

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 da Napoli e Martino di Bartolomeo "in compagnia" nella Pisa di primo Quattrocento (con un accenno alle tele che fingevano affreschi)

In the years preceding the Florentine conquest of 1406, Pisa witnessed the prolific activity of an unusual company of painters, which brought together Giovanni di Pietro of Naples and Martino di Bartolomeo of Siena. Societas of painters were quite frequent at the time in order to make a given work quickly, or to share several commissions and execute them in a more practical way. This paper aims to review the story of the partnership between Giovanni and Martino, offering significant contributions concerning the familiarity of the painters with the technique of painting on canvas, a new panel to add to the fairly limited catalogue of Giovanni's work, and Martino's involvement in the lost decoration of the chapel of the count Gianbernardo da Castagneto in the church of San Lorenzo alla Rivolta.

Negli anni che precedettero la conquista fiorentina del 1406, Pisa vide la proficua attività di una compagnia di pittori che mise insieme Giovanni di Pietro da Napoli e Martino di Bartolomeo da Siena. Le *societas* artistiche di pittori o scultori erano allora quanto mai frequenti; ci si poteva associare per realizzare in tempi rapidi un determinato lavoro, oppure ci si poteva unire in compagnia per qualche tempo, così da condividere molteplici commissioni e svolgerle con maggiore praticità. Il secondo caso è quello che riguardò i nostri Giovanni e Martino, ma trova innumerevoli esempi nella storia dell'arte: per la Firenze del primo Rinascimento è sufficiente ricordare l'associazione tra Masolino e Masaccio e quella tra Donatello e Michelozzo. Di seguito procederò dunque a ripercorrere le vicende della *societas* di Giovanni e Martino, approfittando per offrire alcune novità, quanto alla dimestichezza del pittore senese con la tecnica della pittura su tela, a un nuovo dipinto da inserire nel ridotto catalogo del maestro napoletano, e al coinvolgimento del solo Martino, nel 1404, nella decorazione della perduta cappella del conte Gianbernardo da Castagneto in San Lorenzo alla Rivolta¹.

Le notizie su Giovanni di Pietro sono ben poche e, nonostante l'origine partenopea, si limitano ad attestare un'attività in terra toscana. Il ricordo più antico è del 3 luglio 1397, quando Giovanni è documentato a Lucca: insieme con l'importante orafo Bartolomeo di Marco di Rainalduccio Arcomanni da San Miniato, appare in veste di testimone nell'atto in cui i pittori lucchesi Alessio e Giuliano di Simone si associano in compagnia con Benedetto di Giovanni da Siena². È una circostanza

che certifica la dimestichezza del pittore napoletano con le compagnie di pittori, anticipando quanto lui stesso avrebbe fatto con Martino di Bartolomeo: nell'ambito della società costituita con il senese, Giovanni di Pietro si trova menzionato più volte a Pisa dal 1402 al 1404 per una serie di lavori nella chiesa dell'ospedale di Santa Chiara³. Le informazioni su Martino, figlio dell'orafo Bartolomeo di Biagio, sono invece assai numerose e dicono di un maestro che ebbe buona fama tra la zona di Pisa e Siena, dove era nato verso il 1365-1370 e risulta già iscritto al *Breve dell'arte dei pittori* «cominciato nel 1389»⁴. Il 18 dicembre 1393 il pittore è attestato a Pisa per la prima volta: compare quale testimone in un atto, nel quale lo si dice abitante in cappella di Santa Maria Maddalena⁵. Dal momento che negli anni a cavallo del 1400 risiedeva in cappella di Sant'Ambrogio e pagava le tasse al Comune⁶, è verosimile che Martino si sia stabilito a Pisa per oltre un decennio, facendone la base per una attività che si diramava anche nel territorio, giungendo a toccare Lucca (dove in Santa Maria Forisportam si conserva una *Madonna col Bambino* discussa tra lui e Giovanni di Pietro)⁷. In tal senso parla pure il linguaggio dei suoi dipinti, che mostra una dipendenza da quanto avevano saputo fare Antonio Veneziano e soprattutto Spinello Aretino: i maggiori talenti che nella seconda metà del secolo avevano lavorato nel Camposanto pisano. Come appurato da tempo, più che «all'incrocio con Niccolò di Pietro Gerini» e il «vernacolo fiorentino più grezzo» evocato da Cesare Brandi, è infatti a simili interessi che Martino deve quella «parlata un po' fiorentina» che lo distingue dai più esili e preziosi pittori senesi⁸. D'altronde furono inizialmente attribuite a Spinello le miniature di cinque gradualì per il Duomo di Lucca (ora nel Museo della Cattedrale), che Luciano Bello si ha poi riconosciuto a Martino e dovettero essere eseguite intorno al 1394-1395, su commissione del vescovo Nicolao di Lazzaro Guinigi⁹. Nonostante la differenza di tecnica, condivide un identico stile e il debito con la pittura di Spinello il ciclo di affreschi della chiesa gerosolimitana di San Giovanni Battista a Cascina (fig. 01), datato 1398 (in stile pisano) e commissionato da quel Bartolomeo Palmieri che volle pure l'analogo ciclo di *Storie veterotestamentarie* di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero nel refettorio di San Pietro alla Magione a Siena¹⁰.

L'affermazione di Martino alla foce dell'Arno culmina, quindi, nelle opere conseguenti l'associazione con Giovanni di Pietro tra il 1402 e il 1404, di cui diremo. Nel 1405 il pittore rientrò definitivamente a Siena, dove avrebbe ottenuto un rapido successo (avendo inizialmente a che fare pure con commissioni nelle quali fu coinvolto Spinello Aretino, quanto agli affreschi delle cappelle dei Santi patroni in Duomo e alla sala di Balia in Palazzo Pubblico) e avrebbe lavorato per altri trent'anni fino alla morte, occorsa entro il 26 aprile 1435¹¹. A fronte di quanto avevano lasciato in città Ghiberti e Donatello e di quanto andavano facendo in

pittura il Sassetta e Domenico di Bartolo, le sue opere allora dovevano rivelarsi veramente stantie.

Non si deve tuttavia dimenticare che nei decenni precedenti Martino era stato capace di guadagnarsi la fiducia dei migliori e più moderni scultori senesi, quale specialista di policromie di figure intagliate in legno. Emblematico, in tal senso, che la sua firma compaia addirittura nell'elegantissimo gruppo di *Annunciazione* intagliato da Jacopo della Quercia e compiuto nel 1426 per la Collegiata di San Gimignano, ricordando che al suo pennello si devono le policromie dei due *Dolenti* realizzati da Domenico di Niccolò per la cappella del Crocifisso in Duomo (1414-1415; ora nel Museo dell'Opera) e del *Sant'Antonio Abate* di Francesco di Valdambriano ora nella chiesa di San Domenico. In origine questa figura lignea policroma stava al centro di un polittico misto, fatto di pittura e scultura, voluto dall'Arte dei Carnaioli per la perduta chiesa di Sant'Antonio in Fontebranda, che recava la firma di Martino di Bartolomeo e la data 1426¹². Del resto il pittore e lo scultore si conoscevano da lungo tempo: è ormai chiaro che anche Francesco di Valdambriano si era formato alla fine del Trecento in area pisana, dove le presenze senesi erano allora consuete e tra il 1395 e il 1397 aveva lavorato per San Francesco, per San Paolo all'Orto e altri luoghi pure Taddeo di Bartolo¹³. Valdambriano mosse in particolare dalla lezione di Nino Pisano, come testimonia un coerente gruppo di opere riferibile ai suoi esordi e tra le quali spiccano l'*Annunciazione* del Museo di Nazionale di San Matteo (variante di quella ninesca in Santa Caterina) e la *Madonna col Bambino* di Sant'Andrea a Palaia firmata e datata 1403 (per la quale vale il confronto con la *Madonna col Bambino* di Nino in San Nicola)¹⁴.

Simili prove dimostrano che nella Pisa di primissimo Quattrocento i gusti artistici restavano ancorati al secolo precedente. E ciò vale anche per quanto in quegli anni fu realizzato dalla compagnia di Martino di Bartolomeo e Giovanni di Pietro; se infatti il pittore senese guardava soprattutto al monumentale rigore di Antonio Veneziano e Spinello, che ne avrebbe definitivamente segnato lo stile, il suo compare napoletano era anche più attardato in un linguaggio fortemente locale. C'è da immaginare che Giovanni fosse giunto per mare, poiché alla fine del Trecento Pisa, grazie al suo porto, era ancora una grande capitale mediterranea, capace di intessere continue relazioni artistiche con la Sardegna, la Sicilia e il regno di Napoli, come insegnerà qualche decennio dopo la vicenda della tomba del cardinale Rinaldo Brancaccio scolpita in compagnia da Donatello e Michelozzo. Certo è che il crudo lessico di Giovanni di Pietro da Napoli, per quanto appare dall'unica opera firmata – la *Crocifissione* del Museo Nazionale di San Matteo da San Domenico a Pisa che reca la data 1405, in stile pisano, e di cui si dirà oltre (fig.

16) – non tradisce segno alcuno di possibili nessi con la terra di origine e palesa piuttosto una netta dipendenza dalla rude tradizione gotica della pittura pisana di fine Trecento, con particolare riferimento a maestri come Cecco di Pietro e Turino Vanni. Al linguaggio di costoro rimanda pure un frammento di predella con il *Noli me tangere* che una decina d'anni fa è passato sul mercato con una attribuzione a Giovanni di Pietro da Napoli avanzata da Andrea De Marchi (fig. 13), che all'attuale stato degli studi mi pare possa funzionare¹⁵. Dunque Giovanni di Pietro deve avere abbandonato la patria ed essersi formato sostanzialmente nel porto toscano, prima di mettersi in società con Martino di Bartolomeo, rispetto al quale il napoletano – anche nei momenti di maggiore assonanza – si caratterizza per un fare più rustico e grave, segnato da certi esagerati e metallici calligrafismi delle capigliature e delle barbe (figg. 2-3)¹⁶. Come seppe riconoscere Richard Offner, uno dei rari dipinti che si può assegnare al napoletano è la *Deposizione* n. 1871.70 della Yale University Art Gallery di New Haven (fig. 15), dove il Cristo è stretto parente di quello della *Crocifissione* autografa già in San Domenico e i dolenti che lo attorniano recano tracce di una coesistenza con Martino¹⁷.

Le vicende della compagnia tra i due pittori si possono ricostruire grazie ad alcuni documenti resi noti da Francesco Bonaini e Gaetano Milanese, oltre che da un quintetto di opere del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, grazie alle quali si intende che i due seppero conquistarsi prestigiose commissioni in ambiti conventuali e ospedalieri; luoghi che hanno perso nel corso dei secoli i loro altari e le loro connotazioni medievali, tanto che adesso resta impossibile figurarsi l'originale assetto delle pale dipinte dalla nostra *societas*.

Il 27 aprile 1402 Giovanni di Pietro e Martino di Bartolomeo, residenti in cappella di San Felice, stipularono il contratto per eseguire entro otto mesi dal maggio successivo, al prezzo di novantacinque fiorini da ricevere in tre rate, la pala dell'altare maggiore dell'antica chiesa dell'ospedale di Santa Chiara, ubicata poco lontano da Piazza dei Miracoli¹⁸. Dato il rilievo dell'istituzione ospedaliera, che era stata fondata nel 1257 in seguito a una bolla di Alessandro IV e aveva quindi riunito sotto di sé numerosi ospedali di chiese e conventi, si trattava dunque di una commissione di assoluto prestigio, quando si ricordi che per quella chiesa, giusto un secolo prima, il 5 novembre 1301, era stato richiesto un polittico a Cimabue, che verosimilmente morì prima di riuscire a terminarlo e che comunque non è giunto fino a noi¹⁹. Giovanni di Pietro si impegnava a fare le figure del polittico «sua propria mano», mentre al resto avrebbero potuto lavorare entrambi. A giudicare da una simile precisazione, e anche dal fatto che nella scritta il nome di Giovanni precede quello di Martino, il napoletano appare il pittore più anziano

tra i due e l'esponente di punta della compagnia (nel senso per esempio che – pur con tutte le differenze di qualità e valore – Masolino avrebbe avuto rispetto al più giovane Masaccio). Il polittico di Santa Chiara si conserva dal 1906 nel Museo Nazionale di San Matteo (n. 4903; fig. 4) e raffigura nel registro principale, come da contratto, la *Madonna col Bambino e i Santi Agostino, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Chiara*; tutte figure che dovrebbero spettare a Giovanni, se i termini della scritta furono onorati²⁰. Dopo la ristrutturazione tardosettecentesca della chiesa di Santa Chiara, Giovanni Rosini vide il dipinto in sagrestia, scambiandolo per un'opera di Taddeo di Bartolo e giudicandolo «uno de' monumenti più rari ed importanti di quell'età»²¹. Fu poi Francesco Bonaini a identificare la pala con quella promessa nel contratto, notando come, rispetto a quest'ultimo, essa fosse giunta a noi senza la predella (dove erano previsti i dodici Apostoli, otto Profeti e due serafini) e il coronamento (con la Trinità affiancata dall'Angelo annunciante e dalla Vergine annunciata), mentre i due tondi con gli Evangelisti Marco e Luca del secondo registro non sono citati nell'accordo; finiva così per pensare che questi ultimi fossero il frutto di una variante al progetto in corso d'opera al coronamento²². In realtà la carpenteria, nonostante quanto ha affermato Carol Montfort Molten, pare conservare l'assetto originale e se i tondi figurati potrebbero essere effettivamente il frutto di una variante in corso d'opera (con le figure sempre dipinte da Giovanni di Pietro), le sommità delle cuspidi potevano facilmente servire da sostegno per un ulteriore registro con la Trinità al centro e due scomparti con l'Annunciazione ai lati, secondo uno schema piuttosto tipico delle pale tardogotiche pisane, anticipato dal polittico di Taddeo di Bartolo per San Paolo all'Orto, ora nel museo di Grenoble (fig. 5)²³. In tal senso si è ipotizzato che ai lati potessero stare le tavole con l'*Annunciazione* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (n. 553; fig. 10), di mano di Martino di Bartolomeo, ma tale ipotesi mi pare da escludere, perché questi dipinti sembrano nati con una base orizzontale, pensata per poggiare su un supporto analogo a quello che corona il registro principale del polittico di Taddeo di Bartolo. Nel nostro caso, invece, le tavole con l'Annunciazione e la Trinità dovevano innestarsi sulle punte dell'attuale coronamento, a dare il senso di eleganti infiorescenze, come accade in molti altri complessi tardogotici di questo genere²⁴. Sorprende che Bonaini tralasci ogni accenno all'iscrizione in caratteri gotici che corre sulla cornice inferiore della pala ed è stata poi dimenticata negli studi. Per quanto frammentario, il testo si può ricostruire grazie alla testimonianza del pittore e storico dell'arte tedesco Ernst Förster, il quale l'aveva trascritto nella prima metà dell'Ottocento nella forma che segue: «C[onspi]cui legum doctoris de [F]e[de]ricis Antoni[i] domini tempore pict]a fui. Mille quatercentum tunc st[abant] corpore quinque anni de verbi lulius altus er[at]»²⁵. La prima parte della didascalia

riferisce il nome del committente per voce della medesima pala, che parla in prima persona e si dichiara dipinta al tempo dell'eminente dottore di legge Antonio Federici. Costui ricopriva allora la carica di rettore dell'ospedale di Santa Chiara e come tale compare nel documento del 5 maggio 1402, col quale risulta avere pagato a Giovanni e Martino la cifra di quindici fiorini, come prima rata del lavoro²⁶. La seconda rata, di trenta fiorini, fu rilasciata il successivo 25 agosto, non dal rettore Federici, ma dal procuratore dell'ospedale Tommaso del fu Terio da Calcinai, che pure era comparso in sua vece al momento di redigere il contratto con i pittori²⁷. All'assenza di un'analogia ricevuta della terza e definitiva rata, supplisce il giornale di cassa di Santa Chiara di quegli anni, dove troviamo l'iniziale credito di novantacinque fiorini riconosciuto a Giovanni e Martino per la tavola nel 1402 (stile pisano) e una serie di crediti e pagamenti pure per altri interventi; tra questi risulta che «de' havere Johanni die ... augusti 1405 [stile pisano] per dipintura del muro e altre cose, quando si mise la tavola, fiorini II»²⁸. Evidentemente Giovanni di Pietro si occupò anche di alcuni lavori al momento della consegna e allestimento della pala, che fu collocata sull'altare nell'agosto del 1404 e sarà stata inaugurata l'11 di quel mese, nell'annuale ricorrenza della titolare della chiesa e dell'ospedale. Nella seconda parte dell'iscrizione della cornice inferiore si dice infatti che allora, al momento della conclusione del dipinto, si era nel pieno del luglio 1405 (ovviamente in stile pisano, dunque 1404). Non so dire quali siano le ragioni per la scelta di affiancare alla Vergine col Figlio centrale le figure dei due Giovanni Battista ed Evangelista e riservare alla titolare Chiara l'estremità destra del registro principale. La presenza di Sant'Agostino dall'altro lato è invece ben giustificata dal fatto che gli oblati dell'ospedale seguivano la sua regola; il vescovo e dottore della Chiesa ostenta un libro aperto con le parole «Tu sola es que restituisti et restitues hereditatem meam michi»: variante del quinto verso del Salmo 15 («Tu es qui restitues mihi haereditatem meam», commentato da Agostino nelle *Enarrationes in Psalmos*)²⁹, che qui si direbbe rivolto alla Vergine.

Diverse partite di credito e debito registrate dal 2 maggio 1402 al 1404 dimostrano che in quegli anni Giovanni e Martino, oltre alla pala, ebbero ulteriori impegni per l'ospedale di Santa Chiara. Giovanni, oltre ad avere lavorato ad alcune finestre e avere dorato un paio di candelieri intagliati da un tale Pellegrino (forse l'intagliatore Benedetto di Angelo di Benso da Firenze, detto Pellegrino, attestato a Pisa nel 1404), nel marzo del 1403 (stile pisano) risulta creditore di cinque fiorini e trentacinque soldi e per «depintura» di «una figura grande di tela la quale ebbe mona Francesca». Costei era la Francesca Lanfranchi che nell'aprile del 1403 risultava debitrice dell'ospedale per «fattura di una sua figura di tela, cioè dipintura», che fece Martino di Bartolomeo, il quale ricevette per conto di lei nello stesso

meze due soldi da Giovanni da Buti, oblato di Santa Chiara. È dunque possibile che si trattasse della medesima impresa eseguita in collaborazione, oppure di due tele diverse e in qualche modo di una sorta di ciclo condiviso dai due compari. Tra l'altro Martino, oltre ad avere dipinto nel marzo del 1404 la cassetta delle elemosine dell'ospedale, nell'agosto successivo avrebbe vantato un credito di sei fiorini e venti soldi «per xxx figure a raxone di soldi xv l'una» che non sappiamo se fossero state dipinte ad affresco, su tavola o tela³⁰.

Il riferimento all'esecuzione di dipinti su tela non deve stupire. Generalmente si ritiene che questa tecnica sia sostanzialmente un'invenzione cinquecentesca, ma in realtà era molto più comune di quanto si creda anche nel tardo Medioevo, quando ovviamente si dipingeva su tela non a olio, ma a tempera: lo documentano i rari stendardi giunti fino a noi, come quello bellissimo dipinto nel 1444 dal senese Pietro di Giovanni d'Ambrogio per Sansepolcro nel 1444 e oggi nel Musée Jacquemart-André (inv. MJAP-P 2022)³¹. Tuttavia questa non era l'unica tipologia per la quale si adottava una simile tecnica, come dimostrano le quattro *Storie della Passione* già appartenute a William Young Ottley, che la parrocchia di Saint Michael and All Angels di Withyham ha messo in vendita da Sotheby's a Londra nel 2012, e Caroline Villers aveva riconosciuto come i resti di un ciclo dipinto su tela verso il 1400 dal fiorentino Niccolò di Pietro Gerini³². Mi chiedo tra l'altro se dipinti del genere, dato il soggetto, non avessero una funzione connessa con la liturgia quaresimale, analogamente ai veli quadragesimali o *Fastentücher* d'Oltralpe, dei quali è attestata comunque una diffusione in Italia³³. Per l'ambito veneto di secondo Trecento, gli studi di Cristina Guarnieri hanno evidenziato che Lorenzo Veneziano aveva notevole dimestichezza con le pitture "de panno lineo": lo dimostrano *la Madonna dell'Umiltà con i Santi Domenico e Pietro Martire, i donatori Cangrande II della Scala ed Elisabetta di Baviera in Sant'Anastasia* a Verona, *la Madonna dell'Umiltà* ridipinta da Marcello Fogolino in Santa Corona a Vicenza e *la Madonna dell'Umiltà e donatrice* di Santa Maria Maggiore a Trieste; tra queste opere la prima è la meglio conservata e, per quanto faccia l'effetto di un affresco, era certamente una pala d'altare ubicata in origine nel tramezzo della chiesa³⁴. Il caso di Lorenzo Veneziano è comunque la punta dell'iceberg di un fenomeno ben testimoniato nella pittura del secondo Trecento e del Quattrocento tra Emilia, Veneto e Lombardia³⁵. Erano ancora più antichi, e sono purtroppo perduti, i dipinti su tela riferiti a Giotto negli inventari quattrocenteschi della Basilica di San Pietro a Roma e il *Mappamondo* di Ambrogio Lorenzetti, pure su tela, per il Palazzo Pubblico di Siena³⁶. Nella Pinacoteca di questa città rimane tuttavia un'eccezionale testimonianza di pittura su tela databile agli anni settanta del Duecento, attribuita a Guido da Siena e raffigurante gli episodi della *Trasfigurazione, Entrata di Cristo*

a *Gerusalemme e Resurrezione di Lazzaro*, in quella che Andrea De Marchi ipotizza avere costituito la pala d'altare della cosiddetta "cripta" del Duomo³⁷.

A simili dipinti corrispondono comunque i ricordi delle fonti. Il toscano Cennino Cennini, che fu attivo al tempo di Martino di Bartolomeo, Giovanni di Pietro da Napoli e Niccolò Gerini, dedicò alcuni capitoli del *Trattato della pittura* (CLXII-CLXV, CLXXIII) al «modo di lavorare in tela, cioè in panno lino o zendado [...] in tela nera o azzurra, o in cortine», oltre che alla modalità di disegnare sempre su tela «per servizio de' ricamatori», al «lavorare in zendado pali, gonfaloni o altri lavori», al «modo di lavorare colla forma dipinti in panno». Indicazioni per colori da utilizzare su tela, in un ambito a nord non solo degli Appennini ma anche delle Alpi, furono raccolte dal milanese Giovanni Alcherio in alcuni capitoli della *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* (LXXXIX-XCIX, CCXV-CCXCVI, CCXCVII-CCCI), di cui resta la copia redatta nel 1431 dal notaio parigino Jean Lebègue³⁸.

Quanto ai documenti, per il periodo che interessa e l'ambito senese appaiono dunque significativi i pagamenti dell'Opera del Duomo di Siena a Taddeo di Bartolo nel 1406, «per dipentura del panno de l'Asunzione de la Nostra Donna, la quale e sta ne la finestra degli orghani», e al nostro Martino di Bartolomeo nel 1425 per «uno telaio a l'ochio de la sagestria [sic]» del Duomo, che hanno pure il merito di alludere chiaramente alla funzione di immagini che in questi casi non erano destinati ad altari³⁹.

Allo stesso modo di queste opere, la tela (o le tele) dipinta (o dipinte) da Giovanni di Pietro e (o) Martino di Bartolomeo per Santa Chiara è perduta (o sono perdute), ma nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo (n. 4917) resta una vasta *Crocifissione* proveniente dal complesso di San Domenico (fig. 16): corredata di un'iscrizione che la dice commissionata da Stefano Lapi al tempo della priora Chiara Gambacorti, reca la data 1405 (stile pisano, dunque riferibile al periodo 25 marzo-31 dicembre 1404 e 1 gennaio-24 marzo 1405) e la firma di Giovanni di Pietro. La *Crocifissione* si contraddistingue per la presenza, oltre ai due consueti dolenti, di San Francesco inginocchiato ai piedi della croce e di un paio di devoti sottodimensionati poco lontano da lui, effigiati pure in ginocchio in atto di preghiera. Uno dei due sarà il committente Stefano Lapi, che sappiamo essere stato "converso" e padre della suora Giovanna, che aveva abitato il convento fino alla morte, nel giugno del 1403. Questo dipinto non è un affresco trasportato su tela, come si è creduto troppo spesso, ma nasce come una pittura su tela che evidentemente vuole fingere un affresco. Lo ha sottolineato di recente pure Ann Roberts, in un importante studio sul convento femminile di San Domenico, costruito alla fine del Trecento dal signore di Pisa Pietro Gambacorti per la figlia Chiara (Firenze,

1362 - Pisa, 1419), che fu seguace di Caterina da Siena e vi abitò dal 1382 alla morte, insieme con un gruppo di devote suore⁴⁰.

La *Crocifissione* di Giovanni di Pietro offre lo spunto per approfondire la questione della pittura su tela intesa a fingere l'affresco, allargando il campo a un gruppo di opere poco note o inedite di Martino di Bartolomeo, che tuttavia non risalgono al tempo della compagnia pisana, ma alla maturità senese. Mi riferisco innanzi tutto a una coppia di tele con *San Romualdo* e il *Beato Alberto da Montalceto* che furono di Carlo De Carlo, e ho avuto modo di studiare una decina d'anni fa, quando appartenevano a Massimo Vezzosi (fig. 17). La presenza del raro camaldolese Alberto da Montalceto, riconoscibile per l'abito e l'attributo del leprotto nella manica, indica inequivocabilmente una provenienza da un ambito camaldolese senese, cui la sua devozione era sostanzialmente limitata⁴¹. Di una datazione alla maturità senese dice peraltro la cornice ad appuntiti archetti a tutto sesto, mutuata da una soluzione adottata da Taddeo di Bartolo nei *Santi* affrescati nel 1407 nella cappella del Palazzo Pubblico di Siena e da allora utilizzata sempre dal nostro pittore⁴². La tipologia dell'architettura con gli appuntiti archetti a tutto sesto ricorre pure in una tela che appartenne alla prestigiosa Collezione Contini Bonacossi ed è passata nel 2008 a un'asta Capitolium di Brescia con la giusta attribuzione a Martino di Bartolomeo (fig. 18). Nel dipinto, che a quanto mi risulta è inedito, si ravvisa una *Madonna addolorata di fronte al Crocifisso* coerente per stile e assetto con i due santi camaldolesi, con i quali condivide il rosso scuro del fondo, distinguendosi tuttavia per l'utilizzo di un'aureola priva di raggi. Non avendo visto il dipinto dal vero mi è impossibile offrire un giudizio sul fatto che la Vergine sia stata ritratta fin dall'origine a mezza figura o la tela sia giunta a noi tagliata; certo è che il dipinto era noto a Federico Zeri, il quale ne conservava una fotografia vergata sul retro con l'attribuzione «Martino di Bartolomeo o Giovanni di Pietro da Napoli»⁴³.

L'immagine sta entro il fascicolo intitolato ai due pittori nella fototeca lasciata dal grande conoscitore all'Università di Bologna, dove è preceduta da altre due fotografie utili al nostro contesto e quanto mai curiose: Zeri aveva evidentemente capito che l'autore era lo stesso e che vi era una relazione tra le opere. Il fotografo, certo per necessità, scelse come ambiente per i due scatti il giardino di una dimora in ristrutturazione, dove si intravedono una scala da lavoro, un caratteristico secchio da muratore e un frattazzo. I protagonisti delle due immagini sono rispettivamente il *San Romualdo* ex Vezzosi di cui si è detto (fig. 19) e quello che appare come il frammento di una lunetta con i *Santi Maria Maddalena e Giovanni Evangelista* (fig. 20)⁴⁴. Anche in questo caso si tratta di una tela, di cui resta un

intero in bianco e nero assai migliore nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, fornito di una vecchia didascalia in cui si dice di un'appartenenza a una collezione privata fiorentina e si propone una generica attribuzione a pittore fiorentino del secolo XIV (ora corretta con il nome di Martino di Bartolomeo, richiamando il mio contributo sui *Santi ex De Carlo/Vezzosi* del 2005)⁴⁵. Nel segnalarmi la fotografia nel 2010, Giovanni Giura (che ringrazio) notava che il numero di inventario dell'immagine era contiguo con quello di una foto del *San Romualdo* e del *Beato Alberto da Montalceto* fornita di identica didascalia, tanto da fare pensare a una medesima provenienza⁴⁶. Ciò trova conferma nelle due foto Zeri, che potrebbero essere state scattate nel giardino circostante la dimora del proprietario di allora.

L'identità di costui per il momento resta ignota, ma frattanto la tela con i *Santi Maria Maddalena e Giovanni evangelista* è riemersa sul mercato, rivelando peraltro, anche a seguito di un accurato restauro, uno stato di conservazione veramente invidiabile per un manufatto del genere (fig. 21)⁴⁷. Al confronto dei *Santi ex De Carlo/Vezzosi* e della *Vergine dolente*, queste due figure si ergono su di una base neutra per stagliarsi su di un fondale contraddistinto da una delicatissima tinta azzurra, richiamando il più tipico sfondo degli affreschi trecenteschi. Anche i nimbi raggiati di tradizione giottesca e la cornice ad appuntiti archetti a tutto sesto rispecchia la volontà di fingere un affresco, evidenziata pure nell'effetto spento di una superficie pittorica intenzionalmente non verniciata. È dunque facile trovare paragoni decisivi con un paio di affreschi senesi di Martino di Bartolomeo, a partire con quanto resta della decorazione compiuta verso il secondo decennio del Quattrocento in quella che un tempo era la cappella dell'ala femminile dell'ospedale di Santa Maria della Scala: un vasto riquadro con la *Trinità*, i *Santi Filippo, Lorenzo e una donatrice* (fig. 22), affiancato dalle figure del *Salvatore* (staccato e in deposito) e di *San Giovanni Battista* (in loco, ma parzialmente ridipinto)⁴⁸. La stretta consanguineità che corre tra Filippo e il nostro Evangelista non lascia adito a dubbi quanto all'identità di mano, confermata pure dalle qualità dei delicati incarnati e delle cromie, dalla scelta dello stesso tipo di aureole raggiate e soprattutto dalla medesima cornice mossa da appuntiti archetti a tutto sesto. Come abbiamo detto per le tele *ex De Carlo/Vezzosi*, si tratta di un motivo accessorio tratto da quello adottato da Taddeo di Bartolo negli affreschi della cappella del Palazzo Pubblico (1407), che divenne un refrain ricorrente nel repertorio di Martino di Bartolomeo frescante. Lo ritroviamo in opere non perfettamente conservate, come la lunetta affrescata con la *Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e un santo giovane* custodita nel Rettorato dell'Università di Siena (dove gli Apostoli sono in piedi ad affiancare la Vergine e gli altri due santi sono inginoc-

chiati alle estremità)⁴⁹, e il fondale azzurro della cappella del Crocifisso in Duomo risalente agli anni 1414-1415 e nel quale il pittore raffigurò due angeli dolenti⁵⁰. La lunetta del Rettorato – che stilisticamente metterei al principio della serie, ordinata poi con l'affresco del Duomo e quelli dell'ospedale – è utile a suggerire quale fosse l'assetto di cui era parte la tela: Maria Maddalena e Giovanni, infatti, non dovevano essere i dolenti di una Crocifissione (dove l'Evangelista, oltre tutto, avrebbe scorrettamente occupato il posto d'onore spettante alla Vergine), ma i santi laterali di una composizione che avrà avuto all'opposto un analogo gruppo con figura stante e figura inginocchiata, prevedendo al centro un qualche protagonista principale (nelle vesti di una Madonna col Bambino o altro).

Premesso che gli affreschi dell'oratorio gerosolimitano di Cascina dimostrano come nello stesso ciclo potessero convivere fondali azzurri e del colore del bolo, c'è da chiedersi se la lunetta di cui restano *Maria Maddalena e Giovanni Evangelista*, la *Vergine col Crocifisso* ex Contini Bonacossi, il *San Romualdo* e il *Beato Alberto da Montalceto* ex De Carlo/Vezzosi non possano avere fatto parte di uno stesso complesso decorativo. Se così fosse, per la presenza del raro beato camaldolese, dovrebbe essersi trattato di un ciclo destinato a una sede della congregazione benedettina fondata da San Romualdo, ubicata a Siena o nel territorio del suo antico stato. D'altronde anche lo stile dei vari elementi del gruppo non corrisponde a quello dei tempi pisani, ma rimanda alla piena maturità di Martino di Bartolomeo, facendo ipotizzare una cronologia tra il 1415 e il 1430. Uno scarto temporale così ampio è conseguenza della difficoltà di datare le opere dei tempi senesi del nostro pittore, in ragione della rarità di sicuri riferimenti cronologici e di un lessico incline spesso all'uniformità. Nel caso del frammento di lunetta il riferimento più prossimo è l'affresco del Santa Maria della Scala, che si tende a giudicare del secondo decennio, ma rispetto al quale le due figure di *Santi* sembrano assumere una maggiore concretezza, come a cercare un dialogo con la scultura dipinta: e infatti per il *Beato Alberto da Montalceto* e il presunto *San Romualdo* avevo cercato assonanze con quanto fatto verso gli anni venti da Domenico di Niccolò (con l'idea soprattutto di accostare il camaldolese al *San Leonardo* di Monticchiello, ora nel Museo Diocesano di Pienza)⁵¹. Non sfugge inoltre una volontà di aggiornamento sulla grande tradizione trecentesca martiniana: il volto della *Maddalena* richiama inevitabilmente la dolcezza dei più illustri prototipi di Simone (come la Vergine della *Maestà* del Palazzo Pubblico nella versione definitiva del 1321) e anche la bella soluzione iconografica dell'evangelista col libro aperto e la penna in mano rimanda a simili modelli, quando si pensi al *San Luca* di Simone Martini del Getty Museum di Los Angeles (82.PB.72), che ai tempi di Martino era ancora parte di una pala d'altare conservata nel Palazzo Pubblico.

All'ipotesi di una comune provenienza camaldolese, si deve comunque contrapporre con forza quella di una possibile destinazione originaria delle varie tele del gruppo a sedi diverse. Questa tipologia di finto affresco, infatti, dovette essere piuttosto diffusa almeno in area senese e pisana tra la fine del Trecento e i primi decenni del secolo successivo. Lo provano anche un paio di tele della Pinacoteca Nazionale di Siena (la *Madonna col Bambino e una famiglia di devoti* n. 573 di un pittore vicino ad Andrea di Bartolo e la teletta con *Crocifissione e Compianto su Cristo morto* n. 111, in ultimo accostata al nome di Gregorio di Cecco, pensando che «fungesse da surrogato di un più prezioso affresco e fosse incastonata in una nicchia»⁵², così come la grande *Crocifissione* di Giovanni di Pietro e i documenti pisani sulle perdute opere di Santa Chiara da cui abbiamo mosso. Né si deve dimenticare la tela di Lorenzo Veneziano in Sant'Anastasia a Verona (fig. 23), che abbiamo già visto somigliare a un affresco e presenta un assetto non troppo diverso dai dipinti di Martino di Bartolomeo, facendo supporre che il senese si attenesse a modelli in uso nel corso del Trecento.

Così come era avvenuto nell'ospedale di Santa Chiara, anche nel convento e nella chiesa di San Domenico Giovanni e Martino si occuparono in quegli anni di molteplici lavori. All'altare maggiore dovette essere destinato, date le dimensioni, il polittico n. 1663 del Museo Nazionale di San Matteo. La pala, caratterizzata da un tipico formato tardogotico a cinque scomparti piuttosto simile a quello del polittico di Santa Chiara, mostra la *Madonna col Bambino e i Santi Maria Maddalena, Domenico, Giovanni Evangelista e Brigida di Svezia*, nonché i *Santi Giovanni Battista e Stefano* nei tondi soprastanti. Frutto della collaborazione tra Martino e Giovanni, questo registro principale era completato, come ben illustrato da una ricostruzione di Miklós Boskovits (qui rielaborata con immagini a colori; fig. 6), da tre perdute cuspidi e da una predella con cinque *Storie di Santa Brigida* assegnate al solo senese, che si conservano nella Gemäldegalerie di Berlino (nn. 1105-1107) e alludevano chiaramente, insieme con l'immagine a figura intera della santa, alla devozione di Chiara Gambacorti per la mistica svedese.

Se le immagini della Maddalena e di San Domenico erano consone a un convento femminile domenicano, quella dell'Evangelista potrebbe essere invece giustificata, come ha detto Roberts, dal fatto che il dipinto fu realizzato grazie a una donazione della zia di Chiara Gambacorti: quella «monna Giovanna donna che fu di Choscio Gambacorta» menzionata nel 1406 (stile pisano) per l'elargizione di ben trecento fiorini e «ancora per denari ci die' quando si fe' la chiesa grossa limosina e per la tavola dello altare», cosa che le valse la celebrazione di tre messe alla settimana per lei e i suoi defunti⁵³. Semmai ci si aspetterebbe che nel registro prin-

cipale comparisse l'altro Giovanni, il Battista, relegato invece nel tondo superiore. Per il Precursore, infatti, la comunità della Beata Chiara dimostrò una sentita devozione, anche in conseguenza del fatto che il convento fu inaugurato il 29 agosto 1382, nella ricorrenza della sua decollazione⁵⁴. In proposito è quanto mai significativa la memoria in pietra di un'elemosina lasciata a San Domenico dal fiorentino Manno d'Albizo degli Agli con condizione che ogni anno si celebrassero messe per la sua anima nei giorni della Maddalena, di Santa Brigida, di San Giovanni Battista e di San Domenico e di Santa Maria di settembre⁵⁵: se cambiamo di posto i due Giovanni abbiamo infatti di fronte tutti i protagonisti del registro principale del polittico. Manno era un ricco imprenditore che nel 1383 aveva costituito a Pisa una società commerciale insieme con il potente mercante pratese Francesco Datini, che pure fu amico della Beata Chiara e sostenne non poco il suo convento. Ciò è attestato da un carteggio tra Datini e la suora, che contiene pure una lettera in cui la Gambacorti scrive al pratese quanto al lascito testamentario di ben cinquanta fiorini fatto al convento da Manno degli Agli, ricordando la necessità di fare la memoria in pietra e le messe suddette⁵⁶. Priva di data, la missiva è certamente posteriore al 21 luglio 1400, giorno della morte di Manno⁵⁷, che almeno fin dal 1396 era uso rilasciare elemosine a Chiara Gambacorti⁵⁸. Dal momento che questa vicenda anticipa l'esecuzione del polittico, c'è da domandarsi se anche il socio di Datini, oltre alla monna Giovanna già ricordata, non abbia avuto un ruolo nella commissione della pala: nella scelta delle cinque festività Manno si sarà semplicemente uniformato a quelle che erano le ricorrenze liturgiche celebrate dalle suore fin da allora, oppure avrà prediletto una personale scelta di devozione? La prima ipotesi appare decisamente più verosimile e andrebbe tra l'altro a chiarire che il polittico, com'è da aspettarsi, fu collocato sull'altare per omaggiare i santi che godevano di maggiore venerazione nella comunità della Beata Chiara (pur con il problema dell'inversione tra i due Giovanni, che resta da spiegare). Oltre tutto se la pala, come si deve credere, fu destinata all'altare maggiore, il programma si sarà necessariamente conformato alle necessità liturgiche della chiesa di San Domenico e, dunque, nell'elaborazione della sua iconografia non avrà mancato di mettere parola il colto domenicano Domenico da Peccioli, che del convento ebbe la direzione spirituale e il vicariato⁵⁹.

La predella fu eseguita da Martino di Bartolomeo, ma nel registro principale i due compagni dovettero collaborare, con il napoletano chiamato come in Santa Chiara a svolgere il ruolo di primo attore: il suo idioma acre e un po' scontroso si riconosce nella Vergine col Figlio, seduta su un trono di tradizione giottesca, nel San Domenico e nella Maddalena; evidente è lo scarto col più malleabile Evangelista Giovanni, dovuto certamente a Martino di Bartolomeo, così come il Battista

e lo Stefano dei piccoli tondi, e direi pure la Santa Brigida, che pare impostata su un'idea di Giovanni di Pietro, ma resa in senso più naturale.

Dalla chiesa domenicana pisana proviene anche lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* n. 1668 del Museo Nazionale di San Matteo (fig. 11), che Alessandro da Morrona vedeva nel 1808 nel coro di San Domenico, da cui fu trasferito due anni dopo nel Camposanto⁶⁰, e Bonaini avrebbe poi ricondotto al problema della collaborazione tra Giovanni e Martino, avendo pure il merito di trascrivere l'iscrizione - oggi non più decifrabile - che lo data all'aprile del 1403 e invoca preghiere per il committente: «MCCCCIII aprile fu il mese preghiamo Dio per chi fa le spese»⁶¹. Dato il formato e la scritta, il dipinto dovette essere destinato a un altare del complesso domenicano, cui il soggetto era quanto mai confacente. Caterina d'Alessandria era infatti veneratissima dai frati predicatori, tanto che a Pisa le era intitolato il principale convento dell'ordine e le nostre suore ne conservavano una reliquia. Il tema era inoltre attuale, richiamando il più recente matrimonio mistico di cui era stata protagonista la domenicana Caterina da Siena e che le suore di San Domenico potevano ossequiare e prendere a esempio grazie a un'immagine dipinta in quegli anni, oggi nel Museo Nazionale di San Matteo (n. 1657)⁶²; non di meno la stessa Chiara Gambacorti nelle fonti è detta sposa di Cristo⁶³. In virtù dello stile, questo dipinto si può ormai riferire a Martino di Bartolomeo, di cui si riconosce facilmente la mano nelle forme compatte e colorate della Madonna col Bambino e nel minuscolo donatore laico, che purtroppo resta ignoto, documentando al tempo stesso la capacità del nuovo convento di attrarre donatori di elemosine. Solo il profilo rigido e netto della Caterina d'Alessandria può evocare il lessico più indurito del compare napoletano, ma alla fine la resa pittorica della carne del volto e delle vesti dagli accessi toni cromatici indirizza più facilmente verso l'esecuzione del senese⁶⁴.

Nel 1403 Martino firmava e datava un polittico a mezzefigure con la *Madonna col Bambino e i Santi Antonio Abate, Bartolomeo, Giovanni Battista e Lucia* (nelle cuspidi il Redentore affiancato dai Santi Caterina d'Alessandria, Giacomo, Pietro e Agata) che oggi è nel Museo di San Matteo (n. 4898; fig. 7), ma Alessandro Da Morrona descriveva all'interno dell'antico ospedale dei Trovatelli detto della Pace, come «una tavola scompartita sul gusto gotico-moderno, con piramidi e gugliette, molto bene accomodata, e colle dipinte immagini di quattro Santi, e della Madonna nel mezzo di essi. Conservata egregiamente è la colorita superficie, e l'iscrizione che vi si legge: *Hoc opus fieri fecit S. Antonius de S. Cassiano. Martinus de Senis pinxit A.D. 1403*. Il lavoro è condotto con molto finimento né sono ingrate le fisionomie delle teste»⁶⁵. Si tratta di una pala di formato ridotto rispetto a quelle

di Santa Chiara e San Domenico, per la quale non è semplice ipotizzare la provenienza: potrebbe essere stata destinata originariamente alla chiesa di San Giorgio dei Tedeschi attigua all'ospedale dei Trovatelli, ma in questo caso ci si aspetterebbe la presenza di un'effigie del titolare, che invece manca. Ai Trovatelli, a seguito delle secolari vicende di accorpamenti degli ospedali pisani, potrebbe alternativamente essere giunto da una simile istituzione: l'ospedale dei Trovatelli di Santo Spirito (riunito per scarsità di mezzi con i Trovatelli della Pace nel 1414 e che la Beata Chiara Gambacorti aveva cercato di rilanciare, affidandolo alle cure del benestante e devoto Giovanni "tinellaio"⁶⁶, quello del Beato Domenico Vernagalli (unito con i Trovatelli della Pace nel 1436)⁶⁷, l'ospedale di Santa Chiara (con la quale i Trovatelli furono riuniti nel 1784 per volere del granduca Pietro Leopoldo). La scelta dei santi effigiati nel polittico, però, non fa scattare particolari associazioni con tali istituzioni. Può essere semmai l'iscrizione, oggi lacunosa e probabilmente ridipinta sull'originale, a fornire qualche spunto, nominando il committente ser Antonio da San Casciano, che evidentemente tenne a omaggiare nello scomparto all'estrema sinistra l'onomastico Antonio Abate. Si potranno fare ipotesi più concrete sulla provenienza il giorno in cui sarà possibile conoscere il beneficio di cui era titolare Antonio da San Casciano che, vantando il titolo di ser, dovette essere prete o, in alternativa e meglio ancora, notaio. In tal senso è verosimile che la pala – come ipotizzato da Cristiano Giometti – possa essere arrivata ai Trovatelli in età moderna tramite un qualche membro della eminente famiglia Sancasciani, la quale non mancò di avere relazioni con San Giorgio dei Tedeschi⁶⁸. Per la provenienza sarà allora da valutare come ipotesi di lavoro la pieve di San Casciano a Settimo, prossima al castello nei dintorni di Cascina da cui i Sancasciani ebbero il nome e dove la *Cronaca* di Ranieri Sardo ricorda nel 1397 una «casa di sere [sic] Antonio da Sancasciano», che per Francesco Bonaini era il committente del nostro dipinto⁶⁹. Dovrebbe trattarsi del giudice ordinario e notaio Antonio di Bartolo da San Casciano, cittadino pisano chiamato più volte al servizio degli Anziani (la massima magistratura della città) quale cancelliere (luglio 1392-giugno 1393 e maggio-dicembre 1401) e notaio (settembre-ottobre 1398)⁷⁰, che il 29 agosto 1385, nella chiesa di San Domenico, inaugurata esattamente tre anni prima, aveva tra l'altro rogato un atto col quale Pietro Gambacorti donava alla figlia Chiara un pezzo di terreno con casa in cappella di Sant'Egidio, appartenuto precedentemente alle monache di Santa Marta⁷¹. È un indizio che potrebbe essere utile a fare rientrare pure ser Antonio nella rete di committenze pisane intessuta da Martino di Bartolomeo, che nel polittico dipinge una Madonna col Bambino tanto simile a quella dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* (a confermare pure il riferimento di questa tavola alla sua mano), per la scelta cromatica e la compat-

tezza di forme. Merita accostare queste due immagini alla *Madonna col Bambino* un tempo nella collezione Bonichi di Asciano, che Martino firmò e datò 1408 (figg. 8-9, 11), per osservare come il pittore, a seguito del ritorno a Siena, avrebbe interiorizzato i suoi peculiari modelli, avendo a mente l'antica eleganza di Simone Martini, che per un maestro della sua generazione era ancora attuale⁷².

Al *corpus* di opere finora assegnate ai due protagonisti della compagnia si può infine aggiungere una coppia di *Santi Nicola e Antonio Abate*, che furono evidentemente laterali di un più ampio polittico (fig. 14). Si tratta di una tavola molto ben conservata nel supporto, nell'oro e nei colori, che conobbi pochi anni fa nella galleria della Casa d'Arte Bruschi di Firenze, dove era presentata come un lavoro pisano di Martino di Bartolomeo, in ragione di una expertise di Luciano Bellosi. Nel 2014 la tavola è entrata nella Collezione Salini del Castello di Gallico, presso Asciano; qui, insieme con Andrea De Marchi, ho avuto modo di studiarla e riconoscerla piuttosto, in virtù delle rigidità e degli eccessivi grafismi metallici delle barbe e capigliature dei *Santi*, a Giovanni di Pietro da Napoli (decisivo è il confronto con i *Santi Agostino e Giovanni Evangelista* del polittico di Santa Chiara; fig. 12). Il *Sant'Antonio abate* dello scomparto destro, chiaramente identificato non solo dal bastone, ma anche dalla scritta del nimbo, non porta la consueta veste eremitica, ma l'abito bianco e nero dei domenicani. È un dettaglio che fa supporre la provenienza da una sede domenicana e ci si può allora chiedere se non possa trattarsi del brano superstite di un ennesimo lavoro destinato dalla nostra compagnia alla chiesa di San Domenico, negli anni del priorato di Chiara Gambacorti⁷³.

A chiusura di quanto abbiamo detto finora, si deve dedurre che l'associazione in compagnia permise a Giovanni di Pietro e Martino di Bartolomeo di fare buoni affari per almeno un paio di anni, lavorando simultaneamente per la principale istituzione ospedaliera pisana (con la pala dell'altare maggiore di Santa Chiara commissionata nell'aprile del 1402 a entrambi e compiuta per lo più da Giovanni nell'agosto 1404; la figura o le figure per Francesca Lanfranchi del marzo-aprile 1403; le trenta figure dipinte da Martino entro l'agosto 1404), per il nuovo convento femminile di San Domenico (entrambi collaborarono alla pala per l'altare maggiore, Martino dipinse nel 1403 lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e Giovanni la tela con la *Crocifissione* datata in stile pisano 1405), per ser Antonio da San Casciano (cui Martino dipinse il così detto polittico dei Trovatelli del 1403, stile pisano) e non solo.

Il 4 agosto 1404 Martino di Bartolomeo ottenne infatti un pagamento dall'esecutore testamentario del conte Gianbernardo della Gherardesca da Castagneto, per avere dipinto la pala d'altare e gli affreschi della cappella che il nobile uomo

aveva fatto costruire da Marco del fu Cecco di San Martino in Chinzica nella chiesa pisana di San Lorenzo alla Rivolta; un sacro edificio demolito nei primi decenni dell'Ottocento, che sorgeva nella zona dell'attuale Piazza Martiri della Libertà e fu dipendente per lungo tempo dal monastero camaldolese di San Michele in Borgo⁷⁴. Nulla si sa della pala e il documento è noto solo grazie a un cenno di Igino Benvenuto Supino e a un breve regesto di Miria Fanucci Lovitch, che non mi pare abbiano attirato troppo l'attenzione degli studi⁷⁵.

La commissione conferma l'apprezzamento della compagnia da parte delle famiglie che erano state protagoniste della storia pisana, aggiungendo ai Gamba-corti e ai Lanfranchi pure i nobili Della Gherardesca, resi celebri dal conte Ugolino dantesco. Nato nel 1347 da Giovanni e Giovanna contessa di Panico, Gianbernardo della Gherardesca fece testamento il 6 novembre 1401 e morì l'anno successivo⁷⁶. Sono quindi alcune carte del notaio Bartolomeo di ser Fino [Boncetani] da Vicopisano ad attestare che il conte Gianbernardo, già residente in cappella di San Lorenzo alla Rivolta, col suo ultimo testamento di cui si è detto (rogato da Francesco di Guiduccio d'Appiano), stabilì che i suoi eredi dovessero costruire, nella chiesa pisana di San Lorenzo alla Rivolta, una nuova cappella, intitolata a San Giovanni Evangelista e corredata di tavola dipinta, calice, patena, paramenti, messale e quanto altro necessario. Gli eredi, volendo rispettare tali volontà, dovevano chiedere licenza ad Antonio d'Arezzo, abate del monastero camaldolese di San Michele in Borgo, dalla quale San Lorenzo alla Rivolta era dipendente, e il 25 aprile 1404, con atto del medesimo Bartolomeo di ser Fino, l'esecutore testamentario Piero del fu Duccio della Gherardesca, nipote di Gianbernardo, nominò a tal fine suo procuratore il senese Silvestro di Jacopo, abitante a Pisa in detta cappella; quest'ultimo ottenne a sua volta tale licenza il 16 luglio 1404, come da atto rogato dal solito Bartolomeo di Fino sopra il ballatoio del chiostro di San Michele in Borgo, alla presenza dei testimoni Filippo di Zenobi setaiolo e Piero d'Antonio barbiere⁷⁷. Quando giunse l'autorizzazione, i lavori dovevano essere già iniziati, a meno che non procedessero con inaudita velocità! Il successivo 4 agosto 1404 (a pochi giorni dal 10 agosto, festa di San Lorenzo, titolare della chiesa), la cappella infatti era già pronta e alla presenza dell'abate Antonio d'Arezzo, il procuratore Silvestro da Siena procedette a pagare il maestro pisano Marco del fu Cecco, abitante in cappella di San Martino in Chinzica, per la costruzione della cappella stessa, e in particolare per lo scalino murato ai piedi dell'altare, il gradino ligneo, la muratura dell'altare, la pietra sacra, gli ornati architettonici e le figure di gesso «et aliis infixis et connexis in dicta cappella», il "cielo" di gesso sito sopra la cappella, la riparazione del soprastante tetto della chiesa e ogni altra cosa necessaria alla perfezione di tale lavoro, per una cifra di settantatre fiorini d'oro. Altri diciotto

fiorini il maestro Marco li ebbe quindi per avere eseguito la carpenteria della pala d'altare («pro magisterio et factura tabule de lignaminis facte per eum pro dicta cappella»). Tutto ciò è attestato dal solito notaio Bartolomeo, con atto redatto nella stessa cappella, alla presenza del dottore di legge lucchese Garzone Garzoni, di Nardo del fu Pucchetto rettore della chiesa e di Girolamo di ser Giovanni da Castiglione Garfagnana⁷⁸. Nello stesso luogo e con gli stessi protagonisti, segue quindi la quietanza di pagamento di settanta fiorini, dati dal suddetto Silvestro a Martino di Bartolomeo, residente a Pisa in cappella di San Felice, per avere dipinto la pala d'altare, gli ornati in gesso, le arcate antistanti e, con un motivo di cielo stellato, la volta della cappella («pro pictura dicte tabule lignaminis et pro pictura dicte cappelle de gesso et pro pictura arcuum sitorum ante dictam cappellam et pro pictura celi cum stellis siti super dictam cappellam et pro rissatura et ponitura ipsam tabulam in dicta cappella»)⁷⁹.

Nella perduta cappella intitolata a San Giovanni Evangelista in San Lorenzo alla Rivolta, dunque, Martino di Bartolomeo si occupò come accadeva di norma, della decorazione murale, compresa la policromia di parti in gesso, e della pala d'altare, nella quale si può provare a immaginare la presenza almeno della Madonna col Bambino, del titolare dell'altare Giovanni Evangelista e del titolare della chiesa Lorenzo. In questa impresa Giovanni di Pietro da Napoli non è nominato; d'altronde quando la cappella Della Gherardesca fu finita, nell'estate del 1404, la compagnia doveva essere in procinto di sciogliersi. L'anno successivo Martino era ormai rientrato a Siena, mentre di Giovanni non abbiamo notizie ulteriori; forse era già scomparso, oppure intraprese strade che per il momento restano oscure.

Appendice

Di seguito trascrivo tre inediti documenti, relativi alla vicenda della cappella che, per volontà testamentaria di Gianbernardo della Gherardesca, fu costruita in San Lorenzo alla Rivolta da Marco del fu Cecco di San Martino in Chinzica e decorata da Martino di Bartolomeo nel 1404. Come ho detto nel testo, la cappella e la chiesa non sono giunte fino a noi, mentre il coinvolgimento del pittore senese in questa impresa è stato segnalato in passato da Iginio Benvenuto Supino (*Arte pisana*, Firenze, 1904, p. 299) e Miria Fanucci Lovitch (*Artisti attivi a Pisa tra XIII e XVIII secolo*, 2 voll. Pisa, 1991, I, p. 205). Sono grato ad Andrea Giorgi per il controllo che ha fatto sulla trascrizione dei documenti, nella quale ho utilizzato i criteri più comuni, sciogliendo le abbreviature, conservando generalmente le irregolarità ortografiche (con tre eccezioni: la *j* risolta in *i*; la *v* distinta in *u* o *v* secondo la pronuncia moderna, la *ç* risolta in *z*), adattando le maiuscole e la punteggiatura all'uso moderno, inserendo integrazioni e precisazioni tra parentesi quadre. ASF sta per Archivio di Stato di Firenze.

1. 1404, 16 luglio (Pisa, ballatoio del chiostro del monastero di San Michele in Borgo): Antonio d'Arezzo, abate del monastero camaldolese di San Michele in Borgo a Pisa, autorizza la costruzione della cappella voluta dal fu Gianbernardo della Gherardesca nella chiesa di San Lorenzo alla Rivolta, dipendente dal suo monastero; ASF, *Notarile antecosimiano*, 1816 (vecchia numerazione B.802), c. 64r-v.

Scede mei Bartholomei ser Fini de Vico. Cum hoc sit quod lambernardus comes, filius condam comitis Iohannis de Castagneto de cappella Sancti Laurentii de Rivolta, disposuerit et iudicaverit per suum ipsius comitis lambernardi ultimum testamentum, ab eo conditum, scriptum et rogatum a ser Francisco notario condam Guiducci de Appiano cive Pisarum dominice incarnationis anno mcccci, inditione nona, die sexto novembris, seu alio tempore vel datali debere fieri ac construi de novo, per eius heredes, in ecclesia Sancti Laurentii de Rivolta Pisane civitatis, quandam cappellam seu altare sub vocabulo Sancti Iohannis Evangeliste, cum tabula picta, calice, patena, paramentis paramentis [sic], messale et aliis, prout et sicut in dicto testamento latius continetur. Et dicti sui heredes velit dictum iudicium et legatum ac eius ultimam voluntatem executioni mandare. Et hoc facere non possint sine licentia, parabola et consensu venerabilis viri domini Antonii de Aretio, abbatis monasterii Sancti Michaelis de Burgo ordinis camaldulensis, dicentis et asserentis dictam licentiam ad dictum monasterium iure plenissimo pertinere. Et maxime cum dicta ecclesia Sancti Laurentii de Rivolta sit subiecta prefati monasterii Sancti Michaelis de Burgo. Ideo prefatus dominus abbas requisitus a Silvestro condam Iacobi de Senis commorante Pisis, in dicta cappella Sancti Laurentii, procuratore ad hoc et alia constituto comitis Pieri filii condam comitis Duccii de Castagneto de dicta cappella, heredis testamentarii suprascripti olim comitis lambernardi, ut de dicta procura constat per cartam inde rogamam a me Bartholomeo notario suprascripto dominice incarnationis anno mccccv, inditione xii, die vigesimo quinto aprilis, omni iure, via, modo et nomine quibus melius potuit, et ex omni bailia et auctoritate quam habet vice et nomine dicti monasterii, coram me et cetera et coram ser Iohanne notario condam ser Bonaccursi Ciampuli, qui de hiis etiam cartam fecit, dedit et concessit suprascripto Silvestro procuratori predicto, dicto nomine recipienti, licentiam, parabola et mandatum dictum altare sive cappellam faciendi, construendi et perficiendi et fieri construi, et perfici faciendi in suprascripta ecclesia Sancti Laurentii de Rivolta, in eo loco de quo dicto procuratori melius videbitur convenire, cum omnibus pertinentibus et expectantibus ad ipsum altare sive cappellam, et eo modo et sicut per dictum olim comitem lambernardum in dicto suo ultimo testamento extitit iudicatum. Et taliter me et cetera. Actum Pisis, super balatorio claustrum dicti monasterii Sancti Michaelis de Burgo, presentibus Filippo filio Zenobii setaiuoli de dicta cappella Sancti Michaelis et Piero Antonii barberio de cappella Sancti Laurentii de Rivolta testibus ad hoc vocatis et rogatis dominice incarnationis anno mccccv, inditione xii, die sextodecimo iulii.

2. 1404, 4 agosto (Pisa, San Lorenzo alla Rivolta, cappella Della Gherardesca): pagamento al maestro pisano Marco di Cecco per i lavori di costruzione della cappella voluta da Gianbernardo della Gherardesca nella chiesa di San Lorenzo alla Rivolta e per avere realizzato la carpenteria della pala d'altare; ASF, *Notarile antecosimiano*, 1816 (vecchia numerazione B.802), c. 65r-v.

Magister Marcus condam Cecchi de cappella Sancti Martini Kinzice, existens in presentia venerabilis viri domini Antonii de Areto abbatis monasterii Sancti Michaelis de Burgo Pisane civitatis, cuius licentia infrascriptum laborerium seu cappella in ecclesia Sancti Laurentii de Rivolta, factum et noviter constructum fuit, interrogatus a Silvestro de Senis procuratore suprascripto dicto nomine, dixit suo iuramento dicto magistro Marco delato per me Bartholomeum notarium suprascriptum tactis per eum corporaliter scripturis se habuisse et recepisse et apud se habere a dicto Silvestro dicto nomine pro constructione unius cappelle facte per eum in dicta ecclesia Sancti Laurentii ad petitionem dicti Silvestri dicto nomine, videlicet pro gradu murato in pede altaris, pro predila de ligno, pro altari murata, pro petra ad sacrandam, et pro cappella cum ornamentis ciboriorum et figuris de gesso, et aliis infixis et connexis in dicta cappella, et pro celo de gesso sito supra dictam cappellam et pro aliis opportunis et necessariis ad perfectionem dicte cappelle florenos septuagintatres auri boni et iusti ponderis in una parte. Et in alia parte pro magisterio et factura tabule lignaminis facte per eum pro dicta cappella florenos decemocto auri boni et iusti ponderis, renuntiando exceptioni et cetera. Quam et cetera. De quibus se et cetera. Et in dictum Silvestrum dicto nomine et cetera. Qui dominus Antonius abbas suprascriptus, visus presentibus laboreris et quolibet eorum et viso dicto iuramento suprascripti magistri Marci in eius presentia facto, ex omni bailia et auctoritate quam habet, vice et nomine dicti monasterii, dictas expensas acceptavit prout supra per omnia et singula continetur. Et taliter me et cetera. Actum Pisis, in // ecclesia Sancti Laurentii de Rivolta, coram dicta cappella, presentibus domino Garzone de Garzonibus legum doctore, cive lucano commorante Pisis in dicta cappella Sancti Laurentii de Rivolta, presbitero Nardo condam Puccepti rectore dicte ecclesie Sancti Laurentii de Rivolta et domino Gerolamo filio ser Iohannis de Castilione de Garfagnana, lucano cive commorante Pisis in dicta cappella, et pluribus aliis testibus ad hoc vocatis et rogatis, dominice incarnationis anno mccccv, inditione xii, die quarto augusti.

3. 1404, 4 agosto (Pisa, San Lorenzo alla Rivolta, cappella Della Gherardesca): pagamento al pittore senese Martino di Bartolomeo per avere dipinto la pala d'altare, gli ornati in gesso, le arcate antistanti e la volta della cappella della cappella voluta da Gianbernardo della Gherardesca nella chiesa di San Lorenzo alla Rivolta; ASF, *Notarile antecosimiano*, 1816 (vecchia numerazione B.802), c. 65v.

Magister Martinus pictor condam Bartholomei de Senis, commorans Pisis in cappella Sancti Felicis, existens ut supra in presentia suprascripti domini abbatis, interrogatus a dicto Silvestro dicto nomine, dixit suo ipsius magistri Martini iuramento et delato per me Bartholomeum notarium suprascriptum tactis per eum corporaliter scripturas se habuisse et recepisse et apud se habere a dicto Silvestro dicto nomine pro pictura dicte tabule lignaminis, et pro pictura dicte cappelle de gesso, et pro pictura arcuum sitorum ante dictam cappellam, et pro pictura celi cum stellis siti supra dictam cappellam, et pro rissatura et ponitura ipsam tabulam in dicta cappella florenos septuaginta auri boni et iusti ponderis de quibus se et cetera. Et in dictum Silvestrum et cetera Qui dominus abbas visus suprascriptis laboreris et picturis, et viso dicto iuramento, ex omni auctoritate quam habet, ipsas expensas acceptavit ut supra per omnia continetur. Actum Pisis, in infrascripto loco, presentibus suprascriptis testibus ad hoc vocatis et rogatis, suprascripto die.

- 1 Questo contributo è una versione, assai ampliata, dell'intervento *Giovanni di Pietro da Napoli and Martino di Bartolomeo: a societas of painters in early Quattrocento Pisa*, presentato alla session *Arts in Quattrocento Pisa*, curata il 27 marzo 2015 da Gerardo de Simone, nell'ambito dell'annual meeting della Renaissance Society of America tenuto a Berlino. Laddove non è specificato, ho sempre provveduto a volgere al moderno la cronologia in stile pisano adottata nei documenti originali. Oltre che a Gerardo, sono grato a Caterina Bay e Pierluigi Nieri per la possibilità di esaminare i dipinti del Museo Nazionale di San Matteo e discuterne insieme. Sono grato inoltre ad Andrea De Marchi, Andrea Giorgi, Giovanni Giura, per le ragioni che si diranno di volta in volta nel testo e nelle note.
Per la compagnia tra Giovanni di Pietro da Napoli e *Martino di Bartolomeo* gli studi non mancano; di seguito ne ricordo per comodità i più recenti: E. Carli, *Pittura pisana del Trecento. II. La seconda metà del secolo*, Milano, 1961, pp. 29-31; C. M. Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, Ph.D. dissertation, Indiana University, 1992, pp. 31-47; E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Pisa, 1994, pp. 106-108; A. Labriola, *Martino di Bartolomeo*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca 1998), a cura di M. T. Filieri, Livorno, 1998, pp. 202-214, in particolare pp. 203-204; M. Becchis, *Giovanni di Pietro da Napoli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 56, Roma, 2001, pp. 170-171; Eadem, *Martino di Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 71, Roma, 2008, pp. 298-300, in particolare p. 299; G. Fattorini, in *La Collezione Salini. Addenda*, a cura di A. De Marchi e G. Fattorini, 2 voll., Firenze, 2015, I. *Pittura e scultura*, pp. 53-61.
- 2 G. Concioni, C. Ferri e G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca, 1994, pp. 305, 354, 356, 358, nonché pp. 90-93 per il cospicuo numero di associazioni tra pittori che si formarono a Lucca nel tardo Medioevo. Su Bartolomeo di Marco di Rainalduccio Arcomanani e la sua unica opera firmata (un calice conservato nella Collezione Salini nel Castello di Gallico): E. Cioni, in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, 2 voll., Firenze, 2009, II. *Scultura e oreficeria*, pp. 372-385, n. 15.
- 3 F. Bonaini, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa, 1846, pp. 43-47, 144-148 nn. XIV-XVII; G. Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854-1856, II, pp. 8-12, nn. 3-6.
- 4 Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, cit., I, pp. 45, 46.
- 5 M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa tra XIII e XVIII secolo*, 2 voll., Pisa, 1991, I, p. 205.
- 6 *Ibidem*.
- 7 La *Madonna col Bambino* nella controfacciata di Santa Maria Forisportam è disputata tra Martino (A. Tartuferi, *Trecento lucchese. La pittura a Lucca prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa tabula picta*, cit., pp. 42-63, in particolare pp. 57, 58-59; Labriola, *Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 203, 211) e Giovanni di Pietro da Napoli (A. De Marchi, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta*, cit., pp. 400-425, in particolare pp. 409-410, con l'idea di associarla al suo passaggio lucchese del 1397). È una questione sottile, che anticipa le relazioni artistiche attestate a Pisa tra i due; dovendo prendere una parte, nel caso lucchese preferisco il nome di Martino, anche per la dolcezza di una immagine che mi ricorda la delicatezza della scultura di Nino Pisano, nel modo in cui la rileggeva negli stessi anni, tra Pisa e Lucca, l'altro senese Francesco di Valdambirino (G. Fattorini, *Francesco di Valdambirino. Per un riepilogo generale*, in «La Diana», 2, 1996, pp. 109-157, in particolare p. 135 nota 17, tav. 30III-IV).
- 8 C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, p. 27. Per le relazioni stilistiche con Antonio

Veneziano e Spinello e l'ambiente artistico pisano: Labriola, *Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 203, 205, 210-211.

- 9 A. R. Calderoni Masetti, *Spinello Aretino giovane*, Firenze, 1973 (per l'attribuzione a Spinello); L. Bellosi, *La mostra di Arezzo*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 55-60, in particolare pp. 57-58 (per il riconoscimento a Martino di Bartolomeo); M. Paoli, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento. Produzione artistica e cultura libraria*, Lucca, 1986, p. 99 (per il committente e la datazione); L. Simonato, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel et al., Milano, 2010, pp. 516-517, n. G.1 (con bibliografia).
- 10 Per il ciclo di Cascina, giocato su una serie di *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento e del Battista*: M. L. Testi Cristiani, *Affreschi biblici di Martino di Bartolomeo in San Giovanni Battista di Cascina*, Pisa, 1978; G. Fattorini, *Il patrimonio artistico di San Pietro alla Magione*, in *La chiesa di San Pietro alla Magione nel Terzo di Camollia a Siena: il monumento - l'arte - la storia*, a cura di M. Ascheri, Siena, 2001, pp. 209-236, in particolare pp. 213-216 (per la relazione col più antico ciclo di San Pietro alla Magione a Siena); D. Lauri, in *Tesori da scoprire. Paesaggi e patrimonio nella provincia di Pisa*, a cura di M. Dringoli, Pisa, 2014, pp. 43-49 (per una breve scheda); A. Luttrell, *Martino di Bartolomeo's frescoes at Cascina*, in «Iconographica», 13, 2014, pp. 100-107 (dove si propone una datazione al 1409 che contrasta con lo stile ben più antico degli affreschi e appare assolutamente inaccettabile).
- 11 Oltre al lavoro monografico di Carol Montfort Molten (*The Siennese Painter Martino di Bartolomeo*, cit.), su Martino di Bartolomeo mi limito a menzionare un paio di recenti profili (Becchis, *Martino di Bartolomeo*, cit.; G. Amato, *Martino di Bartolomeo*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit. p. 620, con riferimento alle relative schede) e un mio contributo di qualche anno fa (G. Fattorini, *La pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambriano*, in «Nuovi studi», 13, 2008, 14, pp. 5-38), dai quali si può recuperare la composita bibliografia sul pittore, da integrare in ultimo almeno con: G. Freuler, in D. Benati et al., *The Middle Ages and Early Renaissance. Paintings and Sculptures from the Carlo De Carlo Collection and other Provenance*, catalogo della mostra, New York 2012, Firenze, 2011, pp. 110-114 n. 14.
- 12 Fattorini, *La pala dei Carnaioli*, cit.
- 13 All'attività pisana di Taddeo di Bartolo hanno dedicato di recente importanti studi Gianluca Amato (*Alcuni chiarimenti sull'attività giovanile di Taddeo di Bartolo e il caso del politico Casassi di Pisa*, in «Prospettiva», 134-135, 2009, pp. 101-119) e Gail Elizabeth Solberg (*The Count and the Clares: Taddeo di Bartolo, his shop and paintings for S. Martino - S.ta Chiara Novella at Pisa*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 73, 2010, pp. 449-486; *The Painter and the Widow: Taddeo di Bartolo, Datuccia Sardi Da Campiglia and the sacristy chapel in S. Francesco*, Pisa, in «Gesta», 49, 2010, pp. 53-74; *Taddeo di Bartolo's altarpiece at S. Francesco in Pisa: new discoveries and a reconstruction*, in «The Burlington Magazine», 152, 2010, pp. 144-151).
- 14 Per i due gruppi valdambrineschi, si veda con bibliografia: M. Campigli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., pp. 36-40 nn. A.5-A.6.
- 15 *Noli me tangere*, tempera e oro su tavola, cm 28,4 x 40: San Marco Aste, *Importanti dipinti di antichi maestri*, Venezia, 18 marzo 2007, lotto 64. In seguito il dipinto, che a me pare di indubbia matrice pisana, è stato assegnato ad Antonio da Atri da Pierluigi Leone de Castris (in G. Sarti, *Entre tradition et modernité: peinture italienne des XIVe et XVe siècles (From Gothic tradition to the Renaissance: Italian painting from the 14th and 15th centuries)*, catalogo della mostra, Parigi e Vienna 2008-2009, Paris, 2008, pp. 118-127).

- 16 Non sono mancati tentativi di assegnare o avvicinare a Giovanni di Pietro alcune opere di ambito meridionale, come il *San Nicola* della Galleria Nazionale di Palermo proveniente da San Niccolò a Sciacca (*Antonello e la pittura del '400 in Sicilia*, catalogo della mostra, Messina 1953, a cura di G. Vigni e G. Caradente, Venezia, 1953, p. 23 n. 7, tav. XVIII), la *Madonna col Bambino e Santi* del convento agostiniano di Rabat a Malta (R. Longhi, *Frammento siciliano*, in «Paragone», 4, 1953, 47, pp. 3-44, in particolare p. 7, con riferimento a *The Madonna in Art*, catalogo della mostra, Malta 1949, a cura di V. Bonello, Malta, 1949, p. 4 n. 9) e la *Madonna del Duomo di Ravello* (F. Bologna, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Salerno 1954-1955, Napoli, 1955, pp. 35, 78-79 n. 11, tav. XV; da notare che nel fascicolo "Martino di Bartolomeo, Giovanni di Pietro da Napoli, dipinti 2" della Fototeca Zeri dell'Università di Bologna è una *Madonna col Bambino* schedata col n. 7476 e segnalata nel 1962 in una collezione privata di Ravello: il dipinto tuttavia non spetta ai nostri pittori, ma è facilmente riconoscibile al senese Niccolò di ser Sozzo), ma sono tutti falliti (A. Caleca, *Giovanni di Pietro da Napoli*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., Milano 1986, II, p. 581). Ferdinando Bologna (*I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma, 1969, p. 341 nota 252) negava definitivamente che il pittore potesse essersi formato in patria e si chiedeva se il nesso Martino di Bartolomeo-Giovanni da Napoli non potesse spiegare l'origine culturale dell'abruzzese Maestro di Beffi: una connessione rilanciata anche di recente (si veda Becchis, *Giovanni di Pietro*, cit., pp. 170-171), ma che non coglie nel segno, poiché sono altre le coordinate linguistiche dell'artista (per il quale si veda adesso C. Pasqualetti, "Ego Nardus magistri Sabini de Teramo": sull'identità del "Maestro di Beffi" e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele, in «Prospettiva», 139-140, 2010, pp. 4-34). Giovanni di Pietro da Napoli dovette piuttosto guardare con notevole interesse pure al monumentale palinsesto pittorico del Camposanto, se spetta davvero alla sua mano, come proponeva Giorgio Vigni (*Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo, 1950, pp. 71-73 n. 55), la discussa tavola con *Annunciazione e Crocifissione* n. 1653 del Museo di San Matteo (Molten, *The Siense painter Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 39-40, 218 n. 50 con bibliografia; Carli, *La pittura a Pisa*, cit., pp. 77-78; Labriola, *Martino di Bartolomeo*, p. 204), che rivela una mano assai migliore delle altre sue opere e andrebbe a giustificare la stima di cui il pittore godette a Pisa.
- 17 *Deposizione*, tempera e oro su tavola, cm 125,7 x 78,4: R. Offner, *Italian Primitives at Yale University, Comments and Revisions*, New Haven, 1927, pp. 42-43; C. Seymour Jr., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven-London, 1970, pp. 59, 61 n. 41; B. B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, 1972, pp. 122 (Martino di Bartolomeo), 295 (Giovanni di Pietro), 600 ("Giovanni di Pietro da Napoli and Martino di Bartolomeo"). Alle figg. 15 e 16 ho provveduto a ripetere il confronto di Offner, tra la *Deposizione* di New Haven e la *Crocifissione* di Pisa, non solo quale omaggio al grande conoscitore, ma anche perché oggi, in attesa di un restauro, non si possono recuperare foto migliori e a colori delle due opere.
- 18 Bonaini, *Memorie inedite*, cit., pp. 144-145 n. XIV; Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, cit., II, pp. 8-9 n. 3.
- 19 Luciano Bellosi, *Cimabue*, apparati a cura di G. Ragionieri, Milano, 1998, pp. 256, 290-291. Per la storia dell'ospedale di Santa Chiara mi limito a citare: M. Vaglini, *La storia dell'Ospedale di Santa Chiara in Pisa: dalle origini fino al 1771*, Pisa, 1994; A. Patetta, *Gli ospedali di Pisa. Sanità e assistenza nei secoli XI-XIV*, Pisa, 2001, pp. 162-188; M. Vaglini, *Dalle oblate ospedaliere alle suore di Santa Chiara*, Firenze, 2013.
- 20 Per la pala di Santa Chiara (tempera e oro su tavola, cm 201,5 x 242) rimando, con bibliogra-

- fia, a Molten. *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 33-36 (senza accogliere la proposta che la Madonna centrale possa spettare a Martino), 204-208, n. 46.
- 21 G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, II, Pisa, 1840, p. 189.
- 22 Bonaini, *Memorie inedite*, cit., pp. 43-47. Le predelle figurate con una galleria di Apostoli non erano rare; per l'ambito che interessa merita ricordare quella di Taddeo di Bartolo, col Cristo al centro, conservata a Villa I Tatti (G. E. Solberg, in C. B. Strehlke e M. Brügggen Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Florence-Milan, 2015, pp. 588-591, n. 98, pure per altri esempi). Come notato da Molten (*The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, cit., p. 207 nota 5) non è chiaro perché si nominasse la presenza della cuspidi con la Trinità in J.A. Crowe e G.B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy*, II, London, 1864, p. 173, nota 2.
- 23 Solberg, *The Count and the Clares*, cit., pp. 459-460.
- 24 *Angelo annunciante e Vergine annunciata*, tempera e oro su tavola, cm 35,8 x 23,4 e 35,8 x 24,8: J. W. Goodison, G. H. Robertson, *Fitzwilliam Museum, Cambridge. Catalogue of Paintings. II. Italian Schools*, Cambridge, 1967, pp. 100-101 n. 553; Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 40-41, 150-151, n. 16. Più probabile che queste cuspidi coronassero un complesso simile a quello del polittico di San Domenico, di cui si dice oltre; anche qui la carpenteria, pur rimaneggiata, mantiene il formato originale e culmina nelle sommità con tre cornici che misurano in larghezza cm 44,5 (sia ai lati che al centro): quasi 10 cm in più delle tavole di Cambridge, che pure dovevano avere una cornice e nella parte alta mostrano le tracce di una carpenteria ad archetti che non si accorda con quella del polittico.
- 25 E. Förster, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Leipzig, 1835, p. 89.
- 26 Bonaini, *Memorie inedite*, cit., p. 146, n. XV; Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, cit., II, p. 10, n. 4.
- 27 Bonaini, *Memorie inedite*, cit., pp. 146-147 n. XVI; Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, cit., II, pp. 10-11, n. 5.
- 28 Bonaini, *Memorie inedite*, cit., pp. 46, 147-148 n. XVII; Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, cit., II, pp. 11-12, n. 6.
- 29 Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 204, 207 nota 1.
- 30 Bonaini, *Memorie inedite*, cit., pp. 46, 147-148 n. XVII; Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, cit., II, pp. 11-12, n. 6; Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa*, cit., I, pp. 48 (per l'attestazione pisana dell'intagliatore fiorentino detto Pellegrino), 205 (per il debito di Francesca Lanfranchi dell'aprile 1404 relativo alla tela dipinta da Martino di Bartolomeo e per il lavoro di quest'ultimo alla cassetta delle elemosine).
- 31 Sugli stendardi del tardo Medioevo e del Rinascimento (con un utile repertorio): A. Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, München, 2004.
- 32 Sotheby's, *Old Master & British Paintings Evening Sale, including Three Renaissance Masterworks from Chatsworth*, London, 5 dicembre 2012, lotto 16, tenendo conto in precedenza di C. Villers, *Paintings on canvas in fourteenth century Italy*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 58, 1995, pp. 338-358; Eadem, *Four Scenes of the Passion Painted in Florence around 1400*, in *The fabric of images. European paintings of textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, a cura di C. Villers, London 2000, pp. 1-10. A questi studi e all'intero volume *The fabric of images* rimando in generale per la pittura su tela nel tardo Medioevo, con l'aggiunta almeno di Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner*, cit., pp. 245-254 e dei contributi citati alle note successive.

- 33 Si veda almeno il caso genovese: M. Cataldi Gallo, *Passione in blu. I teli con storie della passione del XVI secolo a Genova*, Genova, 2008; Eadem, *I teli quaresimali con le Storie della Passione di Genova*, in *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologia, iconografia, tecnica esecutiva*, atti del convegno (Milano 2006), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, «Arte Lombarda», 153, 2008, pp. 75-87.
- 34 C. Guarnieri, *Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo" di Lorenzo Veneziano*, in «Nuovi Studi», 3, 1998, 5, pp. 15-24; Eadem, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 183-185 nn. 11-12, pp. 192-193, n. 21; Eadem, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori: nuove riflessioni critiche attorno alle tre tele con la Madonna dell'umiltà*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia*, catalogo della mostra (Vicenza 2011), a cura di C. Rigoni e C. Scardellato, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 19-41 (e anche il resto del catalogo).
- 35 Si vedano: R. D'Amico, *Dipinti su tela a Bologna tra '300 e '400. Note su una tipologia artistica*, in «Strenna Storica Bolognese», 38, 1988, pp. 137-151; *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale*, cit.
- 36 Si vedano rispettivamente: Guarnieri, *Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo"*, cit., p. 23, nota 35 (con bibliografia), e T. de Wesselow, *Ambrogio Lorenzetti's Mappamondo: A Fourteenth-Century Picture of the World Painted on Cloth*, in *The fabric of images*, cit., pp. 55-65.
- 37 A. De Marchi, *Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena nella prospettiva della Maestà di Duccio*, in *Duomo di Siena 1300. Affreschi, policromie, apparati: un network di immagini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 120, 2016, pp. 33-46.
- 38 Sono fonti ben note agli studi sulla pittura su tela tardomedievale, si vedano per tutti e con bibliografia: Guarnieri, *Una Madonna dell'umiltà "de panno lineo"*, p. 23 nota 37; Villers, *Four Scenes of the Passion*, pp. 6-9; P. Bensi, *Gli esordi della pittura su tela in Italia attraverso le fonti medievali e rinascimentali*, in *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale*, cit., pp. 25-28 (in particolare p. 25 per un riferimento pure a Giovanni di Pietro da Napoli); Guarnieri, *Lorenzo Veneziano e l'ordine dei predicatori*, p. 39 nota 60.
- 39 Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, cit., II, pp. 8, 32.
- 40 Per la grande *Crocifissione* di Giovanni di Pietro da Napoli (tempera su tela, cm 288 x 208; iscrizione: «Factum fuit tempore sororis Clare priorisse istius monesterii anno Domini MCCC-CV. Fieri fecit Stefanus Lapi domini Lapi. Roghate deum pro eo. loh[ann]es Petri de Neapoli pinsit») e le altre opere dipinte dalla sua "compagnia" con Martino per San Domenico a Pisa e la committenza della priora Chiara Gambacorti, si può adesso fare riferimento ad Ann Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art. The Convent of San Domenico of Pisa*, Aldershot, 2008, pp. 70-94, 272 n. 6 (il volume è stato peraltro oggetto di un'ottima recensione di Linda Pisani, in «Predella», 7, 2008, 24; www.predella.it/predella/predella24/inlibreria.htm), ricordando anche G. De Simone, *L'Angelico di Pisa. Ricerche e ipotesi intorno al Redentore benedificante del Museo Nazionale di San Matteo*, in «Polittico», 5, 2008, pp. 11-12 (per il richiamo a un disegno delineato nel 1858 da Giovan Battista Cavalcaselle, con riferimento a D. Levi, *Cavalcaselle in Camposanto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV serie, 1996, 1.1, p. 340, nota 24), 22-23 e nota 91 (per la bibliografia). Anche in tempi recenti la *Crocifissione* è stata clamorosamente equivocata per affresco: M. Buresi e A. Calca, *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa, 2003, pp. 129-130 e 250 n. 126 (pure per una riproduzione a colori, in cui la cornice risulta purtroppo tagliata). Che si trattasse di tela era chiaro comunque già ad Alessandro da Morrone (*Pisa illustrata nelle arti del disegno*, III, Pisa, 1793, p. 340: «una pittura su tela che sembra a tempera»); il dipinto tuttavia non si riconosce tra

quelli elencati dal medesimo nel 1808 in un «inventario dei quadri di maggior valore» del convento; Roberts, *Dominican Women*, cit., pp. 308-309 n. 2) che la ricordava nella «chiesa interna delle monache»; nel coro interno sarebbe stata poi menzionata tra gli altri, pure da Crowe e Cavalcaselle, *A new history of painting*, cit., p. 174 e nota 6, dove il nudo del Cristo crocifisso è definito «ignoble»; un inventario del 1897 precisa in particolare che allora stava «appesa in alto al divisione tra la chiesa e il coro» (Roberts, *Dominican Women*, cit., p. 313 n. 5). Per le vicende della fondazione e dei primi decenni di vita della comunità di San Domenico resta comunque fondamentale l'erudito studio di Nicola Zucchelli (*La Beata Chiara Gambacorta, la chiesa e il convento di S. Domenico in Pisa*, Pisa, 1914), dove non mancano un riferimento al dipinto (p. 241) e notizie sul committente Stefano Lapi e la figlia Giovanna (pp. 119, 367, 371-372, 397-398). Grazie a Linda Pisani (*Proposte per l'attività di Spinello di Luca tra Pisa e Lucca*, in "In nome di buon pittore". *Spinello e il suo tempo*, atti della giornata di studio in memoria di Luciano Bellosi, Arezzo, 8 novembre 2011, a cura di I. Droandi, Firenze, 2016, pp. 85-98, in particolare pp. 90-94) sappiamo che Spinello Aretino, prima ancora di Martino di Bartolomeo, dipinse un polittico per San Domenico a Pisa (forse destinato alla chiesa interna delle monache), oggi nella collezione di Jane Clark a Saltwood Castle.

- 41 *San Romualdo e Beato Alberto da Montalceto*, tempera su tela, rispettivamente cm 132,3 x 51,8 e 132,3 x 51,5: G. Fattorini, in M. Vezzosi, *Vetera et nova*, Firenze, 2005, pp. 26-39, n. 1 (laddove tenevo a ricordare le comunicazioni orali di Alessandro Bagnoli e Raffaele Argenziano, per il riconoscimento rispettivamente a Martino di Bartolomeo e del soggetto del beato camaldolese; a proposito dell'ordine, merita accennare che le principali sedi camaldolesi a Siena erano Santa Mustiola all'Abbadia all'Arco e San Vigilio, mentre nel contado vi era l'abbazia di San Salvatore della Berardenga; ivi, pp. 30, 38 nota 10, con riferimento a G. B. Mittarelli e A. Costadoni, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti*, III, Venezia 1758, p. 101; alle rare immagini di Alberto da Montalceto citate allora ne aggiungo una assai lacunosa, che si direbbe di Giuseppe Nicola Nasini o del suo giro, nella chiesa della Certosa di Pontignano, nei dintorni di Siena, la quale trova giustificazione nell'avvenuto passaggio di quel complesso ai camaldolesi: O. Mancini e A. Vannini, *Cartusiae prope Senas. Le certose in terra di Siena*, Siena, 2013, pp. 161, 166). In precedenza i due dipinti erano stati scambiati per «strappi di affresco riportati su tela applicati su tavola» e attribuiti cautamente a «pittore attivo a Firenze o Arezzo all'inizio del secolo XV»: Semenzato Casa d'Aste, *Mobili e oggetti d'arte provenienti dalle successioni di Carlo De Carlo e Mary Pavan De Carlo*, Firenze, 15 dicembre 2001, lotto 125. Con la giusta attribuzione e dopo un restauro, sono comparsi più di recente da Hampel, *Gemälde 16.-18. Jahrhundert*, Monaco di Baviera, 10 dicembre 2015, lotto 217.
- 42 G. Fattorini, in Vezzosi, *Vetera et nova*, cit., pp. 30-31, dove tenevo a ricordare che Martino fu incaricato dal Comune di stimare il lavoro di Taddeo di Bartolo. Nel più antico ciclo di affreschi di San Giovanni a Cascina (1398, stile pisano), Martino di Bartolomeo aveva fatto affacciare le figure di santi da edicole ben diverse, incorniciate da colonnine tortili e coronate da archi a sesto acuto trilobati, anticipando comunque questa soluzione nei tondi con le *Virtù* nelle volte.
- 43 *Madonna addolorata di fronte al Crocifisso*, tempera su tela, cm 79 x 54, sul retro timbri della regia dogana di Firenze del 1939 e 1940: Asta Capitolium, Brescia, 17-19 ottobre 2008, lotto 277, nonché Bologna, Fototeca Zeri, n. 7436 (nel fascicolo Martino di Bartolomeo - Giovanni di Pietro da Napoli).
- 44 Bologna, Fototeca Zeri, nn. 7434, 7435 (nel fascicolo Martino di Bartolomeo - Giovanni di Pietro da Napoli).

- 45 Firenze, Fototeca del Kunsthistorisches Institut, n. 54151 (nel fascicolo di Martino di Bartolomeo).
- 46 Firenze, Fototeca del Kunsthistorisches Institut, n. 54152 (nel fascicolo di Martino di Bartolomeo, essendo stata corretta in tal senso la vecchia attribuzione a pittore fiorentino del secolo XIV).
- 47 *Santi Maria Maddalena e Giovanni evangelista*, tempera su tela (su supporto ligneo non originale), cm 155,5 x 91: Hampel, *Gemälde 16.-18. Jahrhundert*, Monaco di Baviera, 10 dicembre 2015, lotto 218 (con attribuzione a Martino di Bartolomeo dovuta a chi scrive; il restauro è stato eseguito nel corso del 2015 a Firenze da Andrea Cipriani).
- 48 Per il ciclo del Santa Maria della Scala: D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Siena-Pisa, 1985, pp. 144, 143 fig. 102, nonché Fattorini, in Vezzosi, *Vetera et nova*, cit., p. 31, per l'accostamento ai *Santi ex De Carlo/Vezzosi*.
- 49 Per la lunetta: L. Cateni, in *L'Università di Siena: 750 anni di storia*, Siena – Cinisello Balsamo, 1991, p. 337.
- 50 Sulla cappella del Crocifisso in Duomo (che accoglieva i *Dolenti* di Domenico di Niccolò ora nel Museo dell'Opera del Duomo e la *Pietà* di Alberto di Betto d'Assisi finita poi in Cattedrale) si vedano con bibliografia: S. Colucci e A. Galli, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., pp. 90-93, nn. A.26-A.27, con riferimento pure al ritrovamento del fondale affrescato, per il quale finora si può purtroppo contare solo su una breve comunicazione di Barbara Tavolari (*Il ritrovato altare del Crocifisso nel Duomo di Siena*, in «Accademia dei Rozzi», 13, 2006, 25, pp. 24-28).
- 51 G. Fattorini, in Vezzosi, *Vetera et nova*, cit., pp. 35-36.
- 52 A. De Marchi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., pp. 126-127 n. A.43. Per la *Madonna*: Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner*, cit., p. 250; G. Fattorini, in *La Misericordia nell'arte. Itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi artisti italiani*, catalogo della mostra, Roma 2016, a cura di M. G. Bernardini e M. Lolli Ghetti, Roma, 2016, pp. 76-77 n. 1.
- 53 Per il polittico di San Domenico (tempera e oro su tavola, cm 137 x 202,5) e le *Storie di Santa Brigida* di Berlino (*Brigida scrive le parole dettate dall'angelo e da Cristo e la Vergine, Visione della Natività, Apparizione alla principessa svedese, Salvataggio dei pellegrini da un naufragio*; tempera e oro su tavola, rispettivamente cm 13,5 x 23,7, 13,2 x 24,2, 13,4 x 37,4, 12,9 x 23,2, 13,5 x 24,1): M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin, 1988, pp. 103-106 n. 40; Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 38-39, 41-42, 137-145 nn. 8-12, pp. 204-207 n. 46, pp. 215-217 n. 49; Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art*, pp. 81-91, 117 nota 39 (per la citazione del documento, tratta da Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorta*, cit., pp. 197-199, nonché pp. 206-207 e 402 n. IV per «memorie chome la sopradetta mona Giovanna [di Cristofano Gambacorta] diede allo monasterio molti denari, quando si fece la nostra chiesa, et fece la tavola dello altare et una bella pianeta di drappo bianco, broccata d'oro fino»), pp. 276-277 n. 12 (si cita nel pannello centrale l'iscrizione «MCCCCV d'Abrile io h[...] ise pregiamo Dio[...]», che in realtà non esiste; si identifica inoltre la predella col «gradino d'altare, che fu poi ridotti in tre quadretti, rappresentante due fatti di Santa Brigida ed uno la nascita di Gesù, l'autore del 1300» registrata in una nota di quadri trasportati nel 1810 da San Domenico al Camposanto; *ivi*, p. 311 n. 4).
- 54 Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorta*, cit., pp. 41-49.
- 55 *Ivi*, p. 243.

- 56 *Ivi*, pp. 357-358 n. X. Per la società pisana di Francesco Datini, con frequenti riferimenti a Manno prima quale fattore e poi come socio: F. Melis, *Aspetti della vita economica medievale (studi nell'Archivio Datini di Prato)*, I, Siena-Firenze, 1962, pp. 173-195.
- 57 Melis, *Aspetti della vita economica*, cit., p. 179 e nota 8.
- 58 Lo attesta una lettera di Datini allo stesso Manno: P. Nanni, *Ragionare tra mercanti. Per una rilettura della personalità di Francesco di Marco Datini (1335-ca.1410)*, Pisa, 2010, pp. 259-260.
- 59 Su Domenico da Peccioli: Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorta*, cit., pp. 281-288; S. Vecchio, *Domenico da Peccioli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 40, Roma, 1991, pp. 651-653.
- 60 Come detto da Roberts (*Dominican Women and Renaissance Art*, cit., p. 278, n. 15), lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* (tempera e oro su tavola, cm 172,5 x 87) è da identificare nel «quadro a piramide attaccato al muro a man destra dell'altar maggiore [della chiesa interna] e rappresentante la Madonna col Bambino e Santa Caterina» così descritto nell'inventario dei quadri di maggior valore di San Domenico redatto nel 1808 da Alessandro da Morrona (*ivi*, p. 308 n. 2) e quindi nel «quadro in tavola rappresenta Maria, Gesù che dà l'anello a Santa Caterina, del 1300» elencato nella "nota" dei quadri che nel 1810 furono trasferiti da San Domenico al Camposanto (*ivi*, p. 311 n. 4).
- 61 Bonaini, *Memorie inedite*, cit., p. 49 nota 2. Alla base del dipinto si intravedono tracce della scritta, che appare velata da una ridipintura; una riflettografia potrebbe aiutare a confermare la versione trascritta da Bonaini ed essere utile ad avviarne il recupero.
- 62 Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art*, cit., pp. 71-77 (con erronea attribuzione a Giovanni di Pietro), pp. 278-279, n. 15.
- 63 Si veda per esempio Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorta*, cit., pp. 108, 385.
- 64 Per il riferimento a Martino di Bartolomeo: Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 37, 211-214 n. 48.
- 65 Da Morrona, *Pisa illustrata*, cit., p. 266. Per il polittico dei Trovatelli (tempera e oro su tavola, cm 124 x 200; la scritta nella cornice inferiore dello scomparto non è conservata benissimo, ma si legge ancora: «HOC OPVS FIERI FECIT S[ER] ANTONIVS [DE S.] CAS/[SIA]NO MARTINVS DE SENIS PINXIT A[NN]O MCCCIII»); la metà inferiore della figura di Santa Lucia è ridipinta): Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, cit., pp. 31-32, 209-210 n. 47. Per l'ospedale dei Trovatelli: Patetta, *Gli ospedali di Pisa*, cit., pp. 199-202; L. Casini, *L'ospedale dei Trovatelli di Pisa nel Quattrocento*, tesi di laurea (Firenze, Università degli studi di Firenze, 2001-2002), consultabile presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze. Per la chiesa di San Giorgio dei Tedeschi: L. Carletti e C. Giometti, *Una chiesa ai margini. San Giorgio dei Tedeschi a Pisa tra storia materiale e storia della tutela*, Pisa, 2009 (in particolare pp. 59-60, 65-66 note 8-11 per il polittico, la sua antica vicenda storiografica e una verosimile alterazione nella disposizione delle tavole).
- 66 Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorta*, cit., pp. 68-71, 380-382; Patetta, *Gli ospedali di Pisa*, cit., pp. 131, 201 (per la riunione).
- 67 Patetta, *Gli ospedali di Pisa*, cit., pp. 144, 201.
- 68 Carletti, Giometti, *Una chiesa ai margini*, cit., p. 60 (e *ad indicem* per i molti Sancasciani che ebbero a che fare con San Giorgio dei Tedeschi).
- 69 Bonaini, *Memorie inedite*, cit, p. 51 nota 4, con riferimento a Ranieri Sardo, *Cronaca pisana*, in «Archivio Storico Italiano», 6, 1845, p. 221.
- 70 *Breve Vetus seu Chronica Antianorum Civitatis Pisarum ab an. Dominicae Incarnationis MC-*

- CLXXXIX ad an. MCCCCIX, in «Archivio Storico Italiano», pp. 768-769, 777, 781-782; ricordo pure un omonimo ser Antonio di Jacopo di San Casciano che fu notaio degli Anziani nel settembre-ottobre 1402 (ivi, p. 783), ma Antonio di Bartolo mi pare un candidato assai più probabile quale committente del nostro polittico, anche in virtù della raffigurazione di San Bartolomeo, con allusione non solo al nome di suo padre, ma anche a quello di un figlio: il Bartolomeo o Bartolo di ser Antonio da San Casciano registrato come notaio degli Anziani nel marzo-aprile 1402 e nel marzo-aprile 1405 (ivi, p. 783, 787).
- 71 Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorta*, cit., pp. 191-192.
- 72 Per la *Madonna Bonichi*: F. Mason Perkins, *Su alcune pitture di Martino di Bartolomeo*, in «Rassegna d'arte senese», 17, 1924, pp. 5-12, in particolare p. 9; Molten, *The Sienese painter Martino di Bartolomeo*, pp. 132-133, n. 4.
- 73 Fattorini, in *La Collezione Salini*, cit., I, pp. 54-61 n. 6; Idem, in *Siena dal '200 al '400. La Collezione Salini*, catalogo della mostra, Siena 2017, a cura di A. De Marchi e G. Fattorini, Firenze 2017, pp. 132-133, 138, n. 45. I due *Santi* erano inediti nel momento in cui tenni questo intervento all'annual meeting della Renaissance Society of America del marzo 2015 a Berlino.
- 74 Sulle antiche vicende di San Lorenzo alla Rivolta e del suo ospedale: Patetta, *Gli ospedali di Pisa*, pp. 60-64. A seguito delle ristrutturazioni della chiesa, la decorazione della cappella Della Gherardesca doveva essere andata perduta prima del Settecento e non ve n'è accenno in Pandolfo Titi (*Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura, ed architettura nella città di Pisa*, Lucca, 1751, pp. 153-154) e Alessandro da Morrone (*Pisa illustrata*, cit., pp.210-212).
- 75 I. Benvenuto Supino, *Arte pisana*, Firenze, 1904, p. 299 («nel 1405 [Martino di Bartolomeo] ha l'incarico di eseguire un quadro per una nuova cappella costruita in San Lorenzo e di colorire l'arco della cappella stessa e il cielo d'azzurro stellato d'oro»); Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa*, cit., I, p. 205 («4/8/1405 Martino di Bartolomeo abita in cappella di San Felice e riceve pagamento dall'esecutore testamentario del conte Gianbernardo da Castagneto per pittura di una tavola da altare e per pitture murali che aveva fatto nella cappella costruita da maestro Marco del fu Cecco di San Martino in Chinzica, edificata nella chiesa di San Lorenzo alla Rivolta per volontà testamentaria dello stesso Gianbernardo della cappella omonima. La tavola dipinta da Martino era stata fatta dallo stesso maestro Marco»).
- 76 L. Passerini, in P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, VII, *Conti della Gherardesca di Pisa* (1860), tav. VIII (pure per il figlio Duccio); U. della Gherardesca, *I Della Gherardesca. Dai Longobardi alle soglie del Duemila*, Pisa, 1995, pp. 43-47 (per il ramo da Castagneto, con albero genealogico e citazione di Gianbernardo).
- 77 Archivio di Stato di Firenze, *Notarile antecosimiano*, 1816 (vecchia numerazione B.802), c. 64r-v.
- 78 *Ivi*, c. 65r-v.
- 79 *Ivi*, c. 65v. Ai pagamenti per i lavori fa seguito, sempre nel medesimo giorno e luogo e con gli stessi attori, la dotazione della cappella, per la quale il procuratore Silvestro di Jacopo concede all'abate Antonio d'Arezzo ben sei appezzamenti di terreno, di volta in volta con casa, vigna o altro, per la stima dei quali l'abate incarica Guidone di Betto detto Campana e Francesco di Neruccio (ivi, cc. 66r-67v). Come da atto rogato dal notaio Bartolomeo il successivo 30 novembre nel coro di San Michele in Borgo, i beni immobili sarebbero stati stimati ben duecentocinquantotto fiorini, alla presenza di Antonio d'Arezzo e dei testimoni Urbano di Giovanni da San Michele a Ghizzano e Deo di Lupo(?) Dei. La vicenda si chiude quindi con la nomina del rettore della cappella, per la quale Silvestro, nella veste di pro-

curatore del patrono Piero del fu Duccio della Gherardesca, il 18 dicembre 1404 avrebbe scelto il presbitero Andrea di Angelo, rettore di Santa Lucia dei Cappellari. Andrea avrebbe accettato il 10 gennaio 1405, dopo di che il 28 gennaio la scelta fu notificata all'abate di San Michele in Borgo, che il giorno successivo l'approvò (*ivi*, cc. 68r-69v).



Fig. 1: Cascina, oratorio di San Giovanni Battista: interno con il ciclo di Martino di Bartolomeo

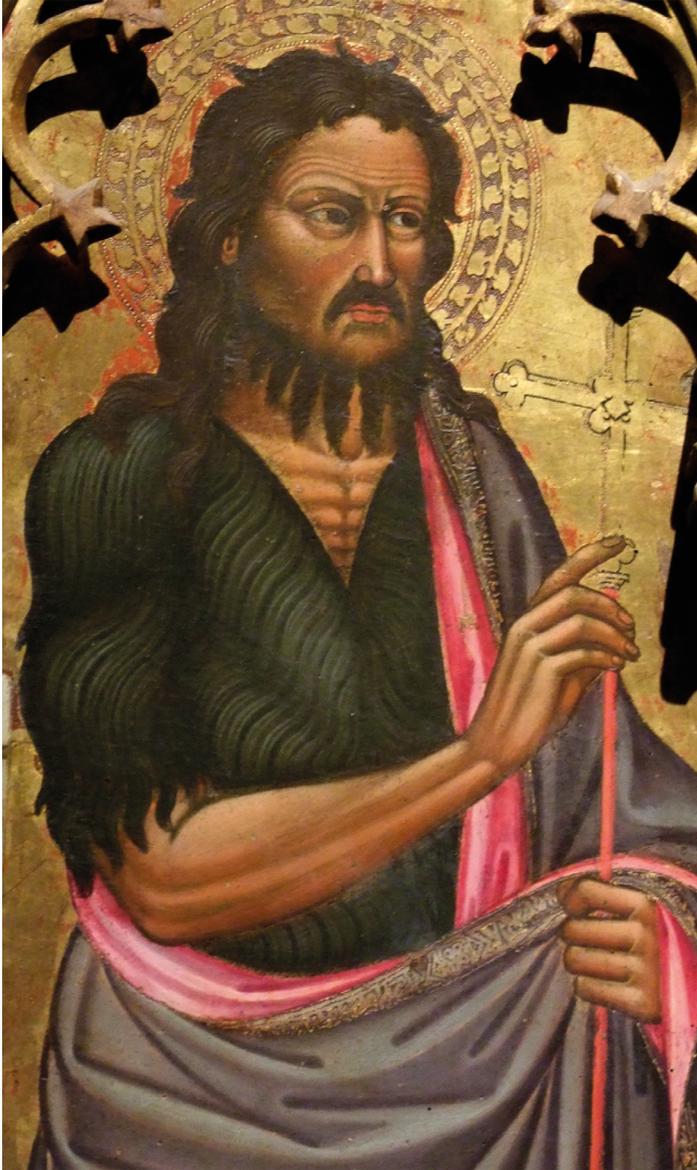


Fig. 2: GIOVANNI DI PIETRO, *San Giovanni Battista* (particolare del Polittico di Santa Chiara), Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

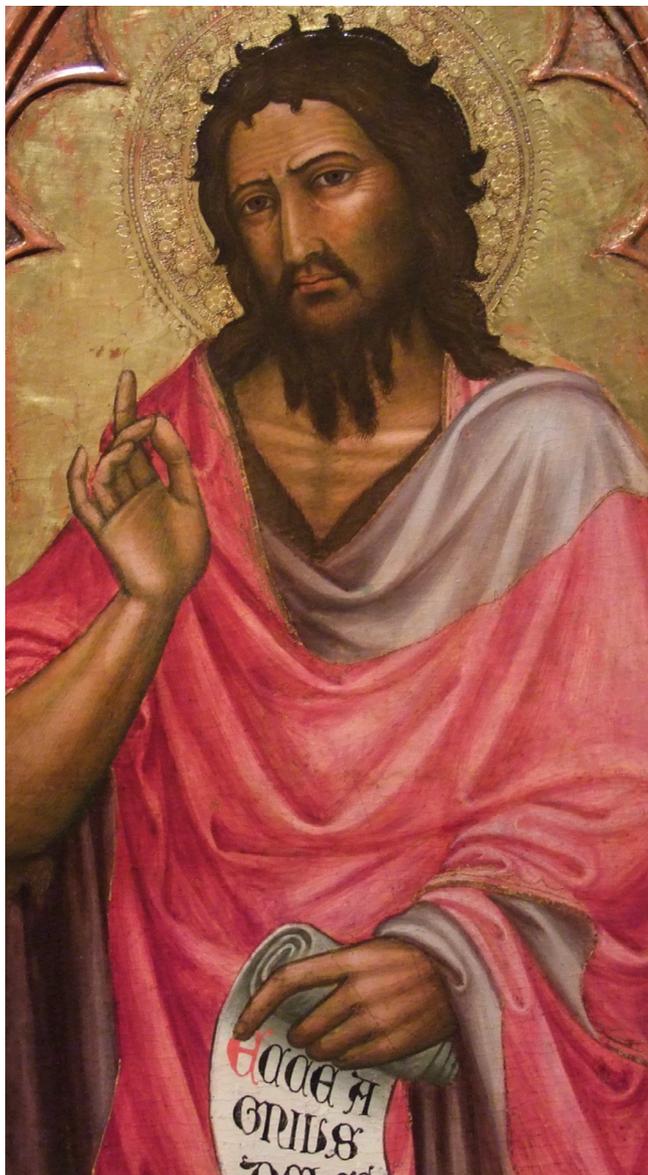


Fig. 3: MARTINO DI BARTOLOMEO, *San Giovanni Battista* (particolare del Polittico di ser Antonio da San Casciano), Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 4: GIOVANNI DI PIETRO, *Polittico di Santa Chiara*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Fig. 5: TADDEO DI BARTOLO, *Polittico di San Paolo all'Orto*, Grenoble, Musée de peinture et de sculpture



Fig. 6: GIOVANNI DI PIETRO e MARTINO DI BARTOLOMEO, *Polittico di San Domenico a Pisa* (rielaborazione della ricostruzione di Boskovits, 1988; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo e Berlino, Gemäldegalerie)

Fig. 7: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Polittico di ser Antonio da San Casciano*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 8: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Madonna col Bambino*, già Asciano, Collezione Bonichi

Fig. 9: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Madonna col Bambino* (particolare del Polittico di ser Antonio da San Casciano), Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 10: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Annunciazione*. Cambridge, Fitzwilliam Museum



Fig. 11: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (da San Domenico)



Fig. 12: GIOVANNI DI PIETRO DA NAPOLI, *Sant'Agostino e San Giovanni Evangelista* (particolari del Polittico di Santa Chiara), Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 13: GIOVANNI DI PIETRO DA NAPOLI (?), *Noli me tangere*, ubicazione ignota



Fig. 14: GIOVANNI DI PIETRO DA NAPOLI, *Santi Nicola e Antonio Abate*, Asciano, Castello di Gallico



Fig. 15: GIOVANNI DI PIETRO, *Deposizione*, New Haven, Yale University Art Gallery

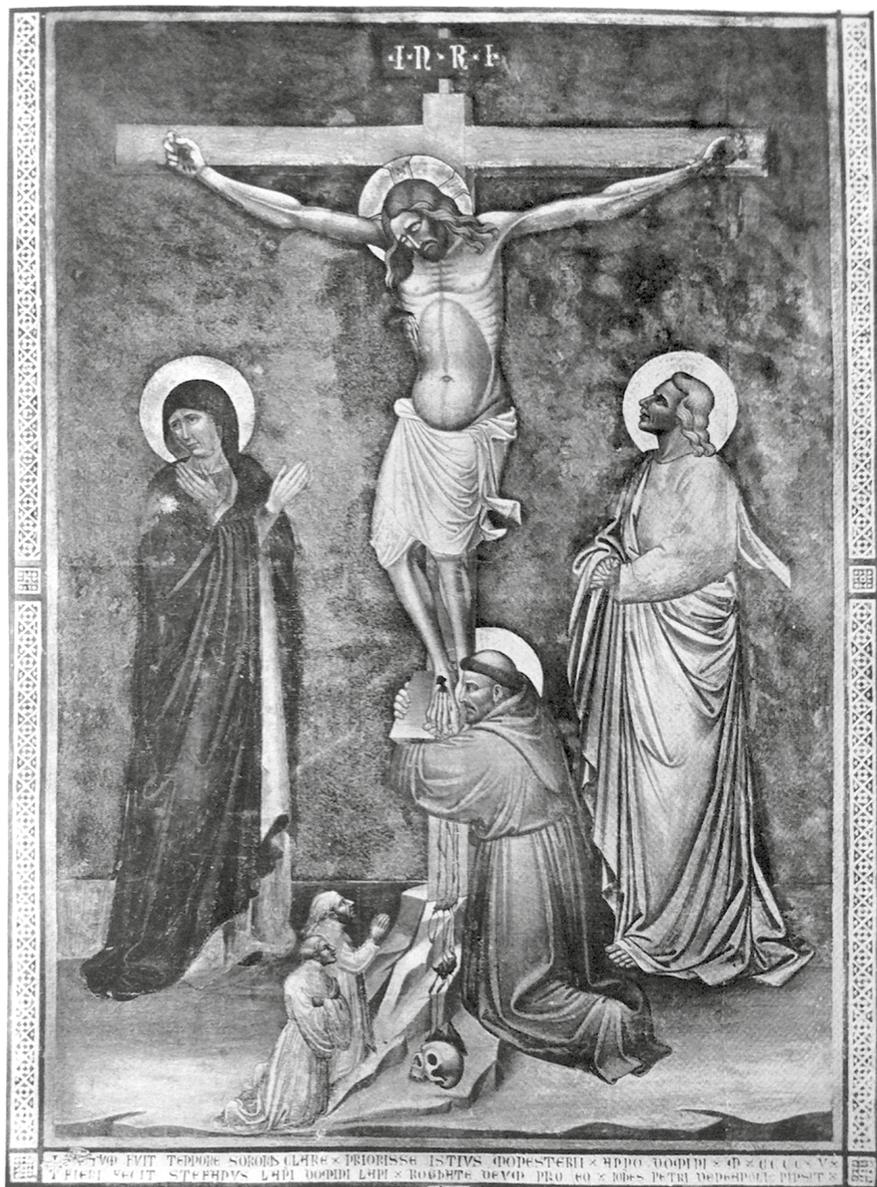


Fig. 16: GIOVANNI DI PIETRO, *Crocifissione*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



Fig. 17: MARTINO DI BARTOLOMEO, *San Romualdo e Beato Alberto da Montalceto*, già Firenze, Carlo De Carlo



Fig. 18: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Madonna addolorata di fronte al Crocifisso*, già Firenze, Collezione Contini Bonacossi

Figg. 19-20. Vecchie immagini del *San Romualdo* e dei *Santi Maria Maddalena e Giovanni Evangelista*, Bologna, Fototeca Zeri



Fig. 21: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Santi Maria Maddalena e Giovanni Evangelista*, ubicazione ignota

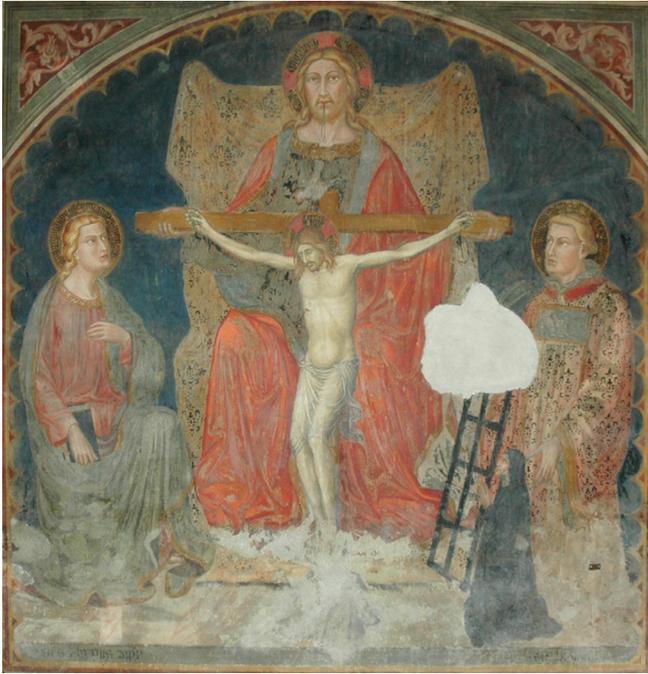


Fig. 22: MARTINO DI BARTOLOMEO, *Trinità, i Santi Filippo, Lorenzo e una donatrice*, Siena, Santa Maria della Scala

Fig. 23: LORENZO VENEZIANO, *Madonna dell'Umiltà, i Santi Domenico e Pietro Martire, due devoti scaligeri*, Verona, Sant'Anastasia