a coronamento dei pannelli, sono raffigurati *Profeti* ai lati e *Cristo benedicente* al centro, riprendendo chiaramente il polittico realizzato da Simone Martini per l'altare maggiore della medesima chiesa di Santa Caterina d'Alessandria.

In effetti, se ad un primo sguardo, dai laterali suddivisi in formelle quadrilobate, ai "metafisici" fondali giotteschi delle storie, il trittico denota l'influenza dell'arte fiorentina – *Armadio delle reliquie* di Taddeo Gaddi in Santa Croce e *Porta sud* di Andrea Pisano nel Battistero –, ad un'osservazione più ravvicinata l'opera rivela un'originalità di stile difficilmente spiegabile con i modelli fiorentini o con quelli senesi che improntarono la prima stagione della pittura pisana trecentesca. I contrasti chiaroscurali che costruiscono i volti dalla spiccata caratterizzazione fisiognomica, la volumetria delle figure e la concitata gestualità dei personaggi suggeriscono



il riferimento ad una matrice culturale diversa, che ebbe a Pisa, fin dagli anni Venti, un seguito importante nella miniatura, prima ancora che nella pittura: mi riferisco alla plastica di Giovanni Pisano e dei suoi continuatori come Tino di Camaino⁸. Alcuni brani in particolare rimandano da un lato al pergamino della cattedrale, dall'altro alle illustrazioni dei codici riuniti attorno al Breviario di Eufrosia dei Lanfranchi (Firenze, Biblioteca Laurenziana) – Antifonari del Convento di San Francesco (Pisa, Museo di San Matteo) e della Chiesa della Spina (Liverpool, University Library), *Inferno* con il commento di Guido da Pisa (Chantilly, Musée Condé)⁹ – e, contemporaneamente, a ciò che resta del monumentale affresco della *Crocefissione* in Camposanto (Marie piangenti e bambini ai piedi della croce), per il quale ci sembra più sicura l'attribuzione a Traini¹⁰. Sembra certo, dunque, che Traini operò all'interno di una bottega versatile che accoglieva anche miniatori, come il "Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi", e che riceveva commissioni disparate (tavole d'altare, affreschi, codici miniati, opere di devozione privata, etc.)

Dall'autorevole modello scultoreo di Giovanni Pisano Traini derivò l'espressionismo quasi caricaturale che stravolge le fisionomie e utilizza una gesticolazione concitata, come si osserva nella *Resurrezione di Napoleone Orsini*; il pittore peraltro, in significativa sintonia con Buonamico Buffalmacco accanto al quale dovette essere attivo negli affreschi del Camposanto, associa questo registro drammatico a quello comico-grottesco, spiazzando lo spettatore, come si vede nelle *Esequie* e nel *Salvataggio dei pellegrini*, dove i naufraghi fradici e disperati vengono derisi da alcuni sghignazzanti bambini "fratelli" di quelli ai piedi della *Crocefissione*

di Camposanto. Questi episodi, rappresentati da Traini con sorprendente icasticità, trovano d'altra parte convincenti raffronti con le scene di martirio negli Antifonari francescani, di un decennio precedenti, e con i toni caricaturali di certi disegni acquerellati del codice dantesco conservato a Chantilly per i quali la paternità trainiana è più sicura.

Tale registro espressivo, così "moderno" e spregiudicato, convive d'altra parte, nel *Trittico*, con arcaismi, come le proporzioni gerarchiche dei personaggi e le "posticce" scatole prospettiche dei fondali architettonici, convenzionali e irreali, ma al tempo stesso funzionali all'organizzazione spaziale delle scene; così come i fondali rocciosi nel *Salvataggio dei pellegrini* servono a guidare le direttrici di lettura dell'immagine. Analogamente, si osservi il raffinato gioco a scacchiera lucido-opaco del fondo dorato del pannello centrale con la figura di san Domenico, che movimentata la superficie creando un sottile gioco di chiaroscuro.

Alla luce dei rapporti sopra menzionati, il *Trittico di San Domenico* non appare più, quindi, sorprendente meteora nel panorama dell'arte pisana trecentesca. Esso chiude idealmente il cerchio di committenze prestigiose che fin dagli anni Venti-Trenta dovettero legare Traini alle più importanti istituzioni della città, dagli Anziani del Comune all'Opera del Duomo, agli Ordini mendicanti: questi ultimi in particolare trovarono nel pittore un efficace interprete delle proprie istanze di predicazione e di divulgazione della edificante legenda del loro fondatore.

Chiara Balbarini

¹ Per il regesto documentario relativo al Traini e per un sintetico riepilogo delle opere a lui attribuite cfr. A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in Baracchini Castelnuovo 1996, p. 21, 43 n. È verosimile, come ha ipotizzato Caleca, che Traini sia identificabile con il "Franciscus pictor" autore nel 1322 degli affreschi nella sala del Palazzo degli Anziani. Su Traini vedi recentemente Pisani in corso di stampa.

² Due partite di pagamento del 24 aprile 1344

e del 15 gennaio 1345 a "Francesco dipintore condan Traino" si riferiscono a questo dipinto, che risulta terminato il 9 luglio 1345, quando veniva munito di una tenda di seta: cfr. Bacci 1939, pp. 161-75.

³ Caleca, in *Costruzione* cit., p. 43.

⁴ Vasari 1568 pp. 611-12

⁵ Meiss 1933, pp. 97-173.

⁶ Gothic art 2011, fig. 8 p. 24.

⁷ Sulla scelta di questi episodi si vedano le os-

servazioni di Carli 1994, pp. 62-63.

⁸ Balbarini 2003, p. 51 e *passim*.

⁹ Ead. 2003 e 2011.

¹⁰ Carli 1958, p. 42 e *passim*. Nell'ampio corpus di codici miniati riuniti attorno al Breviario di Eufrosia, si riconosce invece, oltre alla mano del Traini, quella particolarissima di un altro maestro denominato "Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi": cfr. Balbarini *ivi*.



L'Annunciazione di Nino Pisano

Questa magnifica *Annunciazione* spicca per eccezionalità, nel panorama della scultura italiana medioevale, già in virtù dell'adozione combinata di marmo e di dimensioni al naturale. Costituisce inoltre il vertice della produzione statuaria di Nino Pisano: oltre alla consueta maestria dell'artista nell'affusolare le fisionomie, levigare le superfici e fraseggiare orli e ricaschi del panneggio, esaltando il candore del materiale tramite tocchi policromi d'oro e d'azzurro, quale orefice che dosa sapientemente smalto e metallo prezioso, vi emerge infatti una sobria ma avvolgente capacità di trasferire nello spazio il delicato dialogo emotivo fra i protagonisti. Questo inedito elemento, per lo più sottovalutato nella corrente lettura stilistica dell'arte di Nino, sommandosi alle intricate vicende delle statue, ha indotto parte della critica a dubitare dell'autografia del maestro¹, mentre chi scrive concorda risolutamente con quanti l'hanno confermata². Nella coppia di figure Nino recupera il filtro prezioso dell'arte senese che aveva contrassegnato Pisa soprattutto nel terzo decennio del Trecento (Simone Martini, Agostino di Giovanni, Lippo Memmi), offrendone una rielaborazione non solo raffinata e conclusa in sé stessa, ma preludio di futuri sviluppi: il formidabile esempio dell'*Annunciazione* di Santa Caterina la rese una sorta di prototipo pre-internazionale e pre-cortese irreperibile nella scultura toscana coeva ed iniziale pietra di paragone per grandi artisti che fiorirono nel Quattrocento – sensibilità diverse, ma del calibro di Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrino e Lorenzo Ghiberti.

L'*Angelo annunziante* e la *Vergine annunziata* sono statue gotiche, concepite cioè per una collocazione contro una parete, sopra mensole, magari dentro un tabernacolo di lieve oggetto. Alla loro natura è dunque estranea la visione a tutto tondo, anche in forma potenziale; eppure il riuscito colloquio sentimentale della coppia di sculture si attiva proprio nel bilanciamento binario di volumi sgusciati ed echi lineari, animando l'evento sacro entro uno spazio contemplativo so-

speso e rarefatto, ma non ancora divenuto un puristico *cliché*. Per valutare l'*Annunciazione* quale gruppo statuaria gotico occorre in realtà avvicinarsi gradualmente alle sculture, scoprendo che la loro veduta frontale, pur pienamente godibile, acquista sempre più vita e sensibilità espressiva allorché il visitatore si arresta a qualche distanza dall'ideale punto mediano d'incontro fra gli sguardi dei due protagonisti, i quali nella veduta di tre quarti si aprono nel colloquio reciproco, entro un'aristocratica sfera insieme celeste e terrena, cui l'osservatore non può accedere ma che neppure gli è esclusa, poiché i suoi occhi sono indotti a scorrere lentamente e docilmente fra Gabriele e Maria leggendo e rileggendo la vicenda del loro incontro, origine della storia cristiana. Tale calibratura stilistica, reciproca e binaria, traspare a ben vedere nello spazio il ritmo delle mezze figure a rilievo sul fronte della cassa del sepolcro dell'arcivescovo Giovanni Scherlatti, commissionato a Nino nel 1362 per il Duomo di Pisa (oggi nel Museo dell'Opera), suggerendo una prossimità cronologica e formale al medesimo torno d'anni che è stata ben indicata da Gert Kreytenberg (e quindi accolta da altri)³.

Nella seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari scriveva: "fece ancora Nino, per un altare di Santa Caterina pur di Pisa, due statue di marmo, cioè una Nostra Donna et un Angelo che l'annunzia, lavorate, sì come l'altre cose sue, con tanta diligenza che si può dire che le siano le migliori che fussino fatte in que' tempi. Sotto questa Madonna Annunziata intagliò Nino nella basa queste parole: A DÌ PRIMO DI FEBBRAIO 1370; e sotto l'Angelo: QUESTE FIGURE FECE NINO FIGLIUOLO D'ANDREA PISANO"⁴. A minare tali punti fermi fu il pioniere della ricerca archivistica toscana Francesco Bonaini (1846), appurando sia che Nino era già scomparso entro la fine del 1368, sia che la nostra *Annunciazione* non era affatto nata per la grande chiesa domenicana, bensì vi era pervenuta allorché la Compagnia dei Disciplinati di San Gregorio si era trasferita nella sede della Compagnia del



SS. Salvatore accanto a Santa Caterina. L'esordio dello strumento notarile del 16 febbraio 1408 con cui vennero stretti gli accordi fra i frati domenicani e i rappresentanti dei Disciplinati pareggia da subito sulla bilancia contrattuale l'ex oratorio del Salvatore con certa terra circostante, offerto dai primi, contro "certas ymagines et figuras pulcerrimas marmorinas albas et ornatas" che la Compagnia deteneva in quanto "pecunia propria temporibus retrohatis emptas" (molto più sotto si specifica, per un'unica volta, "suprascripte ymagines Annuntiate")⁵. Se è dunque palese che, positivisticamente parlando, le due epigrafi trascritte dal Vasari sono di necessità in contraddizione, non potendo risalire allo scalpello di Nino, una prospettiva storica più ampia induce a dar loro credito sotto una luce diversa. La firma sotto l'*Annunciata* è confermata dalla lettura stilistica, mentre la data "primo di febraio 1370" sotto l'*Angelo* (qualora non sia un refuso di stampa per "1360"), tramanda la memoria di un evento che ci sfugge, magari un primo allestimento del gruppo, un paio d'anni dopo la morte dell'autore, non sappiamo in quale sede – ma certo di prestigio, data l'eccezionalità della commissione, e pubblica, data la sua immediata fortuna formale. La Compagnia di San Gregorio si estinse, con la morte dell'ultimo suo membro, fra 1452 e 1487, ed ogni sua proprietà passò ai frati, compresi altare e *Annunciazione*, come raccontano gli *Annales* conventuali redatti fra 1550 e 1556⁶.

In quel passo non viene accennata alcuna modifica dell'insieme, mentre Vasari parla ancora delle sculture in relazione ad "un altare". Nel 1643, invece, Paolo Tronci aggiungeva a margine della sua descrizione di Santa Caterina che "la Vergine Annunziata e l'Angelo di marmo posti nelli pilastri della tribuna dell'altar grande sono di Nino scultore pisano"⁷. Circa quattro decenni dopo Fra Giovan Battista Castrucci ricordava come l'arco gotico della cappella maggiore fosse stato rifatto di macigno, "et in detto arco vi stava la SS. Nunziata, dentro a due nicchi di marmo bianco, et a' piedi due marmi belli e lavorati, a destra e sinistra, sopra de' quali posava, fatta dalla casa Gagnolanti, e per far detto arco tutto andante [cioè a tutto tondo], si cavorono, ma concotte dall'incendio seguito di nostra chiesa l'anno 1651 pisano la notte della vigilia di tutti i santi [...], et in hoggi dette statue stanno nella Cappella delli Apostoli Santi Pietro e Paolo, per darli luogo a proposito a suo tempo"⁸. L'*Annunciazione* rimase nella cappella dei Santi Pietro e Paolo, la prima a sinistra della maggiore, almeno sino a metà Ottocento⁹, passando poi nella prima a destra, del Rosario¹⁰. L'attuale collocazione ai pilastri della cappella maggiore, sopra mensole neogotiche, risale al 1923 e ricalca adeguatamente quella fin dall'origine consueta e prevista per simili gruppi¹¹.

Gabriele Donati

¹ Moskovits 1986, pp. 74-79.

² Burresi 1983, pp. 184-185 n. 27; Kreytenberg 1984, pp. 112-113.

³ Kreytenberg 1984, p. 113; Burresi 2001, p. 168.

⁴ Vasari 1550 e 1568, II, p. 159.

⁵ Bonaini 1846, pp. 64-67, 149-160 n. XVIII.

⁶ Bonaini 1846, p. 67.

⁷ Tronci 1643 ed. 2018, p. 174.

⁸ Salvetti 1620, p. 1 (G. B. Castrucci).

⁹ Bonaini 1846, p. 67.

¹⁰ Supino 1904, pp. 222-223.

¹¹ Modena 1927, p. 18.



Il Sepolcro di Gherardo di Bartolomeo di Simone di Compagno di anonimo scultore pisano

Questo monumento funebre con sarcofago e baldacchino si fonda sulla riuscita sintesi, tipicamente tardogotica, fra la nitida intelaiatura geometrica dell'intera struttura e l'ornamento fitomorfo che riveste le campiture di coperchio e cassa – con l'unica eccezione, nel riquadro mediano di quest'ultima, del convenzionale *Cristo in pietà*. Alessandro Da Morrone, che nella *Pisa illustrata* per primo soffermò lo sguardo sulla “bella macchina sepolcrale”, eretta “circa al 1400 colla ricca materia de' marmi e con architettura magnifica di quei giorni”, osservò come “il lavoro, che negli spartimenti della cassa e del coperchio si distingue per gl'intagli e per la mezza figura del Nazzeno, non si attribuirebbe male a proposito alla scuola di Nino”¹. Con la sua studiata distribuzione di ‘figura’ e ‘ornato’, il gusto raffinato e lussuoso del sepolcro va in effetti inteso nel contesto d'un orefice-scultore, che progetta raffinate microarchitetture di calici e reliquiari dove un limitato numero di cerchi o polilobi accoglie figurette smaltate o incise, mentre l'intera superficie si riveste di flessuosi rivestimenti fogliacei su fondo liscio o granato. Il lessico decorativo della tomba è consapevolmente ricco e variegato: le modanature del fronte del sarcofago racchiudono, a sinistra, un'anforetta metallica da cui fuoriescono ricadendo due polloni fronzuti, secondo un modello diffuso anche nell'arte lignaria del primo Quattrocento (ad esempio nel fiorentino Manno di Benincasa detto “dei Cori” o nel lucchese Leonardo Marti), mentre a destra sboccia l'affilata rivisitazione gotica d'un cespo d'acanto classico. I motivi appaiono al contempo naturalistici e stilizzati, sicché l'uno sembra persino geometricamente concepito come immagine speculare ribaltata dell'altro. La gelida eleganza di questo meccanismo formale torna nel co-

perchio, dove due tralci all'antica – per i quali vanno richiamati analoghi dettagli della prima porta bronzea di Lorenzo Ghiberti per il Battistero di Firenze (commissionata alla fine del 1403)² – pongono in mezzo una croce fitomorfa la cui traduzione secca e austera ci impedisce dapprima il logico collegamento con quella, di ben altro floreale rigoglio, che spicca su di un lato corto del sepolcro di Ilaria del Carretto nella Cattedrale di Lucca, che si ritiene scolpito da Jacopo della Quercia nel 1406-1408. Questi altissimi riferimenti non mirano, com'è chiaro, a nobilitare oltremodo la levatura artistica dell'anonimo autore del sepolcro di Gherardo di Compagno, bensì a caratterizzarne l'operato non solo in chiave ritardataria e tardo-trecentesca, bensì aggiornata in direzione gotico-internazionale³. L'epigrafe in volgare incisa nel bordo inferiore del coperchio del monumento in Santa Caterina recita: “S(epolcro) di Gherardo di Bartolomeo di Simone di Compagno cittadino di Pisa”. Poiché Gherardo stabilì in un testamento del 18 novembre 1418 la propria sepoltura “in monumento meo novo”, questo non dev'essere troppo anteriore a tale data (come osservava già Francesco Bonaini)⁴. Fino al 1793 il monumento funebre si trovava nella sede originaria, fra l'ultima cappella destra del transetto e l'apertura dell'attuale Cappella dei Caduti. Nel 1812 risultava già trasferito in controfacciata, a destra entrando – un commento del Da Morrone lascerebbe intendere, come ha colto il solo Bellini Pietri, che esso fosse in precedenza di assetto pensile⁵. L'odierna sistemazione a metà della parete destra della navata risale al 1927⁶.

Gabriele Donati

¹ Da Morrone, III, 1793, p. 115.

² Donati 2007, p. 209.

³ Donati 2007, p. 209.

⁴ Roncioni ed. 1848, p. 957.

⁵ Bellini Pietri 1913, p. 231.

⁶ Modena 1927, p. 29.



La Madonna col Bambino fra san Girolamo e san Vincenzo Ferrer del 'Maestro della lastra Tignosi'

L'identità del santo domenicano effigiato sulla destra di questa pala marmorea non è stata finora correttamente riconosciuta. L'ipotesi che si trattasse del fondatore dell'Ordine, avanzata con dubbio nelle prime menzioni dell'opera¹ e divenuta subito dopo una certezza², è invalidata dalla lettura iconografica, poiché il frate regge sì un libro (chiuso) nella sinistra, ma con la destra addita la *Colomba dello Spirito Santo* – curiosamente incastonata nel pennacchio della nicchia – secondo il gesto tipico di san Vincenzo Ferrer, celeberrimo predicatore catalano elevato agli altari da Callisto III nel 1455. Alla natura apocalittica della vibrante oratoria del Ferrer allude la minuscola *Aquila* dell'evangelista Giovanni rappresentata con minuzia nell'estremità inferiore della mandorla che racchiude la *Madonna col Bambino*. La pala venne trasportata e sistemata dov'è adesso nel 1924 – eseguendo *ex novo* in stile quattrocentesco altare, mensa, basamento e cornicione, nonché ripristinando la corretta posizione dei laterali³ – mentre si trovava in precedenza nel cosiddetto "cappellone", l'attuale Cappella dei Caduti, incorporata in un eterogeneo e curioso *pastiche* di sculture e pitture, segnalato da Augusto Bellini Pietri con particolare richiamo elogiativo al retablo, ma di cui resta memoria grazie ad una foto anteriore ai restauri della chiesa e pubblicata nell'opuscolo che li celebrava⁴.

La pala marmorea era stata trasferita in tale sede per volontà di Simone Menichini, come narra intorno al 1680 Fra Giovan Battista Castrucci, ma ornava in origine l'altare di San Vincenzo Ferrer, dinanzi al quale, attesta già il *Sepoltuario* del 1620⁵, stava la lastra terragna di Albertino Chizzoli da Cremona – questi, scomparso nell'autunno del 1474, era un cattedratico di fama convocato l'anno precedente per 'rifondare' l'Università di Pisa – a lungo ritenuta smarrita, ma identificata da chi scrive nel 2007 come replica di minor impegno, semplificata nell'assetto e nell'ornato, della tomba terragna d'un altro più illustre collega, Niccolò Tignosi, de-

funto il 14 settembre 1474, già in Santa Croce in Fossabanda e oggi conservata nel chiostro del Museo nazionale di San Matteo. Questo secondo pezzo costituisce, nella mia ricostruzione, il *name-piece* dell'esiguo *corpus* del 'Maestro della lastra Tignosi', lapicida attivo a Pisa fra 1475 e 1480 circa, cui riconduco pure una bella coppia di semilunette marmoree a rilievo con *Spiritelli*, conservati nel Museo nazionale di San Matteo⁶. La foto del *pastiche* già nel "cappellone" ne documenta la provenienza da Santa Caterina e ne suggerisce la pertinenza ad un prospetto architettonico che includeva l'altare dedicato a San Vincenzo Ferrer.

Nel retablo marmoreo, che a suo tempo non potei esaminare dal vero a causa dell'inaccessibilità della cappella, si riscontra infatti proprio la mano del 'Maestro della lastra Tignosi', riconoscibile dal caratteristico modo in cui appiattisce i volumi, comprime e riduce i piani del rilievo, indurisce e scava i contorni, rincagnando occhiaie e grinze dei tratti fisionomici – sicché i volti del piccolo Gesù e del vecchio filosofo finiscono per apparentarsi oltre misura. La sostanziale assenza di reale dimensione plastica e l'iperdefinizione dei dettagli in superficie torna nel *San Vincenzo Ferrer*, il cui saio cade dritto e stirato come le toghe dei due cattedratici immobili e supini, mentre ne esce meglio l'aggressivo e quasi invasato *San Girolamo*, con torso seminudo e arti scomposti nei quali vene e muscoli si tendono sotto l'epidermide avviziata. Qualche discontinuità qualitativa ricorre anche nelle altre opere del nostro anonimo – talora rude, talaltra alla ricerca del virtuosismo.

La migliore analisi critica del nostro retablo – ripresa in seguito da altri senza aggiunte di sostanza – risale al 1937 e spetta al giovane Enzo Carli⁷. Lo studioso riconduceva l'opera alla bottega del lucchese Matteo Civitali, la cui immagine si connotava in quegli anni come quella d'un traduttore provinciale o magari stravolto dei tipi fiorentini. Le nostre conoscenze del Civitali sono nel frattempo assai progredite, sicché non



può persuadere il richiamo del Carli alla pala marmorea con *Annunciazione* del Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca, nella quale Matteo completò un lavoro lasciato interrotto alla morte di Andrea Guardi, avvalendosi d'uno scaltrito collaboratore fiorentino di matrice verrocchiesca estranea al nostro anonimo⁸. Coglieva invece nel segno il secondo riferimento, tutt'altro che scontato, ai quattro *Putti reggitemma* sugli angoli della trabeazione del Tempietto di San Pellegrino a San Pellegrino in Alpe, in Garfagnana, affidato allo scultore lucchese nel 1475 ma lungi dall'essere concluso ancora nel 1484; un'impresa per la quale Matteo non impugnò di persona lo scalpello, dacché le poche parti di figura – il busto del santo, i quattro putti – ostentano una traduzione stereotipa, dura e risentita di modelli da lui approntati. Il viso del Gesù della pala pisana risulta pressoché sovrapponibile a quello d'almeno un 'nanetto' con scudo, rendendo credibile che a tradurli in marmo partecipasse il 'Maestro della lastra Tignosi'. Tuttavia questi non fu davvero un allievo del Civitali, bensì piuttosto uno scalpellino assoldato di volta in volta fra quelli disponibili nella cosiddetta Toscana nord-occidentale, provvisto d'una buona tecnica marmoraria – ma dotato di scarsa inventiva, se per il riquadro mediano della pala in Santa Ca-

terina, in fondo l'inatteso trampolino per lanciarsi in proprio, copiò la *Vergine col Bambino* dalla *Madonna Nori* di Antonio Rossellino in Santa Croce a Firenze. Alcuni indizi fanno sospettare che l'anonimo avesse appreso il mestiere, anzi, proprio nella bottega dei fratelli Rossellino. A rendere meno ovvie le conclusioni circa età e formazione culturale del 'Maestro della lastra Tignosi' provvede però l'iconografia del *San Girolamo*, "più beffardo che castagnescamente ruggente"⁹, nella quale l'artefice si cimenta nell'arduo tentativo di tradurre l'effigie del santo penitente affrescata da Andrea del Castagno oltre vent'anni prima nella Santissima Annunziata a Firenze. Un'opzione iconografica ormai lontana dal gusto del Civitali, dei Rossellino, di Gregorio di Lorenzo, all'incirca suoi coetanei – e quest'ultimo non distante neppure sul piano qualitativo. Fra l'altro il dettaglio sia iconografico che stilistico più personale e creativo del retablo, la testa esplosivamente chiomata del santo eremita, quasi caricatura d'una protome classica a mo' di "Giove paesano"¹⁰, denuncia forse lo sbiottamento di chi appena 'scoperto' le anticaglie pisane.

Gabriele Donati



¹ Bellini Pietri 1913, p. 231; Modena 1927, p. 20.

² Carli 1937, p. 168; Casini 1992, p. 83.

³ Modena 1927, pp. 20, 22.

⁴ Bellini Pietri 1913, p. 231; Modena 1927, p. 22.

⁵ Salvetti 1620, pp. 3-4 (G.B. Castrucci), 78.

⁶ Donati 2007, pp. 214-216.

⁷ Carli 1937; Casini 1982, p. 83.

⁸ F. Caglioti, in *Matteo Civitali* 2004, pp. 398-402 n. 4.1.

⁹ Carli 1937.

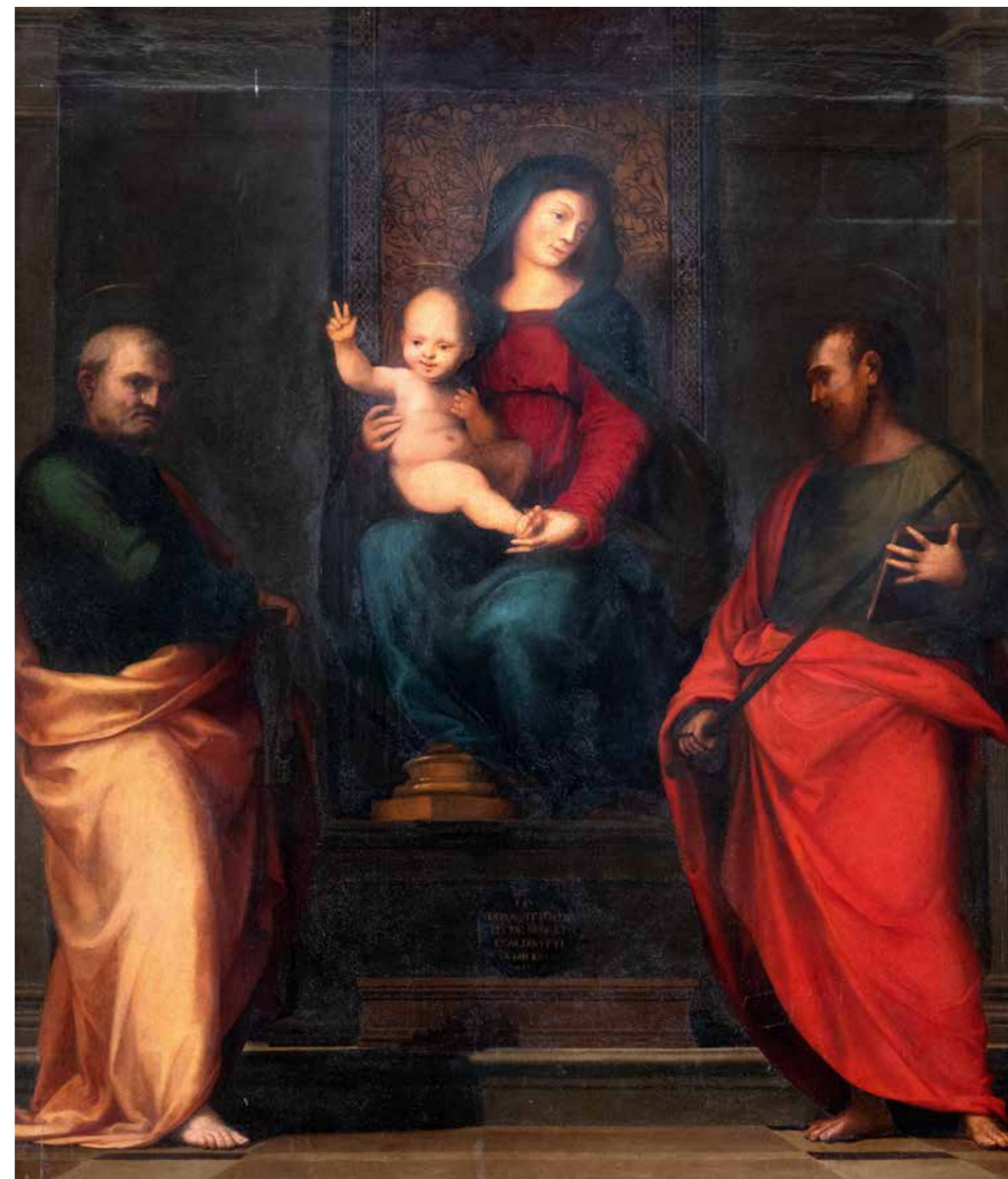
¹⁰ Carli 1937.

La Madonna col Bambino fra i santi Pietro e Paolo di Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli

Il dipinto è ricordato per la prima volta in un manoscritto del 1511 dal Sindaco del Convento di San Marco di Firenze – sede della Congregazione domenicana di San Marco alla quale il convento di Santa Caterina era ritornato dal 1509, anno della dolorosa ricaduta della città nel dominio fiorentino – nel quale si leggono i nomi degli artisti a cui fu commissionata, Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli (allora in società artistica, come conferma la sigla di bottega, una croce con due anelli iscritta alla base del trono seguita dal verso tratto dal Magnificat: Luca I, 52), e quello del committente, il pisano Michele Mastiani¹. La personalità del committente, fino al 2017 non indagata, può aggiungere molto alla comprensione del dipinto: non si tratta infatti di un personaggio ignoto, ma di un appartenente alla classe dirigente pisana, membro di una famiglia di commercianti che nel corso del secolo precedente era stata tra le maggiori contribuenti della città. Michele verrà indicato dal Machiavelli nel 1501 fra “i primi” che governano Pisa². Sebbene coinvolto e penalizzato del riaccendersi delle lotte città con Firenze, Michele Mastiani (o Maschiani), più volte gonfaloniere e ambasciatore in delicate missioni, sostenne fedelmente la sua terra fino all’ultimo; all’interno della classe dirigente pisana mantenne comunque una posizione equilibrata che non disprezzava la possibilità di una pacificazione. Dagli studi la sua morte si può collocare fra il 1511 e il 1514 e il suo legame con la chiesa di Santa Caterina sembra confermato dal fatto che il figlio Pietropaolo, morto nel 1531, era religioso domenicano nello stesso convento. La pala, esemplare della produzione domenicana, per gli autori e per la sede alla quale era destinata, arrivò a Pisa molto probabilmente proprio in coincidenza dell’apertura di quel Conciliabolo che doveva essere di forte preoccupazione per l’unità della Chiesa di Giulio II; i documenti che abbiamo ne collocano il pagamento nell’ottobre

del 1511, fra la convocazione e l’inizio effettivo (fra luglio e novembre quindi) del concilio scismatico. Si può esprimere l’ipotesi fondata che Michele Mastiani fosse consapevole del valore che poteva assumere questa iconografia “romana” (i due apostoli fondamentali della diffusione della parola di Cristo messi in evidenza così come nelle *bullae* pontificie), anche perché non diffusa nel territorio pisano, in un momento che si voleva metter in dubbio l’autorità di Roma

L’opera era appunto destinata alla cappella della famiglia Mastiani, nel transetto destro della chiesa, dove fu investita dall’incendio del 1 novembre 1650 (1651 *more pisano*). È sfuggito alla letteratura critica che nella sua cronaca manoscritta Jacopo Arrosti, ricordava che la nostra pala si era salvata, ma con dei danni (“patì”) e un notevole “affumicamento” come tutte le altre cose nella chiesa³. Arrosti narra inoltre che la chiesa rimase senza tetto e che questo soltanto dopo 14 mesi venne ripristinato. Possiamo immaginare i primi interventi all’epoca, e altri che si susseguirono nel tempo; l’ultimo è stato condotto nel 2003 e nella relativa documentazione presente nell’Archivio della Soprintendenza di Pisa e Livorno si fa riferimento al “ribollimento dei vari colori” per effetto dell’incendio del 1650, e a successive ridipinture. Auspichiamo di poter sottoporre quanto prima ad analisi approfondite l’opera, prodromo per un restauro che restituisca nel modo migliore la leggibilità. Una critica poco attenta alle condizioni ha in varie occasioni attribuito il dipinto ad uno o l’altro dei due artisti menzionati dai documenti o addirittura declassato alla cosiddetta “bottega”. Al di là di questi tentativi non suffragati da una attenta osservazione diretta, dobbiamo osservare che la parte superiore è stata sostituita completamente dopo l’incendio e che alcune zone, dopo quel frangente, sono state integralmente ridipinte: il volto della Madonna e quello di San Paolo, così come la mano de-



stra del santo, soltanto per notare gli interventi più clamorosi. Intanto vediamo come le menzioni nella letteratura hanno trattato il dipinto sopravvissuto all'incendio: nel Settecento Titi ricorda la cappella come intitolata ai santi Pietro e Paolo, definisce il dipinto "un'opera degna di osservazione" e nomina Fra Bartolomeo come unico pittore della tavola e "imitatore di Andrea del Sarto"; analogamente Da Morrona è molto laudativo verso la qualità di tutte le figure⁴. Ma curiosamente, soltanto dopo che venne reso noto la Cronaca dell'Arrosti e la successiva descrizione di Vincenzo Marchese, che additava i danni subiti nell'incendio, i numerosi guasti della tavola incominciano ad essere notati. Il dipinto è stato citato da Crowe e Cavalcaselle che, parlando con dettaglio dei vari danni, esaltano comunque "the grandiose air of the two saints"; e nello stesso modo procedono le monografie sul Frate di E. Frantz e di Scott⁵. Altro fatto di costume che emerge in questa fase della vicenda critica è che tutti questi testi non ricordano Marchese come fonte, nonostante fosse stato evidentemente consultato.

In seguito Gruyer, che pur notando i danni ripete l'ammirazione per la solennità dei santi, Knapp e Gabelentz, e più di recente Fischer, sono entrati nella discussione dell'opera con il contributo della conoscenza dei disegni⁶. La figura centrale è basata sul disegno quadrettato (GDSU 522E) poi utilizzato nella *Madonna Carondolet*, un'altra opera la cui commissione risale al 1511, mentre la esecuzione si protrasse almeno per tutto il 1512. L'interesse devoto per questa composizione è testimoniata anche dal perduto dipinto che esisteva nella chiesa di San Domenico a Pistoia, con ogni probabilità eseguito da Fra Paolino, un uso piuttosto significativo in un ambiente che teorizzava il frequente utilizzo di modelli normativi⁷. Possiamo aggiungere che il disegno 485E degli Uffizi, di solito collegato al *San Pietro* della Vaticana è molto vicino alla figura di San Paolo nel nostro dipinto,

specialmente nelle varianti indagate della testa e della mano che sorregge il libro. Nella nostra pala tutto appare più vicino al disegno quadrettato degli Uffizi, anche se l'invenzione del capitello dove si posa il piede della Madonna, a differenza dell'angiolino della *Pala Carondolet*, sembra meno riuscita. La pala per la chiesa di Santa Caterina è stata recentemente (2017) esposta nel Palazzo dell'Opera Primaziale in occasione della mostra *Nel solco di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana*. In occasione dello spostamento e esposizione è stato possibile individuare nel verso della tavola alcuni tratti di carboncino e disegni fra i quali emergono per interesse due teste di profilo: uno figura di uomo caratterizzata dall'età matura, l'altra consistente in un profilo piuttosto riassuntivo (presentati da chi scrive al Convegno di studi *Fra Bartolomeo 1517* che si è svolto Firenze dal 26 al 28 ottobre del 2017). Nell'ambiente della scuola di San Marco abbiamo altri esempi di tavole d'altare che recano sul verso disegni eseguiti presumibilmente nella bottega all'atto dell'esecuzione del dipinto. Ricordo ad esempio la *Sacra Conversazione* (1525) di Fra Paolino del Museo di Arte Sacra di San Gimignano che reca un bel disegno di santo inginocchiato, scoperto durante il restauro condotto dalla Soprintendenza di Siena (ringrazio Alessandro Bagnoli per aver attirato la mia attenzione su questo rinvenimento). Di stile riferibile a Fra Bartolomeo, ricordiamo in quest'occasione in società con Albertinelli⁸, il *ductus* dei nostri disegni presenta l'effetto di una maggior incisione rispetto a quelli che già conosciamo, dovuta di certo al piano del legno, sicuramente più scabro della carta. Per il primo possiamo ricordare il profilo della *figura seduta* (Uffizi, GDSU 403F), e comparare i tratti rapidi dei capelli nella *figura inginocchiata* (Rotterdam vol. M 109), studio per la figura corrispondente nella *Pietà Pitti* eseguita successivamente.

Andrea Muzzi

¹ L'approfondimento che segue si basa su Muzzi 2017 e 2017a, cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici sul dipinto, ma contiene novità che precisano e portano avanti le conclusioni ivi raggiunte.

² Machiavelli 1875, p. 85.

³ I passi della cronaca che qui c'interessa sono editi in Bonaini 1845, pp. 405-408

⁴ Titi, 1751, p. 147; Da Morrona 1793, III, p. 115.

⁵ Bonaini 1845, p. 407; Marchese 1846, II, p. 76; Crowe-Cavalcaselle 1866, p. 453; Franz 1879, p. 151; Scott 1881, p. 46.

⁶ Gruyer 1886, pp. 38-39; Knapp 1903, p. 261; Gabelentz 1922, II, pp. 153-154; Fischer 1986, p. 115.

⁷ Si veda al riguardo Muzzi 1994.

⁸ Borgo 1976, pp. 414, 540.





La decorazione pittorica dopo l'incendio del 1650

PIERLUIGI CAROFANO

Il terribile incendio che la notte del primo novembre 1650 distrusse quasi completamente l'arredo interno della chiesa di Santa Caterina segnò una ferita difficilmente rimarginabile se non a prezzo di ingenti sacrifici finanziari che cozzavano contro l'urgenza di quella che fu una vera e propria opera di ricostruzione, durata circa un quinquennio¹. Dei nuovi altari riformati che avevano progressivamente sostituito le antiche decorazioni medioevali, non rimaneva altro che rovine annerite dal fuoco.

Non abbiamo dati certi, ma sembra che l'incendio sia stato causato da una banale 'smoccolatura' di torcia caduta nel coro in noce commissionato da Federico e Guidone Aiutamicristo, divampando in un battibaleno. Soltanto alle prime luci dell'alba i frati si accorsero dell'accaduto, ma ormai era troppo tardi: il fuoco "haveva già occupato tutto il tetto quale fece in un subito, qual fuoco cominciò da seggi del coro, e si attaccò all'altare et al ciborio ch'era di legno, e di lì surse al baldacchino sopra detto ciborio, et era di legno che in faccia faceva adornamento fino a un cavalletto finto nel muro che faceva triangolo poi che non ci era se non il monachetto, et i razzi, e dal baldacchino andò a detto cavalletto, e dal detto cavalletto andò di qua, e di là alla tettoia alla qual tettoia in luogo di pianelle ci era tavolette e per che erano vecchie et antiche bene come anco tutta la detta tettoia in un tratto il fuoco si sparse per tutto e cominciò a cadere i travicelli, e tegoli et era un fuoco di maniera tale che pareva il piano della Chiesa proprio un forno, e di poi a poco a poco cadeva le trave alcune appoggiandosi alla porta della Chiesa si abbruciò ancora lei tutta, e non fu possibile di quello che era sotto la tettoia potersi salvare cos'alcuna che ogni cosa andò a fuoco e fiamme"².

Il lamento di Jacopo Arrosti alla visione della diruta aula, di quella che nel medioevo era la chiesa conventuale più importante di Pisa, lascia sgomenti per la lucida fedeltà del cronista nel riportare puntualmente la drammaticità della situazione: "Abbruciò dico tutto il Choro, qual'era di noce lavorato bene all'antica, sedici libri Choralis bellissimi, in carta pecora miniati, che di quelli soli fu una perdita circa due mila scudi, e più Ciborio tutto indorato bellissimo, l'Altar grande, e Baldacchino, che di lì poi la fiamma s'attaccò al tetto della Chiesa qual tetto era tutto soffitta d'asse antichissimo circa a anni 400. Tutte le Cappelle con le sue tavole bellissime, e di grandissimo prezzo, l'Organo poi tutto indorato, et era di tanta bontà, ricchezza e bellezza,



Raffaello Vanni, disegno preparatorio per la *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate*. Amsterdam, Amsterdam Historisch Museum, A-18079

◀ Raffaello Vanni, *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate*, part. Pisa, chiesa di Santa Caterina



Clemente Boccardo detto il Clementone,
I santi Eligio e Gregorio. Pisa, Seminario
arcivescovile, Sala Leone

che ben si poteva dire tra gl'Eccellenti fosse l'Eccellente, il prezzo del quale era 2200 scudi, solo da questo si cavò in circa a mille Libbre tra Piombo, e stagno, che poi si ridusse in verghe non buono già per rifare organi. Abbruciò dunque tutto quello, che poteva mai abbruciare, ne anche un palmo di Legno si trovò, che ogni cosa era ridotto in cenere, tutte le Cappelle restarono guaste, e spezzate dal calor del fuoco, e dai cavalletti, che cascavano: abbruciò infine tutta la Porta grande della Chiesa, ed alcune pietre di detta si spezzarono, qual Porta era di habeto foderata di castagno fatta l'anno 1610

◀ Aurelio Lomi Gentileschi, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, part. Pisa, chiesa di Santa Caterina



Orazio Riminaldi, disegno preparatorio per il *Martirio di santa Cecilia*. Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 18448

pisano con la spesa di soldi 132 come in questo a 98, non metterò qui il danno de paramenti, paliotti, guanciali, tovaglie, fiori, candellieri, et altro poiché chi Legge può credere che in tal solennità fosse la Chiesa comodamente adobbata. Altro no ci restava”³.

Perduti o irrimediabilmente anneriti i dipinti collocati sugli altari, si salvò soltanto il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* di Aurelio Lomi, “e veramente questo è stato proprio miracolo di Nostro Signore che questa tavola non sia abbruciata poi che l'ha volsuta riservare per essere il titolo della Chiesa”⁴. In effetti, nel caso di questa tela si può parlare di un vero e proprio miracolo in quanto al momento dell'incendio essa si trovava in sacrestia per ragioni di restauro del supporto; peraltro, per la chiesa di Santa Caterina, il Lomi aveva dipinto altre tre tele purtroppo distrutte in quell'occasione: una *Santa Caterina da Siena*, un *San Raimondo* e un *San Pietro Martire*⁵.

Ripristinato il tetto della chiesa, il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* fece ritorno (1653) sull'altare appena restaurato della famiglia Da Vecchiano, il quarto di sinistra nella navata; ma gli altri patroni non furono da meno nella volontà di rinnovare le proprie cappelle gentilizie, mantenendone la titolarità e la dedicazione⁶. In Santa Caterina si schiusero le porte per accogliere un capolavoro del cavaliere Raffaello Vanni (Siena, c. 1590-1673), l'*Estasi di santa Caterina da Siena*, il dipinto più moderno che si potesse vedere non soltanto in città ma probabilmente nell'intero granducato, per l'adesione al cortonismo d'impronta romana con espliciti riferimenti a soluzioni berniniane.

Quella di Raffaello Vanni fu una scelta felice che preparò il campo all'ingresso in chiesa (1679), proprio sull'altare di fronte, ad un vertice assoluto della pittura caravaggesca, il *Martirio di santa Cecilia*, l'opera più intensamente naturalistica di Orazio Riminaldi (Pisa 1593 - 1630), celebre in città per avere dipinto la cupola del Duomo⁷.

Giunto in chiesa grazie alla caparbieta del mercante pisano Simone Menichini, il *Martirio di santa Cecilia* godeva già di una fama straordinaria per via del drammatico impianto scenografico amplificato da un uso della luce che rimandava al naturalismo d'impronta caravaggesca, in un momento in cui imperava la pittura cortonesca per le composizioni con figure e quella di stampo pousseniano per i paesaggi. L'illustre precedente compositivo sempre chiamato in causa dalla critica per questo dipinto, ovvero l'angelo precipite del Caravaggio nelle *Sette opere di misericordia*, dà ragione solo in parte dell'attenzione di Riminaldi per la fase naturalistica del pittore lombardo, che è totale nello spettacolare brano di natura morta in primo piano costituito dallo spartito con violino e archetto resi oggettivamente. Anche in questo caso i rimandi vanno verso il famosissimo *Concerto* del Monte, ove sulla ribalta è esposta analogha composizione, o al *Suonatore con liuto* eseguito sempre per il cardinale del Monte. È vero che si tratta di centoni presenti in molte opere, ma il brano di Riminaldi possiede quella lucida rappresentazione del reale, quell' “investigare da sé la natura delle cose col guardare alle cose stesse” (Tommaso Campanella) che lo diresti eseguito nella prima decade del Seicento in contiguità col Caravaggio stesso: una capacità di rappresentazione del visibile mai raggiunta – o forse mai perseguita – ad esempio dal maestro



Orazio Riminaldi, *Martirio di santa Cecilia*, part. Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti

di Riminaldi, Orazio Gentileschi. Più nascosta è l'altra citazione dall'arte del Merisi: la postura obliqua della santa modellata su quella del Cristo nell'*Incoronazione* di Vienna, camuffata dalla cascata di broccato che ne inguaina il corpo. Questa sì di sapore protobarocco, con richiami alle donne di Vouet, ma anche del primissimo Pietro da Cortona, bloccata in una posa elegantissima e innaturale. Si tratta dunque del prodotto che segna il massimo avvicinamento dell'arte di Riminaldi con quella del Caravaggio e che ad onor di logica dovrebbe cadere a metà degli anni Venti del Seicento, nell'intervallo tra le due tele del Duomo pisano (il *Sansone vincitore sui Filistei* e il *Mosè e il serpente di bronzo*) e dedurne una consapevole, intellettualistica adesione all'arte del Merisi, evidentemente ritenuta classica nel senso di esemplare, quindi assimilabile e spendibile.

Al dipinto di Orazio Riminaldi è collegata una vicenda singolare, ben ripercorsa nella scheda di Franco Paliaga, che purtroppo ha portato, in tempi non troppo lontani, alla collocazione del dipinto nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti, ma che ha lasciato in Santa Caterina una significativa testimonianza dell'accaduto. Nella Sala Leone del Seminario arcivescovile si conserva una copia esatta del *Martirio di santa Cecilia* di Riminaldi, già collocato in chiesa, il cui originale fu donato dalla famiglia Scorzi (eredi Menichini) nel 1693 al gran principe Ferdinando de' Medici, figlio del granduca Cosimo III ed erede al trono.

Per ricompensare il munifico e generoso gesto della famiglia pisana, Ferdinando, come era sua abitudine, fece eseguire una copia in scala 1:1 del dipinto



Anton Domenico Gabbiani, *Martirio di santa Cecilia* (copia da Orazio Riminaldi). Pisa, Seminario arcivescovile, Sala Leone

da uno dei suoi pittori preferiti di corte, Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1652 - 1726), che prese posto sull'altare dove si trovava la tela dell'artista pisano, cioè sul primo a destra entrando in chiesa. Ferdinando non era nuovo a questo tipo di operazioni. Nel 1697 aveva posseduto, per un certo periodo, un'altra opera di Riminaldi, il *Mosè e il serpente di bronzo* nella tribuna del Duomo di Pisa, tela che fu restituita da Cosimo III nel 1714, ma per la quale Ferdinando aveva provveduto a far eseguire una copia da Pier Dandini attualmente conservata nel Palazzo Ducale di Massa⁸.

La tela del Gabbiani è ricordata in Santa Caterina dalle guide locali sette-ottocentesche come opera di Pier Dandini, attribuzione poi rettificata dal Da Morrone seguito dal Grassi come di mano del Gabbiani⁹. La pala fu tolta dall'altare nel 1927 e dopo impervi e dannosi tentativi di pulitura (a base di soda caustica) si conserva oggi, come ricordato, nel seminario arcivescovile.

Quelle di Raffaello Vanni e di Orazio Riminaldi rimasero purtroppo presenze isolate per quanto felicissime. Pur rimanendo sul piano di un cortonismo di maniera non si possono mettere sullo stesso livello del tonante, scenografico capolavoro del maestro senese le tele laboriose del Clementone, dell'onesto Varchesi, dell'artigiano Galletti, del ripetitivo Scaglia. Superiori sono certamente da considerare i due 'quadroni' di Pier Dandini, diseguali per qualità (più pensata la *Predica di san Vincenzo Ferrer* rispetto all'*Uccisione di san Pietro martire*), ma in linea con le innumerevoli composizioni prodotte da questo infaticabile protagonista del barocco fiorentino che certo non spiccava per originalità¹⁰.

Pressoché in contemporanea all'ingresso in chiesa del dipinto del Vanni, una singolare composizione di Clemente Bocciardo detto Clementone (Genova, c. 1600 - post 1670) di gusto *rétro* ritrovava posto sull'altare della compagnia degli orafi, in prossimità dell'altare maggiore. Si trattava di un trittico raffigurante *I santi Eligio e Gregorio* con al centro *San Gregorio Papa che appare a sant'Eligio*¹¹; dunque, il complesso pittorico doveva essere costituito da uno scomparto centrale e due laterali.

Stando al Tronci l'altare della compagnia degli orafi fu ereditato dagli Orlandi che "vi hanno edificato un altar nuovo"; se ne deduce che l'esecuzione del trittico è da datarsi posteriormente al 1643, anno della datazione del manoscritto tronciano che non ricorda alcuna pala sull'altare¹². Quello degli orafi fu risparmiato dall'incendio del 1650¹³, ma se lo scomparto centrale è ad oggi disperso, i due laterali sono da riconoscersi nei dipinti conservati nella Sala Leone del seminario arcivescovile raffiguranti i *Santi Eligio e Gregorio*¹⁴. Pur nel precario stadio di leggibilità, dovuto all'alterazione delle vernici e da incaute puliture, è possibile leggerne lo stile e riconoscerne la mano del Bocciardo. Le due tele riportate su tavola si presentano oggi in uno stato alterato da quello che avevano in origine, avendo subito rifilature del supporto lungo tutti i margini al fine di essere ricomposte in una sorta di dittico, conservando fortunatamente la sommità centinata¹⁵.

Una assoluta rarità è la tela di Filippo Maria Galletti (Firenze 1636-1714) raffigurante i *Santi pisani con al centro san Domenico di Soria*, collocata



Filippo Maria Galletti (e artista anonimo), *Santi pisani con al centro l'icona di san Domenico di Soria*. Pisa, Seminario arcivescovile, Sala Leone



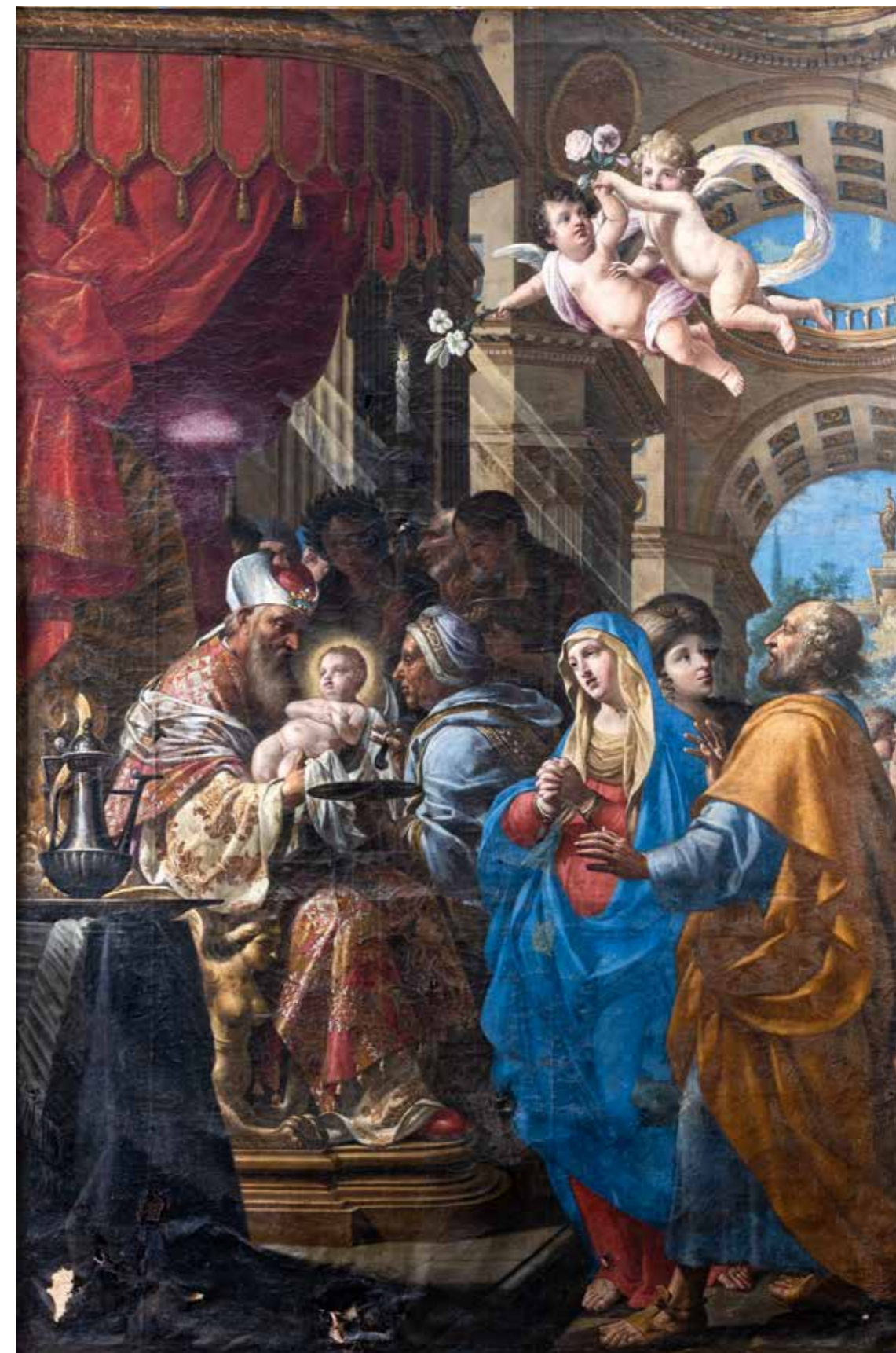
Artista anonimo del sec. XVII, *La Vergine appare a san Giacinto*. Pisa, Seminario arcivescovile, Sala Leone

dopo l'incendio (in una data imprecisata ma che non dovrebbe discostarsi dagli anni Settanta del Seicento) sul secondo altare di destra dedicato appunto a san Domenico di Soria, ed oggi conservata nella Sala Leone del Seminario arcivescovile. Pandolfo Titi la ricorda dipinta dal padre teatino Galletti ("secondo altare dedicato a San Domenico, vi è il ritratto di detto santo, coperto con mantellina ed altri Santi pisani, e Santi dell'ordine che si crede essere stato dipinto dal padre Galletti teatino"), mentre l'anonimo autore della *Descrizione* si limitava a riferire che "il ritratto di S. Domenico coperto di mantellina con altri santi intorno, lavoro di un frate teatino"¹⁶. Filippo Maria Galletti, pittore fiorentino, fu allievo di Vincenzo Dandini e in ottimi rapporti con il nipote Pietro; entrò in giovane età nell'ordine dei Teatini diventando chierico regolare¹⁷. Chiaro atto di omaggio alla religiosità pisana, la pala raffigura i principali santi locali, Ranieri, Bona, Pietro Gambacorti, Domenico Vernagalli, Torpè, Guido, Ubaldesca, il beato Giordano da Rivalto disposti a semicerchio con al centro una 'mantellina' o coperta di forma ovale raffigurante san Domenico di Soriano, secondo un uso di riutilizzo delle immagini cultuali e sacre particolarmente diffuso nelle chiese pisane del Seicento¹⁸. È probabile che l'ovato con il'icona incastonata del santo provenisse dalla precedente tela andata distrutta nell'incendio del 1650, collocata sullo stesso altare e raffigurante appunto l'immagine di san Domenico di Soriano; questo altare fu eretto per conto del canonico Paolo Tronci anteriormente al 1643 e dotato di una pala del maestro senese Domenico Manetti (Siena, 1609 - 1664) figlio di Rutilio¹⁹.

Il Galletti, autore di opere di qualità diseguale, sostenute da una felice ricchezza coloristica, ma spesso deboli nel disegno e prive di particolare originalità compositiva, è artista affatto riconoscibile e l'attribuzione è confermata dal confronto con altre opere certe del pittore come ad esempio la *Vergine Maria porge a Gesù bambino a San Gaetano Thieme* nella pisana chiesa della Madonna della Pietà. I santi della pala di Santa Caterina presentano una garbata resa delle figure e sono caratterizzati in prevalenza da espressioni serene, del tutto prive di tensioni emotive, dove si innestano matrici figurative derivate dagli esempi delle pitture cortonesche romano-toscane di Ciro Ferri, Pier Dandini e del Volterrano²⁰.

Un vero e proprio *rebus* attributivo è poi *La Vergine appare a san Giacinto* oggi conservata nella Sala Leone e ricordata dal Titi sul quarto altare di destra di patronato della famiglia Pandolfini, "dedicato a San Giacinto, dell'ordine domenicano vi è il santo, a cui in tempo, che sta facendo orazione, appare la Vergine santissima col bambino Gesù in grembo, quale è opera d'un mediocre pittore"²¹.

Il santo è raffigurato all'interno di uno spazio chiuso, inginocchiato e con le braccia aperte mentre osserva la Madonna con il piccolo Gesù in grembo che gli appare in alto sulla sinistra e dalla quale discende un lungo cartiglio con la scritta: "Gaude fili Hyacinte omnia orationes tuae gratae sunt filio meo"²². Nel Seicento, i Pandolfini e in particolare i fratelli Giovanni Battista e Pietro, figli di Ludovico, affermato mercante di cuoio di origine fiorentina, ed entrambi cavalieri di Santo Stefano, erano in contatto con il



Girolamo Scaglia, *Presentazione di Gesù al tempio*. Pisa, Seminario arcivescovile, Sala Leone



Pier Dandini, *Uccisione di san Pietro martire*, part., Pisa, Seminario arcivescovile, Sala Leone

pittore napoletano Salvator Rosa, attraverso un amico comune, il letterato e commediografo pisano, Giovan Battista Ricciardi intimo del napoletano. Da una lettera inviata da Francesco Maffei nipote di Giulio, noto estimatore del Rosa, a Filippo Balducci, sembra che il pittore avesse eseguito per Pietro Pandolfini un dipinto raffigurante *San Giacinto* destinato alla cappella di famiglia posta nella chiesa pisana di Santa Caterina, opera che dovrebbe essere andata distrutta nell'incendio del 1650²³. Tuttavia non è certo se la tela fosse destinata a decorare l'altare che sin dal 1607 i Pandolfini detenevano nella chiesa pisana in quanto il Tronci riferisce che su tale altare era collocata una tela raffigurante *San Giacinto confessore* riferita alla mano del fiorentino Niccodemo Ferrucci. Se l'opera di Salvator Rosa ornò effettivamente l'altare ciò dovette avvenire per un periodo limitato, dal 1643 al 1650 circa²⁴. In ogni caso i Pandolfini, dopo l'incendio provvidero ad ornare nuovamente l'altare intorno al 1655 a seguito del quale commissionarono l'opera all'autore della *La Vergine appare a san Giacinto* che le fonti sette-ottocentesche non lesinano a definire artista mediocre.

Tra le ultime pale d'altare a giungere in chiesa dopo l'incendio va almeno ricordata la *Presentazione di Gesù al tempio* di Girolamo Scaglia (Lucca

1620 - 1686), firmata e datata 1673, una tela d'impostazione cortonesca in origine sul quinto altare di destra. Articolata e fin troppo complessa a livello compositivo, con citazioni da Pietro da Cortona, da Romanelli, dallo stesso Raffaello Vanni, questo dipinto non esprime il pur raffinato talento di un artista che attraversò le diverse stagioni dell'arte barocca con spirito prensile, elaborando un linguaggio che si poneva a mezza via tra Guido Reni e Pietro da Cortona²⁵.

¹ Come ricordato in una iscrizione in prossimità della porta d'ingresso della chiesa, trascritta in Da Morrona 1812, III, p.

² ASPI, *Miscellanea manoscritti di libera proprietà*, 2, Croniche di Pisa, libro primo di Jacopo Arrosti, c. 259.

³ AAPI, *Convento di Santa Caterina*, 1, Ricordanze H, 1574-1659, c. 153.

⁴ ASPI, *Miscellanea di manoscritti di libera proprietà*, 2, Croniche di Pisa, libro primo di Jacopo Arrosti, c. 259.

⁵ Ciardi - Galassi - Carofano 1989, c. Sopravvisse anche una tela di Giovanni Stefano Maruscelli raffigurante i Misteri del Rosario, perita poi durante un incendio successivo di minore entità, nel 1781.

⁶ Nel 1656 furono intonacate le pareti, coprendo ciò che rimaneva degli affreschi medievali, mentre nel 1664 furono collocati nuovi stalli in noce nel coro; nel 1668 si ricostruiscono rispettivamente l'altare di San Pietro, collocato sulla parete sinistra della chiesa, l'organo e il finestrone del coro (BCPI, *Compendio storico del già Convento, e Chiesa di Santa Caterina di Pisa*

ora Convitto Ecclesiastico di Ranieri Zucbelli, 1787, ms. 214, *passim*).

⁷ Vedi qui la scheda di Franco Paliaga.

⁸ Strocchi in Mosco 1982, p. 49, nota 47; Bellesi 1991, p. 180, nota 307; Carofano - Paliaga 2001, p. 128, nota 230; Paliaga 2009, p. 175, nota 163; Id. 2013, pp. 136-137, n. 20.

⁹ Titi 1751, p. 144; Cambiagi 1773, p. 118; Da Morrona 1812, III, pp. 98-99; Grassi 1838, III, p. 119.

¹⁰ Vedi qui le schede relative di Franco Paliaga.

¹¹ Le guide locali e Soprani - Ratti (1768, I, p. 331) riferiscono che in chiesa, in prossimità dell'altare maggiore, nella cappella eretta dalla congregazione degli orafi si conservava un dipinto di mano del genovese Clemente Boccardo detto Clementone raffigurante *Sant'Eligio* protettore della congregazione, nel quale "si vede il detto santo che si spaventa all'apparizione di San Gregorio Papa" (Titi 1751, p. 146; Cambiagi 1773, p. 118; *Descrizione* 1792, p.130; Grassi 1838, III, p. 120). Da Morrona (1812, III, p. 114) confermando la notizia aggiungeva inoltre che "i due laterali vengono attribuiti al medesimo pennello" (cfr. anche Corallini 1999, p. 21).

¹² Tronci c. 1643c., ed. 2018, p. 174.

¹³ Cfr. Benassi 2010, p. 171.

¹⁴ Carofano-Paliaga 2001, p. 176. Entrambi olio su tela applicata su tavola.

¹⁵ È probabile che in origine il trittico fosse munito di una ricca cornice lignea. Sull'attività pisana del Clementone cfr. Carofano - Paliaga 2001, pp. ???; Paliaga 2009, pp. ???

¹⁶ Titi 1751, p. ; *Descrizione* 1792, p. 129.

¹⁷ cfr. Brevaglieri 1998. Completamente ignorato dalla storiografia moderna il dipinto è stato studiato e pubblicato da Paliaga 2009, p. 193.

¹⁸ cfr. Bay 2108; Barsotti 2018.

¹⁹ Tronci c. 1643, ed. 2018, p. 175: "San Domenico di Soriano eccetto l'effigie del santo che sta coperta, copia di quello di Soriano"; Barsotti 2018, pp. 57-58; Ciampolini 2010, I, p. 227.

²⁰ Cfr. Bellesi 2003, p. 65.

²¹ Titi 1751, p. 145.

²² Paliaga 2009, p. 158.

²³ cfr. Festa 1982, p. 112; Id., 1985-86, p. 382, Borrelli 2003, p. 73, nota 1.

²⁴ Tronci c. 1643, ed. 2018, p. 175.

²⁵ Sull'opera cfr. Ambrosini 1992, pp. 35-36.

Il Martirio di santa Caterina d'Alessandria di Aurelio Lomi Gentileschi

Sono presenti due iscrizioni sul gradino al centro: "AURELIO LOMIO 1///"; "Aurelio Lomi pinxit 16..."

La prima menzione dell'opera si deve al Tronci che la ricorda collocata sul quarto altare di sinistra della navata, di patronato della famiglia Da Vecchiano¹; vi fu tolta nell'ottobre del 1650 affinché fosse sottoposta a restauro, scampando fortunatamente all'incendio che la chiesa subì proprio in quel periodo². Nel 1653 il dipinto fu ricollocato sul proprio altare "nuovamente risarcito [...] dal Cav.^o Francesco e da D.^o Bartolommeo di Pietro da Vecchiano"³, ma non nell'ubicazione originaria bensì nella prima cappella di sinistra del transetto dove la ricordano tutte le fonti sette-ottocentesche. Dal 1927, in seguito allo smantellamento dell'altare stesso, la tela è collocata sulla parete destra della navata, priva di cornice⁴. Recentemente è stata sottoposta ad un restauro che ne ha migliorato notevolmente la leggibilità.

Tradizionalmente quest'opera è indicata con il titolo di *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, ma in verità si tratta di un'interpretazione errata del noto episodio narrato nella *Leggenda Aurea*. Il momento qui raffigurato è precedente al martirio vero e proprio e riguarda il momento in cui Caterina (figlia del re egiziano Costa), in visita ad Alessandria (siamo agli inizi del 300 d.C.) viene sottoposta al supplizio della ruota dentata da parte dell'imperatore romano Gaia Valerio Massimino Daia, invaghitosi di lei ma rifiutato in quanto Caterina è *sponsa christi*. A causa del rifiuto e della professione di fede cristiana Caterina viene condannata a morte, ma riceve in soccorso schiere di angeli che rompono miracolosamente il marchingegno di morte (peraltro qui minuziosamente raffigurato), mentre una luce dorata dall'alto le bagna il viso preannunciandole la Gloria. Difatti, sulla destra, un soldato con cimiero piumato sguaina la spada per recidere il capo di Caterina, dal cui collo, secondo la leggenda, sgorgherà latte. Dunque, il titolo corretto dell'opera dovrebbe essere: *Santa Caterina d'Alessandria soccorsa dagli angeli durante il supplizio della ruota dentata*.

Da un documento sappiamo che il Lomi nel 1597 spedì il dipinto da Genova, città dove il maestro pisano stabilì la propria bottega dopo la rottura professionale con l'Opera della Primaziale pisana⁵. Questo dato assume particolare importanza se messo in relazione con quanto emerso durante la pulitura della superficie pittorica della tela, in occasione dell'ultimo restauro (2018), ovvero una seconda iscrizione ("Aurelio Lomi pinxit 16..") affatto coerente con l'epoca del dipinto. Questa scritta risultava illeggibile a causa di uno spesso strato di vernice non pertinente, opportunamente rimosso. La presenza alquanto insolita di due iscrizioni – peraltro poste una a fianco all'altra in basso, al centro della composizione – fa pensare che il Lomi avesse inviato il quadro via mare arrotolato su un cilindro (come accadeva di solito in queste situazioni), dando indicazioni per fissarlo su un telaio, una volta giunto a destinazione, affinché fosse collocato sull'altare. Questa ipotesi trova una prima conferma (purtroppo non verificabile) da un'iscrizione che si trovava sull'altare dei Da Vecchiano, recante la data 1598 che non è distante dalla data dell'invio del dipinto da Genova a Pisa⁶. Una volta tornato in patria, nel 1604, è probabile che il Lomi abbia sottoposto il dipinto ad una sorta di revisione generale come confermerebbero le sovrapposizioni pittoriche autografe (una sorta di 'aggiustamenti'), presenti su buona parte della composizione, soprattutto nelle figure degli aguzzini. Da qui la volontà di firmare nuovamente il dipinto apponendovi la data dell'ultimo intervento, emersa, come detto, nel corso del recente restauro. Una sponda in tal senso giunge anche dal Baldinucci, il quale afferma, sulla scorta di informazioni fornitegli "d'un virtuoso cavaliere" pisano, che il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* fu dipinto dal Lomi qualche tempo prima dell'*Adorazione dei Magi* di San Frediano a Pisa, opera firmata e datata 1604⁷. Sempre dal Baldinucci sappiamo che il dipinto fu particolarmente apprezzato dal granduca Ferdinando I de' Medici, sebbene



progressivamente le fonti pisane settecentesche ne mettesero in discussione la qualità sino a giungere al sapido commento del Da Morrona, “disaggradevole all’occhio se tutta insieme si osserva”⁸ [riferendosi alla composizione].

In verità, alla luce degli studi più recenti sulla produzione di Aurelio Lomi Gentileschi, il *Martirio di santa Caterina d’Alessandria* è da considerare uno vertici stilistici del modo personalissimo del Lomi di interpretare il manierismo romano a lui caro di Giulio Romano, di Pellegrino Tibaldi e di Marco Pino⁹. La composizione, introdotta dallo studiato ossimoro visivo costituito dai due personaggi posti agli estremi laterali della scena, attraverso gli arditi giochi di controluce e le audaci sigle compositive, sfocia nella figura di santa Caterina, che diviene il centro logico e visivo dell’insieme. Nell’atmosfera

densa e turbinosa, ove tutto sembra muoversi ed agitarsi, si colgono riferimenti con le opere genovesi del Lomi, mentre nelle tipologie stravolte dei volti si notano influssi di manierismo nordico di marca rudolfina. La scena è costruita secondo una studiata intavolatura carica di una forte tensione luministica, contrastata con ricercati effetti da proscenio dove avvampano improvvise accensioni cromatiche di sapore prebarocco, soprattutto nell’apparizione delle schiere angeliche accorse in aiuto della martire. Mai come in quest’opera il Lomi insiste su alcune peculiarità del suo repertorio: gli effetti *fou*, la marcata chiologia ed i preziosismi cromatici esaltati su una base compositiva che rimane fiorentina.

Pierluigi Carofano



¹ Tronci c. 1643, c. 48.

² Arrosti sec. XVII, cc. 269-271.

³ BCPI, *Compendio storico del già Convento, e Chiesa di Santa Caterina di Pisa*, ms 214, 1787, c. 12.

⁴ Modena 1927, p. 21.

⁵ ASP, *Consoli del mare*, 113, processo 32.

Sull’attività genovese di Aurelio Lomi cfr. Galassi 1981; Eadem 1989, p. 87-126, in part. p. 87.

⁶ Modena 1927, p. 21.

⁷ Baldinucci [1681] 1975, III, p. 709.

⁸ Da Morrona 1792, II, p. 255

⁹ Carofano 1989, scheda 39 a p. 220, con bibl. pre.

Santa Caterina da Siena riceve le stimmate di Raffaello Vanni

Il dipinto fu commissionato a Raffaello Vanni dagli eredi di Francesco Guerrazzi, cittadino pisano appartenente ad una ricca famiglia dedita alla produzione e commercio del cuoio¹. Nel testamento, redatto il 25 ottobre 1653, il Guerrazzi esprimeva la volontà che l'altare di suo patronato nella chiesa di Santa Caterina, il primo entrando sulla parete sinistra, fosse dotato di una tavola di Clemente Bocciardo detto 'il Clementone' "se vorrà o potrà farla"; in caso di rifiuto da parte del maestro genovese l'opera avrebbe dovuto essere eseguita "da altro pittore di nome", volontà esaudita dalla figlia Camilla che optò appunto per Raffaello Vanni². Dalle notizie riportate nel *Compendio istorico del già Convento, e Chiesa di S. Caterina di Pisa* sappiamo che l'altare fu fondato nel 1633 dai fratelli Vincenzo e Francesco delle Doti, patrizi fiorentini che ne cedettero il patronato alla famiglia Guerrazzi; a seguito dell'incendio della chiesa (novembre 1650), nel 1655 i Guerrazzi eressero un nuovo altare. È probabile che a quell'anno sia da ricondurre anche l'esecuzione del dipinto del Vanni, descritto nel *Compendio istorico*³. Inoltre, lo stretto rapporto tra l'altare e la pala è certificato dall'epigrafe in caratteri capitali dorati, presente sull'architrave dell'altare in pietra serena che recita: "SENIS * NATALIBUS * PISIS * STIGMATIBUS", con chiaro riferimento ai natali senesi di Caterina ed alla città di Pisa dove ella ricevette le stimmate. Considerata dal Lanzi "fra le sue produzioni più singolari"⁴, anche il Da Morrona dedica al dipinto una preziosa descrizione dove vengono esaltate le qualità pittoriche del Vanni⁵. Mai come in questo caso l'attenzione del Da Morrona è particolarmente felice. Proprio a partire dal 1653 Raffaello Vanni riceve prestigiosi incarichi dal cardinale Fabio Chigi per due lunette nella prestigiosa cappella di famiglia in S. Maria del Popolo a Roma, di cui il committente è titolare. Le possibilità di lavoro del Vanni au-

mentano rapidamente quando nell'aprile del 1655 il cardinale Chigi diviene papa col nome di Alessandro VII, tanto che nel dicembre di quell'anno il Vanni è ammesso fra gli accademici di San Luca. Presente in tutti i cantieri chigiani, da Ariccia a S. Maria della Pace a S. Maria del Popolo a Roma, Raffaello Vanni è considerato dai suoi contemporanei un maestro secondo soltanto a Pietro da Cortona, ma sullo stesso livello di Andrea Sacchi e Romanelli al punto da essere nominato come un vero e proprio caposcuola da Carlo Maratti⁶. È il periodo più fortunato della carriera del Vanni che culminerà nel 1658 con l'elezione a principe dell'Accademia di San Luca⁷. Il dipinto di Santa Caterina è da considerarsi a tutti gli effetti un punto di snodo all'interno di questo momento del maestro senese: il notevole disegno preparatorio a matita rossa per le figure di santa Caterina sorretta dall'angelo e da una monaca (vedi testo Carofano) dà conto dell'attenzione che il Vanni ha dedicato allo studio della composizione. Le ben composte figure realizzate con un tratto che le delinea con nettezza pur nella profondità dei piani, l'acceso cromatismo intonato sui colori pastello, la struttura chiara, calibrata nonostante la drammaticità dell'evento rappresentato sono il risultato della personale elaborazione di una formula di classicismo barocco che per certi versi anticipa le tendenze di fine secolo e dell'inizio del Settecento. Si può dire anzi che questo dipinto ben rappresenta quello stile misto inaugurato dal Vanni, che vede il classicismo bolognese sfociare nel barocco romano; non a caso il Vanni ammicca nelle figure dei protagonisti del dipinto al celebre gruppo scultoreo dell'*Estasi di santa Teresa* del Bernini.

Marco Ciampolini

¹ Mazzei 1991, pp. 137-141.

² ASF, *Not. Mod.*, 13697, cc. 104-112; ASPI, *Misc. Arch. priv. Diversi*, 4, ins. 5, n. 2; BCPI, *Compendio istorico del già Convento, e Chiesa di*

S. Caterina di Pisa, ms 214, 1787, cc. 15v-16r.

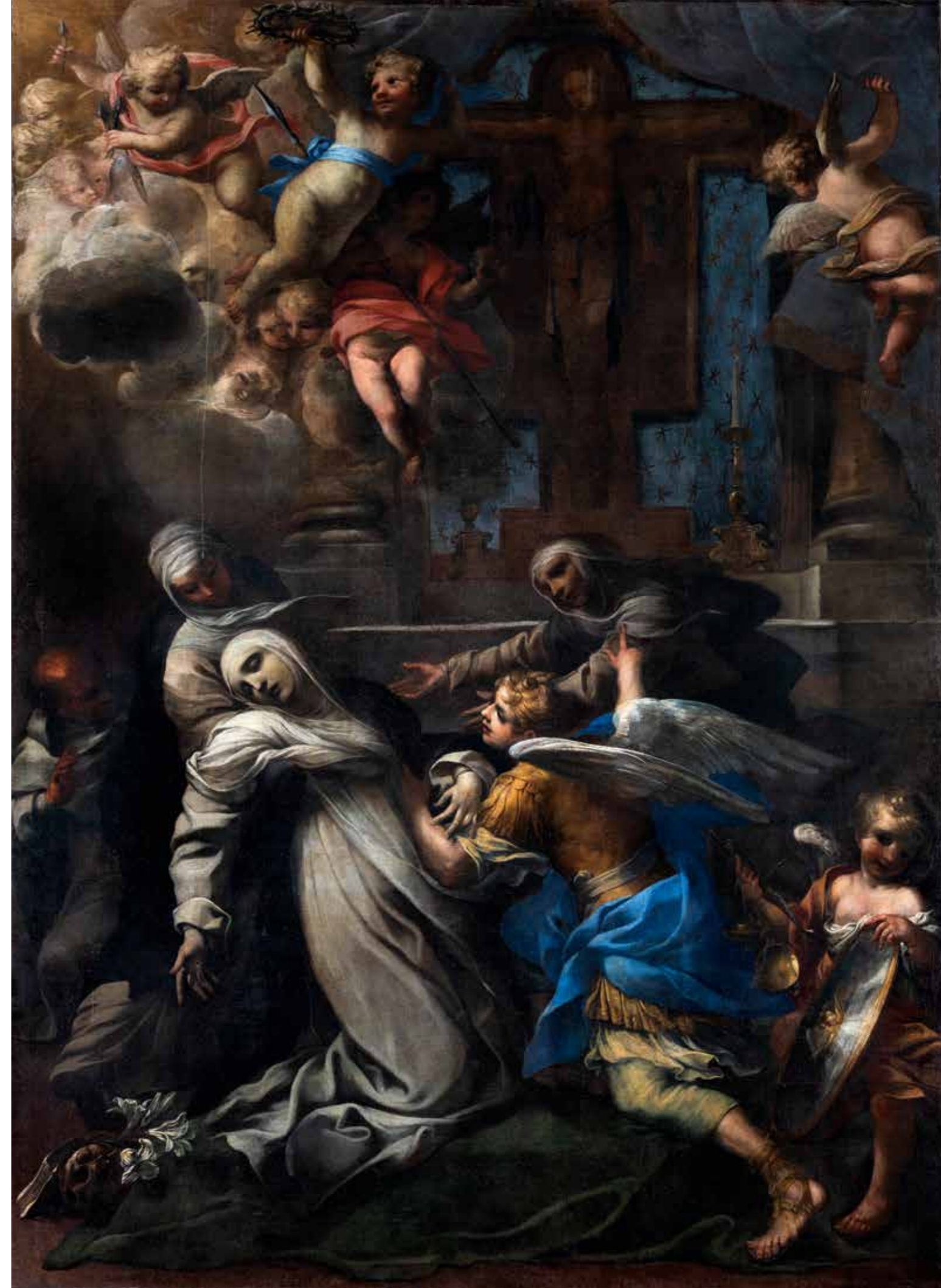
³ *Ibidem*, c. 16.

⁴ Lanzi 1789, I, p. 252.

⁵ Da Morrona 1812, III, p. 107.

⁶ Bellori 1672 [1976], p. 583.

⁷ Ciampolini 2010, pp. 1029-1088, in part. p. 1033.



Il Martirio di santa Cecilia di Orazio Riminaldi

Cecilia, nobile romana, convertita al cristianesimo, fu martirizzata tra il II e il III secolo d.C. e il suo culto fu molto popolare in quanto la santa venne presto assunta come patrona della musica, degli strumenti e dei cantanti. La sua figura fu particolarmente diffusa in epoca barocca, grazie anche all'istituzione dell'Accademia musicale di Santa Cecilia, fondata a Roma tra il 1585 e il 1622 nella chiesa di S. Maria dei Martiri, meglio conosciuta sotto il nome di Pantheon. È proprio in questo luogo che era destinato il *Martirio di santa Cecilia*, eseguito intorno al 1625 da Orazio Riminaldi, vero e proprio capolavoro di cui si conosce anche il disegno preparatorio¹. Le vicende del dipinto sono ripercorse nella biografia seicentesca dedicata a Riminaldi scritta da un membro della famiglia Crescenzi, forse il cardinale Pietro Paolo, poi ripresa da Alessandro da Morrona². Non è affatto detto che la tela fosse destinata in origine ad un altare del Pantheon, ed è anzi probabile che il Riminaldi l'avesse realizzata per un pubblico concorso che si teneva annualmente a Roma – proprio in prossimità del Pantheon, sotto il porticato antistante la chiesa della Madonna di Gerusalemme. A seguito dei contrasti intercorsi con il Capitolo dei sacerdoti di Santa Maria della Rotonda che gestivano il concorso e dopo un lungo contenzioso il dipinto non fu consegnato dal pittore³. Seguirono denunce, e perfino un processo con sentenza emessa dal tribunale romano a seguito del quale il dipinto rimase ufficialmente nelle mani di Riminaldi per poi passare, dopo la sua morte (1630), in quelle del fratello Girolamo. Dopo la scomparsa di questi (1666) fu venduto al mercante pisano Andrea Menichini, da qui allo zio Simone che finalmente lo collocò sul nuovo altare della chiesa di Santa Caterina – il primo sulla parete di destra – eretto tra il 1675 ed il 1679, e dedicato ai santi Rosa da Lima, Cecilia e Simone⁴. In quella circostanza il Menichini fece inserire nel timpano dell'altare un piccolo dipinto raffigurante *San Simone*

sempre di Riminaldi di cui oggi si è persa traccia⁵. Estinta la famiglia Menichini, la pala passò alla famiglia Scorzi, essendo questi i nuovi beneficiari dell'altare, grazie al rapporto di parentela intercorsa tra la nipote di Simone Menchini, Caterina sposa di Antonio Scorzi⁶. La tela rimase nella chiesa pisana sino al 1693 quando gli Scorzi donarono l'opera al gran principe Ferdinando de' Medici, figlio del granduca Cosimo III ed erede al trono, il quale per compensare il generoso gesto ne fece eseguire una copia al pittore di corte Anton Domenico Gabbiani (1652-1726), in sostituzione dell'originale. Questo dipinto, in precario stato di conservazione, è oggi conservato nella sala Leone del seminario di Santa Caterina. In occasione del trasferimento del *Martirio di santa Cecilia* dalla chiesa di Santa Caterina a Firenze il Gabbiani provvide ad ampliare la tela del Riminaldi allo scopo di adattarla allo spazio dove doveva essere collocata nella quadreria di Palazzo Pitti. A seguito di questo episodio ne fu tratta un'incisione realizzata da Sante Pacini derivata da un disegno eseguito dallo stesso Gabbiani⁷. Al momento dell'ingresso nelle collezioni medicee Ferdinando aveva fatto eseguire un'ulteriore incisione da Antonio Lorenzini su disegno di Francesco Petrucci, che sarà inserita nella *Raccolta di quadri* del 1778 (tav. XXIX) illustrante la sua collezione. Nel 1927, durante i rifacimenti della chiesa, su richiesta del soprintendente Poggi l'opera tornò in Santa Caterina, ma non sull'altare originario a causa delle variate dimensioni che costrinsero ad una diversa collocazione sulla parete sinistra della navata, in prossimità del *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*⁸. Lì rimase sino al 1970 quando, in occasione della mostra fiorentina dedicata a *Caravaggio e i caravaggeschi*, fu prelevata per essere esposta e quindi ricollocata nella Galleria Palatina dove ancora oggi si conserva⁹.

Franco Paliaga

¹ Berlin, Kupfertischgabinett, inv. KdZ, n. 18448; cfr. Carofano - Paliaga 2013, scheda 17 alle pp. 130-133.
² Firenze, BU, ms 60, I, ins. 31, cc. 711r-714r.; cfr. Carofano - Paliaga 2013, pp. 245-246, doc. II; Pupillo 2009, pp. 99-106; Da Morrona 1792,

II, pp. 280-282; Idem 1812, II, pp. 502-503.

³ Carofano 2014.

⁴ Baldinucci 1681-1728, [ed. 1975], IV, p. 577.

⁵ Carofano - Paliaga 2013, pp. 175-176, n. 12.

⁶ Paliaga 2004, pp. 41-44.

⁷ Un esemplare della stampa di Sante Pacini si conserva a Firenze, GDSU, 2903 st. sc.; il disegno del Gabbiani si conserva sempre al GDSU, 17307F.

⁸ Modena 1927, p. 31.

⁹ Borea 1970, pp. 24-25, n. 15.



La Predica di san Vincenzo Ferrer di Pier Dandini

Pier Dandini, nipote dei pittori Cesare e Vincenzo, è una delle personalità più carismatiche del panorama pittorico toscano della seconda metà del Seicento. Per la chiesa di Santa Caterina dipinse due monumentali pale d'altare: la *Predica di san Vincenzo Ferreri* e il *San Pietro martire domenicano*. Se la prima opera ha goduto di una discreta fortuna critica sia nelle fonti sia nella moderna storiografia¹, non così è per la seconda pala, oggi conservata nella Sala Leone del Seminario arcivescovile (vedi scheda successiva). Collocata in origine sul quarto altare di sinistra della navata, dedicato a san Pio V e di patronato della famiglia Caetani la *Predica di san Vincenzo Ferreri* fu eseguita nel 1694 come sappiamo dalla biografia manoscritta redatta da Giovanni Targioni Tozzetti nella seconda metà del sec. XVIII grazie al carteggio che egli ereditò dalla famiglia del pittore e dai ricordi di Ottaviano Dandini: "Una tavola ei fece nel 1694 per la Chiesa dei PP. Domenicani di Santa Caterina medesima in Pisa, per la quale raccomanda in una sua Lettera il P.F. Carlo Gucci, che vi faccia il ritratto di proprio di S. Pio V, devoto di S. Francesco"². Merita segnalare che il padre francescano Carlo Gucci è ricordato come "maestro lettore" in due lettere di Pier Dandini scritte da Firenze rispettivamente il 3 ed il 24 agosto 1686 e indirizzate a Pisa al letterato Giovan Battista Ricciardi³. A seguito delle modifiche degli arredi operate negli anni Venti del secolo scorso, il dipinto è collocato sull'altare già di patronato della famiglia Viviani, dedicato nel Seicento a san Tommaso, che nel 1670 vi inserì la celebre tavola del *Trionfo di san Tommaso d'Aquino* di Lippo Memmi⁴. Il soggetto del dipinto, tradizionalmente indicato come la 'Predica di san Vincenzo Ferreri' è in realtà articolato in due momenti distinti: in alto è raffigurata la Vergine in gloria che predice a papa Pio V la vittoria delle navi cristiane della Lega Santa nei confronti delle flotte turco-ottomane in occasione della Battaglia di Lepanto (7 settembre 1571). La ghirlanda di rose che incornicia l'immagine delle navi rimanda idealmente alla festa della preghiera del Rosario istituita da papa Gregorio XIII il 1 aprile del 1573 per celebrare e ricordare

proprio la Battaglia di Lepanto, ottenuta grazie all'intercessione della 'Vergine delle Vittorie'. La presenza di san Francesco a fianco di Pio V evoca un episodio della vita di Vincenzo Ferreri (Valenzia 1350 - Vannes 1419), allorquando nel 1398, colpito da una grave malattia, egli fu guarito miracolosamente grazie a un intervento soprannaturale: gli sarebbe apparso Cristo assieme a san Domenico e a san Francesco per risanarlo e affidargli la missione di predicare. All'interno della composizione, la figura di Vincenzo Ferrer funge da raccordo tra la Vergine, i santi in gloria e le masse intente ad ascoltare la predicazione del santo valenziano. In piedi sulla sinistra, vestito con l'abito domenicano, la fiamma dello Spirito Santo ardente sul capo, egli indica il crocifisso (sostenuto da un confratello) rivolgendosi con lo sguardo all'esterno del dipinto secondo una studiata strategia mimica mirata a coinvolgere il fedele. La tela fu eseguita nel pieno della maturità di Pier Dandini, periodo nel quale egli fu molto operoso per i committenti pisani, a cominciare da due dei suoi principali mecenati: il priore Orazio Felice Della Seta e il letterato e commediografo Giovanni Battista Ricciardi per i quali eseguì numerose tele⁵. Anche uno dei componenti della famiglia dei Caetani, probabili committenti della pala, faceva parte del circolo di nobili amanti della letteratura e delle arti, cui apparteneva lo stesso Dandini che "gli riuscì di fare il poeta" e nella cui abitazione fiorentina egli teneva "virtuosa conversazione"⁶. Parallelamente ad altri dipinti del Dandini dedicati alla figura di san Vincenzo Ferreri, uno dei santi più amati dell'Ordine domenicano, come ad esempio la tela raffigurante un miracolo del santo (Firenze, S. Maria Novella) o la stessa scena della *Predica* di collezione privata, l'atteggiamento e la predisposizione compositiva del pittore è sempre orientata verso la costruzione di scene affollate da numerose figure, memori della tradizione cortonesca e interpretati alla luce di un linguaggio sobrio, provvisto di un forte piglio luministico efficacemente contrastato negli effetti di una splendida tonalità coloristica⁷.

Franco Paliaga

¹ Titi 1751, p. 148; Cambiagi 1773, p. 119; Da Morrona 1812, III, p. 104; Grassi 1838, III, p. 121, ma spesso confusa per l'esecuzione con lo zio Cesare. Per la bibliografia recente cfr. Bellesi

2009, I, p. 127; Paliaga 2009, p. 162.

² Bellesi 1991, p. 180; Paliaga 2009, p. 175, nota 162.

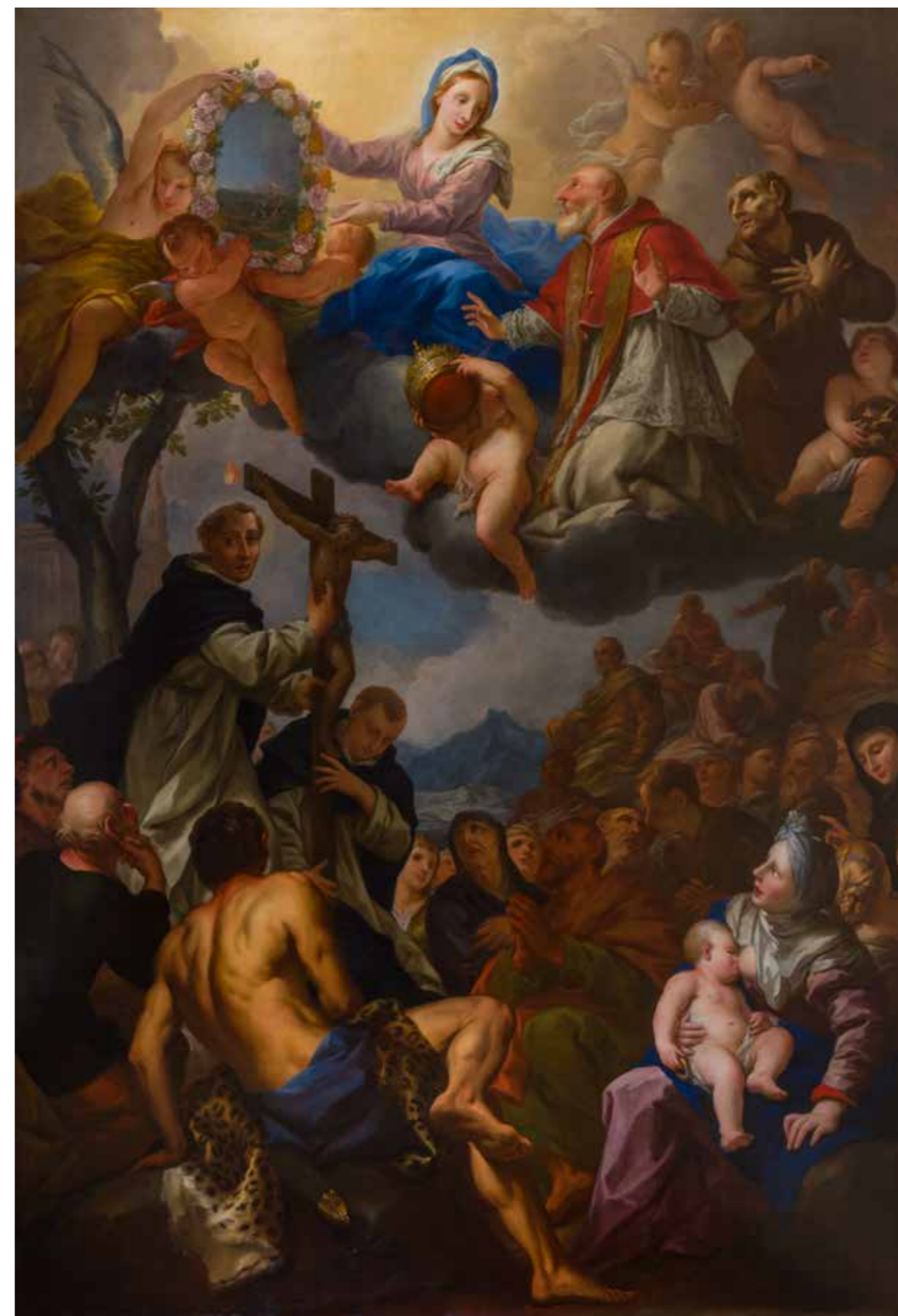
³ Miarelli Mariani 2014, pp. 69-70.

⁴ Corallini 1999, p. 23.

⁵ Paliaga 2009, pp. 162-164; Miarelli Mariani 2014.

⁶ Bellesi 1991, p. 146.

⁷ Baldassari 2009, fig. 123.



L'Uccisione di san Pietro martire di Pier Dandini

In origine la tela sveltava sul terzo altare della parete di sinistra della navata, dedicato a san Pietro martire domenicano, e costruito nel 1668 a spese di Pietro Dal Poggio¹. Ricordata dalle guide locali come opera di Pier Dandini fu eseguita dal pittore fiorentino in una data non accertata², ma prima della vicina *Predica di san Vincenzo Ferreri*, come sappiamo dalla biografia manoscritta redatta da Giovanni Targioni Tozzetti nella seconda metà del sec. XVIII e resa nota da Bellesi³. Merita ricordare che il dipinto del Dandini sostituì il *San Pietro martire* di Aurelio Lomi andato distrutto durante l'incendio della chiesa del 1650 insieme all'altare che lo ospitava, sempre di patronato Dal Poggio⁴. Rimossa nel 1927, ha subito drastici interventi di pulitura che ne hanno compromesso la leggibilità, essendo virati i colori che appaiono sbiaditi e consunti, per cui oggi l'opera versa in precarie condizioni conservative⁵. Per quanto riguarda la datazione un *terminus ante quem* è fornito dalle considerazioni del padre francescano Carlo Gucci in merito al *San Vincenzo Ferreri* (1694) sempre nella chiesa di Santa Caterina. In una lettera purtroppo non datata ma certamente anteriore al 1694, egli raccomandava al pittore "che [nella pala di San Vincenzo Ferreri] vi faccia il ritratto proprio di San Pio devoto di San Francesco" aggiungendo poi che "Si guardi dal colorir le carni troppe rosse perché il sicario di S. Pier Martire non ha smontato niente e apparisce a Pisani troppo colorito"⁶. Dunque non vi è dubbio che il *Martirio di san Pietro Martire* precede cronologicamente la *Predicazione di san Vincenzo Ferreri*. A poca distanza dall'esecuzione la cromia generale dell'opera doveva presentarsi particolarmente accesa, memore – probabilmente - dello studio da parte del Dandini della celebre pala con l'*Uccisione di san Pietro Martire* eseguita da Tiziano Vecellio nel 1530 per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, andata distrutta nell'incendio della chiesa nel 1867⁷. La composizione del ca-

polavoro del maestro cadorino è fedelmente replicato in questa opera dal Dandini; egli poté studiarlo durante i suoi soggiorni a Venezia, il primo dal 1668 al 1670, il secondo nel 1678, durante i quali ebbe modo di copiare numerosi capolavori dei maestri veneti del Cinquecento⁸. Come ricordava il Targioni Tozzetti: "Ivi [a Venezia] Pietro si mise a studiare le tante opere che vi sono di Tiziano, di Paolo Veronese, del Tintoretto e d'altri, e ciò con tanto genio, e gusto, che non si sarebbe mai saziato di dipingere e di ricavare i bei concetti de' quei Valentuomini, parte dipingendone con diligenza e bravura parte pigliandone memoria"⁹. Tale intenso apprendistato tecnico-pittorico influì a tal punto sul modo di dipingere del pittore al punto che egli "si era impossessato della maniera di Tiziano, di Paolo Veronese, e del Tintoretto, che nelle sue opere fatte nei primi anni dopo il suo ritorno da Venezia, si ravvisano figure ed atteggiamenti tali, che paiono usciti dal pennello di quei tre sommi pittori"¹⁰. Tutto è tratto dalla grande pala di Tiziano: le posture e i gesti del sicario che brandisce la spada, ripreso mentre sferra il colpo ferale nei confronti del domenicano Pietro steso a terra intento a testimoniare in estremo l'appartenenza alla cristiana scrivendo la parola "CREDO", il suo compagno inorridito che si dà alla fuga, il volo degli angeli situati nella parte superiore. Tuttavia il Dandini non ha qui fornito una prova imitativa, al contrario ha voluto presentare una versione ricca di spunti inventivi. Tali soluzioni tuttavia non erano piaciute al Titi il quale rimproverava al pittore che "se avesse avuto un poco più di pazienza nel ricercare le sue opere, sarebbe stato uno dei più bravi pittori che fosse uscito dalla scuola fiorentina, ma il desiderio del guadagno e di far molte opere, non gli permettevano quel tempo che si ricerca per condurre un'opera a perfezione"¹¹.

Franco Paliaga

¹ Corallini 1999, p. 22; Benassi 2010, p. 172.

² Titi 1751, p. 149; Cambiagi 1773, p. 120; *Descrizione* 1792, p. 132; Da Morrone 1812, III, p. 106; Grassi 1838, III, p. 122.

³ Bellesi 1991, p. 180; Paliaga 2009, p. 175, nota 162.

⁴ Tronci c. 1643, ed. 2018, p. 175; Carofano, in

Ciardi - Galassi - Carofano 1989, p. 265, n. 88; Paliaga 2009, p. 163; Benassi 2010, p. 171.

⁵ Corallini 1999, pp. 22, 44, nota 9.

⁶ Cfr. Bellesi 1991, p.

⁷ Arroyo - Corsato, in Pavanello 2012, pp. 230-

233, n. 55.

⁸ Paliaga 2016, pp. 72-76.

⁹ Bellesi 1991, p. 139.

¹⁰ Bellesi 1991, p. 140.

¹¹ 1751, p. 149.



Il *Miracolo di san Raimondo* di Pier Francesco Varchesi

Il dipinto è firmato e data in basso a destra: "VARCHIUS P./A.D. MDCLXX". Collocato sul secondo altare di destra della navata, fu commissionato nel 1668 dal conte Giovanni Battista Galletti, titolare della cappella. Grazie alla recente pulitura è riemersa la firma e la data che ne fissa l'esecuzione nel 1670; inoltre, dal *Libro dei conti* del pittore (1655-1704), sappiamo di pagamenti per la tela registrati dall'11 marzo 1668 sino al 23 aprile 1669, mentre il saldo è del 27 marzo 1674¹.

Ricordato dalle guide locali, la tela si qualifica come uno degli esempi più rappresentativi dell'attività del pittore che trascorse tutta la sua vita a Pisa operando per numerose chiese cittadine e del contado, nonché per molte compagnie religiose².

L'episodio miracoloso, in cui san Raimondo risuscita un morto, si svolge in un ambiente affollato da personaggi colti in molteplici pose, dai gesti agitati e sconvolti. La scena è contrassegnata sulla destra da una fuga prospettica di edifici classici ispirati a monumenti romani, descritti con minuzia e precisione di particolari; sul fondo si apre un porto di fantasia popolato di numerosi vascelli. Le soluzioni compositive impiegate svelano molteplici prestiti dai grandi maestri della pittura romana del Seicento, memore degli esiti reniani e pousettiani, reinterpretati in un linguaggio personale alla

luce della tradizione fiorentina, di cui Varchesi denota qui di avere una conoscenza non superficiale come attesta la figura maschile in piedi all'estrema sinistra che ricorda analoghe posture di Domenico Cresti detto il Passignano. Non è da escludere che la formazione del Varchesi, al di là delle nozioni apprese grazie all'insegnamento del genovese Clemente Boccardo, detto Clementone testimoniato dalle fonti, fosse avvenuta anche a Roma a contatto con la maniera eroica, monumentale e classicista di Poussin e diffusa per il tramite dei suoi numerosi allievi quali François Perrier, Pierre Lamaire o Pierre Mignard. Tuttavia in Varchesi l'affiliazione indiretta al classicismo di marca pousseniana si limita a formule stereotipe, composizioni didascaliche prive di originalità, aspetti che non riscosero particolare successo da parte degli intenditori d'arte locali sette-ottocenteschi. Se il Titi definiva il *Miracolo di san Romualdo*, un'opera eseguita con "cattivissimo gusto" e l'anonimo autore della *Descrizione* "un cattivo lavoro di uno scolare del Clementone"³, il Da Morrona non si soffermava neppure a menzionare la pala del Varchesi in Santa Caterina, rivelando in generale per la produzione scarso interesse se non vera e propria avversione.

Franco Paliaga

¹ Archivio della Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, sede di Pisa, ms I 27/4, c. 46; cfr. Carofano - Paliaga 2001, pp. 182-183; Paliaga 2009, p. 181.

² Titi 1751, p. 145; Cambiagi 1773, p. 118; *Descrizione* 1792, p. 130; Grassi 1838, III, p. 119; Bellini Pietri 1913, p. 231; Paliaga - Renzoni 2005³, p. 44. Sull'attività del Varchesi cfr. Paliaga

2009, pp. 209-210.

³ *Descrizione* 1792, p. 130.



Il *Crocefisso* in legno intagliato e dorato di Giuseppe Giacobbi

Le guide locali attribuiscono allo scultore Giuseppe Giacobbi il *Crocefisso* ligneo originariamente collocato sull'altare maggiore, ma dal 1934 trasferito nella cappella dei Caduti dove attualmente si conserva¹. L'altare maggiore sul quale era collocata la scultura lignea fu eretto – come informa il Da Morrona² – dalla famiglia Del Rosso intorno al 1680, per cui l'opera fu con ogni probabilità eseguita non lontano da quella data. Artista del tutto dimenticato dalla storiografia moderna, il Giacobbi fu uno dei più importanti intagliatori lignei attivi a Pisa tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento. Le notizie sulla sua attività le dobbiamo ancora al Da Morrona il quale riferisce che "l'arte di intagliare il legno [egli] dovette agli insegnamenti del suddetto Santino: Non furono d'ordinario pregio le sue opere condotte in Pisa, come dimostra il Cristo della chiesa di Sant'Eufrosia, e quello del Carmine. Altre se ne conservano in varie case: ed in quella della famiglia Landucci due Baccanti in atto di suonare il cembalo escirono sicuramente da' suoi scalpelli. Dai padri della Certosa allora esistenti fu egli mandato a Pavia a fare alcuni lavori nell'anno 1710, e ciò costa per un passaporto da me veduto col Regio sigillo che fa onore all'artefice"³.

Oltre ai crocefissi eseguiti per le chiese pisane di Sant'Eufrosia, di Santa Maria del Carmine citati dal Da Morrona e di Santa Caterina tutt'oggi conservati, vanno ricordati quelli nella chiesa di San Francesco, di San Frediano e di San Giuseppe. In possesso di un'eccellente tecnica d'intaglio, in

questo *Crocefisso*, così come negli altri della serie, affatto simili, lo scultore è particolarmente efficace nella resa dell'espressione del volto doloroso del Cristo unito ad un diligente modellato anatomico dell'anatomia, seguendo una formula consolidata della tradizione toscana che trovava ispirazione nei modelli forniti nel corso del Seicento da Francesco Susini o da Ferdinando Tacca. L'artista, che le fonti certificano come fiorentino, è certamente il più importante intagliatore tardo barocco attivo a Pisa. Egli fu particolarmente attivo anche nella realizzazioni di arredi lignei chiesastici come gli intagli lignei dell'organo nella chiesa di San Martino (c. 1715), le statue della *Madonna* e di *San Giovanni Battista* a grandezza naturale per la chiesa di San Tommaso delle convertite, una *Madonna* nella cappella della Madonna del cuore (così definita nel Settecento) nella chiesa di San Frediano eseguita entro il 1730, due angeli cerofori nella chiesa di San Sepolcro del 1720 circa ed una *Mater Dolorosa* in terracotta una testa in terracotta di San Giovanni Battista già nell'oratorio della Compagnia di Santa Maria Annunziata detta la Nunziatina e infine una scultura lignea rivestita di gesso bianco con *Cristo caduto sotto la croce* eseguita nel 1705 attualmente conservata nella chiesa di San Giuseppe lì trasportata nel 1808 proveniente dalla chiesa della Certosa di Calci nel 1808, dove era stata destinata in origine⁴.

Franco Paliaga

¹ Titi 1751, p. 147; Cambiagi 1773, p. 119; *Descrizione* 1792, p. 131; cfr. Corallini 1999, p. 33; Paliaga - Renzoni 2005, p. 43.

² Da Morrona 1793, III, p. 116.

³ Idem 1812, II, pp. 532-533. Sul 'Santino', ov-

vero Santi Santucci, artista attivo durante il governo di Ferdinando II, cfr. Sicca 1990, p. 214; Paliaga 2003, p. 308.

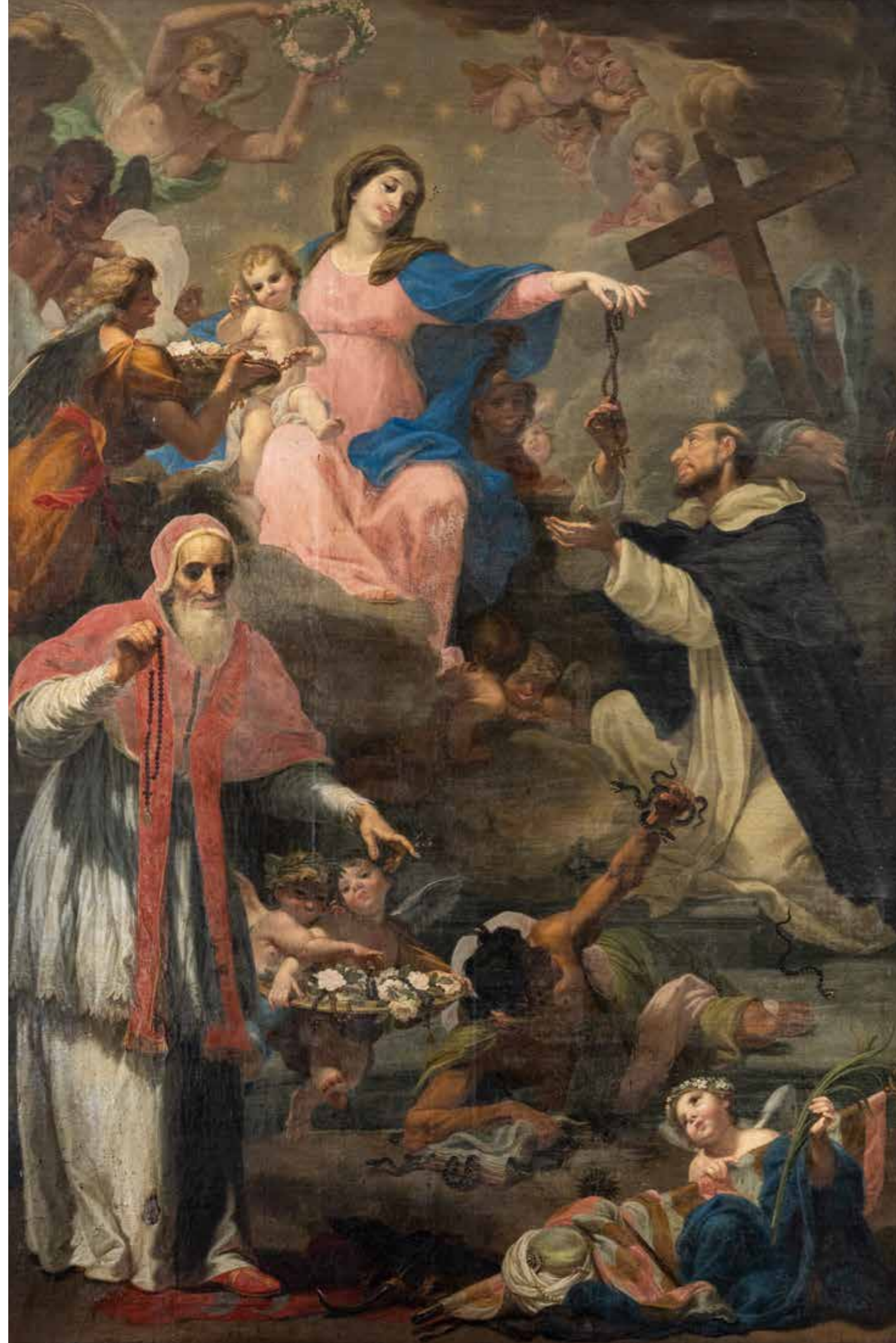
⁴ Su tutte queste opere cfr. Ciardi 1990, p. 143, nota 11; Ciardi - Lazzarini 1990, p. 143, nota 11;

p. 189; Sicca 1990, p. 226 nota 23; Carofano - Paliaga 2001, p. 18, nota 12; Paliaga - Renzoni 2005, pp. 115, 122.



³ Idem 1812, II, pp. 532-533. Sul 'Santino', ov-





Mutamenti e persistenze nella chiesa di Santa Caterina dall'epoca delle soppressioni leopoldine ai giorni nostri

FRANCESCA BARSOTTI

La chiesa e il convento all'epoca delle soppressioni leopoldine

Il convento di Santa Caterina, primo insediamento domenicano in Pisa nel 1220 ed uno dei più importanti dell'Ordine fu soppresso nel mese di aprile del 1784. Nei suoi locali profondamente modificati, anche con l'abbattimento del chiostro, fu istituita l'Accademia ecclesiastica e vi fu trasferito il seminario. La chiesa venne eretta in parrocchia il 13 novembre dello stesso anno¹.

Le soppressioni delle comunità religiose regolari rappresentarono la parte più vistosa di un più vasto programma di riordino della vita ecclesiastica che il governo leopoldino attuò fin dal suo esordio, sostenuto da una severa religiosità di ispirazione giansenista².

Tra i fautori della radicale trasformazione della struttura religiosa era il vescovo di Pistoia, Scipione de' Ricci, consigliere ecclesiastico del Granduca, al quale sarebbe spettato il compito di avviare nella sua diocesi le sperimentazioni in campo religioso³. Il progetto mirò al rafforzamento della struttura secolare del clero ed alla valorizzazione del ruolo dei parroci nella vita ecclesiale. La centralità pastorale dei parroci imponeva l'incameramento dei beni degli enti religiosi privi di cura d'anime e una radicale revisione della formazione religiosa⁴.

La soppressione del convento domenicano pisano si colloca quindi in un contesto ben più vasto di quello locale⁵, la situazione pisana tuttavia appare interessante, perché in quegli anni era arcivescovo Angiolo Franceschi, che fu un deciso avversario del giansenismo ricciano e del radicalismo riformatore, ma si dimostrò un interlocutore affidabile nell'attuazione concreta dei provvedimenti governativi nella sua diocesi⁶.

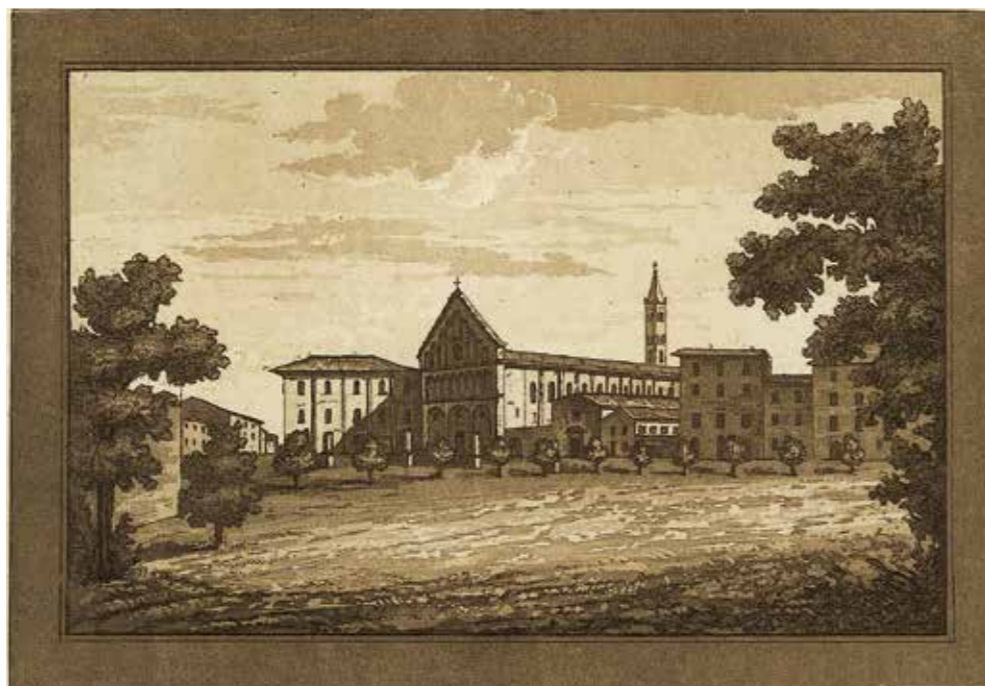
La soppressione del convento domenicano fu ordinata l'8 aprile 1784, i padri domenicani ne ricevettero notizia il giorno di Pasqua, quando fu loro intimato di consegnare tutto il patrimonio⁷. Solo quattro giorni dopo il notaio Grisostomo Dini stendeva l'atto di possesso e l'inventario dei beni per darne consegna all'Arcivescovo, che lo stesso giorno nominò il decano Sebastiano Zucchetti per ricevere in sua vece l'edificio e i beni di Santa Caterina allo scopo di erigere un convitto ecclesiastico. Con questa trasformazione d'uso l'edificio e i beni artistici restarono di proprietà ecclesiastica e non furono dispersi in questa fase⁸. Pochi mesi dopo la parrocchia di Santa Caterina fu accresciuta,

◀
Giovan Battista Tempesti, *Madonna del Rosario, San Domenico e San Pio V*, 1782-1786, Pisa, Seminario arcivescovile di Pisa, Sala Leone XIII



Giovanni Checchi, *San Giovanni Nepomuceno di fronte alla Madonna*, sec. XVIII metà

Angelo Capiardi, *Piazza Santa Caterina*, 1823-26



quando furono incorporate la parrocchia soppressa di San Lorenzo alla Rivolta e la cura d'anime annessa alla abbazia di San Zeno⁹.

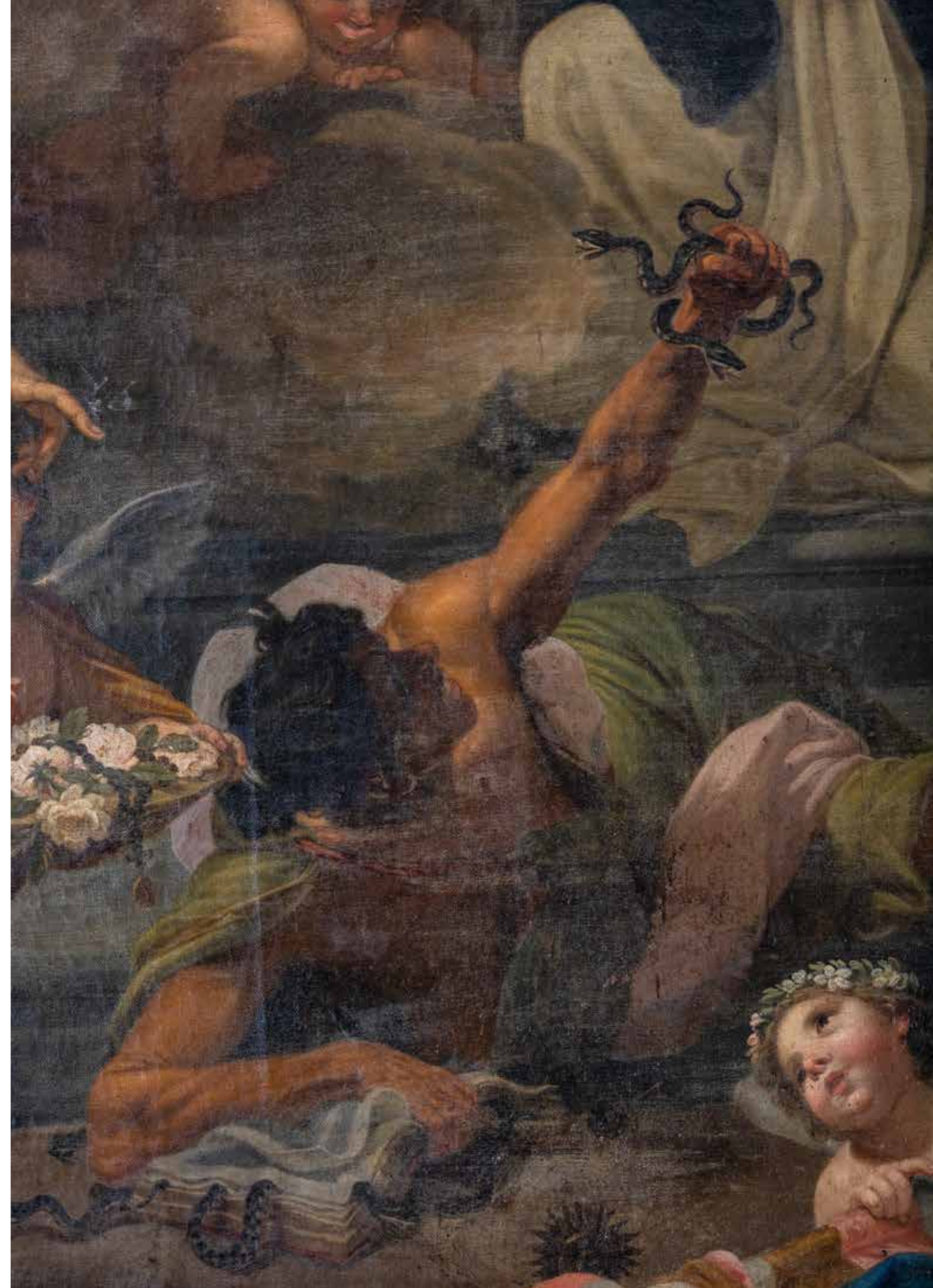
Inizialmente il complesso doveva ospitare soltanto l'accademia ecclesiastica, in seguito, fu predisposto ad accogliere anche il seminario, fino a quel momento posto in piazza dell'arcivescovado dal 1629, ed un collegio, che andò a sostituire quello di San Frediano, retto dai Padri Barnabiti¹⁰.

Le riforme granducali, che determinarono la fine del convento, segnarono un nuovo corso anche per l'antica biblioteca Cathariniana: il patrimonio librario accumulato nei secoli dai padri domenicani confluì infatti nella biblioteca del Seminario¹¹.

In questi anni di forti trasformazioni fece il suo ingresso nella chiesa di Santa Caterina un dipinto di Giovan Battista Tempesti raffigurante la *Madonna del Rosario e santi*, in sostituzione di un'opera con lo stesso soggetto andata bruciata nel 1781¹², da identificarsi con il dipinto di Giovanni Stefano Maruscelli, ricordato dalle guide locali¹³. Il dipinto fu commissionato dalla Congregazione del SS. Rosario, soppressa nel 1782, e collocato in chiesa nel 1786, dopo essere stato preso in carico dalla parrocchia¹⁴.

Il dipinto chiude idealmente le acquisizioni settecentesche che avevano interessato la sacrestia con la realizzazione di alcuni oggetti in argento destinati a incrementare la suppellettile liturgica, e l'acquisto alla metà del secolo di un parato da muro per rivestire l'architettura sacra, realizzato appositamente per il convento domenicano come attesta l'inserimento, nel motivo decorativo del damasco, del simbolo dell'ordine dei domenicani e della ruota dentata. Alla metà del secolo risale probabilmente l'arrivo in chiesa del dipinto raffigurante la *San Giovanni Nepomuceno di fronte alla Madonna*, ricordato nelle guide locali in una delle cappelle terminali, e realizzato dal pittore livornese Giovan-

▶
Giovan Battista Tempesti, *Madonna del Rosario, San Domenico e San Pio V*, 1782-1786, Pisa, Seminario arcivescovile di Pisa, Sala Leone XIII, particolare





Giovan Battista Tempesti, *Madonna del Rosario, San Domenico e San Pio V*, 1782-1786, particolare

ni Checchi, autore anche di una serie di ritratti di pontefici e santi per la sacrestia¹⁵. La diffusione del culto del santo si incrementò nel Settecento con la dedicazione di nuovi altari dopo la canonizzazione avvenuta nel 1729 e l'inserimento di statue raffiguranti il santo in prossimità di ponti, in ricordo della scultura collocata sul ponte Carlo a Praga nel 1683. A Livorno, che all'epoca si trovava ancora sotto la giurisdizione dell'arcivescovo di Pisa, sul ponte intitolato al santo fu realizzata una scultura in occasione della visita di Maria Teresa d'Austria e Francesco I di Lorena nel 1739¹⁶.

Il dipinto del Tempesti dedicato alla *Madonna del Rosario* è stato giudicato artificioso dalla critica recente¹⁷ che vi ha individuato difficoltà nella realizzazione, dovute probabilmente ad una forzatura del tono didascalico e simbolico dell'opera¹⁸. In alto la Madonna col Bambino circondata da angeli porge la corona del Rosario a San Domenico di Guzman, inginocchiato ai suoi piedi, con riferimento all'episodio della miracolosa apparizione della Vergine al santo nel 1212, narrato dal beato Alain de La Roche, per combattere l'eresia albigese con la preghiera¹⁹.

Nel dipinto del Tempesti alle spalle del santo è posta la raffigurazione della Fede, una donna velata con la croce, e ai suoi piedi giace sconfitta l'Eresia. Una impostazione simile è riscontrabile in uno degli affreschi delle sale del lato meridionale del palazzo arcivescovile, realizzata nel 1782 da Vincenzo Giuria²⁰, allievo del Tempesti, per celebrare la *Chiesa trionfante*, nell'ambito del grande cantiere voluto dall'arcivescovo Franceschi²¹. La composizione dell'episodio del dipinto della chiesa di Santa Caterina ricalca anche l'iconografia poco diffusa, ma tuttavia documentata nel territorio diocesano nella chiesa di Nicosia, della *Vittoria di Sant'Agostino sull'eresia*.

Nella parte inferiore del dipinto è raffigurato il santo domenicano e papa Pio V, che introdusse con la bolla *Consueverunt Romani Pontifices* del 17 settembre 1569 la devozione del rosario. Inizialmente la festa alla Madonna del Rosario fu istituita con dallo stesso Papa con il titolo di "Madonna della Vittoria", il successore, Gregorio XIII, la trasformò nell'attuale festa della Madonna del Rosario, che si celebra il 7 Ottobre. In basso a sinistra è raffigurata una figura angelica che detiene dei trofei turcheschi, che lo stesso pontefice indica con la mano sinistra, mentre con la mano destra mostra la corona del rosario, per ricordare che il merito della vittoria della Lega Santa sull'impero Ottomano fu attribuito dai cristiani alla protezione di Maria grazie alla recita della preghiera prima della battaglia di Lepanto²².

Nel dipinto del Tempesti per celebrare il ruolo svolto dall'ordine domenicano nella diffusione della preghiera del rosario fin dall'epoca medievale, si privilegia una iconografia che pone l'accento sulla vittoria della vera fede sull'eresia, con una forte sottolineatura parenetica, che si addice anche alla complessa situazione dell'epoca in cui fu realizzato, segnata per la chiesa pisana dall'opposizione al radicalismo riformatore di impronta giansenista.

A mutare a seguito delle riforme granducali fu anche il contesto esterno in cui la chiesa era inserita. Alla fine del Settecento era stato soppresso e profanato il monastero di San Lorenzo alla Rivolta, che in epoca napoleonica fu destinato a sede del Dipartimento del Mediterraneo, con il ritorno dei Lorena era stato ceduto alla comunità pisana, affinché fosse demolito e al suo posto costruita una grande piazza destinata al passeggio dei cittadini e l'organizzazione di feste²³. Il Seminario di Santa Caterina rivendicava la proprietà della piazza fino al monastero e chiedeva al Comune una revisione dei confini²⁴. La piazza cambiò destinazione d'uso dopo alterne vicende, che videro susseguirsi progetti diversi, per essere completata su disegno di Alessandro della Gherardesca alla fine degli anni Venti del XIX secolo²⁵.

L'Ottocento e il rinnovato interesse per i primitivi

La chiesa di Santa Caterina, insieme ad altri monumenti insigni di Pisa, suscitò l'interesse di studiosi, eruditi, viaggiatori impegnati in una capillare riscoperta del medioevo nelle sue espressioni architettoniche e artistiche. La repentina decadenza della città, con la conquista fiorentina, aveva posto precocemente il problema di preservare la storia e i cimeli dell'età dell'oro di Pisa²⁶, all'attenzione verso il Medioevo da parte di eruditi locali, che non venne

Adèle Poussielgue, *Angelo Annunziante*, 1838

meno in tutta l'età moderna, si aggiunse nell'Ottocento l'interesse di studiosi e viaggiatori stranieri.

Nel 1838 Adèle Poussielgue, che si era trasferita a Pisa insieme ai genitori nel 1833, realizzò alcuni disegni a matita della facciata della chiesa di Santa Caterina, e di alcune opere medievali in essa contenute: le due sculture di Nino Pisano del gruppo della *Annunciazione* e il monumento funebre dell'arcivescovo Saltarelli²⁷. Il viaggio intrapreso da Jean Baptiste Étienne Poussielgue, ex funzionario della pubblica amministrazione francese, era comune a molte famiglie straniere, soprattutto nel periodo invernale²⁸. La giovane Adèle, pur restando nell'ambito di un garbato diletterantismo, mostrò una predilezione per la raffigurazione di chiese e opere d'arte, quasi un esercizio filologico, affiancato da un registro espressivo più sentimentale e affettivo nelle vedute e nei dettagli degli scorci della città²⁹. Nell'Ottocento la *Vergine Annunziata* e l'*Angelo* raffigurati dalla giovane erano relegate nella cappella Mastiani, ai lati del dipinto di Baccio Della Porta, sebbene fossero già oggetto di una vasta letteratura apologetica³⁰.

In quegli stessi anni, nel 1835, nei *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Ernst Förster aveva dedicato ampio spazio alla storia artistica pisana. I suoi contributi si basavano sulle ricerche svolte durante un viaggio a Pisa nel 1833, in cui segnalava come punti di riferimento fondamentali per l'arte pisana la chiesa di Santa Caterina e la chiesa di San Francesco, in questi e altri edifici insigni fece erigere impalcature per trarre più accurati disegni³¹. Francesco Bonaini riporta la notizia che fu il Förster a rinvenire per primo la firma di Simone Martini sotto lo scomparto centrale della Madonna, dopo che il Rosini, vero *genius loci*, aveva rinvenuto gli scomparti nel Seminario arcivescovile, a completamento dei pannelli depositati alla Accademia attraverso le vicende del lascito del Decano Zucchetti³². Nominato nel 1784 dall'arcivescovo Franceschi per ricevere in sua vece i beni del soppresso convento domenicano, il Decano aveva dimostrato una particolare sensibilità per l'arte dei primitivi e nel corso della sua vita costituì una notevole collezione che fu donata all'Opera della Primaziale di Pisa. Ne facevano parte anche il pannello con *San Giovanni Battista* e sei tavolette della predella del polittico di Simone Martini, e l'elemento centrale del trittico raffigurante *San Domenico* e la cuspide³³. Il polittico di Simone Martini fu ricomposto idealmente da Ernst Förster ed Ettore Romagnoli con Johannes Gaye³⁴, mentre Bonaini ricostruì le vicende del trittico di Francesco Traini³⁵.

Dopo che fu riaperto l'interesse per le due opere, i due polittici furono al centro di contese e dibattiti, i tempi si rivelarono infatti maturi per l'istituzione di un museo civico. Nella lettera di Moisé Supino "Sul riordinamento degli studi delle Belle Arti in Pisa", si tracciava un elenco delle cose notevoli presenti in Pisa da inserire in una raccolta civica. L'elenco comprendeva anche i due polittici del Seminario Arcivescovile, *dei quali Monsignor Vicario Luigi Della Fanteria, consentente il Cardinale Corsi, aderendo alle ripetute istanze, aveva gentilmente concesso di depositarli all'Accademia*³⁶.

L'iniziativa non trovò realizzazione ed una richiesta analoga fu rivolta all'arcivescovo Ferdinando Capponi nel 1889, ma ebbe esito negativo³⁷. Tuttavia

alcuni anni più tardi i soli scomparti conservati in Seminario furono esposti alla mostra di arte sacra del 1897, realizzata da Luigi Simoneschi in occasione del cinquantesimo anniversario dell'incoronazione della Madonna di Sotto gli Organi. La mostra del 1897 raccogliendo più di quattrocento oggetti da tutta la diocesi offrì l'opportunità di tracciare un elenco del patrimonio chiesastico locale³⁸. Gli scomparti furono esposti inizialmente in una sala interamente dedicata alla pittura nel contesto di una mostra temporanea, che permettesse di sospendere il problema della riunificazione delle parti conservate in ambito ecclesiastico e civile, tuttavia nello scarno catalogo furono specificate la provenienza delle tavole dalla chiesa di Santa Caterina, la proprietà, e la collocazione nel Museo Civico delle parti mancanti³⁹.

Il Novecento: il cardinale Maffi e la riapertura della chiesa monumentale di Santa Caterina

Nel febbraio del 1906 fu presentata al cardinale Pietro Maffi una istanza con la firma autografa di ottanta cittadini per richiedere la cessione al museo civico delle parti del polittico di Simone Martini e del trittico di San Domenico di Francesco Traini conservate nel Seminario arcivescovile⁴⁰. Nella replica del cardinale dello stesso anno, si argomenta che non trattandosi di beni personali l'arcivescovo non ne poteva disporre, ed esprime la volontà di ricomporre le opere nella chiesa di Santa Caterina⁴¹. La polemica si protrasse per alcuni anni con grande clamore sulla stampa dell'epoca ed accesi attacchi al cardinale Maffi⁴², accusato di avversare le richieste in un clima di diffidenza e ostilità⁴³.

Nel 1910 Roberto Schiff propose di donare all'arcivescovo un altare di marmo e un ciborio per oli santi dalla chiesa di San Giovannino da collocare nella chiesa che il cardinale stava facendo edificare a Marina di Pisa, in cambio degli scomparti dei due polittici, che potevano essere concessi in deposito al museo civico⁴⁴.

Dato che non fu possibile trovare alcuna forma di compromesso tra le parti, il cardinale Maffi il 29 giugno del 1912, alla presenza del Soprintendente Pèleo Bacci, inaugurò in una sala del Seminario una Pinacoteca⁴⁵, dove erano esposti gli scomparti dei polittici di Simone Martini e di Francesco Traini, integrati dalle copie di quelli mancanti esposti museo, realizzati dal pittore locale Francesco Manetti⁴⁶. La copia raffigurante *San Domenico* a figura intera è tuttora collocata nella cappella a sinistra del presbiterio, dove era stato ricomposto il polittico del Traini alla fine dei restauri della chiesa. Nella pinacoteca erano esposte altre opere, come le due tavole dell'*Annunciazione* attribuite a Giovanni di Nicola, in precedenza conservate nella Biblioteca e collocate in chiesa nel 1927 nella seconda cappella a sinistra⁴⁷. Quando anche le altre opere furono esposte in chiesa, si ritenne esaurita la sua funzione e la Pinacoteca fu dismessa, al suo posto fu collocato il gabinetto di scienze naturali⁴⁸. Le ragioni dell'arte non erano estranee al cardinale, ma netta era la distinzione tra chiese da una parte e musei dall'altra per la collocazione delle opere d'arte⁴⁹.

Tuttavia la disposizione e la conformazione degli altari barocchi nella chiesa di Santa Caterina e delle cappelle non era funzionale alla ricollocazione al

Adèle Poussielgue, *Vergine Annunziata*, 1838



culto delle antiche opere, né da un punto di vista filologico, né culturale⁵⁰. L'unica eccezione era costituita dalla tavola del *Trionfo di San Tommaso*, oggetto di una vicenda, che aveva alterato da tempo la struttura cuspidata del dipinto: intorno al 1643 il dipinto era stato appena rimosso e l'altare concesso a Giuliano Viviani, allora vescovo di Isola⁵¹, che commissionò ad Alessandro Cominotti una nuova pala, andata distrutta nel corso dell'incendio della chiesa di Santa Caterina nel 1651. In seguito a questo avvenimento i nipoti Cosimo e Urbano fecero restaurare l'altare e vi collocarono la tavola dipinta da Lippo Memmi e Francesco Traini al posto di quella moderna⁵².

Il desiderio del cardinale di esporre i dipinti medievali nella chiesa di Santa Caterina trovò realizzazione al termine degli imponenti restauri del 1922-1927 che interessarono l'intero edificio.

Gli interventi novecenteschi orientati verso un impossibile recupero del "primitivo splendore" della chiesa domenicana, fornirono nuovi contesti di culto per le antiche immagini.

Gli ingenti lavori prevedevano il rifacimento della zona presbiteriale: la ricostruzione della grande monofora absidale, la rimozione della balaustra, lo smantellamento dell'altare barocco e l'edificazione di un nuovo altare, su cui doveva essere posto il polittico ricomposto di Simone Martini⁵³. Queste le intenzioni del Soprintendente Pèleo Bacci, in buona parte realizzate, il progetto godeva ovviamente della piena approvazione del cardinale Maffi, che tuttavia riteneva fondamentale il recupero delle reliquie del Beato Giordano Da Rivalto da porre nell'urna sotto il nuovo altare⁵⁴. Non doveva essere aliena dalla visione del cardinale per completare il nuovo assetto del presbiterio l'idea di ricostruire l'altare maggiore sul sepolcro del beato, con un riferimento alla funzione originaria dell'altare come tomba del santo su cui si celebravano le funzioni religiose. La formazione pastorale del cardinale era fondata sul cattolicesimo lombardo, ispirato dal magistero di Carlo Borromeo⁵⁵, che ribadiva la centralità dell'altare maggiore, come fulcro dell'intero edificio.

La figura del beato era fortemente collegata alla chiesa di Santa Caterina, in prossimità della quale aveva fatto edificare l'Oratorio di S. Salvatore, sede dell'omonima confraternita da lui fondata e in seguito detta del Crocione. Per questo motivo dopo la morte del Beato Giordano avvenuta a Piacenza nel 1311, le reliquie furono portate a Pisa e poste nella chiesa di Santa Caterina. Nel 1785 Ferdinando di Borbone, duca di Parma - Piacenza, aveva richiesto le reliquie al Granduca di Toscana, dopo averle ottenute le aveva fatte collocare a Colorno nella Cappella Ducale di San Liborio officiata dai domenicani⁵⁶. Nella prima metà dell'Ottocento le reliquie, risultavano disperse⁵⁷; in occasione dei restauri della chiesa di Santa Caterina furono rinvenute in una stanza attigua alla Cappella Ducale. Nel 1923 le reliquie del beato fecero ritorno a Pisa e successivamente furono collocate nell'urna posta sotto l'altare maggiore, progettato dall'architetto Oreste Zocchi della Soprintendenza⁵⁸.

In occasione dei restauri della chiesa di Santa Caterina furono ricostruite le vicende del convento domenicano dal canonico Aristo Manghi, completate da uno scritto di Luigi Simoneschi sull'incendio del 1651⁵⁹. Negli scritti citati grande importanza era stata data alla descrizione delle opere d'arte poste nella



Il polittico di Simone Martini ricomposto e integrato con le copie novecentesche

Il trittico di San Domenico ricomposto e integrato con le copie novecentesche

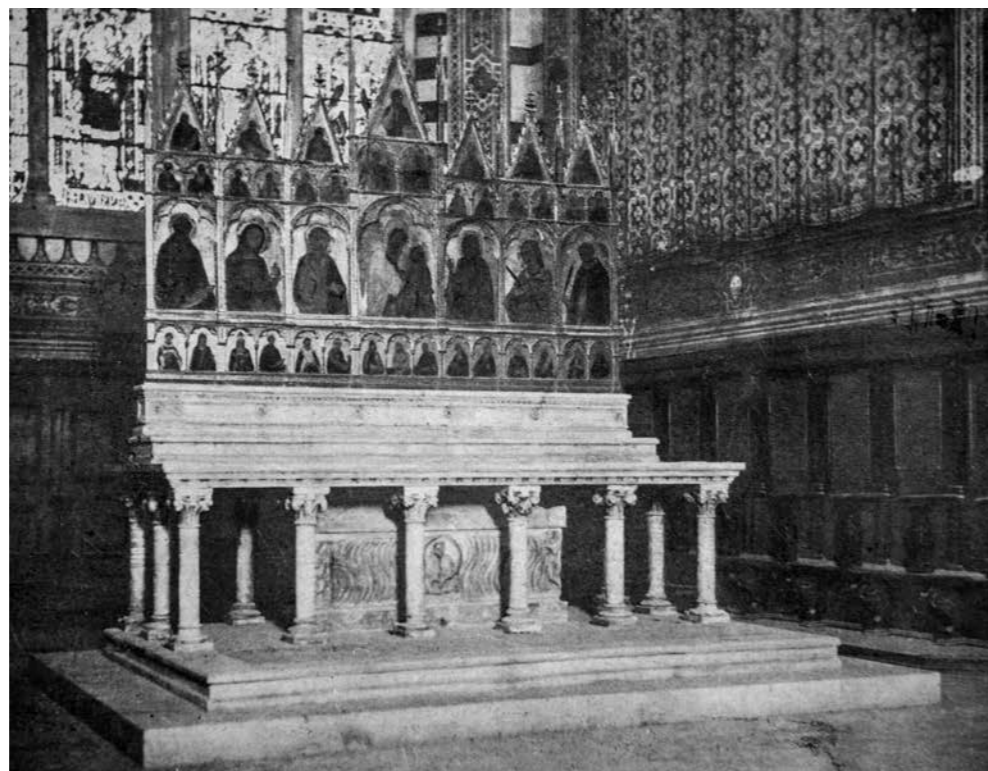
Annunciazione attribuita a Giovanni di Nicola collocata in chiesa nella cappella di San Michele dopo i restauri

Francesco Manetti, *San Domenico*, 1924



La tavola raffigurante il *Trionfo di san Tommaso* inserita nell'altare laterale intitolato al santo

Il polittico di Simone Martini sull'altare maggiore della chiesa nel 1926



chiesa e nel seminario, ed erano stati in molti casi ricostruite le provenienze e i mutamenti di collocazione. Le due sculture di Nino Pisa raffiguranti la *Vergine Annunziata* e l'*Angelo* provenivano dalla chiesa di San Gregorio, e furono ricollocate ai lati dell'altare maggiore, dove erano poste prima dell'incendio⁶⁰. All'esigenza di valorizzare le due opere e ripristinare la collocazione storica all'interno della chiesa si aggiunsero probabilmente sottili argomentazioni teologiche. Le due sculture trecentesche sono tuttora poste ai lati dell'arco di trionfo del presbiterio, isolate ma unite tramite gesti espressivi e sguardi comunicativi in grado di attraversare ampi spazi. Rivolte l'una verso l'altra, le due figure creano un nesso orizzontale evidente che attraversa l'intera larghezza del presbiterio e dell'altare in esso ospitato. Il legame con l'altare non è casuale, ciò che si vuole porre in evidenza è il corpo del Cristo, che si è incarnato nella Vergine Maria, e il mistero del corpo di Cristo che si celebra sull'altare nell'eucarestia⁶¹.

I restauri novecenteschi modificarono anche la disposizione e il numero degli altari laterali e delle cappelle, inizialmente dovevano essere rimossi tutti gli altari laterali barocchi, successivamente su indicazione ministeriale furono tolti soltanto quelli che impedivano l'apertura delle monofore⁶². Insieme agli altari furono rimosse anche alcune tele, che furono collocate nella sala Leone XIII del Seminario⁶³.

In occasione della riapertura al culto della chiesa giunse da palazzo Pitti il *Martirio di Santa Cecilia* di Orazio Riminaldi, che era stato portato a Firenze nel 1697, su richiesta del principe Ferdinando II⁶⁴. La tela aveva modificato le

sue misure e non entrava più nell'altare, fu quindi collocata sulla parete nord. Al posto della copia del dipinto, realizzata da Anton Domenico Gabbiani, all'altare fu collocata la tavola di Baccio Della Porta e Mariotto Albertinelli, già collocata nella cappella Mastiani⁶⁵. Motivazioni di ordine pratico dettarono in molti casi la nuova dislocazione dei dipinti, la tela di Raffaello Vanni raffigurante *Santa Caterina riceve le stimmate* ad esempio fu rimossa perché consunta⁶⁶, e questo in parte spiega la collocazione di alcune tele in altari in precedenza utilizzati per altre devozioni e intitolazioni.

Un altro importante progetto fu realizzato in quegli anni, la cappella posta a fianco del presbiterio, nota col termine di Cappellone fu utilizzata come cappella votiva per commemorare i caduti della Prima Guerra Mondiale. Prima del conflitto nel cappellone si conservavano sculture e resti di notevole interesse, descritti da Augusto Bellini Pietri nel 1913, che aveva messo in risalto anche lo stato di incuria in cui versavano⁶⁷. Il dossale descritto nella *Guida di Pisa* fu smontato e riutilizzato⁶⁸: la parte inferiore con la raffigurazione della *Pietà* fu adibita a paliotto del nuovo altare di San Domenico nella prima cappella a sinistra; mentre la parte superiore con i bassorilievi definiti di scuola donatelliana (al centro *Madonna col Bambino*, tra *S. Girolamo* e *S. Domenico*) con tracce dell'antica coloritura fu collocata sull'altare nella prima cappella a destra⁶⁹, destinata alla devozione mariana.

La nuova cappella fu delimitata da una balaustra metallica e al suo interno furono collocati il Crocifisso di Giuseppe Giacobbi, già sull'altare maggiore, e un dipinto di Santi di Tito raffigurante *Compianto sul Cristo morto* proveniente dalle Reali Gallerie di Firenze⁷⁰. Durante il conflitto il cardinale Maffi si era prodigato in molte opere assistenziali a favore dei soldati e delle loro famiglie, la rete che aveva saputo organizzare si rivelò imponente ed efficace, travalicando i confini locali⁷¹. La commemorazione dei caduti costituì solo l'ultimo atto dell'impegno della chiesa diocesana in occasione del conflitto. Nel 1930 sul campanile appena restaurato fu collocata una campana dedicata ai caduti, realizzata dalla ditta Lera di Lucca, che potesse fare da coronamento ideale alla cappella votiva⁷².

Il restauro del campanile si era reso necessario per lo stato di forte degrado in cui versava con il rischio di crolli, gli interventi ebbero importanti ricadute anche sull'assetto interno della chiesa.

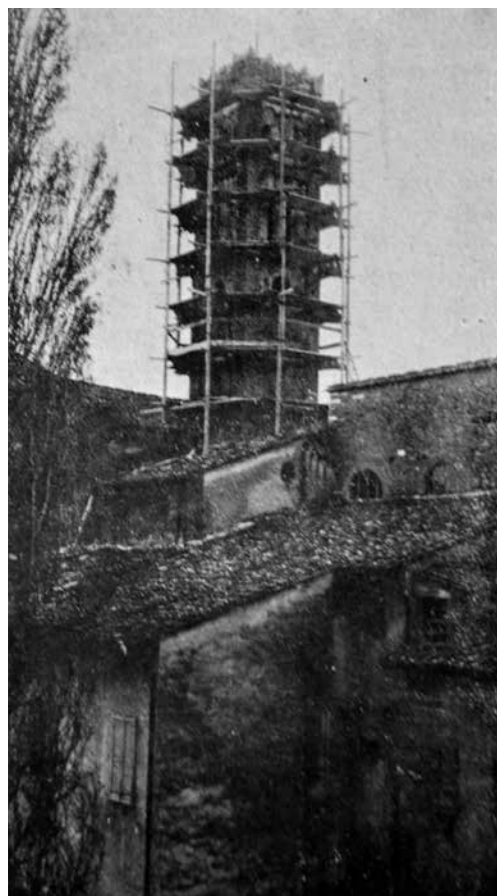
I rilievi effettuati in via preliminare sul campanile per valutare lo stato di conservazione, permisero di ricostruire le vicende storiche di edificazione della torre campanaria. Secondo questa ricostruzione originariamente si trattava di un campanile pensile, che poggiava sul transetto nord, intorno alla metà del Seicento fu modificato per motivi statici, innalzando sotto la volta e l'arcone frontale del transetto tre muri sostegno. Il transetto nord rimase così ingombro di una struttura in muratura, che si innalzava da terra fino alla volta in corrispondenza del campanile soprastante. Gli interventi novecenteschi avevano l'obiettivo di restaurare la volta a crociera e l'arco frontale e restituire al campanile la cuspidine che era andata distrutta nel 1860; vista la complessità degli interventi fu istituita una commissione, per scongiurare l'ipotesi di demolizione del campanile e promuovere il delicato intervento di recupero⁷³.



Il dossale marmoreo del Cappellone prima della edificazione della Cappella dei Caduti



La cappella dei Caduti nella chiesa di Santa Caterina



Il restauro del campanile nel 1930

I restauri novecenteschi della chiesa di Santa Caterina assumono oggi i contorni di una spregiudicata opera di medievalizzazione dell'edificio sacro, ma furono percepiti dai contemporanei come una forma di recupero delle antiche forme contro i guasti del tempo e il cattivo gusto degli uomini. Una prospettiva condivisa dalle autorità civili ed ecclesiastiche: il soprintendente Pèleo Bacci nell'intervista rilasciata per illustrare alla cittadinanza il progetto di restauro pose l'accento *sul grandioso, ma non impossibile, lavoro di ricostruzione*, che necessitava dell'approvazione del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti⁷⁴. Dello stesso avviso il sacerdote Giuseppe Modena, rettore del seminario, promotore dei restauri e autore di una cronistoria dei restauri data alle stampe in occasione della riapertura al culto della chiesa⁷⁵.

Il cantiere continuo: dai restauri post bellici ai nostri giorni

Dopo circa trenta anni fu necessario procedere al restauro delle decorazioni novecentesche, in quella occasione fu rimosso lo zoccolo, che era stato realizzato dal pittore Vittorio Bagnoli⁷⁶.

Nel frattempo furono riparati i danni causati dal secondo conflitto mondiale che avevano interessato una capriata e le vetrate, che subirono ingenti danni e furono restaurate e integrate dalla ditta Quentin di Firenze nel 1948-49⁷⁷. Se i restauri post bellici furono eseguiti dal genio Civile agli inizi degli anni Cinquanta, molto più lunga fu la vicenda delle opere cosiddette mobili, sculture e dipinti impiegarono molti anni per tornare definitivamente nella chiesa, come attesta il lungo carteggio tra il parroco Mons. Guido Corallini e le autorità civili. Alla mostra sulla scultura pisana del Trecento furono esposti per la prima volta il polittico di Simone Martini e il trittico di *San Domenico*, dopo essere stati integralmente ricomposti, e le due sculture dell'*Annunciazione* di Nino Pisano⁷⁸. Solo queste ultime furono collocate ai lati dell'altare maggiore dopo aver subito un intervento di restauro, mentre i polittici furono musealizzati, anche se a lungo si continuò a vagheggiare l'idea che essi potessero essere nuovamente collocati in chiesa⁷⁹.

Nel 1959 la tavola raffigurante il *Trionfo di San Tommaso* subì un restauro da parte di Nicola Carusi, in questa occasione la tavola ritrovò la sua forma cuspidata e fu eliminato il campo a stelle, che rendeva rettangolare la sagoma a spioventi della parte superiore⁸⁰.

Anche le due tavole della *Annunciazione* attribuite a Giovanni di Nicola furono restituite al termine di un restauro, per riparare agli ingenti danni subiti in occasione della piena dell'Arno nel novembre del 1944⁸¹.

A completamento dell'arredo liturgico nel 1969 a destra nella controfacciata fu inserito il fonte battesimale opera dello scultore pisano Alvio Vaglini, di cui rimangono anche i bozzetti preparatori⁸².

Gli interventi si sono susseguiti nella seconda metà del Novecento e proseguono ancora oggi, nel tempo hanno interessato l'edificio e le opere che esso contiene. La chiesa di Santa Caterina che si offre oggi ai fedeli, ai visitatori, agli studiosi è il risultato di un lungo percorso fatto di mutamenti radicali e persistenze, che non è facile cogliere attraverso la semplice osservazione

dell'edificio e delle manifestazioni artistiche che si sono susseguite al suo interno. Questo saggio accompagna il lettore attraverso il "cantiere continuo" dei restauri della chiesa, che non sempre hanno saputo restituire l'edificio nella sua integrità e nella sua complessità storica, ma ci hanno consegnato la chiesa che vediamo oggi.



Alvio Vaglini, fonte battesimale, 1969

¹ Ceccarelli Lemut - Sodi 2017, pp. 334 e ss.; Greco 1984, p. 243.

² De Ruggiero 2008, pp. 33-37.

³ Benvenuti 2008, pp. 27-73, 396-397

⁴ De Ruggiero 2008, pp. 49 e ss.

⁵ Scaduto 1885, pp. 46-47.

⁶ Greco 2008, pp. 103-112.

⁷ ASDP, Seminario di Santa Caterina, 17, n. 12.

⁸ Bertelli 2010, pp. 25-26.

⁹ Greco 1984, p. 243.

¹⁰ Fabbri 2015, p. 5.

¹¹ Moro 2008, p. 5.

¹² ASDP, *Convento di Santa Caterina*, 1, Registro di Consigli, n. 14, c. 2 r.; Entrate e Uscite, 1783, c. 258.

¹³ Da Morrona 1793, Tomo III, p. 113.

¹⁴ Corallini s.d., p. 22.

¹⁵ Renzoni 1997, p. 79.

¹⁶ Matteoni, *Livorno*, Roma - Bari 1985.

¹⁷ Frosini, 1981, pp. 145-166; Ciampolini 1993, pp. 163-185.

¹⁸ Renzoni s.d., cap. 9, pp. 12-13.

¹⁹ *Beati F. Alani rediuiui rupensis Tractatus mirabilis. De ortu, atque progressu psalterij Christi, & Mariae, eiusque Confraternitatis. Auctore R.P.F. Ioanne Andrea Coppestein Mandalensi ordinis praedicatorum*, Venetis 1665.

²⁰ Renzoni 2014, pp. 35-53.

²¹ Dolfi 2000, p. 191.

²² Sulla figura di Pio V cfr. Venchi 1997; Cervini e Spantigati 2004.

²³ Burchi 1975, pp. 36 e ss.

²⁴ Nuti 1986, pp. 71-76. Cfr. ASDP, *Seminario di Santa Caterina*, 17, n. 12, c. 13 e ss.

²⁵ Renzoni 1985.

²⁶ Milone 2004, p. XIV e ss.

²⁷ *Palazzo Blu* 2010, pp. 345 e ss, G/19/28,29, 43, 44.

²⁸ Panajia 2016, pp. 15 e ss.

²⁹ Tosi 2016, p. 23.

³⁰ Ciardi 1995, p. 16.

³¹ Levi 1998, p. 262.

³² Burrese - Caleca, Pontedera 1999, p. 28.

³³ Burrese - Caleca, 2011, pp. 57-68.

³⁴ Förster 1835, pp. 166-169; E. Romagnoli (ri-stampa stereotipa Firenze 1976), p. 682/2. Cfr. Pierini 2000, pp. 233-234, nota 1 e 4.

³⁵ Bonaini, 1846, pp. 5-35, 36-42.

³⁶ Supino 1873, pp. 10-12.

³⁷ «Il Mattaccino», 14, 7.4.1906.

³⁸ Barsotti 1999, pp. 63-88.

³⁹ *Mostra di arte sacra antica. Catalogo*, Pisa 1897, p. 29 nn. 2-3.

⁴⁰ ASDP, *Fondo Curia, Carteggio e Atti relativi alle chiese, Chiese della città*, n. 32, fasc. 2.

⁴¹ ASDP, *Fondo Curia, Carteggio e Atti relativi alle chiese, Chiese della città*, n. 32, fasc. 2.

⁴² Renzoni 2003, pp. 41-56.

⁴³ «Il Mattaccino», 14, 7.4.1906.

⁴⁴ ASDP, *Fondo Curia, Carteggio e Atti relativi alle chiese, Chiese della città*, n. 32, fasc. 2.

⁴⁵ Manghi 1911, pp. 94-98.

⁴⁶ Renzoni 2003, p. 41.

⁴⁷ Modena 1927, p. 28.

⁴⁸ *Ibidem*, Modena p. 28.

⁴⁹ Collareta 2012, p. 229.

⁵⁰ Barsotti 2018, p. 55.

⁵¹ Barsotti 2018, p. 57.

⁵² Milone 2004, p. 195. Anche in occasione dei restauri novecenteschi l'opera fu ricollocata al suo altare seicentesco, cfr. *Piccola guida*, 1927.

⁵³ Onnis 2004, p. 169-185.

⁵⁴ *Per la riapertura della chiesa*, 1927, pp. 9-10.

⁵⁵ Collareta 2012, p. 227.

⁵⁶ *Per la riapertura della chiesa*, 1927, pp. 57-58.

⁵⁷ Sainati 1898, pp. 135-136.

⁵⁸ Simoneschi 1924, p. 25.

⁵⁹ *La chiesa di Santa Caterina in Pisa. L'incendio del 1651 e i restauri odierni*, Pisa 1924.

⁶⁰ Simoneschi 1924, p. 27.

⁶¹ Collareta 2018, p. 46.

⁶² Onnis, 2004, p. 181.

⁶³ *Piccola guida*, 1927.

⁶⁴ Carofano - Paliaga, 2001, pp. 126 e ss.

⁶⁵ Modena 1927, p. 31.

⁶⁶ Modena 1927, p. 31. Fu restaurata nel 1986 da Fausto Giannitrapani e ricollocata in quella occasione nel primo altare a destra nella aula, cfr. Corallini, s.d., p. 36.

⁶⁷ Bellini Pietri 1913, p. 231.

⁶⁸ Modena 1927, p. 20.

⁶⁹ Cfr. Modena 1927, p. 27 e Simoneschi 1924, p. 27.

⁷⁰ Panichelli 1927, pp. 54-56.

⁷¹ Gibelli - Fruci - Stiacchini 2016, p. 183.

⁷² *Per l'inaugurazione del campanile* 1930, p. 11.

⁷³ Fascetti 1932, pp. 331-335.

⁷⁴ E in effetti furono rinvenute le tracce dell'antica monofora del coro, cfr. Onnis 2004, pp. 176 e ss.

⁷⁵ Modena 1927, p. 14.

⁷⁶ Corallini, s.d., pp. 36-37.

⁷⁷ Corallini, s.d., p. 36 e APSC, *Restauri chiesa (1946-1959)*.

⁷⁸ *Mostra della scultura pisana del Trecento: Pisa, Museo di S. Matteo, luglio-novembre 1946*, Pisa 1946, n. XIV e XVI p. 44-45, p. 65 n. 292-293.

⁷⁹ APSC, *Restauri chiesa (1946-1959)*.

⁸⁰ Corallini, s.d., p. 36. Su "La Nazione" del 25 Novembre 1959 è pubblicato un articolo di Mario Bucci sul restauro.

⁸¹ APSC, *Restauri chiesa (1946-1959)*.

⁸² Ruggeri - Carlesi 1989, p. 65 e 69.

Giovanni di Nicola (attr.), *Angelo Annunziante e Vergine Annunziata*, dopo i restauri, Cappella del Seminario arcivescovile di Pisa



Da Monaco a Pisa: le vetrate novecentesche di Santa Caterina

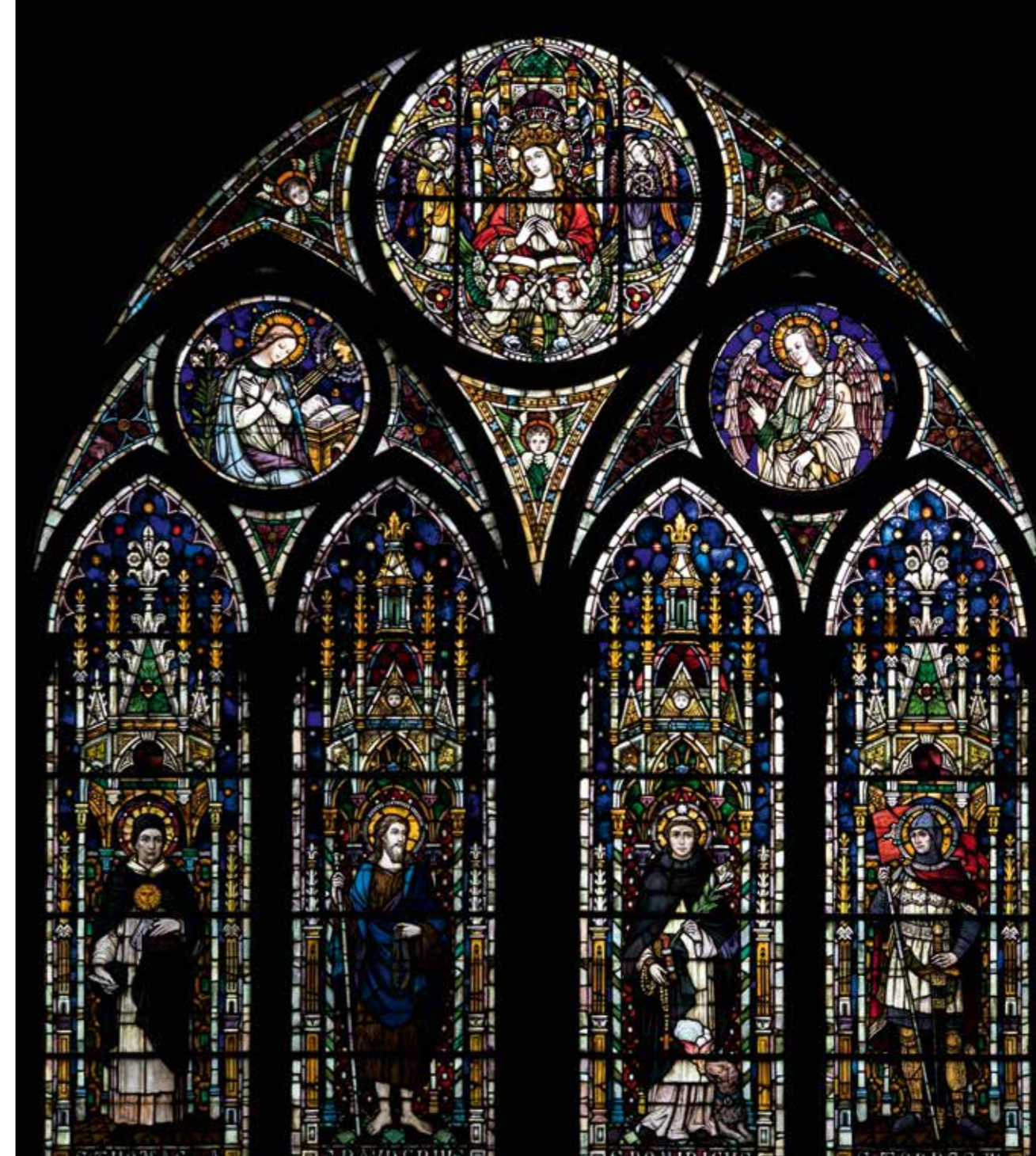
Nel contesto dell'impegnativa campagna di lavori che negli anni Venti del Novecento interessa la chiesa domenicana di Santa Caterina nell'intento di "restituirle al suo splendore artistico"¹, la realizzazione di una nuova serie di vetrate occupa un ruolo di primaria importanza. Un lavoro di simile complessità chiama in causa diversi protagonisti, a partire da monsignor Giuseppe Modena, Rettore del Seminario e del Collegio di Santa Caterina nonché Segretario del Comitato per i restauri e uomo di fiducia del Cardinale Pietro Maffi. È infatti Modena che porta avanti i contatti con le manifatture vetrarie, cerca possibili finanziatori che donino quanto necessario per la realizzazione di simili costosi apparati e cerca di progettare un percorso iconografico coerente con la storia della chiesa. Il soprintendente ai monumenti di Pisa, Peleo Bacci, nel suo ruolo di direttore artistico dei restauri, supervisiona e approva i bozzetti, assicurandosi che assecondino l'impostazione complessiva del nuovo aspetto che la chiesa assumerà al termine del cantiere. Nel settembre 1922 Bacci ha inoltre occasione di controllare a Monaco di Baviera, mentre si trova sulla via per Berlino, i lavori in corso d'opera presso la Manifattura Zettler, che realizza la quasi totalità delle vetrate di Santa Caterina e che, nello stesso decennio, risulta attiva anche nel cantiere della chiesa di Marina di Pisa². I rapporti non sono tra i più semplici, a causa della distanza e delle tensioni politiche ed economiche che investono la Germania degli anni Venti, causando numerosi ritardi e richieste di adeguamento del compenso. Il primo pensiero di Modena consiste nel ripristinare la grande quadrifora del coro, andata perduta nel disastroso incendio del 1651 e sostituita da un finestrone barocco, che viene prontamente smantellato e riutilizzato per la facciata della chiesa di Sant'Andrea in Pesciola. Come richiesto da Modena, nella nuova vetrata sono messe in risalto figure legate all'ordine domenicano e alla storia della città di Pisa: nel tondo in alto figura Santa Caterina d'Alessandria accompagnata da angeli³; nei due tondi immediatamente inferiori l'angelo annunciante e la Vergine annunciata. Negli spazi della qua-

drifora sono infine presenti, da sinistra a destra, San Tommaso d'Aquino e il beato Giordano da Rivalto; San Ranieri, patrono della città, e San Lorenzo Martire (che sostituisce l'inizialmente previsto San Francesco d'Assisi⁴); San Domenico e Eugenio III, papa pisano nativo di Montemagno (al posto del papa Pio V richiesto in primo luogo da Modena); San Torpè, martirizzato a Pisa, e la beata pisana Chiara Gambacorti. In basso sono inseriti gli stemmi della città di Pisa, di papa Pio XI, del Cardinale Pietro Maffi e del Comune di Pisa. La vetrata del coro giunge a Pisa nel dicembre del 1923, insieme alle vetrate per le cappelle laterali. Un tecnico appositamente inviato da Monaco sovrintende alla loro collocazione *in loco*.

Nelle quattro cappelle laterali vengono ricostruite le relative monofore smantellando gli altari e le superfetazioni sei-settecentesche. Le vetrate realizzate dalla Zettler rappresentano, come da indicazioni di Modena, San Michele Arcangelo con lo stemma della Casa Reale di Savoia; San Giuseppe, con lo stemma dello stesso Monsignor Modena, ossia un'aquila con i gigli fiorentini; la Madonna del Rosario, recante l'iscrizione, "In mem. D. Petri / Marcacci Rect. Sem. / Et Coll. S. Catharinae 1922"; il Sacro Cuore di Gesù, anch'esso con un'iscrizione: "In mem. Sac. Josephi Barbieri / sodales et alumni 1922".

Il passaggio successivo nella realizzazione del nuovo apparato di vetrate riguarda le due bifore della navatella laterale, riportate alla luce in seguito alla rimozione degli altari del Rosario e del SS. Nome di Gesù, entrambi ceduti, insieme alle finestre sovrastanti, alla Chiesa torinese di San Donato. Modena destina le finestre in questione ai più importanti Dottori della Chiesa, dedicando una bifora a Sant'Agostino e Sant'Ambrogio e l'altra a San Gregorio Magno e San Girolamo. Le vetrate vengono, quindi, installate nel gennaio del 1925 e riportano i nomi dei donatori, ossia rispettivamente le famiglie Lami e Grassi-Mariani, la società vetraria Saint Gobain e la sede pisana del Credito Tirreno.

Nello stesso gennaio del 1925 giungono da Monaco le pri-



me due vetrate per la navata centrale, rappresentanti San Pietro e San Paolo, con gli stemmi di Monsignor Giuseppe Calandra e della Cassa di Risparmio di Pisa. Per illuminare adeguatamente le finestre della navata centrale vengono posti degli appositi lucernari sul tetto attiguo alla chiesa. Quello dell'illuminazione delle vetrate resta comunque un problema cruciale per le monofore della navata, riaperte per l'occasione. Particolarmente critica si presenta la situazione delle prime quattro finestre del lato nord, a partire dall'entrata: come spiega lo stesso Modena, queste "danno in due grandi camere, una sopra l'altra [...]. Il fondo delle camere è vicinissimo alle vetrate perché le camere sono addossate al muro della chiesa [...]. Le vetrate, insomma, avranno pochissima luce"⁵; in un primo momento si ritiene opportuno di chiuderle con dei semplici vetri non figurati, tuttavia per non discostarsi troppo dal resto della decorazione della chiesa si chiede di realizzarle a figure ma utilizzando "vetri molto trasparenti e chiari"⁶. Tuttavia, la soluzione non funziona e Modena si lamenta che le vetrate "non appaiono, avendo poca luce"⁷; tuttora restano di difficile lettura. I santi raffigurati sono San Tarcisio (recante il nome del professor Alberto Cipollini), San Giovanni Crisostomo (stemma del Monte de' Paschi di Siena), San Carlo Borromeo (Famiglia Pretini) e Santa Teresa di Lisieux (Sacerdote Pilade Del Papa). Un problema analogo si pone anche per l'ultima vetrata del lato nord, con San Giovanni Battista e lo stemma della famiglia Salviati.

Le restanti vetrate del lato nord, adeguatamente illuminate, pre-

sentano San Sebastiano con lo stemma di Monsignor Manghi e Santa Maria Maddalena con quello di Maddalena e Clementina Maffi. Sul lato opposto figurano invece le vetrate di San Luigi re di Francia (offerta dalla famiglia Petri), in sostituzione del San Filippo Neri inizialmente richiesto da Modena; Santa Caterina da Siena (con lo stemma della Società delle Assicurazioni di Verona); Santo Stefano (stemma di Monsignor Galli); Sant'Agnese; San Giorgio (stemma Moratti-Espinassi), che Modena vorrebbe riprendesse il modello illustre di Donatello; San Francesco d'Assisi (stemma di Monsignor Zucchelli)⁸.

A completare l'aspetto complessivo della chiesa giungono, infine, le tre vetrate per la controfacciata, installate nel settembre 1926: al centro il Redentore benedicente con lo stemma della Marchesa Rusconi, ai lati gli arcangeli Gabriele (stemma della famiglia Silva) e Raffaele (stemma di Monsignor Fortunato Raffaelli), a lui rivolti.

Unica deroga al monopolio della ditta monacense nei lavori interni a Santa Caterina è la vetrata della cappella votiva sul lato sud, intitolata ai Caduti su iniziativa della Sezione Pisana dell'Associazione Nazionale "Madri e Vedove di Guerra". Qui viene installata nel 1924 la vetrata della manifattura fiorentina Felice Quentin rappresentante la *Risurrezione di Cristo*, dove le figure dei due soldati sono riprese dalla pala d'altare di Raffaellino del Garbo con lo stesso soggetto, conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze.

Daniele Galleni

¹ Così il soprintendente ai monumenti Peleo Bacci presenta i restauri da compiersi nella chiesa di Santa Caterina sulle pagine de «Il Messaggero Toscano», vedi n. X, 15 gennaio 1922, 13, p. 3. Per una visuale complessiva sui lavori intrapresi vedi Onnis 2004, pp. 169-185. Una cronologia dettagliata di quanto compiuto in Santa Caterina si trova inoltre nella pubblicazione celebrativa *Per la riapertura* 1927.

² Sulla presenza della manifattura Zettler a Marina di Pisa vedi Renzoni 2018, pp. 176-179.

³ Per la figura di Santa Caterina Monsignor Modena raccomanda a Zettler di prendere a modello il polittico di Simone Martini, un tempo custodito nella chiesa di cui invia a Monaco una fotografia. Vedi Lettera di Modena a Zettler, Pisa

10 gennaio 1923, Archivio della Biblioteca Catteriniana (da qui ABC), fascicolo *Pratiche per le vetrate di Santa Caterina*, s.n.

⁴ Lettera di Modena a Zettler, Pisa 24 febbraio 1922, ABC, fascicolo *Pratiche per le vetrate di Santa Caterina*, s.n.

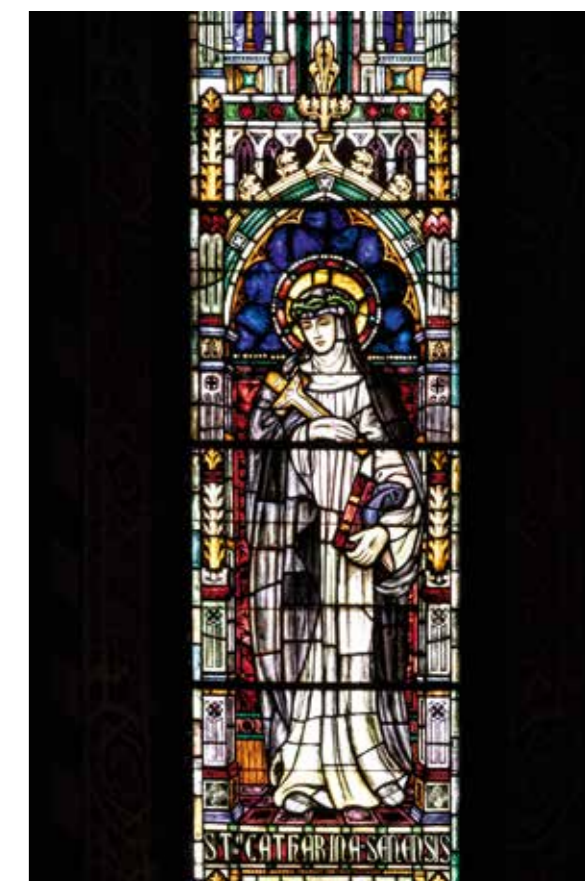
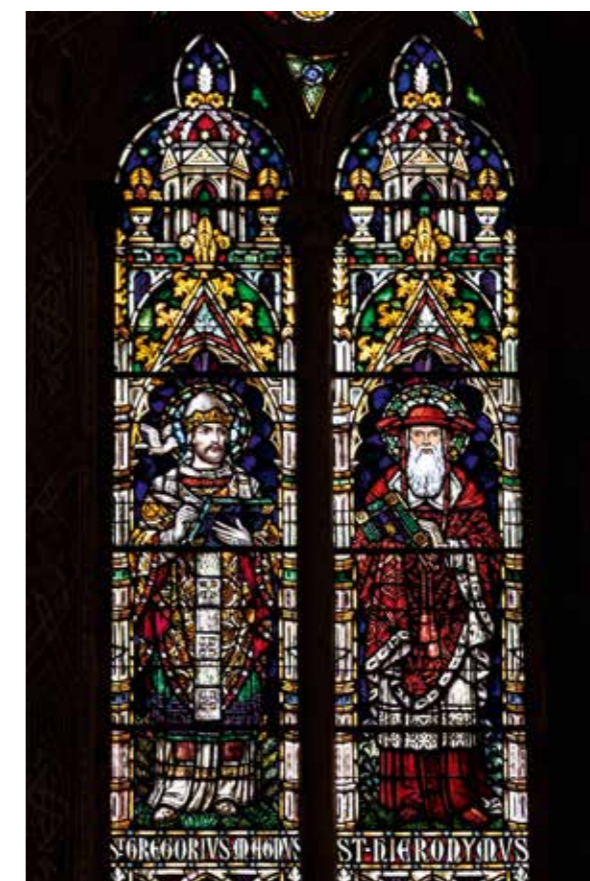
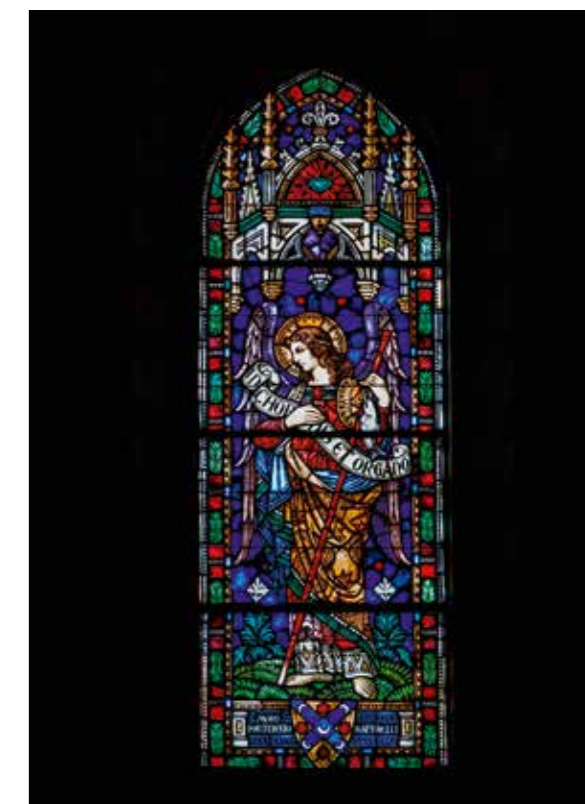
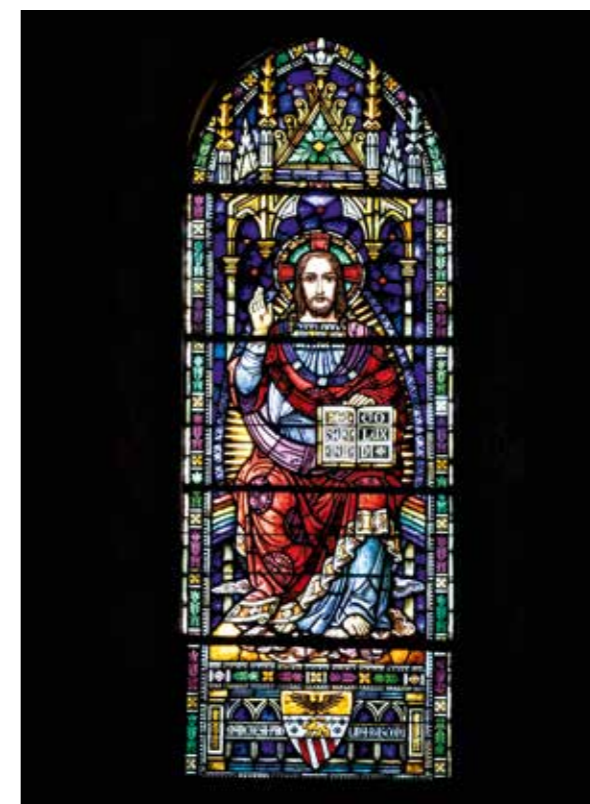
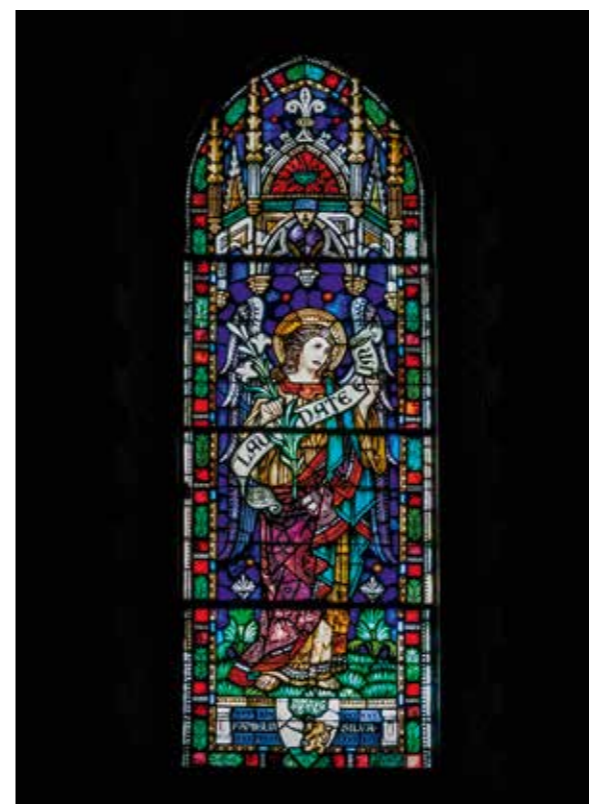
⁵ Lettera di Modena a Zettler, Pisa 9 ottobre 1925, ABC, fascicolo *Nuove vetrate laterali*, s.n.

⁶ Lettera di Modena a Zettler, Pisa 27 novembre 1925, ABC, fascicolo *Vetrate della facciata laterali*, s.n.

⁷ Lettera di Modena a Zettler, Pisa 20 settembre 1926, ABC, fascicolo *Vetrate della facciata laterali*, s.n.

⁸ La corrispondenza tra santi delle vetrate e stemmi dei finanziatori è tratta da *Per la riaper-*

tura 1927; tuttavia, nelle finestre del lato sud la relazione tra santi e stemmi risulta differente, gli attuali abbinamenti essendo San Francesco d'Assisi – Società Cattolica Assicurazioni di Verona, Sant'Agnese – Famiglia Moratti Espinassi, Santa Caterina da Siena – Monsignor Galli Della Chiesa, San Giorgio – Parrocchia di Santa Caterina, Santo Stefano – Monsignor Zucchelli. Il fatto che le stesse vetrate del lato sud siano le uniche a risultare in posizioni differenti rispetto a una pianta della chiesa conservata in ABC, fascicolo *Pratiche per le vetrate di Santa Caterina*, lascia supporre che siano state smontate e rimontate successivamente, forse in occasione della Seconda guerra mondiale, senza rispettarne l'assetto originario.



Il legame tra la chiesa di Santa Caterina e la sua biblioteca

La storia della chiesa e del convento di Santa Caterina d'Assisiana in Pisa è strettamente collegata a quella della sua biblioteca¹. Fin dalla metà del 1200 ci sono testimonianze dell'esistenza di "armaria" comuni in molti conventi europei². Anche a Pisa, come altrove, i libri che circolavano nello Studium erano privati e pubblici, alcuni appartenevano al singolo studioso (come il ms.61 che riporta l'annotazione coeva: "Iste Postille super psalterium sunt fratris Alberti Pulte") altri erano dichiaratamente della biblioteca comune (come il ms. 2, un testo di Giovanni Damasceno, nel quale a f. 1r e 2r si trova scritto: "Bibliothecae Sanctae Catharinae Pisanorum ordinis Praedicatorum").

L'elenco di volumi che secondo la Chronica antiqua³ si trovava già nella biblioteca delle origini comprende ben 48 opere molte delle quali in più volumi e ci fa supporre quindi un luogo spazioso dedicato alla loro conservazione.

Tra il Duecento e il Trecento un periodo di splendore culturale interessò il convento, che ospitava frati autori di trattati dottrinali, come Giordano da Rivalto, Domenico Cavalca, Bartolomeo da San Concordio⁴. Questa attività era legata alla produzione e conservazione dei codici per la Biblioteca conventuale, e forse non solo per questa⁵.

Alcune delle opere d'arte più significative di questo periodo, tuttora presenti in chiesa, offrono immagini di libri, riprodotti anche con particolare realismo. La grande tavola del Trionfo di San Tommaso propone agli occhi dei fedeli, proprio nel centro, volumi aperti e chiusi, con i particolari di frasi leggibili e di decorazioni e lacci delle legature per chiudere e conservare questi preziosi tesori. Costituiscono un elemento fondamentale per definire la ragione per cui il frate domenicano è grande.

Il monumento sepolcrale dell'Arcivescovo Saltarelli presenta bassorilievi di domenicani in piedi davanti a un leggio che sorregge un libro. Il segno caratteristico dell'Ordine domenicano sembra davvero essere la sua biblioteca.

Nei secoli la crescita della biblioteca comune prosegue tanto da aver bisogno della costruzione di un locale apposito. Della fase di vita della biblioteca nel XV secolo sappiamo che

aveva avuto un nuovo assetto sia dal punto di vista architettonico che da quello del suo ordinamento: alcuni manoscritti conservano la collocazione di quel periodo, il commento di Ugo di San Caro all'Apocalisse, ad esempio, lo si poteva consultare "ex banco 5° ex parte orientis", mentre la Panteologia di Ranieri da Pisa era addirittura nel XIV banco ex parte orientali. Ma non era l'unico lato della biblioteca ad essere occupato dai banchi dei libri, il commento alle Declamations di Seneca del domenicano Nicola Trevet era nel XIII banco ex parte meridionali. Non si sono conservate tracce che possano far supporre la presenza di banchi lungo gli altri due lati della sala. È comprensibile che non fosse usato il lato nord per ragioni climatiche ma quello a ovest da che cosa era occupato? Si affacciava sul chiostro? La sala adibita a "libreria commune" era veramente l'attuale sacrestia?

Nel 1452, sia pure con riserve, è possibile ipotizzare che Fra Ludovico da Teramo⁶ costruì o adattò uno dei locali appositamente per la biblioteca che, sembra, fu aperta al pubblico. Potrebbe risalire a questo periodo l'apposizione sui volumi delle collocazioni. Nella parete orientale della sala esistevano almeno 14 banchi e in quella meridionale almeno 13, considerando che un banco occupava circa un metro e ci doveva essere un po' di distanza tra l'uno e l'altro, la biblioteca doveva essere una stanza quasi quadrata con una quindicina di metri per lato. I libri liturgici domenicani conservatisi sono in numero veramente esiguo, si tratta di cinque esemplari risalenti ad epoche diverse: un ordinario dell'Ufficio divino e una bibbia con lezionario del sec. XV, un Processionale che descrive le processioni dei frati in occasione di alcune feste liturgiche, dando qualche indicazione anche sugli altari presenti in chiesa, composto dopo il grande incendio del 1651 e due Corali ad esso sopravvissuti. I mss. 190 e 219 solo in parte danneggiati dal fuoco, furono restaurati ed integrati da fra Giovanni Battista Castrucci⁷.

Tutti gli altri grandi libri che per secoli avevano guidato il canto nella chiesa conventuale e che, per questo, si trovavano nei cassoni lignei del Coro andarono perduti. Così non abbiamo più la possibilità di ammirare l'opera di frate Filippo de' Pec-



ci che negli Annali del convento è ricordato come colui che «scripsit antiqua antiphonaria nostri Conventus», o le miniature del frate Alessandro Della Spina che, sempre secondo gli Annali, era bravissimo a *cantare*, «scribere, miniare et omnia scivit quae manus mechanicae valent. Ingeniosus in choralibus».

Nel 1750 Giovanni Targioni Tozzetti descrive così la sua visita alla biblioteca Cateriniana⁸:

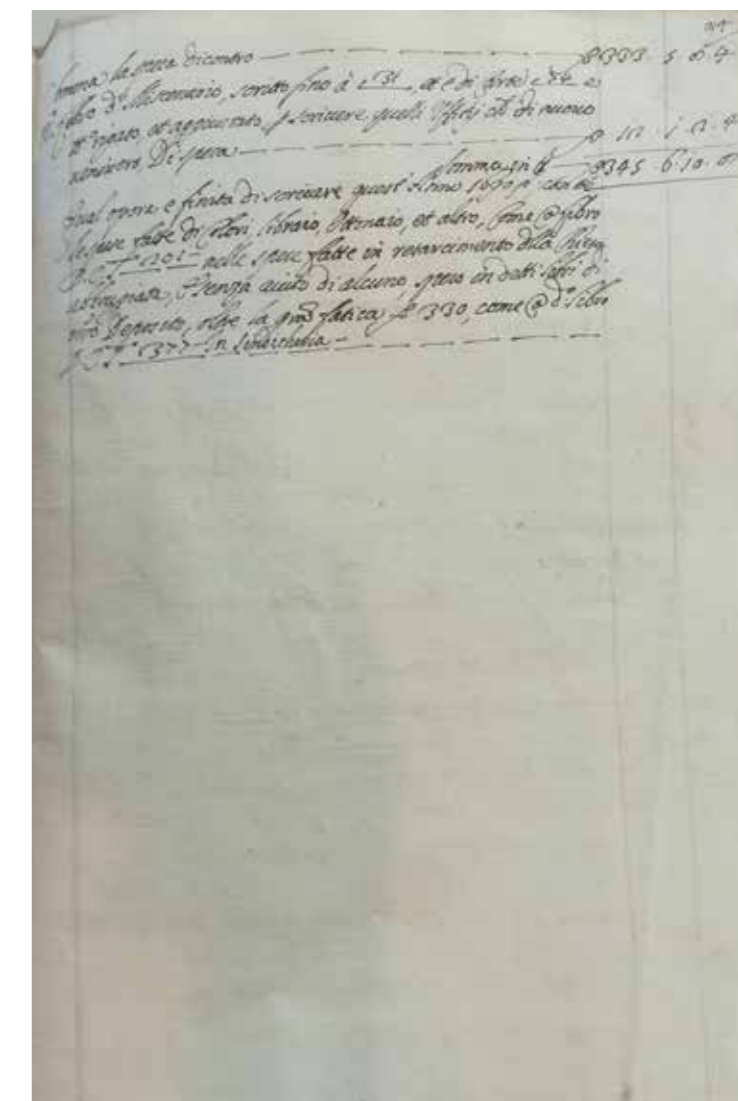
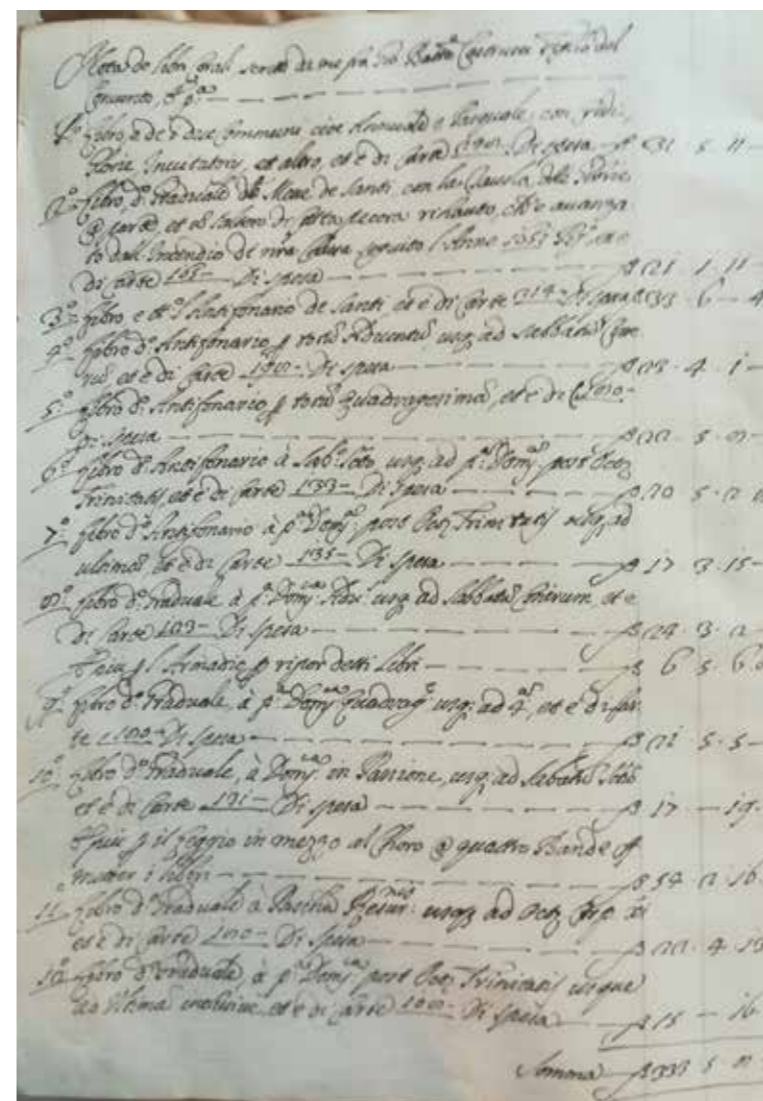
Ebbi curiosità di vedere i codici manoscritti della Libreria di Santa Caterina, Convento dei PP. Domenicani fondato nel 1222. Mi furono fatti vedere forse 150 codici, de' quali la maggior parte sono in cartapeccora e scritti ne' secoli XII e XIII ma sono di poca importanza se si ha riguardo alla rarità della materia poiché molti sono di filosofia peripatetica; ve ne sono ancora di teologia scolastica e d'Ascetica. Di storia non vi trovai niente, neppure vi trovai come avrei voluto, quelli storici pisani che sono stati copiati dai manoscritti di questa libreria e pubblicati colla stampa. Né altri che si trovano citati come esistenti ancora manoscritti, o, se vi sono, non mi furono fatti vedere.

Dopo avere espresso il suo giudizio critico e sospettoso, come ci si aspetta da uno scienziato del suo tempo verso la cultura ecclesiastica, continua il racconto dichiarando di aver visto un testo membranaceo del XIII secolo di arte veterinaria e il *De re rustica* di Palladio⁹ e di essere rimasto molto deluso di non aver trovato niente di Burgundio e di Leonardo Fibonacci¹⁰. Nell'archivio non andò meglio, i Padri pur conservando «molte cartapeccore antiche riguardanti il loro monasterio» non ne avevano «l'estratto e lunga cosa sarebbe stata il volerle vedere a una per una. Notai solo in due di esse alcune cose che mi aiutarono per illustrare la situazione del Porto Pisano». Purtroppo non da alcuna informazione sui locali o sugli arredi relativi né ai libri né alle pergamene mentre si dilunga sulle testimonianze, allora sopravvissute, di un tempo antico ritenuto chiaramente inferiore a quello presente e di nessun interesse per l'uomo moderno:

Avanti alla fondazione del convento era in questo luogo un ospedale con una piccola chiesa dove adesso è la moderna sagrestia e vi sono de' vestigi di antiche pitture. Il quadro dell'altare di questa chiesetta è ora nel Capitolo de'frati nel claustro, è in forma di tabernacolo, con santa Caterina nel mezzo e intorno dieci spartimenti quadri con miracoli della santa in campo d'oro. È notevole in questo quadro l'antichità la quale può risvegliare de' dubbi intorno alla tradizione del Rinascimento della Pittura. Fuori del Capitolo sono due statue di legno di statura umana, che dicono essere appartenute alla suddetta chiesetta di santa Caterina a dalla maniera paiono molto antiche. Una è di sant'Antonio abate con in capo una papalina, come si vede nei ritratti di Dante. L'altra è di san Silvestro papa, in cui è notevole la tiara fatta in forma di conoide parabolico, con un globetto, o mondo, in cima e con un Regno o corona solo in fondo, il che fa vedere una grande antichità in quella statua¹¹.

Il patrimonio librario della biblioteca, infine, accresciuto, dopo il trasferimento del Seminario arcivescovile nei locali dell'ex convento domenicano, anche dai lasciti delle collezioni dei singoli arcivescovi, può fornire un campione degli orientamenti culturali di vari ambienti. Vi si trovano esempi di collezionismo (acquisto e raccolta di testi antichi) ma anche esempi di interesse per l'editoria contemporanea. Sarebbe interessante approfondire come, a partire dalla fine del XVIII secolo e per tutta la prima metà dell'Ottocento, il grande fenomeno delle Soppressioni di congregazioni religiose possa aver influito sul gusto, sulla cultura e sul costume dei contemporanei. Attualmente la biblioteca possiede 222 manoscritti, 98 incunaboli, circa 25.000 libri antichi (sec.XVI-XIX) e circa 40.000 tra libri e periodici moderni. Le nuove acquisizioni sono in continua crescita per rispondere alle esigenze di studenti e studiosi di istituti culturali ecclesiastici e pubblici. La biblioteca, specializzata in Scienze religiose, osserva un regolare orario di apertura e la consultazione delle opere conservate è accessibile a tutti.

Maria De Vizia Guerriero e Silvia Nannipieri



¹ Per un quadro generale della storia della biblioteca cfr. *Libreria nostra communis*.
² Pelster, *Bibliothek*.
³ BCP, Ms.78, cc. 4r-5v.
⁴ BCP, Ms.78, cc. 15r-16r; Ms.42, pp. 44-45; 47-49.

⁵ Moro, *Custodi*, p. 13.
⁶ Banti, *La Biblioteca*, pp. 20-21.
⁷ ASDP, Convento S. Caterina, Entrate e Uscite della Sagrestia, 6, cc. 93v-94r; V. anche Raffaelli, *Manoscritti*.
⁸ Targioni Tozzetti, *Relazioni*, p. 344.

⁹ BCP, Ms. 146.
¹⁰ In realtà la biblioteca conserva nel Ms. 2 una versione della traduzione di Burgundio dell'opera "De fide orthodoxa" di Giovanni Damasceno.
¹¹ Targioni Tozzetti, *Relazioni*, p. 347.

Note sull'oreficeria liturgica in Santa Caterina a Pisa fra XVI e XVIII secolo

Del patrimonio orafa ancora custodito, alla soppressione dell'Ordine domenicano, nella sacrestia e nel "Gabinetto detto degli argenti"¹ del convento di Santa Caterina, restano significative sopravvivenze che si scalano fra XVII e XVIII secolo. L'*Inventario* dei beni conventuali, redatto nel 1784, ne consegna un'immagine dettagliata, valorizzando le qualità formali ed il carattere identitario di una cospicua raccolta eterogenea². Nell'elaborazione e nel restauro degli arredi liturgici documentati a partire dal Cinquecento, furono impegnati alcuni degli artefici operosi in ambito locale, come Giovanni Battista Del Cervelliera, compensato per un "vaso" ligneo "del corpus domini" dorato da Alessandro Bongianti da Pietrasanta (1548)³. I libri contabili ricordano il ciborio "bello, et benissimo lavorato", realizzato in rame dorato da Antonio de' Lani per conservare, "infra Anno", la reliquia di Santa Caterina (1599)⁴, gli interventi di Giovanni Zucchetti (1605-1606)⁵ e l'opera di Giulio Cesare Rosignoli (1640)⁶, nonché l'attività manutentiva svolta da Sebastiano Tamburini (1682)⁷ nel quadro di una committenza consueta, sostanziata dal vincolo di patronato tenuto dall'Arte degli orafi sull'altare intitolato a Sant'Eligio⁸. Allo scadere del XVII secolo, entrò a fare parte del corredo della sacrestia il calice "d'argento lavorato con sua Patena" donato da Gherardo e Francesco Paci, fratelli pisani "abitanti" a Livorno⁹, dove Francesco è attestato in qualità di argentiere¹⁰. La plausibile provenienza livornese del

manufatto – connotato dalla raffigurazione dei *Santi Domenico, Francesco e Gherardo*¹¹ – introduce al più tardo arrivo, dalla stessa città, di un "nuovo" ostensorio in argento dal "bellissimo disegno", elaborato da Ranieri Cecchetti nel 1737¹².

L'orafa, attivo a Livorno con una propria bottega¹³, si riconduce al marchio letterale "RC in campo quadrangolo" impresso sulla teca dell'arredo; il contrassegno, già dubitativamente associato all'artefice¹⁴, si riscontra su di un'Atarà della sinagoga livornese¹⁵ e su di una *Chanukkà* del tempio maggiore israelitico fiorentino¹⁶. Quest'ultima condivide, con l'ostensorio di Pisa, il repertorio decorativo qualificato da ghirlande fiorite intrecciate a volute conseguenti, qui impreziosite dalla doratura e dall'inserzione di "Pietre False"¹⁷. Nel corso del XVIII secolo, il costante riferimento agli orafi locali è avvalorato dalle notizie rinvenute su Giovanni Carlo Tondelli, Giovanni Bonechi, "Orazio [Parducci]" e Carlo Tempesti¹⁸, mentre si lega alla committenza dei religiosi affiliati al convento, l'incisivo apporto della produzione orafa sacra romana, come esemplifica il dono del calice d'argento, "lavorato con bell'industria", che il "Converso" Domenico Antonio Biagi trasmise dall'Urbe nel 1739¹⁹.

Daria Gastone

Avvertenza: le date espresse nei documenti d'archivio in "stile pisano" e in "stile fiorentino" sono uniformate, nel testo, in stile comune.



¹ ASDP, Curia arcivescovile, Atti straordinari, n. 70, c. 1303v.

² *Ivi*, cc. 1239r segg.

³ ASDP, Convento di Santa Caterina, *Entrate uscite di denari*, n. 3, cc. 126r-v.

⁴ *Ivi*, *Entrate uscite di sagrestia*, n. 2, c. LXXXIIr; Gastone 2018, p. 126.

⁵ ASDP, Convento di Santa Caterina, *Entrate uscite di sagrestia*, n. 2, cc. CXr-v.

⁶ *Ivi*, *Entrate uscite di denari*, n. 13, c. 123; Gastone 2018, *ad nomen*.

⁷ ASDP, Convento di Santa Caterina, *Entrate*

uscite di denari, n. 17, c. 122v.

⁸ Corallini 1999, p. 21; Gastone 2018, pp. 31-32.

⁹ ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, XVII, (C 80), fasc. 4, *Spoglio dei Legati*, c.n.n.

¹⁰ Lazzarini 2006, p. 199.

¹¹ Cfr. ASDP, Capitolo del Duomo di Pisa, *Miscellanea Zucchelli*, XVII, (C 80), fasc. 4, *Spoglio dei Legati*, c.n.n.

¹² ASDP, Convento di Santa Caterina, *Libri di ricordi*, n. 2, c. 6r, n. 42; *ivi*, *Entrate uscite di denari*, n. 23, cc. 109dx, 110dx, 111sx-dx.

¹³ Gastone 2011, p. 52.

¹⁴ Liscia Bemporad 2018, p. 19.

¹⁵ *Ivi*, pp. 52-53.

¹⁶ Strocchi 1992.

¹⁷ ASDP, Curia arcivescovile, Atti straordinari, n. 70, c. 1304r.

¹⁸ ASDP, Convento di Santa Caterina, *Entrate uscite di denari*, n. 22, c. 17dx; *ivi*, *Entrate uscite di sagrestia*, n. 9, cc. 116dx, 144sx, 147dx, 155sx; cfr. Gastone 2018, *ad nomen*.

¹⁹ ASDP, Convento di Santa Caterina, *Libri di ricordi*, n. 2, c. 9r, n. 52.

Il damasco di Santa Caterina d'Alessandria

Il tessuto in damasco di seta rosso, ordinato in grande quantità¹ dai frati di Santa Caterina intorno alla metà del XVIII secolo, doveva servire alla realizzazione di un fastoso apparato celebrativo da esibire durante le più importanti festività dell'anno liturgico. Nel registro delle entrate e delle uscite del convento² si annota che il 27 Novembre 1750, per la festa di Santa Caterina V. e M. (celebrata due giorni avanti), furono pagati "Antonio Schiva parat(ore) per aver parato e sparato la chiesa per la prima volta con li *damaschi nuovi* e due donne che ripiegonno li d(e)tti damaschi". Già prima di quella data, altre voci di pagamento lasciano intendere che la tradizione di *vestire* la chiesa era in uso già da tempo e si manifestava in occasione della festa patronale, di quella in onore del Patriarca San Domenico, del Capo d'Anno, della Pasqua e della Pentecoste³. Grazie alla ricerca d'archivio condotta da Gastone, è stato possibile definire con certezza la manifattura fiorentina del tessuto in esame, la sua attribuzione al laboratorio di tessitura di Carlo Antonio Sordini e Gaetano Borgagni⁴, nonché il periodo di esecuzione e di completamento, avvenuto nel 1750. Il disegno che caratterizza il damasco riprende la struttura del cosiddetto motivo *della palma*, diffuso tra i tessuti d'arredo ecclesiastici in Italia centro-settentrionale a partire dal primo quarto del XVIII secolo⁵, a cui i frati commissionarono l'aggiunta identificativa dello stemma del convento domenicano di Santa Caterina di Pisa.

Scheda tecnica

Manifattura fiorentina (Carlo Antonio Sordini - Gaetano Borgagni), 1748-1750

Provenienza: Convento di Santa Caterina d'Alessandria di Pisa

Tessuto: Damasco Gros de Tours in seta rossa

Ordito: 1 catena, seta, direzione S, rosso

Riduzione: 136 fili/cm

Trama: 1 trama, seta, x capi S, rosso

Riduzione: 36 colpi/cm

Costruzione: Fondo in raso da 8 faccia-ordito, scoccamento 3, prodotto da tutti i fili di ordito e da tutti i colpi di trama. Opera in Gros de Tours di due fili (Nattè 2/2) prodotto da tutti i fili di ordito e da tutti i colpi di trama.

Altezza del tessuto (da cimosa a cimosa): 77 cm (circa)

Rapporto del disegno: 268 (ricostruito) x 77 cm

Cimosa: 6 fili in seta rossa legati in taffetas.

Motivo Decorativo: Il motivo, a grande rapporto del disegno e ad ampio sviluppo verticale, è composto dal susseguirsi di variegati e rigogliosi elementi vegetali. Da una grande infiorescenza centrale con cuore a grappolo e foglie ricadenti verso il basso nascono in successione fiori-frutti multiformi, fronde dentellate, pampini, boccioli ovoidali, melagrane, frutti piriformi. Al vertice si inserisce uno scudo coronato, incorniciato da una coppia di palme ricurve e tralci ondulati. La cartella include lo stemma mantellato dell'Ordine Domenicano, su cui campeggia la figura del cane accovacciato sul Libro, poggiante la zampa sopra il globo imperiale e stringente in bocca una torcia accesa. In punta, è raffigurata la ruota spezzata di Santa Caterina d'Alessandria.

Dello stesso tessuto si conservano:

Pianeta: 113,5 x 74 cm; Stola: 210x20 cm; Borsa: 22,5x22,5

cm; Velo di Calice: 59x55 cm; Tendina-conopeo: 84x45 cm;

Frammenti di diversa grandezza rivestono la parte interna dell'armadio collocato nella sacrestia della cappella interna del Seminario Arcivescovile.

Veronica Baudo



¹ Oltre 400 libbre di tessuto che costarono al convento più di duemila scudi (ASDP, Ricordanze, n. 2).

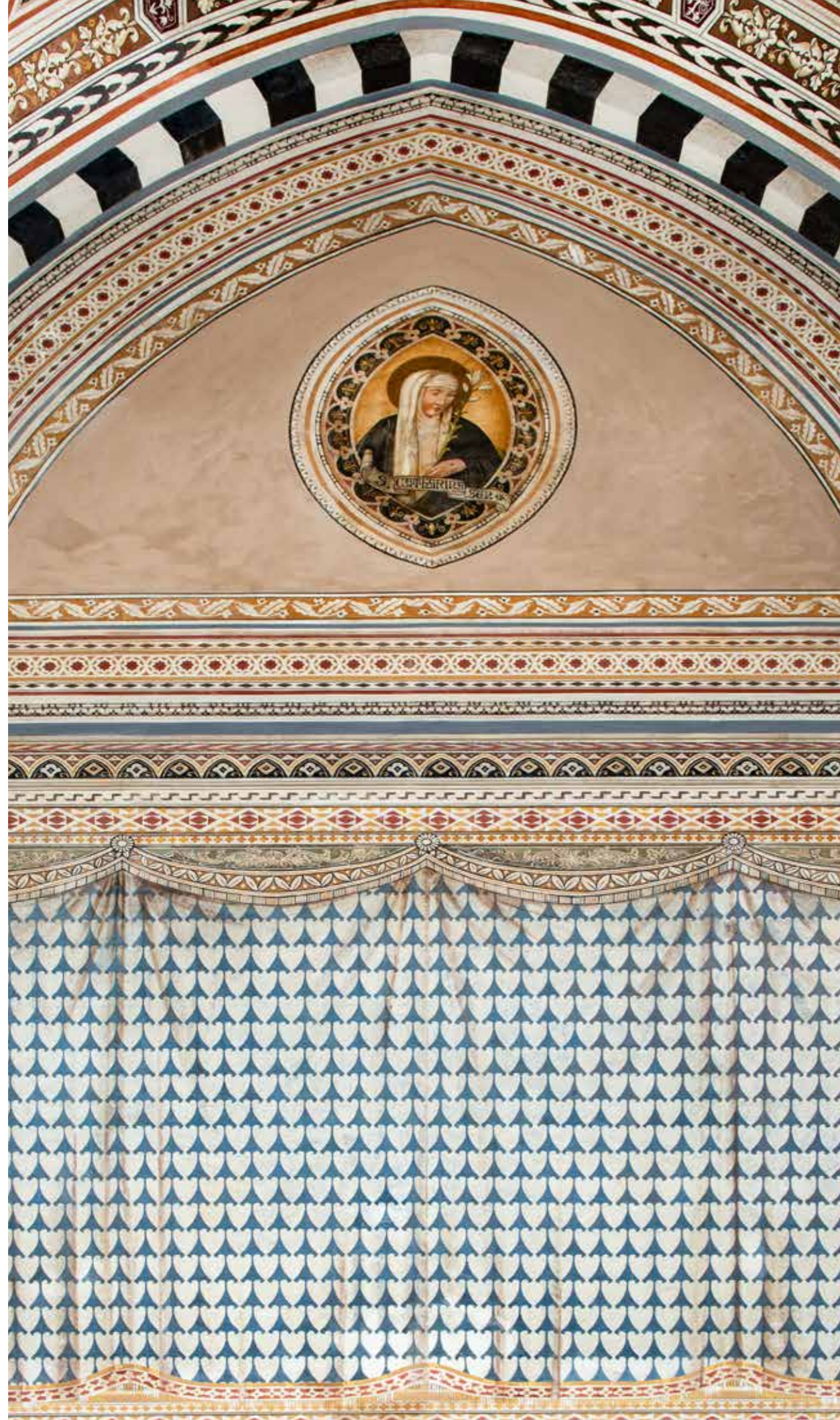
² ASDP, Entrate e Uscite dalla Sagrestia, n. 9.

³ *Ibidem*.

⁴ La manifattura Sordini-Borgagni (poi Cenni-

Borgagni e infine Borgagni) fu tra i fornitori di stoffe operate più affermati e richiesti nella Toscana del XVIII e dell'inizio del XIX secolo. Per approfondimento si rimanda a Orsi Landini, 1988, pp. e Pesci, 2002, pp. 2-6.

⁵ C.f.r. Cataldi-Gallo, 2000: si tratta di un motivo decorativo nuovo ma legato alla tradizione, caratteristica che gli assicurò successo e durata nel tempo, anche di fronte al variare capriccioso delle mode francesi.



Una chiesa mai esistita: Santa Caterina d'Alessandria a Pisa ad inizio Novecento

STEFANO RENZONI

Che il ritorno al Medioevo fosse qualcosa di più di una disputa accademica, ma che si appoggiasse sul corpo vivo di una città fino a trasformarla, fu chiaro a Pisa sin dall'inizio del Novecento; e lo fu per percorsi in parte inediti e che ancora meritano studi peculiari, perché se la storiografia settecentesca aveva recuperato i *bassi tempi* come risultato di un'elaborazione culturale profonda e perfino acuta, e l'Ottocento per motivi di una ricerca identitaria, l'inizio del Novecento fu il periodo in cui quelle strategie culturali divennero un sistema operativo dal valore autenticante: dopo gli studi, eccone l'applicazione.

Il secolo si aprì in un precoce dicembre 1900 con Clemente Lupi, archivista e paleografo, che, approfittando dei restauri di un palazzo sui lungarni, chiese di prendere al volo l'iniziativa per studiare l'architettura medievale pisana¹. Fu una proposta che s'inserì in un contesto culturale assai attivo, se è vero che nel 1902 un altrimenti ignoto G. Orgi consigliò di scorticare gli edifici pisani dagli intonaci allo scopo di ritrovare l'assetto murario medievale: "La calce che ricuopre le facciate delle nostre case, ci nasconde molte e pregevoli opere di architettura antica e medioevale. Arcate, finestre bifore, lavori in terra cotta, tutto è rimasto sepolto dalla invasione del barocchismo. Ancora la pittura dei famosi maestri del Rinascimento, ha dovuto subire in molti luoghi la mano dell'imbianchino"².

Si faceva insomma sul serio, e quando nel 1907 si discusse su come rifare la nuova facciata della Sapienza, poi disegnata in modo neorinascimentale dal Pilotti, l'Associazione per l'Arte (nata nello stesso anno) ebbe da dire la sua in modo definitivo: pare "si voglia imporre una facciata di stile bramantesco che stona con tutte le tradizioni artistiche e storiche di Pisa". Perché non una in stile neomedievale?³

Tale fu l'impazienza medievista, da far addirittura pensare di eliminare dall'interno del Duomo tutte le aggiunte barocche, che avrebbe significato riportarlo ad un periodo mitico, mai esistito⁴. Quando nel 1910 si pensò di enfatizzare l'ingresso al Museo Civico, si vide bene di restaurare un palazzo ad esso contiguo che, a ben vedere, lasciava intravedere finestre ed archi medievali⁵.

Nel 1912 del resto ancora l'Associazione per l'Arte propose di ripristinare in stile medievale via delle Belle Torri, secondo il progetto di un ingegnere pisano, Gino Chierici, impiegato presso la Soprintendenza, che redasse delle belle

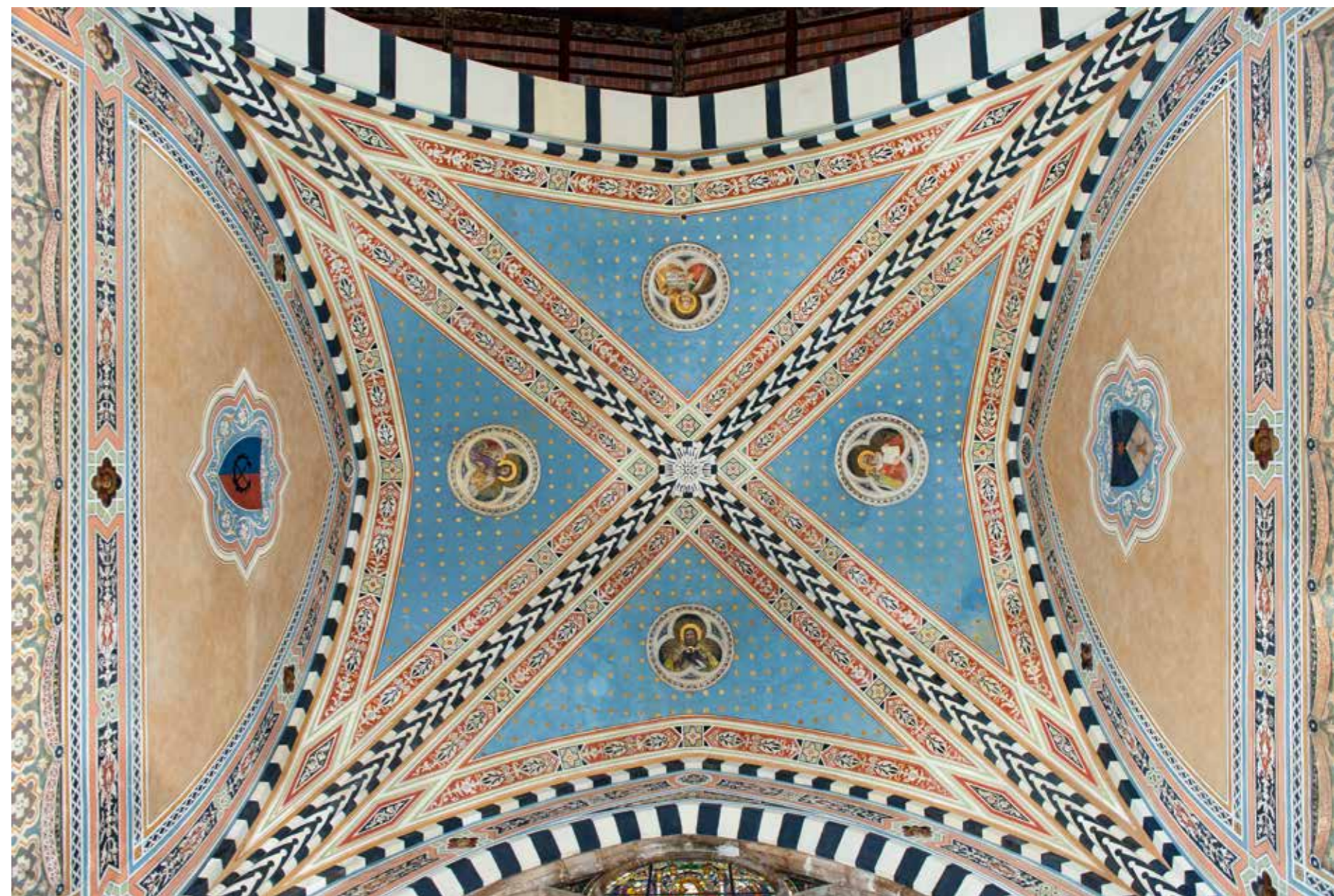


tavole acquerellate⁶. Analogamente, nel febbraio dell'anno successivo, in una conferenza pisana, Peleo Bacci, soprintendente, “la più famosa, temuta [...] e spiritosa malalingua di Pisa”, che “sguazzava nel pettegolezzo”⁷, parlò di una casa medievale appena riscoperta in via Garofani, e di un progetto del Chierici di ripristinarla secondo forme antiche⁸. Allo stesso modo, nel novembre del 1913 il Bacci s'interessò alle strutture medievali che stavano emergendo da un palazzo in via Vittorio⁹.

Di queste attenzioni furono oggetto anche le chiese, ed in particolare da quando il Cardinale Pietro Maffi venne eletto arcivescovo di Pisa. Nonostante le polemiche poi sorte tra il Pastore e Augusto Bellini Pietri, il più importante conoscitore dell'arte pisana del primo Novecento, questi, nel ruolo di Presidente dell'Associazione per l'Arte di Pisa, sostenne una riscoperta dell'arte pisana medievale e la necessità di un nuovo decoro urbano affidato al ripristino delle case torri, facendosi promotore di una ideologia del ritorno alla età di mezzo che trovò nel Maffi, di fatto, un valido alleato. La chiesa di San Francesco, almeno a partire dal 1900, era del resto già stata oggetto di attenzioni che erano dirette a restituire una presunta omogeneità stilistica gotica, con lavori assai lunghi e diramati, che incontrarono l'aperto sostegno del Maffi. E così fu anche per chiese minori, sparse nel territorio, come la deliziosa chiesa romanica di S. Giorgio a Bibbiano, addirittura dipinta al suo interno con fasce bicrome (i lavori si conclusero nel 1926, e la lapide commemorativa celebra appunto il Maffi), o la costruzione ex novo della parrocchiale di Marina di Pisa, in perfetto stile neoromanico. E questo valse anche per la chiesa di Santa Caterina. La convergenza di istituzioni assai diverse tra di loro, ma ugualmente orientate alla riscrittura della città secondo una lingua neomedievale e la sottrazione, se non la cancellazione, di quella barocca (e talvolta perfino rinascimentale), portò in effetti ad una trasformazione della città: Soprintendenza alle Belle Arti, Comune di Pisa, Associazione per l'Arte, Arcivescovo, non poterono non farsi strumenti di un intervento ideologicamente molto orientato, i cui frutti sono visibili ancora oggi.

I lavori di ristrutturazione iniziarono tra il febbraio e il marzo del 1922. La chiesa venne praticamente svuotata. Gli altari laterali, seicenteschi, vennero in gran parte rimossi e venduti¹⁰, le finestre reinventate secondo forme gotiche.

Le cappelle terminali furono ridipinte ad imitazione delle decorazioni duecentesche. I lavori furono affidati a due artisti altrimenti poco noti, perché sostanzialmente inclini ad un'attività di minuta e dignitosa decorazione: Cesare Cigheri (nato a Carmignano il 30 novembre 1870) e Galeno Davitti. Noto il primo anche per una non sappiamo quanto cospicua attività di restauratore¹¹, si distinse soprattutto nel campo degli ornati, dove spese un mestiere gradevole ma privo d'invenzioni, come confermato anche da quelli che eseguì, dopo i fasti di Santa Caterina, nella più modesta chiesa di San Rocco¹². Fece comunque in tempo a farsi un nome, nello studio posto in via San Giuseppe, e nel 1932 gli venne affidato il compito di restaurare le pitture sulla facciata dello Spedale dei Trovatelli¹³, mentre nel 1937 decorò la volta della chiesa di San Torpè¹⁴, che costituì probabilmente la sua ultima impresa, dal momento che morì nel 1938¹⁵.



Collaboratore, forse socio, del Cigheri fu, come detto, Galeno Davitti, che lo coadiuvò nell'esecuzione delle pitture parietali di Santa Caterina (ad esempio nella Cappella dei Caduti e nelle quadrature delle cappelle terminali), e dove nella prima cappella sinistra dipinse la *Flagellazione di Cristo*, in modo che corrispondesse alla *Crocifissione* trecentesca che era venuta alla luce durante i restauri¹⁶. L'affresco, di qualità imbarazzante, è tipico di un pittore evidentemente non a proprio agio nella pittura di figura, ma è tuttavia interessante perché è un bel documento dello sforzo di ripristinare una decorazione gotica, mediante un confronto diretto con gli episodi narrativi della grande pittura su parete.

Il tentativo di ricostruire un'autentica iconografia neomedievale non affidata solo agli ornati ma anche alle figure, ebbe come protagonista un sacerdote,

Cesare Cigheri, *Evangelisti*, 1923 -1924, Pisa, Chiesa di Santa Caterina



Galeno Davitti, *Flagellazione di Gesù*, 1923-1924, Pisa, Chiesa di Santa Caterina

Vittorio Bagnoli, *Madonna col Bambino*, 1930, Pisa, Chiesa di Santa Caterina, facciata



tal Vittorio Bagnoli, di Marina di Pisa, che nel 1923 firmò e datò il dipinto murale raffigurante la *Madonna col Bambino* situato nella lunetta sulla porta della chiesa di Santa Caterina che conduce in sacrestia¹⁷; nel 1930 firmò quella a mosaico sulla lunetta della facciata, di soggetto identico.

Nel 1925-27, assieme a un altrimenti ignoto Colombo Chierici, eseguì le decorazioni negli sguanci delle monofore della chiesa, ma, cosa ancor più importante, fornì probabilmente i disegni per il ripristino del rosone marmoreo sulla facciata¹⁸.

Bagnoli fu un interessante, sebbene modesto, artista operante a Pisa e nella sua diocesi ad inizio Novecento¹⁹. Ebbe anche una attività di restauratore, e compì impegnativi dipinti murali nella nuova parrocchiale di Marina voluta dal Maffi, ancora parzialmente esistenti²⁰.

Molti dei lavori di scultura, e di arredo scultoreo, vennero eseguiti grazie ai progetti di un funzionario della Soprintendenza, l'ingegnere Oreste Zocchi. Sulla sua figura quasi niente si sa, ed è uno di quegli operatori che meriterebbero uno studio approfondito, che non è qui il caso di fare.

Negli anni immediatamente precedenti quelli di Santa Caterina, nel 1921, per la precisione lo Zocchi disegnò l'urna votiva marmorea per i Caduti della Prima Guerra Mondiale, di stile quattrocentesco, per la chiesa di San Paolo a Ripadarno²¹, manifestando così una propensione per lo studio degli stili assai promettente. Nello stesso anno disegnò anche un lavoro decisamente più importante, che consisté nel progetto di ricostruzione, pur parziale, della tomba di Arrigo VII in Duomo, dimostrando così di saper passare agilmente dallo stile rinascimentale a quello gotico²².

A lui spettò anche l'idea, non memorabile, di trasportare il grande finestrone seicentesco, posto nella cappella centrale – rimosso per lasciar posto ad un sistema di ogive gotiche totalmente ricostruite in base a qualche frammento che vi era stato trovato – sulla facciata della piccola chiesa di Sant'Andrea in Pescaiola, dove ancora è lì, a fungere da improbabile elemento di arredo²³.

In Santa Caterina lo Zocchi disegnò invece il nuovo altar maggiore, “di stile trecentesco”, concepito al posto di quello seicentesco, giudicato “pesante”. Venne posto in opera nel 1923, ed eseguito dal laboratorio Lazzarini di Carrara, ed è tuttora esistente: una semplice mensa poggiante su 14 esili colonne, in modo da contenere, e da mostrare, l'urna contenete i resti del beato Giordano da Rivalto, fatti trasportare appositamente a Pisa da Colorno, dove si trovavano, dal cardinale Maffi²⁴.

Fu così che per sottrazioni e addizioni, per sperperi e aggiunte, anche gravoli, si riuscì, a Pisa come altrove, a confezionare una chiesa il cui interno voleva essere integralmente medievale ma non lo fu, stilisticamente omogeneo ma non lo fu. Ancora oggi, quando calpestiamo il pavimento dell'amplissima sua navata, ricordiamoci che ci stiamo avvicinando al Santissimo riposto in una chiesa che non è mai esistita.



Chiesa di S. Andrea in Pescaiola, facciata con il finestrone del coro della chiesa di Santa Caterina

¹ “Il Ponte di Pisa” n. 52, 30.12.1900.

² “Il Ponte di Pisa” n. 12, 23.3.1902.

³ “Il Giornale di Pisa” n. 24, 16.6. 1907.

⁴ “Il Ponte di Pisa” n. 37, 6.9.1908.

⁵ “Il Corriere Toscano” n. 265, 23.9.1910.

⁶ “Il Corriere Toscano” n. 141, 22.5.1912. Sull'attività di Chierici esiste una monografia: Galli 1989. Era nato a Pisa e lavorò in Soprintendenza dal 1910 al 1919. Riguardo alle sue belle tavole relative ai restauri di ricostruzione del centro di Pisa: *Lo Stato dell'Arte* 2015, p. 300 e passim, schede di F. Rotundo.

⁷ Carli 1977, p. 103.

⁸ “Il Messaggero Toscano” n. 48, 23. 2.1913.

⁹ “Il Ponte di Pisa” n. 46, 16.11.1913.

¹⁰ Nel 1925 una delle finestre seicentesche venne invece riadoperata come porta d'ingresso della chiesa di S. Jacopo al Cottolengo. Gli altari

del Rosario e del SS. Nome di Gesù, già nella navatella, furono venduti alla chiesa di S. Donato di Torino.

¹¹ Carletti - Giometti 2009, pp. 46-7, restaurò la tela di Domenico Ceuli con la *Strage degli Innocenti* (ma v. anche p. 71: restaurò pure il soffitto).

¹² “Il Ponte di Pisa” n. 31, 3-4.9.1927. Dopo i restauri è stata riaperta al culto la chiesa di S. Rocco, con le nuove pitture del Cigheri.

¹³ Carletti - Giometti 2009, pp. 72 e 77 n.

¹⁴ Gioli 2006, p. 51.

¹⁵ Torresi 1996, pp. 85-6.

¹⁶ Paliaga - Renzoni 2005³, *ad vocem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*. Il disegno è ancora esistente, e conservato presso la Soprintendenza di Pisa, come segnalato da un testo prezioso per la ricostruzione di tutte queste vicende: Onnis 2004, pp. 169-85 (v.

in partic. p. 181, dove il disegno viene dubitativamente assegnato all'ingegnere Castellucci).

¹⁹ Bagnoli fornì anche il disegno per la campana della *Ricordanza* del campanile della chiesa, dedicata al Maffi: Fascetti 1930.

²⁰ Noferi 2003, p. 50: Bagnoli il 12. 2. 1930 terminò l'esecuzione di un affresco raffigurante S. *Vittorino in gloria* sulla facciata della chiesa di Molina ed il restauro della *Visitazione* dell'Ademollo al suo interno (v. anche p. 57). Sui dipinti di Marina: Renzoni 2018, pp. 157-88.

²¹ “Il Ponte di Pisa” n. 28, 25-6.6.1921.

²² “Il Corriere Toscano” n. 228, 26.9.1921.

²³ “Il Corriere Toscano” n. 141, 14.6.1924.

²⁴ Manghi - Simoneschi 1924. V. anche “Il Corriere Toscano” n. 294, 17.12.1923. Per una ricostruzione al minuto dei lavori di ristrutturazione della chiesa v. *Per la riapertura* 1927.

Dalla chiesa di Santa Caterina d'Alessandria al Museo nazionale di San Matteo

Il 13 luglio 1946 venne inaugurata negli spazi dell'ex convento di San Matteo la Mostra sulla Scultura Pisana del Trecento¹. Tra i vari meriti per i quali l'esposizione risultò memorabile, vi fu quello di aver riunito fisicamente i componenti di due opere fondamentali della pittura del Trecento, il polittico di *Santa Caterina* di Simone Martini e il trittico di *San Domenico* di Francesco Traini che, a fine mostra, passarono stabilmente nella loro interezza originaria, se si esclude la perdita delle cornici e degli elementi di raccordo, nella collezione del Museo nazionale di San Matteo inaugurato nel 1949.

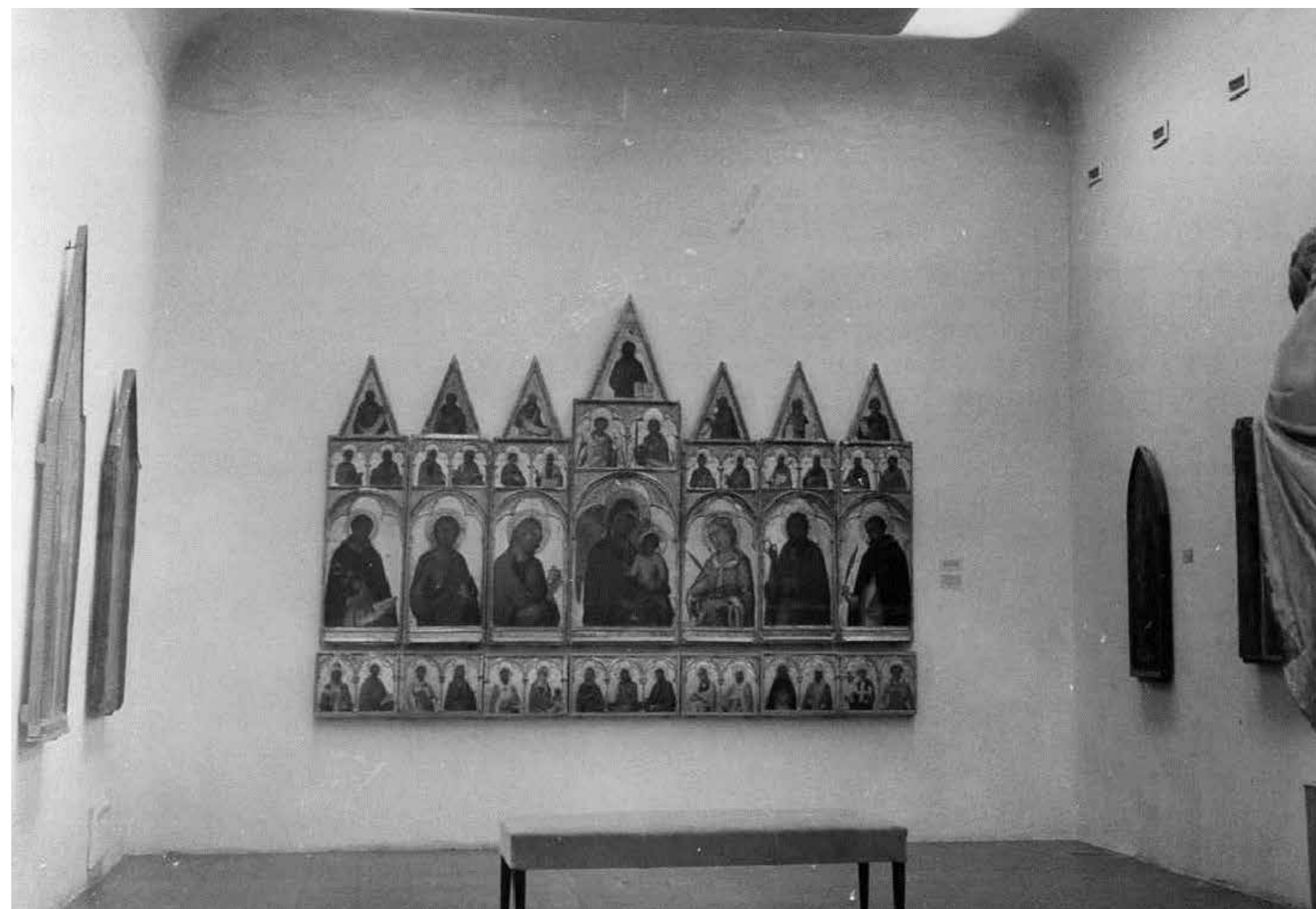
Si concluse così una lunga e complessa vicenda iniziata con la rimozione dei dipinti dai luoghi deputati nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria. Il polittico fu sostituito sull'altare maggiore intorno al 1550, nell'ambito di un riordino dell'area presbiteriale, mentre il trittico non fu più ricollocato dopo l'incendio del 1650². Le tavole furono riposte nell'attiguo convento, dove rimasero fino alla soppressione e demolizione dell'edificio avvenuta tra il 1785 e il 1787. In questa fase il canonico della Primaziale Sebastiano Zucchetti prelevò per la propria raccolta, alcuni elementi che facevano parte del polittico (il pannello con *San Giovanni Battista* e sei delle sette tavolette della predella), e il centrale con *San Domenico*, completo di cuspidi, del trittico³. Attraverso il lascito Zucchetti (1796), questi brani entrarono nella collezione pubblica, prima costituitasi come Accademia di Belle Arti (1816), poi Museo Civico (1893) e infine Museo nazionale di San Matteo (1949). Al Seminario Arcivescovile, edificato *ex novo* sulle macerie del convento, rimasero i restanti elementi. Solo nel 1835 Ernst Förster ed Ettore Romagnoli con Johannes Gaye ricostruirono idealmente il polittico dopo secoli di oblio⁴, lo stesso fece nel 1846 Francesco Bonaini con il trittico⁵. Uno dei primi effetti concreti della riscoperta fu il deposito presso l'Accademia, il 30 dicembre 1849, dell'elemento della predella del polittico con *Sant'Orsola* e *San Lorenzo*, lasciato per testamento dello stesso Zucchetti al Conservatorio della Qualconia, perché qui aveva sede la compagnia intitolata alla santa effigiata⁶.

L'auspicata ricomposizione delle opere appariva imminente. La disponibilità del Seminario, registrata da Iginio Benvenuto Supino nel 1865⁷ venne però meno con la nomina ad arcivescovo di Pietro Maffi che si scontrò con il direttore del Museo Civico, Augusto Bellini Pietri, poiché entrambi i proprietari reclamavano all'altro gli elementi mancanti⁸.

L'idea dell'arcivescovo di uno scambio che avrebbe visto il Seminario cedere al Museo i pannelli del trittico in cambio di quelli del polittico, o viceversa, fu sempre respinta dal direttore, in base a inderogabili principi museografici. Maffi fece quindi realizzare degli assemblaggi con le tavole originali e le copie di quelle mancanti, raccordate da cornici neogotiche, che collocò nella Pinacoteca del Seminario (1911)⁹, in attesa del progetto vagheggiato dall'arcivescovo già nel 1906 e poi concretizzatosi nel 1923, di restituirli al culto posizionandoli sui rispettivi altari, nel quadro più ampio del restauro neogotico dell'intera chiesa (1922-1927)¹⁰. Da ricordare che il Soprintendente Pèleo Bacci, nella relazione del 16 gennaio 1922 inviata al superiore Ministero, aveva previsto di sistemare in chiesa le opere ricomposte con gli originali presi dal Museo Civico¹¹.

Durante i lavori di restauro, dallo smantellamento nel 1924 dell'altare del Crocifisso, entrarono al Museo due mezze lunette con *Spiritelli reggi blasone*¹². Transitarono invece temporaneamente diversi frammenti architettonici. Tra marzo e settembre 1924 i brani di due finestre¹³, mentre nel febbraio 1927 uscirono dai magazzini, per essere inglobati nel nuovo rosone, alcuni pezzi di quello antico rinvenuti durante i restauri della facciata e depositati da Supino nel 1894¹⁴.

Solo un evento traumatico come la guerra si è rilevato determinante per risolvere la questione della ricomposizione fisica del polittico e del trittico. Nel 1940 la Soprintendenza prelevò dagli altari le tavole antiche, liberandole dall'incorniciatura con le copie, per trasportarle nel deposito della certosa di Calci, dove venivano raccolte in via prioritaria le opere mobili di maggior pregio della città per preservarle dai bombardamenti¹⁵. In questa prima fase furono trasferiti a Calci pure i



pannelli posseduti dal Museo Civico, in quanto selezionati tra quelli della collezione da proteggere con precedenza assoluta¹⁶. Terminata la guerra e finalmente ricomposte dopo secoli le due opere in occasione della succitata Mostra, prevalsero le ragioni storico-artistiche e così le tavole recuperate in emergenza dalla chiesa, rimasero al Museo nazionale di San Matteo. Da allora il polittico è stato esposto secondo diverse ipotesi ricostruttive, fino alla proposta di Antonino Caleca (1971;1977)¹⁷, confermata anche dall'ultimo restauro concluso nel 2015.

Nel 1986 – nell'ambito di una riorganizzazione dei marmi raccolti da Carlo Lasinio al Camposanto Monumentale tra il 1812 e il 1816 – sono stati trasferiti dalla Primaziale al Museo nazionale di San Matteo due sculture identificate in quelle che il conservatore ebbe in dono dal Seminario di Santa Caterina. Si tratta del frammento di rosone con *Busto di Cristo Benedicente* per il quale è stata supposta, sulla base di un raffronto stilistico, la pertinenza al Monumento dell'Arcivescovo Saltarelli di Andrea e Nino Pisani¹⁸, e di un busto acefalo che gli è stato accostato¹⁹. Lasinio ricevette dal Seminario anche un capitello sopravvissuto alla demolizione del chiostro, e attribuito da Max Seidel (1979) a Giovanni di Balduccio (1325 ca.)²⁰. Questo capitello e un altro

con teste di frati simile per stile, dimensioni e struttura sono passati dai depositi della Primaziale al Museo nazionale di San Matteo nel 1992²¹. Nel 1995 sono entrati in collezione da Villa Mazzarosa Prini a Pontasserchio, dove erano stati reimpiegati nel parco in due edicole neogotiche all'inizio del XIX secolo, un altro analogo capitello con teste umane, pure riferito alla bottega di Giovanni di Balduccio, e una serie di undici fogliati²². Anche per questo nucleo è stata ricostruita l'originaria appartenenza al chiostro²³.

Del dossale di Deodato Orlandi (1301), al Museo attraverso il lascito Zucchetti, è stata supposta la provenienza dall'altare maggiore per la presenza dell'effigie di San Domenico²⁴. Solleva però dubbi l'assenza della titolare dell'altare e della chiesa.

Infine si menziona la tavola duecentesca con *Santa Caterina d'Alessandria e otto storie*, al Museo dal 1888 dalla soppressa chiesa di San Silvestro, talvolta confusa con un'icona di analogo soggetto distrutta durante la demolizione del convento come attestano Ranieri Tempesti e Alessandro da Morrona, rammaricato di averla vista appesa a una parete del chiostro senza poterla salvare²⁵.

Caterina Bay

¹ Tolaini 2006.

² Per la ricostruzione dell'intera vicenda del polittico si rimanda a: C. Bay, M. Falcone, *Dallo smembramento alla ricostruzione. Il polittico di Santa Caterina di Simone Martini a Pisa tra storia materiale, museografia e critica*, in "Il Bollettino d'arte", in corso di pubblicazione. Qui sono trascritti e commentati tutti i documenti relativi al riordino dell'area presbiteriale, compresi quelli riguardanti il tabernacolo eucaristico in legno, alto tre braccia (ca. cm 175), realizzato da Giovanni Battista del Cervelliera e dorato alla fine del 1547 da Alessandro Bongiuanti da Pietrasanta. La sostituzione sull'altare maggiore ha consentito la sopravvivenza dell'opera di Simone, che non avrebbe potuto salvarsi dall'incendio del 1650 che distrusse il tabernacolo.

³ Buresi-Caleca, 1999, p. 28.

⁴ Förster 1835, pp. 166-169; Romagnoli, [ante

1835], (ristampa stereotipa Firenze 1976), p. 682/2. Cfr. Pierini 2000, pp. 233-234, note 1 e 4.

⁵ Bonaini 1846, pp. 5-35, 36-42.

⁶ Parenti, 2014, pp. 244-245; Buresi 2007, p. 48.

⁷ Supino 1873, pp. 12, 20-21, note 25 e 26.

⁸ Renzoni 2003, pp. 41-45, 48-49.

⁹ Manghi 1911, pp. 94-98.

¹⁰ Onnis 2004, pp. 179-180, 184.

¹¹ Archivio Soprintendenza di Pisa, foglio 122, chiesa di S. Caterina, pratica n. 7412.

¹² Si veda Donati ivi p. 122.

¹³ Archivio Museo nazionale di San Matteo, filza XI, n. 533.

¹⁴ Si veda Martinelli ivi pp. 76-77.

¹⁵ Archivio Soprintendenza di Pisa, Protezione Anti Aerea, Elenco oggetti da trasferirsi in altre località, 11 gennaio 1940. Cfr. Franchi 2006.

¹⁶ Archivio Soprintendenza di Pisa, Protezione

Anti Aerea, Elenco degli oggetti di maggior interesse artistico scelti nel Museo Civico di Pisa, 1 Agosto 1940.

¹⁷ Caleca 1971, p. 22; Idem 1977, II, pp. 62-66. Cfr. De Castris 2003, p. 352.

¹⁸ Buresi 1993, pp. 251-252; Carletti 1999, p. 55. Cfr. Donati ivi pp. 108-109.

¹⁹ Novello 1993, p. 253.

²⁰ Seidel 1979, pp. 13-32; Novello 1993, p. 247; Carletti 1999, pp. 53-54.

²¹ Novello 1993, pp. 247-248.

²² Tolaini 1992, pp. 148, 183 nota 55; Novello 1993, p. 248; Balbarini 2007, pp. 52-53.

²³ Si veda Ascani ivi pp. 68-70.

²⁴ Cannon 1982, pp. 78-79, nota 69.

²⁵ Belting 2001, pp. 463-467. Tempesti 1790, p. 258; Da Morrona 1812, vol. II, p. 144, note 1 e 2; Idem, 1816, p. 139, nota 1.



ES. DI. BARBARO. DI. RITA. DI. SIMONE. DI. ANDRÈ. DI. PIETRO. DI. PIETRO.





Sepulture, iscrizioni, stemmi: un'antologia (Breve introduzione e schede segnaletiche)

VITTORIA CAMELLITI

La chiesa di santa Caterina fu costruita nell'arco di pochi decenni grazie alle generose donazioni dei fedeli e ai lasciti testamentari di coloro che avevano ottenuto il privilegio di esservi sepolti. L'investimento di somme ingenti di denaro per l'edificazione, la decorazione e l'arredo della chiesa aveva una funzione devozionale e di espiatione dei peccati, «pro remedio animae»¹; inoltre sottendeva un intento celebrativo dei committenti, la cui memoria era affidata a iscrizioni commemorative e stemmi.

Iscrizioni e stemmi

Una epigrafe ancora esistente all'esterno della chiesa ricorda che furono i nobili di casa Gualandi «pro remedio animarum suarum» a concedere ai frati predicatori di estrarre i marmi necessari alla edificazione della facciata dalle cave di loro proprietà sui Monti Pisani «franchi d'ogni gabella» (Cat. 1).

Dalla Cronaca del Convento di Santa Caterina apprendiamo che la sala del Capitolo fu fatta affrescare nel 1318 da «quelli di casa Sciorta» a cui apparteneva frate Tommaso²; mentre il tetto del refettorio grande fu finanziato nel 1348 da Gherardo Moriconi; il «Crucifixum refectorii super mensam prioris» fu fatto dipingere a sue spese da frate Domenico della nobile famiglia «de Parlascio»³. I sedili in noce intagliati per il coro furono invece commissionati da Federico e Guidone Aiutamicro di cui il canonico Paolo Tronci, poco prima della metà del Seicento poteva vedere ancora «molte armi dipinte» nella cappella maggiore; ai lati della grande vetrata trecentesca, infranta a seguito dell'incendio del 1650, erano quindi presenti gli stemmi dei Gualfreducci «a man sinistra» e dei Maschiani «a man ritta», probabili committenti dell'opera⁴.

Uno stemma dei Maschiani è ancora oggi visibile alla sommità dell'arco della prima cappella del coro a destra (lato sud) del presbiterio (oggi della Madonna, già *Apostolorum*) (Cat. 2); in corrispondenza della cappella attigua (del SS. Sacramento, già di S. Nicola) si trova invece lo stemma degli Orlandi (Cat. 3). Si tratta degli unici stemmi scolpiti (presumibilmente originali: XIV-XV secc.; ridipinti) ancora esistenti in chiesa, posti a suggello di proprietà da parte delle famiglie che ne detenevano in origine il patronato. Ma altri stemmi dovevano contrassegnare le due cappelle del coro sul lato sinistro (lato nord): la prima (oggi San Michele Arcangelo, già *Angolorum*), adiacente alla sagre-



Andrea Pisano e bottega, Monumento funebre dell'arcivescovo Simone Saltarelli, particolare

stia, era di pertinenza della famiglia della Rocca di cui resta qui una sepoltura terragna⁵; l'altra, (oggi San Domenico, già della Maddalena) apparteneva ai Manninghi Buzzacherini⁶. Al di sopra dell'ingresso dell'attuale cappella dei Caduti (già di S. Simone e, in seguito, di S. Domenico) si vede uno stemma con cimiero riconducibile ai Coscia (Coxa o Coxe), famiglia napoletana che ne detenne il patronato nel Quattrocento (Cat. 4); lo stesso stemma (ridipinto) si ripete sul soffitto, nelle due chiavi di volta.

Non tutte le famiglie potevano vantare il patronato di una cappella e il loro intervento era limitato spesso alla dotazione di singoli altari che prevedeva la fornitura di preziose suppellettili (calici e arredi sacri), di costosi manufatti tessili e di immagini di soggetto sacro dipinte o scolpite. Oggi, lungo la navata, restano solo quattro altari edificati nel Seicento, tutti contrassegnati da stemmi: a sinistra, il primo (Santa Caterina) dei Guerrazzi e il secondo (S. Vincenzo Ferrer) dei Viviani⁷; a destra, il primo (Madonna del Rosario) dei Menichini e il secondo (S. Raimondo) dei Catignani⁸.

Tra gli altari medievali documentabili, di cui non è sempre nota la collocazione originaria, vi erano quelli intitolati a Santa Cecilia, all'Annunziata, all'Assunta, a San Pietro Martire, a San Tommaso d'Aquino e a San Paolo⁹. La Cronaca del convento registra che prima del 1348 frate Francesco Gerardini fece fare un «calicem pulcerimum et magnum pro usu altaris conventus»; lo stesso calice su cui in seguito fu dipinto lo stemma dei Benetti «quando altare in nostra ecclesia construxerunt»¹⁰. Una lapide datata al 1392, oggi affissa nel chiostro adiacente alla chiesa, ricorda invece l'esistenza di un «altare dell'Annunziata nuova» presso cui i frati del convento si erano impegnati a celebrare ogni giorno una messa in memoria di Ginevra, figlia di Lorenzo Manninghi e «donna che fu» di Manfredi Buzzacherini (Cat. 5).

Stemmi e iscrizioni di privati cittadini ed enti donatori sono stati apposti fino in tempi recenti: ricorrono ad esempio nelle cornici dipinte che riquadrano gli affreschi della cappella maggiore e in quasi tutte le vetrate di inizio Novecento¹¹.

Sepolture

Le sepolture – variamente indicate dalle fonti come tombe, arche o depositi – costituiscono una categoria del tutto particolare di opere d'arte, per funzione e per valore simbolico¹². Non sono solo i luoghi deputati a custodire i resti terreni degli uomini, ma costituiscono nel contempo il supporto e il tramite materiale della memoria e dell'identità familiare: nomi, date e stemmi che oggi ci sono spesso noti solo attraverso le trascrizioni e i disegni dei sepoltuari e degli stemmi compilati in epoca moderna.

La chiesa di santa Caterina conserva oltre un centinaio di tombe terragne (XIV-XVIII secc.), la maggior parte delle quali trecentesche. Si tratta per lo più di semplici lapidi marmoree in origine poste a copertura di avelli scavati al di sotto del piano pavimentale della chiesa e del chiostro (quest'ultimo demolito nel XVIII secolo) in cui oltre all'epigrafe è presente l'insegna araldica familiare. Alcune di esse appartengono alla tipologia di lapide 'con ritratto', si distinguo-

no cioè per la presenza dell'immagine del defunto scolpita a bassorilievo o incisa a graffito. La figura umana è rappresentata distesa in posizione supina, con le braccia incrociate sul petto e la testa appoggiata su un cuscino; negli esemplari più antichi è generalmente inquadrata entro una edicola gotica che si conclude alla sommità con una coppia di scudi. L'iscrizione funebre, contenente il nome del defunto e la data di morte, si trova incisa su due o più lati lungo il perimetro della lastra.

Le sepolture di questo tipo oggi esistenti in chiesa e appartenenti al XIV e XV secolo sono in tutto dodici¹³. La più antica, ancora nella collocazione originaria in prossimità della *navatella*, è quella di Scolajo Scolari (1315) capo della fazione ghibellina esiliato da Firenze che troviamo abbigliato secondo la moda del tempo, con un'ampia guarnacca adornata da lunghi manicotti, un copricapo e dei guanti (Cat. 6). Sono qualificati da abiti moderni anche Bandino Gualfreducci da Pistoia (1342) e l'ammiraglio pisano Gerardo Buzzacherini dei Sismondi (1347), entrambi sepolti in prossimità della cappella maggiore. Si trovano invece nell'attuale cappella di San Michele le tombe di due frati, riconoscibili dall'abito domenicano: Giovanni Dadi, maestro in teologia e importante esponente dell'Ordine (1341) e il confratello Nardo Tebaldi da Firenze (1341). Sono presenti le sepolture di due donne: quella nella *navatella*, incisa a graffito, di Jacopa Casalei del Turco (1347) e un'altra, nell'attuale cappella di San Domenico, scolpita a bassorilievo e raffigurante la «nupta», ovvero la moglie, del «magnifico» conte Corrado (1402), di cui esiste anche un disegno (Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale, inv. 1384)¹⁴. Nella navata (a sinistra) si conserva la lapide (1474) del filosofo Albertino da Cremona¹⁵; si trovano quindi le sepolture di guerrieri rappresentati in armatura, tra cui Giusferano di Val di Gregnola (1320), Antonio Gobiet? (1363), il conestabile Antonio de Barinci? (1346) e quella, più tarda, di Pietro Brandesi (1492)¹⁶. La stessa iconografia caratterizzava però anche le tombe perdute di alcuni *milites* forestieri: quella dei Conti Albertini da Prato (1315-1361), nota attraverso un disegno conservato a Prato, in Archivio di Stato (Fondo Salvi Cristiani n. 851, c. 2) e di Demetrio Catacuzeno (1536), riprodotta in un codice oggi a Venezia, nella Biblioteca del Museo Correr (Codice Gradenigo 200, vol XXII, c. 95). La figura del soldato armato con tanto di speroni ai calzari, ricorre sulla lapide sepolcrale di Marino Coscia (1418), già nella cappella di famiglia (ora dei Caduti) e oggi al Museo del Louvre a Parigi¹⁷.

Sono andati quasi tutti perduti i monumenti sepolcrali rilevati da terra che sorgevano sia all'interno che all'esterno della chiesa¹⁸. Resta il sepolcro dell'arcivescovo Simone Saltarelli (navata, parete sinistra) che, fortemente danneggiato nell'incendio del 1650, non ha conservato iscrizioni né stemmi. È tuttavia possibile che facessero parte del complesso alcuni frammenti lapidei recanti lo stemma Saltarelli (di rosso alla rotella d'azzurro bordata d'oro e caricata di un monte di sei cime d'oro cimato da una croce), oggi dispersi e noti solo attraverso delle fotografie anteriori al secondo conflitto mondiale pubblicate da Waldo Dolfi¹⁹ (Fig. 1). Lo stemma Saltarelli si ripete più volte anche sul piede di un calice oggi al Victoria and Albert Museum a Londra per cui è stata proposta una ipotetica provenienza dalla chiesa di Santa Caterina²⁰. Uno stemma,



1. Frammenti lapidei pubblicati da Waldo Dolfi



2. Stemma Compagni

identificato da Corallini con quello Saltarelli si trova sulla lapide di Simone del Broccaio (1382), operaio della chiesa di Sant'Andrea²¹.

Conserva invece l'iscrizione e due stemmi (di formato diverso; uno probabilmente di restauro) il sepolcro di Gherardo di Bartolomeo di Simone Compagni (1419)²² (Fig. 2) oggi nella navata (lato destro) ma in origine collocato sulla parete esterna della cappella dei Caduti, davanti alla cappella del SS. Sacramento dove esiste ancora una sepoltura familiare terragna (Cat. 7). Altre due tombe trecentesche sono state adattate a mensa d'altare: la prima, nella cappella di San Domenico, è quella di «magister» Falcone da Calcinaia (Cat. 8). La seconda si trova attualmente nella cappella dei Caduti e, come recita l'iscrizione ancora leggibile, apparteneva a Guglielmo Pallavicini e sua moglie²³. Da segnalare infine il sepolcro del beato Giordano da Rivalto (1310), un sarcofago romano in parte rilavorato nel Trecento e dal 1921-27 sotto la mensa dell'altare maggiore; sul coperchio si legge l'iscrizione (di incerta datazione) «OSSA B(eati) JORDANI»²⁴.

¹ Bacci 2000; Id. 2003.

² BCP, ms. 78, c. 28v; Bonaini 1845, p. 484, n. 126; Panella 1996; ed. web: Id. 2005.

³ BCP, ms. 78, c. 27r. Bonaini 1845, p. 546, n. 211; Salvadori 2015, p. 186.

⁴ Tronci 1643 (ASDP, Capitolo del Duomo, ms. C 152/153, c. XLVII) ed. Bruni 2018, p. 174.

⁵ Corallini 2014, p. 10, n. 7.

⁶ Ivi, p. 12; Cannon 2013, pp. 236-237; Salvadori 2015, 142.

⁷ Corallini 2014, p. 40, n. 127 e pp. 36-37.

⁸ Ivi, p. 39, n. 123; Tronci 1643 (ASDP, Capitolo della Cattedrale, ms. C 152/153, c. XLVIII) ed. Bruni 2018, p. 175.

⁹ Su quest'ultimo altare, per cui Nuta vedova di Vanni di Percivalle da Vicopisano dispone la realizzazione di un dipinto che sappiamo di Francesco Neri da Volterra si veda Fanucci Lovitch 1991, I, p. 118. Per la ricostruzione delle vicende

che interessano la chiesa e il convento Cannon 2013; Salvadori 2015, *passim*.

¹⁰ BCP, ms. 78, c. 28r; Bonaini 1845, p. 540, n. 204; Salvadori 2015, pp. 187, 201. Ancora oggi esistente la sepoltura di Puccio Benetti (1356), al riguardo Corallini 2016, p. 40, n. 126.

¹¹ Renzoni 2000, p. 98, nota 16; Onnis 2004, p. 180.

¹² Petrucci 1995; Collareta 1993, pp. 63-87; Pannofsky 1964, pp. 39-67.

¹³ Paoli 1982, pp. 38-45; Cannon 2013, pp. 241-242; Corallini 2014, nn. 12, 14, 16, 25, 34, 39, 47, 50, 53, 88, 111, 117; a cui si deve aggiungere una lapide consunta e di incerta datazione: Corallini 2014, n. 115; Modena 1923 (BCP, Archivio, 57, n. 83).

¹⁴ Renzoni 1999, p. 186, n. 31.

¹⁵ Donati 2007, p. 216; Salvetti 1621, BCP, Archivio, 57, n. 31, c. 78.

¹⁶ Un disegno della tomba (Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale, inv. 1387) è edito in Renzoni 1999, p. 186, n. 40.

¹⁷ Ricordata da Zucchelli 1787, c. 22r; documentata da un disegno (Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale, inv. 1385); al riguardo Ciardi 1987, pp.17-18; Renzoni 1999, p. 185, n. 26; Donati 2007, p. 208; Cannon 2013, pp. 237-238; Corallini 2014, p. 61.

¹⁸ Bacci 1913, pp. 215-226; Corallini 1999, p. 25; Milone 2004, pp. 70-71; Benassi 2010, p. 167.

¹⁹ Dolfi 2000, I, p. 143.

²⁰ Hueck 1997, pp. 31-36.

²¹ Corallini 2014, p. 19, n. 37; p. 38.

²² Donati 2007, p. 209.

²³ Corallini 2014, p. 17, n. 26.

²⁴ Onnis 2004, pp. 179; Cannon 2013, pp. 103-105; Corallini 2014, p. 62.

CAT. 1 Epigrafe donazione Gualandi (XIV secolo)

Chiesa, Facciata, pilastro d'angolo sinistro; collocazione originaria.

Lastra di marmo incisa e incassata a parete

cm 46 × 133,50

Iscrizione: NOBILES D(e) DOMO GUALANDOR(um) CO(n)CESSER(un) T FR(atr)IB(us) P(re)/DICATORIB(us) P(ro)_REMEDIO A(n)I(m)AR(um) SUARU(m) UT ABSQ(ue) O(mn)I PASSA/GIO ASPORTARE(n)T MARMORA D(e)_MO(n)TE PISANO P(ro)_EDIFICIIS / HUI(us) ECCL(esi)E P(ro)PT(er) Q(uo)D FR(atr)ES FECER(un)T EOS P(ar)TICIPES O(mn)IU(m) / BONORU(m) QUE IN_HAC ECCL(es)IA IN P(er)PETUU(m) FIENT.

Tronci 1643, ASDP, Archivio Capitolare ms. C 152/153, c. XLVI, ed. Bruni 2018, p. 173; Banti 2000, p. 121, n. 182; Cannon 2013, p. 232; Corallini 2014, p. 43.



CAT. 2 Stemma e tomba Maschiani (XV secolo)

Chiesa, Cappella della Madonna (già *Apostolorum*), parete esterna; collocazione originaria.

Marmo scolpito (bassorilievo) e dipinto

cm 45 × 60 (stimate)

Lo scudo (a mandorla) reca le insegne dei Maschiani (di rosso, al monte di sei, cimato da tre piante di miglio ognuna curva sotto il peso di una pannocchia matura d'oro; al capo d'oro, caricato di un'aquila nascente di nero, coronata dello stesso); risulta oggi ridipinto.

La tomba di famiglia (1407), in origine sotto gli scalini del presbiterio davanti alla cappella, è stata spostata (1972) al suo interno. La lastra (cm 98 × 260), oggi spezzata in più parti, reca al centro una cornice a compasso gotico con



all'interno uno stemma a targa interessato al centro dalla frattura e in parte eroso (ben leggibili solo il capo con l'aquila e le basi del monte) sormontato da un elmo con cercine e la testa di un'aquila coronata in cimiero.

Iscrizione (su quattro lati): CLARISSIMOR(um) MERCA/TOR(um) SEPULCHRA CIVIUM PISANOR(um) BARTHOLOMEI (et) PIERI DE_MA/SCHIANIS POSTEROR(um) / Q(ue) SUOR(um) ANNO N(ostre) S(alutis) M° CCCC VII EX_HAC LUCE MIGRARUNT.

Zucchelli 1787, c. 22v; Corallini 2014, pp. 14-15, n. 21.

CAT. 3 Stemma e tomba Orlandi (XIV secolo)

Chiesa, Cappella del SS. Sacramento (già di San Nicola), parete esterna; collocazione originaria.

Marmo scolpito (bassorilievo) e dipinto
cm 30 × 40 (stimate)

Lo scudo (gotico) reca le insegne degli Orlandi (scaccato d'argento e d'azzurro); è ridipinto e si presenta oggi scaccato di nero.

Si trova ancora oggi nella sua collocazione originaria (davanti alla cappella, sotto lo scalino; cm 196×77,5) la tomba terragna di Pietro Orlandi, figlio di Nino (1349). Il chiusino comprende tutta la larghezza della tomba; la parte centrale con i due stemmi familiari descritti nel Sepoluario Salvetti (1621, BCP, Archivio, 57, n. 31) risultava già consumata e illeggibile ai tempi di Giuseppe Modena (1923, BCP, Archivio, 57, n. 20).

L'iscrizione (in margine su tre lati) ricorda che la cappella fu inizialmente dotata nel nome di san Nicola: S(epulcrum) NOBILIS VIRI PE(t)RI DE / ORLANDIS FILII QUONDAM NOBILIS MILITIS D(omi)NI NINI DE ORLANDIS. / HIC IACET /PE(t)RUS P(re)DICTUS / [qui dotavit] HANC CAPPELLAM BEATI NICOLAI MCCCXLVIII [et] SUORUM HEREDUM.

Zucchelli 1787, cc. 22v-23r; Cannon 2013, p. 243; Corallini 2014, p. 21, n. 46.

CAT. 4 Stemma Coscia (XV secolo)

Chiesa, Cappella dei Caduti (già di San Simone e San Domenico) parete esterna; collocazione originaria.

Marmo scolpito (bassorilievo), sono presenti tracce di policromia
cm 40 × 60 (stimate)

La lastra di formato rettangolare contiene uno scudo a targa con le insegne Coscia (troncato: nel 1° di rosso alla gamba d'oro; nel 2° bandato d'argento e di verde), sormontato dall'elmo, dal cercine e da un cimiero molto complesso che comprende due ali, due corna e due ferri di cavallo. Su ciascun lato sono presenti due svolazzi che si concludono alle estremità con delle nappe.

Zucchelli 1787, c. 22r; Corallini 2014, p. 61.



CAT. 5 Epigrafe Manninghi-Buzzacherini 1392

Seminario, chiostro, lato est; collocazione originaria ignota. Nel sepoluario di Giuseppe Modena (1923, BCP, Archivio, 57, n. 141) è annotato: «alle arcate avanti lo scalone sotto la Madonna».

Lastra di marmo incisa e incassata a parete (priva di policromia)
cm 40 × 78

AD PERPETUA MEMORIA / NOTA CHE FRATI E' L_CONVE/NTO DI SANTA KATERINA / DI PISA AN(n)o ATTRIBUITO / OGNA_DÌ I(n)_P(er)PETUO UNA M/ESSA CHE_SI DIRÀ NELLO / ALTARE DELLA ANU[n]TIAT/A NUOVA A_MONNA GINEV/RA FIGLIUOLA CHE_FU DI_LO/RENZO MANNINGO E_DON(n)A / CHE_FU DI_M(e)SSER MANFRE/DI BUSSACCHERINO P(er)_GRA/TITUDI(n)E DE_BENEFICI R/ICEVUTI P(er)_L'A(n)I(m)A SUA E_DE_S/UOI A(n)NI MCCCXXXXII.

L'iscrizione occupa la parte superiore della lastra; nella parte inferiore è scolpito lo scudo dei Manninghi (troncato di rosso e d'argento, alla banda di verde attraversante la partizione).

Corallini 2014, p. 46, n. 146.

CAT. 6 Tomba di Scolajo Scolari (1315)

Chiesa, *navatella* (davanti alla cappella del SS. Sacramento); collocazione originaria. Marmo scolpito (bassorilievo) e inciso; privo di policromia.

cm 104,5 × 254

Figura intera di uomo entro un tabernacolo gotico. Nella parte superiore su ciascun lato è presente lo stemma familiare (bandato di sei pezzi d'oro e di nero). Lo stemma di sinistra è rivolto "per cortesia" e risulta quindi sbarrato. Iscrizione (in margine su due lati): HIC IACET NOBILIS VIR / SCOLARIUS DE [scolaribus] QUI OBIIT A(nno) D(omi)ni MCCCXV DE MENSE MAII.

Paoli 1982, p. 44, n.1; Corallini 2014, p. 22, n. 47.

CAT. 7 Tomba terragna dei fratelli Compagni

Chiesa, Cappella del SS. Sacramento; collocazione originaria.

Marmo scolpito e inciso; privo di policromia.

cm 86 × 223,5

La parte centrale della lapide è occupata dallo stemma della famiglia Compagni (d'oro alla banda di nero); il chiusino si trova nello scalino che dà accesso alla cappella ed è contrassegnato sul piano di calpestio (cm 97,5 × 26,5) da uno stemma analogo, più piccolo.



Iscrizione (lungo i margini su tre lati): S(epoltura) DE FIGLIUOLI MASCHI / TANTO DI GERARDO DI BARTALAMEO DI SIMONE DI CO(m)PAGNO / CITADINO DI PISA.

Zucchelli 1787, c. 22r; Corallini 2014, p. 16, n. 24; p. 27, n. 68.

CAT. 8 Sepolcro di «magister» Falcone da Calcinaia

Cappella di S. Domenico (dal 1921-27). In origine nella navata.

Marmo scolpito e inciso; privo di policromia.

cm 82 × 224

Iscrizione (margine superiore): [... ma]GISTRI FALCONIS DE BONIBE[r]GNIS DE CALCINARIA IURE CANO(n)ICO AD VOCATI, EI[u]S DESCE(n)DENTIUM NEPOTUM[q(ue)]

La lastra frontale del sepolcro, con al centro l'immagine di un Cristo in Pietà, fu adattata nel 1671 per iniziativa del mercante e collezionista Simone Menichini (Paliaga 2004) a paliotto per un altare intitolato al beato Lodovico Bertrando, missionario domenicano: in questa occasione i due stemmi laterali furono erosi e furono incise due iscrizioni attualmente livellate ma note da trascrizioni (Modena 1923, n. 139). La prima nello scudo di sinistra: DEO ET B(eata) M(aria) V(irgine)/ D(ivi) LUDOVICI BELTRANDI/CONF[essoris] ALTARE MARMOR(e)U(m) /EX PRISCIS SEDIBUS/IN HUNC DECENTIO/REM LOCUM PROPRIO/ AERE TRANSTULIT; la seconda in quello di destra: SIMON [de] ANDREA[s] A S(olo) (oppure Aere Suo?) F(ecit)/ MENICHINIS PIS(anus)/A VIRGINIS PARTU/ A(nno) MDCLXXI/ MORE PIS(ano).

Zucchelli 1787, c. 22r; Corallini 2014, p. 14, n. 19. Sull'ipotesi che la tomba sia servita come sepoltura del figlio Bonaggiunta si veda Cannon 2013, pp. 247-248 (per un approfondimento su questo personaggio si rinvia a Ronzani 2004, pp. 895-959).





Bibliografia

FONTI MANOSCRITTE

Annales = Ignazio Manardi, OP, et al., *Annales* [del Convento di Santa Caterina], Pisa, Biblioteca Cathariniana, ms. 42

Arrosti ms. 15 = J. Arrosti, *Croniche di Pisa*, BUP, ms 15, sec. XVII [adespoto e anepigrafo]

ASOPI

Archivio Generale della Soprintendenza di Pisa, F. 122/1, G 54/2, *Santa Caterina*, pratica 7385, 7388, 7391, 7392, 7393, 7395, 7396, 7434, 7570; F. 122/2, G 54/2, *Santa Caterina*, pratica 73226.

Corallini 1965 = Guido Corallini, *Iscrizioni Tombali ecc. della chiesa di S. Caterina*, 1965 (Pisa, Biblioteca Catheriniana= BCP, Archivio, n. 57)

Cronica = Domenico da Pèccioli, OP, *Cronica conventus antiqua Sanctae Katharinae de Pisis Ordinis Praedicatorum*, Pisa, Biblioteca Cathariniana, ms. 78

Modena 1923 = Giuseppe Modena, *Quaderno delle tombe di S. Caterina e altre iscrizioni*, 1923

(Pisa, Biblioteca Catheriniana= BCP, Archivio, n. 57)

Salvetti 1620 = Michele Salvetti, *Sepoltuario*, copia in fogli sciolti redatta da Giuseppe Modena (1923 circa) dell'originale disperso, già esistente nella Biblioteca del Capitolo, 1621 (Pisa, Biblioteca Catheriniana= BCP, Archivio, n. 57)

Salvetti 1621 = Michele Salvetti, *Sepoltuario*, copia del 1923 redatta da Giuseppe Modena dell'originale disperso, già esistente nella Biblioteca del Capitolo, 1621 (Pisa, Biblioteca Catheriniana= BCP, Archivio, n. 57).

Tronci 1643 = P. Tronci, *Descrizione delle Chiese, Monasteri, et Oratori della Città di Pisa*, (Pisa, Archivio Storico Diocesano, Archivio Capitolare = ASDP, ms. C152/153)

Zucchelli 1787 = Ranieri Zucchelli, *Compendio Istorico del già Convento e Chiesa di S. Caterina di Pisa ora Convitto Ecclesiastico*, 1787 (Pisa, Biblioteca Catheriniana= BCP, ms. 214).

BIBLIOGRAFIA A STAMPA

Arrosti 2016 = *Iacopo Arrosti. Croniche di Pisa*, a cura di M. Grava, Pisa 2016

Ascani 1995a = V. Ascani, *Giovanni di Balduccio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 703-711

Ascani 1995b = V. Ascani, *Giovanni di Simone*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 757-758

Ascani 1995c = V. Ascani, *Erwin von Steinbach*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma 1995, pp. 7-10

Ascani 1997 = V. Ascani, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma 1997

Ascani 2004 = V. Ascani, *Francescani, arte dei*, in *Iconografia e Arte Cristiana*, diretto da L. Castelfranchi - M.A. Crippa, a cura di R. Cassanelli - E. Guerriero (Dizionari San Paolo), Cinisello Balsamo 2004, I, pp. 663-681

Ascani 2007 = V. Ascani, *Giovanni di Simone*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, München - Leipzig 2007, 55, pp. 87-89

Ascani 2013 = V. Ascani, *Architettura gotica, in Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze

2013, pp. 267-296

Ascani 2014 = V. Ascani, *The Leaning Tower of Pisa. Concept and Realisation of a Medieval Masterpiece*, Pisa 2014

Ascani 2016 = V. Ascani, *Architettura e scultura architettonica dalle origini alla fine del Duecento*, in *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut - G. Garzella, Ospedaletto-Pisa 2016, pp. 64-86

Ascani 2019 = V. Ascani, *I Maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Pregassona-Lugano 2019

Bacci 1913 = P. Bacci, *Le arche sepolcrali esistenti sulla piazzetta di S. Caterina distrutte dai domenicani nel 1590*, in "Bullettino pisano d'arte e storia", 1, 1913, pp. 215-226

Bacci 1939 = P. Bacci, *Il Trionfo di san Tommaso di Francesco di Traino e le sue attinenze con la scuola senese*, in "La Diana", V (1939), pp. 161-75

Bacci 2000 = M. Bacci, «Pro remedio animae». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000

Bacci 2003 = M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2003

Balbarini 2003 = C. Balbarini, *Miniatura a Pisa nel Trecento: dal "Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi" a Francesco Traini*, Pisa 2003

Balbarini 2007 = C. Balbarini, *I reimpieghi di sculture 'gotiche' nei parchi romantici del Lungomonte pisano*, in A. Addobbati - S. Renzoni - C. Balbarini, *Estate in villa. Il Lungomonte sangiulianese luogo di villeggiatura della nobiltà pisana*, Pisa 2007, pp. 40-53

- Balbarini 2011 = C. Balbarini, *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma 2011
- Baldassari 2009 = F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Torino 2009
- Baldinucci [1681] 1975 = F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, (nella rist. anast., 7 voll., dell'ed. a cura di F. Ranalli, edita a cura di P. Barocchi - A. Boschetto, Firenze, 1974-1975)
- Baracchini 1992a = C. Baracchini, *L'arredo scultoreo del Sant'Andrea di Carrara, crocevia tra Pisa, Lucca e Parma*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 290-293
- Baracchini 1992b = C. Baracchini, *I capitelli: analisi di una tipologia*, in *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 79-83
- Baracchini - Castelnuovo 1996 = C. Baracchini, E. Castelnuovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996
- Barocchi 1960-62 = P. Barocchi, a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, tre voll., Bari 1960-62
- Barsotti 1999 = F. Barsotti, *Una mostra di arte sacra (1897). L'ambiente culturale e politico a Pisa alla fine dell'Ottocento*, in «Bollettino Storico Pisano», LXVIII, 1999, pp. 63-88
- Barsotti 2018 = F. Barsotti, *Le immagini sacre nell'opera di Paolo Tronci tra devozione, culto e collezionismo*, in *Paolo Tronci. Descrizione delle Chiese, Monasteri et Oratori della città di Pisa*, a cura di S. Bruni, Pisa 2018, pp. 49-67
- Barsotti 1929 = R. Barsotti, *Note su Fra Guglielmo*, in «Rivista d'Arte», XI (1929), pp. 378-395
- Barsotti 1960 = R. Barsotti, *Agnelli Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, pp. 423-424
- Bay 2018 = C. Bay, *La monumentalizzazione dell'immagine miracolosa di Maria. Esempi nella diocesi di Pisa tra XVI e XVII secolo, in Una donna, una chiesa. Maria nell'arte pisana*, a cura di M. Collareta, Pisa 2018, pp. 33-57
- Becherucci 1965 = L. Becherucci, *La bottega pisana di Andrea da Pontedera*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», XI, 1965, pp. 227-262
- Bellesi 1989 = S. Bellesi, *Pietro Dandini*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, II, pp. 710-711
- Bellesi 1991 = S. Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, in «Rivista d'Arte», VII, 1991, pp. 89-188
- Bellesi 2003 = S. Bellesi, *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Pisa 2003
- Bellesi 2009 = S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, Firenze 2009, 3 voll.
- Bellini Pietri 1913 = A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913
- Bellori 1672 [1976] = G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, nell'ed. a cura di E. Borea, intr. di G. Previtali, Torino 1976
- Belting 2001 = H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma 2001
- Benassi 2010 = L. Benassi, *Dinamiche di tutela nella Toscana granducale: interventi su edifici religiosi a Pisa*, in *Municipalia. Storia della tutela. Patrimonio artistico e identità cittadina: Pisa e Forlì (sec. XIV-XVIII)*, I, a cura di D. La Monica e F. Rizzoli, Pisa 2010, pp. 139-182
- Benvenuti 2008 = A. Benvenuti, *Le soppressioni dei Regolari in età leopoldina*, in A. Benvenuti (a cura di), *La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVIII-XIX, Censimento dei conventi e dei monasteri soppressi in età leopoldina*, Firenze 2008, pp. 27-73, 396-397
- Bériou 2001 = N. Bériou (a cura di), *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti archevêque de Pise (1253-1277)*, Roma, École Française de Rome, 2001
- Bertelli 2010 = B. Bertelli, *Soppressioni leopoldine di compagnie religiose a Pisa*, in D. La Monica - F. Nanni (a cura di), *Municipalia. Patrimonio artistico e identità locali: Pisa, Forlì e altri casi (sec. XIX -XX)*, vol. 2, Pisa 2010, pp. 17-77
- Bonaini 1845 = F. Bonaini (a cura di), *Chronica antiqua conventus sanctae Catharinae de Pisis*, in «Archivio storico italiano», VI/2 (1845), pp. 399-593
- Bonaini 1846 = F. Bonaini, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV*, in «Annali delle Università toscane», I, 1, Pisa 1846; anche in estratto, con numerazione di pagine autonoma, Pisa 1846
- Bonazzi 1900 = G. Bonazzi, *Il condaghe di San Pietro di Silki*, Sassari 1900
- Borea 1970 = E. Borea, *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 1970
- Borelli - Pecorini Cignoni 2003 = L. Borelli - A. Pecorini Cignoni, *Gregorio IX e il francescanesimo femminile nel territorio pisano-lucchese*, in «Bollettino Storico Pisano», LXXI (2003), pp. 169-182
- Borgo 1976 = L. Borgo, *The works of Mariotto Albertinelli*, New York and London 1976
- Borrelli 2003 = *Salvator Rosa. Lettere*, raccolte da Lucio Festa, ed. a cura di G.G. Borrelli, Napoli 2003
- Bozzoni 1994 = C. Bozzoni, *Chiese francescane della Toscana: procedimenti progettuali e di controllo proporzionale*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace - M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 71-83
- Bozzoni 2006 = C. Bozzoni, *Centoventi anni di studi sull'architettura degli Ordini mendicanti*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, a cura di V. Franchetti Pardo, Atti del Convegno internazionale (Firenze - Colle di Val d'Elsa, 7-10 Marzo 2006), Roma 2006, pp. 47-54
- Brevaglieri 1998 = S. Brevaglieri, *Galletti, Filippo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma 1998, pp. 248-251
- Bruzelius 2007 = C. Bruzelius, *The Dead came to Town: Preaching, Burying and Building in the Mendicant Orders, in The year 1300 and the Creation of a new European Architecture*, a cura di A. Gajewski - Z. Opačić, Turnout 2007, pp. 203-224
- Bruzelius 2012 = C. Bruzelius, *The Architecture of the Mendicant Orders in the Middle Ages: an overview of recent literature*, «Perspective» II, 2012, pp. 365-386
- Bruzelius 2014 = C. Bruzelius, *Preaching, Building and Burying: Friars and the Medieval city*, New Haven - London 2014
- Burchi 1975 = Burchi, *Feste in piazza Santa Caterina*, in «Antichità pisane», 3, 1975, pp. 33-39
- Burresi 1983 = M. Burresi, *Andrea, Nino e Tommaso, scultori pisani*, Milano 1983
- Burresi 1993: M. Burresi, *scheda n. 74*, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, pp. 251-252
- Burresi 1996 = M. Burresi, *Il Sepolcro della Gherardesca. Ricostruzione per anastilosi mediante grafica tridimensionale*, Pisa 1996
- Burresi 2007 = *Annibale Marianini. Inventario dei beni artistici nel Compartimento di Pisa (1860-1863)*, a cura di M. Burresi, Pontedera 2007
- Burresi - Caleca 1992 = M. Burresi - A. Caleca, *La decorazione delle facciate*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 212-213
- Burresi - Caleca 1999 = M. Burresi, A. Caleca, *Le antichità pisane dall'erudizione alla collezione*, in *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa fra Settecento e Novecento*, a cura di M. Burresi, Pontedera 1999, pp. 21-86
- Burresi - Caleca 2000 = M. Burresi - A. Caleca, *Armonie e variazioni nella taglia di Lupo di Francesco*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 8 Novembre 2000 - 8 Aprile 2001), a cura di M. Burresi, pp. 109-123
- Burresi - Caleca 2011 = M. Burresi - A. Caleca, *Il decano Sebastiano Zucchetti e la sua collezione di "primitivi"*, in O. Banti - G. Garzella, *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici. Studi in memoria di Monsignor Waldo Dolfi*, Pisa 2011, pp. 57-68
- Caglioti 2005 = F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'«Annunciazione» per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, «Prospettiva» 2005, 117-118, pp. 21-62
- Caglioti 2012 = F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: The Tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna, in Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, Proceedings of the Symposium (Washington, October 5, 2005 - Florence, October 12-13, 2006), a cura di C. Brandon Strehlke, Washington 2012, pp. 75-110
- Calderoni Masetti 1996 = A.R. Calderoni Masetti, *Guglielmo Fra*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, pp. 155-158
- Caleca 1971 = A. Caleca, *scheda n. 5*, in *Mostra del restauro di opere delle province di Pisa e Livorno*, Pisa 1971, pp. 22-24
- Caleca 1976 = A. Caleca, *Tre politici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone Martini e Lippo, 1*, in «Critica d'Arte», 150 (1976), pp. 49-59
- Caleca 1979 = A. Caleca, *La Crocefissione di Francesco di Traino*, in A. Caleca, G. Nencini, G. Piancastelli, *Pisa. Museo delle sinopie*, Pisa 1979, pp. 49-50, a p. 49
- Caleca in corso di stampa = A. Caleca, *Postille a Simone Martini*, in «Critica d'arte», n. s., I, 1, 2019.
- Caleca - Fanucci Lovitch 1991 = A. Caleca - M. Fanucci Lovitch, *Due nuovi documenti sull'attività artistica a Pisa: Giovanni Pisano (1307) e Goro di Gregorio (1326)*, «Bollettino Storico Pisano» IX, 1991, pp. 77-86
- Cambiagi 1773 = G. Cambiagi, *Il forestiero erudito o sieno compendiose notizie spettanti alla città di Pisa*, Pisa 1773
- Cannon 1982 = J. Cannon, *Simone Martini, the Dominicans and the Early Siennese Polyptych*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, pp. 69-93
- Cannon 2013a = J. Cannon, *Dominican Shrines and Urban Pilgrimage in Later Medieval Italy*, in *Architecture and Pilgrimage 1000-1500. Southern Europe and beyond*, a cura di P. Davies - D. Howard - W. Pullan, Farnham 2013, pp. 143-163.
- Cannon 2013b = J. Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven-London 2013.
- Cantelli 2009 = G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, Pontedera (PI) 2009
- Carbonara 1984 = G. Carbonara, *Gli insediamenti degli Ordini mendicanti in Sabina*, in *Lo spazio dell'umiltà*, Atti del Convegno di studio sull'edilizia dell'Ordine dei Minori (Fara Sabina, 3-6 Novembre 1982), Fara Sabina 1984, pp. 123-223
- Carletti 1999: L. Carletti, *scheda n. 18, scheda n. 19, scheda n. 20*, in *Tesori d'arte sacra a Pisa nel Trecento*, a cura di M. Burresi, Pisa 1999, pp. 53-55
- Carletti - Collareta 2016 = L. Carletti - M. Collareta, *Le arti nel Medioevo*, in *La chiesa di San Paolo a ripa d'Arno a Pisa*, a cura di F. Barsotti, Pisa 2016, pp. 49-67
- Carletti - Giometti 2009 = L. Carletti, C. Giometti, *Una chiesa ai margini. San Giorgio dei Tedeschi a Pisa tra storia materiale e storia della tutela*, Pisa 2009
- Carletti - Giometti 2010 = L. Carletti - C. Giometti, *Pietre vecchie ma non antiche. Compendio di scultura medievale pisana fino all'età di Giotto*, Pisa 2010
- Carli 1937 = E. Carli, *Marmi inediti del Quattrocento a Pisa*, in «La critica d'arte», II, 1937, pp. 168-170
- Carli 1958 = E. Carli, *Pittura pisana del Trecento. Dal «Maestro di S. Torpè» al «Trionfo della Morte»*, Milano 1958
- Carli 1977 = E. Carli, *Inventario pisano*, Milano 1977
- Carli 1994 = E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla «bella maniera»*, Pisa 1994
- Carofano 2013 = P. Carofano, *Il Gran Principe Ferdinando e il collezionismo di pittura caravaggesca. Spigolature e riflessioni*, in «Valori Tattili», 3/4, 2014, pp. 22-39
- Carofano - Paliaga 2001 = P. Carofano - F. Paliaga, *Pittura e collezionismo a Pisa nel Seicento*, Pisa 2001
- Carofano - Paliaga 2013 = P. Carofano - F. Paliaga, *Orazio Riminaldi. 1593 - 1630*, Soncino 2013
- Cartulaire* 1857 = *Cartulaire de l'abbaye de St. Victor de Marseille*, ed. H. Guérard, II, Paris 1857
- Cartulaire* 1882 = *Cartulaire du prieuré de Saint-Étienne de Vignory*, par J. D'Arbaumont, Langres 1882
- Casini 1992 = C. Casini, «Magistri marmoris» a Pisa e nel contado dalla seconda metà

- del Quattrocento agli anni Trenta del Cinquecento, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei fra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo della mostra (Pietrasanta 1992), a cura di R.P. Ciardi, S. Russo, Firenze 1992, pp. 72-98
- Cataldi Gallo 2000 = M. Cataldi Gallo (a cura di), *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700 (Catalogo)*, Torino, 2000, scheda n. 118
- Ceccarelli Lemut 2013 = M.L. Ceccarelli Lemut, *I santi dell'Università di Pisa*, in *Santi patroni e Università in Europa*, a cura di P. Castelli - R. Greci, Bologna 2013 (Centro interuniversitario per la storia delle università italiane. Studi, 21), pp. 177-188
- Ceccarelli Lemut - Garzella 2009 = M.L. Ceccarelli Lemut - G. Garzella, *Ordini militari in una città di mare: Ospitalieri e Templari nella Pisa medievale*, in *Cavalieri e città*, Atti del III Convegno internazionale di studi (Volterra, 19-21 giugno 2008), a cura di F. Cardini - I. Gagliardi - G. Ligato, Pisa 2009, pp. 53-67
- Ceccarelli Lemut - Sodi 2017 = M.L. Ceccarelli Lemut - S. Sodi, *La chiesa di Pisa dalle origini alla fine del Duecento.*, Pisa 2017
- Cervini - Spantigati 2004 = F. Cervini - C.E. Spantigati (a cura di), *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo*. Atti del convegno internazionale di studi (Bosco Marengo, 11-13 marzo 2004), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004
- Chelazzi Dini 1988 = G. Chelazzi Dini, *I riflessi di Simone Martini nella pittura pisana*, in *Simone Martini*, Atti del Convegno (Siena 1985), Firenze 1988, pp. 175 -182
- Chronica ed. Panella 2005 = *Cronica conventus antiqua Sancte Katerine de Pisis*, edizione web a cura di E. Panella (<http://www.e-theca.net/emiliopanella/pisa/cronica.htm>)
- Ciampolini 1993 = M. Ciampolini, *Alcune precisazioni a proposito di una biografia di Giovan Battista Tempesti*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei Lumi*, atti del convegno (Pisa 1990), a cura di R. P. Ciardi, A. Pinelli, C. M. Sicca, Firenze 1993, pp. 163-185
- Ciampolini 2010 = M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, Siena 2010, 3 voll.
- Ciardi - Galassi - Carofano 1989 = R.P. Ciardi - M. C. Galassi - P. Carofano, *Aurelio Lomi. Maniera e innovazione*, Pisa 1989
- Ciardi 1987 = Roberto Paolo Ciardi, *Il Quattrocento. Il Cinquecento*, in *La scultura a Pisa tra Quattrocento e Seicento* a cura di Roberto Paolo Ciardi, Claudio Casini, Lucia Tongiorgi Tomasi, Pisa, Cassa di Risparmio, 1987
- Ciardi 1995 = R.P. Ciardi, *Ritratto di Pisa in esterni*, in in R. P. Ciardi - L. Tongiorgi Tomasi - A. Tosi, *Pisa romantica*, Pisa 1995, pp. 9-18
- Collareta 1993 = Marco Collareta, *Ritratti, stemmi, iscrizioni: il contributo dell'arte alla memoria dei defunti*, in *Il Duomo di Trento: pitture, arredi e monumenti*, vol. I, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1993, pp. 63-87
- Collareta 1996 = M. Collareta, *La scrittura 'arte figurativa'. Materiali per la storia di un'idea*, in Claudio Ciociola, a cura di, "Visibile parlare". *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Napoli 1996, pp. 135-145
- Collareta 2012 = M. Collareta, *Di fronte al pulpito di Giovanni Pisano*, in G. Rossetti - A. Carlini - P. Floriani - G. Zaccagnini (a cura di), *Pietro Maffi Arcivescovo di Pisa (1903-1931). Un tempo difficile, un grande Pastore, una eredità culturale significativa*, Pisa 2012, pp. 225-231
- Collareta 2018 = M. Collareta, *Una lunga fedeltà. Iconografia mariana a Pisa tra XIII e XVIII secolo*, in M. Collareta (a cura di), *Una Donna, una Chiesa. Maria nell'arte pisana*, Pisa 2018, pp. 17-97
- Coppestein 1665= *Beati F. Alani rediuiuii ruspensis Tractatus mirabilis. De ortu, atque progressu psalterij Christi, Mariae, eiusque Confraternitatis. Auctore R.P.F. Ioanne Andrea Coppestein Mandalensi ordinis praedicatorum*, Venetis 1665
- Corallini 1965 = G. Corallini, *La chiesa di Santa Caterina in Pisa dalle origini ad oggi*, Pisa 1965
- Corallini 1999 = G. Corallini, *La chiesa di Santa Caterina in Pisa dalle origini ad oggi, dopo 50 anni dai grandi restauri, 1930-1980*, Pisa 1999
- Corallini s. d. = G. Corallini, *La chiesa di Santa Caterina in Pisa*, Pisa s. d.
- Corallini 1999 = G. Corallini, *La chiesa di Santa Caterina in Pisa*, Pisa, s.d. [ma 1999]
- Corallini 2014 = G. Corallini, *Honorabiles viri. Le iscrizioni sepolcrali e commemorative della chiesa di S. Caterina in Pisa*, Ospedaletto (Pisa) 2014
- Cristiani Testi 1986 = M.L. Cristiani Testi, *Giovanni di Simone: campanili pensili di Pisa 1*, «Critica d'arte» IV ser., LI, 1986, 9, pp. 57-64
- Cristiani Testi 1987 = M.L. Cristiani Testi, *Giovanni di Simone: campanili pensili di Pisa 2*, «Critica d'arte» IV ser., LII, 1987, 13, pp. 26-32
- Crowe-Cavalcaselle = J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, III, London 1866
- Cucini 1990 = C. Cucini, *Il medioevo*, in *Radi-condoli. Storia e archeologia in un Comune senese*, a cura di C. Cucini, Roma 1990, pp. 253-352
- Curuni 1971 = A. Curuni, *Le chiese romaniche di Pisa e dintorni*, «Rassegna. Comune di Pisa» VII, 1971, 1, pp. 11-13
- Dalli Regoli - Richetti 1996 = G. Dalli Regoli - P. Richetti, *L'arredo scultoreo: i rilievi in base d'arco*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini - E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 115-131
- Da Morrona 1787-1793 = A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa, 1787-1793
- Da Morrona 1793 = A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, III, Pisa 1793
- Da Morrona 18122 = A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 18122, 3 voll.
- Da Morrona 1816 = A. Da Morrona, *Pregi di Pisa*, Pisa 1816
- Da Morrona 1821 = A. Da Morrona, *Pisa antica e moderna*, Pisa 1821
- De Castris 2003: P. L. de Castris, *Simone Martini. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 2003
- De Dalmases 1997
- N. De Dalmases, *Lupo di Francesco, sub voce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 49-50
- Delcorno 1975 = C. Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze 1975
- Dell'Amico 2010-2011 = G. dell'Amico, *Federico Visconti di Ricoveranza, Arcivescovo di Pisa 1253-1277*, tesi di dottorato, rel. M. Ronzani, Università di Pisa 2010-2011
- Del Negro 2013 = P. Del Negro, *I santi protettori dell'Università di Padova tra medioevo ed età moderna*, in *Santi patroni e Università in Europa*, a cura di P. Castelli - R. Greci, Bologna 2013 (Centro interuniversitario per la storia delle università italiane. Studi, 21), pp. 133-142
- De Ruggiero = A. De Ruggiero, *La politica ecclesiastica e le soppressioni negli anni di Pietro leopoldo (1765-1790)*, in Z. Ciuffolletti (a cura di) *La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVIII-XIX, Nodi politici e aspetti storiografici*, Firenze 2008, pp. 33-110
- Descrizione 1792 = *Descrizione della città di Pisa per servire di guida al viaggiatore*, Pisa 1792
- Dolfi 2000 = Waldo Dolfi, *Vescovi e arcivescovi di Pisa. I loro stemmi e il Palazzo*, 3 voll., Pisa, Offset Grafica, 2000
- Donati 2007 = Gabriele Donati, *Lastre tombali pisane del Quattrocento*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. de Angelis, Pisa 2007, pp. 201-220
- Ducci 2016 = A. Ducci, *Il pulpito di San Michele in Borgo tra osservanza del modello e invenzione originale*, in *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut - G. Garzella, Pisa 2016, pp. 121-134
- Durand 1965 = *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum*, ediderunt A.Davril O. S. B. et T. M. Thibodeau, Turnholt 1995
- Erba 2013 = L. Erba, *I patroni dell'Università di Pavia: santa Caterina d'Alessandria e sant'Agostino*, in *Santi patroni e Università in Europa*, a cura di P. Castelli - R. Greci, Bologna 2013 (Centro interuniversitario per la storia delle università italiane. Studi, 21), pp. 89-108
- Fabbri 2015 = G. Fabbri, *Storia dell'Istituto Santa Caterina di Pisa dalla fondazione all'episcopato del cardinale Pietro Maffi*, Pisa 2015
- Fanucci Lovitch 1991 = Miria Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, I, Ospedaletto (PI), Pacini, 1991
- Fascetti 1930 = G. Fascetti, *La storia dei restauri del campanile*, suppl. a "Voce amica", n. 5, 1930
- Fascetti 1932 = G. Fascetti, *Pisa: restauri al campanile di Santa Caterina*, in «Bollettino d'arte», XXV serie III, n. VII - gennaio, Roma 1932, pp. 331-335
- Fascetti 1935 = G. Fascetti, *Restauri al campanile di S. Caterina in Pisa*, Pisa 1935
- Fenelli 2014 = L. Fenelli, *L'Ordine dei Frati Predicatori*, «Reti Medievali Rivista» XIV, 2013, 1, pp. 375-414
- Festa 1982 = L. Festa, *Aspetti della vita e dell'arte di Salvator Rosa*, in "Archivio Storico per le province napoletane", C, 1982, pp. 101-123
- Festa 1985-1986 = L. Festa, *Le lettere di Salvatore Rosa ai Maffei*, in "Rassegna Volterrana", LXI-LXII, 1985-1986, pp. 371-389
- Fioravanti 2009 = G. Fioravanti, *Il convento e lo "studium" domenicano di Santa Caterina*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture*, a cura di L. Battaglia Ricci - R. Cella, Pisa 2009, pp. 81-95
- Fischer 1986 = C. Fischer, a cura di, *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*, cat. della mostra, Firenze 1986
- Fornai 1990-1991 = S. Fornai, *L'ospedale di S. Leonardo di Stagno dalle origini alla cessione al monastero di Ognissanti (1154-1257)*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 1990-1991, relatrice M.L. Ceccarelli Lemut
- Förster 1835 = E. Förster, *Beiträge zur neuen Kunstgeschichte*, Leiptzig 1835
- Franchetti Pardo 2002 = V. Franchetti Pardo, *Architettura cistercense ed architettura degli Ordini mendicanti: confronti e differenze con riferimenti anche all'area della Marittima medievale, storia e arte*, Atti del Convegno (Casamari - Valvisciolo, 24-25 Settembre 1999), a cura di R. Cataldi, Casamari 2002, pp. 251-297
- Franchi 2006 = E. Franchi, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, Pisa 2006
- Frantz 1879 = E. Frantz, *Fra Bartolomeo della Porta. Studien über die Renaissance*, Regensburg 1879
- Frosini 1981 = D. Frosini, *Giovan Battista Tempesti pittore del Settecento Pisano*, in «Bollettino Storico Pisano», L, 1981, pp. 145-166
- Gabelentz 1922 = H. von der Gabelentz, *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance*, 2 voll., Leipzig 1922
- Galli 1989 = L. GALLI, *Il restauro nell'opera di Gino Cbierici (1877-1961)*, Milano 1989
- Garzella 1990 = G. Garzella, *Pisa com'era. Topografia e insediamento dall'impianto tardoantico alla città murata del secolo XII*, Napoli 1990
- Gastone 2011 = D. Gastone, *Argenti sacri nel Museo Diocesano*, in A. Capitanio (a cura di), *Il Museo Diocesano di Livorno. Gli argenti*, Ospedaletto (PI) 2011, pp. 31-77
- Gastone 2018 = D. Gastone, *Orafi e argentieri a Pisa nel XVIII secolo*, tesi dottorale, Università di Firenze-Pisa-Siena, 2018, tutor Professoressa A. Capitanio
- Gattiglia 2011 = G. Gattiglia, *Pisa nel Medioevo: produzione, società urbanistica. Una lettura archeologica*, Pisa 2011
- Gibelli - Fruci - Stiaccini 2016 = A. Gibelli - G.L. Fruci - C. Stiaccini, *I segni della guerra. Pisa 1915-1918: città e territorio nel primo conflitto mondiale*, Pisa 2016
- Gioli 2006 = A. GIOLI, *Una chiesa all'asta. San Torpè e le vendite dei beni del demanio*, Pisa 2006
- Gothic art* 2011 = *Gothic art in the MNAC collections*, Barcelona 2011
- Grassi 1838 = R. Grassi, *Descrizione storica artistica di Pisa e de'suoi contorni*, Pisa 1838, 3 voll.
- Greco 1984 = G. Greco, *La parrocchia a Pisa nell'età moderna (secoli XVII-XVIII)*, Pisa 1984
- Greco 2008 = G. Greco, *La Chiesa cittadina a Pisa nella prima età lorenese*, in R. P. Coppini - A. Tosi (a cura di), *Sovrani nel giardino d'Europa. Pisa e i Lorena*, catalogo della mostra, Pisa Museo di Palazzo Reale 20 settembre - 14 dicembre, Pisa 2008, pp. 103-112
- Gruyer 1886 = G. Gruyer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Paris 1886
- Guidoni 1981 = E. Guidoni, *Città e ordini mendicanti*, in Id., *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Roma-Bari 1981, pp. 123-158

- Guidoni 1989 = E. Guidoni, *Storia dell'Urbanistica. Il Duecento*, Roma-Bari 1989
- Iacopo da Varazze 1995 = Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995
- Kaeppli 1941 = T. Kaeppli (a cura di), *Acta Capitulatorum Provincialium Provinciae Romanae (1243-1344)*, Roma, Istituto Storico dei Frati Predicatori, 1941
- Klotz 1966 = H. Klotz, *Deutsche und Italienische Baukunst im Trecento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 1965-1966, 3-4, pp. 171-206
- Knapp 1903 = F. Knapp, *Fra Bartolomeo della Porta und die Schule von San Marco*, Halle 1903.
- Kreytenberg 1984 = G. Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München 1984
- La Provincia di Pisa 1893 = “La Provincia di Pisa”, XXIX, n. 5, 2 febbraio 1893, p. 2
- Lazzarini 2006 = M. T. Lazzarini, *Suppellettili inedite di argentieri livornesi (secoli XVII-XIX)*, in “Nuovi Studi Livornesi”, 13, 2006, pp. 181-215
- Le attività della Fondazione Pisa 2013 = *Le attività della Fondazione Pisa. Dal 2001 al 2012 a sostegno della città e del suo territorio*, Pisa 2013
- Le Goff 2006 = J. Le Goff, *Un lungo Medioevo*, Bari 2006
- Leoncini 2000 = A. Leoncini, *I simboli dell'Università di Siena*, in «Annali di storia delle università italiane», IV (2000), pp. 123-128
- Les Sermons 2001 = *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti Archevêque de Pisa (1253-1277)*, a cura di N. Bériou, I. Le Masne de Clermont, Rome 2001
- Levi 1998 = D. Levi, *Erudizione locale e ricognizioni straniere. Alcuni aspetti della storiografia artistica (1780-1870)*, in R. P. Ciardi (a cura di), *L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, Pisa 1998, pp. 245-268
- Liscia Bemporad 2018 = D. Liscia Bemporad (a cura di), *Preziose dediche. Arte cerimoniale ebraica a Livorno*, Livorno 2018
- Lo Stato dell'Arte, l'Arte dello Stato 2015 = *Lo Stato dell'Arte, l'Arte dello Stato. Le acquisizioni del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Colmare le lacune – Ricucire la Storia*, cat. della mostra a cura di M. G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma 2015
- Machiavelli 1875 = N. Machiavelli, *Le legazioni commissarie di Niccolò Machiavelli riscontrate sugli originali ed accresciute di nuovi documenti per cura di L. Passerini e G. Milanese*, I, Firenze-Roma 1875
- Manghi 1911 = A. Manghi, *La nuova Pinacoteca del Seminario di Pisa e un dipinto di Simone Martini*, in “Rassegna d'arte senese”, anno VII, fasc. IV, (ottobre Dicembre 1911), pp. 94-98
- Manghi – Simoneschi 1924 = A. Manghi, L. Simoneschi, *La chiesa di S. Caterina in Pisa. L'incendio del 1651 e i restauri odierni*, Pisa 1924
- Marchese 1846 = V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, II, Firenze 1846
- Martinelli 2016 = S. Martinelli, *La facciata della chiesa di San Michele in Borgo e la sua decorazione*, in *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut – G. Garzella, Pisa 2016, pp. 103-120
- Mattei 1768-1772 = A.F. Mattei, *Ecclesiae Pisanae historiae*, Lucae 1768-1772
- Matteo Civitali 2004 = *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, 2004), Milano 2004
- Matteoni 1985 = D. Matteoni, *Livorno*, Roma - Bari 1985
- Mazzei 1991 = R. Mazzei, *Pisa medicea. L'economia cittadina da Ferdinando I a Cosimo III*, Firenze 1991
- Meiss 1933 = M. Meiss, *The problem of Francesco Traini*, in “The Art Bulletin”, 1933, pp. 97-173
- Mersch 2009 = M. Mersch, *Programme, Pragmatism and Symbolism in Mendicant Architecture*, in *Self-Representation in Medieval Religious Communities. The British Isles in context*, a cura di A. Müller - K. Stöber, Münster 2009, pp. 143-166
- Miarelli Mariani 2014 = I. Marielli Mariani, *Le lettere di Pier Dandini a Giovan Battista Ricciardi*, in “Annali di Critica d'Arte”, X, 2014, pp. 51-72
- Milone 2004 = Antonio Milone, *Pisa officina dei Primitivi*, Pisa, Scuola Normale Superiore, Edizioni della Normale, 2004
- Mittarelli - Costadoni 1759 = G.B. Mittarelli - A. Costadoni, *Annales Camaldulenses ordinis sancti Benedicti*, IV, Venetiis 1759
- Modena 1927 = G. Modena, *La cronistoria dei restauri*, in *Per la riapertura della chiesa monumentale di S. Caterina*, Pisa 1927, pp. 13-31
- Mori 1991 = S. Mori, *Pievi della diocesi volterrana antica dalle origini alla Visita Apostolica (1576)*, in «Rassegna Volterrana», LXVII (1991), pp. 3-123
- Moro 2018 = Moro, *Custodi di un antico sapere. Le edizioni del XV secolo della Biblioteca Catbariniana di Pisa*, Pisa 2008
- Mosco 1982 = *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*. Cataogo della mostra, a cura di M. Mosco (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983), Firenze 1982.
- Moskovits 1986 = A. Fiderer Moskovits, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge et alibi 1986
- Mostra di arte sacra antica 1897 = *Mostra di arte sacra antica. Catalogo*, Pisa 1897
- Mostra della scultura pisana del Trecento = *Mostra della scultura pisana del Trecento: Pisa, Museo di S. Matteo, luglio-novembre 1946*
- Muzzi 1994 = A. Muzzi, *Firenze fra innovazioni e tecniche tradizionali: la scuola di San Marco*, in M. Di Giampaolo, a cura di, *Disegno antico italiano. Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento*, Milano 1994, pp. 20-29.
- Muzzi 2017 = A. Muzzi, *La presenza a Pisa di un'iconografia 'romana' nella pala di Fra Bartolomeo e Albertinelli per la chiesa di Santa Caterina*, in Marco Collareta, a cura di, *Nel solco di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana*, cat. della mostra, Pisa 2017, pp. 69-74.
- Muzzi 2017a = A. Muzzi, scheda II.27, in Marco Collareta, a cura di, *Nel solco di Pietro: la Cattedrale di Pisa e la Basilica Vaticana*, cat. della mostra, Pisa 2017, pp. 171-173.
- Negrizzo 2013 = S. Negrizzo, *Santa Caterina d'Alessandria e le università d'Occidente*, in *Santi patroni e Università in Europa*, a cura di P. Castelli - R. Greci, Bologna 2013 (Centro interuniversitario per la storia delle università italiane. Studi, 21), pp. 33-54
- Noferi 2003 = M. Noferi, *L'Oratorio della Compagnia della Visitazione di Molina di Quosa*, Pisa 2003
- Novello 1992a = R.P. Novello, *57a. Capitello figurato con teste umane e teste mostruose; 57b. Capitello figurato con teste degli Evangelisti; 57c. Base di colonnina*, in *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo – 3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 249-250
- Novello 1992b = R.P. Novello, *58. Capitello figurato con teste di frati*, in *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo – 3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, p. 250
- Novello 1993a = R.P. Novello, *68. Capitello con teste umane e teste mostruose*, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne del Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (Pisa, 30 Luglio – 31 Ottobre 1993), a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, p. 247
- Novello 1993b = R.P. Novello, *69. Capitello con teste di frati*, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne del Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (Pisa, 30 Luglio – 31 Ottobre 1993), a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, pp. 247-248
- Novello 1993c: R. P. Novello, *scheda n. 68, scheda n. 69, scheda n. 75*, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, pp. 247-248, 253
- Novello 1999 = R.P. Novello, *L'attività pisana di Giovanni di Balduccio*, in *Storia e arte nella Piazza del Duomo. Conferenze. Anni 1995-1997* (Opera della Primaziale pisana, Quaderno n. 12) Pontedera 1999, pp. 51-83
- Nuti 1986 = L. Nuti, *Pisa: progetto e città (1814-1865)*, Pisa 1986
- Onnis 2004 = F. Onnis, *Affinché “la gemma domenicana sia ridonata al suo antico splendore”. Un “restauro” di primo Novecento a Pisa nella chiesa di Santa Caterina d'Alessandria*, in “Polittico”, n. 3, 2004, pp. 169-85
- Orlandi 1955 = S. Orlandi, “*Necrologio di S. Maria Novella. Testo integrale dall'inizio (MCCXXXV) al MDIV corredato di note biografiche tratte da documenti coevi con presentazione del p. Innocenzo Taurisano*”, Olschki, Firenze 1955
- Orsi Landini 1988 = R. Orsi Landini, *La produzione fiorentina e la Fabbrica Imperiale in I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti*, Firenze, 1988, pp. 21-33.
- Orsi Landini 1988a = R. Orsi Landini, *Le fabbriche fiorentine attive nella seconda metà del secolo XVIII in I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti*, Firenze, 1988, pp. 35-38.
- Orsi Landini – Cataldi Gallo 2000 = R. Orsi Landini - M. Cataldi Gallo, *Tessuti genovesi: tecnica e decori* in M. Cataldi Gallo (a cura di), *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, Torino, 2000, pp. 100-111
- Paesani 1970-1971 = R. Paesani, *Codice diplomatico del convento di S. Caterina in Pisa (3 dicembre 1211-27 ottobre 1286)*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 1970-1971, relatore O. Banti
- Palazzo Blu 2010 = *Palazzo Blu. Le collezioni*, Pisa 2010
- Paliaga 2003 = F. Paliaga, *Arsenale, intagliatori navali e dipinti di marine a Pisa in età moderna*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini. Merci, ideee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra, a cura di M. Tangheroni (Pisa, Arsenali Medicei, 13 settembre-9 dicembre 2003), Milano 2003, pp. 305-309
- Paliaga 2004 = F. Paliaga, *Irrefrenabili passioni. La quadreria scomparsa di un mercante pisano del Seicento*, Pisa 2004
- Paliaga 2009 = F. Paliaga, *Pittori, incisori e architetti pisani nel secolo di Galileo*, Pisa 2009
- Paliaga 2016 = F. Paliaga, *Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi*, in “Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato”, 83, 2016, pp. 53-101
- Paliaga - Renzoni 2005 = F. Paliaga - S. Renzoni, *Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa 20053
- Panella 1996 = Emilio Panella, *Cronica di Santa Caterina in Pisa, copisti autori modelli*, in “Memorie Domenicane”, 1996, 27, pp. 211-291
- Panella 2005 = E. Panella, *Cronica conventus antiqua Sancte Katerine de Pisis* (Pisa, Biblioteca Catheriniana, ms. 78). Edizione web: <http://www.e-theca.net/emiliopanel-la/pisa/cronica.htm>
- Panajia 2016 = A. Panajia (a cura di), *Je vous écris de Pisa. Pisa nel carteggio di una famiglia francese dell'Ottocento (1833-1845)*, Pisa 2016
- Panichelli 1927 = P. Panichelli, *La Cappella Votiva*, in *Per la riapertura della chiesa*, 1927, Pisa 1927, pp. 54-56
- Panofsky 1964 = Erwin Panofsky, *Tomb sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, H.N. Abrams, 1964
- Pavanello 2012 = *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012.
- Per l'inaugurazione 1930 = *Per l'inaugurazione del campanile di Santa Caterina e della Campana dei Caduti per la Patria*, Pisa 1930
- Pesci 1999-2002 = L. Pesci, *Nel segno della tradizione: le manifatture fiorentine del '700 nella Collegiata di Montevarchi* in “Jacobard”, 1999-2002, n. 51, 2002, pp. 2-6
- Petrucci 1995 = Armando Petrucci, *Le scritture ultime: ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino, Einaudi, 1995
- Paoletti – Lambruschi 2017 = G. Paoletti – D. Lambruschi, *Il Duomo di Carrara*, Carrara 2017
- Paoli 1982 = Marco Paoli, *Un aspetto poco noto della scultura trecentesca pisana: la lapide sepolcrale con ritratto*, in “Antichità Viva”, 21, 5-6, 1982, pp. 38-44
- Parenti 2014 = D. Parenti, *Sebastiano Zuccheti*, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 243-247
- Pellegrini 1977 = L. Pellegrini, *Gli insediamenti degli Ordini mendicanti e la loro tipologia. Considerazioni metodologiche e piste di ricerca*, «Mélanges de l'École française de Rome» LXXXIX, 1977, 2, pp. 563-573
- Per la riapertura 1927 = *Per la riapertura della chiesa monumentale di Santa Caterina in Pisa*, Pisa 1927
- Pierini 2000 = M. Pierini, *Simone Martini*, Milano 2000
- Pisa. Iconografia a stampa 1991 = *Pisa. Iconografia a stampa dal XV al XVIII secolo*, Pisa 1991
- Pisani in corso di stampa = L. Pisani, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, in corso di stampa
- Polzer 1993 = J. Polzer, *The “Triumph of Tho-*

- mas” Panel in Santa Caterina, Pisa. *Meaning and Date*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37, 1993 (1994), pp. 29-70
- Porcu Gaias = M. Porcu Gaias, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996
- Pupillo 2009 = M. Pupillo, “Molto mio intrinseco e de'miei di casa”. *Orazio Riminaldi e i Crescenzi*, in *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di P. Carofano, Pontedera 2009, pp. 85-115
- Ragghianti 1972 = C.L. Ragghianti, *Tre secoli per un Duomo*, in F. Buselli, *S. Andrea Apostolo Duomo a Carrara*, Genova 1972, pp. 7-17
- Rationes decimarum* = *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV, Sardinia*, a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1945 (Studi e Testi, 113); *Tuscia*, I, *La decima degli anni 1274-1280*, a cura di P. Guidi, Città del Vaticano 1932 (Studi e Testi, 58); II, *La decima degli anni 1295-1304*, a cura di M. Giusti - P. Guidi, Città del Vaticano 1942 (Studi e Testi, 98)
- Redi 1991 = F. Redi, *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiale (secoli V-XIV)*, Napoli 1991
- Redi – Ascani 1998 = F. Redi - V. Ascani, *Pisa, Archeologia e urbanistica, architettura, scultura, pittura e miniatura*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma, 1998, pp. 412-432
- Renzoni 1985 = S. Renzoni, *Appunti per una storia dell'architettura a Pisa nella prima metà dell'Ottocento*, in *Una città tra provincia e mutamento. Società, cultura e istituzioni a Pisa nell'età della Restaurazione* (Catalogo della mostra), Pisa 1985
- Renzoni 1997 = S. Renzoni, *Pittori e scultori attivi a Pisa nel XIX secolo*, Pisa 1997
- Renzoni 1999 = S. Renzoni, *Augusto Bellini Pietri e sue conseguenze*, in *Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, a cura di M. Burrelli, Pontedera, Bandecchi
- Renzoni 2000 = Stefano Renzoni, «Muri ai pittori». Aperture sulla pittura parietale a Pisa tra Otto e Novecento, in *Villa Victorine: recupero di una architettura ottocentesca pisana*, a cura di Barbara Billi, Giorgio Conti, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 95-101
- Renzoni 2003 = S. Renzoni, *Tra Popolo e Comune. Un suggerimento per Pietro Maffi, Augusto Bellini Pietri e una polemica sui musei di inizio Novecento*, in “Valdinievole studi storici”, anno IV, n. 7, (gennaio-giugno 2003), pp. 14-56
- Renzoni 2014 = S. Renzoni, *Settecento minore. Pittori a Pisa in cerca di gloria*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 81, San Miniato al Tedesco 2014, pp. 35-53
- Renzoni = S. Renzoni, *Giovan Battista Tempesti pittore del Settecento*, tesi di dottorato di ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo, Università degli Studi di Pisa
- Renzoni 2018 = S. RENZONI, *Una chiesa letteraria. Pietro Maffi e la costruzione della chiesa di Santa Maria Ausiliatrice a Marina di Pisa*, in M. Collareta (a cura di), *Una Donna, una Chiesa. Maria nell'arte pisana*, Ospedaletto (PD) 2018, pp. 157-88
- Righetti Tosti-Croce – Moskovitz - Romano 1994 = M. Righetti Tosti-Croce - A. Moskovitz – S. Romano, *Domenicani*, , in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 677-701
- Rohault de Fleury 1866 = M.G. Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise au moyen âge. Atlas*, Paris 1866
- Romagnoli ante 1835 = E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi...* [ante 1835], Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, mss L.II.1-13, (ristampa stereotipa Firenze 1976)
- Romanini 1978 = A.M. Romanini, *L'architettura degli Ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, «Storia della città» III, 1978, 9, pp. 5-15
- Roncioni ed. Bonaini 1848 = R. Roncioni, *Delle famiglie pisane libri XVI*, a cura di F. Bonaini, in “Archivio storico italiano”, t. VI, p. II, 1848.
- Ronzani 1977 = M. Ronzani, *Gli Ordini Mendicanti e le istituzioni ecclesiastiche preesistenti a Pisa nel Duecento*, in “Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age/Temps modernes”, 89 (1977), pp. 667-677
- Ronzani 1986 = M. Ronzani, *Pisa nell'età di Federico II*, in S. Gensini (a cura di), *Politica e cultura nell'Italia di Federico II*, Pisa, Pacini, 1986, pp.124-193.
- Ronzani 1990 = M. Ronzani, «*Figli del comune*» o fuorusciti? *Gli arcivescovi di Pisa di fronte alla città-stato fra la fine del Duecento e il 1406*, in G. De Sandre Gasparini, A. Rigon, F. Trolese, G. M. Varanini (a cura di), *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, Roma, Herder, 1990, vol. II, pp. 773-835.
- Ronzani 2004 = M. Ronzani, *Chiesa e clero nella Pisa del Trecento attraverso la biografia di un protagonista. Attività ecclesiastica, affari finanziari e vita privata di Bonaggiunta da Calcinaja (1297-1362)*, in G. Andenna (a cura di), *Mediterraneo, Mezzogiorno, Europa. Studi in onore di Cosimo Damiano Fonseca*, Bari, Adda, 2004, vol. II, pp. 895-959
- Ronzani 2005 = M. Ronzani, *Un'idea trecentesca di cimitero. La costruzione e l'uso del Camposanto nella Pisa del secolo XIV*, Pisa, Plus, 2005.
- Ronzani 2008 = M. Ronzani, *L'arcivescovo Giovanni di Poli e la città all'inizio del Trecento. Per il VII centenario della fondazione della Pia Casa di Misericordia*, in A. Zampieri (a cura di), *La storia di Pisa nelle celebrazioni del “6 agosto” (1959-2008)*, Pisa, Ets, 2008, pp. 315-325
- Ronzani 2016 = M. Ronzani, *La Chiesa pisana al tempo di Enrico VII: gli arcivescovi domenicani Giovanni dei Conti di Poli e Oddone della Sala*, in G. Petralia e M. Santagata (a cura di), *Enrico VII, Dante e Pisa a 700 anni dalla morte dell'imperatore e dalla Monarchia*, Ravenna, Longo, 2016, pp. 75-92
- Ronzani 2017 = M. Ronzani, *Saltarelli, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2017, *sub voce*, edizione in rete: http://www.treccani.it/enciclopedia/simone-saltarelli_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Ronzani i.c.s. = M. Ronzani, *I Domenicani e le istituzioni ecclesiastiche: l'esempio di Pisa nei secoli XIII-XIV*, relazione presentata al convegno *I Domenicani nelle città dell'Italia Centrale (secoli XIII-XIX)*, Firenze, 28 settembre-1 ottobre 2016, in corso di stampa in “Memorie Domenicane”
- Ruggeri – Carlesi 1989 = G. Ruggeri – D. Carlesi, *Alvio Vaglini. Vita e opere di uno scultore*, Pisa 1989
- Sainati 1898 = G. Sainati, *Diario Sacro Pisano*, Torino 1898
- Salmi 1926 = M. Salmi, *Il Duomo di Carrara*, in “L'Arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna”, XXIX (1926), pp. 124-135.
- Salvadori 2015 = Elisabetta Salvadori, *I frati Domenicani del convento pisano di Santa Caterina e la chiesa (1220-1350) attraverso le fonti documentarie e la Chronica di Domenico da Peccioli*, tesi di dottorato (professore tutor Mauro Ronzani), Università di Pisa, Pisa 2015.
- Scaduto 1885 = F. Scaduto, *Stato e Chiesa sotto Leopoldo I di Toscana (1765-1790)*, Firenze 1885
- Schenkluhn 1985 = W. Schenkluhn, *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Berlin 1985
- Schenkluhn 2003 = W. Schenkluhn, *Architettura degli ordini mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Milano 2003
- Scott 1881 = L. Scott, *Fra Bartolommeo*, London 1881
- Seidel 1979 = M. Seidel, *Die Skulpturen des Giovanni di Balduccio aus S. Caterina in Pisa: zur bestimmung des Evangelistenkapitells im Liebighaus*, «Städel-Jahrbuch», nuova serie VII, 1979, pp. 13-32; trad. it: *Le sculture di Giovanni di Balduccio provenienti da Santa Caterina a Pisa. Per una attribuzione del capitello degli Evangelisti nel Liebighaus*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. Volume 2: Architettura e scultura*, Venezia 2003, pp. 645-662
- Seidel 1999 = M. Seidel, *Nicola Pisano: Bauskulptur*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» XLIII, 1999, 2-3, pp. 253-332; trad. it: *Sculture architettoniche di Nicola Pisano*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. Volume 2: Architettura e scultura*, Venezia 2003, pp. 201-270
- Simoneschi 1897 = L. Simoneschi, *Discorso per la solenne inaugurazione della mostra di arte sacra antica*, Pisa 1897
- Simoneschi 1924 = L. Simoneschi, *Nella chiesa di S. Caterina (dopo l'incendio del 1651)*, in A. Manghi, *La Chiesa di S. Caterina in Pisa. L'incendio del 1651 e i restauri odierni*, Pisa 1924, pp. 19-31
- Supino 1873 = M. Supino, *Sul riordinamento degli studj delle Belle Arti di Pisa. Lettera al chiarissimo signore cav. avv. Leopoldo Tanfani Direttore del R. Archivio di Stato della stesa città*, Pisa 1873
- Soprani - Ratti 1768-69 = R. Soprani, *Le vite de' pittori, scultori e architetti genovesi* [...] in questa seconda edizione riveduta, accresciuta ed arricchita di note da C.G. Ratti, Genova 1768-69, 2 voll.
- Soriani 2018 = M. Soriani, *Simone da Cascina*, in “Dizionario biografico degli italiani” 92 (2018)
- Strocchi 1992 = C. Strocchi, *Scheda n. 521*, in D. Liscia Bemporad (a cura di), *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, Firenze 1992, vol. III, pp. 660-661
- Supino 1904 = I.B. Supino, *Arte pisana*, Firenze 1904
- Tangheroni 1993 = M. Tangheroni, *L'età della Repubblica*, in *Storia dell'Università di Pisa*, I (1343-1737), Pisa 1993, 1, p. 5-32
- Taurisano 1927 = I. Taurisano, *I Domenicani a Pisa*, in “Memorie Domenicane”, XLIV (1927), pp. 178-217
- Tempesti 1790 = R. Tempesti, *Elogio di Giunta*, in *Memorie storiche dei più Uomini Illustri pisani*, Pisa 1790
- Terzaghi 2004 = M.C. Terzaghi, *Domenicani, arte dei, in Iconografia e Arte Cristiana*, diretto da L. Castelfranchi - M.A. Crippa, a cura di R. Cassanelli - E. Guerriero (Dizionario San Paolo), Cinisello Balsamo 2004, I, pp. 595-607
- Testi Cristiani 2005 = M.L. Testi Cristiani, *Arte medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Roma 2005
- Titi 1751 = P. Titi, *Guida per il passeggiare dilettante di pittura, scultura ed architettura nella Città di Pisa*, Pisa 1751
- Tola 1861 = P. Tola, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, I, Augustae Taurinorum 1861 (Historiae Patriae Monumenta, X)
- Tolaini 1992 = E. Tolaini, *Pisa* (Le città nella storia d'Italia), Bari-Roma 1992.
- Tolaini 2006 = E. Tolaini, *L'arte delle rovine. A sessant'anni dalla Mostra della Scultura Pisana del Trecento 1946-2006*, Pisa 2006.
- Torresi 1996 = A. P. Torresi, *Neo-medicee. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996
- Tosi 1995 = A. Tosi, “*Beaux Arts et voyages*”. *Artisti e viaggiatori nella Pisa romantica*, in R. P. Ciardi – L. Tongiorgi Tomasi – A. Tosi, *Pisa romantica*, Pisa 1995, pp. 19-28
- Tosi 2016 = A. Tosi, *Un romantico album de dessins*, in A. Panajia (a cura di), *Je vous écris de Pisa. Pisa nel carteggio di una famiglia francese dell'Ottocento (1833-1845)*, Pisa 2016, pp. 19-23
- Tronci c. 1643 [ed. 2018]
- P. Tronci, *Descrizione delle Chiese, Monasteri, et Oratori della Città di Pisa* [1643], ed. a cura di S. Bruni, Pisa 2018.
- Vasari 1550 e 1568 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987
- Venchi 1997 = Venchi, *San Pio V. Il pontefice di Lepanto, del rosario e della liturgia tridentina*, Roma 1997
- Villetti 1984 = G. Villetti, *Quadro generale dell'edilizia mendicante in Italia*, in *Lo spazio dell'umiltà*, Atti del Convegno di studio sull'edilizia dell'Ordine dei Minori (Fara Sabina, 3-6 Novembre 1982), Fara Sabina 1984, pp. 225-274
- Villetti 1995 = G. Villetti, *L'architettura delle grandi chiese mendicanti del Duecento e del Trecento*, in *Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Orvieto 12-14 Novembre 1990), a cura di G. Barlozzetti, Torino-Roma 1995, pp. 239-257
- Villetti 2005 = G. Villetti, *Studi sull'edilizia degli Ordini mendicanti*, a cura di L. Pellegrini, Roma 2005
- Weisheipl 1994 = J.A. Weisheipl, *Tommaso d'Aquino. Vita, pensiero, opere*, citato secondo la seconda ediz. italiana curata da I. Biffi, Milano 1994.
- Zucchelli 1907 = N. Zucchelli, *Cronotassi dei vescovi ed arcivescovi di Pisa*, Pisa 1907
- Zucchelli 1985 = N. Zucchelli, *Il monastero di San Domenico in Pisa, un monumento di arte e fede, 1385-1985*, a cura di R. Spiazzi O. P., Roma 1985



Finito di stampare nel mese di novembre 2019
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it

