

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

Giovanni di Pietro, un pittore pisano a Genova nel primo Quattrocento. Approfondimenti, inediti e questioni di contesto

Born in Pisa, the painter Giovanni di Pietro is known only for his activity in Genoa between the Tre- and Quattrocento. This article reconsiders the totality of his oeuvre and all the documentary and epigraphic sources concerning his activity. It proposes new hypotheses about the original provenance, history, and iconography of paintings already known or presented here for the first time and it pays more precise attention to historic context, namely to his relations with local and foreign painters and the contemporary Genoese and Italian background.

Pisano di nascita, Giovanni di Pietro è conosciuto per la sua attività pittorica solo a Genova, e soltanto genovese è anche la sua vicenda biografica documentata. Il suo passato pisano, vale a dire il periodo cruciale della sua formazione e del suo apprendistato professionale, resta invece indefinito.

Fu Alessandro da Morrona a portarlo alla ribalta della storia dell'arte quando individuò il suo nome in calce a un polittico (*Madonna col Bambino fra i santi Agata, Lorenzo, Francesco d'Assisi, Caterina d'Alessandria*) ai suoi tempi conservato nella collezione Zelada di Roma (figg. 1-2), che fu acquisito più d'un secolo dopo dal Museu Nacional de Arte de Cataluña di Barcellona¹.

Quattro documenti resi noti da Federigo Alizeri concorsero poi a schiudere alcuni spiragli sulle sue vicende professionali e biografiche; offrono in effetti alcune notizie significative, scaglionate però su un arco cronologico molto ampio: ben quattordici anni corrono infatti tra la menzione più antica, del 1401, e il 1415, quando il suo nome riaffiora dagli archivi: due altre citazioni, nel 1419 e nel 1421, in sequenza ravvicinata stavolta, si concentrano in un triennio².

Al Polittico Zelada e a queste informazioni Enzo Carli collegò nel 1961 un trittico (*Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Antonio abate*) (fig. 3) della Hearst Foundation di San Simeon, in California³, che Berenson aveva pubblicato una trentina d'anni prima⁴; firmato e datato 1423, provvede il più recente termine

biografico dell'artista, documenta, a quanto consta, l'esito della sua produzione pittorica e, a fianco del polittico catalano, funge da sicura pietra di paragone per attribuirgli su base stilistica altre opere non firmate.

Grazie a Franco Renzo Pesenti, Carlo Ludovico Ragghianti, Maurizia Migliorini, Elena Rossetti Brezzi, Cecilia Ghibaudi, Ada Labriola, Giuliana Algeri, Andrea De Marchi, e anche col contributo di chi scrive⁵, nei decenni successivi il suo catalogo si è arricchito fino a raggiungere in tutto nove numeri. Considerato però che quattro tavole, varie per formato, soggetti e integrità (*Madonna col Bambino*, Genova, Santa Fede; *Sant'Agata*, Pavia, Pinacoteca Malaspina; *San Leonardo e Santa Chiara*, Torino, già collezione Balbo Bertone; *San Lorenzo*, Roma, già collezione Paolini) (figg. 4-7), si ritengono in genere scomparti di un unico polittico (la cui provenienza ultima è forse Santa Fede, ma non si sa se sia stato fatto per quella o un'altra chiesa genovese)⁶, gli si può riferire in realtà un numero assai ridotto di tavole.

Argomento di discussione e di dubbio offre un'attribuzione di Gaetano Milanese, che nel 1898 gli assegnò un trittico, esaminato nella collezione Toscanelli di Firenze, di cui da allora pare si siano perse le tracce; raffigurava una *Madonna col Bambino fra i santi Michele arcangelo e Giovanni Gualberto*⁷: soggetti coerenti con una committenza di ambito o di destinazione vallombrosana, verosimilmente genovese se lo studioso aveva davvero colto nel segno nel fare il nome di Giovanni di Pietro. Fugare le incertezze è impossibile, ovviamente, perché è disperso, ma considerazioni in proposito sono ammissibili, e qualcuna si prospetterà più avanti.

Dei due complessi figurativi firmati, vi è unanimità nel ritenere il catalano anteriore al californiano⁸; gli altri sarebbero da distribuire pertanto nei ventidue anni precedenti il 1423, più o meno nel seguente ordine cronologico: quello di cui restano nel Museo di Cultura Cappuccina di Genova quattro ante solidali con le relative cuspidi che raffigurano i *Santi Maria Maddalena e Michele, Giovanni Battista e un Evangelista; Paolo e un Vescovo, un Evangelista e Pietro Martire* (fig. 8); un frammentario *San Benedetto* passato di recente sul mercato antiquario; poi quello scompaginato, forse da Santa Fede, cui s'è appena fatto cenno, e un altro, il cui scomparto centrale, decurtato, con una *Madonna col Bambino in trono fra due angeli*, a Genova fino al 2001, sta ora in una collezione privata milanese (fig. 9).

Per ciò che concerne la committenza, una sola di queste opere – il Trittico Hearst (fig. 3) – è corredata da notizie obbiettive: nel bordo inferiore della tavola centrale, oltre alla firma e alla data («johanes de pisis pinxit MCCCCXXIII») si legge anche «hoc opu[s] fecit fieri ho[m]i[n]es de resonego (qui) fuerunt extra/ domum», dicitura che ha fatto pensare a una sua originaria provenienza dal territorio ge-

novese, dove – si afferma – nel Quattrocento e ancor più nel secolo successivo era numerosa la presenza di comunità di individui originari dell'area comasca, e in particolare proprio di Rezzonico, un paese sulla riva occidentale del Lario⁹. Affermazioni vaghe, tuttavia, in nessun modo circostanziate. In quella scritta nulla, in verità, accenna a un'associazione di tipo professionale, o di mestiere, sul tipo – per fare un esempio – dei *magistri antelami*, originari della valle d'Intelvi, già nel XII secolo divenuti a Genova una vera e propria corporazione di costruttori. A dar conto dell'espressione «uomini che furono fuori della loro casa, della loro patria» conviene molto meglio la pista del fuoriuscitismo politico¹⁰. Negli anni di passaggio fra XIV e XV secolo, infatti, il paese di Rezzonico fu sconvolto dai conflitti interni fra i partigiani dalla famiglia guelfa dei Vittani, legata ai Visconti di Milano, e i ghibellini, che facevano riferimento alla casata dei Rusca. Rezzonico si era schierata coi guelfi, e nel 1408, quando con l'aiuto di Facino Cane, temuto capitano di ventura, Franchino Il Rusca s'impadronì di Como, quella comunità passò dalla sua parte, nominando un podestà ghibellino: non pare dunque impossibile che proprio in seguito a queste vicende esponenti della fazione vittanesca-guelfa del borgo, costretti all'esilio, vale a dire ad andare appunto *extra domum*, si siano recati a Genova. Le scelte iconografiche del trittico autorizzano una soluzione del genere: non pare un caso, infatti, che i due santi effigiati ai lati della Vergine nel trittico californiano siano proprio il Battista, patrono genovese, e Antonio abate, ancora oggi protettore di Rezzonico, anche se il titolo della parrocchia passò poi al suo omonimo portoghese/padovano¹¹. Il verbo «fuerunt», al passato remoto, suggerisce che nel 1423 l'esilio fosse ormai terminato; il dipinto fu quindi un ex-voto, presentato dai fuorusciti guelfi di Rezzonico, al momento del loro rientro in patria, ai due santi patroni che avevano interceduto in loro favore: un ritorno *ad domum* preparato da una circostanza precisa, che dal 24 novembre 1421 Genova era controllata dal capo della loro parte, Filippo Maria Visconti. Giovanni di Pietro ricevette la commessa forse nei primi mesi del 1422 e dopo un anno circa consegnò il trittico con l'epigrafe datata.

Per quanto Giovanni da Pisa sia più fortunato di molti suoi colleghi, che esistono ormai solo sulla carta come puri nomi ai quali nessuna opera reale si appaia, non si può certo dire che il suo corpus risulti finora ampio; ciò dimostra che egli fu, almeno nella parte conclusiva della sua carriera, un pittore fiacco, ma non che sia stato particolarmente prolifico¹². Non più di altri attivi circa ai suoi tempi, di livello migliore o pari al suo: molto meno produttivo di un Barnaba da Modena (di cui sono note una sessantina di tavole, più un piccolo affresco, senza contare le opere scomparse, tra cui anche un ciclo affrescato), ad esempio, di un Taddeo di Bartolo o di un Nicolò da Voltri. È verosimile piuttosto che molto di suo sia andato perdu-

to e che qualcosa si possa restituire, tra il mercato e le raccolte private. Si deve tenere in conto, inoltre, che la sua carriera genovese non iniziò certo nel 1401, con quella che resta per ora la sua prima menzione documentaria. In quell'anno, infatti, i comuni liguri giurarono fedeltà al re di Francia, Carlo VI di Valois, riconosciuto nel 1396 signore di Genova, e al nuovo governatore da lui appena nominato, Jean Le Meingre, maresciallo di Boucicaut, che restò in carica fino al 1409¹³. Nella lista dei personaggi che sottoscrissero quell'atto solenne – cittadini rispettabili, di buona condizione e rappresentativi di ceti sociali o di comunità speciali – figura anche *Johannes de Pisis pictor*. L'artefice forestiero non è definito *magister* (qualifica che, secondo gli statuti dell'Arte dei Pittori e degli Scudai allora in vigore, era concessa a uno straniero solo dopo un decennio di residenza e di lavoro), ma giura comunque in quanto cittadino genovese. L'arrivo in città e l'inizio della sua attività pittorica non erano perciò recenti, ma risalivano a diversi anni prima, e a quella data non era più un ragazzo, ma un uomo fatto, nato – si può congetturare – verso il 1370-1375. Nel 1421, quando incamerò la dote di sua moglie (una buona somma: 200 lire genovesi), nipote di un pittore locale, Raffaele Bonaventura, doveva avere dunque quasi cinquant'anni, e non si può esser certi che quelle con Pomellina fossero le sue prime nozze¹⁴. Si consideri poi che la sua ultima opera nota, datata 1423, ha più le caratteristiche di un approdo, più o meno tardo, che della tappa intermedia di un percorso artistico ancora suscettibile di evoluzione.

La sua venuta in Liguria si colloca dunque ben prima della conquista fiorentina di Pisa del 1406, che indusse, con parecchi concittadini, non pochi suoi colleghi a emigrare. A Genova, tra l'altro. Per restare aderenti ai dati storici disponibili, si dovrà pensare che la sua decisione sia maturata invece subito prima o subito dopo il 21 ottobre 1392, quando Jacopo d'Appiano, leader del partito ghibellino dei Raspanti, fece uccidere Pietro Gambacorta, capo della fazione dei Borgolini al potere, durante il colpo di stato che lo rese padrone di Pisa e aprì poi la strada alla signoria milanese di Gian Galeazzo (1399-1402) e di Gabriele Maria Visconti (1402-1406)¹⁵. Vi si risolse sapendo di potersi avvalere di canali consolidati e di dinamiche già da tempo attive – si potrebbe parlare di una sorta di *relais* che collegava le due città – e fu motivata inoltre dalla concreta possibilità di posizionarsi rapidamente, al suo arrivo nel capoluogo ligure, nell'ambito di un mercato che sembrava più aperto, più ricettivo e con migliori prospettive commerciali. Una piazza in cui ai maestri di provenienza pisana era riservata – il dato non è trascurabile – una sorta di nicchia protetta, un regime operativo e fiscale separato. Si dovrà indagare a fondo su questo tema particolare, ma un documento del 5 febbraio 1426 lo dichiara senza mezzi termini: un maestro Ughetto da Pisa, che era vecchio, povero, con famiglia a carico, chiede al Comune di concordare l'avaria (ovvero la

tassazione diretta), in quanto soggiornava in Genova da nove anni vivendo *sub immunitate et franchixia pissanorum*¹⁶.

I dati disponibili su Giovanni da Pisa non sono poi molti, dunque, ma parlano in modo univoco: il suo profilo sociale e professionale è quello di un artefice di buon successo, non solo organicamente cooptato nell'Arte dei pittori genovesi, ma suo esponente stimato e accreditato: all'assemblea del 7 novembre 1415 in cui si concesse anche ai maestri stranieri residenti in città da meno di un decennio di accedere ai ruoli corporativi preminenti, se i consoli erano Francesco da Siena e il genovese Giovanni Fravega, proprio lui ne era il luogotenente. Le tre massime cariche elettive dell'Arte, insomma, erano appannaggio di un genovese, di un senese e di un pisano: forse vigeva una sorta di criterio di rappresentatività "nazionale"¹⁷. Ulteriori ricerche dovranno mirare a chiarire se ciò avvenisse sulla base di accordi spiccioli o fosse regolato da norme precise.

L'arco cronologico – cinque lustri, o poco meno – in cui si dipana l'attività nota di Giovanni è un periodo cruciale nella storia della cultura figurativa ligure. Un momento interessante e anche vivace, in cui maniere e pratiche di bottega tradizionali, radicate, non certo d'avanguardia ma per nulla escluse dal mercato, convivono e spesso si intrecciano con apporti esterni e più aggiornate sensibilità; tutto sullo sfondo delle intricate vicende storiche di area italiana e mediterranea ed anche del nuovo posizionamento politico della città, fra 1396 e 1408 affidatasi – s'è detto – alla signoria del re di Francia per arginare la perenne instabilità politica e la conflittualità endogena. Una fase che si potrebbe dire di accelerazione culturale.

Al suo arrivo a Genova, nell'ultimo decennio del Trecento, egli si confrontò con pittori di buon livello e di notorietà non circoscritta. Se non è affatto certo che abbia avuto modo d'incontrare Barnaba da Modena, che inviava a Pisa e nel Regno di Maiorca politici fatti *in Ianua*, la cui ultima citazione documentaria è del 1386 ma che avrebbe potuto vivere ancora qualche anno, di sicuro conobbe il misterioso Francesco di Michele da Firenze, che, ricordato nel 1391, nel '92 fu sostituito nel compimento di un lavoro a Savona da un senese di notevole nome¹⁸. Quel pittore era Taddeo di Bartolo, che l'anno seguente ricevette da Cattaneo Spinola di San Luca una commessa di rilievo: due polittici per la chiesa gentilizia della sua casata, entrambi con l'immagine della Madonna, da compiere entro un anno per il prezzo di 50 lire genovesi (40 fiorini)¹⁹. Un contratto importante ed emblematico, poiché la clausola secondo cui la sua validità si estendeva *ubique locorum seu terrarum* – puntualizzando che, con *Janua*, non erano escluse *Saone, Pisis, Nicie, Florencie, Senis, Luce*²⁰ –, traccia una sorta di mappa degli orizzonti artistici di più immediato interesse e rilievo per Genova, in termini di *import-export* di manufatti pronti

e di mobilità di artisti: il suo più immediato “spazio vitale”. E che Taddeo proprio a Barnaba da Modena fosse subentrato come affittuario della bottega all’interno del palazzo arcivescovile è simbolico del passaggio del testimone tra i due e di una nuova e piuttosto duratura “egemonia senese” sull’ambiente pittorico locale.

Per Giovanni da Pisa, in particolare, il dialogo con Taddeo dovette essere costante, anche se diretto solo *per intervalla*, visto che questi non rimase costantemente a Genova fra il '92 e il '98.

Merita notare inoltre che fra i toponimi enumerati dal documento del 1392 Milano è assente: un termine di riferimento culturale e un canale commerciale che da lì a poco (con particolare intensità più o meno dal 1421, quando Filippo Maria Visconti assunse la signoria di Genova) sarebbe diventato (o ritornato) “strutturale” negli equilibri della cultura figurativa locale quattrocentesca. Ma pittori milanesi e pavesi comunque non mancavano, attivi tra Genova e Savona²¹.

Che il mercato interno fosse piuttosto ricettivo, non solo nel segmento di ancone e politici per le chiese, ma anche (e forse soprattutto) in quello delle tavole di minor formato da fruire in ambito domestico, lo fa intendere un dato: in ben tredici delle quarantacinque case confiscate dalle autorità comunali nel biennio 1394-1395 a seguito dei gravi disordini scoppiati nel '94, durante il dogato di Antoniotto Adorno, risulta fosse presente una *maiestas*, ovvero un’immagine della *Madonna col Bambino*, con o senza santi, a volte definita con un parametro oggettivo, dimensionale, *parva*, ma in un caso dichiarata *pulcra*, con una valutazione estetica che restituisce qualcosa dello stupore del notaio davanti alla qualità, o allo splendore materiale, di un manufatto speciale²².

A cavallo fra i due secoli e ancora per almeno un quindicennio nel nuovo, aveva significativo successo Nicolò da Voltri, a suo modo un taddeiano osservante, anche se diseguale, che di quei modi – retrospicienti ma non ancora giudicati vecchi da una parte significativa della committenza locale – era l’interprete più attivo, fortunato anche nel campo dell’esportazione. Il 1401 è per lui una sorta di *annus triumphalis*: firma e data il polittico dell’*Annunciazione* (Roma, Pinacoteca Vaticana, fig. 10), destinato a una chiesa di gran rilievo, Santa Maria delle Vigne, il principale santuario mariano entro la cinta urbana; e a fine anno, il 14 dicembre, riceve quello che fu forse il suo incarico più impegnativo: Antonio di Bonifacio, priore claustrale del duomo di Nizza, gli affida un tabernacolo dipinto, davvero imponente (quattro metri di altezza per sei di larghezza), scolpito, dorato e argentato, da consegnare in otto mesi²³. Due commesse del genere, ingenti e prestigiose, dichiarano che a quella data egli era in piena auge, padrone di una bottega

ben organizzata. Sembra di poter cogliere, viceversa, un segno dell'esaurirsi della fortuna commerciale di questo maestro e il suo ripiegare su una committenza non di prim'ordine nell'esecuzione di un'ancona con l'immagine del titolare per una chiesa di campagna, la parrocchiale di Sant'Olcese in val Polcevera – ad ovest, ben fuori dalla città murata - affidatagli l'8 marzo 1417²⁴.

La marginalizzazione di un pittore come Nicolò da Voltri, dopo un quindicennio prospero, può essere intesa come spia dell'incrinarsi di quell'egemonia passata, del conservatorismo vieto ma tranquillo, assestato, che aveva caratterizzato il mercato genovese nel ventennio precedente. A diluirne l'autoreferenzialità di marca neo-trecentista, anche se non a dissolverla, aveva contribuito soprattutto l'insediarsi in città, con l'arrivo del Boucicaut, nell'ottobre 1401, di una piccola ma movimentata corte, che per circa otto anni agì come un centro di committenza artistica e come un *relais*, promuovendo l'andare e venire di artisti (orafi, intagliatori in avorio, pittori, miniatori) e soprattutto decretando il successo di figure come i *marchands pierriers*, personaggi di ceto borghese o aristocratico che in qualità di commercianti di preziosi intrattenevano relazioni di alto livello nelle corti signorili della Francia Valois: con Digione, Bourges, Parigi e anche con Bruges²⁵. Tutto un andare e venire che implicava, ovviamente, anche il commercio di dipinti. Lo attesta forse una notizia del novembre 1412: a Ginevra, dove risiedeva, Giacomo Jaquerio è convocato d'urgenza a Ripaille, in Alta Savoia, per restaurare alcuni dipinti acquistati da Amedeo VIII a Genova per la locale chiesa e danneggiatisi durante il viaggio. Poteva trattarsi di opere prodotte in Genova stessa, oppure – così opinava Enrico Castelnuovo – arrivate da lontano, via mare²⁶. Dalle Fiandre o da Parigi, forse.

Sia pure per pochi anni, Genova ebbe quel che prima non aveva mai e dopo non avrebbe più avuto: una sorta di corte, in miniatura quanto si vuole ma arbitra e promotrice di un gusto preciso, nuovo e d'impronta allogena e aristocratica, un "centro" privilegiato di committenza, che, per terra e per mare, teneva aperte e attive le vie del commercio di beni di lusso e di manufatti artistici di varia natura.

Viaggiavano anche gli artisti, e realizzavano a Genova manufatti parigini in tutto e per tutto: dall'autore di un codice miniato, come le fastose *Heures de Boucicaut*, all'intagliatore di avori dipinti e guarniti di cornici incastonate di *pierreries* multicolori, come la *Pace di Boucicaut*, il cui soggetto è strettamente vincolato alle vicende storiche coeve e ai punti di vista sull'esito dello Scisma del *Bon Messire*, che vi appare addirittura ritratto, nerovestito e in ginocchio, ad assistere alla Crocifissione²⁷. Un manufatto sontuario, questo *baiser de Paix*, che nella tecnica e

nell'iconografia non si distingue quasi dal *portepaix d'ivoire, quarre, dedans lequel a ung Crucifiement, Notre Dame, saint Jehan et pluseurs ymaiges entour, faiz d'or*, che Jean de Berry ricevette in dono nel 1414 *pour les estraines* dal suo segretario Pierre de Gynes²⁸; e proprio a Genova il Boucicaut aveva fatto verosimilmente eseguire nel 1404, per farne omaggio al duca, la legatura e le catene auree di un *bezoar*, acquistato forse presso quel Giovanni Sacco, genovese, *marchand pierrier*, che era anche fiduciario e consigliere di Carlo VI²⁹. E si spostavano anche i pittori, come l'Alessandro di Bruges che nel 1408 lavorava qui in rapporto con un collega piemontese, Giovanni David da Alba³⁰. Fra 1405 e 1408 fu eseguito in città il manoscritto delle *Heures de Boucicaut* da un pittore che molti identificano con Jacques Coene e piace ipotizzare che se ne sia andato insieme a Pierre Salmon (che qualche tempo dopo gli avrebbe commissionato un codice miniato), segretario e consigliere di Carlo VI di Francia, incaricato dal suo re di prendere contatto con il *marchand* Giovanni Sacco e di reclutare quindi in Toscana specialisti di *marqueterie* da inviare a Parigi³¹.

Tradizione e nuovi paradigmi, chiusura municipalistica e profondi vincoli con l'Europa delle corti, insomma, s'intrecciavano a Genova nei primi anni del XV secolo in un modo inestricabile e davvero peculiare. E perfino un pittore come Giovanni di Pietro, dalla personalità non spiccatissima ma attento agli orientamenti del gusto della committenza e alle inclinazioni del mercato, non poté non tenerne conto, almeno per un certo tempo. E non è gratuito ipotizzare che anche e soprattutto nella sua bottega – una delle più fiorenti, in quegli anni – si sia recato nel 1409 il milanese Giovanni Alcherio (che veniva da Parigi, in un *tour* che lo portò poi a Bologna, a Venezia, a Milano e di nuovo a Parigi) per raccogliere ricette e segreti di bottega in merito alla fabbricazione dei colori³².

Fra il 1415 e il 1420 può essere datata la *Madonna col Bambino in trono fra angeli* ora a Milano in collezione privata (fig. 9) ma genovese di provenienza, in cui Giovanni di Pietro manifesta un tradizionalismo – palese soprattutto nella Madonna, nel suo volto e nelle mani, astratti e convenzionalmente condotti – temperato, nella solida figura del Bambino, da un nuovo vigore plastico e fisico evidente anche nella strutturata presenza del trono marmoreo. Considerato che in documenti savonesi resta notizia di un'attività genovese di Donato de' Bardi addirittura nel 1405, questa tavola potrebbe risentire delle novità da lui apportate, da cui anche altre opere fra le più notevoli di quegli anni sono influenzate: i *Quattro santi* del Museo dell'Accademia Ligustica³³, che, se non sono di mano di Donato, come si riteneva fino ad anni recenti, si debbono senz'altro accreditare a un pittore di notevole qualità capace di mettere a frutto l'esempio del grande maestro pavese³⁴.

Il complesso al cui centro questa tavola di Giovanni da Pisa campeggiava (ammesso che le figure laterali e di contorno mantenessero le promesse del *Bambino*) costituiva probabilmente, col più antico Polittico Zelada, il culmine toccato dalla sua arte, il suo maggiore sforzo di apertura al nuovo, di più franca – se vogliamo dir così – “modernità”. Il momento – per dirla con Mauro Natale – in cui egli «rappresenta[va] l’indirizzo dominante della cultura figurativa in Liguria»³⁵.

Determinare le ragioni di questa tentata modernizzazione linguistica non è semplice. Una di queste motivazioni fu forse il confronto con Turino Vanni, un altro pisano che a Genova poteva passare per un innovatore³⁶ e diventare un concorrente pericoloso, sia per Giovanni, sia per pittori locali anche di un certo prestigio, come quel Giovanni Fravega da Nervi, che le fonti (tra 1415 e 1444) dicono importante ma la cui identità artistica resta finora un mistero³⁷.

Di Turino resta in città soltanto il Polittico di San Bartolomeo degli Armeni (fig. 11): un’opera isolata, oggi, tanto per lo stile quanto per la carpenteria, fastosa, fiorita e solida, ben diversa da quelle approntate dai *tabulacerii* locali, incapaci di reggersi autonomamente, se non fissate a un tavolato continuo di fondo³⁸. È però datata 1415, ed è quindi tarda, perché Turino, in effetti, era attivo a Genova già da tempo (è infatti citato in quello stesso anno fra i maestri residenti da un decennio): appunto dal 1405, quando anche le carte pisane cessano temporaneamente di documentarlo in patria, dove ricompare nel febbraio 1408 per poi sparire e ritornarvi definitivamente nel 1419³⁹. Neanche per Turino la spinta a trasferirsi a Genova era venuta dunque dalle vicende pisane del 1406, ma dall’attrazione della “corte” del Boucicaut e dalle inedite opportunità e aperture che essa offriva.

Nessuna sua tavola superstite può essere incasellata con assoluta sicurezza in quei due lustri; è però verosimile che i cinque scomparti del Musée du Petit Palais di Avignone (*Madonna col Bambino, San Michele, Santa Caterina, Sant’Andrea, San Nicola*) vi si collochino, ma in aderenza stilistica e cronologica con l’altare degli Armeni, tanto gli sono, nel bene e nel male, conformi. Altrettanto stereotipata non sembra ancora, invece, l’anconetta firmata di Palazzo Abatellis a Palermo (fig. 12), che ha sì agganci iconografici col trittico ma vanta un ben diverso respiro compositivo e “ambientale”, mentre le figure, che vi sono viste da un punto di vista elevato e slontananti, non sono analoghe a quelle: seriali, inespressive e schierate a ranghi paratattici sovrapposti. Non c’è ancora, insomma, quella sorta di iconico “bizantinismo di ritorno” (che in Giovanni di Pietro non emerge mai, nemmeno nelle cose più stanche) di cui vi è traccia anche nella sua *Visione della Natività di santa Brigida* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo: un’immagine paradossale, prematuramente “deutero bizantina”); c’è invece un ciborio “in prospettiva” che

sovrasta ed enfatizza il gruppo centrale. Un'idea latamente giottesca (*Polittico Stefaneschi*) che genera un senso di fasto cortese di marca prototrecentesca ancora partecipe del gotico senese-avignonese (si confronti con l'anconetta inv. 1666 del Louvre, del Maestro del Codice di San Giorgio), capace di preziosità e, in certi volti, di una dolcezza di cui nelle sue opere sopra citate non resta traccia⁴⁰. Anche se questa tavola non fu mai a Genova⁴¹, forse, sono proprio opere del genere, di data credibilmente ultimo-trecentesca, che aiutano a intendere le ragioni della prima affermazione e del più o meno decennale successo ligure di Turino.

Il suo trittico è un'opera singolare, quasi un emblema delle contraddizioni culturali, dei conflitti e delle durezza della Genova del 1415. Rappresenta la *Madonna col Bambino e la corte celeste*, ma ha nella predella le *Storie di san Bartolomeo*. Già Barnaba da Modena, circa il 1380-81, si era cimentato con questa *legenda* in San Bartolomeo del Fossato, su impulso combinato dell'arcivescovo Lanfranco Sacco e dell'abate Bartolomeo da Cogoleto⁴². Turino guardò senz'altro a quell'opera e ne derivò non gli aspetti strutturali o stilistici, ma qualche precisa suggestione iconografico-compositiva per tre scene della predella: la *Liberazione della figlia del re indemoniata*, il *Battesimo del re Polemo e di sua moglie*, la *Predica davanti ai sacerdoti*.

Col santo titolare, nel trittico di Turino (fig. 11) protagoniste sono la sua città di adozione e quella di nascita: il patrono genovese più antico, san Giorgio, siede accanto a quello pisano, san Ranieri; nel secondo ordine dei santi maschi a destra della Madonna e nella seconda lesena della predella, l'arcangelo Michele, con lo scudo genovese, bianco crociato di rosso, fa *pendant*, nella terza lesena, all'arcangelo Raffaele, che ne tiene uno rosso con una croce bianca tripomata: la "Croce di Pisa"⁴³. Nel primo rango, in asse con Giorgio sta il Battista, patrono principale di Genova, affiancato dai due santi dell'Ordine che officiava la chiesa: Basilio e Bartolomeo. Tema del rapporto Ordine/città che informa anche lo scomparto mediano della predella, dove ai fianchi dell'Apostolo assiso stanno, a destra, i monaci⁴⁴ e, a sinistra, un nutrito gruppo di laici, evidentemente *cives* genovesi, affratellati nella venerazione per l'evangelizzatore del Vicino Oriente e delle Indie.

In questo richiamo a un ideale di concordia nel nome della fede sembra di poter cogliere un'allusione alle vicende cittadine contemporanee. È noto da un'epigrafe perduta che Turino dichiarò il trittico compiuto il 15 agosto 1415, cioè nel giorno dell'Assunta, festa principale della diocesi e della Cattedrale pisana. Pensando a circa un anno di lavoro, la commissione dell'altare cadrebbe giusto nel periodo del dogato di Giorgio Adorno, che, anche per questioni di nome, potrebbe avere avuto parte nella commessa, in una chiesa per cui la Repubblica aveva un riguardo speciale, a causa della presenza dell'icona del *Volto Santo*. Ma la sua lavorazio-

ne si svolge dal principio o nel pieno (a seconda della tempistica) della cosiddetta “guerra di mezzo”, periodo «turbolento e oscuro per che si rinnovano le guerre civili»⁴⁵: un anno terribile, cominciato nella primavera del 1414 col tentativo di colpo di stato di Isnardo Guarco contro il doge Adorno, aggravatosi a dicembre con un periodo di guerra guerreggiata per le strade della città che si protrasse fino al giugno successivo con case e quartieri mutati in fortezze, morti e distruzioni, finché la parte avversa al doge, quella guidata da Tommaso Campofregoso, prese il sopravvento.

La performance pittorica di Turino dovette riscuotere un notevole successo, se l'anno dopo fu chiamato ad eseguire affreschi nel Palazzo Pubblico di Savona⁴⁶.

A uno sguardo d'insieme, quel ch'è noto della produzione di Giovanni da Pisa sembra caratterizzato da un'ambiguità di fondo, indirizzato in un senso che non è quello della “maturazione”, della “modernizzazione”, o – se si vuole – del “progresso”. Il suo percorso d'artista non ha un *trend* evolutivo, anzi. Con buone ragioni s'è detto che «il suo trittico del 1423 [...] esprime una cultura drammaticamente trecentesca, ormai incapace di ogni potenzialità creativa»⁴⁷. Non credo tuttavia che sia stata solo «la frammentarietà delle nostre conoscenze» a portarci «a concentrare indebitamente i riflettori sulla sua figura mediocre». Che occupasse una posizione di rilievo lo comprovano i documenti del 1401 e del 1415, che ovviamente dicono qualcosa del credito sociale e professionale che gli era riconosciuto, ma non della stima che riscuoteva come artista e, tanto meno, della sua creatività. È senz'altro possibile che «al suo fianco abbiano [...] operato pittori di maggior peso», rimasti nell'anonimato, che, in modi variegati poterono risentire della sua maniera. Oltre al già citato autore dei *Quattro santi* della Ligustica, non mancano, in effetti, tracce dell'influsso da lui esercitato non solo sul più debole e snervato Maestro di Moneglia, ma anche su pittori di qualità: il Maestro del Polittico delle Vigne, ad esempio, e Andrea de Aste⁴⁸. Di quest'ultimo andrà esaminato in particolare il polittico di cui De Marchi ha pubblicato la cuspidè maggiore, con la *Crocifissione*, e due ante, con *San Giovanni Battista e san Domenico* e con *San Barnaba e san Lazzaro* (fig. 13), ricco di riferimenti a un fil rouge di cultura che lega il vecchio ma prestigioso Barnaba da Modena, citato nella cuspidè, al contemporaneo e affermato Giovanni da Pisa, a cui rimandano le tavole maggiori con le atone figure di santi, sintonizzate sul brevilineo paradigma del Trittico Hearst⁴⁹. L'opera eponima di Andrea, la cosiddetta *Madonna della Castagna*, datata 1424, segue di un solo anno il trittico di Giovanni (e di poco più l'altro polittico di cui si dirà fra poche righe)⁵⁰, ma mostra una finezza diversa di stile.

Prima di illustrare alcune opere che aggiungono alcune tappe intermedie al per-

corso artistico di Giovanni da Pisa (ma nessuna data sicura, purtroppo, alle due sole note), sarà il caso di illustrare qualche proposta in merito alla possibile provenienza di una coppia di opere, quella che per molti aspetti resta la più significativa di quest'artista, il polittico oggi a Barcellona (fig. 1), e quella di cui, invece, tutto è da verificare (a cominciare dalla sua attuale collocazione per finire con la sua attribuzione), ossia il trittico segnalato da Gaetano Milanese nella collezione Toscanelli di Firenze⁵¹.

Del primo si conoscono infatti le vicende otto-novecentesche, ma se ne ignora la destinazione antica, anche se si suppone che fosse genovese. Si tratta in realtà di un trittico, ma nei due scomparti ai lati della tavola centrale – monocuspidata, che accoglie il trono marmoreo su cui è assisa la *Madonna col Bambino* seduto alla sua sinistra –, ognuna delle due coppie di santi stanti a figura intera (*Sant'Agata e santo Stefano*; *San Francesco d'Assisi e una santa Martire*) è valorizzata da una duplice archeggiatura pensile, che suggerisce il ritmo 2:1:2, tipico di un polittico; sovrasta la coppia di sinistra un tondo col *Profeta Isaia*, quella opposta il *Profeta Geremia*. L'anta centrale è sormontata da una cuspidata con la *Crocifissione*, in cui ai due Dolenti si aggiunge, genuflessa, la Maddalena, mentre i due personaggi dell'*Annunciazione* trovano luogo, ciascuno, in una delle cuspidi laterali. Tre figurine di Santi per parte si sovrappongono nei pilastri terminali: *Caterina d'Alessandria, Elisabetta d'Ungheria, Cipriano* (per altri, *Erasmus*), a destra; *Nicola, Chiara, Lorenzo*, a sinistra. Nella perduta predella, graficamente rilevata nell'opera di Seroux d'Agincourt (fig. 2), trovavano posto le *Storie di santo Stefano* (il *Giudizio*, il *Martirio*, il *Recupero del corpo risparmiato dalle fiere*, la *Rivelazione del luogo di sepoltura al patriarca di Gerusalemme*, la *Traslazione delle reliquie nella chiesa di Sion*), che – come attestava già la preminente dislocazione della sua figura grande – si conferma il vero dedicatario del complesso figurato. Una macchina di qualche complessità, della quale è evidente la conformità architettonica con le carpenterie di Taddeo di Bartolo. Mi riferisco non solo a opere della tarda attività di questo pittore, datate 1411, come il Polittico di Sant'Ottaviano oggi nella Pinacoteca di Volterra (che serba anche l'anta con *San Pietro e san Nicola da Tolentino*, resto di un simile e coevo organismo pittorico), ma ad altre, ben più precoci: i polittici per le chiese pisane di San Martino, ricostruito da Gail Solberg, e di San Paolo all'Orto, del 1395⁵². Pisano, Giovanni di Pietro potrebbe aver visto in loco queste opere, ma non v'è documento che lasci sospettare un suo pur breve ritorno in patria, e ciò porterebbe a credere che egli possa aver avuto sotto gli occhi esempi simili in Genova stessa, vale a dire che almeno uno dei due polittici approntati da Taddeo nel 1393-1394 nella chiesa di San Luca (o altri, allora visibili, di cui non resta nemmeno la memoria archivistica) fosse già strutturato in questo modo⁵³. Come

si è cercato di argomentare, a queste date Giovanni doveva già essersi stabilito a Genova ed è difficile che avesse mancato di guardare con attenzione le opere, nuove di zecca, di un pittore noto e apprezzato come Taddeo: un concorrente pericoloso, toscano anche lui, da tener sotto controllo.

Per tornare all'iconografia e alla provenienza del Polittico Zelada (fig. 1), notando la centralità iconografica di santo Stefano e lo spazio riservato ai santi francescani (*Francesco*, in gran formato, a sinistra della *Vergine*, ed *Elisabetta d'Ungheria* e *Chiara*, più piccole ma omologhe al centro dei pilastri laterali), Giuliana Algeri ha formulato «l'ipotesi di [una] possibile collocazione originaria dell'opera in una chiesa francescana [...] su un altare dedicato a Santo Stefano»⁵⁴. Un altare – aggiungo – sopra il quale doveva essere presentata alla venerazione dei fedeli in determinate occasioni una reliquia eminente del Protomartire. Lo fa sospettare, inoltre, nella scelta delle scene per la predella, l'insistenza su temi legati al suo corpo, cioè la *sepultura*, l'*inventio*, la *revelatio* e la *translatio* delle sue reliquie. Alcune notizie storiche portano a credere che sia San Francesco di Castelletto, consacrata nel 1302, il luogo più probabile di provenienza di questo polittico. Documenti pubblicati da Riant e Promis attestano la presenza nella chiesa-madre dei Francescani genovesi di una reliquia maggiore di santo Stefano, il suo piede destro. Trafugata in Santa Sofia di Costantinopoli nel 1265 da Ogerio di Turricella, *domicellus* di Frexonus Malocello, e portata in città, invano rivendicata dall'imperatore Michele VIII Paleologo, era stata poi donata (in data non precisata, ma verso la fine del Duecento) dalla vedova di Ogerio proprio ai frati minori di Castelletto, che la conservarono in sacrestia, riservandone l'ostensione alle occasioni solenni⁵⁵. I fondi necessari per realizzare la *capellam et altare sancti Stephani* furono in seguito (entro la metà del Trecento) messi a disposizione dei frati con grande larghezza da un tal Guglielmo Finamor (*et magna beneficia fratres habuerunt pro eo*), per il quale ogni anno, il 6 di ottobre, veniva celebrata una messa di suffragio⁵⁶.

Un esame attento merita, infine, il *Santo vescovo* che figura in alto nel pilastro sinistro. Lo si è identificato con *Sant'Erasmus*, che era sì vescovo di Formia, ma in mano al quale il libro è incongruo; non lo sarebbe se fosse invece un *San Cipriano*, vescovo di Cartagine, al cui rango di Padre della Chiesa occidentale il volume correttamente alluderebbe⁵⁷. Nella presenza di Cipriano si potrebbe cogliere un'allusione alle vicende dello Scisma d'Occidente, in cui anche Genova fu direttamente coinvolta a partire dagli ultimi anni del XIV secolo, così come la comunità francescana di Castelletto, che fra 1405 e 1408 dovette dare alloggio all'antipapa avignonese Benedetto XIII. Sono infatti note le prese di posizione di Cipriano, a metà del III secolo, in favore dell'unità della Chiesa, allora divisa dal conflitto fra

un pontefice legittimo (san Cornelio) e un antipapa (Novaziano) proprio come nel periodo di commissione di questo dipinto, che potrebbe essere stato realizzato intorno al 1409, ovvero all'epoca del Concilio di Pisa, quando anche il re di Francia, signore di Genova, disconobbe Benedetto XIII favorendo la composizione, sancita solo nel 1417, del quasi quarantennale scisma⁵⁸.

Parlare del trittico riconosciuto dal Milanese in casa Toscanelli (una *Madonna col Bambino fra i santi Michele arcangelo e Giovanni Gualberto*) vuol dire entrare in uno scenario a una sola dimensione, quella della congettura: possibile, ma non verificabile, è che sia opera di Giovanni di Pietro; se la precedente ipotesi fosse vera, possibile è che provenisse dall'area genovese, visto che solo qui, stando a ciò che consta, questo artista lavorò. Non dipende dall'attribuzione, invece, ed è l'unica certezza, tuttavia generica, che fosse destinato a una chiesa vallombrosana, certificata dalla presenza di san Giovanni Gualberto fondatore di quella congregazione⁵⁹. Consapevoli di restare confinati dunque al livello congetturale, si deve notare che, se le due condizioni precedenti fossero verificate, un'ipotesi migliore di altre circa la sua collocazione antica esiste. Nessuna delle principali fondazioni vallombrosane di area genovese – San Bartolomeo del Fossato, San Bartolomeo di Promontorio, San Giacomo del Latronorio ai Piani d'Invrea – era intitolata all'arcangelo o sembra essere stata sede di una devozione particolare nei suoi confronti. Dedicata a lui era però in origine San Donato di Varazze, che mutò titolo appunto col passaggio (in data imprecisata) ai Vallombrosani del Latronorio, i quali importarono la devozione a Donato, patrono della chiesa aretina. In questo senso, il trittico potrebbe essere stato realizzato per celebrare, con la presenza del fondatore dei Vallombrosani, la nuova obbedienza, commemorando al contempo la vecchia intitolazione micaelica per assecondare una devozione forse ancora viva nella religiosità popolare⁶⁰. L'eventuale ricorso a Giovanni da Pisa potrebbe essere stato consigliato o promosso da quel Bartolomeo da Cogoleto, che resse l'abbazia-madre del Fossato per un periodo lunghissimo: da qualche anno prima del 1384, anno in cui risulta già in carica, al 1439, quando vi morì. Fu un personaggio significativo: partecipò nel 1409 al Concilio di Pisa e commissionò ad Andrea da Genova, che la redasse nel 1419, quella che è stata definita «l'ultima delle *Vitae* antiche di Giovanni Gualberto», il cui culto rilanciò con grande impegno nel clima di fiducia determinato dalla composizione dello scisma e dall'elezione al soglio di Martino V Colonna (1417)⁶¹. Se questo scenario trovasse conferme, il ruolo di Bartolomeo da Cogoleto quale committente e promotore di commesse in campo artistico risulterebbe valorizzato, e su un arco di tempo assai ampio: dal 1380-81 del polittico barnabiano alla fine del secondo decennio del Quattrocento⁶².

Con questa sorta di premessa, si può passare alle aggiunte al catalogo di Giovanni da Pisa. L'occasione è data dal ritrovamento di alcune fotografie particolarmente interessanti⁶³, due delle quali riproducono una sola opera, un polittico a cinque scomparti, ripreso in una (fig. 14) nello stato successivo alla pulitura ma prima del restauro e in un'altra (che lo propone completo dalla predella, tagliata fuori invece nelle più dettagliate due immagini prima citate) dopo il pesante *maquillage* antiquariale (fig. 15) a cui fu sottoposto, cioè nello stato in cui, in un luogo purtroppo ignoto, oggi si trova. Una terza fotografia riproduce la tavola centrale di un altro polittico dopo la pulitura (fig. 16) e, forse, durante la stuccatura. L'ultima immagine, infine, è quella dell'anta laterale sinistra di polittico (fig. 19), che conserva la terminazione cuspidata ma è priva della metà inferiore, con quanto resta della figura stante di un santo.

Il polittico (figg. 14-15) ha dimensioni modeste: secondo una scritta nel retro di una delle foto, misura 115 x 175 centimetri e si trovava nella collezione Mazzei-Chierichetti di Firenze; figurò in un'asta Finarte nel 1988 con l'attribuzione al lucchese Francesco di Andrea Anguilla; Maria Teresa Filieri lo identificò con quello che un documento del 1421 dice dipinto da quest'artista per la chiesa di San Giovanni di Lucca. Fu poi acquisito dalla locale Cassa di Risparmio che lo depositò in Cattedrale, dove oggi si trova. L'attribuzione all'Anguilla è stata ribadita poi da Ada Labriola, che, molto opportunamente, mette in rilievo i nessi tra "le ricerche formali del pittore lucchese" e la "frequentazione ligure di artisti pisani, quali [...] Torino [Vanni] o Giovanni di Pietro". Il nesso tra la cultura e gli esiti formali di due pittori come Francesco di Andrea e Giovanni di Pietro è indubbio, ed è appunto questo, insieme all'omogeneità di livello artistico, il dato che li rende confrontabili e, a nostro modo di vedere, autorizza il dubbio che nella seguente lettura si propone di argomentare: visto che la sagace identificazione della Filieri è senza dubbio possibile, ma non accertata, esiste spazio per affacciare la possibilità che questo polittichetto si possa ascrivere al catalogo di Giovanni di Pietro e giustificare in termini storici e iconografici altrettanto bene (se non in maniera più completa) in ambito genovese. Che venga accolta o no, questa proposta servirà almeno a ribadire l'esistenza di un linguaggio pittorico con forti tratti omogenei e una costruttiva mobilità di artisti tra Pisa, Lucca e Genova a cavallo del 1420⁶⁴. La carpenteria, di bizzarro aspetto, non è originale: pare rifatta di sana pianta, o comunque largamente integrata, senza preoccupazioni filologiche, forse già nella prima metà del Novecento. Se le cinque cuspidi internamente lobate potrebbero sembrare antiche, infatti, le due colonnine tortili installate agli estremi del complesso sono evidentemente false, forse inserite al posto di perduti pilastri con figurette sovrapposte di santi; con l'invasivo restauro documentato dalla terza foto

(fig. 16), tutto fu mantenuto e dorato “a nuovo”.

La predella (fig. 14), in apparenza ricomposta entro una nuova intelaiatura, consta di cinque scomparti rettangolari, di larghezza corrispondente alle tavole soprastanti, in cui su fondi in parte d'oro, in parte scuri si stagliano in piedi coppie di santi a tre quarti di figura – nei quattro minori – e – in quello di centro – un *Cristo Imago Pietatis fra la Madonna e san Giovanni Evangelista*. Degli otto santi, tutti maschi, sono riconoscibili un *Vescovo e Domenico* (nella prima), *Lorenzo e un Vescovo* (nella seconda), *un Vescovo* (o forse due, nella quarta), *Francesco e Giovanni Battista* (nella quinta). Negli scomparti e nelle relative cuspidi, identificabili dalle crisografie dei nimbi o dalle scritte nei cartigli, da sinistra: *Nicola* (senza mitria, come nel Polittico Zelada) con *Matteo(?) evangelista*, *Biagio con Marco(?) evangelista*, *la Madonna col Bambino assisa su un trono marmoreo sullo sfondo di un drappo prezioso, sormontata dall'Eterno benedicente*, *Antonio abate con Giovanni Evangelista*, *Giuliano con Luca Evangelista*⁶⁵. Madonna eccettuata, tutte sono figure virili, e ciò suscita il sospetto che fosse destinato, comunque, a una comunità maschile.

Mancando qualsiasi notizia diretta e univoca sul dipinto a Genova (come del resto a Lucca), fare ipotesi circa la sua originaria collocazione è oggettivamente problematico. La presenza di Biagio in una collocazione di prestigio potrebbe far pensare a una chiesa a lui intitolata, probabilmente di dimensioni modeste, dato il piccolo formato del manufatto. Non si può nemmeno scartare, ovviamente, che fosse destinato a un altare a lui dedicato, nella cappella di una chiesa anche di rilievo. Ma la soluzione più probabile è un'altra: Nicola e Biagio sono veneratissimi taumaturghi, Antonio abate è il patrono dell'ordine degli Ospitalieri Antoniani di Vienne⁶⁶ e la presenza di san Giuliano ospitaliere, ultimo a sinistra della Vergine, completa la serie con perfetta coerenza. A domandare a Maria l'intercessione per la guarigione degli infermi sono in questo polittico due coppie di santi, selezionate – per così dire – su base professionale: una di taumaturghi, capaci di indirizzare a questo scopo la misericordia divina, di invocare il miracolo, e una di ospitalieri, che alle prerogative usuali dei santi aggiungono le pratiche misericordiose e caritatevoli dell'accoglienza e dell'assistenza. In questo senso, forse, lo scambio di fiori (roselline?) fra Madre e Figlio (quest'ultimo col rametto di corallo al collo, premonizione di sofferenza e di passione) potrebbe alludere, anche sotto il profilo etimologico, al rapporto di “inter-cessione” che li lega. Da queste evidenze, concludere che il polittico sia frutto di una commessa antoniana sembrerebbe a prima vista ovvio, considerato che a Genova esisteva (e qualche struttura e scultura medievale ancora ne resta) la chiesa di Sant'Antonio di Prè, il cui ospedale era una delle principali istituzioni assistenziali della città. La fondazione ebbe vicende ac-

cidentate, poiché gli Antoniani di Vienne tentarono in tutti i modi di appropriarsi dell'ospitale e di costruire una propria chiesa. Duramente contrastati dai monaci Lerinesi, che la officiavano, si sviluppò fra Due e Quattrocento un conflitto, che vide a più riprese l'intervento papale e fu chiuso nel 1363 a favore dei Lerinesi stessi da Urbano V, la cui decisione fu recepita nel 1438 anche dalle magistrature civiche. Gli Antoniani non arrivarono dunque mai a dotare di immagini una chiesa che avevano preso sì a costruire nel 1361, ma che appena due anni dopo fu rasa al suolo per decreto pontificio. La commessa di un arredo mobile come la pala d'altare, pertanto, toccò di sicuro ai Lerinesi, che forse proprio con questo polittico, nel quale essi si annettevano come celesti, sinergici protettori santi taumaturghi e ospitalieri, celebrarono il loro trionfo e la legittimazione, in vista della sanzione civica del 1438⁶⁷.

La datazione di quello che propongo di chiamare Polittico di Sant'Antonio di Prè, infatti, non si può scostare molto dal 1423, e sarà forse da anticipare di qualche anno, ma non prima del 1420. L'attribuzione a Giovanni di Pietro pare decisamente sostenibile: per quanto la sua Madonna, nel volto, appaia più dolce e morbida, i rapporti col Trittico Hearst (fig. 3) sono ben più spiccati che non quelli col Polittico Zelada (fig. 1). Parlano chiaro le fisionomie seriali e le proporzioni brevilinee dei santi in piedi, con volti, corpi e panneggi stereotipati; il Bambino legnoso e senza peso, con l'ombra a tentar di modellare una mandibola sfuggente fino a fargli assumere un aspetto che richiama da vicino l'angelo inginocchiato a sinistra nella tavola di collezione privata milanese, identica anche nel disegno del volto della Vergine, eccettuato il profilo del naso, in quest'ultima leggermente aquilino.

Una cronologia identica si può proporre per un *San Benedetto* (fig. 21), brano di una figura stante posta nell'anta sinistra di un insieme a più scomparti, passato parecchi anni or sono sul mercato antiquario come opera senese circa 1400⁶⁸. Ha subito in epoca imprecisata una consistente decurtazione, che lo ha ridotto a un busto, ma non è difficile risarcirlo nel suo aspetto originale traguandandolo, da un lato, sul *Sant'Antonio abate* del Trittico Hearst (fig. 3) e, dall'altro, su un altro *San Benedetto* passato in asta in epoca recente, in formato appena minore a figura intera ma su una tavola cuspidata, la cui agnizione è merito di Andrea De Marchi⁶⁹. Lo studioso la giudica un'opera precoce di Giovanni da Pisa, del primo-secondo decennio del XV secolo, stilisticamente paragonabile agli *Otto Santi* (fig. 8) oggi al Museo di Cultura Cappuccina dell'Annunziata di Portoria (di cui si è ipotizzata una provenienza dalla chiesa genovese di San Barnaba, peraltro messa in dubbio)⁷⁰ e analoga per tipologie e funzione alle cuspidi minori che sovrastano le ante dell'originario polittico. Un esame comparativo porta a ritenere la tavola in esame al più

presto della fine del secondo decennio del Quattrocento, tenuto conto anche di una qualità segnata ancora da una certa disciplinata tenuta, pur nella ripetitività della tipologia e nella secchezza della grafia pittorica. Virtù che si perdono nelle grevi e stentate figure del Trittico Hearst, opera di un pittore “vecchio” in senso culturale più che meramente biografico.

La fondazione della chiesa di San Gerolamo di Quarto risale al 1388, quando i Benedettini della congregazione olivetana subentrarono a un gruppo di religiosi gerolamiti che – fuggiti dalla Spagna per il loro rifiuto di aderire allo scisma di Clemente VII, antipapa ad Avignone, di cui anche il re di Castiglia Giovanni I era fautore – avevano acquistato nel 1383 per insediarsi un terreno sito appunto circa al quarto miglio dal centro cittadino. Alto patrono dell’iniziativa era stato Alfonso Pecha di Guadalajara, già vescovo di Jaén, in Andalusia, e fratello di Pedro Fernández Pecha, il fondatore stesso dell’Ordine di San Gerolamo e confessore, consigliere e compagno di viaggio di santa Brigida di Svezia⁷¹.

Riguardo alla committenza e alla collocazione originaria di questa tavola nell’ambito dell’edificio – il cui apparato decorativo interno si arricchì verso il 1398 con l’intervento pittorico di Taddeo di Bartolo, forse promosso da Luciano Spinola, che con lui aveva rapporti in quegli anni ed aveva in San Gerolamo un ruolo di primo piano come “provveditore” dei monaci⁷² – non si hanno elementi davvero probanti. Che lo stile parli in favore una cronologia circa 1415 la fa ritenere realizzata in coincidenza con lo sviluppo della comunità, nella quale proprio da quell’anno iniziano a spesseggiare soprattutto i monaci di origine genovese, talvolta provenienti da famiglie di alta condizione sociale: Spinola, Doria, Sauli, Da Passano, Adorno⁷³.

- 1 Ringrazio Gerardo de Simone per l'amichevole invito a pubblicare in questa sede; Grazia Visintainer e il personale della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Gioacchino Barbera e la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Jordi Camps i Soria e il MNAC di Barcellona per il permesso di pubblicare le immagini di loro pertinenza; Vincenzo e Giuseppe Abbate, Massimo Bartoletti, Massimiliano Caldera, Maria Teresa Filieri e Margherita Orsero per i materiali che mi hanno fornito; Davide Gambino ed Emanuele Zappasodi per i preziosi suggerimenti; Francesca Girelli per gli scambi di idee e le fotografie; David Lucidi; don Piero Spinetta e don Carlo Migliori, parroci di San Gerolamo di Quarto e di Nostra Signora della Castagna, per la cordiale disponibilità.

A. da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del Disegno*, 2, Pisa 1812 (2 ed.), pp. 435-436; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 1, Milano, 1823, p. 60. J.B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6, Paris, 1823, tav. CXXVIII, ne pubblicò un'incisione dettagliata (fig. 2), raffigurante anche la predella (scomparsa nei successivi passaggi di proprietà), quando il polittico si trovava ancora nella collezione del cardinale Francesco Saverio de Zelada, morto nel 1801, ma il suo mai citato giudizio di merito (*Ibidem*, 2, p. 115) era del tutto era negativo. Nel secondo decennio dell'Ottocento il polittico era già passato nella collezione Rinuccini di Firenze (F. Fantozzi, *Nuova guida, ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, 1842, p. 724; *Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei Signori che favoriscono a visitarla*, Firenze 1845, cfr. p. 15, n. 41 della Quinta Stanza, con il nome dell'autore specificato; un'ampia scheda in *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti e illustrati*, a cura di C. Pini, C. Milanese, Firenze, 1852, pp. 13-15, opuscolo realizzato in occasione della vendita, dopo la morte del marchese Pierfrancesco Rinuccini, il 1 maggio 1852, delle circa duecento opere della sua raccolta). Qui lo vide Cavalcaselle (G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, 1885, p. 316), che propose di identificarne l'autore in Giovanni del Gese e lo riteneva opera di «un mediocre seguace di Taddeo di Bartolo e Martino di Bartolomeo». Fu poi trasferito a Parigi, presso la galleria Kleinberger (Paris-New York); nel 1928 si trovava a Vienna sul mercato antiquario dove prima del 1931 fu esaminato da L. Ozzola (la foto da lui procurata fu pubblicata nella rubrica siglata M.P., *Commenti*, in «Dedalo», 12, 1931, 3, pp. 791-791) e fu acquisito nel 1960 dal Museo di Barcellona (inv. 067192-CJT). Nello stato attuale, misura cm 222,4 x 211.

- 2 F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla origini al secolo XVI*, 1, Genova, 1870, pp. 209-213, 224.
- 3 E. Carli, *Pittura pisana del Trecento*, II, Milano, 1961, pp. 98-100.
- 4 B. Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento senese I*, in «Dedalo», 11 1930, 5, pp. 263-284 (281-282). William Randolph Hearst lo acquistò nel 1932: traggio la notizia da G. Algeri, *Ai confini del Medioevo*, in G. Algeri e A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1991, pp. 15-224 (101 n. 104).
- 5 F. R. Pesenti, *Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, 1, Genova, 1970, pp. 49-74 (69); n. ed. Genova, 1987, pp. 45-70 (60, 66-66, 70); C.L. Raggiamenti, *Ricerche e attribuzioni. Arte pisana*, in «Critica d'arte», 1977, 151, p. 236; M. Migliorini, *Persistenze pisano-senesi nella pittura genovese del primo Quattrocento: un inedito di Giovanni di Pietro da Pisa*, in «Studi di storia delle arti», 2, 1978-1979, pp. 97-103 (figg. pp. 338-341); E. Rossetti Brezzi, *Nuove indicazioni sulla pittura ligure-piemontese tra '300 e '400*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 9, 1978/79, pp. 13-24; *Eadem*, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, in «Bollettino d'Arte», LXVIII, s. 6, 17, 1983, pp. 1-28; G. Algeri, *Nuove proposte per Giovanni da Pisa*, in «Bollettino d'Arte», 73, s. 6, 47, 1988, pp. 35-47; *Eadem*, *Ai confini*, cit.,

- pp. 60-75; C. Di Fabio, *"Nous prenons plaisir en choses estranges". Genova francese e il sire di Boucicaut, in Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Ph. Sénéchal, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 61-75 (63-65). Cfr. poi la voce di G. Zanelli, *Giovanni di Pietro da Pisa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma, 2001, pp. 171-172. Per il contributo di Andrea De Marchi, che non ha forma di saggio, ma di parere critico, cfr. più avanti.
- 6 *Pittura pisana*, cit., pp. 98-99. La provenienza da Santa Fede è possibile ma non sicura: non vi sono per ora testimonianze positive in merito ed è certo, invece, che alcune opere d'arte oggi in quell'edificio avessero in passato altra collocazione (cfr. Algeri, *Nuove proposte*, cit., p. 46, n. 10).
 - 7 È stato M. Natale, *La pittura in Liguria nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, II, Milano, 1987, pp. 15-30 (27 n. 5), a reperirne la segnalazione in G. Milanesi, *Catalogue detableaux, meubles et objets d'art formant la galerie de M. Toscanelli*, catalogo della vendita, Firenze, Galleria Sambon, 9-23 aprile 1893, lotto 126.
 - 8 In questo computo non rientrano le opere ascritte al cosiddetto Maestro di Moneglia (personalità identificata da Rossetti Brezzi, *Nuove indicazioni*, cit.), annesse da Algeri (*Nuove proposte*, cit., pp. 37-38, 41) al catalogo di Giovanni di Pietro. Condivido infatti in merito il punto di vista contrario di A. De Marchi, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in «Bollettino d'Arte», 76, s. 6, 69, 1991, pp. 113-130 (129 n. 42) e ritengo più prudente ritenere l'anonimo pittore, per quanto influenzato, distinto dal Pisano, oltre che per le ragioni qualitative addotte dallo studioso, anche per una più prona aderenza ai modi di Nicolò da Voltri, evidente nel carattere bloccato e rigido delle figure, in massima parte sagome quasi bidimensionali.
 - 9 La trascrizione fornita da Carli, (*Pittura pisana*, cit., p. 98; e ripresa da Algeri, *Ai confini*, cit., pp. 80, 82, 101) è imprecisa nella grafia del nome del pittore; è invece del testo l'errore nel primo verbo, che dovrebbe avere, evidentemente, forma plurale; lo studioso lo spiega come ripetizione supina da parte del pittore di una formula consolidata. Entro parentesi tonda si è indicato un pronomine relativo necessario per la sintassi, che però non fu scritto dall'artefice, né indicato con un segno di abbreviazione. Errore ed omissione che rivelano la sua approssimativa conoscenza del latino.
 - 10 Questa prospettiva di ricerca era stata ipotizzata *Ibidem*; nuovi argomenti in suo favore ho ricavato da uno scambio di idee col dottor Davide Gambino, ricercatore indipendente a Genova. Devo alla sua acribia e alla sua cortesia le osservazioni qui riportate. Cfr.: M. Monti, *Storia di Como*, 2 voll., Como, 1829-1832 (rist. anast. Bologna, 1975); C. Cantù, *Storia della città e della diocesi di Como*, 2 voll., Firenze, 1856.
 - 11 Cfr. G. Petti Balbi, *Tra dogato e principato: il Tre e il Quattrocento*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova, 2003, pp. 233-324 (287-295).
 - 12 De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., p. 120.
 - 13 Di Fabio, *"Nous prenons plaisir en choses estranges"*, cit.
 - 14 Alizeri, *Notizie*, cit., pp. 213, 224.
 - 15 Rimando a: G. Scaramella, *La dominazione viscontea in Pisa (1399-1405)*, in «Studi Storici», 3, 1894, pp. 423-482; P. Silva, *Il Governo di Pietro Gambacorta in Pisa e le sue relazioni col resto della Toscana e coi Visconti. Contributo alla storia delle Signorie italiane*, Pisa, 1911; O. Banti, *Jacopo d'Appiano e le origini della sua signoria in Pisa*, Pisa, 1953, pp. 143-153; *Idem, Jacopo d'Appiano: economia, società e politica del comune di Pisa al suo tramonto (1392-1399)*, Pisa,

- 1971; C. Iannella, *Le diverse esperienze signorili a Pisa nel Trecento. I Donoratico della Gherardesca, Giovanni dell'Agnello, Pietro Gambacorta*, in *Le signorie cittadine in Toscana. Esperienze di potere e forme di governo personale (secoli XIII-XV)*, a cura di A. Zorzi, Roma, 2013, pp. 289-300. Cfr. anche: G. Petralia, *Crisi ed emigrazione dei ceti eminenti a Pisa durante il primo dominio fiorentino: l'orizzonte cittadino e la ricerca di spazi esterni (1406-1460)*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, atti dei convegni (Firenze, 10-11 dicembre 1982 e 2-3 dicembre 1983), Impruneta, 1987, pp. 291-349. Di alcuni riflessi artistici di queste vicende tratta V. Camelliti, *La Sant'Orsola che salva Pisa dalle acque e altri dipinti del Trecento pisano*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XIV)*, a cura di M. Ferrari, Firenze, 2015, pp. 143-158.
- 16 S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto con note e documenti*, Genova, 1870, p. 149; M. Staglieno, *Appunti e documenti sopra diversi artisti che operarono in Genova nel secolo XV*, Genova, 1870, pp. 6-8, 23-26, doc. I.
- 17 Non è possibile, tuttavia, reperir la traccia di una qualsiasi delega corporativa nel già citato atto del 30 gennaio 1419 (Alizeri, *Notizie*, cit., p. 212), che vede Giovanni scelto come arbitro (insieme a un *mersarius*, Battista de Pinu, verosimilmente genovese) di una controversia, già in atto prima del 20 dicembre 1418 (*Ibidem*, pp. 212-213), fra due pisani, in merito alle rispettive spettanze: Baldo, definito *pittor* ma anche *tabulacerius*, e un altro pittore, Mariano, legati in società dal 1414. In realtà, il breve testo specifica che la via scelta dalle parti per chiudere la lite non era stata quella, ufficiale, della corporazione, ma quella privata: gli arbitri erano infatti stati *electi* in quanto *amicabiles compositoires et communes amici*.
- 18 Per la capacità di Barnaba di immettere sul mercato genovese nuove tipologie di dipinti devozionali di piccolo formato a destinazione domestica: C. Di Fabio, *Barnaba da Modena a Genova: le icone con finta predella. Note su una tipologia, tre autografi, una derivazione*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma, 2011, pp. 433-443.
- 19 Cfr. G. E. Solberg, *Taddeo di Bartolo. His Life and Work*, Ph.D. diss., New York University, Ann Arbor, 1991; per la sua possibile attività romana: S. Romano, *Taddeo di Bartolo a Roma?*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne e G. Extermann, Milano, 2009, pp. 15-19.
- 20 Varni, *Appunti artistici*, cit., doc. LV; Alizeri, *Notizie*, cit., p. 350.
- 21 Nel più volte citato documento del 7 novembre 1415, su diciotto stranieri, solo uno è originario di Milano, Barnaba Gritta; si deve tenere in conto, tuttavia, che quelli menzionati sono soltanto i maestri residenti da oltre un decennio; gli altri (la maggioranza, si suppone) non vi figurano. Sul contesto protoquattrocentesco: Natale, *La pittura in Liguria*, cit., 1987; Algeri e De Florian, *La pittura in Liguria*, cit.
- 22 Il documento è in ASG, Antico Comune, 354. Traggo la notizia da *Mercanti. Gli uomini d'affari a Genova nel medioevo*, catalogo della mostra (Genova, 20 giugno-13 luglio 2013) a cura di G. Olgiati, Genova, 2013, p. 34.
- 23 Cfr. S. Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, Siena, 1965; Solberg, *Taddeo di Bartolo*, cit.; Eadem, *Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo*, in *Studies in the History of Art*, vol. 61. *Italian Panel Paintings of the Duecento and Trecento*, a cura di V. M. Schmidt, New Haven and London, 2008, pp. 198-227.
- 24 Alizeri, *Notizie*, cit., p. 207.
- 25 In realtà, l'arrivo dei francesi e del primo governatore Valéran III de Luxembourg, conte di

Saint Pol, risale al 18 marzo 1396, ma la situazione interna rimase incerta (fu sostituito prima con Pierre de Fresne, vescovo di Meaux, e poi con Collard de Colleville), stabilizzandosi per quasi un decennio solo con l'arrivo del Boucicaut.

- 26 E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, 1979), a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino, 1979, pp. 30-57 (31); Idem, *Voyages d'artistes, voyage d'oeuvres: la quête des étoiles*, in *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques dans la région alpine (Moyen Age - Renaissance)*, 3e Cycle Romand des Lettres (Lausanne-Genève, 22/23 mars-19/20 avril, 24/25 mai 2002), actes du colloque, a cura di M. Natale e S. Romano, Roma, 2007, pp. 1-10 (10).
- 27 Di Fabio, "Nous prenons plaisir en choses estranges", cit., pp. 69-72; si aggiunga: Idem, *Mercato suntuario e committenza artistica tra Genova, Lombardia, Francia, Borgogna e Inghilterra nell'autunno del Medioevo. "Spie" e tipologie*, in *Entre l'Empire et la mer*, cit., pp. 11-40. Per l'esecuzione a Genova della Pace di Portovenere: Idem, *Artefice parigino e bottega orafa genovese (1408), Pace con Crocifissione ("Pace del maresciallo di Boucicaut")*, scheda in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015) a cura di M. Natale e S. Romano, Milano, 2015, p. 165, n. II.24, ill. p. 139.
- 28 *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, a cura di J. Guiffrey, 2, Paris, 1896, p. 297 n. 1118. Cfr. ora J. Hirschbiegel, *Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich zur Zeit Königs Karls VI. (1380-1422)*, Monaco, 2003, p. 492 n. 1652.
- 29 La prima notizia è in R. Lightbown, *Medieval European Jewellery with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London, 1992, p. 284. Per Giovanni Sacco e il suo multiforme ruolo di intermediario, cfr. i testi citati qui sopra, nota 23.
- 30 Alizeri, *Notizie*, cit., p. 224.
- 31 Per le fonti e i riferimenti bibliografici, rimando ai miei testi, qui citati alla nota 24.
- 32 Su questa eterodossa presenza: Di Fabio, "Nous prenons plaisir en choses estranges", cit., pp. 64-66; Idem *Mercato suntuario*, cit., pp. 20-25.
- 33 Cito solo: F. Zeri, *Donato de' Bardi*, in *Quaderni di Emblema*, 2, Milano, 1973, pp. 35-46; Idem, *Aggiunte a Donato de' Bardi*, in *Quaderni di lavoro* 2, Torino, 1976, pp. 47-50; Algeri, *Ai confini*, cit. 1994, pp. 126-138; e i recenti contributi di M. Caldera.: *Donatus comes Bardus papiensis. I*, in «*Intemelia*», 12, 2006, pp. 83-119; *Donato de' Bardi, Madonna col Bambino (Madonna dell'Umiltà) fra i santi Filippo e Agnese*, scheda in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra (Alba 2005), a cura di B. Ciliento con la collaborazione di M. Caldera, Savigliano, 2005, pp. 174-177; *Appunti per una scheda sulla Crocifissione savonese di Donato de' Bardi*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano, 2009, pp. 38-39. La presenza di Donato a Genova nel 1405 è testimoniata da un documento ritrovato da Angelo Nicolini nell'Archivio di Stato di Savona (Opere pie, n. 82, 1405-1430, c. 87), citato in Caldera, *Appunti*, cit., p. 39. Vi si riferisce «quod lanue est unus magister qui stat prope Banchi in carrubio Sancti Luce, nominatus magistro Donato de Papia, qui est bonus magister ad deaurandum dita cruce», vale a dire quella per cui il 14 marzo 1405 l'intagliatore Biagio d'Alessandria riceve il saldo dall'ospedale savonese della Misericordia. Ritengo che proprio l'abilità di doratore di legno di questo Donato di Pavia induca a ritenerlo identico al *Donatus comes Bardus papiensis*, la cui contiguità col mondo degli orafi genovesi è attestata da documenti: il 13 settembre 1438 vari orefici caldeggiavano presso l'Ufficio della Moneta la riduzione, delle imposte dovute e future al nobile Donato de' Bardi, pittore pavese, per il suo grande

- ingegno e per la pratica dimostrata nel collaborare con gli orafi e dirigerli (F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno dalle origini al Secolo XVI*, 6, Genova 1880, p. 254). Su questi temi: C. Di Fabio, *L'Arca processionale del Battista nella cattedrale di Genova. Le radici internazionali e il cantiere di una micro-cattedrale gotica*, in *Orfèvrerie gothique en Europe: production et réception*, atti del convegno (Lausanne, mars 2014), a cura di M. Tomasi e, E. Antoine, Roma, 2016, pp. 271-294 e tavv. XVII-XXI.
- 34 Potrebbe forse risolvere il dilemma crederli del fratello di Donato, quel Boniforte, pittore senza opere, che venne con lui in esilio a Genova e vi era ancora attestato nel 1438 (cfr. Alizeri, *Notizie*, 6, p. 258). B. Barbero, *Donato de' Bardi, il Maestro della Madonna Cagnola e Nicolò Corso*, in «Sabazia», n.s., 3, 1987, pp. 22-23 (23) fa invece il nome di un artista genovese, Giovanni Fravega da Nervi, assai stimato, stando alle fonti, ma anch'egli, purtroppo, privo di catalogo.
- 35 Natale, *La pittura in Liguria*, cit., p. 15.
- 36 R. Longhi, *Progetti di lavoro di Roberto Longhi. 'Genova pittrice'*, in «Paragone», 349-351
- 37 Rossetti Brezzi, *Per un'inchiesta*, cit., pp. 11-12.
- 38 Cfr. G. Neri, voce *Vanni, Turino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11, Roma, 2000, pp. 380-381 (con bibliografia). Ma cfr. Carli, *Pittura pisana* cit., pp. 76-87; Algeri, *Ai confini*, cit., pp. 82-89, 101 n. 106-107 (dove anche la novità strutturali sono rilevate).
- 39 Algeri, *Ai confini*, cit., pp. 99 n. 84, 101 n. 106, ha ricordato che G. Milanese (*Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, Roma, 1893, pp. 73-74, doc. 90) aveva pubblicato un atto del 22 febbraio 1408 (sempre trascurato dalla critica) che vede Turino, a Pisa, accusare ricevuta di 20 fiorini in prestito e impegnarsi a restituirli in aprile. Da questo la studiosa deduce che «almeno nel suo caso, i dieci anni di attività a Genova necessari per prendere parte alla riunione [corporativa del 1415] vennero calcolati in maniera approssimativa». È possibile, ma non è altresì da escludere che nel decennio genovese sia tornato in patria, una o più volte, per provvedere – come in questo caso – ai propri affari.
- 40 Cfr. M. G. Paolini, *Pittori genovesi in Sicilia: rapporti tra le culture pittoriche ligure e siciliana, in Genova e i Genovesi a Palermo*, atti delle manifestazioni culturali (Genova, 13 dicembre-13 gennaio 1979), Genova, 1980, pp. 39-57; M. Di Natale-Guggino, *La pittura pisana del Trecento e del primo Quattrocento in Sicilia*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, atti del convegno (Palermo, Agrigento, Sciacca, 9-12 giugno 1982), Palermo, 1983, pp. 267-283; G. Abbate, *Pisa e la Sicilia occidentale. Contesto storico e influenze artistiche tra XI e XIV secolo*, Palermo, 2014.
- 41 Proviene dal monastero palermitano di Santa Maria alle Scale; una scritta nel retro della tavola, eliminata durante il restauro del 1953, diceva: «tauleta di piero del tignoso fata adi primo di magio». Il nome, che dovrebbe essere del primo proprietario, è ritenuto pisano: ibidem, p. 275 n. 33. Su questa tavola e il suo contesto: Abbate, *Pisa e la Sicilia*, cit., pp. 66-68, dove sono elencate le diverse ipotesi circa la sua cronologia, con bibliografia.
- 42 Cfr. C. Di Fabio, scheda in *El Siglo de los Genoveses e una lunga storia di Arte e Splendori nel palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova, 4 dicembre 1999-28 maggio 2000), a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Milano, 1999, p. 63. In quel troppo succinto contributo, il polittico del Fossato era giudicato coevo al trittico barnabiano proveniente dalla chiesa dei Santi Giacomo e Filippo (Genova, Museo di Sant'Agostino, inv. PB 1739), databile per ragioni storiche dopo il 1379 e intorno al 1381. Giudizio che trova conferma nel fatto che l'arcivescovo Lanfranco (già monaco nel monastero del Fossato), qui effigiato vivente, morì nel settembre 1382 (da qui *l'ante quem*) e che l'altro personaggio, evidentemente l'abate di quella

- fondazione, può essere identificato con fra' Bartolomeo da Cogoletto, che nel 1384 era già in carica. La critica ha già notato che il suo nome di battesimo aggiunge plausibilità all'ipotesi che proprio lui sia effigiato a sinistra del gruppo principale. Per questi dati e questi personaggi: Salvestrini, *I Vallombrosani*, cit., pp. 123-124, 148-150. Crediamo sia da scartare senz'altro, in quanto inaudita e implausibile, l'ipotesi, sviluppata in questo fondamentale studio storico (*ibidem*, pp. 149-150), che vorrebbe (nonostante le fisionomie diverse dei due volti) Lanfranco Sacco raffigurato qui due volte: come arcivescovo e come monaco.
- 43 Ne nota la presenza Carli, *Pittura pisana*, cit., p. 86, ma senza commentarla, pur valutando giustamente infondata l'ipotesi di L. M. Levati, *Trittico di S. Bartolomeo degli Armeni*, Genova, 1919, secondo cui sarebbe stato eseguito con fondi a ciò destinati da Leonardo Montaldo, doge di Genova, nel suo testamento del 14 giugno 1384 (non 1408, come scrive Carli, *ibidem*), aperto l'8 luglio 1388.
- 44 Manca uno studio aggiornato su questo insediamento monastico. Cfr. R. Cavalli, *San Bartolomeo degli Armeni*, in *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, Genova, 1984, pp. 53-70, con bibliografia.
- 45 A. Giustiniani, *Castigatissimi Annali, con la loro copiosa tavola, della Eccelsa & Illustrissima Repubblica di Genoa*, Genoa, 1537, cc. CLXXVIIv.-CLXXIXv. Cfr. Petti Balbi, *Tra dogato e principato*, cit., pp. 285-287.
- 46 G.B. Spotorno, *Pittori che operavano in Savona tra il 1340 e il 1520*, in «Giornale ligustico di scienze, lettere ed arti», 1, 1827, pp. 436 sgg.
- 47 De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., p. 123.
- 48 L'impronta di Giovanni da Pisa su quest'anonimo artista sembra assai più evidente che non quella di Donato de' Bardi. A meno che, come opinava M. Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scappaccio e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia*, in «Paragone», 42XLII, 1991, 501, pp. 35-53 (51 n. 40), non si tratti «di risultati di uno sviluppo parallelo ma autoctono della pittura a Genova, di un linguaggio che, seppure senza la ricchezza lessicale e le sfumature di espressione del grande maestro pavese, era in grado di giungere ad esiti in qualche modo paragonabili a quelli degli inizi di Donato».
- 49 De Marchi, *Andrea de Aste*, cit., pp. 113-115. Della prima si ignora ancora l'ubicazione; le due ante risultano ora in una collezione privata italiana (così G. Zanelli, *Le immagini mariane di Santa Maria della Castagna a Quarto*, in *Restauro nella chiesa di Santa Maria della Castagna*, a cura di G. Zanelli, Genova, 2013, pp. 18-43, che è il contributo più recente sull'artista).
- 50 A proposito di Andrea de Aste, è opportuno aprire qui una parentesi. Nel suo saggio del 1991, Andrea De Marchi (*Andrea de Aste*, cit., p. 122) ipotizza l'esistenza di «un'immagine devozionale particolarmente venerata in Liguria, ricorrente in vari dipinti fra Tre e Quattrocento, distinta dal Bambino che si ripiega su se stesso toccandosi un piede con la mano opposta», che sarebbe servita da modello per diverse immagini simili e pubblica *una Madonna col Bambino e santi* (ubicazione ignota, già a Parigi, collezione privata) in cui ravvisa un'impronta napoletana e che riferisce al pittore astense sulla base di esatti confronti. Credo che il prototipo della classe iconografica studiata da De Marchi si debba identificare nella cosiddetta *Nostra Signora della colonna*, immagine veneratissima ancora oggi in Santa Maria delle Vigne, dipinta a tempera sull'unica colonna superstite del colonnato romanico, conservata e messa in valore dopo la completa ricostruzione tardo-cinquecentesca dell'edificio. Algeri (*Ai confini*, cit., p. 156 n. 38) la dice brevemente della prima metà del Quattrocento, «nel solco della tradizione figurativa tardogotica». Seppur maldestramente ridipinta, è opera dello stesso autore della citata tavola, di ubicazione ignota, della *Santa Corona* di

- Incisa Scapaccino (per la ricostruzione del polittico di cui faceva parte: E. Rossetti Brezzi, *Tra Piemonte e Liguria*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Torino, 1996, p. 26; Zanelli, *Le immagini mariane*, cit., pp. 26-30), vale a dire di Andrea de Aste. Nel medesimo novero va inserito anche un brano affrescato, una lunetta cuspidata e gattinata con una *Madonna col Bambino intento a suggerire il latte*, che qui si rende noto senza saperne precisare l'ubicazione. Sul Maestro di Incisa Scapaccino/Andrea de Aste, si aggiungano ai citati: Rossetti Brezzi, *Nuove indicazioni*, cit. M. Boskovits, *Il Maestro*, cit.; Algeri, *Ai confini*, cit., pp. 110-116.
- 51 Alla bibliografia già citata si aggiunga A. Serra Desfilis, *Tracce e cammini incerti lungo i mari. Note sulle relazioni pittoriche tra Genova e Spagna nei secoli XIV e XV*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer e C. Di Fabio, Cini-sello Balsamo, 2002, pp. 31-47 (40).
- 52 Il primo è diviso fra il Musée des Beaux-Arts di Nancy e il Palazzo Arcivescovile di Pisa; il secondo è al Musée de Grenoble. Cfr. Solberg, *Taddeo di Bartolo*, cit., pp. 96-109, 414-433; Eadem, *The Count and the Clares: Taddeo di Bartolo, His Shop, and Paintings for S. Martino-Sta. Chiara Novella at Pisa*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 72, 2010, 4, pp. 449-486.
- 53 Cfr. Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, cit., pp. 20, 135-137, 228, 230; Solberg, *Taddeo di Bartolo*, cit.. Da uno dei documenti relativi a questi polittici (in Alizeri, *Notizie*, cit., pp. 178-179) si desume che il primo doveva richiamare nella configurazione e in alcuni dettagli della carpenteria (*castella*), la forma *alterius altaris veteris Nostrae Domine quod est in dicta Ecclesia*, mentre il secondo, con scomparti un po' più piccoli, anch'esso completo di *castella secundum consuetudinem altarium*, poteva impaginare in forma più libera i soggetti scelti dal consulente di Cattaneo Spinola di San Luca, prete Simone da Vercelli, rettore di quella chiesa.
- 54 Algeri, *Nuove proposte*, cit., pp. 41, 47 n. 20 (da cui le citazioni nel testo).
- 55 P. Riant, *Exuviae Sacrae Constantinopolitanae*, Paris, 2, 1878, pp. 185-187; 1, p. CL (nuova edizione con prefazione di J. Durand, 2 voll., Paris, 2004); V. Promis, *Libro degli anniversarii del convento di San Francesco di Castelletto in Genova*, in «*Atti della Società Ligure di Storia Patria*», 10, 1874, 4, pp. 386-453 (409, 443-445).
- 56 *Ibidem*, p. 414.
- 57 La mancanza della palma del martirio non osta a questa identificazione, poiché ambo i santi vescovi lo subirono.
- 58 Su queste vicende, cfr., per brevità: C. Di Fabio, *La "pace" di San Lorenzo di Portovenere, il maresciallo di Boucicaud e Pedro de Luna. Un promemoria per la storia della cultura figurativa a Genova nell' "autunno del Medioevo"*, in *Studi di oreficeria*, supplemento a «*Bollettino d'Arte*», 95, 1996, pp. 137-148, con bibliografia.
- 59 Cfr. F. Salvestrini, *I Vallombrosani in Liguria. Storia di una presenza monastica fra XII e XVII secolo*, Roma, 2010; dello stesso autore, più in generale: *Bibliografia storica ragionata dell'Ordine Vallombrosano*, in «*Reti Medievali Rivista*», 2, 2001/2, luglio-dicembre, <http://www.retime-dievali.it>; *Disciplina caritatis. Il monachesimo vallombrosano tra medioevo e prima età moderna*, Roma, 2008.
- 60 Cfr. Salvestrini, *I Vallombrosani*, cit., p. 183. Un ostacolo alla soluzione qui prospettata viene tuttavia – ne sono consapevole – dall'assenza della figura di Donato, il nuovo dedicatario.
- 61 *Ibidem*, pp. 122-142.
- 62 Il programma iconografico di questo polittico denuncia la precisa dimestichezza del suo *concepteur* con l'opera di Jacopo da Varagine. Dalla *Legenda Aurea* (edizione critica a cura

- di G. P. Maggioni, 2ll, Firenze, 1999, pp. 830-840) sono infatti desunti i soggetti delle otto storiette che, due coppie per lato, affiancano le tavola centrale col santo assiso. Questi è paludato (come nelle tavole minori) nel bianco mantello che secondo Jacopo lo rendeva riconoscibile. Questo il ciclo: Bartolomeo libera la figlia indemoniata del re Polemo; comanda al demone che aveva legato con catene di fuoco di uscire dall'idolo Astaroth, che abitava, e di spezzare tutti gli idoli del tempio; battezza il re Polemo e sua moglie; è fustigato per ordine di Astiage, fratello del re; al cospetto di quest'ultimo, è crocifisso a testa in basso e scorticato (la scena barnabiana sunteggia fedelmente Jacopo, che dice il primo supplizio accreditato da Doroteo di Gaza, il secondo da Teodoro Studita); predica davanti ai sacerdoti; il suo corpo è raccolto dai cristiani; è sepolto con ogni onore. La sequenza narrativa varagininiana è rispettata, ma non per la predicazione, che sembra posposta.
- 63 Tre sono conservate nel Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova (Genova, Musei di Strada Nuova, inv. 2181/6-7 [9x12], 2017 D-11); una nell'archivio di chi scrive e una nell'archivio fotografico del Kunsthistorisches Institut di Firenze (inv. 305584; negativo Sotheby's 0124).
- 64 Si tratta della raccolta di Jacopo Mazzei (1892-1947) ed Egidia Chierichetti (1901-1972) Per l'attribuzione all'Anguilla, cfr: M.T. Filieri, *Cappelle, altari, polittici: dal prestigio delle commissioni alla dispersione del patrimonio*, in *Sumptuosa tabula picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca) a cura di M.T. Filieri, Livorno, 1998, pp. 26-41; A, Labriola, *Francesco di Andrea Anguilla (Lucca, documentato tra 1384 e 1444)*, *ibidem*, pp. 246-249..
- 65 Nelle scritte – apposte, evidentemente, al momento della realizzazione della carpenteria ottocentesca (?) e mantenute anche dopo il restauro antiquariale – le identità sono in parte travisate, in parte incomprese: se Nicola e Biagio mantengono le rispettive identità, Giuliano la perde del tutto e Antonio abate diventa «Domenico».
- 66 Cfr. I. Ruffino, *Storia ospedaliera antoniana: Studi e ricerche sugli antichi ospedali di Sant'Antonio Abate*, Cantalupa, 2009, pp. 219 sgg.
- 67 Su tutta la complessa vicenda, cfr. C. Marchesani e G. Sperati, *Ospedali genovesi nel Medioevo*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. 21 (95), 1, 1981, pp. 149-168. Due priori, Rostan de Romulis e Giorgio da Fisarengo, i cui nomi sono fatti da documenti del 1413 e del 1437, sembrerebbero (il primo, segnatamente) i candidati più probabili al ruolo di committenti del dipinto.
- 68 Sotheby's, London, asta del 29 ottobre 1989, n. 69, come «Sienese, 1400»; tempera su tavola, cm 40 x 32.
- 69 Sotheby's, New York, asta del 25-26 gennaio 2007, n. 301, tempera su tavola cuspidata, cm 62,9 x 22,5.
- 70 La accredita Migliorini, *Persistenze pisano-senesi*, cit., p. 98; la respinge Algeri, *Nuove proposte*, cit., pp. 47-48.
- 71 Cfr. Ignacio de Madrid, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, a cura di G. Pelliccia e G. Rocca, 4, Milano, 1977, pp. 1100-1105. Inoltre: H.T. Gilkær, *The Political Ideas of St. Birgitta and her Spanish Confessor, Alfonso Pecha: Liber celestis imperatoris ad reges: a Mirror of Princes*, Odense, 1993. Per i dati storici sul monastero di Quarto, cfr.: N. Perasso, *Le chiese di Genova e del Genovesato*, 1770, Genova, Archivio di Stato, Ms. 486; S. Lancellotto, *Historiae Olivetanæ libri duo*, Venetiis, 1623; N. Schiappacasse, *Il monastero di Quarto. Origine e storia*, Pavia, 1904; *L'abbazia di S. Girolamo. Genova-Quarto*, Genova, 1933 (qui, soprattutto i contributi

di G. Salvi); e i saggi in Nicolò Corso. *Un pittore per gli Olivetani. Arte in Liguria alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (La Spezia-Portovenere, 14 settembre-16 novembre 1986) a cura di G. Rotondi Terminiello, Genova, 1986. In generale: G. Picasso, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, a cura di G. Pelliccia e G. Rocca, 2, Milano, 1975, pp. 1493-1495.

- 72 Cfr. M. Cataldi Gallo, *Il Complesso Olivetano di San Gerolamo di Quarto. Cenni storici sulle origini del complesso*, in Nicolò Corso, cit., pp. 57-68 (59-63); Algeri, *Ai confini*, cit., pp. 45-48; Solberg, *Taddeo di Bartolo*, cit., pp. 402-406.⁷⁴
- 73 Cataldi Gallo, *Il Complesso Olivetano*, cit., pp. 61-62. Da notare che i due più antichi interventi pittorici di cui si abbia notizia in San Gerolamo, quello di Taddeo di Bartolo e quello di Giovanni di Pietro, sono appannaggio di toscani. Senese il primo, come gli Olivetani, pisano il secondo, come il primo priore olivetano, Pietro da Pisa. Costui, però è ricordato già nel 1389 e non si sa fino a quando sia restato in vita, o in carica, e se abbia avuto, quindi, la possibilità di intervenire davvero in quelle commesse.



Fig.1: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino fra Sant'Agata, San Lorenzo, San Francesco d'Assisi, Santa Caterina d'Alessandria* (Polittico Zelada), Barcellona, Museu Nacional de Arte de Catalunya.



Fig.2: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino fra Sant'Agata, San Lorenzo, San Francesco d'Assisi, Santa Caterina d'Alessandria* (Polittico Zelada), con la predella perduta, J.B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'au XVIe, VI*, Paris, 1823, tav. CXXVIII.



Fig.3: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino fra san Giovanni Battista e sant'Antonio abate* (Trittico Hearst, 1423), San Simeon (California), Hearst Foundation.



Fig.4: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino*, Genova, chiesa di Santa Fede.



Fig.5: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Sant'Agata*, Pavia, Pinacoteca Malaspina.



Fig.6: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *San Leonardo e Santa Chiara*, Torino, già collezione Balbo Bertone.



Fig.7: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *San Lorenzo*, Roma, già collezione Paolini.



Fig.8: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Santi Maria Maddalena e Michele, Giovanni Battista e un Evangelista; Paolo e un Vescovo; Evangelista e Pietro Martire (Otto Santi)*, da Genova, chiesa di San Barnaba



Fig.9: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino in trono fra due angeli*, Milano, collezione privata.



Fig.10: NICOLÒ DA VOLTRI, *Polittico dell'Annunciazione* (1401), da Genova, chiesa di Santa Maria delle Vigne, Roma, Pinacoteca Vaticana.



Fig.11: TURINO VANNI, *Madonna col Bambino e la corte celeste, e storie di san Bartolomeo* (1415), Genova, San Bartolomeo degli Armeni.



Fig.12: TURINO VANNI, *Madonna col Bambino*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig.13: ANDREA DE' ASTE, *San Giovanni Battista e san Domenico e con San Barnaba e san Lazzaro*, Italia, collezione privata.



Fig.14: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino fra i santi Nicola, Biagio, Antonio abate, Giuliano* (dopo la pulitura, prima del restauro), da Genova, chiesa di Sant'Antonio di Prè (?), Lucca, Cattedrale (già Firenze, collezione Mazzei-Chierichetti).



Fig.15: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino fra i santi Nicola, Biagio, Antonio abate, Giuliano* (dopo il restauro), da Genova, chiesa di Sant'Antonio di Prè (?), Lucca, Cattedrale (già Firenze, collezione Mazzei-Chierichetti).



Fig.16: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino fra i santi Nicola, Biagio, Antonio abate, Giuliano* (particolare dopo il restauro), da Genova, chiesa di Sant'Antonio di Prè (?), Lucca, Cattedrale (già Firenze, collezione Mazzei-Chierichetti).

Fig.17: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino* (prima dell'integrazione pittorica circa 1960), Genova, San Gerolamo di Quarto.



Fig.18: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino* (stato attuale), Genova, San Gerolamo di Quarto.

Fig.19: GIOVANNI DI PIETRO DA PISA, *Madonna col Bambino* (particolare, stato attuale), Genova, San Gerolamo di Quarto.

