

Some Reflections on Buffalmacco's Frescoes in the Camposanto of Pisa

Anna Rosa Calderoni Masetti

rosi.masetti@gmail.com

ABSTRACT

The article focuses on a graphic fragment visible in the sinopia of the *Last Judgment* and proposes to identify it as a preparatory fresco study for the same scene painted on the panel of the *Thebaid*; the latter would therefore have been executed at a later date. Accepting the view that the cell located in the upper-right section of the *Inferno* panel alludes to an episode of fourteenth-century Pisan politics – namely the “Conspiracy of San Martino” – the author further hypothesizes that the losers in this affair, Ceo and Benedetto Gualandi, may be represented by the naked figure inserted “directly” into the jaws of the infernal monster and by the figure whose entrails are being torn out by a devil, above whom appears the word “Simon”. The relationships between Buffalmacco's frescoed figures and certain sculpted protomes on the exterior façade of the Camposanto, attributed to Giovanni di Balduccio, also prompt a reconsideration of the dating of the latter and of the circumstances of their creation. If assigned to a period before the sculptor's departure for Milan, that is, 1335-36, they may in fact have been executed in 1329 to celebrate Pisa's regained freedom following the occupation of the city by Louis the Bavarian. Finally, the article identifies, among two arches in the so-called cloister of the Camposanto, a marble head that may be interpreted as a portrait of Dante.

KEYWORDS

Camposanto of Pisa; Buffalmacco; Giovanni di Balduccio

BIOGRAPHICAL NOTE

Anna Rosa Calderoni Masetti attended the University of Pisa and the Scuola Normale Superiore. Formerly Full Professor of Medieval Art History at the University of Genoa, she is now retired. Her research has focused on the artistic links between Pisa and Genoa in the Middle Ages, Islamic art, sculpture, miniatures, and goldsmithing, with particular attention to the dialogue between the various arts. She has published in national and international journals, as well as with specialist publishers in Italy and abroad.



EDIZIONI
DELLA
SCUOLA
NORMALE

PEER REVIEW

Submitted 13.04.2025 Accepted 25.10.2025 Published 21.09.2026

OPEN ACCESS

© Anna Rosa Calderoni Masetti 2026 (CC BY-NC-SA 4.0)

DOI: 10.2422/3035-3769.202601_10

Qualche riflessione sugli affreschi di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa

Anna Rosa Calderoni Masetti

rosi.masetti@gmail.com

RIASSUNTO

L'articolo focalizza l'attenzione su un frammento grafico presente nella sinopia del *Giudizio* e propone di identificarlo con una prova d'affresco per la stessa scena dipinta nel tabellone della *Tebaide*; questo verrebbe quindi eseguito in epoca successiva. Accogliendo poi il parere secondo il quale la cellula collocata in alto a destra nel riquadro con l'*Inferno* voglia alludere a un episodio di politica trecentesca pisana, ovvero la «congiura di san Martino», avanza l'ipotesi che ai perdenti di questa vicenda, ossia Ceo e Benedetto Gualandi, possano alludere il personaggio nudo che viene inserito 'direttamente' nelle fauci del mostro infernale e quello al quale un diavolo strappa le viscere, sovrastato dalla parola «Simon». I rapporti tra le figure affrescate da Buffalmacco e alcune protomi scolpite sulla facciata esterna del Camposanto, attribuite a Giovanni di Balduccio, sollecitano inoltre una riflessione sulla datazione di queste ultime e sull'occasione della loro esecuzione. Ricondotte a un momento precedente la partenza dello scultore per Milano, ossia il 1335-36, potrebbero essere state eseguite nel 1329 per celebrare la riconquistata libertà pisana dopo l'occupazione della città da parte di Ludovico il Bavaro. Infine, l'articolo individua in una protome posta fra due archeggiature nel cosiddetto chiostro del Camposanto, una testa marmorea che potrebbe identificarsi con un ritratto di Dante.

PAROLE CHIAVE

Camposanto di Pisa; Buffalmacco; Giovanni di Balduccio

NOTA BIOGRAFICA

Anna Rosa Calderoni Masetti ha frequentato l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore. Professoressa ordinaria di Storia dell'arte medievale presso l'Università di Genova, è attualmente fuori ruolo. Si è occupata dei legami artistici fra Pisa e Genova nel Medioevo, di arte islamica, di scultura, di miniatura, di oreficeria, cercando di mettere in evidenza il dialogo esistente fra le diverse arti. Ha pubblicato su riviste nazionali e internazionali nonché presso editori specializzati, in Italia e all'estero.



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

PEER REVIEW

Inviato 13.04.2025

Accettato 25.10.2025

Pubblicato 21.09.2026

ACCESSO APERTO

© Anna Rosa Calderoni Masetti 2026 (CC BY-NC-SA 4.0)

DOI: 10.2422/3035-3769.202601_10

Qualche riflessione sugli affreschi di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*

Anna Rosa Calderoni Masetti

1 Un'ipotesi per Buffalmacco

Durante le frequenti visite effettuate nel corso degli anni al magnifico Museo delle Sinopie, che si apre sulla Piazza del Duomo di Pisa e che conserva la raccolta di disegni murali un tempo sottostanti gli affreschi dipinti sulle pareti interne del Camposanto, un frammento esposto in questa sede ha sempre attirato la mia attenzione. Mi riferisco al lacerto di intonaco appartenente al tabellone del *Giudizio*, dove un ecclesiastico recentemente identificato con Iacopo Gualandi – l'arciprete dei canonici del Duomo che, nel corso di una sommossa verificatasi il 10 novembre 1335, la cosiddetta «congiura di san Martino», si permise di prendere posizione contro il suo arcivescovo Simone Saltarelli – viene ghermito per i folti capelli da un angelo e trascinato verso la schiera dei Dannati (Figg. 1, 2).¹

In questo contesto focalizzo lo sguardo sulla piccola scena che si staglia tra questo personaggio e la fanciulla che, ghermita per i polsi, viene aiutata a uscire dall'avello da una più matura dama incoronata (Fig. 3). Fornita di una lunga treccia bionda, ella ripropone l'immagine della *Principessa* nell'affresco con *San Giorgio e il drago* dipinto precedentemente dallo stesso Buffalmacco sopra una parete concava del Battistero di Parma, dove si affianca, sulla destra, alla figura stante di una *santa Caterina*.² Sull'arriccio pisano, proprio la testa della gio-

* Dedico questo saggio a mio padre Erminio.

Per la generosa disponibilità delle fotografie relative agli affreschi e alle sinopie del Camposanto, ringrazio sinceramente Manuel Rossi e Patrizia Crecchi dell'Opera del Duomo di Pisa; per la stessa generosa disponibilità delle riproduzioni concernenti le protomi del Camposanto, Simona Bellandi, responsabile del Laboratorio Fotografico del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa.

Desidero inoltre esprimere la mia più viva gratitudine a Gigetta Dalli Regoli, a Giulia Ammannati, ai revisori anonimi per i suggerimenti preziosi.

¹ Mi permetto di rinviare in proposito ai miei articoli del 2023 e 2025.

² FERRETTI 1993, alle pp. 147-9. Su questi dipinti vedi per ultimo CALZONA 2019, pp. 180-201, 212-45.

vane risorta presente a sinistra, e quella dell'angelo che ghermisce per i capelli l'ecclesiastico disposta a destra, forniscono le coordinate per la collocazione e le dimensioni di questo frammento grafico (Fig. 4).

Steso di getto con tratti decisi e sicuri, esso si distingue subito dai disegni circostanti perché tracciato con un carboncino nero e non a sanguigna, ma non deve identificarsi con una sinopia, poiché non compare nell'affresco che vi è stato realizzato sopra, anzi è completamente estraneo alla sua tematica. Questa, benché appena delineata nella stesura preparatoria, raffigura la schiera dei *Salvati* e comprende figure di *Sante* che, inginocchiate a mani levate o giunte, alzano il volto e lo sguardo verso le mandorle celesti contenenti la *Madonna* e il *Cristo Giudice*.

Se ne deve dedurre che, tracciata la sinopia del *Giudizio*, e prima che questo venisse affrescato, un artista qualificato, probabilmente lo stesso Buffalmacco, abbia usato l'arriccio già steso per delineare la scenetta di un quadrupede accompagnata da un personaggio andante: esso sembrerebbe un animale da soma piuttosto che un cavallo, poiché è gravato da un pesante basto e non da una sella; l'aspetto e l'atteggiamento della testa sono purtroppo compromessi dallo stato di conservazione.

L'opera non appare di facile lettura, malgrado le molteplici visite al Museo compiute nel corso degli anni. Imponente appare la cavalcatura vista di scorcio dal lato posteriore sinistro, la zampa anteriore destra flessa nel passo, la sinistra posata a terra: di ambedue sono visibili e ben delineati gli zoccoli. I due arti posteriori appaiono raffigurati correttamente in funzione dell'andatura, ovvero il sinistro piegato, l'altro teso, mentre una corta coda crinita delinea la groppa dell'animale, mettendo in evidenza le vertebre della colonna.

A destra del giumento, un personaggio maschile vestito di semplici panni che gli arrivano alle ginocchia, avanza di tre quarti seguendo il quadrupede, la gamba sinistra tesa, l'altra piegata ad assecondare il cammino; con il braccio destro levato, sembra tenere nella mano sinistra una cavezza. Altri segni grafici presenti nelle zone adiacenti, tracciati con lo stesso carboncino nero, non sono interpretabili facilmente.

A questo punto viene naturale chiedersi che cosa rappresenti questa scena e che significato abbia la sua presenza sull'arriccio dove, già eseguita la sinopia, l'artista era in procinto di stendere l'intonaco su cui dipingere l'affresco di un *Giudizio universale*.

Non si può escludere che il gruppo possa raffigurare l'abbozzo, la prima idea, di una scena non pertinente al contesto e di diversa destinazione; in questo caso si dovrebbe ritenere, come ho accennato in apertura, che il pittore, non avendo altro supporto a disposizione, abbia utilizzato una porzione della parete sulla quale stava lavorando, per fissare, di getto e con il carboncino che aveva in quel momento a disposizione, una composizione estranea alla decorazione dell'edificio: un altro affresco? una tavola? un drappo processionale?

Una soluzione alternativa però, a mio avviso più convincente, e giustificata dal fatto che l'opera si stende sulle medesime mura del Camposanto, vede questo piccolo ma prestigioso frammento grafico progettato proprio per un affresco di questa fabbrica; e non sarà difficile identificarlo in un episodio della *Tebaide*.

Dobbiamo a Chiara Frugoni un'analisi attenta e sensibile delle varie scene che compongono la raffigurazione di quest'ultima.³ A me basta rilevare, in questa occasione, le consistenti somiglianze tra il frammento grafico che ha attirato il mio interesse e che si colloca nel sodo murario del riquadro contenente il *Giudizio*, e la scena che si staglia nell'angolo in basso a sinistra del tabellone adiacente sulla destra (Fig. 5).

Di recente, e indipendentemente da quanto sostenuto in queste righe, Antonio Caleca si è posto il medesimo problema per il disegno di alcuni elmetti riscontrabile sul muro sottostante il canniccio sopra il quale verrà dipinto il *Trionfo della morte*, ritenendolo 'prova di affresco' per le armature di alcuni armigeri della precedente *Crocefissione* di Francesco Traini e testimonianza che quando si eseguiva questa scena, le impalcature erano allestite anche sulla confinante parete meridionale del Camposanto. Alla stessa tipologia lo studioso riconduce i due rombi con testine presenti sull'arriccio sottostante il medesimo *Trionfo*, giudicandole ugualmente 'prove di affresco'.⁴

Tornando al tabellone della *Tebaide*, verso la porta turrita di una ricca città circondata da robuste mura si sta dirigendo una cavalcatura seguita da un personaggio maschile; la sostanziale fedeltà dell'affresco alla sinopia sottostante fortunatamente rimastaci, permette una descrizione accurata e priva di incertezze (Fig. 6). Mentre nello schizzo a carboncino nero analizzato in precedenza l'animale è colto in uno scorcio potente, realizzato mediante un *ductus nervoso* e scattante che assegnerei al capobottega, nella sinopia in ocre rosse esso è raffigurato più banalmente di profilo e delineato da segni più disciplinati. Il primo è definito con un tratto veloce e compulsivo, composto di molteplici linee che sembrano quasi aggredire l'intonaco, affine a quello rilevabile nel grande monaco con cartiglio, posto nel tabellone del *Trionfo* come elemento di raccordo tra il mondo profano della cavalcata regale e quello ricco di spiritualità della soprastante vita eremitica; oppure nella elaborazione degli stessi nobili personaggi che partecipano alla caccia; o ancora nella stesura del gruppo di cadaveri 'eccellenti'; o in quella dei derelitti che invocano la morte: per ricordare alcuni esempi.

Il quadrupede è sicuramente un dromedario, come rivela l'unica gobba sottesa al basto che è diventato un cestello trapezoidale ripieno di cucchiari di legno; è

³ FRUGONI 1988. In proposito vedi anche *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, 2009, pp. 1621-24.

⁴ CALECA 2022.

finemente bardato e provvisto di una vistosa campanella che gli ciondola sotto il mento. La sinopia e l'affresco permettono anche di individuare meglio l'atteggiamento e la veste del personaggio, che con la sinistra regge sulla spalla una verga appuntita cui è appesa una bisaccia, mentre con la destra ne sostiene un'altra sfilacciata con la quale sollecita la cavalcatura. Nella stesura finale e dipinta egli indossa una tonaca marrone sovrastata da uno scapolare bianco provvisto di cappuccio, ambedue lunghi fin sotto il ginocchio; è tonsurato e quindi si identifica con un monaco, o meglio, con un converso.

Accettando questa proposta, la lettura in simultanea dello schizzo, della sinopia e dell'affresco permette di riconoscere nel primo un abbozzo preliminare della scena, di grande qualità malgrado il cattivo stato di conservazione e dovuto con ogni probabilità al capobottega; nella sinopia un successivo disegno preparatorio della stessa, sul muro e di dimensioni adeguate, eseguita probabilmente da un artefice diverso, non senza modifiche o fraintendimenti; nello strato pittorico la conclusiva elaborazione dell'episodio, delimitato in alto da un costone di roccia. Questa ricostruzione consentirebbe di comprendere quali siano state, almeno in questo caso ma non vi è ragione di escluderne altri, le modalità operative della bottega: rifiutando l'ipotesi di una esecuzione autonoma sopra scomparti murali diversi assegnati a vari collaboratori, al responsabile del cantiere doveva spettare non solo il progetto d'insieme ma anche quello dei molteplici episodi, attraverso schizzi e disegni tracciati su pergamena, o comunque sopra un supporto liscio che in alcuni casi poteva essere anche una porzione di muro; allo stesso e ai collaboratori, la trascrizione sull'intonaco e la stesura pittorica, secondo una divisione di compiti che oggi non ci è più dato ricostruire.

Lo stesso confronto permetterebbe inoltre di affermare che, stesa la sinopia del *Giudizio*, ma non ancora iniziata l'esecuzione dell'affresco sovrastante, il pittore stesse già elaborando la composizione del tabellone adiacente con la *Tebaide*, tracciando di getto sul muro l'episodio del converso che, accompagnato da un dromedario, sta entrando in città.

La medesima analisi parallela attesterebbe infine che quest'ultimo tabellone venne eseguito in un momento successivo a quello del *Giudizio*, ponendo fine, almeno per quanto riguarda questi due riquadri, all'annosa polemica relativa alla sequenza con la quale i tre episodi dei *Novissimi* vennero affrescati sulle mura del Camposanto. La fase di progetto in cui si trova ancora la *Tebaide*, quando la sinopia del *Giudizio* è già terminata, segnalerebbe che essa venne realizzata successivamente.⁵

⁵ Per una nuova ipotesi sull'origine e sulla funzione di questo ciclo di affreschi, che viene analizzato in relazione al sepolcro dell'eremita e soldato Giovanni Cini (1270-1335), cfr. MARRONE 2023. Su Buffalmacco rimando al recente articolo di BARTALINI 2016.

Accolta questa progressione dei lavori per questi due tabelloni, non vi è ragione di ritenere, a mio avviso, che l'affresco col *Trionfo della morte* sia stato eseguito per ultimo e non per primo. Il ritrovamento di elementi pittorici sottostanti le sinopie nella zona sinistra del riquadro denuncia quanto fu complessa e tormentata la scelta dei nuovi temi da affrescare e dell'artista che li avrebbe realizzati, adiacenti alla *Crocefissione* sulla parete orientale assegnata ormai da tutta la critica a Francesco Traini.

Purtroppo, come testimonia Leonetto Tintori, uno dei restauratori che provvide a staccare gli affreschi dal muro dopo le disastrose vicende belliche, nella frenesia del momento, tutto teso alla salvaguardia dei preziosi lacerti, non fu possibile soffermarsi ad analizzare la sovrammissione dei bordi appartenenti ai diversi tabelloni: l'unica notizia sicura in proposito è che il limite sinistro del *Trionfo della morte* di Buffalmacco copriva quello destro della *Crocefissione*, attestando l'esecuzione di quest'ultimo riquadro in un momento precedente.⁶ Informazione importante, ma di scarso peso per il mio discorso.

Di recente Raffaele Marrone ha convincentemente – e per la prima volta – connesso le iscrizioni presenti sui riquadri delle cornici che delimitano il ciclo dei *Novissimi*, alla letteratura funeraria (*Laudes pro defunctis*);⁷ relazione che non deve stupire se consideriamo la loro collocazione sui muri di un Camposanto. Più problematico risulta, a mio avviso, ricondurre la progettazione dell'intero ciclo, e di conseguenza il drastico cambiamento tematico rispetto alle precedenti *Storie di Cristo post mortem* sulla parete est dell'edificio, alla morte di Giovanni Cini (avvenuta plausibilmente nel 1331) e alla costruzione del suo sepolcro. Nel totale rispetto delle opinioni altrui, oggi mi limito a rilevare che, coinvolgendo nel discorso la figura del giudice Giovanni Cocchi, Operaio del duomo a partire dall'agosto del 1341, lo studioso è costretto a «far smottare leggermente in avanti la cronologia del ciclo proposta da Bellosi [...] (che invece spingeva per accostare l'esecuzione al riferimento documentario del 1336), tenendo in ogni caso fermo l'*ante quem* del 1343».⁸

Nel caso aderissimo a questa proposta, l'intero complesso sarebbe stato realizzato nel corso di due anni al massimo, o meglio di due sole estati, dato che il «buon fresco» si esegue durante la stagione calda: periodo a mio avviso molto limitato per completare un lavoro di tale mole, seppure l'impresa non risulti impossibile.

Resta da chiedersi se questa ricostruzione entri in conflitto con quella proposta da Joseph Polzer e sostenuta fra altri da Fabrizio Franceschini, Antonino Caleca,

⁶ TINTORI 1995. Attenzione a questi problemi anche in TESTI CRISTIANI 2017.

⁷ MARRONE 2023.

⁸ MARRONE 2023, p. 112, nota 129.

Lina Bolzoni, Mauro Ronzani, Caterina Orsero, Giulia Ammannati e altri, alla quale aderisco. Le motivazioni del cambiamento tematico dalle *Storie di Cristo post mortem* sulla parete est a quelle dei *Novissimi* su quella sud sono indubbiamente diverse, non rispecchiando in questo caso una scelta di carattere politico, ma riferendo invece questa stessa scelta alla celebrazione dell'eremita e soldato Giovanni Cini; la presenza di personaggi nel *Giudizio* e nell'*Inferno* che sono stati collegati alle figure di Fazio della Gherardesca, Iacopo Gualandi, papa Niccolò V, l'imperatore Ludovico il Bavaro, e anche Dante con Virgilio, potrebbe però giustificarsi ugualmente, nel riferimento ad avvenimenti locali intesi come specchio di valori più alti, e come ammonimento di carattere generale.⁹

2 Ancora sulla «congiura di san Martino»

Nel momento in cui è stata avanzata l'ipotesi che la scena collocata in alto e a destra nella raffigurazione dell'*Inferno* rispecchi un episodio storico della Pisa trecentesca, protagonisti del quale furono da una parte Ceo Maccaione dei Gualandi, sostenuto dal fratello Benedetto e dal cugino Iacopo arciprete della Cattedrale, dall'altra Fazio Novello della Gherardesca, sembra opportuno approfondire il discorso in relazione alla loro presenza allusiva nello stesso tabellone (Fig. 7).

Se la figura di Iacopo è stata identificata con l'ecclesiastico che, dietro diretto ordine di san Michele, viene trascinato per i capelli verso i *Reprobi* dell'*Inferno*, e quella di Fazio nel nobile laico, sobriamente vestito, che viene invece accompagnato verso la schiera dei *Beati*, appare opportuno chiedersi se anche agli antagonisti di quest'ultimo nella medesima vicenda, ossia a Ceo Maccaione dei Gualandi e al fratello Benedetto, sia stato riservato un luogo specifico nella raffigurazione delle pene infernali.

La collocazione degli affreschi sulle mura del Camposanto, edificio sottoposto all'autorità dell'Arcivescovo,¹⁰ rende pienamente giustificati il protagonismo figurativo dell'arciprete Iacopo e l'evidenza del suo destino escatologico, in quanto non solo fu ribelle alla più alta autorità ecclesiastica locale, ma riuscì a coinvolgere nella sommossa altri canonici della Cattedrale; tanto più sembra improbabile – ammesso, come ritengo, che l'affresco rispecchi, nell'ambito di un contesto più

⁹ Significative in proposito le parole di BOLZONI 1996, p. 110, ricordate da FRANCESCHINI 2000, p. 483.

¹⁰ RONZANI 2005 ricorda giustamente che la nomina degli Operai dell'Opera di Santa Maria, cui faceva capo il Camposanto, spettava ai magistrati del popolo, ma si tratta pur sempre di uno spazio ecclesiastico.

generale di giustizia divina, anche un episodio di politica pisana – che una analogia, palese condanna non venga resa esplicita anche nei riguardi del protagonista di questa «congiura». Ceo era morto prima del 10 maggio 1337, mentre soltanto nel 1339 Fazio prese in considerazione la possibilità di liberare dalla prigionia il cugino di questi, Iacopo.¹¹

È merito di Mauro Ronzani avere indagato su questa vicenda e sulle figure dei due antagonisti, mettendo in risalto come, nel momento in cui la città aveva voluto liberarsi dal dominio diretto dell'imperatore Ludovico il Bavaro, essi avevano stretto un patto di azione comune. Il sovrano, ormai sceso in Italia, era stato incoronato a Milano il 31 maggio 1327, e aveva conquistato Pisa l'11 ottobre dello stesso anno; si era quindi recato a Roma per l'incoronazione imperiale e aveva lasciato come suo vicario in città l'aretino Tarlatino Tarlati, che venne cacciato dalla medesima nel giugno del 1329. Il risultato venne conseguito, con il sostegno armato del milanese Marco Visconti, attraverso la solidarietà e consonanza di intenti di Ceo Gualandi e del conte Fazio della Gherardesca.

La progressiva affermazione personale di quest'ultimo nel contesto della politica pisana, fu senza dubbio la causa scatenante di quella rivalità che condusse nel novembre del 1335 alla «congiura di san Martino» di cui ho parlato sopra: con un voltafaccia sorprendente ma prevedibile, il Gualandi, forte della partecipazione diretta del fratello Benedetto e del cugino l'arciprete Iacopo, diede origine a una sollevazione armata che divise la città in due fazioni. La vittoria del Gherardesca nel corso di questa sommossa concesse a Pisa, almeno fino alla sua morte avvenuta il 22 dicembre 1340, un lustro di serenità e di pace.

Ripercorse brevemente le vicende politiche pisane degli anni Trenta, la bolgia dell'*Inferno* nella quale appare plausibile cercare le figure di Ceo e di Benedetto sembra di conseguenza essere quella dove, secondo la critica, compaiono altri protagonisti di questo stesso episodio. Una bolgia che si configura come una cellula rigorosamente definita in alto da una falda rocciosa, a destra dalla testa del mostro infernale, in basso da due figure sdraiate e disposte in controparte, a sinistra da due diavoli intenti a martirizzare due dannati, e che contiene cinque figure di peccatori (Fig. 8).

Dobbiamo a Joseph Polzer¹² e a Fabrizio Franceschini¹³ l'individuazione di personaggi correlabili con questa vicenda: identificando nella figura del giovane tonsurato sbranato dai diavoli un riferimento a papa Niccolò V, che aveva dila-

¹¹ RONZANI 1990, alle pp. 800-16. In proposito vedi anche RONZANI 1988; RONZANI 1996; RONZANI 2005.

¹² POLZER 1964.

¹³ FRANCESCHINI 2000; FRANCESCHINI 2002; FRANCESCHINI 2009. In proposito vedi per ultimo ORSERO 2021.

niato la chiesa come i demoni stanno facendo del suo corpo; in quella scuoiata alla sua sinistra, incoronata come Enrico VII nel sepolcro allestitogli nell'abside del Duomo da Tino di Camaino, un riscontro con la persona di Ludovico il Bavaro;¹⁴ nel personaggio barbuto e fornito di un ampio turbante lo stesso Maometto, restano da prendere in considerazione le altre due figure umane e non demoniache, presenti nella medesima zona.

Già Franceschini si era posto il problema e aveva affermato che «il Maometto dell'affresco poteva evocare, almeno per osservatori sufficientemente esperti, i filosofi averroisti Marsilio da Padova e Giovanni di Jandun»,¹⁵ legati alla corte di Ludovico il Bavaro e autori di quel *Defensor Pacis* che si configura come testo principe del collegamento fra averroismo parigino e averroismo padovano.¹⁶

È un'ipotesi da non sottovalutare, tenendo conto che il feroce castigo di questi due intellettuali potrebbe essere messo «in diretto rapporto all'urgente “desiderio di far dimenticare, da parte dei pisani, la benevolenza di un tempo verso l'antipapa” e l'imperatore»,¹⁷ desiderio con cui viene connessa e giustificata la presenza di Dante fra i dannati.

Alla proposta di Franceschini, però, vorrei con cautela affiancarne un'altra, sempre tenendo conto della situazione storica locale alla quale questa cellula pittorica sembra fare riferimento. Mi riferisco al personaggio al quale un diavolo estraе dal ventre le viscere: (Fig. 9) è forse anch'egli allusivo a un antagonista di Fazio, o quanto meno a un membro della famiglia Gualandi? Se così fosse, l'identificazione più ragionevole sarebbe con Benedetto, fratello di Ceo e suo fedelissimo complice. Significativo appare il fatto che la testa del dannato sia sovrastata da un'iscrizione costituita da cinque lettere che compongono la parola «Simon», lettura confermata da vecchie fotografie.¹⁸

È merito di Mauro Ronzani aver ricostruito criticamente la figura di Benedetto Gualandi, stendendone un'accurata biografia che mi permetto di riassumere brevemente per quanto riguarda la mia proposta.¹⁹

Certamente più giovane di Ceo e nato presumibilmente nell'ultimo decennio del Duecento, sull'esempio del padre egli prosegue «una sorta di “strategia” familiare di penetrazione nelle istituzioni ecclesiastiche cittadine, [...] con l'appoggio

¹⁴ Inevitabile il riferimento iconografico al *Martirio di san Bartolomeo*, scena di lunga tradizione per la quale vedi per ultimo CORDEZ & FOLETTI 2021.

¹⁵ FRANCESCHINI 2000, p. 482.

¹⁶ FRANCESCHINI 2000, p. 464 e nota 6; FRANCESCHINI 2009, p. 254.

¹⁷ FRUGONI 1988, p. 1576, nota 31, riproposto da AMMANNATI 2021, p. 464.

¹⁸ FRANCESCHINI 2000, p. 477.

¹⁹ RONZANI 2003, *ad vocem*, pp. 134-7.

determinante di Iacopo Gualandi».²⁰ Questi era divenuto nel 1300 arciprete del capitolo della cattedrale, e Betto di Betto Gualandi nel 1297 rettore dell'Ospedale annesso alla canonica regolare urbana di San Martino in Chinzica, grazie alla benevolenza di Benedetto Caetani, Bonifacio VIII, che aveva concesso al padre del primo, Betto di Pelavicino, e a quello del secondo, Giovanni di Ugolino, la riserva di un beneficio ecclesiastico nella città o diocesi di Pisa per uno dei loro figli.

Acquisendo posizioni sempre più forti all'interno della chiesa pisana, nel 1332 Ceo ottenne la dispensa apostolica in favore di un suo rampollo chierico, mentre un erede diretto di Benedetto, Oddone, venne tonsurato dall'arcivescovo il 19 febbraio 1334. E ancora, nel febbraio-marzo 1333 lo stesso Benedetto «seguì assiduamente l'operazione con la quale Lemmo Gualandi "Buglia", canonico della Pieve di Rosignano, ottenne un canonicato nel capitolo della Cattedrale».²¹ Coinvolto da protagonista nella «congiura di san Martino» del 10 novembre 1335, dopo alterne vicende Benedetto morì nell'agosto del 1344, forse a Chianni.

Da quanto esposto sopra, sia pure per sommi capi, l'identificazione allusiva che propongo con questo importante membro della famiglia Gualandi non può suscitare meraviglia, e anzi sembrerebbe trovare una corretta giustificazione nell'iscrizione che sovrasta la testa di questa figura: un riferimento preciso a Simon Mago, che lo riconoscerebbe come un peccatore colpevole di commercio di cose sacre.²²

Il discorso, però, non finisce qui, perché nella stessa bolgia dove compaiono figure che la critica ha ricondotto all'importante nodo politico della Pisa trecentesca che ho segnalato sopra, compare un quinto personaggio che non può sfuggire all'occhio dell'osservatore.

Caricato sulle spalle da un diavolo orrendo e spaventoso che lo addenta alla collottola come un animale, un uomo completamente nudo, le gambe tese e unite, le natiche in piena evidenza, la testa riversa fornita di una folta capigliatura, viene inserito 'direttamente' nella bocca del mostro infernale. La sua nudità, condizione deplorata dalla Chiesa medievale, rappresenta un evidente segno di condanna, mentre la massa dei capelli lo caratterizza come un personaggio laico (Fig. 10).

²⁰ Ivi.

²¹ Ivi.

²² Sul rapporto *Commedia* di Dante-affresco dell'*Inferno* di Buffalmacco, vedi BASCHET 1993, ristampato dall'École Française de Rome nel 2014, e, per ultimo, CAMELLITI 2023, soprattutto p. 135. La studiosa, ivi, p. 132, ricorda che, secondo SUPINO 1896, p. 87, la figura di Simon Mago compariva rigurgitata dalla bocca appartenente a una quarta faccia collocata sul basso ventre del demonio. Anche la figura di Satana compare due volte nell'*Inferno*: una monumentale al centro, l'altra, limitata alle spaventose fauci spalancate, nell'angolo in alto a destra.

Appare quindi giustificata a mio avviso – pur se avanzo l'ipotesi con estrema prudenza, in attesa di riscontri più precisi e di conferme più solide – la possibilità di riconoscere in questo individuo, sovrastato dalla parola “schomunicato”, un'allusione proprio a quel Ceo Maccaione dei Gualandi che, dopo aver collaborato con Fazio della Gherardesca nel progetto di liberare Pisa dall'occupazione di Ludovico il Bavaro nel 1329, si era rivoltato contro di lui in occasione della «congiura di san Martino». Nello scagliarsi di scomuniche reciproche che colpiscono alternativamente i protagonisti di questo segmento di storia pisana, dopo il novembre del 1335 la definizione poteva riferirsi in maniera plausibile ai membri della famiglia Gualandi, e tanto più al suo esponente principale Ceo.²³

Ci si potrebbe chiedere perché non sia stato riservato a quest'ultimo il ruolo di antagonista di Fazio della Gherardesca nell'episodio posto in piena evidenza in basso al centro nel *Giudizio*, che vede san Michele arcangelo ordinare imperiosamente a due altri angeli di trasferire vicendevolmente dal gruppo dei beati a quello dei dannati, scambiandone la destinazione finale, due personaggi che ho identificato con Iacopo Gualandi e con lo stesso Fazio. Bisogna però ricordare che il tabellone cui appartiene questa scena si situa sulle mura del Camposanto, luogo di diretta pertinenza dell'arcivescovo benché amministrato da delegati del Comune, e che il prelado, con ogni probabilità Simone Saltarelli, doveva essersi sentito particolarmente offeso dalla scelta politica di un ecclesiastico che ricopriva il ruolo di arciprete della Cattedrale e che aveva coinvolto nel suo «ipocrita»²⁴ tradimento anche alcuni canonici.

Se le cose stanno così, si rafforza l'ipotesi di una committenza dell'intero ciclo dei *Novissimi* da parte dello stesso arcivescovo Simone Saltarelli, con un brusco cambiamento tematico rispetto agli episodi della vita di Cristo *post mortem* che già si dispiegavano sulla parete orientale del Camposanto.²⁵

Un contributo significativo al problema dell'allusione a personaggi storici della Pisa trecentesca nel tabellone dell'*Inferno*, potrebbe essere offerto, a mio avviso, da un'analisi attenta delle iscrizioni che si dispiegano numerose sulla superficie degli affreschi: e ciò prendendo in esame, oltre a una serie di altri importanti fattori sui quali non sono in grado di soffermarmi,²⁶ anche la loro stesura di carattere tecnico. Sono state tracciate 'a fresco' in contemporanea con le scene

²³ RONZANI, «Figli del Comune» 1990, pp. 812-815.

²⁴ Si soffermano su questo aggettivo che, seppure mutilato da restauri successivi, è leggibile ancora oggi a destra della figura, CARLI 1958, p. 77; FRUGONI 1988, p. 1543; GANZ 2020, p. 97.

²⁵ LUZZATI 1988, pp. 1645-46; RONZANI 2017, *ad vocem*.

²⁶ Manca a tutt'oggi, per esempio, un esame approfondito dell'intero *corpus* delle iscrizioni dal punto di vista paleografico: una carenza di rilievo che tutti ci auguriamo possa venire colmata quanto prima.

figurate, o sono state eseguite ‘a secco’ in un momento successivo? e in quest’ultimo caso, in un momento di quanto tempo successivo?

Prima di tutto appare però doveroso alludere ai consistenti restauri che hanno interessato i dipinti di Buffalmacco:²⁷ restauri che sono iniziati prestissimo se già nel 1379 Cecco di Pietro riceveva pagamenti per aver «ritoccato» l’Inferno «guasto per li garzoni».²⁸ Addirittura la metà inferiore di questo tabellone, com’è noto, è stata completamente rifatta nel 1523 per mano di Giuliano di Giovanni di Castellano detto il Sollazzino, che distrusse parti di affresco insieme con sinopie pericolanti, e probabilmente intervenne anche sulle scene con modifiche di non poco conto.²⁹ È molto probabile, dato che al tempo non piacevano più – come testimonierà qualche decennio più tardi Giorgio Vasari –, che la mancanza di iscrizioni in questa zona sia dovuta a una scelta del pittore: ciò contribuisce a confermare – se ce ne fosse bisogno – che le iscrizioni non possono essere state aggiunte in questo momento.

Fatto accenno alla cautela con cui dobbiamo osservare l’opera, è indubbio che ci troviamo di fronte a scritte impaginate in maniera non omogenea: in alcuni casi sono collocate entro cartigli; in altri, si snodano negli spazi lasciati liberi dalle figure, qualche volta anche sovrapponendosi loro. Faccio riferimento per il primo caso alle parole sullo stendardo sorretto da *Eritón* nel tabellone dell’*Inferno*, che per la critica sono certamente originali (Fig. 11);³⁰ alle scritte che si snodano intorno alle figure nella cellula in alto a destra del medesimo riquadro, per il secondo (Fig. 12). Questa diversità di impaginazione non appare però sufficiente per supporre che le due soluzioni siano state adottate in momenti lontani nel tempo, potendosi riferire ai contenuti, a una scelta della committenza, a ragioni ancora differenti.

Studi recenti si sono soffermati in maniera approfondita sul rapporto fra immagine e parola, focalizzando l’attenzione sulle scritte che accompagnano le figure dei *Vizi* e delle *Virtù* nella Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto a Padova.³¹ L’analisi ha individuato il contributo di almeno quattro mani, fra cui quella dello stesso Giotto, che è stata riconosciuta anche in altre opere del pittore. Benché tracciate ‘a secco’ – uno dei motivi del loro degrado –, ciò riconduce le scritte padovane a un momento contemporaneo alla stesura degli affreschi, e ne riporta l’esecuzione alla medesima maestranza.

Non si può escludere una soluzione del genere anche per i tabelloni pisani, le cui iscrizioni, nel caso fossero state tracciate ‘a secco’, avrebbero potuto essere state eseguite immediatamente dopo la stesura ‘a fresco’ della scena circostante.

²⁷ In proposito vedi BARACCHINI 1996, e, più di recente, CAMELLITI 2023, pp. 130-2.

²⁸ BUCCI 1960, p. 57.

²⁹ BUCCI 1960, pp. 57-8.

³⁰ AMMANNATI 2021, p. 466, nota 14.

³¹ AMMANNATI 2015; AMMANNATI 2018; AMMANNATI 2020.

Se quindi l'individuazione della loro tecnica pittorica non appare sufficiente a raggiungere risultati apprezzabili per la soluzione del problema, l'analisi delle 'giornate' approntate per eseguire le varie sezioni dell'affresco potrebbe invece fornire un'utile traccia, indicando se il brano umido di intonaco utilizzato per una figura o per un suo particolare, sia stato usato anche per l'iscrizione adiacente. Per quanto riguarda il loro numero e la loro conformazione, già Leonetto Tintori forniva informazioni in proposito, pubblicando una mappa generale dove però la sommarietà della trascrizione, purtroppo, non consente un riscontro puntuale. In essa, peraltro, alcuni cartigli sorretti dagli angeli nella 'sinopia' del Giudizio presentano segni grafici che potrebbero alludere a scritte.³²

Tornando a quella cellula pittorica dove sono state individuate allusioni a personaggi storici della Pisa trecentesca, da quanto detto risulta in definitiva che l'alternativa fra una stesura delle iscrizioni a ridosso della sua esecuzione, e invece una loro elaborazione più tarda, non trova per il momento una soluzione soddisfacente. Peraltro, lo stretto rapporto proposto da parte della critica con gli avvenimenti politici verificatisi in città nel corso del quarto decennio del Trecento – che mi appare convincente – pretenderebbe di collocarle a mio avviso, se non in contemporanea, in un momento molto vicino a queste vicende: sia come testimonianza e monito coevi, sia a futura memoria.

Non vado oltre, lasciando il problema aperto a verifiche più approfondite e augurandomi che gli studi compiuti nel corso dei recenti restauri, dei quali aspettiamo la pubblicazione, possano fornirci informazioni più dettagliate.

3 *Fra pittura e scultura*

Come facevano notare Gigetta Dalli Regoli e Paola Richetti già nel 1996,³³ uno dei personaggi affrescati da Buffalmacco sulla parete interna del lato meridionale del Camposanto ricompare nelle teste scolpite fra le archeggiature che percorrono il muro esterno dello stesso lato dell'edificio.³⁴ Il confronto, sulla stessa pagina, dell'elegantissimo giovane che guida la cavalcata nell'incontro con i tre morti e l'ottava testa del prospetto marmoreo meridionale, a partire dall'angolo sud est, è

³² TINTORI 1995.

³³ TOLAINI 1956; DALLI REGOLI, RICHETTI 1995; DALLI REGOLI, RICHETTI, 1996; TOLAINI 2008; DALLI REGOLI 2013, soprattutto pp. 35-6.

³⁴ Vedi per ultimo GIRELLI 2023. Seguendo il computo di questa studiosa, conto le protomi a partire dall'angolo sud-est dell'edificio, comprendendo anche quelle sul pilastro, che invece Tolaini e Dalli Regoli non conteggiavano.

di tutta evidenza:³⁵ oltre al drappeggio sul cappello, significativa è la forma dell'alto colletto profilato di bottoncini, che nel primo caso si presenta chiuso, nel secondo aperto sulla gola: colletto che ritorna nella figura del «salvato» nel tabellone del *Giudizio*, identificata con quella di Fazio della Gherardesca (Figg. 13-15)³⁶.

Le studiose, operando all'interno del complesso un'attenta distinzione, hanno ricondotto gli esemplari più qualitativi di queste protomi, ossia le tre del lato est e le prime ventidue di quello sud, «al magistero vivo e operante di Giovanni Pisano: non secondo forme di stretta osservanza, bensì lasciando spazio all'interpretazione personale e guardando anche ad altre linee innovative». Ribadendo «la validità dell'ipotesi attributiva di Emilio Tolaini in favore di Giovanni di Balduccio», esse le distinguono dalle altre basandosi non solo su motivi tecnici, ma anche su ragioni di carattere stilistico, affermando che in loro «si coglie un linguaggio vivace e spregiudicato, una cultura raffinata congruente con lo stile che abitualmente si identifica con il nome di questo artista e con alcune delle opere più rappresentative da lui eseguite in Toscana». Aggiungono inoltre che il progetto, monumentale, risulta steso sulla base di «un programma che si proponeva di evocare l'autorità delle istituzioni, il potere religioso e il ceto sociale dominante».³⁷

Più recentemente, in uno studio ampio e rigoroso su Giovanni di Balduccio, Francesca Girelli ha ribadito con forza il nome di questo artista, confermando un'attribuzione alla quale aderisco.

La giovane studiosa avanza inoltre l'ipotesi che questo scultore, «tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta (circa 1326-1335) – nel silenzio delle carte dell'Opera del Duomo, purtroppo perdute – si trovasse a guidare la taglia dell'Opera, dirigendo nello specifico la costruzione e la decorazione scultorea del Camposanto»: proposta che riconduce necessariamente a questo periodo l'esecuzione di queste teste.³⁸

Un'ipotesi suggestiva, che andrà vagliata con attenzione, in quanto anticiperebbe l'arredo marmoreo esterno rispetto agli affreschi tracciati sulla stessa parete all'interno dell'edificio. Com'è noto, dopo il fondante libro di Luciano Bellosi risalente al 1974, la maggior parte della critica è propensa a ricondurre i tabelloni dei *Novissimi* agli anni 1336-1342.³⁹

La datazione precoce della Girelli riporterebbe l'intervento scultoreo al momento della collaborazione politica tra la fazione dei Gherardesca e quella dei Gualandi, stretta al fine di sottrarre la città all'occupazione di Tarlatino Tarla-

³⁵ DALLI REGOLI, RICHETTI 1996, p. 119. Della prima studiosa vedi anche DALLI REGOLI 2014.

³⁶ Pur con motivazioni diverse, vedi ORSERO 2022, pp. 47-55, e CALDERONI MASETTI 2023.

³⁷ DALLI REGOLI, RICHETTI 1996, pp. 117-20.

³⁸ GIRELLI 2023, pp. 38-39. Nel dicembre del 1330 l'artista è a Pisa, dove compare in una lista di maestri incaricati dal Comune dello spegnimento di possibili incendi (ivi, p. 172).

³⁹ Vedi per ultimo CALECA 2024.

ti, vicario di Ludovico il Bavaro: collaborazione bruscamente infrantasi con la «congiura di san Martino» del 1335. Con un intento ancora politico, la scelta iconografica potrebbe a mio avviso celebrare i protagonisti della riconquistata libertà nel 1329.

In alternativa a questa ipotesi è stato proposto un periodo successivo all'estate del 1349 – gli affreschi sarebbero stati conclusi da pochi anni –, quando «gli Anziani di Pisa stanziarono la cifra di 25 fiorini d'oro da spendersi per far rientrare in città Giovanni, che si trovava a Milano ormai dal 1335-1337 circa». ⁴⁰ Evidentemente si voleva assegnare all'artista un incarico di prestigio, che avrebbe potuto essere anche la decorazione marmorea del Camposanto, benché la critica non sia unanime nel ritenere che lo scultore abbia aderito alla richiesta di tornare a Pisa. Inoltre, il clima politico era ormai cambiato e l'esecuzione delle teste agli inizi degli anni Cinquanta sarebbe difficilmente giustificabile. ⁴¹

Per il momento mi sembra opportuno mettere in evidenza che, in un rispecchiamento palese fra immagine interna affrescata e immagine esterna scolpita, oltre alla figura di Fazio della Gherardesca segnalata sopra, sulla quindicesima lesena della stessa porzione di muro compare un personaggio che indossa lo stesso copricapo rotondo e bombato di colui che ho proposto di identificare con Benedetto Gualandi, una berretta capitanesca (Figg. 16, 17). ⁴² Non voglio insistere sulle identificazioni, ma anche la testa scolpita di scorcio, dai vistosi e folti capelli che compare sulla sedicesima lesena dello stesso prospetto meridionale, sembra riecheggiare la figura del peccatore che un diavolo precipita nelle fauci del Leviatano nell'angolo in alto a destra dell'affresco, e che ho proposto di adombrare in Ceo Maccaione dei Gualandi (Figg. 18, 19). ⁴³ Vi saranno però stati certamente altri riferimenti, che oggi non è più possibile riconoscere. ⁴⁴

⁴⁰ GIRELLI 2023, p. 39. La studiosa ritiene che l'artista sia rimasto a Milano, ipotesi che condivido, dove riconosce la sua attività fino alla metà degli anni Sessanta. Non escludo che lo spostamento di Giovanni in Lombardia sia legato alla sconfitta dei Gualandi nella «congiura di san Martino»: le date sono sospette.

⁴¹ NOVELLO 1999, p. 52; GIRELLI 2023, p. 39. Questi studiosi ritengono che l'artista sia rimasto a Milano, dove il primo riconosce la sua attività fin dopo il 1350 e la seconda fino alla metà degli anni Sessanta. Un'opinione contraria esprimono lo stesso NOVELLO 1990, I; ASCANI 2002, alla p. 709; SPANNOCCI 2008.

⁴² L'intero *corpus* delle teste del Camposanto è stato oggetto di una campagna fotografica eseguita nel 1985 da Giancarlo Battisti e Valerio Sironi: ricordo con piacere i nomi dei bravissimi tecnici del Gabinetto fotografico, afferente all'allora Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa.

⁴³ Una folta capigliatura, peraltro, possiede anche la testa collocata sulla ventunesima lesena.

⁴⁴ Non dimentichiamo che già Giovan Battista Totti, anticipato da Giorgio Vasari – seppure nella seconda metà del Cinquecento, ma forse ripetendo una tradizione locale più antica –, identificava

Non posso infine fare a meno di segnalare che, sebbene colta in un atteggiamento diverso, la quarta testa sulla destra a partire dal varco sulla parete nord del chiostro, presenta caratteri fisiognomici e un tipo di abbigliamento così vicini a quelli di Dante nell'affresco, da giustificare l'ipotesi che raffiguri proprio il poeta (Figg. 20, 21): benché il lucco sia assente a causa del taglio dell'immagine, il berretto rosso con risvolto bianco che rimarrà tipico della sua tradizione figurativa – ovviamente privo di cromia nella soluzione marmorea –, identifica un individuo che indossa la veste dottorale fiorentina, propria anche degli appartenenti all'Arte dei Medici e degli Speciali cui l'Alighieri affermava.⁴⁵

Di recente questa serie di protomi è stata connessa dalla critica con il completamento del chiostro testimoniato dalla lapide affissa sotto di loro e che ricorda quanto eseguito intorno al 1460 con il sostegno del vescovo Filippo dei Medici e dell'Operaio Jacopo delle Mura.⁴⁶ Se così fosse, esse rivestirebbero una evidente testimonianza che le figure dei grandi tabelloni di Buffalmacco continuarono a costituire modelli di riferimento anche in tempi successivi alla loro realizzazione. Inoltre, i profondi fori presenti al limite dell'occhio vicino al naso – quasi una firma – accomunano questa scultura, scolpita in marmo di San Giuliano, ad altri esemplari della stessa parete, a dispetto di eventuali perplessità sulla sua datazione, dovute alle forme squadrate e alla durezza d'intaglio che la caratterizzano.⁴⁷ Sicuramente di restauro è la testa di marmo apuano alla sua sinistra.

Tirando le fila del discorso che, seguendo un tracciato del tutto arbitrario, si è limitato a presentare la probabile stesura iniziale di una scena appartenente al tabellone della *Tebaide*, fino a oggi ignorata dalla critica; a riconoscere in due personaggi dell'*Inferno* un probabile riferimento a Ceo Maccaione dei Gualandi e al fratello Benedetto, protagonisti, in contrasto con Fazio Novello della Gherardesca, di un importante episodio di storia politica pisana; a sollecitare una verifica sulla tecnica esecutiva delle iscrizioni che corredano gli affreschi; ad ampliare il confronto fra alcune teste scolpite da Giovanni di Balduccio sulla facciata del Camposanto e alcune

i personaggi della *Cavalcata nel Trionfo* con protagonisti della storia pisana proprio trecentesca: l'imperatore Ludovico il Bavaro, Castruccio Castracani, Fazio della Gherardesca (TOTTI, pp. 29-30); VASARI 1568, a cura di BETTARINI, BAROCCHI, II, 1967, p. 219) – e che recentemente Giulia Ammannati ha proposto convincentemente di riconoscere tra le figure dei *Dannati* quelle di Dante e Virgilio (AMMANNATI 2021).

⁴⁵ AMMANNATI 2021, p. 471.

⁴⁶ DALLI REGOLI, RICHETTI 1996, pp. 128-9; TOLAINI 2008, pp. 90-107.

⁴⁷ Mi permetto di rimandare in proposito ai miei studi sui restauri subiti dai monumenti della piazza del duomo nell'Ottocento. Sugli interventi al Camposanto monumentale vedi per ultimo CHIRICO 2023.

figure affrescate da Buffalmacco all'interno dello stesso edificio; a identificare in una delle protomi marmoree del chiostro la testa di Dante, non posso non concordare con la critica che ci ha consegnato la figura di un pittore di grandissimo talento – come del resto tramanda la letteratura artistica. Un pittore provvisto di una sagace concretezza che gli permette di trasferire a Pisa accorgimenti tecnici diffusi altrove quali l'incannicciato, utile per isolare gli affreschi dal muro retrostante, ma anche capace di tradurre in un suo personale linguaggio gli avvenimenti proposti dalla situazione storica. Un pittore le cui opere, e mi riferisco in questo caso soprattutto agli affreschi del Camposanto pisano, non sono state risparmiate dalle ingiurie del tempo e degli uomini, ma che, grazie a un impegno molteplice e articolato, si dispiegano ancora oggi davanti ai nostri occhi ammirati.

Bibliografia

- AMMANNATI 2015: G. AMMANNATI, *Virtù e Vizi nella Cappella degli Scrovegni: nuovi titoli recuperati*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, 7/2, 2015, pp. 445-71.
- AMMANNATI 2017: G. AMMANNATI, *Pinxit industria docte mentis: le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, Pisa 2017.
- AMMANNATI 2020: G. AMMANNATI, *La A di Giotto*, «Immagine e parola», I, 2020, pp. 111-23.
- AMMANNATI 2021: G. AMMANNATI, *Dante all'inferno. Il volto di Dante fra i reietti nel Giudizio di Buffalmacco?*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, 13/2, 2021, pp. 461-76.
- ASCANI 1995: V. ASCANI, *Giovanni di Balduccio (o Balducci)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991-2002, VI, 1995, pp. 703-11.
- BARACCHINI 1996: C. BARACCHINI, *Il restauro infinito*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 201-12.
- BARTALINI 2016: R. BARTALINI, *Bonamico excellentissimo maestro. Sul Buffalmacco di Luciano Bellosi*, «Prospettiva», 163-4, 2016, pp. 76-87.
- BASCHET 1993: J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Rome 1993.
- BATTAGLIA RICCI, CELLA 2009: *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, atti del convegno di Pisa 2007, a cura di L. Battaglia Ricci, R. Cella, Roma 2009.
- BOLZONI 1996: L. BOLZONI, *La predica dipinta. Il trionfo della Morte e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 97-114.
- BUCCI 1960: M. BUCCI, *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, Pisa 1960.
- CALDERONI MASETTI 2023: A. R. CALDERONI MASETTI, *Rileggendo l'episodio del Giudizio Finale negli affreschi del Camposanto di Pisa*, «Critica d'Arte», 17-18, 2023, pp. 21-31.

- CALDERONI MASETTI 2025: A. R. CALDERONI MASETTI, *La scultura pisana e Buffalmacco*, in *Sulla scultura. Studi in onore di Clario Di Fabio*, a cura G. Ameri, F. Girelli, M. Orsero, S. Romano, Milano 2025, pp. 329-37.
- CALECA 2022: A. CALECA, recensione a M. Orsero, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa. Pittura e committenza nella prima metà del Trecento*, Roma 2022, «Critica d'arte», IX, LXXX, 15-16, luglio-dicembre 2022, pp. 81-2.
- CALECA 2024: A. CALECA, *Gli affreschi del Camposanto di Pisa. Cinque secoli di pittura*, Pisa 2024.
- CALZONA 2019: A. CALZONA, *Il ciclo dipinto del Battistero di Parma*, in *Storia di Parma*, vol. VIII, tomo 1, *La Storia dell'arte: secoli I-XV*, a cura di A. C. Quintavalle, Parma 2019, pp. 180-201, pp. 212-45.
- CAMELLITI 2023: V. CAMELLITI, *Il Giudizio Universale e l'Inferno del Camposanto di Pisa*, in *The Smiling Walls. Dante and the Visual Arts*, a cura di R. Arqués, S. Maddalo, L. Pasquini, Turnhout 2023, pp. 121-37.
- CARLI 1958: E. CARLI, *Pittura pisana del Trecento, I, Dal "Maestro di San Torpè" al "Trionfo della Morte"*, Milano 1958.
- CHIRICO 2023: S. CHIRICO, *Il Tabernacolo di Lupo di Francesco del Camposanto Pisano: nuove informazioni alla luce dei recenti studi*, «Critica d'arte», 19-20, luglio-settembre 2023, pp. 103-10.
- CICCAGLIONI 2013: G. CICCAGLIONI, *Poteri e spazi politici a Pisa nella prima metà del Trecento*, Pisa 2013.
- CORDEZ & FOLETTI 2021: PH. CORDEZ & I. FOLETTI, *A Convivium with Herbert L. Kessler. Sharing Objects, Sensory Experiences, and Medieval Art History*, in *Objects Beyond the Senses. Studies in Honor of Herbert L. Kessler*, edited by Ph. Cordez & Ivan Foletti with the collaboration of K. Foletti, «Convivium», VIII, 1, 2021, pp. 16-27.
- DALLI REGOLI, RICHETTI 1995: G. DALLI REGOLI, P. RICHETTI, «*Teste pronte e belle*» oppure «*visi contraffatti*»? *Le protomi del Camposanto monumentale di Pisa*, in *Storia ed arte nella Piazza del Duomo*, Pontedera 1995, pp. 135-46.
- 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. 115-31.
- DALLI REGOLI 2013: G. DALLI REGOLI, *Pisa medievale e le arti*, Pisa 2013.
- DALLI REGOLI 2014: G. DALLI REGOLI, *I cavalli dei Magi di Nicola Pisano e quelli dell'allegria brigata di Buffalmacco. Un confronto*, in *Concordi lumine maior. Scritti per Ottavio Banti*, a cura di S. Bruni, Pisa 2014.
- FERRETTI 1993: M. FERRETTI, *Gli affreschi del Trecento. Pittori a Parma, pittori di Parma*, in *Il Battistero di Parma. La decorazione pittorica*, a cura di J. Le Goff, V. Ronchon Movirellon, E. Pagella, M. Ferretti, Milano 1993, pp. 137-52.
- FRANCESCHINI 2000: F. FRANCESCHINI, *Maometto e Niccolò V all'"Inferno"? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi*, in *Studi per U. Carpi: un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa 2000, pp. 461-87.

- FRANCESCHINI 2002: F. FRANCESCHINI, *Per la datazione delle Expositiones et glose di Guido da Pisa tra il 1335 e il 1340 (con documenti su Lucano Spinola)*, «Rivista di studi danteschi», 2/1, 2002, pp. 64-103.
- FRANCESCHINI 2009: F. FRANCESCHINI, *Lecture e lettori di Dante nella Pisa del Trecento*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, atti del convegno (Pisa 2007), a cura di L. Battaglia Ricci, R. Cella, Roma 2009, pp. 235-78.
- FRUGONI 1988: C. FRUGONI, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3, 18/4, 1988, pp. 1557-643.
- GAMBERINI 2021: A. GAMBERINI, *Inferni medievali: dipingere il mondo dei morti per orientare la società dei vivi*, Roma 2021.
- GANZ 2020: D. GANZ, *Campo santo, campi dipinti. The Legend of the Earth and the Spaces of the Camposanto's Early Fresco Decoration*, in *Journeys of the Soul. Multiple Topographies in the Camposanto of Pisa*, Pisa 2020, pp. 65-110.
- GIRELLI 2023: F. GIRELLI, *Giovanni di Balduccio prima di Milano: la scalata al successo, 1326-1335*, Perugia 2023.
- HOLLER 2020: T. HOLLER, *Jenseitsbilder. Dantes "Commedia" und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*, Berlin 2020.
- IANNELLA 2018: C. IANNELLA, *Cultura di popolo. L'iconografia politica a Pisa nel XIV secolo*, Pisa 2018.
- LUZZATI 1988: M. LUZZATI, *Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3, 18/4, 1988, pp. 1645-64.
- MARRONE 2024: R. MARRONE, *Una lauda dipinta. Gli affreschi di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la devozione dei disciplinati*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 46, 2023, pp. 63-120.
- NOVELLO 1990: R. P. NOVELLO, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, 2 voll., 1990, I.
- NOVELLO 1999: R. P. NOVELLO, *L'attività pisana di Giovanni di Balduccio*, in *Storia e Arte nella Piazza del Duomo. Conferenze anni 1995-1997*, Pontedera 1999.
- ORSERO 2017: M. ORSERO, *Frammenti di committenza nel Camposanto di Pisa. Una nuova ipotesi*, «Ricche minere», 8, 2017, pp. 5-21.
- ORSERO 2021: M. ORSERO, *L'Inferno di Chantilly: un dono pisano per un genovese*, in *Dante e la Liguria. Manoscritti e immagini del Medioevo*, catalogo della mostra (Genova 2021), a cura di G. Ameri, M. Berisso, G. Olgiati, Genova 2021, pp. 54-63, e 148-9.
- ORSERO 2022: M. ORSERO, *L'âge d'or del Camposanto di Pisa*, Roma 2022.
- PISANI 2020: L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Cinisello Balsamo 2020.
- POLZER 1964: J. POLZER, *Aristotle, Mohammed, and Nicholas V in Hell*, «The Art Bulletin», XLVI, 1964, pp. 457-69.

- RONZANI 1988: M. RONZANI, *Il cimitero della chiesa maggiore pisana: gli aspetti istituzionale prima e dopo la nascita del camposanto*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3, 18/4, 1988, pp. 1665-90.
- 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 *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, atti del Convegno (Brescia 1987), Roma 1990, pp. 773-835.
- RONZANI 1996: M. RONZANI, *Dal "cimitero della chiesa maggiore di Santa Maria" al Camposanto: aspetti giuridici e istituzionali*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 49-56.
- RONZANI 2003: M. RONZANI, *Gualandi Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma 2003, *ad vocem*, pp. 134-7.
- RONZANI 2005: M. RONZANI, *Un'idea trecentesca di cimitero: la costruzione e l'uso del Camposanto nella Pisa del secolo XIV*, Pisa 2005.
- RONZANI 2017: M. RONZANI, *Il Duomo e la città. I segni di una rinnovata attenzione dopo il primo soggiorno pisano di Carlo IV (1355-1362)*, «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 129-1, 2017, pp. 39-45.
- RONZANI 2017: M. RONZANI, *Salterelli Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma 2017, *ad vocem*.
- SPANNOCCHI 2008: S. SPANNOCCHI, *Giovanni Pisano, seguaci e oppositori. Tino di Camaino, Giovanni di Balduccio, Gano di Fazio, Marco Romano, Agostino di Giovanni, Goro di Gregorio*, Milano 2008.
- SUPINO 1896: I. B. SUPINO, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze 1896.
- TARTUFERI 2021: A. TARTUFERI, *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, catalogo della mostra (Pistoia, 2021- 2022), a cura di A. Tartuferi, E. Neri Lusanna, A. Labriola, Firenze 2021, pp. 268-9, n. 51.
- TESTI CRISTIANI 2017: M. L. TESTI CRISTIANI, *La Umana Commedia nel Trionfo della Morte di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, Pisa 2017.
- TINTORI 1995: L. TINTORI, *Note sulla tecnica, i restauri, la conservazione del 'Trionfo della Morte' e di altri affreschi dello stesso ciclo del Camposanto Monumentale di Pisa*, «Critica d'Arte», VII, LVIII, 2, giugno 1995, pp. 41-52.
- TOLAINI 1956: E. TOLAINI, *Di alcune sculture nella facciata del Camposanto di Pisa*, «Critica d'Arte», n.s, III, 18, 1956, pp. 546-54.
- TOLAINI 2008: E. TOLAINI, *Campo Santo di Pisa. Progetto e cantiere. La forma architettonica e la decorazione plastica*, Pisa 2008.
- TOTTI sec. XVI: G.B. TOTTI, *Notizie e Avvenimenti storici diversi riguardanti la città di Pisa*, Biblioteca Universitaria di Pisa, cod. 595, sec. XVI.
- VASARI 1568: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.



Fig. 1. BUFFALMACCO, *Giudizio finale*, affresco, particolare. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 2. BUFFALMACCO, *Giudizio finale*, sinopia, particolare. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 3. BUFFALMACCO, *Giudizio finale*, sinopia, particolare. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 4. BUFFALMACCO, *Giudizio finale*, sinopia, particolare. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 5. BUFFALMACCO, *Tebaide*, affresco, particolare. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 6. BUFFALMACCO, *Tebaide*, sinopia, particolare. Pisa, Camposanto monumentale.



Fig. 7. BUFFALMACCO, *Giudizio finale*, affresco, particolare. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 8. BUFFALMACCO, *Inferno*, affresco, particolare. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 9. BUFFALMACCO, *Inferno*, affresco, particolare. Pisa, Camposanto monumentale.
A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.



Fig. 10. BUFFALMACCO, *Inferno*, affresco, particolare. Pisa, Camposanto monumentale.
A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

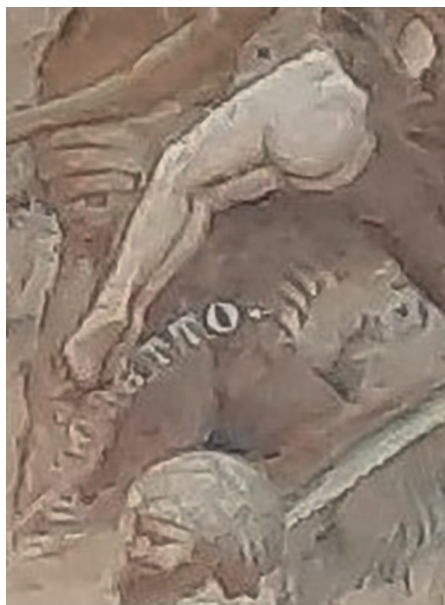


Fig. 11. BUFFALMACCO, *Inferno*, affresco, particolare di un'iscrizione. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

Fig. 12. BUFFALMACCO, *Inferno*, affresco, particolare di un'iscrizione. Pisa, Camposanto monumentale. A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa.

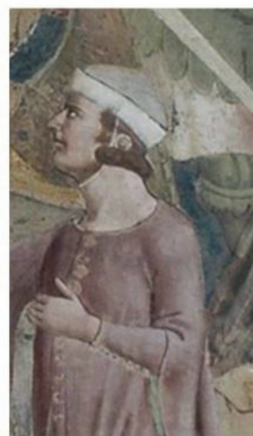


Fig. 13. BUFFALMACCO e GIOVANNI DI BALDUCCIO, affresco e scultura, *Tre figure*, Fazio della Gherardesca (?). Pisa, Camposanto monumentale.



Fig. 14. GIOVANNI DI BALDUCCIO, scultura, *Fazio della Gherardesca* (?). Pisa, Camposanto monumentale, facciata meridionale.



Fig. 15. GIOVANNI DI BALDUCCIO, scultura, *Fazio della Gherardesca* (?). Pisa, Camposanto monumentale, facciata meridionale.



Fig. 16. GIOVANNI DI BALDUCCIO, scultura, *Benedetto Gualandi* (?). Pisa, Camposanto monumentale, facciata meridionale.



Fig. 17. GIOVANNI DI BALDUCCIO, scultura, *Benedetto Gualandi* (?). Pisa, Camposanto monumentale, facciata meridionale.



Fig. 18. GIOVANNI DI BALDUCCIO, scultura, *Ceo Maccaione dei Gualandi* (?). Pisa, Camposanto monumentale, facciata meridionale.



Fig. 19. GIOVANNI DI BALDUCCIO, scultura, *Ceo Maccaione dei Gualandi* (?). Pisa, Camposanto monumentale, facciata meridionale.



Fig. 20. SCULTORE IGNOTO, scultura, *Dante* (?). Pisa, Camposanto monumentale, chiostro, parete settentrionale.



Fig. 21. SCULTORE IGNOTO, scultura, *Dante* (?). Pisa, Camposanto monumentale, chiostro, parete settentrionale.