


Predella journal of visual arts, n°56, 2024 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany 

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 /

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 / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The essay analyzes the activity of the painter Alvaro Pirez D'Evora, considering a panel attributed to him and unknown to most, which is kept in a small church located in San Giuliano Terme, near Pisa.

Nel ricordare la prematura scomparsa di Chiara Frugoni, alla quale questo breve testo è dedicato, adotto il termine che la stessa Chiara ha usato per il sottotitolo di una delle sue pubblicazioni, particolarmente rappresentativa dell’attenzione che la studiosa dedicava al mondo delle immagini¹.

Ho scoperto casualmente che una tavola attribuita ad Alvaro Pirez d’Evora, sconosciuta ai più, è conservata in una piccola chiesa situata nei luoghi dove vivo, ovvero nel Comune di San Giuliano Terme presso Pisa, e non ho potuto resistere alla tentazione di intervenire sull’argomento, aggiungendo qualche considerazione (una pillola appunto) pertinente alla vicenda di una pala d’altare di dimensioni ridotte, sfortunatamente logora in alcune parti della superficie pittorica, più volte restaurata e privata di alcune componenti², ma che nella misurata composizione e nell’accordo dei colori delle parti superstiti rivela un livello di qualità non comune (figg. 1-10).

Le vicende della paletta, già centro di un trittico di cui si sono perdute le tavole laterali e la carpenteria, sono state illustrate da un solerte ricercatore e commentatore di documenti pertinenti alla storia di Pisa, Mario Noferi (2010)³, al quale va riconosciuto il merito di aver ricostruito la storia di una chiesetta situata fra Pontasserchio e Pappiana (Limiti di Pontasserchio), oggi intitolata a San Giovanni Evangelista e a San Pietro, nonché di aver riunito alcune notizie pertinenti al dipinto in questione. Nel corso del Medioevo una chiesa intitolata a San Giovanni Evangelista, situata a poca distanza da quella attuale, si trovava in una situazione di degrado: a una data imprecisata l’edificio in rovina fu abbandonato, e il suo titolo, con l’arredo, furono trasferiti nella chiesa più vicina, cioè San Pietro in Covinaia. Ricordo che spostamenti e ricostruzioni di piccoli edifici sacri erano frequenti, come indica il caso più noto della parrocchiale di Santa Maria Assunta a Pappiana, ricostruita a monte del luogo originario perché esposta allo straripare del Serchio. Le tre chiese di Limiti, Covinaia e Pappiana vennero associate nel 1434, come si preciserà più avanti⁴.

Il dipinto di cui si tratta in questa occasione è una tavola di formato centinato che raffigura la *Madonna col Bambino fra due santi*, definita in tempi recenti, *Madonna del patrocínio* (le mani del piccolo Gesù che sfiorano i seni della madre alludono all'iconografia della *Madonna nutrice*, detta anche *Madonna del latte*, protettrice delle puerpere)⁵; inginocchiati ai suoi piedi sono, a sinistra sant'Antonio Abate che reca gli attributi del bastone a tau con campanella (quasi scomparsa), del porcello (un cinghialeto irsuto [fig 11]), e veste il saio bianco con mantello nero⁶; a destra san Giovanni Evangelista con il libro (ovvero il suo Vangelo), che per l'età giovanile, l'ampia veste rosa e la chioma bionda sciolta sulle spalle è stato identificato più volte, e ancora di recente, come una santa (figg. 5-7). Si tratta della parte centrale di un trittico, i cui laterali (attestati per varia via) dovevano raffigurare san Pietro (contitolare della chiesa attuale) e santa Caterina d'Alessandria (una delle sante più popolari a quest'epoca, dotata di un ampio ambito di protezione, filosofi, notai, sarte, nutrici). Nel Cinquecento il trittico sembra fosse integro, e la separazione dei tre pezzi avvenne probabilmente tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, a seguito di danni subiti dalla chiesa; nel Novecento la tavola centrale conservava una cornice, rimossa in occasione dei recenti restauri (1975 e 1987) per la necessità di applicare un vetro di protezione; cornice che forse non era originale e che comunque oggi sembrerebbe perduta, insieme con una scritta che era alla base e che recava l'*incipit* della salvezza angelica. Voci raccolte sul posto dicono però che una cornice originale esisteva ancora nel secolo scorso, e conteneva nella cuspide una immagine di *Dio Padre*. Come il san Pietro e la santa Caterina dei pannelli adiacenti, anche questo pezzo evidenzia una pista che potrebbe comportare un ritrovamento⁷. In ogni caso l'esecuzione del trittico si colloca in epoca successiva all'associazione fra le due chiese, come si deduce anche dalla presenza di san Pietro nel trittico; l'attribuzione ad Alvaro risale a una scheda che si conserva negli archivi della Soprintendenza di Pisa, compilata nel 1977⁸. Dal punto di vista della letteratura storico-artistica, due pubblicazioni pertinenti risalgono ad anni lontani: si tratta di un breve cenno di Bernard Berenson (1909)⁹, e di un testo più esteso e consistente di Liana Strenta (1934)¹⁰, che proponeva un'attribuzione a Bicci di Lorenzo¹¹. A queste voci e al testo citato di Mario Noferi, che peraltro appartiene all'ambito della ricerca storico-documentaria, si può aggiungere la presenza dell'opera nella Fototeca Zeri, dove è assegnata a Lippo d'Andrea (Pseudo Ambrogio di Baldese), attribuzione condivisa con nota autografa da Everett Fahy; e una breve ma precisa scheda a firma Daniele Mauri, comparsa in una pubblicazione dedicata al territorio pisano¹², nella quale si ribadisce l'attribuzione al Pirez in conformità con la scheda della Soprintendenza. Mancano invece menzioni del

dipinto nella bibliografia storico-artistica degli ultimi decenni, allorchè l'attività del pittore è stata evocata nei cataloghi di quattro mostre importanti, di cui due monografiche, *Alvaro Pires de Évora. Un pintor português na Itália do Quattrocento* (1994)¹³, *Sumptuosa tabula picta* (1998)¹⁴, *Bagliori dorati* (2012)¹⁵ e *Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the eve of the Renaissance* (2020)¹⁶; a questi si aggiungono saggi degli ultimi vent'anni di Linda Pisani (2006)¹⁷, Marco Mascolo (2013; 2017)¹⁸, Marco Pierini (2017)¹⁹, Lorenzo Sbaraglio ed Emanuele Zappasodi (2020)²⁰, ai quali si rinvia per la bibliografia precedente, comprendente fra l'altro alcuni interventi significativi di Federico Zeri e di Andrea De Marchi. Alla mostra di Lisbona (2019-2020), sfortunatamente collocata negli anni funestati dal Covid, e al relativo catalogo, rimando per l'accurata contestualizzazione della carriera di un maestro singolare e per il riesame di un linguaggio "mediterraneo" che tra fine Trecento e inizi Quattrocento vide convergere alcuni artisti di varia formazione in quella che è nota come pittura toscana tardogotica, solo a tratti permeata di giottismo: per fare qualche esempio, Barnaba da Modena, elegante divulgatore di una estenuata maniera greca, Gherardo Starnina, tornato a Firenze dopo una prolungata esperienza oltremare, e, infine, dopo il 1420, Gentile da Fabriano, portatore di una raffinata cultura maturata in ambienti cosmopoliti.

Purtroppo molti dipinti di Alvaro hanno sofferto come questo per smembramenti, tagli, asportazione delle cornici, e soprattutto per un logorio che ha inciso negativamente su superfici pittoriche delicatissime, compromettendo lo squisito smalto degli incarnati, il disegno dei velluti e dei broccati dalle pesanti bordure dorate, l'accurata lavorazione delle grandi aureole (una componente che offre sempre un valido sostegno alle indagini sulle tecniche, sugli strumenti e sui materiali adottati nelle botteghe degli artisti), sempre dispiegate a piatto e mai scorciate²¹.

Quanto è giunto fino a noi ha consentito comunque di delineare la fisionomia dell'artista, mentre è risultato più difficile ricostruire l'articolazione del suo percorso. È possibile che il portoghese sia arrivato in Italia al seguito, o almeno nella scia, di Gherardo Starnina, attivo in Spagna negli ultimi decenni del XIV secolo e rientrato in Italia all'inizio del secolo successivo (figg. 16, 19, 29)²²; dopo Alvaro, un altro pittore portoghese sarà attivo in Toscana negli anni Trenta, Giovanni di Consalvo. È altrettanto plausibile che Pirez sia arrivato via mare, sbarcando a Pisa, e che già qui abbia sostato prima di arrivare a operare attivamente in ambito fiorentino, ovvero alla decorazione in esterni della dimora del noto banchiere Francesco Datini (1410-1411, opera perduta, salvo parte delle sinopie esposte a Lisbona nella mostra più recente²³): una committenza appartenente all'ambito dell'alta finanza, e un lavoro che lo vede dipingere accanto a esponenti affermati della cultura

tardogotica²⁴, personalità che tenevano conto della tradizione giottesca e dei segnali di novità del primissimo Quattrocento, ma che apprezzavano soprattutto il magistero autorevole di Lorenzo Monaco e di Lorenzo Ghiberti, testimoni, in autonomia, di uno stile d'impronta internazionale di largo successo. (Ricordo che proprio a Pisa Lorenzo Monaco è presente con una splendida *Madonna dell'umiltà*, tuttora conservata nella chiesa di Sant'Ermete)²⁵. Probabilmente Alvaro fu anche fra i primi a cogliere il segno dell'arrivo a Firenze di Gentile da Fabriano (1422-1424). Sono anni difficili per Pisa, costretta a sottomettersi ai Fiorentini (1406), e nondimeno la città era ancora attiva, e nel corso del secondo decennio il portoghese potrebbe avervi sostato, ottenendo commissioni per dipinti destinati al territorio, e soprattutto a Volterra. Alcuni specialisti qui citati e fra questi *in primis* Andrea De Marchi, e, più recentemente, Marco Mascolo, Lorenzo Sbaraglio, Emanuele Zappasodi, hanno confermato alcune date e hanno evidenziato punti di riferimento indicativi per l'attività e per lo stile del pittore, che peraltro risulta a tratti sfuggente perché vario fu l'orientamento stesso di Alvaro, probabilmente sensibile al tipo di committenza e alla destinazione dell'opera: sono certa che il portoghese lavorasse tenendo conto della struttura e della collocazione, cioè se l'immagine fosse singola o composita, visibile da vicino o a distanza, esposta a un pubblico indifferenziato o ai componenti di una cerchia ristretta. Raccogliendo gli esiti degli ultimi studi sembra giustificato pensare che l'artista abbia operato soprattutto nell'area Pisa-Firenze nei primi decenni, lavorando poi anche per una committenza di ambito lucchese dalla metà degli anni Venti in avanti: una fase segnata da assonanze con il Maestro di Barga e con Priamo della Quercia. Elementi significativi di questi periodi di attività sarebbero il polittico di Volterra e la *Madonna* di Santa Croce in Fossabanda (1420-1430); quindi il trittico di Braunschweig (datato 1434), il *Redentore* di Budapest, i due *Santi* di Altenburg, tutti situati negli anni Trenta insieme con la *Santa Lucia* conservata a Nola²⁶. Aggiungo dunque poche note relative a quello che risulta oggi il profilo sopra delineato, e un breve commento sulla *Madonna* di Limiti di Pontasserchio.

Nella prima parte della sua attività toscana Alvaro sembra orientato verso un protagonismo della decorazione e della elaborazione cromatica (guardando non solo a Starnina e compagni di area fiorentina, bensì alla tradizione del Trecento pisano-senese, fra Lippo Memmi, Francesco Traini e Taddeo di Bartolo²⁷). Peraltro l'introduzione dell'*ornato* è contenuta: le finezze materiche dei tessuti preziosi compaiono soprattutto nei fondali, più raramente nelle vesti dei personaggi, che, drappeggiate con perizia, prevedono spesso stesure di un solo colore ma con ricerca di tonalità inedite, esito di miscele sapienti (forse il retaggio più schietto di una prima formazione iberica), dove gli azzurri e i rosa si schiariscono fino al

bianco, un rosso peculiare tende all'arancio, il verde sfuma in verde-oro o verde-bruno. Ben rappresentativi di queste scelte di Alvaro, che hanno un riscontro nel cromatismo sobrio e raffinato di Giovanni da Milano²⁸, sono l'*Annunciazione* oggi a Perugia (Galleria nazionale dell'Umbria, fig.18) e i due *Santi* di una collezione privata di Torino, mentre l'altra componente chiave dell'opera del portoghese si coglie negli atteggiamenti e nei gesti di personaggi, che talora sfuggono alla compostezza di un repertorio tradizionale. Richiamo dunque l'attenzione sulla sobria nitidezza di due tavole che si datano indiziariamente 1415-1425, due *Madonne* conservate a Livorno e a Cagliari²⁹, collocazioni che di per sé alludono al legame che l'artista ebbe con Pisa (figg. 23-24): per quanto la destinazione originaria di entrambe non sia accertata, il rapporto con committenze di area pisana sembra credibile.

Nei due dipinti la Vergine è seduta secondo una visione che oscilla tra frontalità e scorcio; veste con eleganza ma senza sfarzo, sono quasi invisibili i sedili coperti da stoffe di pregio, di cui non compaiono braccioli o schienali, e il controfondo è una stesura d'oro, graffito a raggiera in un caso, mentre nell'altro la foglia aurea è perduta; una sottile spregiudicatezza affiora nel Bambino che siede in grembo alla madre, quasi che in questa parte il conformismo "professionale" di Alvaro ceda, per dare spazio a impercettibili frivolezze stilistiche e iconografiche. Nella *Madonna* di Livorno l'infante non siede con le gambe compostamente allineate come avviene nella norma e anche in altre soluzioni dello stesso pittore³⁰, anzi, con la libertà di movimento che caratterizza i neonati, divarica la sinistra e la schiaccia sul ginocchio materno, trovando un precario equilibrio mentre leva la destra a benedire. Con l'altra mano mostra il cartiglio che dovrebbe contribuire a identificarlo, ma trascura di svolgerlo, tanto che della scritta compare soltanto la prima parola dell'*incipit* inscritta a grandi lettere, un «EGO» solitario e spregiudicato, mentre il resto della striscia si avvolge a spirale e nasconde il resto della citazione: un minuscolo esercizio di scorcio che evoca uno svolazzo calligrafico conclusivo³¹. Un altro tratto sofisticato si coglie nel gesto della madre che sfiora appena il mantello del bimbo: la punta delle lunghe dita non agganciano realisticamente il mantello dal quale sbuca la manina benedicente, e infatti quelle esili mani femminili (impalpabili raffi, si direbbe) hanno esclusivo valore stilistico, e valgono a completare la fluida tessitura che congiunge le membra dei due personaggi e i drappaggi dei mantelli di entrambi, esaltati dal giallo che foderà il manto della madre e dal rosso vivo del drappo che avvolge il figlio. Nell'altra *Madonna*, è ancora il Bambino protagonista di un guizzo innovativo: il piccolo Gesù, orientato con la parte inferiore del corpo verso la madre che lo trattiene alle spalle, si volge con la testa in direzione opposta, levandogli la mano per afferrare al volo

l'uccellino simbolico, purtroppo offuscato da una caduta di colore: un perfetto esempio di *contrapposto* all'antica, ovvero una episodica e intuitiva anticipazione (a tratti condivisa) di una formula rappresentativa di azioni e moti dell'animo che dominerà assai più avanti, a partire dagli anni di passaggio fra i due secoli.

Ma c'è un altro tema che conferma la presenza di Alvaro a Pisa, ed è il suo ruolo nella elaborazione della tipologia di san Michele Arcangelo (figg. 26-34). A quest'epoca il santo è raffigurato in due modi, in movimento mentre trafigge il drago³², oppure eretto in posa statica, con il drago sconfitto ai piedi; soluzione adottata da Starnina, Lippo d'Andrea, Angelo Puccinelli, Alvaro, tutti concordi nel valorizzare una blanda impronta guerriera del personaggio anche se nessuna è identica all'altra. Nella maggior parte dei casi un mantello avvolge una spalla, scoprendo lorica, spallacci e ginocchiere da cui pendono lunghe frange; si tratta di un travestimento teatrale "all'antica" raffinato e ingenuo insieme, derivante da singoli tratti di modelli illustri, il san Michele di Giovanni Pisano (pulpito del Duomo di Pisa) le varianti di Francesco Traini e di Buffalmacco³³; si tratta di una serie singolare (almeno tre le soluzioni elaborate da Alvaro³⁴) nell'ambito della quale scambi e sovrapposizioni sono davvero esemplari delle modalità di lavoro di questi maestri.

Un'articolazione più complessa dello spazio, e una lieve accentuazione del rilievo segneranno le opere che si collocano nella fase conclusiva dell'attività dell'artista: forme di irrobustimento dell'immagine che tradiscono un approfondimento dei rapporti con la tradizione italiana e un attenuarsi dei riferimenti alle punte più capricciose del gotico fiorito.

La *Madonna* di Limiti di Pontasserchio non contiene elementi che consentano una collocazione ben motivata nel contesto della carriera di cui ho dato un sommario ragguaglio³⁵. Nondimeno, anche se due componenti del trittico di cui la tavola faceva parte sono perdute o non identificate, si può presumere che l'insieme appartenesse a una tipologia piuttosto semplice. Ciò che emerge dall'elemento centrale rimasto (l'assenza di un'ambientazione dettagliata, di un piano di posa definito, di un trono, dell'accompagnamento di angeli) corrisponde a quella che con buona probabilità fu la destinazione originaria, ossia una chiesa rurale di ridotte proporzioni, all'interno della quale la Madonna, il Bambino, i santi si presentavano in forma familiare e diretta, privi di distacco rispetto al resto dell'edificio e a coloro che lo frequentavano; i due santi, situati in primo piano e inginocchiati fino a sfiorare il mantello della Vergine, offrivano un esempio di quella devozione che veniva richiesta ai fedeli. Perfino il cinghialeto in primo piano, quasi un minuscolo *trompe l'oeil*, invitava all'avvicinamento, e perfino al contatto delle dita con l'immagine dipinta. La componente decorativa è costituita

soprattutto dal drappo disteso su un sedile e su una pedana che collocano la Madonna in posizione elevata (drappo che, come in molti altri dipinti del pittore, si espande al suolo), dalla veste della Madonna, coperta in parte dal mantello³⁶, e dai quattro grandi dischi delle aureole, il cui disegno è quasi perduto, e nondimeno rivela tracce dei minuti moduli circolari usati con continuità da Alvaro³⁷ (fig.10). In linea con altre soluzioni di Pirez la dimessa acconciatura di Maria, i cui capelli, sciolti ma composti, sono coperti da un velo apparentemente privo di decorazione, così come l'ampio panno che avvolge Gesù. In tanta sobrietà, e nonostante le perdite, alcune componenti spiccano però nettamente e valgono a giustificare l'attribuzione a Pirez: la collocazione dei due santi, quasi di schiena e con un ginocchio a terra, è un indizio di "modernità", a favore di una data avanzata, per quanto abbia più di un precedente, ad esempio i due Angeli musicanti nel Trittico di San Michele in Borgo di Taddeo di Bartolo³⁸; il drappeggio che si raccoglie sulla figura di sant'Antonio, pur nella monocromia di un rustico tessuto, è di grande qualità³⁹; il profilo spigoloso dell'evangelista Giovanni, scoriato dal basso e inciso con sicurezza nel disco aureo, rivela la conoscenza di una raffinata tradizione ritrattistica, il che si riscontra anche nelle *Storie di san Benedetto* realizzate nel Chostro degli aranci della Badia fiorentina dal già citato Giovanni di Consalvo, il secondo pittore portoghese attivo in Toscana in questi anni (1436-1439)⁴⁰; poco si può dire della tunica del San Giovanni sfortunatamente logora in superficie, che serba solo poche tracce dei ricami che ornavano la scollatura e i polsi: non appariscenti, ma molto simili a quelli che ornano la veste del Bambino nella *Madonna* di Livorno. Richiamano una costante nell'opera di Alvaro le lunghe mani dalle dita affusolate con le quali la Vergine trattiene, solo sfiorandolo, il Bambino senza peso; infine è proprio lui, il piccolo Gesù, il punto focale dell'attenzione, un improvviso lampo di vivacità che illumina tutta la superficie della tavola offesa e alterata dal tempo: c'è una stretta connessione tra la fragile protezione delle mani materne e l'infante, il quale, agitando i piedi, non alza una sola mano alla ricerca del seno della nutrice come negli iconici schemi bizantino-balcanici⁴¹, ma, in linea con una soluzione di Starnina, appoggia sul seno entrambe le piccole mani, contemporaneamente volgendo il capo all'esterno⁴²; e anche qui non incrociamo lo sguardo vacuo di un lattante, ma gli occhi vivacissimi di un bambino "eccellente", carichi di consapevolezza e di complicità.

La stessa prudenza con la quale si è tentato di dare una lettura della struttura della immagine, deve caratterizzare una ipotesi di datazione, che peraltro non sembra determinante nel caso di un maestro come Alvaro: fedele in linea di massima a una sua linea personale, ma oscillante nelle curiosità e nelle sperimentazioni. Basti pensare a quante e diverse suggestioni risultino associate

in un'opera capitale come la *Madonna* affiancata da otto angeli della chiesa pisana di Santa Croce in Fossabanda: insieme all'elaboratissimo trono e alla coppia divina fastosamente abbigliata, proprio le quattro coppie di angeli sono un campionario di pose, scorci e manufatti che illustrano la disinvoltura con la quale il pittore aveva composto un suo repertorio.

Credo che lo schema compositivo di base, con i due santi collocati davanti alla Vergine, e non ai lati e dietro al trono, come in due dipinti già collocati in data avanzata, la *Madonna* di Digione e lo splendido trittico di Braunschweig datato 1434, costituiscano un indizio in favore di un'assegnazione all'età matura, e perciò devo tornare al testo di Mario Noferi citato all'inizio, e alla sua appassionata indagine condotta su documenti d'archivio⁴³.

In rapporto alla datazione dell'opera lo stesso studioso ha segnalato numerosi elementi significativi e soprattutto un dato determinante⁴⁴: nell'Archivio Arcivescovile di Pisa, in un *Quaderno di tutte le chiese e benefici della diocesi di Pisa*, all'anno 1434 si legge che le chiese di S.Pietro di Covinaia, S.Giovanni di Limiti, S.Maria di Pappiana risultano "perpetuamente insieme unite", a conferma di un legame che già le legava come suffraganee della Pieve di Rigoli. Noferi segue le brevissime menzioni della tavola in inventari, memorie e visite pastorali fra Cinquecento e Novecento, nei quali si rileva il precario stato di conservazione della tavola (menzionando la fenditura che dal basso saliva fino al volto della Vergine), dando anche rilievo a una nota contenuta nella visita pastorale dell'Arcivescovo Ranieri Alliata, che in data 4 marzo 1828, segnala «l'immagine della B.V. col Bambino Gesù, che è antichissima, e si attribuisce da qualche intendente al pennello del Beato Angelico». Un'osservazione del tutto occasionale, che induce Noferi ad avventurarsi in un campo d'indagine che non gli era familiare, per potenziare, sia pure in via d'ipotesi, un prestigioso riferimento all'ambito dell'Angelico: un nome altisonante, certamente più di quello del portoghese, riportato in primo piano negli studi storico-artistici degli ultimi decenni. Una divagazione largamente compensata dall'assiduo lavoro svolto sulle carte d'archivio.

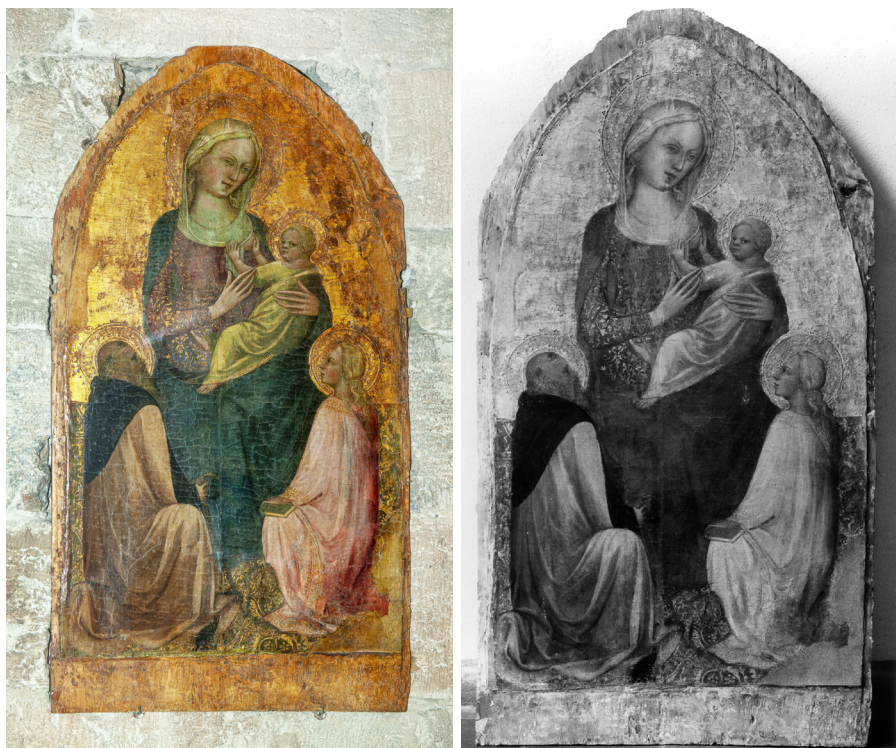
Pertanto, al termine di questa breve rassegna, riconoscendo le acquisizioni positive dei numerosi studi qui ricordati, e solamente tirandone le fila, sembra ragionevole confermare alla *Madonna* di Limiti di Pontasserchio un autore, il portoghese Alvaro Pirez da Evora, e una data, 1435 circa, che dovrebbe corrispondere agli ultimi anni di attività del maestro.

Nel corso di questo lavoro ho avuto la collaborazione di Nicola Gronchi, eccellente fotografo e docente del corso di Fotografia presso l'Accademia delle Belle Arti di Carrara, di Elena Salotti della Soprintendenza di Pisa, e di Francesca Barsotti, attiva responsabile dell'Ente per i Beni Culturali ed Ecclesiastici della Diocesi di Pisa, ai quali rivolgo i miei più sinceri ringraziamenti.

- 1 C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal medioevo*, Torino, 2010. Ho avuto occasione di presentare il volume insieme all'amico M. Collareta, e ricordo i colloqui con Chiara in quei giorni, e in seguito il rammarico per non aver potuto riprendere quel dialogo.
- 2 La tavola centinata (101 x 55cm) presenta molteplici segni di logoramento della superficie pittorica, specificamente nelle parti dove era applicato l'oro (nel fondo, nelle aureole), e perdite ai margini della tavola. Restano tracce di generici interventi di restauro effettuati nel primo Novecento, quindi di quelli controllati dalla Soprintendenza di Pisa nel 1977 e nel 1985: eliminazione di crepe di varia estensione (una più ampia che dal bordo inferiore saliva fino al viso della Madonna) e di ridipinture, stuccature, restauro pittorico, parchettatura (scheda O.A. che reca i nomi di Irene Cunsolo e di Clara Baracchini). Attualmente l'opera è collocata in una nicchia scavata nella parete di sinistra della piccola chiesa dei Santi Pietro e Giovanni Evangelista a Limiti di Pontasserchio (San Giuliano Terme, Pisa), ed è protetta da una lastra di vetro non rimovibile. Un intervento di restauro è previsto per i prossimi mesi.
- 3 M. Noferi, *La Madonna del patrocinio. Un dipinto del XV secolo nella chiesa di San Giovanni di Limiti-Covinaia*, Pisa, 2010. Noferi è scomparso di recente, e colgo l'occasione per ricordarne l'appassionata e preziosa attività svolta nell'ambito degli archivi pisani.
- 4 Nel testo citato sopra, Noferi espone gli esiti di un'accurata analisi dei documenti pertinenti gli edifici (pp. 18-21): purtroppo l'errore di identificazione della figura giovanile inginocchiata a destra della Madonna (un Giovanni Evangelista scambiato con santa Caterina e perfino san Sebastiano) ha nuociuto alla ricostruzione della storia della tavola.
- 5 Si pensi all'importanza del latte materno, in un'epoca in cui la mortalità infantile era molto alta.
- 6 Così abbigliato il santo compare ad esempio in un pannello di Giovanni da Milano conservato nello Williams College Museum of Art a Williamstown (Massachusetts).
- 7 Un pannello con il busto di una *Santa Caterina* che si conserva nel Kunstmuseum di Berna risulta di tono più alto rispetto alla tavola in questione; inoltre la decorazione all'interno del nimbo corrisponde a una tipologia (il racemo) che Alvaro usa in alternativa rispetto alla più frequente sequenza di cerchietti, dischetti e pallini (*Annunciazioni* di Sarasota di Lisbona e di Perugia, trittico di Braunschweig, *Santi* di Torino per fare qualche esempio); il racemo ondulato è nelle *Madonne* di Livorno e di Santa Croce in Fossabanda; più rare altre formule, la catena di semicerchi intersecati (*Madonna* del Museo San Matteo di Pisa) o il nome del personaggio (*Madonna* di Düsseldorf).
- 8 Si tratta della scheda O.A. già citata in nota 2.
- 9 B. Berenson, *Un nuovo Lorenzo Monaco*, in «Rivista d'arte», VI, 1909, rif. p. 3: presentando la *Madonna dell'umiltà* di Lorenzo Monaco ancora oggi conservata a Pisa in Sant'Ermete, l'autore cita sinteticamente la tavola attribuendola a Pietro di Domenico da Montepulciano.
- 10 L. Strenta, *Influenze senesi nell'area pisana*, in «Bollettino storico pisano», XIII, 1934, pp. 7-11. L'ipotesi è lungamente discussa da Noferi, *La Madonna del patrocinio*, cit., ma non è oggi sostenibile.
- 11 Quale contemporaneo e affine di Taddeo di Bartolo, Vasari fa breve menzione di Bicci in coda alla *Vita* di Taddeo (G. Vasari, *Le Vite* [1568], ed. online, p. 234): dopo una scarna menzione di tavole conservate a Volterra e a Pisa, segue: «altre, che per non essere di molta eccellenza non occorre farne altra memoria».
- 12 *Tesori da scoprire. Paesaggio e patrimonio nella provincia di Pisa*, a cura di M. Dringoli, Pisa, 2014.

- 13 *Alvaro Pires de Évora. Um pintor português na Itália do Quattrocento*, catalogo della mostra, Lisbona 1994, a cura di P. Dias, F. Faria Paulino, Lisboa, 1994, vedi i saggi di P. Dias, M. Burresti, M.T. Lazzarini.
- 14 *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Lucca 1998, a cura di M.T. Filieri, Livorno, 1998: vedi in particolare A. De Marchi, *Gherardo Starnina*, pp. 260-276; *id.*, *Alvaro Pirez de Evora*, pp. 278-294; *id.*, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, pp. 400-425.
- 15 S. Chiodo, scheda in *Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra, Firenze 2012, a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze, 2012, p. 118.
- 16 *Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the eve of the Renaissance*, catalogo della mostra, Lisbona 2019-2020, a cura di L. Sbaraglio, J. Oliveira Caetano, Lisboa, 2020: vedi specificamente i saggi di L. Sbaraglio, *A Kaleidoscope World. Origin and Develop of Art of Alvaro Pirez*, pp. 19-37; E. Zappasodi, *Mediterranean Connections. Antonio Veneziano and Gherardo Starnina in Spain and Alvaro Pirez Work for Sardinia and Southern Italy*, pp. 39-49.
- 17 L. Pisani, *Echi pisani di Lorenzo Monaco*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, atti del convegno, Fabriano-Foligno-Firenze 2006, a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno, 2007, pp. 76-87; cito questo saggio come ricapitolativo di alcuni interventi dedicati dall'autrice a questi problemi.
- 18 M. Mascolo, *Sul percorso di Alvaro Pirez*, in «Annali Scuola Normale Superiore Pisa», 1, 2013, pp. 319-335; *id.*, *Pittura tra Pisa e Lucca al principio del Quattrocento: alcuni casi dello stile 'gotico internazionale'*, in *Le arti a Pisa nel primo Rinascimento*, a cura di D. Cole Ahl, G. de Simone, numero monografico di «Predella», 13-14 (2016), 2018, pp. 67-81.
- 19 M. Pierini, *L'Annunciazione di Alvaro Pires da Evora*, Perugia, 2017, pp. 27-46.
- 20 Sbaraglio, *A Kaleidoscope World*, cit., Zappasodi, *Mediterranean Connections*, cit.: da apprezzare in questi studi il tentativo di ricostruzione grafica di alcuni polittici.
- 21 Si tratta di un elemento qualificante: Alvaro non accetta le moderne novità legate allo scorcio poiché non intende rinunciare a un aspetto determinante della sua pittura, cioè la decorazione di componenti realizzati con manualità e con strumenti da orafo (vedi le *Madonne* di Digione e della collezione Agostini, Pisa).
- 22 Vedi Zappasodi, *Mediterranean Connections*, cit.
- 23 Il tracciato grafico, piuttosto semplice e corsivo, non consente di identificare una precisa cifra stilistica.
- 24 Sbaraglio, *A Kaleidoscope World*, cit., pp. 19-36, ipotizza giustamente che fra i cinque artisti indicati dai documenti fossero Niccolò Gerini e Ambrogio di Baldese a dirigere l'impresa, e che Lippo d'Andrea (Pseudoambrogio di Baldese), Pirez e Scolαιο di Giovanni (Maestro di Borgo alla collina) fossero collaboratori più giovani.
- 25 Pisani, *Echi pisani*, cit.; E. Rovini, *La Madonna dell'umiltà di Lorenzo Monaco nella chiesa di S. Ermete a Pisa*, in *Immagini femminili nell'arte pisana. Storie e percorsi dall'antichità al contemporaneo*, a cura di S. Panichi, C. Cagianelli, Pisa, 2023, pp. 47-52.
- 26 Opera per la quale si conserva la memoria di firma e data 1430 oggi scomparse: si tratterà di vedere se qualche dipinto è stato inviato dalla Toscana, oppure se Alvaro abbia proseguito l'attività al Sud. Su questo problema è auspicabile che proseguano le ricerche di Zappasodi, *Mediterranean Connections*, cit.

- 27 Il rapporto con Turino Vanni non credo possa considerarsi determinante, dato il divario di qualità fra i due artisti; vedi ancora De Marchi, *Sumptuosa tabula picta*, cit., p. 279, «nella vivacità dei suoi interessi Pirez eluse l'accademia misera di Turino Vanni».
- 28 Vedi A. De Marchi, L. Sbaraglio, *Ragionamenti sull'attività pisana di Giovanni da Milano*, in *Primitivi pisani fuori contesto*, a cura di L. Pisani, numero monografico di «Predella», 1, 2010, pp. 31-48.
- 29 *Alvaro Pirez d'Évora*, cit., pp. 134, 146 e *passim*. La prima misura 99 x 61,5cm, la seconda 116 x 50cm. Entrambe hanno sofferto per la perdita della cornice e del fondo oro (in quella di Cagliari resta scoperto il bolo), ma lo strato pittorico delle parti figurali è meglio conservato.
- 30 Se mai è da notare una impercettibile punta di sguaiatezza infantile nel ginocchio insolitamente sollevato nella tavola centrale del polittico di Volterra.
- 31 Nella *Madonna* del Museo San Matteo di Pisa, proveniente da Nicosia, la scritta recita «Ego flos campi et lilium convallium», visibile quasi per intero. Qui la seconda parola potrebbe essere «sum» («Ego sum lux mundi»).
- 32 Significativo il Trittico di Ambrogio Lorenzetti (Badia a Rofena).
- 33 La relazione con Giovanni Pisano è rilevata in A. Ducci, L. Badalassi, *Tesori medievali nel territorio di San Miniato*, Pisa, 1998, pp. 218-229. In rapporto a Traini e Buffalmacco è da notare la variante nell'abbigliamento del santo: la dalmatica nelle in due soluzioni del Traini (Lucca, Museo Guinigi; Stoccolma, Nationalmuseum), mentre Buffalmacco adotta la tunica nella tavola di Arezzo, ma l'armatura all'antica, con lorica, nei murali del Camposanto.
- 34 I polittici di Volterra e di Varsavia e il frammento con un azzimato e frivolo *San Giorgio* di un frammento conservato a San Pietroburgo.
- 35 Noferi, *La Madonna del patrocinio*, cit., pp. 18-31, segnala l'importanza della data 1434.
- 36 Oggi purtroppo offuscato dall'intervento di restauro che ha asportato vecchie ridipinture.
- 37 In alternativa, un racemo fogliato che percorre tutto il disco.
- 38 Pisa, Museo San Matteo.
- 39 Non mi esprimo sulla veste di san Giovanni, perché la stesura di colore rosa, che sfuma nel rosso bruno sul dorso, serba lievi tracce di una decorazione che per buona parte è scomparsa e illeggibile.
- 40 R. Gordalina, *Outros pintores portugueses em Itália no início do século XV: o caso João Gonçalves*, in *Alvaro Pires de Évora 1994*, cit., pp. 73-83.
- 41 Mi riferisco alle varianti di due formule diffuse, la *Glykophilusa* e la *Galaktotrophousa*, Sulle immagini mariane, per quest'epoca, vedi H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* Roma, [1990] 2001.
- 42 La formula ha un precedente nella Madonna del polittico di Wurzburg di Gherardo Starnina, datato intorno al 1409.
- 43 Noferi, *La Madonna del patrocinio*, cit., pp. 18-31.
- 44 *Ivi*, pp. 19-21.



Figg. 1-1bis: Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino fra i Santi Antonio abate e Giovanni Evangelista* detta *Madonna del patrocinio*. Limiti di Pontasserchio, Chiesa dei S.S. Pietro e Giovanni Evangelista.



Fig. 2: *Madonna del patrocinio*, parte inferiore.



Fig. 3: *Madonna del patrocinio*, parte superiore.



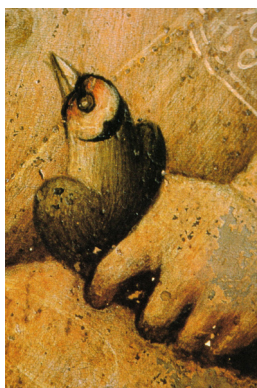
Figg. 4-5: *Madonna del patrocinio*, dettagli.



Figg. 6-8: *Madonna del patrocinio*, dettagli.



Figg. 9-10: *Madonna del patrocinio*, dettagli.



11. Dettaglio della *Madonna del patrocinio* (il cinghialetto di San Antonio abate).

12. Alvaro Pirez, *Annunciazione*, dettaglio. Sarasota, Ringling Museum of Art .

13. Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino*, dettaglio. Pisa, collezione Agostini.

14. Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino*, dettaglio. Pisa, Museo nazionale San Matteo.

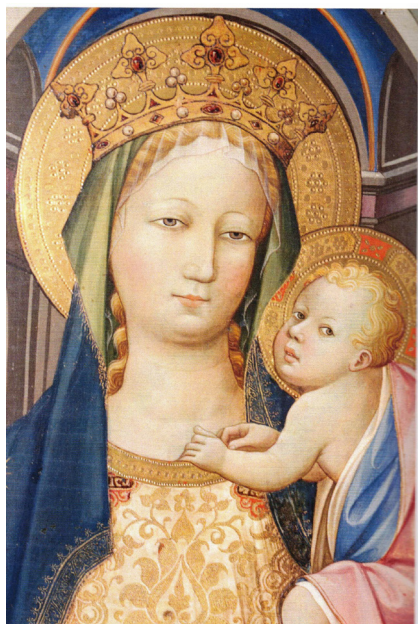


Fig. 15: Dettaglio della *Madonna del patrocinio*.

Fig.16: Gherardo Starnina, particolare del *Trittico* del Museo dell'Università di Würzburg.



Fig. 17: Madonna del patrocinio, dettaglio.

Fig. 18: Alvaro Pirez, *Annunciazione*, dettaglio. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

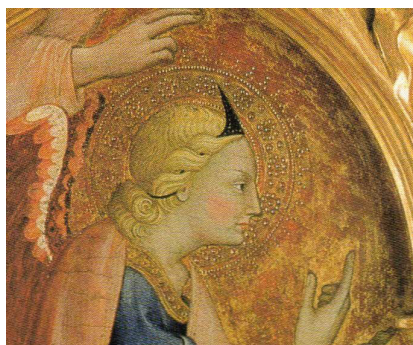
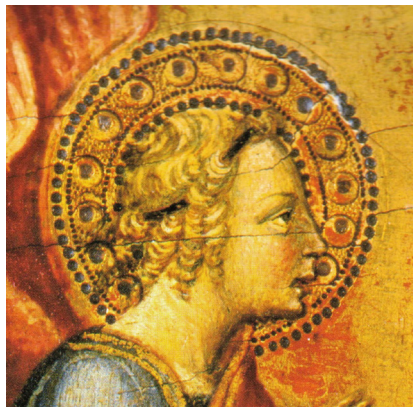
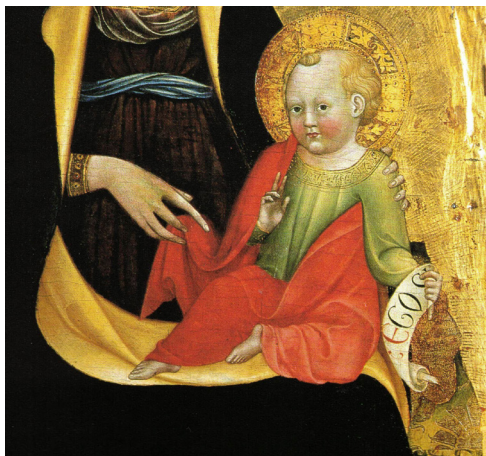


Fig. 19: Gherardo Starnina, *Angelo* (frammento). Firenze, collezione privata.

Fig. 20: Alvaro Pirez, *Annunciazione*, dettaglio. Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 21: *Madonna del patrocinio*, dettaglio (San Giovanni Evangelista).

Fig. 22: Alvaro Pirez, *Annunciazione*, dettaglio. Sarasota, Ringling Museum of Art.



23. Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino*, dettaglio. Livorno, Museo della città.

24. Alvaro Pirez, *Madonna col Bambino*, dettaglio. Cagliari, Pinacoteca.



Fig. 25: *Madonna del patrocinio*, dettaglio.



Fig. 26: Giovanni Pisano, *San Michele*. Pisa, Duomo, Pergamo.

Fig. 27: Francesco Traini, *San Michele*. Lucca, Museo Guinigi.

Fig. 28: Buffalmacco, *San Michele*. Pisa, Camposanto, *Giudizio universale*, dettaglio.



Fig. 29: Gherardo Starnina, *San Michele*. Lucca, Museo Guinigi, parte di Trittico.



Fig. 30: Lippo d'Andrea (Pseudoambrogio di Baldese), *San Michele*. San Miniato, Museo Diocesano.



Fig. 31: Angelo Puccinelli, *San Michele*, parte di trittico. Varano di Lunigiana (Massa), chiesa di S. Nicola.

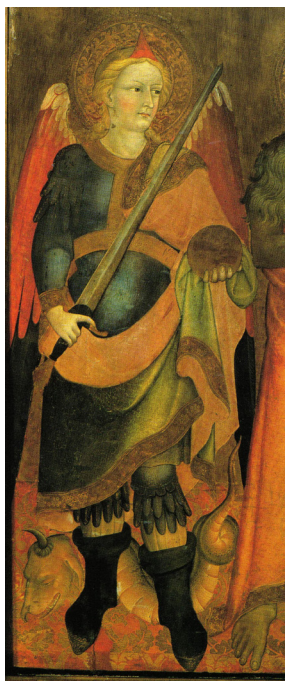


Fig. 32: Alvaro Pirez, *S.S. Michele e Giovanni Battista*, parte di trittico, dettaglio. Varsavia, Museo Narodowe.

Fig. 33: Alvaro Pirez, *San Michele*, dettaglio di Polittico. Volterra, Pinacoteca.

Fig. 34: Alvaro Pirez, *San Michele*, New York, presso Wildenstein.