

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

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

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / *S*

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

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

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

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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

At the beginning of the fifteenth century, Florence became one of the centers from which the so-called 'International Gothic' radiated. The frescoes of Gherardo Starnina and the Empoli polyptych of Lorenzo Monaco established a new point of departure for Florentine artists, who were able to overcome the influence of the Giottesque tradition. An interesting case is how and in which manner these examples were spread to Pisa, Volterra, and Lucca. Of these cities, Lucca was the one which, with a great polyptych by Starnina, contributed to the circulation of this new stylistic paradigm. Exposed to the influence of both Florence and Lucca, on the other hand, the way in which Pisa and its artists reacted to these novelties permits one to trace a unique and interesting history: Works by Alvaro Pirez, Borghese di Piero, and Battista di Gerio are the best examples of the new style and of its dissemination.

1. Il momento che va, all'incirca, dagli ultimi decenni del Quattrocento sino ai primi due decenni del secolo successivo è, di solito, individuato negli studi come "tardogotico" o "gotico internazionale". Una definizione che, dal momento in cui si è affacciata negli studi, ha via via avuto sempre più fortuna per designare appunto quel particolare momento che segna la fine dell'arte tardomedievale e prelude al vero e proprio Rinascimento.

Come è ben noto, il primo a circoscrivere l'arte di questi anni entro un primo perimetro fu Louis Courajod all'interno dei corsi tenuti all'École du Louvre nel periodo tra il 1887 ed il 1896¹. Per lo studioso l'aver individuato una ben precisa corrente stilistica allo schiudersi del Quattrocento, che egli denominava «courant international», aveva assunto i caratteri di una rivendicazione del genio nazionale francese da contrapporre al Rinascimento italiano. Nel corso del tempo si sono poi avuti diversi interventi volti a correggere il tiro di quelle proposte di Courajod, ed in particolare vale la pena menzionare gli interventi che Julius von Schlosser prima, e Otto Pächt dopo, hanno dedicato a questo tema². Il naturalismo epidermico, che indaga gli aspetti più sottili della natura; un'attenzione assai spinta per i dettagli preziosi, siano essi rappresentati o resi sulla superficie pittorica attraverso un

uso sapiente degli ori e della pastiglia dorata; una sostanziale disattenzione per gli aspetti 'spaziosi', di resa 'prospettica' delle cose ed un conseguente inserimento in insiemi che, dal punto di vista della costruzione spaziale, risultano poco credibili. Sono solo alcune delle caratteristiche che fanno immediatamente comprendere di trovarsi di fronte ad opere prodotte in quel lasso di tempo, in cui lo "stile internazionale" si diffuse per tutta Europa.

Ma se per le corti di Praga o Parigi è in un certo senso semplice circoscrivere questi aspetti e, in parte, darne ragione e ritrovarne i presupposti nella mondanità di corte, tutt'altro discorso si deve fare per i casi italiani. In particolare per Firenze che, come è ben noto, non fu per nulla una città dove si insediava una corte principesca ma, anzi, al contrario era, all'aprirsi del Quattrocento, una città fieramente comunale. Eppure proprio lì si sviluppò una delle punte più alte del "tardogotico", capace di rivaleggiare con gli esempi spagnoli o parigini.

Questa vicenda subì un'accelerazione sostanziale grazie, in particolare, al rientro di quello che una volta era indicato col nome convenzionale di "Maestro del Bambino Vispo" e che poi, a partire da una prima intuizione di Luciano Bellosi nel 1966, si poté identificare nella personalità storica di Gherardo di Jacopo Neri, chiamato Starnina³. A partire da quel momento, poco a poco si fece strada l'idea, non senza resistenze, anche piuttosto forti⁴, che l'anonimo "Maestro" creato da Osvald Sirén nel 1904⁵ andasse identificato con Starnina, rendendo necessaria una revisione cronologica delle opere che ruotavano attorno a quel gruppo⁶. Con l'arretrare delle cronologie e col procedere degli studi, quel tratto della storia della pittura fiorentina tra il 1400 ed il 1420, all'incirca, si è andato allora chiarendo sempre di più, e se ne sono colti i nessi e le influenze che promanavano da Firenze verso zone diverse della Toscana. Proprio a questo proposito, è utile richiamare un articolo che Ulrich Middeldorf pubblicò nel 1977⁷. In quel contributo Middeldorf individuava una ben precisa fisionomia stilistica per alcune sculture che si trovavano in Toscana occidentale, in quella zona tra Lucca, Pisa e la Garfagnana. Per quanto quelle pagine fossero dedicate a temi di scultura e a cronologie diverse da quelle che interessarono queste pagine, è utile tenere presente quel contributo, che rintracciava fenomeni che è possibile individuare anche al principio del Quattrocento⁸. E ciò è tanto più vero se si considera il "gotico internazionale" in quella zona della Toscana, in cui la declinazione assai peculiare che artisti lì attivi diedero delle novità fiorentine ha contribuito a dare vita ad un contesto dalla fisionomia culturale ben precisa ed individuata; un "tardogotico" assai particolare, che in qualche modo si appropria delle proposte di Starnina, declinandole secondo schemi diversi.

Nella necessità, però, di tenere sempre al centro dell'analisi la concretezza delle opere, sarà bene avere presente come, anche nell'uso di una simile categoria come quella di "tardogotico", non vi possa al fondo essere una separazione netta e apodittica, quasi a volersi chiedere se certe opere di taluni o talatri artisti siano più "gotiche" o "rinascimentali". Resta il fatto che, al principio del Quattrocento, anche in Toscana, e in special modo a Firenze, si determinò una vera e propria fiammata "tardogotica", che rinnovò la pittura e la scultura locali⁹.

La difficoltà di far rientrare artisti ed opere all'interno di simili categorie deve spingerci, allora, ad indagarne la specificità e a tentare di rintracciarne sì gli elementi comuni, le costanti, che ci permettono di identificare alcune opere come il frutto di quel clima in cui si stabilì una *koiné* culturale in tutta Europa, ma tentando poi il più possibile di non ergere tali categorie a sistemi interpretativi a maglie troppo strette¹⁰.

2. Il contesto fiorentino all'aprirsi del Quattrocento è certo uno dei più stimolanti ed ha attratto l'attenzione degli studiosi in modo quasi ininterrotto. Una situazione complessa in cui convivevano soluzioni differenti e nella quale il Rinascimento di Donatello e Filippo Brunelleschi non aveva ancora chiuso la via a soluzioni stilistiche ed espressive che sarebbero, poi, risultate sorpassate.

Il peso dei modelli della grande trazione della prima metà del Trecento, che rimontava sino a Giotto, divenne di fatto normativo, ed esercitò una grande influenza sulla pittura della seconda metà del secolo. Attraverso le opere di Orcagna e dei suoi seguaci è possibile cogliere l'evolvere dei modelli giotteschi (o più latamente trecenteschi) sino alla vigilia del Rinascimento. Un primo cambiamento intervenne quando, dopo un soggiorno spagnolo che toccò le città di Toledo e Valencia, Gherardo Starnina rientrò a Firenze, proponendo alcune novità per il panorama della pittura cittadina¹¹. Degli affreschi, sulle pareti della cappella di San Girolamo (nella chiesa del Carmine) e sulla facciata del palazzo di Parte Guelfa, con un grande affresco raffigurante san Dionigi, oggi non è rimasto quasi nulla. Meglio conservati sono invece i polittici, sia quello originariamente per la Certosa, commissionato da Angelo Acciaiuoli¹², che quello, problematico rispetto alla sua provenienza, oggi conservato al Martin von Wagner Museum di Würzburg¹³ (fig. 1). Lo stile del pittore in questo giro d'anni, intorno cioè al 1404, si allineava al tardogotico spagnolo e, più in generale, alle novità che venivano dall'Europa, tanto che Giorgio Vasari, nella biografia dedicata all'artista, notava come egli avesse rappresentato, nelle scene affrescate per la chiesa del Carmine, «alcuni abiti che usavano

in quel tempo gli Spagnuoli»¹⁴. Uno stile caratterizzato da colori sgargianti che non disprezzano accostamenti stridenti, una predilezione per i panneggi ampi e abbondanti, che ricadono in una miriade di occhiellature e pieghe. La meraviglia di queste opere dovette agire ben presto sugli artisti fiorentini, primo tra tutti Lorenzo Monaco¹⁵. Proprio il 1404, infatti, è la data inscritta sul trittico oggi conservato ad Empoli raffigurante una *Madonna dell'Umiltà affiancata dai santi Donnino, Giovanni Battista, Pietro ed Antonio Abate*. Quest'opera segna il mutato orizzonte dell'artista, che mostra qui una decisa evoluzione del suo stile verso il gotico internazionale. A suggerire quanto profondo dovette essere questo cambiamento, basterà provare a comparare il trittico di Empoli con la Pietà, anch'essa datata al 1404 e conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Firenze, e valutare lo scarto che le separa, in termini di stile e di ideazione, non certo di qualità¹⁶.

Per valutare appieno l'avvenuta maturazione di queste istanze, è bene osservare un'opera come il trittico di san Procolo, oggi conservato anch'esso presso il medesimo museo fiorentino. A questa altezza cronologica (1410 circa), Lorenzo Monaco è ormai un pittore che si allinea con la tradizione europea, ed ha quasi del tutto sorpassato le sue stesse opere dei decenni precedenti. Del giottismo che le caratterizzava, infatti, qui non è rimasta se non una traccia. I panneggi si sono ampliati a dismisura, lasciando quasi affogare i personaggi sacri; la gamma cromatica ha virato verso toni più freddi e acidi. Un'opera come il trittico di San Procolo ci permette allora di valutare appieno non solo la distanza tra questo momento dell'artista e le sue precedenti opere, ma anche la distanza, invero molto profonda, che corre tra essa ed opere del contesto fiorentino di quegli stessi anni¹⁷. All'interno di questo contesto un posto di rilievo occupa anche Lorenzo Ghiberti. Lo scultore, impegnato dopo la vittoria del concorso del 1401 nella realizzazione della Porta Nord del Battistero fiorentino, mostra un intensificarsi dei ritmi lineari, associati ad un naturalismo che indaga i particolari dei personaggi delle storie che trova il suo culmine nelle cornici, popolate da miriadi di specie vegetali e da animaletti di ogni sorta¹⁸. Che anch'egli si allineasse al più spinto gotico internazionale, lo testimonia la grande scultura raffigurante *San Giovanni Battista* che doveva ornare la nicchia dell'Arte di Calimala ad Orsanmichele, commissionata nel 1412. Le falcate del panneggio, risolto con assoluta maestria, i particolari dei peli della pelle di cammello, i ciuffi della capigliatura e della barba, che sembrano essere stati appena arricciati e messi in piega, sono tutti elementi che indicano la sostanziale affinità di quest'opera al più generale clima di rinnovamento che l'arte fiorentina si trovava a vivere intorno al secondo decennio del Quattrocento¹⁹.

Accanto a Firenze, conviene considerare anche altri centri toscani, concentran-

doci sulla Toscana nord-occidentale, per cogliere la diffusione che lo stile gotico internazionale ebbe nella regione.

3. Assieme a Firenze, Lucca è la città in cui le novità dello stile gotico internazionale trovarono la più ampia diffusione. Ancora una volta, come abbiamo visto per Firenze, il ruolo di Starnina fu cruciale. Il grande polittico che il pittore lasciò a Lucca (oggi smembrato tra Londra, Philadelphia, Cambridge (Massachusetts), Lucca e Torino) doveva offrire la possibilità di ammirare i risultati che il suo stile aveva raggiunto attorno al 1404 (fig. 2). Il polittico era composto da una grande tavola centrale raffigurante la *Dormitio Virginis* e l'*Assunzione*, affiancata dai pannelli laterali oggi conservati al Museo Nazionale di Villa Guinigi. La ricostruzione di questo complesso insieme, avviata a partire dal 1971²⁰, è stata poi concretizzata nella fondamentale mostra del 1998²¹. L'esempio di Starnina cadeva esattamente negli stessi anni in cui Jacopo della Quercia era attivo per Lucca, offrendo anch'egli gli stimoli che sarebbero stati raccolti dagli artisti locali²².

Che l'apertura verso queste novità trovasse terreno fertile, configurando a Lucca un contesto del tutto particolare e facendone un avamposto "gotico" in Toscana, è già stato sottolineato, in particolare da Luciano Bellosi²³. Gli anni della signoria di Paolo Guinigi (1400-1430) si configurano infatti come un momento di grande fioritura artistica, e precisamente verso un gusto gotico internazionale²⁴. Probabilmente, come suggerito da Andrea De Marchi, l'assenza di una forte tradizione artistica cittadina contribuì a far sì che si affermassero tendenze stilistiche diverse e, in questo caso, nuove. A testimoniare poi i gusti del Guinigi per i fatti artistici più aggiornati sta anche il messale ordinato in Francia nella bottega del "Maestro delle Ore del Maresciallo di Boucicaut", ed oggi conservato alla Biblioteca Statale di Lucca²⁵.

E si potrebbe pensare anche ad una più estesa presenza di Starnina in città a voler considerare di provenienza lucchese il polittico conservato al Martin von Wagner Museum di Würzburg (fig. 3), come già ipotizzato da González-Palacios²⁶. Al di là della questione della provenienza, che andrà lasciata "aperta" sino a che non emergeranno dati positivi in proposito, ciò che preme sottolineare è la pervasiva presenza di Starnina come modello per i pittori della Toscana nord-occidentale; le sue opere potevano essere osservate a Lucca quanto a Firenze ma, in entrambi i casi, dobbiamo immaginarci un contesto assai ricettivo ed in grado di diffonderne i modelli.

In modo diverso, ma con la stessa necessità di approvvigionarsi di artisti fiorentini per rinnovare la stantia tradizione locale, Pisa viveva all'aprirsi del secolo una situazione difficile. Provata dalle guerre con Firenze, nel cui dominio cadde nel 1406, la città vedeva in Turino Vanni e Cecco di Pietro (fig. 4) i pittori più prolifici che riproponevano nelle loro opere modelli derivanti dalla tradizione trecentesca. Una presenza che dovette imprimere una forte spinta verso i modelli fiorentini fu, nel 1392, quella di Niccolò di Pietro Gerini, che affrescava la sala capitolare della chiesa di San Francesco²⁷. Già sullo scorcio del Trecento dunque, è possibile scorgere per Pisa quella che sarà la caratteristica tipica anche nel secolo successivo: una sostanziale assenza, cioè, di una fisionomia stilistica forte, ed una permeabilità verso gli influssi esterni, in particolar modo fiorentini. Questa sarebbe rimasta una costante, nel tempo, tanto che è difficile individuare una vera e propria "fisionomia stilistica pisana".

Sono gli anni in cui in città si avvicendano sempre pittori stranieri (come accadrà nel Quattrocento), come ad esempio Taddeo di Bartolo che soggiornò a Pisa nel 1395 e nel 1397 e vi lasciò almeno due polittici: uno proveniente dalla chiesa di San Michele degli Scalzi (oggi al Museo Nazionale di San Matteo) e l'altro per la chiesa di San Paolo all'Orto (conservato al Musée de Beaux-Arts di Grenoble)²⁸

Come abbiamo ricordato nel 1406 Pisa capitolò contro Firenze: questa conquista segnò definitivamente l'ingresso della città costiera nell'orbita, anche artistica, della città gigliata. Dopo quella data, infatti, Turino Vanni emigrò in Liguria, dove fu operoso per circa un decennio tra Savona e Genova²⁹. E a poco servirono le incursioni di artisti provenienti da contesti differenti, come il senese Martino di Bartolomeo o Giovanni di Pietro da Napoli. I due artisti firmarono un polittico destinato allo Spedale di Santa Chiara, da ricondurre attorno al 1402³⁰, ed oggi conservato presso il Museo Nazionale di San Matteo³¹. Caratterizzato da un «linguaggio agre che filtra attraverso un calligrafismo quasi metallico la lezione di artisti pisani quali Cecco di Pietro o Turino Vanni»³², nel polittico è stata individuata la personale vena di Giovanni di Pietro da Napoli.

Quello pisano è, tra i centri della Toscana, il contesto meno indagato dagli studi, che solo recentemente hanno iniziato a dissodare un terreno che pare avere ancora molto da offrire³³. In particolare, una dato che ha costituito un'acquisizione importante per una migliore messa a fuoco del contesto pisano è stato l'aver individuato, da parte di Linda Pisani, la chiesa di Sant'Ermite a Putignano presso Pisa come sede originaria della tavola di Lorenzo Monaco raffigurante la *Madonna dell'Umiltà*. L'opera, datata al 1415, permette di vedere attivo per il contado pisano

uno tra i più importanti pittori fiorentini, capace di adeguare il suo linguaggio, come abbiamo visto, alle novità introdotte da Starnina. La tavola di Putignano presenta infatti un linguaggio delicato e sottile che lascia intuire, nonostante il non ottimale stato di conservazione, la raffinatezza dell'opera, della quale è possibile apprezzare soluzioni come il copioso affastellarsi del manto della Vergine che ricade sul cuscino, o ancora la delicatezza coloristica degli Angeli, euritmicamente variati³⁴ (fig. 5). In questa situazione "fluida", in cui tanto peso ebbero, come pare di capire, le proposte che venivano dall'esterno della città (in particolare, come detto, Lucca e Firenze), non stupisce che proprio un pittore che pare abbia avuto una formazione tutta fiorentina si sia guadagnato la piazza pisana.

Sappiamo, purtroppo, davvero poco del portoghese Alvaro Pirez. Eppure, a giudicare dalle opere giunte sino a noi e dal raggio d'azione che coinvolse tanto Pisa e Lucca quanto Volterra, dovette essere un artista prolifico ed in grado di soddisfare numerose commissioni³⁵. Nonostante la sua provenienza portoghese sia sempre registrata nei (pochi) documenti superstiti, ed egli stesso si firmi come «De Evora», la cittadina della regione dell'Alentejo, il suo stile lascia trapelare una formazione avvenuta tutta nel contesto toscano. E non sarà un caso se le prime menzioni documentarie che possediamo lo ricordano impegnato nella decorazione a fresco del palazzo di Marco Datini a Prato (tra novembre 1410 e 1411), in compagnia di artisti fiorentini come Niccolò di Pietro Gerini, Ambrogio di Baldese e Lippo d'Andrea³⁶.

Purtroppo il profilo di questo artista resta ancora, a larghi tratti, inafferrabile. I documenti superstiti si ricollegano ad opere perdute e, all'inverso, per le opere che possediamo non restano appigli documentari in grado di fornirci dati certi circa cronologia, committenza ed ubicazione delle stesse. Pur in un quadro così accidentato è possibile, grazie soprattutto alle indagini avviate nel 1998, riuscire a cogliere nell'artista forse il migliore interprete di quella che si può individuare come una vera e propria *enclave* starniniana tra Lucca e Pisa.

L'opera che permette di valutare al meglio la forte adesione del portoghese alle novità del linguaggio starniniano è il polittico oggi conservato nella Pinacoteca di Volterra (fig. 6). Databile post 1417, doveva adornare la cappella di San Cristoforo nel Duomo della città, eretta per lascito testamentario di Guelfuccio Mannucci³⁷. Esso presenta (per quanto diminuito della preziosità dell'oro dei fondi, ed aver subito diverse traversie, come pare di intuire dall'impoverimento dello stato della pittura) proprio quelle caratteristiche tipiche dello stile gotico internazionale che si leggono quasi d'un fiato accanto ad opere di Starnina come il polittico della

Morte ed Assunzione della Vergine. Ma, come Linda Pisani ed io abbiamo già avuto modo di sottolineare³⁸, anche Lorenzo Monaco dovette esercitare una qualche attrattiva verso l'artista, dato che, mi pare, dietro certe opere, come la mutila *Madonna col Bambino e due Angeli* oggi al Museo Nazionale di San Matteo di Pisa, è possibile scorgere proprio certi modelli del pittore camaldolese (fig. 7). A proposito di quest'opera, merita sottolineare come proprio Linda Pisani abbia ricollegato ad essa i documenti riguardanti la dotazione di una cappella intitolata al Battista nella chiesa di Sant'Agostino a Nicosia, presso Calci, sui monti pisani³⁹. L'ipotesi appare assai convincente, e confermerebbe la datazione per la *Madonna col Bambino e due Angeli* ed i suoi laterali ad una data intorno al 1415⁴⁰. Fatto, questo, che permetterebbe di leggere ancora meglio la sintonia, pur nella permanenza di quelle sigle astrattive e a volte anche un poco ripetitive che caratterizzano le opere dell'evonese, con la *Madonna dell'Umiltà* che Lorenzo Monaco eseguì per la chiesa di Sant'Ermete a Putignano.

Accanto a Pirez è interessante notare come anche altri pittori si allineassero al gusto gotico internazionale. In particolare, per la vena iberica che caratterizza le sue opere, il «Maestro di Barga» sembra seguire davvero da vicino il pittore lusitano⁴¹.

Un altro artista che, in questi anni, si muove nella stessa area geografica, è Battista di Gerio. Documentato per un lasso brevissimo di anni (dal 1414 al 1418), il pittore sembra essere uno dei più dotati interpreti delle novità di Starnina in area pisano-lucchese⁴²; e, del resto, più volte è stata sottolineata l'affinità che lega il polittico di Volterra, opera di Pirez ed il polittico oggi nella Pieve di Camaione, firmato e datato (1418) da Battista di Gerio⁴³. Una situazione in cui in un breve torno d'anni, per quanto brevemente ho tentato di tratteggiarla, gli artisti dialogavano in uno scambio fruttuoso, riuscendo a superare le secche in cui erano sprofondate sul finire del secolo precedente.

4. L'arrivo di Gentile da Fabriano a Firenze costituì un vero e proprio terremoto per quegli artisti che avevano continuato a dipingere secondo i modi ed i gusti del gotico internazionale. Il fabrianese era giunto a Firenze nel 1420 e, nel maggio del 1423 aveva ultimato uno dei capolavori dell'arte tardogotica: la meravigliosa pala d'altare raffigurante l'*Adorazione dei Magi* oggi conservata alla Galleria degli Uffizi⁴⁴ (fig. 8). L'attenzione dell'artista ai materiali della pittura, la sua straordinaria capacità di manipolazione degli ori e delle lacche, a rendere sulla superficie delle sue opere le diverse *texture* delle stoffe, il diverso modo di catturare la luce, la preziosità dei materiali, il naturalismo epidermico raggiunto attraverso questi mezzi

dovettero davvero impressionare gli artisti toscani.

Ancora una volta, è possibile avere un'idea dell'impatto delle novità messe in campo da Gentile studiando il caso di Alvaro Pirez. Infatti, la grande tavola raffigurante la *Madonna col Bambino e otto Angeli* oggi nella chiesa di Santa Croce in Fossabanda a Pisa (fig. 9), sembra essere stata influenzata proprio dal modo in cui Gentile assoggettava l'oro e le lacche al suo desiderio di resa naturalistica. Il velo della Vergine, ad esempio, presenta la caratteristica sgraffitura, a piccoli tratti, tipica dei dettagli dei panneggi del fabrianese. Ancora: le lacche rosse sull'oro, a rendere il variare della luce sulla veste della Madonna; o un rinnovato afflato naturalistico che sembra pervadere la scena⁴⁵. Ed anche i laterali della tavola di Santa Croce, oggi conservati al Lindenau-Museum di Altenburg, per quanto in uno stato conservativo diverso rispetto all'opera pisana, presentano lo stesso trattamento delle superfici e la medesima attenzione alla lavorazione dell'oro e delle vernici⁴⁶.

Sono gli stessi anni, questi, in cui a Lucca Jacopo della Quercia andava erigendo il polittico per la cappella Trenta in San Frediano, con quelle sue accensioni gotiche ed i panneggi che avvolgono i personaggi che si sporgono dalla sontuosa pala marmorea⁴⁷.

Ancora una volta, si assiste ad una situazione in cui le novità e le proposte che giungevano dalla piazza fiorentina venivano di volta in volta reinterpretate e diffuse, in una situazione di estrema permeabilità nei confronti di tradizioni diverse ma non incompatibili.

Un artista che permette di seguire lo svolgersi e l'evolversi di queste tendenze è Borghese di Piero Borghese, ex "Maestro dei Santi Quirico e Giulitta"⁴⁸. La sua lunga attività (nato al chiudersi del Trecento, dovette probabilmente morire entro il 1463)⁴⁹ rivela il suo adattamento ai modelli fiorentini, e permette di cogliere come reagì alle novità di Masaccio. Certo, della sua attività a Pisa è rimasto poco, ad esempio l'anconetta oggi conservata a San Miniato,⁵⁰ essendo egli più attivo a Lucca, ciò nonostante resta un caso interessante in quel momento di passaggio tra il "gotico internazionale" ed il pieno Rinascimento.

Anche se sommariamente tracciato, mi pare che il profilo artistico per la Pisa del Quattrocento (almeno del primo Quattrocento) debba sostanzialmente spingerci a riflettere sulla sua sostanziale omogeneità stilistica che la apparenta alla temperie fiorentina. Non sarebbe possibile spiegare, ad esempio, l'evolvere dello stile di un pittore come Alvaro Pirez dalla *Madonna col Bambino e due Angeli* del Museo Nazionale di San Matteo alla *Madonna col Bambino e otto Angeli* di Santa Croce in Fossa-

banda senza tener conto di ciò che accadeva sulla scena fiorentina. Ma l'esempio potrebbe essere esteso ad altri artisti, come ad esempio il già ricordato Battista di Gerio. È solo provando a leggere comparativamente le due realtà, tenendo conto anche di quanto accadeva a Lucca, che si può chiarificare quanto accadeva a Pisa nei primi tre decenni del Quattrocento. Negli stessi anni in cui lo stile gotico internazionale stava trovando ampia diffusione al di fuori della città gigliata, però, proprio a Firenze si andava affermando uno stile affatto diverso, animato da alcune grandi personalità che avrebbero impresso, in un volgere di anni piuttosto breve, una svolta inaspettata e irreversibile all'arte occidentale. Le opere di Donatello, Brunelleschi e Masaccio avrebbero catalizzato l'attenzione degli altri artisti e dei committenti, dando così avvio al Rinascimento e chiudendo definitivamente la parentesi tardogotica.

- 1 Questo testo costituisce la traduzione e l'ampliamento della mia comunicazione in occasione del meeting della Renaissance Society of America (Berlino, Humboldt Universität, marzo 2015), nel panel *Arts in Quattrocento Pisa*. Il mio ringraziamento va a Gerardo de Simone e Diane Cole Ahl, interlocutori partecipi e organizzatori infaticabili. Inoltre, per consigli e osservazioni ricevute in occasione dell'incontro berlinese, mi è caro ricordare i partecipanti al *panel*, che sono gli altri autori di questo numero di «Predella». Un ringraziamento anche a Daniele Giorgi e Federica Siddi. Per consigli e aiuti ho uno speciale debito nei confronti di Delia Volpe.
L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, 3 voll., Parigi, 1899-1903, in particolare il volume secondo, apparso nel 1901: *Origines de la Renaissance*.
- 2 Per J. von Schlosser, tra i molti contributi che dedicò al tema, si veda in particolare *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 16, 1895, pp. 144-230, che si può leggere anche in traduzione italiana: Idem, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milano, 1965. Si veda in particolare la prefazione di G. L. Mellini, pp. 7-8, e la nota 5 per i saggi di Schlosser sul tema del "gotico cortese". Per Otto Pächt si veda almeno la sua bibliografia in Idem, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Torino, 1994, pp. 143-148. Molto importante è il suo *Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache in Europäische Kunst um 1400*, catalogo della mostra, Vienna, 1962, pp. 52-65, che si può leggere adesso in italiano: Idem, *Il Gotico intorno al 1400 come lingua comune dell'arte europea*, San Severino Marche, 1999. Utile anche, per avere un'idea della lunga maturazione che queste riflessioni ebbero nel percorso dello studioso, il suo *La scoperta della natura: i primi studi italiani*, a cura di F. Crivello ed E. Castelnuovo, Torino, 2011 (originariamente pubblicato in lingua inglese: *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 13, 1950, pp. 13-47).
- 3 L. Bellosi, *Affreschi staccati al Belvedere*, in «Paragone», 17, 1966, pp. 73-79, poi riedito in Idem, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, 2000, pp. 95-99.
- 4 In particolare Federico Zeri si opponeva con decisione alla tesi dell'identificazione, considerando i *corpora* come opera di artisti differenti. Cfr. ad esempio Idem, *Due ipotesi di primo Quattrocento a Lucca e due dipinti a Parma*, in Idem, *Diari di lavoro 2*, Torino, 1976, poi ripubblicato in Idem, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1991, pp. 147-150, in part. pp. 149-150.
- 5 O. Sirén, *Alcuni pittori che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco*, in «L'Arte», 7, 1904, pp. 349-352.
- 6 Per una utile ricapitolazione della ormai secolare storia critica del problema, valga il rimando a M. Heriard Dubreuil, *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 voll., Valencia, 1987, vol. 1, pp. 5-46, al quale si dovrà affiancare almeno J. van Waadenoijen, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Firenze, 1983.
- 7 U. Middeldorf, *Quelques sculptures de la Renaissance en Toscane occidentale*, in «Revue de l'Art», 36, 1977, pp. 7-26, poi riedito in Idem, *Raccolta di scritti: that is Collected Writings*, 3 voll., Firenze, 1980-1981, in particolare vol. 3, pp. 141-167, da cui si cita.
- 8 Si legga ad esempio l'apertura del testo di Middeldorf, p. 141: «Les historiens d'art n'ont guère – voir jamais – utilisé le terme "Toscane occidentale". Pour l'historien et le géographe, il a un sens englobant et définissant des événements précis et des situations physiques, historiques, économiques et sociales particulières. Pour l'historien d'art, la Toscane occidentale fait partie de l'ensemble toscan et ne compte guère par rapport aux zones dominées

par des centres bien connus [...]. La bande de territoire toscane longeant la Mer Tyrrhénienne est parvenue à conserver son individualité jusqu'au début du XIXe siècle». Gli studi successivi, accumulatisi nel corso del tempo dal 1977 in qua, hanno in realtà mostrato in modo sempre più evidente che il vero centro propulsore delle novità artistiche restò Firenze, e che anche quel particolarissimo “adattamento” stilistico che è possibile rilevare tra Pisa e Lucca, ha nel contesto fiorentino la sua origine.

- 9 Per quanto in queste pagine non mi concentrerò su nessun caso di scultura, per un primo approccio al problema si veda L. Cavazzini, *1400-1410. L'alba del Rinascimento*, in *La primavera del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze-Parigi 2013-2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze, 2013, pp. 69-73, cui si potrà affiancare E. Neri Lusanna, “... gareggiando, virtuosamente nella scultura s'esercitavano”. *Apici tardogotici e visione umanistica nei cantieri fiorentini*, in *Bagliori Dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra (Firenze 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, e A. Tartuferi, Firenze, 2012, pp. 29-39.
- 10 Per le difficoltà che l'uso di una simile categoria poneva (e pone) si legga quanto scrive Daniele Benati a proposito di Giovanni da Modena: Idem, *Giovanni da Modena, tra Gotico e Rinascimento*, in *Giovanni da Modena, un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna 2014-2015), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo, 2014, pp. 15-44.
- 11 La letteratura su Starnina è cresciuta in modo consistente. Mi limito a rimandare ad alcuni contributi puntuali, dai quali sarà possibile risalire alla bibliografia precedente. Van Waadenoijen, *Starnina e il gotico internazionale*, cit., che ricapitola utilmente anche la situazione storiografica sino al 1983; A. De Marchi, *Gherardo Starnina*, in *Sumptuosa Tabula Picta. Pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Lucca 1998, a cura di M. T. Filieri, Livorno, 1998, pp. 260-276; A. De Marchi, *Gherardo Starnina. L'Annunciazione di Lucca*, in *Museo Diocesano. Lascito Schubert*, a cura di P. Biscottini e N. Righi, Milano, 2014, pp. 23-39. Infine, alcune novità emerse di recente in D. Giorgi, *Una proposta di risarcimento iconografico per il perduto 'San Dionigi' di Gherardo Starnina*, in *Entre Idéel et Matériel. Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)*, atti del convegno (Pisa 2013), in corso di stampa.
- 12 Sul politico Acciaiuoli cfr. almeno J. van Waadenoijen, *A proposal for Starnina: exit the Maestro del Bambino Vispo?*, in «The Burlington Magazine», 851, 1974, pp. 82-91.
- 13 Cfr. *ivi*, testo e note.
- 14 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, 6 voll., Sansoni-S.P.E.S., 1966-1987, in particolare vol. 2, p. 293, con minime varianti tra Torrentiniana e Giuntina.
- 15 Sull'artista si veda *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di A. Tartuferi e D. Parenti, Firenze, 2006.
- 16 Su quest'opera cfr. la scheda di D. Parenti in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca...*, cit., pp. 154-158.
- 17 Sul trittico cfr. *ivi*, pp. 179-184.
- 18 Sullo scultore, come punto di partenza, si veda l'ottima sintesi di A. Galli, *Lorenzo Ghiberti*, Roma, 2005, fermo restando il rimando al capolavoro di R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1982.
- 19 Sul san Giovanni Battista cfr. almeno Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, cit., pp. 71-85, e Galli, *Lorenzo Ghiberti*, cit., pp. 130-133.

- 20 A. González-Palacios, *Posizione di Angelo Puccinelli*, in «Antichità Viva», 10, 3, 1971, pp. 3-9.
- 21 In particolare si vedano le schede di Andrea De Marchi, dalle quali sarà possibile risalire alle vicende trascorse dai singoli frammenti, in *Sumptuosa Tabula Picta*, cit., pp. 266-271.
- 22 Su Jacopo della Quercia e la sua attività si veda adesso L. Cavazzini, *Alterità di Jacopo della Quercia*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, F. Caglioti, E. Carrara, L. Cavazzini, M. Ciatti, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli e L. Simonato, Milano, 2010, pp. 22-27. Per un'agile ed affidabile introduzione allo scultore si può vedere anche G. Fattorini, *Jacopo della Quercia*, Roma, 2005.
- 23 L. Bellosi, *Le Italie artistiche del tardo Medioevo: le arti figurative*, in *Le Italie del tardo Medioevo*, atti del convegno (San Miniato 1988), a cura di S. Gensini, Pisa, 1990, pp. 143-62, poi riedito in *Idem, "I vivi parean vivi". Scritti di Storia dell'arte del Due e del Trecento*, Firenze, 2008, pp. 458-468, in particolare pp. 458-461.
- 24 Nell'impossibilità di ritracciare qui, anche solo sommariamente, le committenze di Paolo Guinigi, mi limito a rimandare sul Guinigi a Lucca, in generale, C. Altavista, *Lucca e Paolo Guinigi (1400-1430): la costruzione di una capitale rinascimentale*, Pisa, 2005, da affiancare, per le committenze artistiche ed il contesto culturale almeno a G. Donati, *Lucca al tempo di Paolo Guinigi: una guida nel mondo di Paolo Guinigi, signore di Lucca nel primo Quattrocento*, Lucca, 2007.
- 25 Per quest'opera cfr. almeno M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, Londra, 1968, pp. 100-101.
- 26 Cfr. González-Palacios, in *Sumptuosa Tabula Picta*, cit., pp. 24-25, il quale però ribadiva che l'ipotesi non si basava su dati documentari. Su quest'opera si veda l'ampia scheda di D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings*, Londra, 2003, pp. 364-374. La studiosa ipotizza una differente provenienza per l'opera, proponendo la chiesa di Santa Maria in Campo a Firenze come luogo dove il polittico avrebbe trovato la sua ubicazione originaria. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilire con assoluta certezza dove fosse ubicata questa macchina d'altare.
- 27 Cfr. A. Caleca, *1350-1450. Un secolo di pittura a Pisa*, in *Sumptuosa Tabula Picta*, cit., pp. 120-127, in particolare pp. 121-122. Gli affreschi sono firmati e datati.
- 28 Ivi, p. 123. Per il polittico oggi a Pisa si veda da ultimo G. Amato, *Alcuni chiarimenti sull'attività giovanile di Taddeo di Bartolo e il caso del polittico Casassi di Pisa*, in «Prospettiva», 134-135, 2009 (2010), pp. 101-119.
- 29 Cfr. M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVII secolo*, 2 voll., Pisa, 1991, 1, pp. 278-286; Caleca, 1350-1450, cit., p. 124.
- 30 Il documento di commissione congiunta venne reso noto da G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, in particolare vol. 2 pp. 8-9.
- 31 Cfr. il profilo dedicato a Martino di Bartolomeo da A. Labriola in *Sumptuosa Tabula Picta*, cit., pp. 202-207, in particolare p. 202.32
- 32 Ivi, p. 204.
- 33 Si vedano ad esempio gli studi di Linda Pisani in merito: Eadem, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio di Baldese*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 45, 2001 (2002), pp. 1-36; Eadem, *Echi pisani di Lorenzo Monaco*, in *Intorno a Lorenzo Monaco. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, atti del

- convegno (Fabriano-Foligno-Firenze 2006), a cura di D. Parenti e A. Tartuferi, Livorno, 2007, pp. 76-87; *Cecco di Pietro e i fondi oro di Palazzo Blu*, catalogo della mostra (Pisa 2011), a cura di L. Pisani, Firenze, 2011.
- 34 Pisani, *Echi pisani di Lorenzo Monaco* cit., p. 78; Parenti in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca...*, cit., p. 202, scheda n. 34.
- 35 Sull'artista mi sia consentito il rimando a *Sul percorso di Alvaro Pirez*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, 2013, pp. 319-335, dal quale sarà possibile risalire alla precedente bibliografia sul pittore.
- 36 Sulla campagna decorativa del palazzo del Ceppo, per il tratto che qui interessa, cfr. P. Helas, *Il ciclo pittorico sulle facciate di Palazzo Datini*, in *Palazzo Datini a Prato. Una casa fatta per durare mille anni*, a cura di J. Hayez e D. Toccafondi, 2 voll., Firenze, 2012, 1, pp. 155-65. Per i riferimenti bibliografici a questi artisti cfr. Mascolo, *Sul Percorso di Alvaro Pirez*, cit., p. 326 e relative note.
- 37 Cfr. De Marchi in *Sumptuosa Tabula Picta*, cit., p. 282; R. Bagemihl, *ibidem*, pp. 292-293; Mascolo, *Sul Percorso di Alvaro Pirez*, cit., pp. 322-324.
- 38 Pisani, *Echi Pisani di Lorenzo Monaco*, cit., p. 83; Mascolo, *Sul Percorso di Alvaro Pirez*, cit., p. 327.
- 39 Pisani, *Echi pisani di Lorenzo Monaco*, cit., p. 83; Eadem, in *La Fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze 2014), Firenze, 2014, pp. 256-257.
- 40 I laterali sono da identificare nei *Santi Michele e Giovanni Battista* del Museo Narodowe di Varsavia e nel pannello raffigurante *i Santi Giovanni evangelista e Agostino*, già presso Christie's (Londra, 7 luglio 2000, lot. 60). A. De Marchi aveva segnalato l'appartenenza delle opere ad uno stesso polittico già nel 1998 (Idem in *Sumptuosa Tabula Picta*, pp. 282, 284 e nota 42) ed aveva poi segnalato la tavola erratica come proveniente dallo stesso polittico nel 2001: A. De Marchi, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid 2001), a cura di M. Natale, Madrid, 2001, p. 232.
- 41 Su questo artista, il cui *corpus* venne riunito da Federico Zeri nel 1976, cfr. A. d'Aniello, in *Sumptuosa Tabula Picta*, cit., pp. 296-299; per i suoi rapporti con Pirez: Mascolo, *Sul percorso di Alvaro Pirez*, cit., pp. 333-334. Permane il problema delle origini di questo artista, se sia cioè un artista iberico in Italia o un italiano che segue con grande intelligenza Pirez e Starnina.
- 42 Spettò a Zeri, nel 1973 (*Una scheda per Battista di Gerio*, in «Quaderni di emblema», 2, 1973, pp. 13-16) l'aver colto la qualità delle opere di questo pittore. Per un primo approccio si veda M. T. Filieri in *Sumptuosa Tabula Picta*, cit., pp. 312-319 e, soprattutto, *Battista di Gerio in san Quirico all'Olivo. Pittori a Lucca al tempo di Paolo Guinigi*, a cura di A. d'Aniello e C. Benoît, catalogo della mostra (Lucca 2012), Pisa, 2012, in particolare A. De Marchi, *Pittori ed altri artisti a Lucca al tempo di Paolo Guinigi*, pp. 17-27.
- 43 Cfr. da ultimo *Battista di Gerio in San Quirico all'Olivo*, cit.
- 44 Su Gentile la bibliografia è ampia. Come utili punti di partenza si vedano i cataloghi delle esposizioni del 2006: *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano 2006), a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006, e *Gentile da Fabriano: studi e ricerche*, catalogo della mostra (Fabriano 2006), a cura di A. De Marchi, Milano, 2006.
- 45 Il primo a proporre una lettura dell'opera di Santa Croce in rapporto a Gentile è stato An-

drea De Marchi nel 1998: cfr. Idem in *Sumptuosa Tabula Picta*, p. 282. Ho provato a seguire le ipotesi di De Marchi e ad argomentarle ulteriormente nel mio *Sul percorso di Alvaro Pirez*, cit., pp. 338-330.

- 46 Sulle opere conservate ad Altenburg cfr. da ultimo J. Tripps in *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli: dipinti fiorentini dal Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di M. Boskovits, con l'assistenza di Daniela Parenti, Firenze, 2005, pp. 163-167 e Mascolo, *Sul percorso di Alvaro Pirez*, cit., pp. 330-331.
- 47 Sul polittico per la famiglia Trenta, la cui esecuzione impegnò lo scultore a lungo, almeno tra il 1412 ed il 1422, cfr. quanto scrive Laura Cavazzini, *Alterità di Jacopo della Quercia* cit., pp. 26-27, cui si potrà affiancare la scheda di J. Beck, *Jacopo della Quercia*, 2 voll., New York-Oxford, 1991, vol. 1, pp. 151-156.
- 48 Per una ricapitolazione sulla storia critica cfr. il profilo dell'artista stilato da Maria Teresa Filieri, *Borghese di Piero Borghese (1397-1463)* in *Sumptuosa Tabula Picta* cit., pp. 370-379. Da ultimo su questo artista cfr. F. Siddi, *Gli affreschi di Borghese di Piero strappati dalla Cappella Franciotti in San Pier Cigoli a Lucca ricondotti al loro contesto*, in *Esercizi lucchesi. Ricerche sul campo della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Firenze*, a cura di F. Cervini, A. De Marchi, e A. Pinelli, Lucca, 2015, pp. 59-72.
- 49 *Ibidem*.
- 50 Cfr. M.T. Filieri in *Sumptuosa Tabula Picta* cit., pp. 382-383.



Fig. 1: GHERARDO STARNINA, *Madonna col Bambino e i Santi Caterina, Andrea, Pietro e la Maddalena*, Würzburg, Martin von Wagner Museum



Fig. 2: GHERARDO STARNINA, *Miracolo della Cintola*, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum



Fig. 3: GHERARDO STARNINA, *Madonna col Bambino e i Santi Caterina, Andrea, Pietro e la Maddalena*, Würzburg, Martin von Wagner Museum, particolare



Fig. 4: CECCO DI PIETRO, *Madonna col Bambino*, Copenhagen, Statens Museums for Kunst



Fig. 5: LORENZO MONACO, *Madonna dell'Umiltà*, chiesa di Sant'Ermite, Putignano (Pisa)



Fig. 6: ALVARO PIREZ, *Madonna col Bambino, i Santi Nicola e Giovanni Battista, San Cristoforo e San Michele Arcangelo e i volti dei Santi Cosma e Damiano*, Volterra, Pinacoteca



Fig. 7: Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino e due angeli*, Pisa, Museo di San Matteo (proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Nicosia, presso Pisa)



Fig. 8: GENTILE DA FABRIANO, *Fuga in Egitto*, predella della Pala Strozzi (1423), Firenze, Uffizi



Fig. 9: ALVARO PIREZ, *Madonna col Bambino e otto angeli*, Pisa, chiesa di Santa Croce in Fossabanda