



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna

Maria Palumbo

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna

**Tesis de doctorado de
Maria Palumbo**

Directora de la Tesis y Tutora: Prof.a Rosa Alcoy

**Universidad de Barcelona,
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte
Doctorado en: “Historia y teoría de las artes”
Barcelona, 2015**

Indice generale

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | Introduzione | 5 |
| 2 | Stato della questione sulla vicenda di Starnina | 7 |
| 2.1 | <i>Premessa</i> | 7 |
| 2.2 | <i>Apporti critici su Starnina e il Maestro del Bambino Vispo</i> | 7 |
| 3 | Starnina e i mercanti | 112 |
| 3.1 | <i>La testimonianza di Vasari</i> | 113 |
| 3.2 | <i>La presenza italiana e fiorentina nella Corona d'Aragona</i> | 115 |
| 3.3 | <i>Il caso Datini e la compagnia di Catalogna</i> | 121 |
| 3.4 | <i>Datini e il commercio di opere d'arte</i> | 127 |
| 3.5 | <i>Datini e il suo mecenatismo</i> | 133 |
| 3.6 | <i>I mercanti amici di Starnina a Valenza</i> | 147 |
| 3.6.1 | Goro di Stagio Dati | 147 |
| 3.6.2 | Simone di Stagio Dati | 153 |
| 3.6.3 | Giovanni di Stefano del Migliore | 159 |
| 4 | Starnina e gli artisti fiorentini del Trecento | 168 |
| 4.1 | <i>Taddeo Gaddi</i> | 168 |
| 4.2 | <i>Maso di Banco</i> | 172 |
| 4.3 | <i>Andrea di Cione detto l'Orcagna</i> | 177 |
| 4.4 | <i>Giotto di maestro Stefano o Giottino</i> | 184 |
| 4.5 | <i>Antonio Veneziano</i> | 189 |
| 4.6 | <i>Agnolo Gaddi</i> | 200 |
| 4.6.1 | La fase giovanile | 201 |
| 4.6.2 | La cappella Castellani | 203 |
| 4.6.3 | Il polittico della cappella dei Nobili | 204 |
| 4.6.4 | Possibile collaborazione con Spinello | 205 |
| 4.6.5 | Le storie della Vera Croce a Santa Croce | 207 |
| 4.6.6 | Gli affreschi di Prato | 211 |
| 4.6.7 | Le opere tarde | 213 |
| 5 | Starnina nelle fonti | 214 |
| 5.1 | <i>I Commentari di Ghiberti</i> | 214 |
| 5.2 | <i>Libro di Antonio Billi</i> | 217 |
| 5.3 | <i>L'Anonimo Magliabechiano</i> | 219 |
| 5.4 | <i>Le Vite di Vasari</i> | 222 |
| 5.5 | <i>Il Riposo di Borghini</i> | 229 |
| 5.6 | <i>Filippo Baldinucci</i> | 230 |
| 5.7 | <i>Luigi Lanzi</i> | 232 |
| 5.8 | <i>Conclusioni</i> | 233 |
| 6 | La cappella Castellani e un possibile intervento di Starnina | 234 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 6.1 | <i>Il problema dell'attribuzione a Starnina</i> | 243 |
| 7 | Starnina in Spagna: Toledo | 250 |
| 7.1 | <i>Gli studi su Starnina a Toledo</i> | 250 |
| 7.2 | <i>I documenti su Starnina a Toledo</i> | 262 |
| 7.3 | <i>L'antico polittico dell'altare maggiore della cattedrale di Toledo</i> | 273 |
| 7.4 | <i>Gli altri dipinti italianizzanti presenti nella cattedrale di Toledo</i> | 279 |
| 7.4.1 | <i>Le tavolette della cappella del Battesimo</i> | 279 |
| 7.4.2 | <i>I tre Santi di Toledo</i> | 281 |
| 7.4.3 | <i>La cappella di San Blas nel chiostro della cattedrale</i> | 284 |
| 8 | Gherardo Starnina a Valenza | 300 |
| 8.1 | <i>I documenti sul soggiorno valenzano di Starnina</i> | 300 |
| 8.2 | <i>Il presunto polittico di San Michele a Portacoeli</i> | 317 |
| 8.3 | <i>Il Giudizio Finale di Starnina, ora a Monaco</i> | 326 |
| 8.3.1 | <i>La cornice della tavola</i> | 335 |
| 8.3.2 | <i>La provenienza e i personaggi rappresentati</i> | 338 |
| 8.3.3 | <i>Analisi stilistica del Giudizio di Maiorca</i> | 349 |
| 8.4 | <i>Il polittico di Bonifacio Ferrer del Museo di Valenza</i> | 355 |
| 8.4.1 | <i>La vita del donatore e la datazione del polittico</i> | 359 |
| 8.4.2 | <i>La cappella della Santa Croce e l'iconografia del dipinto</i> | 362 |
| 8.4.3 | <i>Interpretazione teologica del polittico legata alla Grazia sacramentale</i> | 364 |
| 8.4.4 | <i>Analisi iconografica</i> | 366 |
| 8.4.5 | <i>Analisi stilistica del polittico</i> | 372 |
| 8.5 | <i>La predella di Collado: un'attribuzione molto dubbia</i> | 381 |
| 8.6 | <i>Una possibile opera valenzana: la Madonna di Cleveland</i> | 384 |
| 9 | Il ritorno di Starnina a Firenze | 391 |
| 9.1 | <i>Alcune opere di Starnina con influssi valenzani</i> | 403 |
| 9.1.1 | <i>La battaglia dei mori di Altenburg</i> | 403 |
| 9.1.2 | <i>Il polittico Boston Perkins</i> | 406 |
| 9.2 | <i>Le Madonne del catalogo di Starnina</i> | 413 |
| 9.2.1 | <i>La Madonna della Christ Church di Oxford</i> | 414 |
| 9.2.2 | <i>La Madonna del Museo Diocesano di Milano</i> | 415 |
| 9.2.3 | <i>La Madonna Voss</i> | 417 |
| 9.2.4 | <i>La Madonna Sarti</i> | 419 |
| 9.2.5 | <i>La Madonna di Lucerna</i> | 420 |
| 9.2.6 | <i>La Madonna della Galleria dell'Accademia</i> | 422 |
| 9.2.7 | <i>La Madonna Getty</i> | 426 |
| 9.2.8 | <i>La Madonna degli Uffizi</i> | 427 |
| 10 | Conclusioni | 428 |
| 11 | Bibliografia | 433 |
| 12 | Indice delle immagini | 461 |

1 Introduzione

La misteriosa storia di Gherardo di Jacopo Starnina ha affascinato la critica per quasi un secolo, tale maestro che alla fine del Trecento viaggiò in Spagna lavorando a Toledo e Valenza per poi tornare a Firenze dove ottenne fama e successo e il merito di una biografia del Vasari, gode di una ampia serie di studi che presentano ancora dei punti oscuri soprattutto riguardo al suo soggiorno spagnolo. La molteplicità di opere attribuitegli dopo la sua riunificazione con l'altro misterioso pittore detto il Maestro del Bambino Vispo hanno in parte chiarito il mistero che ruotava attorno a questo artista, ma non completamente. Il fatto inoltre che si tratti di un artista a contatto con due mondi completamente diversi ne fa un ponte tra universi artistici poco comunicanti tra loro. Il proposito di tale studio è quello di chiarire soprattutto il periodo spagnolo del pittore, nonostante la scarsità di opere attinenti a questo momento. Per permettere una tale analisi si è dovuto ripercorrere tutta la storia critica di Gherardo di Jacopo, concentrarsi sui mercanti fiorentini presenti a Valenza per poter comprendere la ragione del suo viaggio in terra iberica e la relazione tra questi compatrioti e il maestro. Si è passati poi ad analizzare i pittori fiorentini più rappresentativi della seconda metà del Trecento che possano aver influito sull'artista per poter meglio comprendere la solida base toscana che sottende alla pittura di Starnina, che vi innesta il suo personale aggiornamento sullo stile espressionistico e alla moda del gotico internazionale appreso a Valenza, creando quel miscuglio inspiegabile e nuovo che è il fulcro del suo stile. Si è poi cercato di valutare una sua possibile partecipazione alla cappella Castellani, che se plausibile sarebbe l'unica sua opera prima della partenza per la Spagna. Si è provato ad arrivare a qualche nuova conclusione circa la sua attività a Toledo e Valenza. Infine si è ricordata la sua magnifica attività fiorentina di ritorno dalla Spagna, analizzando soprattutto alcune opere meno considerate dalla critica che mostrano una serie di caratteristiche estranee al mondo

fiorentino. Al termine di una lunga indagine si è coscienti che una parte delle domande sul pittore resteranno senza risposta per mancanza di dati, ma si spera che l'aggiunta di alcune nuove conclusioni riguardanti soprattutto la sua possibile attività spagnola servano da punto fermo per ulteriori ricerche su un argomento tanto complesso, ricco di induzioni e povero di dati. Al di là dei lati oscuri, la maestria e la finezza di tale maestro sarà fondamentale per lo sviluppo di Lorenzo Monaco e degli altri maestri della breve stagione tardo-gotica fiorentina, prima di essere surclassata dal Rinascimento, al contempo il lungo viaggio di Gherardo di Jacopo in terra iberica darà origine a due fiammate artistiche italianeggianti sia a Toledo che presso alcuni maestri valenzani come Miguel Alcañiz.

Questa è una storia di luci e ombre dove il dibattito critico ferverà a lungo, specialmente perché la mancanza di dati ha portato alla moltiplicazione delle ipotesi e tutt'ora lascia ampio margine alle intuizioni, ma nonostante le difficoltà di una tale ricerca, lo splendore delle opere del maestro e l'anomalia del suo percorso artistico lo rendono strategico per comprendere lo sviluppo sia di un aspetto del gotico internazionale valenzano che la repentina internazionalizzazione della pittura gotica fiorentina nella sua tappa finale.

2 Stato della questione sulla vicenda di Starnina

2.1 Premessa

Dato che la storia critica di Gherardo di Jacopo Starnina corre in parallelo alla storia critica del fantomatico “Maestro del Bambino Vispo” fino alla unione delle due personalità in un solo maestro, si è provato a fondere assieme le due bibliografie in modo da rendere più accessibile l'evolversi degli studi critici sui due maestri, oggi pienamente identificati con uno solo, questo non ci esima dal proporre poi futuri aggiustamenti e una profonda revisione del loro catalogo.

Già intorno agli anni '60 del Novecento una piccola schiera di studiosi comincia a trovare corrispondenze tra le due figure artistiche, fino ad arrivare, grazie alla Waadenoijen, a una completa fusione delle due personalità, che comunque lascia dei punti oscuri nel corpus dei loro relativi cataloghi. Di seguito si tratterà quindi lo stato della questione su entrambi i pittori in maniera congiunta, così da poter apprezzare globalmente l'evoluzione degli studi sulle due affascinanti figure ora riunificate. Inoltre, rivisitare le opinioni espresse nel tempo dagli studiosi è anche un modo per correggere eventuali errori di valutazione che nel passare degli anni e col progressivo avanzare delle ricerche, oggi è più facile svelare.

2.2 Apporti critici su Starnina e il Maestro del Bambino Vispo

Il Maestro del Bambino Vispo è una creatura nata nel 1904 grazie a Osvald Sirén che, indagando su alcuni maestri fiorentini vicini a Lorenzo Monaco, ne apprezza i modi da

trecentisti attardati, cercando di fare un po' di luce su un momento all'epoca oscuro della storia artistica fiorentina prerinascimentale. Tra le figure da lui delineate spicca un maestro anonimo, cui attribuisce un piccolo corpus di opere che mostra delle Madonne con un bimbo “*sempre lieto e scherzoso*” e “*sgambettante*”, cui dà il nome di “*maestro dal vispo bambino*”.

Sotto questa denominazione raduna una serie di Madonne capeggiate dalla *Vergine tra San Giovanni Battista e Santo vescovo* (fig.137), a suo tempo agli Uffizi e ora esposta alla Galleria dell'Accademia, cui aggiunge varie Madonne in musei fiorentini e in collezione privata, l'*Assunzione* di Stia in seguito riferibile ad altro maestro, ma soprattutto uno sportello laterale con *Santa Maria Maddalena e San Lorenzo e un donatore* del Museo di Berlino (fig.113), con l'attribuzione del Crowe Cavalcaselle a Lorenzo Monaco, ma che egli ascrive al Maestro del Bambino Vispo. Connette questa tavola con un documento del 1422 pubblicato dal Milanese in cui si parla di un'opera per la cappella di San Lorenzo della cattedrale di Firenze fatta dipingere dagli eredi del cardinale Pietro Corsini, ne conclude che un frate seguace di Lorenzo Monaco potrebbe identificarsi con questo fatidico maestro. Nota nel pittore anche un fare da miniatore e “*un sontuoso drappeggiare*” che riconduce alla maniera senese, più che fiorentina¹.

L'anno successivo ascrive allo stesso maestro due *Madonne con Santi*, una sta a Berlino presso il professor Voss (fig.130) e la seconda in collezione Artaud de Montor, arricchendone così il catalogo².

Nel 1905 Odoardo Giglioli ritrova un documento riguardante Gherardo di Jacopo, pittore

1 Osvald SIRÉN, «Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco», *L'arte*, VII, 1904, pp. 337-355: 349-352.

2 Osvald SIRÉN, «Notizie di opere di alcuni minori pittori fiorentini», *L'Arte*, VIII, fasc. 1, 1905, p. 48. La Madonna del prof. Voss a Berlino era già apparsa nel libro dello stesso autore su Lorenzo Monaco come opera di un discepolo di Lorenzo Monaco. Vd. Osvald SIRÉN, *Don Lorenzo Monaco*, Strassburg, Heitz e Mündel, 1905, tav. LIV.

cui Vasari dedicò una vita, a Empoli: infatti riporta una scrittura in cui tale pittore dipinge nel febbraio del 1409 per la Compagnia della Nunziata della veste nera della chiesa di Santo Stefano a Empoli, la loro cappella “di fuori” detta della *Nunziata* per la somma di 85 fiorini con le tre storie della Vergine a scelta dei committenti e altre due figure o un'Annunziata, tutto in oro e azzurro fino. Gli anticipano 25 fiorini e l'impegno è di finire il tutto per agosto. Delle pitture documentate Giglioli non trova traccia all'epoca, egli tende a identificare tale cappella con quella sede della Misericordia, ossia l'oratorio della compagnia rifatto nel 1501 e danneggiato da un incendio nel 1642, ma non dispera di trovarne dei resti sotto l'intonaco dei rifacimenti³.

In uno studio successivo, lo stesso Giglioli accenna a un memoriale della compagnia della Nunziata in cui, tra gli affreschi della cappella sono segnalati quattro Evangelisti dipinti sulla volta non menzionati dal contratto. Nota inoltre che si era sbagliato nell'identificare la cappella “*di fuori*”, la quale, rivedendo sempre nei libri di memorie della compagnia, non corrisponde all'oratorio della compagnia, ma alla cappella data a Tommaso di Matteo Zeffi e famiglia nel 1600, pur restando alla compagnia: si tratta una piccola cappella a destra di quella maggiore della chiesa e “fuori” dell'oratorio della stessa compagnia. Auspica quindi nuove ricognizioni nella cappella Zeffi per trovare le pitture starniniane⁴.

Emile Bertaux nel 1908, ricordando alcuni invii italiani in Spagna, come il polittico di Barnaba da Modena conservato in una cappella del chiostro della cattedrale di Murcia, si sofferma sull'importanza della scuola italo-valenzana della fine del XIV secolo, costituita da “*pittori di scuola senese*” stabilitisi a Valenza e dai loro discepoli locali. Frutto di tale scuola risulta il retablo Ferrer di Valenza (fig.72) dove, malgrado il disegno sia degno di un italiano, lo studioso nota in certe figure maschili una magrezza e un aspetto “*farouche*” che non si ritrova nell'arte toscana del Trecento, un vigore nervoso “*che può passare per un carattere di*

3 Odoardo H. GIGLIOLI, «Su alcuni affreschi perduti dello Starnina», *Rivista d'arte*, 1905, pp. 19-21.

4 Odoardo H. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, Francesco Lumachi editore, Firenze, 1906, pp. 155-159, 203-205.

razza”. Egli lo interpreta come un saggio di realismo spagnolo e pensa che l’artefice di tale dipinto vada cercato nei pittori che alloggiavano in città, attratti dal clima artistico propizio ivi creatosi nella seconda metà del Trecento. Lo stesso clima che già nel 1374 fece trasferire a Valenza, su richiesta della città e grazie a ricchi emolumenti, un famoso maestro del tempo come Lorenzo Zaragoza.

Bertaux è uno dei primi ad accomunare il retablo Ferrer con il vicino retablo del Museo di Valenza che illustra la leggenda della Vera Croce (fig.89), dove però, accanto a una composizione che gli ricorda gli affreschi fiorentini di Agnolo Gaddi in Santa Croce (datati erroneamente da lui al 1394), nota degli influssi franco-fiamminghi arrivati direttamente a Valenza, da cui non considera esente nemmeno il retablo Ferrer.

Nonostante le considerazioni sommarie circa i due dipinti, Bertaux centra nel segno quando si rende conto che Valenza presenta una mescolanza tra influssi italiani e “*elementi di origine franco-fiamminga*”, anche se non riesce a spiegarla esaurientemente e chiama solo in causa la presenza del tedesco Marçal de Sax, che nel 1396 fu incaricato di dipingere un *Giudizio Finale* nel Salone del Consiglio della città di Valenza.

Lo studioso ricorda come anche un ritrattista rinomato a Parigi come Jaco Tuno, da lui identificato con Jacques Coene, fu richiesto nel 1386 dal re Juan I di Aragona, ma non crede che arrivò mai in Spagna. Egli sostiene però che altri artisti nordici abbiano preso il suo posto: secondo i documenti nel 1393 il pittore Nicolas di Bruxelles è cittadino di Barcellona e tre arazzieri del Brabante risultano al servizio del re a Barcellona nel 1388 e altri sono menzionati fino al 1427. L'arazzo con *Evangelisti* conservato nel Museo di Vich, parte di un frontale donato dall'abate di San Joan de les Abadesses, mostra chiare ascendenze francesizzanti. Bertaux non ha dubbi che vada attribuito a un artista del Nord, magari uno degli arazzieri presenti in Catalogna all'epoca.

Infine parlando di stranieri in Spagna, Bertaux ricorda che c’è un pittore fiorentino che, a

detta di Vasari e delle fonti anteriori a questo, lavorò prima in Francia (ma senza lasciarvi tracce) poi nella penisola iberica alla corte di un re: Gherardo Starnina. Bertaux riporta che uno studioso locale, Ceán Bermúdez, crede che questo re sia Juan I di Castiglia e concorda con il suddetto scorgendo la presenza dello Starnina a Toledo negli affreschi toscanizzanti della cappella di S. Blas voluta dall'arcivescovo Pedro Tenorio (1379-1399) in uno degli angoli del chiostro della cattedrale di Toledo. Tale maestro italiano non sembra aver avuto discepoli in Castiglia, ma l'italianismo che deriva dal suo esempio Bertaux lo ritrova in pittori italianizzanti a Siviglia, come García Fernández, di cui Gómez Moreno ha scoperto un pannello firmato a Salamanca e che è documentato nel 1407⁵.

Un anno dopo Berenson aggiunge al catalogo del discepolo di Lorenzo Monaco creato da Sirén e all'epoca provvisoriamente identificato con Pietro di Domenico da Montepulciano, una *Madonna* già in possesso dell'Ammiraglio Carlo Whiteside Rae a Washington, poi in collezione Johnson, pensando sia lo scomparto centrale dei *Santi con donatore* (fig.113) di Berlino del presunto polittico Corsini ipotizzato dal Sirén che, nello stesso anno, ascrive la *Madonna* Johnson al "Maestro del Bambino Vispo", tornando alla prima ipotesi del maestro anonimo⁶.

Nel 1910 uno studioso spagnolo, Elías Tormo, fa il punto sul soggiorno di Starnina in Spagna ripubblicando due suoi articoli apparsi sul giornale "*Las Provincias*" l'anno precedente. Nel primo riprende un documento pubblicato nel libro sulla cattedrale di Valenza del Sanchis Sivera del 1909 in cui si parla di un pittore *Jaime (Gerardo)*, ossia da identificare col patronimico di Jacopo, da sciogliere con Gherardo di Jacopo fiorentino che contratta un retablo per la chiesa di Sant'Agostino di Valenza e delle pitture nel 1398, ne trae la

5 Emile BERTAUX, *La peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au Xve siècle jusqu'au temps des rois catholiques*, in André MICHEL (dir.), *Histoire de L'art*, Tomo III, 2° parte, Paris, 1908, pp. 748-749, 752-753, 767-769, 771-772.

6 Bernard BERENSON. «Un nuovo Lorenzo Monaco», *Rivista d'arte*, VI, 1909, pp. 3-7. Osvald SIRÉN, «Trecento Pictures in American Collections-III», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 14, No. 71 (Feb., 1909), pp. 324-326.

conclusione che questa è la prova che il famoso Starnina citato da Vasari era presente a Valenza e ora è più che mai convinto che il polittico Ferrer sia suo. Nel secondo articolo l'autore ribadisce la paternità del polittico certosino a Starnina e contrasta con Bertaux, che crede di trovare sue tracce a Toledo, pensando invece che Starnina stesse a Valenza, come dicono i documenti, magari al servizio del re aragonese. Poi riporta integralmente una lettera inviata da Luís Tramoyeres Blasco nel 1909, che gli segnala come già agli inizi del Novecento egli avesse riferito a Bertaux di documenti che attestavano la partecipazione di Gherardo di Jacopo alla preparazione dei festeggiamenti per l'entrata del re Martino a Valenza nel 1401. Tramoyeres ricorda nella lettera che, dato che questo maestro veniva pagato quasi come Marzal de Sax, dovesse essere ben considerato. Solo non concorda nel credere che questo Gherardo fiorentino possa coincidere con lo Starnina di Vasari per problemi con la cronologia italiana, esclude quindi dal suo catalogo il polittico Ferrer che preferisce dare a maestro di formazione senese che stette un tempo ad Avignone, identificandolo in maniera azzardata con Lorenzo Zaragoza. Tormo risponde a tale appunto ripercorrendo le tappe della cronologia vasariana che, a suo parere, pur con qualche inesattezza possono essere incastrate dentro della cronologia documentaria del Gherardo fiorentino attivo a Valenza, solo la datazione del viaggio dello Starnina in Spagna lo porta a due ipotesi. La prima è che Starnina ha fatto due viaggi: uno in Francia posteriore alla rivolta dei Ciompi, come ricorda una fonte prevasariana e Vasari stesso, e un altro in Spagna. La seconda ipotesi lo porta a pensare che Vasari si sia sbagliato e Starnina sia venuto a Valenza molto più tardi di quando scrive l'autore delle Vite⁷.

Nel 1911 Augusto Schmarsow riassume le notizie che giungono dalla Spagna sul soggiorno di Starnina a Valenza tra il 1398 e il 1401, ricordando nuovamente che questi è documentato nel libro di spese del 1401 per i preparativi dell'entrata del re Martino I a Valenza. Ricorda

⁷ Elias TORMO Y MONZÓ, «Un timbre desconocido en los orígenes de la pintura valenciana», *Las provincias*, 12 e 16 agosto, 1909. Elias TORMO Y MONZÓ, «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones; Arte, Arqueología, Historia*, 18, (Trimeste, 1910), pp. 82-101.

inoltre due documenti già pubblicati dal Sanchis Sivera e segnalati da Tormo, uno su un acconto di 200 fiorini per un retablo per la chiesa di Sant'Agostino a Valenza del valore di 550 fiorini, un altro documento che tratta di alcune pitture sepolcrali fatte da Starnina nel chiostro dei frati minori di Valenza e pagate 15 fiorini⁸.

Intanto proprio l'indagine documentaria compiuta da Sanchis Sivera nel 1912 (poi ampliata tra 1928-1930) serve a portare alla luce i nomi di molti pittori valenzani prima sconosciuti, di cui in molti casi non restano opere. Si scoprono ampi documenti riguardanti alcuni dei protagonisti del tardo gotico valenzano, come Marçal de Sax, Pedro Nicolau e lo stesso Starnina, il Gherardo di Jacopo che viene citato indifferentemente come pittore cittadino di Firenze o di Valenza ed è presente in città tra il 1395 e il 1401⁹. Tra questi preziosi documenti ci sono alcune delle opere di Starnina a Valenza: il 12 giugno 1395 si parla di un retablo che Starnina ha consegnato a Pedro Suares, rettore della chiesa di Sueca (il nome del committente fu poi corretto in Pedro Macip di Enova da Aliaga nel 1988)¹⁰. Nel giugno dello stesso anno Sanchis allude al fatto che nomina dei procuratori, quindi probabilmente si allontana dalla città. Tre anni dopo i documenti parlano di un retablo che sta facendo per la chiesa di Sant'Agostino di Valenza per la cifra di 550 fiorini, sempre nello stesso anno dipinge degli affreschi per una sepoltura nel chiostro dei frati minori di Valenza. Poi nel 1399 riceve 7 fiorini d'oro per una figura di Gesù Cristo. Nel 1398 e 1399 appare in due documenti come testimone di Starnina, Simone di Francesco pittore. Purtroppo, nella preziosa mole di documenti ritrovata dal Sanchis Sivera, quelli riguardanti Starnina non possono ricollegarsi a nessuna opera ancora esistente. Nelle carte poi manca qualsiasi riferimento al polittico

8 Augusto SCHMARSOW, «Gherardo Starnina in Ispagna», *Arte e Storia*, a. XXX, 1911, pp. 205-206.

9 I documenti del Sanchis Sivera per Starnina arrivano fino al 1399 e vanno integrati con quelli del Tramoyeres che arrivano fino al 1401. Cfr. LuíS TRAMOYERES Y BLASCO, *Notas de arte*, Valencia, 1906, pp. 155-160.

10 Joan ALIAGA MORELL, «Reexaminando un documento de Gherardo Starnina», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, pp. 32-33.

Ferrer¹¹.

Nel 1913 Berenson torna a parlare della figura del Maestro del Bambino Vispo creato da Sirén, i cui studi procedono al momento in parallelo con la storia critica di Starnina, ascrivendogli due opere della collezione Johnson di Philadelphia: si tratta di una *Madonna con Bambino* e di una tavola con la *Dormitio Virginis* (fig.109) della stessa collezione con una complessa iconografia della Vergine distesa vegliata dagli apostoli, con uno che la asperge e uno che legge seduto al suolo, mentre Cristo ne porta la animula e angeli circondano la scena e sul fondo campeggiano delle rocce e una palma. Si tratta di un'opera importante che entra con Berenson nel catalogo del maestro per diventarne uno dei suoi capisaldi.

Lo studioso dà al maestro anche una *Decapitazione di Santa Caterina* della collezione Mond e un dipinto con la *Dormitio Virginis* (fig.107) presente nel catalogo di vendita della collezione Dollfuss a Parigi, col numero 51 del volume VIII¹².

Anche Mario Salmi prova ad aggiungere qualche attribuzione al catalogo del Maestro del Bambino Vispo, centrandosi magari su opere che potrebbero avere affinità coi modi del pittore. Aggiunge al catalogo: due sportelli della Galleria dell'Ospedale degli Innocenti (n. 73 e 74) con *San Girolamo e Santa Caterina* inginocchiati; un trittico di Borgo alla Collina datato al 1423, che si rivelerà poi di un seguace del maestro, come anche lo stesso Salmi ipotizza e lo trova prossimo al trittico della Galleria Doria di Roma; la *Madonna delle Calli*, di Montemignaio (Casentino); due sportelli (n. 16) di un trittico del Museo della Collegiata di Empoli con i *Santi Giovanni Battista, Antonio Abate, Ivo e Martino vescovo*; una *Vergine sospesa tra Santo Stefano e Santa Reparata* nel Museo di Pescia (n. 7). Possiamo anticipare che tali opere passeranno poi a seguaci del fatidico maestro¹³.

11 José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, 1912 (ripubblicato in *Archivo de arte Valenciano*, 1928, pp. 3-64: 44-47; 1929, pp. 3-65; 1930-31, pp. 3-116).

12 Bernard BERENSON, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects, Italian paintings*, vol. I, John G. Johnson, Philadelphia, 1913, pp. 9-10, 234-235.

13 Mario SALMI, «Spigolature d'arte toscana», *L'Arte*, a. XVI, 1913, pp. 208-227: 222-224.

Tancred Borenius, un anno dopo, cita due splendidi angeli musicanti (fig.116), nella collezione di R. H. Benson, forse parte di un complesso polittico. Ricorda che i due angeli furono acquistati dalla collezione Bohn nel 1885 come Orcagna. Egli invece, seguendo un suggerimento verbale di Suida, li ascrive al Maestro del Bambino Vispo, notando anche che il tappeto del pavimento si trova identico nel pannello di Bonn, lo studioso non ritiene che tale artista sia un mero imitatore di Lorenzo Monaco¹⁴.

Contemporaneamente Sirén delinea le opere principali del catalogo del pittore che egli definisce “*un poeta tardo-gotico della linea*”, molto vicino a Lorenzo Monaco. Sirén cerca di identificare tale maestro già da lui definito il Maestro del Bambino Vispo con Parri Spinelli, il figlio di Spinello Aretino attivo soprattutto ad Arezzo, giustificando la sua ipotesi con la vita del Vasari. Trova in lui un maestro di seconda fila di grande esuberanza decorativa, che potrebbe calzare con alcune delle caratteristiche del Maestro del Bambino Vispo. In sostanza, aggiunge al catalogo del figlio di Spinello opere date al Maestro del Bambino Vispo usando opere oggi passate nel catalogo del suo discepolo Maestro di Borgo alla Collina: il polittico della Galleria Doria a Roma, il polittico di Borgo alla Collina del 1423 e l'*Assunzione* di Stia. Ma l'autore aggiunge anche altre opere tuttora presenti nel catalogo del “*pittore dal vispo bambino*”, come la *Dormitio* (fig.109) della collezione Johnson, la ridipinta *Madonna* (fig. 139) degli Uffizi, lo sportello con *San Lorenzo e Maria Maddalena con donatore* (fig.113) di Berlino, la *Madonna e angeli tra San Giovanni Battista e Santo vescovo* (fig.137) ora alla Galleria dell'Accademia, la *Madonna* (fig.129) della Christ Church di Oxford, una *Madonna* a Poggibonsi, già nella collezione Galli-Dunn (fig.131, oggi al Museo Diocesano di Milano). Come anche rientrano con maggiore o minore attinenza nel catalogo stilato da Sirén: la *Madonna con Santi* (fig.130) della collezione Voss e quella della galleria Sterbini di Roma, la *Madonna* di collezione Platt, a Englewood, New Jersey (ora al Princeton University Art

14 Tancred BORENIUS, «Two angels making music», *The Burlington Magazine*, vol. 24 n. 131, (Feb. 1914), pp. 246-247.

Museum con migliore attribuzione ad Agnolo Gaddi), una *Madonna e quattro Santi* n. 15 degli Uffizi, una *Madonna con San Francesco, Antonio e due Sante femminili* agli Uffizi (n. 16), due sportelli con *San Francesco e Santa Caterina* della Galleria dell'Ospedale degli Innocenti, la *Madonna con quattro santi* di Parigi, già della collezione di Artaud de Montor, la *Madonna* della collezione Johnson¹⁵. Aggiunge poi a tale catalogo una serie di disegni degli Uffizi. La fusione compiuta dall'autore dei due maestri porta all'unione dei loro cataloghi che provoca una certa confusione a una lettura moderna¹⁶.

Nel 1914 Borenius accetta l'identificazione compiuta dal Sirén del Maestro del Bambino Vispo con Parri Spinelli in poche righe che presentano i due angeli musicanti già della collezione Bohn e ora passati alla collezione Benson¹⁷.

Lo stesso autore due anni dopo nella piccola scheda della *Madonna* della Christ Church (fig.129) di Oxford riprende le posizioni di Sirén su Parri Spinelli, ascrivendogli l'opera, ne dà le misure (82 x 50.5 cm) e ricorda che si tratta di un dono di Fox-Strangways e non era accertabile nel catalogo del 1883¹⁸.

Nel 1920, F. Almarche Vázquez pubblica un interessante apporto riguardante soprattutto un contratto di un polittico gigantesco per l'altare maggiore della cattedrale di Toledo (66 x 20 palmi), che l'arcivescovo don Pedro Tenorio incarica nel 1387 per la cifra considerevole di 1200 fiorini d'oro d'Aragona a un tal maestro Esteve Rovira de Chipre. Tra i testimoni del documento, riportato per intero dall'Almarche, figura “*Pero Ferrandis de Burgos*”, personaggio che ritroveremo più tardi nella discussione sulla presunta presenza di Starnina a

15 Lo stesso Sirén aveva in principio ascritto questa Madonna della collezione Johnson nel catalogo di Lorenzo Monaco. Vd. OSVALD SIRÉN, «Opere sconosciute di Lorenzo Monaco», *Rassegna d'Arte*, a. IX, 1909, pp. 33-36:36.

16 OSVALD SIRÉN, «A late gothic poet of line (continued)», *The Burlington Magazine*, n. 133, vol. 25, 1914, pp. 15-24.

17 TANCRED BORENIUS, *Catalogue of Italian pictures at 16, South Street, Park Lane, London and Buckhurst in Sussex: collected by Robert and Evelyn Benson*, London, Chiswick Press, 1914, p. 31.

18 TANCRED BORENIUS, *Picture by the Old Masters in the Library of the Christ Church*, Oxford, Oxford University Press, 1916, p. 26, Plate VI.

Toledo. Non avendo tale maestro Esteve de Chipre adempiuto gli obblighi contrattuali nel 1388 a Valenza, dove dimorava, viene richiamato al suo dovere di porsi all'opera oppure a pagare le relative penali, anche se il maestro risponde che considera il contratto nullo. La citazione a maestro Rovira si svolge in casa di un mercante fiorentino dimorante a Valenza, Giovanni di Stefano, procuratore di Starnina nel 1395 con Simone di Stagio, entrambi facevano parte della importante comunità mercantile fiorentina della città del Turia. Questo contributo, assai utile per ricostruire la situazione storica e le relazioni di Starnina con gli altri fiorentini presenti in città, risulta invece assai poco affidabile nelle conclusioni artistiche.

Un punto a favore dell'autore è quello di aver ricordato l'importanza di Bonifacio Ferrer, che incaricò il retablo di Porta Coeli, mettendo in luce la relazione del committente e di altri valenzani con la corte papale di Avignone. A suo dire la corte avignonese dell'aragonese Papa Luna, ossia Benedetto XIII, ha fin troppo evidenti relazioni politiche col mondo aragonese e la corte del re Martino, pensa dunque che da qui possa provenire certo influsso "seneseggiante" della prima pittura valenzana, ma la presenza di Starnina in città gli suggerisce un laccio diretto tra Valenza e la Toscana, che passa anche attraverso i mercanti fiorentini numerosi nella città della Turia. Va notato inoltre, tornando a Bonifacio Ferrer, come il notaio pubblico della citazione fatta a Maestro Esteve, Francesc Çaidia di Valenza, era conosciuto anche da Bonifacio Ferrer, che a lui si rivolge nel 1388 per vendere il censo di una casa in contrada S. Lorenzo a Valenza.

E sempre presso lo stesso notaio il fiorentino Starnina aveva firmato il contratto per dipingere un retablo già finito nel 1395, dove il maestro è citato come "*pictor civis valentie*". Ancora presso il notaio Çaidia, Starnina aveva fatto da testimone assieme a un altro fiorentino al testamento di un loro concittadino nello stesso anno. Tutte queste notizie raccolte dallo studioso confermano il pieno inserimento di Starnina nella colonia fiorentina a Valenza e anche nella vita della città.

Almarche però dubita che il polittico Ferrer datogli dal Tormo sia opera sua e la definisce opera senese-valenzana, troppo diversa dalle opere starniniane attribuitegli, come gli affreschi fiorentini della cappella Castellani in Santa Croce di ascrizione vasariana.

Sull'affascinante questione degli affreschi italianizzanti presenti a Toledo nella cappella di S. Blas, lo studioso ricorda che Tormo aveva notato nel sepolcro della cappella la firma di un pittore scultore "*Ferrand Alfonso pictor, fecit*", attribuendogli almeno gli affreschi della volta. Almarche ritrova le tracce documentarie dello stesso maestro, che si definisce vicino di Toledo, a Valenza nel 1396, anche se il documento che egli riporta è in verità segnato 1386 e non ha valore artistico. Allo studioso va riconosciuto il merito di aver chiarito in parte il contesto entro cui Starnina si muoveva¹⁹.

Nel 1922 Federico Mason Perkins segnala un'opera importante conservata al Fogg Art Museum, che egli ascrive al Maestro del Bambino Vispo creato da Sirén, non concordando con la sua identificazione con Parri Spinelli. Quest'opera, già data a scuola senese, raffigura una Madonna in una mandorla contornata da angeli che lascia cadere la cintola verso San Tommaso (fig.108). Perkins nota che la tavola è stata probabilmente tagliata nella parte inferiore e associa ad essa una *Dormitio Virginis* della collezione Johnson (fig.109), che effettivamente è il pezzo mancante della tavola Fogg. Allo stesso autore ascrive anche, con ragione, un pannello con *Santo Stefano e San Vincenzo* (figg. 123,124) e due piccoli pannelli di predella con profeti e angeli del Museo di Boston (fig.125, già di proprietà di Mary M. Richardson a Firenze), che ritiene di un cromatismo splendente a distanza di vari secoli²⁰.

Nel suo compendio sulla storia della pittura spagnola, August Mayer data gli importanti affreschi della cappella di San Blas all'ultimo quarto del XIV secolo e la dice costruita dal vescovo Pedro Tenorio (1376-1399). Sostiene che i dodici riquadri con *Scene del Credo* e le

19 Francisco ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre», *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, pp. 3-13.

20 Federico MASON PERKINS, «Some recent acquisitions of the Fogg Museum», *Art in America*, 10, 1922, pp. 43-45.

pitture del tetto siano opera firmata di Juan Rodríguez de Toledo, li data agli inizi del XV secolo e crede che il maestro toledano sia un discepolo di un pittore trecentista fiorentino, magari lo Starnina in un primo soggiorno spagnolo tra il 1380 e il 1387 seguendo indizi vasariani, che preceda quello valenzano di fine secolo. Lo studioso accosta Starnina ai molto rovinati affreschi della cappella di San Girolamo della chiesa della Concepción di Toledo, di cui non sopravvive che una larvata sinopia e qualche ritocco che mostra dei santi italianizzanti circondati da cornici polilobate²¹.

Mayer ricorda infine l'attività valenzana di Starnina alla fine del XIV secolo, gli attribuisce un *Giudizio Finale* (fig.84) procedente da una collezione di Maiorca, tavola sparita per mezzo secolo e riapparsa nel 1927 sul mercato artistico di Francoforte e di influsso fiorentino ritiene anche una *Assunzione della Vergine* al Louvre (donazione Sulzbach). Lo studioso dà il retablo Ferrer di Porta Coeli a un artista valenzano che ha studiato profondamente l'arte italiana, forse un discepolo locale di Starnina a Valenza. Ritiene i punti più riusciti del polittico le parti della predella con i ritratti dei committenti e lo data posteriormente all'entrata di Bonifacio Ferrer nella certosa, dopo il 1396²².

Nel 1925 Arthur McComb presenta per la prima volta un San Taddeo di proporzioni notevoli (170 x 88 cm circa) presente nella piccola collezione della Taylor Art Gallery nel Vassar College di New York, che oggi ha il nome di The Frances Lehman Loeb Art Center (fig.52); l'autore descrive l'opera con minuzia e la considera troppo fine per essere attribuita a

21 Dei larvati affreschi visti dal Mayer del Convento francescano della Concepción di Toledo oggi non restano che brani del disegno e poche tracce di colore, che non escludono, specie nella parte centrale con la Messa di San Gregorio, ulteriori manomissioni posteriori all'esecuzione. La concezione spaziale della parte centrale dell'altare del Santo, manca di qualsiasi forma di prospettiva giottesca e sembra frutto di artefici locali. Più interessanti e italianizzanti sono gli affreschi della cornice che circonda la pittura centrale, in cui si vedono santi entro cornici polilobate, che forse echeggiano le tendenze italianizzanti già presenti a Toledo nella cappella di San Blas. L'Angelo e la Vergine sembrano invece, dalle poche linee sopravvissute della pittura murale che ne lasciano intuire la forma, di epoca posteriore, echeggiano forme del gotico internazionale e di certo sono meno italianizzanti.

22 August L. MAYER, *Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1922. Edizione consultata: August MAYER, *Historia de la pintura española* Madrid, Espasa-Calpe, 1928, pp. 51-65: 52-54.

Taddeo Gaddi, anche se ricca di riferimenti giotteschi. Questo articolo contiene la prima menzione di un'opera su tavola che sarà poi inclusa nel dibattito sulla presunta attività toledana di Starnina²³.

Un anno dopo Osvald Sirén, presentando una Madonna del Pennsylvania Museum di Philadelphia data a Parri Spinelli, separa di nuovo tale pittore dal Maestro del Bambino Vispo e cerca di definire in maniera più accurata lo stile dello Spinelli, cui ascrive la Madonna del Fitzwilliam Museum di Cambridge²⁴.

Per Raimond Van Marle il Maestro del Bambino Vispo è un artista dalla cronologia incerta continuatore dell'arte di Lorenzo Monaco con radici nella pittura di fine Trecento. Lo storico dell'arte gli assegna il pannello con *Santa Maria Maddalena e San Lorenzo* (fig.113) del Museo di Berlino, già associato dal Sirén al polittico Corsini della cattedrale fiorentina, gli toglie la *Madonna Johnson* e ritiene agnosca la *Morte e Assunzione della Vergine* tagliata in due e divisa tra la collezione Johnson e il Fogg Art Museum. Van Marle aggiunge al catalogo del maestro una *Madonna del latte tra due Sante, San Giovanni Battista e San Pietro* del Museo di Utrecht²⁵ e una *Madonna in trono circondata da angeli* di collezione privata a Monaco. Lo studioso reputa più permeate dell'influsso di Lorenzo Monaco opere come la *Madonna tra santi* (fig.137) oggi nella Galleria dell'Accademia e i due *Angeli musicanti* (fig.116) della collezione Benson di Londra, entrambe ancora presenti nel catalogo di Starnina. Gli assegna poi una improbabile *Madonna del latte* della collezione Perriollat a Parigi, che crede sia stata già data a Pietro di Domenico da Montepulciano²⁶ e una

23 Arthur McCOMB, «On the italian primitives at Vassar College», *The Arts*, vol. VIII, n. 3, sept. 1925, pp. 151-160: 151.

24 Osvald SIRÉN, «Pictures by Parri Spinelli», *The Burlington Magazine*, vol. 49, No. 282 (September, 1926), pp. 117-125.

25 La *Madonna del latte tra due Sante, San Giovanni Battista e San Pietro* del Museo di Utrecht, successivamente sarà assegnata a Ambrogio di Baldese da Boskovits nel 1975. Vd. Miklós BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento : 1370 – 1400*, Firenze EDAM, 1975.

26 La *Madonna* della collezione Perriolat passerà poi alla collezione d'Atri di Parigi nel 1949 con attribuzione longhiana al Maestro della Cappella Bracciolini (nota autografa di Zeri su foto), cui si conforma la

Adorazione dei Magi della collezione Langton Douglas di Londra (fig.115).

A queste opere aggiunge come produzione tarda del maestro una *Madonna* di Helsinki, già pubblicata da Sirén nel 1914, che oggi rientra nel catalogo del Maestro di Borgo alla Collina e *Due diaconi (S. Stefano e San Lorenzo)* della collezione Maitland Griggs di New York, attribuiti per la prima volta al pittore dal Berenson. Questi due santi, ora alla Yale University Art Gallery (n. 1943.216) sono poi passati grazie a Zeri a Giuliano di Simone da Lucca²⁷.

Van Marle invece assegna a una fase più giovanile del pittore i *Santi Stefano e Vincenzo* (figg. 123-124) assieme a due pannelli con *Profeti e angeli* (fig.125) del Museo di Boston già aggiunti da Perkins nel 1922, e li ritiene sicuramente parte dello stesso polittico²⁸.

Ancora oggi resiste nel catalogo dell'autore la *Madonna tra San Francesco Sant'Antonio Abate, Maddalena e Lucia* (fig.130), citata anche dal Berenson dopo Sirén, che Van Marle dice essere passata dalla collezione Voss di Berlino alla collezione Chillingworth di Lucerna e che risulta tutt'oggi in collezione privata. A questa associa la *Vergine* della Christ Church di Oxford (fig.129), già nota alla critica grazie a Sirén e Borenius, anche questa nel catalogo odierno del pittore. Nel catalogo di van Marle ancora attuale figurano la *Decollazione di una santa* (fig.106) già nella collezione Mond ora alla National Gallery di Londra, una *Madonna dell'umiltà* (fig.132) segnalata poi nel 1996 in collezione privata parigina (già nella collezione Langton Douglas), la *Morte della Vergine* (fig.107) già della collezione Dollfuss, la *Madonna dell'Umiltà* (fig.131), già della collezione Galli Dunn di Poggibonsi, oggi al Museo Diocesano di Milano, mentre l'*Assunzione* di Stia citata da Van Marle come parte del catalogo del pittore oggi figura tra i dipinti del Maestro di Borgo alla Collina.

bibliografia recente. Cfr. Andrea DE MARCHI, *Il Maestro della cappella Bracciolini e l'avvio del tardogotico a Pistoia*, 1992, p. 15, 20 nota 1, 24 nota 43.

27 È stato Federico Zeri a passare a Giuliano di Simone da Lucca i due santi. Vd. Burton B. FREDERICKSEN-Federico ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard University Press, Cambridge, 1972, p. 93.

28 Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927, vol. IX, p. 208, fig. 134.

Va riconosciuto a Van Marle il merito di aver creduto che il Maestro del Bambino Vispo abbia fatto scuola segnalando tra i suoi discepoli l'autore del polittico della Pieve di Borgo alla Collina, cui aggiunge un polittico della collezione Doria a Roma e una inedita *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate*²⁹.

L'esimio storico ipotizza che il maestro del Bambino Vispo sia un artista di formazione trecentesca influenzato sia da Agnolo Gaddi che da Lorenzo Monaco a cui crede che sopravviva dandogli opere databili a suo dire nella seconda metà del secolo. Van Marle nelle sue considerazioni risente della tarda datazione al 1422 dell'altare Corsini³⁰.

Nel 1929 Mario Salmi presenta un'opera che ci interessa perché passerà poi in futuro nel catalogo del Maestro del Bambino Vispo. L'opera è un pannello di cassone dipinto con una *Battaglia dei Mori* (fig.121) conservato al Lindenau Museum di Altenburg, che Salmi crede una primizia giovanile di Dello Delli, l'autore del retablo e vari dipinti nella cattedrale vecchia di Salamanca. A suo dire, la cornice spezzata e quadrilobata della pittura del cassone è fiorentina. Assegna l'opera a Dello perché in gioventù era pittore di cassoni e riferisce che seguiva la maniera di Lorenzo Monaco. Ritrova nell'opera gli stessi caratteri stilistici di espressionismo che oggi diremmo ispanico e che lui invece definisce franco-fiammingo e mediato da Venezia, stile che rivede anche nel retablo delliano di Salamanca. L'analisi stilistica del pannello fatta dal Salmi è abbastanza esatta, ma le conclusioni sulla paternità discutibili. Se si ipotizza invece che tali stilemi borgognoni possano provenire dalla Valenza degli inizi del XV secolo e che vanno combinati con una cornice fiorentina, ecco che il nome di Starnina diventa estremamente plausibile³¹.

Nel 1930 Chandler Rathfon Post si sofferma sulle origini della scuola valenzana di pittura verso la fine del Trecento ed esamina il filone italiano all'interno della pittura valenzana.

29 Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools...*, vol. IX, p. 210, fig. 136.

30 Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927, vol. IX, pp. 190-210.

31 Mario SALMI, «Un'opera giovanile di Dello Delli», *Rivista d'Arte*, 9, 1929, pp. 104-110.

Riflette sul fatto che sia Valenza che Barcellona potevano attingere più direttamente alle fonti italiane grazie alle prospere relazioni commerciali delle due città con l'Italia, specie con Firenze. Un'altra via di trasmissione dell'arte italiana la trova nelle strette relazioni con Avignone intrattenute con le due città. Una risorsa di prima mano per lo sviluppo dell'italianismo valenzano per Post è rappresentata dalla presenza in Spagna del vasariano Starnina, ossia Gherardo di Jacopo, che ritiene ormai plausibilissima. Seguendo Vasari crede che il maestro sia arrivato una prima volta in Spagna dopo la rivolta dei Ciompi del 1378 lavorando presso un re che Ceán Bermúdez dice essere Giovanni I di Castiglia (1379-1391). Post ricorda che una fonte anteriore al Vasari, l'Anonimo Magliabecchiano, narra come Starnina abbia lavorato in Francia e Spagna. Post ipotizza due viaggi di Starnina in Spagna, il primo con ritorno a Firenze nel 1387, quando il maestro è registrato in città e un secondo viaggio a Valenza a fine secolo. Seguendo la documentazione scoperta dagli studiosi spagnoli situa il suo soggiorno tra 1395 e 1401 e il suo rimpatrio tra 1403 e 1406, con una data di morte prossima ai documentati affreschi di Empoli del 1409. Post è ben cosciente che, vista la inesistenza di opere documentate sopravvissute di Starnina a Valenza e lo stato degli studi sul maestro, è quasi impossibile sapere cosa abbiamo visto i valenzani di Starnina. L'attribuzione vasariana degli affreschi della cappella Castellani lo trova dubbioso e in ogni caso sottolinea che non c'è traccia dello stile pittorico di tale cappella a Valenza. Per lo studioso la presenza di una corrente pittorica italianizzante a Valenza dipende dal lungo soggiorno di Starnina in città.

Sull'attribuzione a Starnina del polittico Ferrer (fig.72), certamente una delle opere più italianizzanti della scuola valenzana, Post riconosce la fusione tra umori italiani e ispanici, che dovrebbero corrispondere a un artista italiano ottimo conoscitore dei due stili, ma non ha elementi per accertare la paternità starniniana del quadro, per quanto noti i colori fiorentini vi vede anche una qualità artigianale che ritiene troppo povera per il livello di perizia di un

fiorentino, preferendogli un anonimo artista spagnolo. Sul polittico proveniente da San Juan del Hospital, di cui le parti sopravvissute si dividono tra il Metropolitan e la Hispanic Society (fig.88), propende per una collaborazione tra due maestri, uno molto vicino a Marzal de Sax nei pannelli laterali e uno che assomiglia a un maestro italiano di grande qualità, cui assegna il pannello centrale dell'*Ascensione*.

Post nota che alcune testimonianze pittoriche di stile italianizzante presenti a Toledo, potrebbero essere il segno del passaggio di Starnina in città. Nelle pitture della cappella di San Blas ricorda la firma di Rodríguez de Toledo, maestro castigliano a cui attribuisce tutto il ciclo degli affreschi comprese le storie del Credo. Per quanto italianizzanti, non dà gli affreschi a Starnina e li definisce “indegni” del maestro, riflette infatti che l'autore di questo ciclo non potrebbe essere lo stesso del polittico Ferrer e in quanto la vena giottesca arcaica espressa a Toledo contrasta con quella di un artista fiorentino di transizione, quale Starnina dovrebbe essere.

Altri affreschi trecenteschi di incerta attribuzione nella cappella di San Girolamo della Chiesa della Concezione di Toledo sono per Post di un modesto esecutore non italianizzante. Solo i santi dell'intradosso della nicchia presentano lo stile di un autore diverso e italianizzante.

Altro discorso invece si può fare, a detta del Post, per il polittico della cappella di Sant'Eugenio della cattedrale (fig.39), per quanto ridipinto da mani posteriori (Juan de Borgoña e Francisco de Amberes), lo studioso scorge sotto i ritocchi e le ridipinture i segni di un artista di transizione, che a suo dire non è l'autore degli affreschi di San Blas molto più arcaici ma, visto lo stato delle ridipinture, è presuntuoso negare o affermare che sia Starnina, magari si tratta di uno spagnolo italianizzante suo seguace. Se si trattasse di Gherardo di Jacopo, Post data l'opera poco prima del 1403, data ipotetica del suo ritorno in Italia, mentre ritiene poco anteriori gli affreschi di San Blas. Lo studioso non dimentica di citare anche la predella poi incastonata in un polittico della cappella del Battesimo sempre nella cattedrale di

Toledo anch'essa ridipinta da Francisco de Amberes (figg.48-51), come opera di un maestro italiano. Infine nella cappella della Trinità della stessa chiesa trova un pannello rovinato con Santo vescovo avvolto in una pianeta rossa che per lui rivela un aspetto italianizzante, che data intorno al 1425³².

Vegue y Goldoni intanto scopre una traccia di Starnina a Toledo in una ricevuta di pagamento per la cappella del Salvatore (oggi cappella dell'Epifania) di Pedro Fernández de Burgos nella cattedrale, la ricevuta senza data, presente in una fonte settecentesca, cita Starnina e recita: “*Recibo que dio Girardo Jacobo pintor de Florencia, entre los ynutiles*”, omettendo altri dati. Nella stessa cappella sul pilastro a destra c'è una lapide che ricorda il committente³³.

In un saggio successivo lo stesso studioso chiarisce che Pedro Fernández già nel 1387 era “*veedor de la obra de la iglesia*” di Toledo, ossia il supervisore della cattedrale che si incaricava di comprare oggetti sontuosi per l'edificio sacro e che il Fernández e la moglie già nel 1393 avevano lasciato terre e proprietà alla cattedrale e dotato la cappella nel 1396. Ne deduce quindi che la costruzione della cappella di Pedro Fernández e sua moglie va situata tra 1393 e i primi del Quattrocento e ne conclude che la presenza di Starnina in città o il lavoro da lui eseguito per questo committente dovrebbe essere datato in questo lasso di tempo³⁴.

Mentre in Spagna si cercano tracce documentarie di Starnina, in Italia Luigia Maria Tosi prova ad analizzare la cappella Castellani. Innanzitutto chiarisce che il professor Poggi ha trovato un documento in cui Agnolo Gaddi, in una controversia con la Pieve di Prato sui pagamenti della cappella del Sacro Cingolo, dichiara tra le sue opere già compiute la cappella

32 Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1930, vol. III, pp. 3-21, 83-89, 221-233.

33 Angel VEGUE Y GOLDONI, «Gerardo Starnina en Toledo», *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1930, n° 17, pp. 199-203.

34 Angel VEGUE Y GOLDONI, «La dotación de Pedro Fernández de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina», *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1930, n°18, pp. 277-79.

Castellani, cominciata dopo il 1383 su testamento di Michele di Vanni di ser Lotti. Documentata quindi la paternità del ciclo, la studiosa cerca di distinguere varie mani di aiuti nella bottega gaddesca attiva nella cappella, tra questi le sembra superiore per plasticità allo stesso Agnolo un aiuto che lavora alle Storie di Sant'Antonio, come lo sarebbe per raffinatezza un altro aiuto che dipinge le storie di San Giovanni, ma pur assai memore dell'attribuzione vasariana della cappella a Starnina e a conoscenza dei distinti tentativi di attribuzione compiuti in tal senso, ne conclude che la figura di Starnina è troppo problematica e all'epoca non ancorabile a nessuna opera certa (riteneva distrutti completamente gli affreschi vasariani di San Girolamo al Carmine, come quelli documentati di Empoli e il vasariano San Dionigi era effettivamente scomparso), per poterlo identificare con un aiuto di Agnolo presente nella cappella³⁵.

L'anno successivo Diego Angulo Iñiguez concentra la sua attenzione sulle pitture italianizzanti presenti nella cattedrale di Toledo. Considera gli affreschi della cappella toledana di S. Blas opera di una bottega giottesca di fine Trecento. Egli nota nella cappella del Battesimo quattro tavole con scene della Vita di Cristo che ascrive al circolo di Antonio Veneziano. Lo studioso rileva inoltre che due tavole con Santi monumentali nella cappella del S. Sepolcro sembrano di un pittore di formazione orcagnesca e le mette in relazione con il *retablo* della cappella di S. Eugenio. Tale polittico presenta una predella con cinque scene della Vita di Cristo e secondo Angulo doveva quindi essere con molta probabilità la pala dedicata alla cappella del Salvatore voluta da Pedro Fernández, si spinge quindi a dare quest'opera allo Starnina³⁶.

Contemporaneamente Berenson, in un suo studio su quadri di localizzazione sconosciuta si interessa a alcune opere disperse date al Maestro del Bambino Vispo. Lo definisce un pittore

35 Luigia Maria TOSI, «Gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce», *Bollettino d'arte*, fasc. XII, giugno 1930, pp. 538-554.

36 Diego ANGULO IÑIGUEZ, «La pintura trecentista en Toledo», *Archivo Español de Arte*, 1931, n° 19, pp. 23-29.

“così vario, così grazioso, così romantico” da cercarne le origini all'estero, precisamente a Valenza. Egli non lo vede come un toscano puro, potrebbe anche essere spagnolo, anche se la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) di santa Croce testimonia la sua attività in città, ma Berenson tende a distinguerlo dal “più vicino seguace di Lorenzo Monaco le cui cose migliori sono nel Museo di Valenza”, forse indicando con questa allusione il Maestro del politico Ferrer (fig.72). Lo studioso ascrive al Maestro del Bambino Vispo il *Giudizio Finale* (fig.75) all'epoca disperso, l'*Adorazione dei Magi* (fig.115) che poi passerà a Douai, un pannello di predella con la *Imago Pietatis tra Santa Maria e San Giovanni*, che considera francesizzante (fig.96), un paio di *Madonne tra angeli e santi*, che crede di bottega e di cui almeno una oggi è passata al Maestro di Borgo alla Collina e la *Madonna* in collezione Rothermere oggi al Getty (fig.138). Infine gli passa una *Natività* data dal Van Marle a scuola di Lorenzo Monaco, all'epoca presso il marchese di Northampton nel castello di Ashby, di cui trova anche una copia di bottega³⁷.

A questa data anche la figura del pittore fiorentino si nutre di congetture, non essendo state ancora rinvenute sue opere certe e comprovate da documenti. Così nel 1932 Carlo Gamba riassumendo gli studi sul maestro afferma di non poter fare che induzioni, sulla base dei avanzamenti finora compiuti.

Infatti egli ricorda che le sue opere fiorentine e toscane, databili all'epoca del ritorno dalla Spagna, sono quasi tutte distrutte e non visibili: gli affreschi della cappella di S. Girolamo al Carmine lodati da Vasari sono scomparsi dopo l'incendio della chiesa del 1771, del goticissimo S. Dionigi dipinto sulla parete del Palazzo di parte Guelfa a Firenze (1406) di vasariana memoria, ormai non resta traccia dopo la ristrutturazione della facciata, egli ha però potuto vederne alcune tracce del disegno che si intravedevano prima della riforma dell'edificio, in cui si scorgevano parti di un mantello “dal gotico stilizzato e aggrovigliato”.

37 Bernard BERENSON, «Quadri senza casa. Il trecento fiorentino V», *Dedalo*, 1932, pp. 173-193.

Anche gli affreschi con *Storie della Madonna* in S. Stefano ad Empoli (documentati da una carta ritrovata dal Giglioli nel 1905) fatti nel 1409 non sono visibili, dal momento che la cappella è ora tutta imbiancata³⁸.

In quanto agli affreschi della cappella Castellani in S. Croce a Firenze, Gamba ribadisce che furono dati a dipingere ad Agnolo Gaddi, ma avvalorata l'ipotesi che tra gli aiuti del Gaddi vi sia il giovane Starnina prima di partire per la Spagna, magari attivo nelle storie di San Giovanni e San Nicola (figg. 26, 27, 28), dove scorge un maestro più plastico, capace di penetrazione psicologica, dinamicità, buon uso della luce. Allo Starnina prima del soggiorno spagnolo, Gamba assegna un dipinto come la *Tebaide* degli Uffizi, ricordando che sotto questo nome fu comprato presso Lamberto Cristiano Gori nel 1780. Opera dall'attribuzione incerta che per lui è da darsi a un pittore di fine Trecento che abbia potuto influire su Lorenzo Monaco e Masolino, ossia Starnina. Gamba rileva anche che l'opera è stata data dalla critica a Lorenzo Monaco, ma è interessante notare come il percorso di Starnina che egli ricostruisce attorno alla attribuzione sia ancora valido.

Per quanto riguarda le opere spagnole, lo studioso nota che a Toledo sussistono opere con ricordi di scuola gaddesca, che però non dà allo Starnina. Gamba passa poi ad analizzare il retablo della Vera Croce (fig.89) e quello Ferrer (fig.72) del Museo di Valenza, accomunandoli in un miscuglio di “influenze franco-renane e fiorentine” che si amalgamano male. Nel polittico della Croce, egli trova solo una somiglianza iconografica con le storie gaddiane di S. Croce e ipotizza che il suo autore abbia potuto magari vedere un ciclo simile, forse dipinto dallo Starnina o da altro artista di formazione gaddiana in Spagna.

Nel retablo Ferrer di Porta Coeli, lo studioso trova analogie stilistiche più stringenti con la maniera fiorentina ma pur sempre “*superficiali e come forzate, che attraverso ad esse, fa capolino per ogni dove la tradizione franco-renana, che predominava in Spagna*”. Queste

38 Odoardo H. GIGLIOLI, «Su alcuni affreschi perduti dello Starnina», *Rivista d'arte*, 1905, pp. 19-21.

influenze italiane testimoniano la presenza starniniana *in loco* e sicuramente anche Starnina si sarà adattato alla moda gotica che imperava a Valenza “*dei lunghi drappaggi aggrovigliati e delle pose flessibili e leziose*”.

Lo studioso utilizza queste opere valenzane per spiegare certi goticismi estremi presenti nei pittori fiorentini, come Lorenzo Monaco, dopo il ritorno di Starnina dalla Spagna. Ma conclude che tutte le sue ipotesi sono fantasiose fino a quando non si troveranno lacerti degli affreschi di Empoli e di quelli del Carmine, cosa che avverrà tempo dopo³⁹.

Nello stesso anno Ugo Procacci, ricostruendo le vicende dell'incendio della chiesa del Carmine nel 1771 aggiunge nuove notizie intorno agli affreschi della cappella di S. Girolamo di mano di Starnina, che si credevano perduti. Le pitture murali lodate dal Vasari infatti, sembrava fossero scomparse nei successivi rifacimenti della cappella (1636 e 1746), di esse erano rimaste un paio di scene visibili. Ma gli affreschi non perirono con l'incendio, che invece ne fece uscire alcuni prima nascosti dai rifacimenti. Con il restauro della chiesa posteriore alla sciagura, tutte le storie di San Girolamo di Starnina riscoperte vennero forse distrutte, come la maggioranza delle pitture a fresco trovate nella chiesa. Il lavoro del Procacci sulle fonti antiche spera ora trovare almeno parte di questi affreschi dati a Starnina dietro le nuove pareti della chiesa⁴⁰.

Procacci torna sull'argomento un anno dopo in seguito a una attenta indagine riguardante la cappella del Carmine, egli riesce a ritrovare frammenti delle pitture della parete che all'origine ospitava l'altare: sono frammenti di tabernacoli dipinti con Santi (fig.101). Delle perdute storie del santo titolare della cappella non resta che un piccolo brandello, trovato dietro il quadro dell'altare, il resto è stato scalpellato: si tratta di un ritaglio della *morte di san Girolamo* con uno scaffale di libri. Nonostante sia stata trovata solo una parete con affreschi

39 Carlo GAMBÀ, «Induzioni sullo Starnina», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 55-74.

40 Ugo PROCACCI, «L'incendio della chiesa del Carmine», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 141-232.

rispetto all'intera cappella, comunque Procacci trova il risultato soddisfacente⁴¹.

Arduino Colasanti ritiene invece il Maestro del Bambino Vispo un pittore oscuro in mancanza di opere certe, che ha un catalogo eterogeneo come sempre succede per i pittori problematici. Da questo espunge decisamente molte opere oggi assegnate al Maestro del Borgo alla Collina come l'*Assunzione* di Stia, due pale con *Madonna e Santi* (fig.137) della Galleria dell'Accademia, un'altra in collezione Bartolini Salimbeni Vivai a Firenze, due sportelli di trittico con *Santi* della collegiata di Empoli, la *Madonna* della collezione Perriollat, un *San Lorenzo* e un *Santo Stefano* della collezione Maitland Griggs a New York. Gli assegna invece un *Martirio di San Lorenzo* della collezione Colonna a Roma. Crede che questo autore sia il pittore del pannello di Bonn poi a Berlino e concorda nell'identificarlo con uno scomparto del polittico Corsini dipinto per la cattedrale di Firenze nel 1423 dal “*Frate degli Angeli o da altro pittore sufficiente o migliore*”, come dice Vasari. Parte centrale di questo polittico ritiene sia la *Madonna* della collezione Johnson, a cui aggiunge la tavoletta Colonna, datandoli a una fase matura dell'autore. Pensa siano anteriori la *Assunzione* (fig.108) Fogg, la *Dormitio* (fig.109) Johnson e la *Madonna* di Utrecht⁴².

Procacci nel 1933 dedica una ampia indagine a Starnina pittore in cui distingue tre momenti salienti: lo ritrova in alcuni affreschi della cappella Castellani, nelle pitture del Carmine e nella *Tebaide* degli Uffizi seguendo una ipotesi del Gamba. Riguardo alla cappella Castellani ricorda che alcuni studiosi precedenti davano parere favorevole a un intervento dello Starnina nella cappella, come Cavalcaselle, Schmarsow, Wulf, Sirén e Tosi. Ricapitola inoltre tutti i documenti riguardanti il maestro, tra cui l'iscrizione alla Compagnia di San Luca nel 1387 assieme alla Matricola dell'Arte dei Medici e Speciali, che però non ha data, ma riesce a circoscrivere nello stesso anno o in data molto prossima su un computo de libro F delle

41 Ugo PROCACCI, «Relazione dei lavori eseguiti nella chiesa del Carmine di Firenze per la ricerca di antichi affreschi», *Bollettino d'Arte*, XXVII, 1933, pp. 327-334.

42 Arduino COLASANTI, «Quadri fiorentini inediti», *Bollettino d'arte*, XXVII, 1933, pp. 337-350.

matricole. Starnina dovette perire tra il 1409 e il 1413, poiché un atto fiorentino del 1413 ne cita gli eredi. Aggiunge sugli affreschi del Carmine un atto da lui trovato in cui si dice che la cappella del Carmine nel 1404 fu finita, con altare e pitture, da Matteo di Tommaso di Guidone a nome del padre.

Basandosi sullo stile dello Starnina al Carmine (fig.99), Procacci non ha dubbi che si tratti di un pittore solenne, dal colorito squisito, padrone dei suoi mezzi e con un ottimo senso dello spazio e della volumetria; trova le incisioni settecentesche realizzate da Seroux d'Agincourt di un paio di scene della vita del Santo, le uniche visibili nel XVIII secolo prima dell'incendio.

Sugli affreschi della cappella Castellani, paragonandoli a quelli del Carmine, trova che alcuni brani delle *Storie di Sant'Antonio* (fig.31) potrebbero essere ascritti allo Starnina giovane, aiuto del Gaddi. Mentre nelle altre storie si evidenzia la mano di altri aiuti, cui egli cerca di dare una personalità come ha fatto la Tosi. Vede nelle Storie di sant'Antonio un maestro plastico e più raffinato che gli fa pensare a uno Starnina giovane sotto l'influsso agnolesco. Allo Starnina assegna anche la *Tebaide* per il suo carattere di transizione.

Infine Procacci fa il punto sui documenti e le varie ipotesi nate dal soggiorno spagnolo di Starnina, cui aggiunge la propria opinione sulle presunte opere spagnole del maestro. A suo dire, il trittico Ferrer (fig.72) è opera di un valenzano con influssi franco-renani e fiorentini, gli affreschi di San Blas a Toledo sono di “*un modesto artista fiorentino della fine del XIV secolo*”, come anche la predella del polittico della Cappella del Battesimo. Ritene invece i due *Santi* (fig.53) ora nella Cappella del Sepolcro di un potente artista fiorentino orcagnesco, cui associa anche i pannelli ridipinti della cappella di Sant'Eugenio (fig.39), entrambi da studiare in relazione allo Starnina⁴³.

Nel mondo spagnolo i progressi degli studi italiani sullo Starnina non sono ancora conosciuti,

43 Ugo PROCACCI, «Gherardo Starnina», *Rivista d'Arte*, 15, 1933 (pp. 151-190), 17, 1935 (pp. 333-384), 18, 1936 (pp. 77-106). Ristampato come: Ugo Procacci, *Gherardo Starnina*, Firenze, Olschki, 1936.

Post ad esempio nel 1933 guarda con interesse agli studi spagnoli su Toledo senza accennare alle ricerche condotte nello stesso periodo in Italia. Lo studioso statunitense accenna al documento toledano di Starnina, al suo collegamento con la cappella del Salvatore di Pedro Fernández de Burgos, alla ipotesi di Angulo di individuare nel polittico di Sant'Eugenio il primitivo polittico che decorava la cappella del Salvatore in cui aveva lavorato Starnina. Ma Post preferisce scorgere la mano del maestro fiorentino nei due *Santi* (fig.53) a figura intera presenti nella cripta del Santo Sepolcro della cattedrale, che dà con sicurezza a un fiorentino neogiottesco. Post cerca somiglianze tra questo pittore e quello della cappella Castellani, identificandolo con Starnina secondo la testimonianza vasariana. Nota invece che questo pittore va distinto da quello che ha dipinto i pannelli di S. Eugenio e che non è nemmeno l'altro artista della predella della cappella del Battesimo o degli affreschi della cappella di San Biagio, insomma si stranisce per come tutte le pitture italianizzanti della cattedrale sembrano di mani differenti. Per la cappella di don Pedro Tenorio, Post precisa che il suo autore dovrebbe essere uno spagnolo italianizzante come Rodríguez de Toledo, per avvalorare la sua ipotesi cita la testimonianza di una fonte seicentesca che vide nel *Giudizio Finale* (fig.66) all'epoca invisibile, dipinto nella cappella di San Blas, una serie di scritte in latino e in spagnolo che confermerebbero la paternità ispanica delle pitture⁴⁴.

Quando Leandro de Saralegui affronta la questione dell'attribuzione del polittico Ferrer (fig.72) propende per un artista toscano con una ossatura fiorentina cui aggiunge elementi decorativi propri dell'arte valenzana, ma nega che lo stesso maestro possa aver dipinto a Toledo. Lo studioso preferisce distinguere tra uno Starnina che lavora a Toledo e un maestro Gerardo che opera a Valenza⁴⁵.

Si deve a Berenson il catalogo quasi completo delle opere del Maestro del Bambino Vispo

44 Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1933, vol. IV, t. 2, pp. 644-649.

45 Leandro DE SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval», *Archivo de Arte valenciano*, 1935, pp. 57-66.

che poi passeranno quasi tutte all'*alter ego* Starnina e alla sua cerchia. Tra le opere elencate che tutt'ora fanno parte del suo catalogo figurano: la *Battaglia dei saraceni* (fig.121) di Altenburg, già data a Delli, due *Profeti* della collezione Otto Lanz ora al Rijksmuseum di Amsterdam che sono ancora nel catalogo attuale dello Starnina, l'*Adorazione* (fig.115) ora nel Museo di Douai e all'epoca ad Anacapri, il *San Lorenzo* (fig.126) della collezione Perkins di Assisi, il pannello di Berlino, i *Santi Stefano e Vincenzo con profeti e angeli* di Boston (figg. 123, 124, 125), l'*Assunzione* (fig.108) Fogg, una *Dormizione* (fig.107) all'epoca nella collezione Ryerson e ora all'Art Institute of Chicago sempre con attribuzione al gruppo del Maestro del Bambino Vispo, un busto della *Madonna* a Dresda, la *Madonna e santi* (fig.137) della Galleria dell'Accademia, l'affresco della *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) di Santa Croce, la *Madonna Rothermere* (fig.138) oggi Getty e il *Martirio di una santa* (fig.106) di Londra. Al catalogo lo studioso aggiunge con ragione i *Santi* (fig.110) di Lucca, la *Madonna* (fig.129) di Oxford, l'*Incoronazione della Vergine* (fig.112) di Parma, l'*Annunciazione* di Cluny e la *Dormizione* (fig.109) Johnson, il *Martirio di San Lorenzo* della collezione Colonna, *San Benedetto e un altro santo Abate* di Stoccolma, il trittico di Würzburg (fig.104).

Sono invece ormai passate al Maestro di Borgo alla Collina: il Trittico con lo *Sposalizio di Santa Caterina* a Borgo alla Collina, la *Madonna* di Helsinki, il polittico Doria e la *Vergine* di Stia, mentre alla sua cerchia si può attribuire una *Madonna* della collezione Horne citata come autografa dal Berenson.

Berenson riassume le precedenti attribuzioni, ma bisogna riconoscergli che pone un punto interrogativo accanto a molte opere poi scartate dal catalogo dell'artista ed è sorprendente come in una data così alta egli sia riuscito a ottenere un catalogo così omogeneo che è arrivato con poche variazioni di bottega fino al presente, inoltre lo studioso lancia uno spunto interessante quando dice che “nessun altro italiano si accostò tanto ai pittori franco-

*fiamminghi, valenciani e tedeschi che lavorarono prima del Trionfo di Van Eyck*⁴⁶.

Nel 1938 Pudelko indaga il *Giudizio Finale* (fig.84) comprato nel 1936 dalla Pinacoteca di Monaco e prima segnalato dal Berenson nel mercato antiquario. Ne sostiene la provenienza dal collegio Raimondo Lullo di Maiorca, lo data al 1415 perché crede riconoscere nella pittura l'imperatore Sigismondo I che visitò il re d'Aragona Ferdinando I nel 1415-16 e mantiene l'attribuzione al Maestro del Bambino Vispo. Dato che Berenson pensa a un pittore con forti influssi stranieri magari valenzani, Pudelko ipotizza l'origine valenzana della tavola perché in tale città esisteva un filone italianizzante in pittura scaturito dalla presenza di Starnina (che non identifica col Maestro del Bambino Vispo). Pudelko ammette nell'opera la presenza di elementi toscani e valenzani, ma ha forti dubbi sull'origine fiorentina dell'autore. Considera l'aria di famiglia che si respira accostando il *Giudizio* tedesco alla pala Ferrer (fig.72) e al polittico della Santa Croce (fig.89) del Museo di Valenza, notando le affinità stilistiche presenti in dette opere. Fa scaturire la vena espressionistica che caratterizza la pittura valenzana del gotico internazionale da Marzal de Sax. A suo parere dopo il 1416 il Maestro del Bambino Vispo si allontana da Valenza per approdare a Firenze, dove avrebbe dipinto il polittico Corsini composto dal pannello di Berlino (fig.113), dalla *Madonna* Johnson e dai *Santi Zanobi e Benedetto* del Museo di Stoccolma. Alla stessa opera aggiunge in predella il *Martirio di San Lorenzo* della collezione Colonna, un *Miracolo di San Zanobi* (fig.114) in collezione Visconti Venosta e l'*Adorazione dei Magi* (fig.115) di Douai. Rileva che la *Madonna* (fig.138) Rothermere è stata copiata nel 1423 da un suo seguace nel polittico di Borgo alla Collina. Pudelko però non fa una valutazione completamente positiva del pittore, vede tratti arcaici nell'*Assunzione* (fig.108) Fogg e nella *Morte della Vergine* (fig.109), puro decorativismo nel cassone con la *Battaglia dei mori* (fig.121). Secondo lui, linea e ritmo caratterizzano anche la *Morte della Vergine* (fig.107) di Chicago, come anche la più fiacca *Madonna* (fig.137) della Galleria dell'Accademia, diventa poi manierato nella pala

46 Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278.

di Wurzburg (fig.104) che trova legnosa nel suo intento di solenne monumentalità. Lo studioso ha anche il merito di comprendere per primo che le opere del catalogo appartenenti al Maestro di Borgo alla Collina andrebbero scisse dall'elenco dei lavori del maestro. Pudelko si chiede quale fosse l'importanza del pittore per l'arte fiorentina e ne conclude che si tratti di un artista che percorre una via parallela a quella di Lorenzo Monaco, al contempo lo storico trascura Starnina in mancanza di opere certe. Va riconosciuto il merito a Pudelko di aver sottolineato i forti caratteri valenzani del *corpus* che va sotto il nome del Maestro. Suo demerito è quello di citare Starnina solo come maestro poco conosciuto e quello di essere condizionato nel giudizio dalla tarda cronologia dell'anonimo maestro, ancorata al pannello Corsini.⁴⁷

Due anni dopo, Pudelko approfitta delle ricerche di Procacci per commentare il problema dello Starnina in Spagna e ne ipotizza il ritorno a Firenze nel 1403. Egli lo crede un artista gaddiano, ma maggiormente drammatico e plastico, con parole sue “*a gothic classicist*”, in contrasto con lo stile di Lorenzo Monaco, per cui confronta la *Madonna* di Empoli di Lorenzo Monaco con gli affreschi del Carmine dello Starnina⁴⁸.

Sempre nel 1938 Post annota che il polittico americano diviso tra il Metropolitan Museum di New York e la Hispanic Society da lui assegnato al Maestro Gil (fig.88), grazie a Saralegui può essere ora ricondotto a una cappella laterale della chiesa valenzana di San Juan del Hospital. A questo maestro, lo studioso mantiene l'attribuzione della *Crocifissione* Higgs e dei pannelli di *San Michele* (figg. 93, 94) di Lione, aggiunge un dittico con *Madonna* e *Crocifissione* all'epoca diviso tra collezioni di Madrid e Londra, il polittico della *Vera Croce* (fig.89) del museo di Valenza, il retablo di *San Marco e la Vergine* della collezione Tortosa a Onteniente⁴⁹.

47 Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 47-63.

48 Georg PUDELKO, «The Stylistic Development of Lorenzo Monaco-I», *The Burlington Magazine*, 73, 1938, pp. 237-249.

49 Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1938, vol.

Poco dopo il Longhi interviene sullo Starnina togliendogli la *Tebaide* che a suo parere va attribuita “*all'Angelico intorno al 1420*”, attribuzione ripresa e accettata in tempi moderni. Dall'analisi dei resti della Cappella del Carmine (fig.99), Longhi ne trae la conclusione che Starnina abbia tratto dalla Spagna certi accenti esotici e grafici che serviranno poi a Lorenzo e simili. Inoltre toglie allo Starnina qualsiasi partecipazione alla Cappella Castellani concludendo di non fidarsi troppo di Vasari. Per Longhi, il Maestro del Bambino Vispo è un autore dal “*divagare così irrealistico, assai raro in un italiano*” che ben ha fatto Pudelko a trovarne l'origine a Valenza anzi andrebbe identificato col Gil Master del Post. Mentre invece il pittore del polittico Ferrer (fig.72) di Valenza, da lui datato poco dopo il 1400 e non assegnato a Starnina, “*mostra un pittore d'origine italiana e di cerchia «agnolesca», appena lievemente tinto di Spagna*”. Pensa che il retablo della Santa Cruz (fig.89) sia di un discepolo del Maestro del Bambino Vispo che dice di formazione italiana. Dal catalogo del pittore creato da Sirén, Longhi ritaglia tutte le parti più italianizzanti date al Gil Master, come anche i pannelli delle *Storie di San Michele* (figg. 93, 94) di Lione, e lo crede un maestro le cui note fiorentine sono molto evidenti e giustificano una formazione toscana. Rivedendo il catalogo del detto artista gli toglie la *Madonna Johnson* per misure, dicendo di non essere neanche certo che sia opera toscana, e prova una ricostruzione diversa dal Pudelko del polittico detto Corsini e più calzante: al centro pone il busto della *Vergine* di Dresda, due *Angeli* di collezione Benson (fig.116) e un *Angioletto suonatore* della raccolta Carmichael. Dice questo altare adattato alla moda e agli stili fiorentini, a discapito del decorativismo valenzano e nota come anche nelle pitture spagnole egli mantenga un tono italiano. Solo che su questo maestro Longhi sembra avere a volte le idee un poco confuse, se gli assegna anche i disegni del Taccuino degli Uffizi, forse pensando ai fogli con disegni italianizzanti. Ha ragione invece quando ritiene che questo taccuino provenga da Valenza. La relazione tra il Maestro del Bambino Vispo e Starnina poi viene dicotomizzata dalle differenze cronologiche che la

VII, t. 2, pp. 790-793.

critica ha frapposto tra i due. Longhi intuisce che le due figure comunicano, che entrambe influiscono sull'arte di Lorenzo Monaco, ma continua a tenerle separate. Longhi aggiunge al catalogo del variegato pittore un *Cristo benedicente* (fig.117) dell'Istituto Staedel di Francoforte, e un *San Nicola* in collezione Kress a New York. Crede anche lui che esista il Maestro di Borgo alla Collina e sia un seguace del nostro. Accanto a espunzioni dal catalogo del Maestro del Bambino Vispo poi condivise dalla critica, ce ne sono alcune che sorprendono come il dare i *Santi Stefano e Vincenzo* (figg. 123, 124) di Boston a un senese-pisano o il togliergli la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) di Santa Croce⁵⁰.

Nel 1941, Post aggiunge considerazioni al suo Gil Master entrando nella discussione sul Maestro del Bambino Vispo, dopo che Berenson nel 1938 ha ipotizzato un primigenio soggiorno valenzano del pittore e Pudelko ha sposato questa ipotesi richiamando l'attenzione su un'opera che Post ritiene probabilmente eseguita per la Spagna: il *Giudizio* (fig.84) di Monaco. Post concorda sulle innegabili influenze valenzane presenti nell'opera del pittore e ricorda la sua non fondata ipotesi di identificarlo col Gil Master, approfondendo però la questione, lo studioso americano nota le forti affinità e interdipendenze tra le opere del Maestro Gil e quelle del Bambino Vispo, ma crede che il primo sia antesignano del secondo. Se Pudelko nota che sembrano valenzani i mori del cassone (fig.121) di Altenburg e i magi della *Epifania* (fig.115) Langton Douglas, Post aggiunge che la predella del *Vir Dolorum* (fig.96) in collezione privata non può essere dell'autore del polittico Ferrer, che per lui resta anonimo. Mentre elenca alcuni esempi di somiglianze tra gli angeli newyorchesi del polittico Gil (fig.88) e quelli dell'altare della Galleria dell'Accademia (fig.137), della *Assunzione* (fig.108) Fogg e della *Dormitio* (fig.107) di Chicago, tra il *Cristo* del polittico della Hispanic Society e il *Battista* del pannello fiorentino, tra l'*Isaia* (fig.125) di Boston e gli Apostoli dell'*Ascensione*, tra la mandorla con cherubini della *Assunzione* del MET e quella della

50 Roberto LONGHI, «Fatti di Masolino e di Masaccio (1940)», ristampato in R. LONGHI, *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 51-54.

Dormitio di Chicago. Il *Giudizio* di Monaco lo ricorda presente nella Esposizione di Barcellona del 1867, accenna alla sua provenienza maiorchina e ne condivide l'attribuzione al Maestro del Bambino Vispo, trova nel dipinto le stesse affinità col Gil Master che presentano altre opere del pittore fiorentino. Ad esempio, il giovane apostolo a destra del quadro tedesco somiglia a un angelo a sinistra nella battaglia contro Satana e seguaci del pannello americano, o anche al Gabriele dell'*Annunciazione* del polittico della Vera Croce (fig.89). Anche i paesaggi presenti nei due artefici sono simili. Post mostra dubbi sulla provenienza dell'opera di Monaco da Maiorca, in mancanza di fonti (poi scoperte), pensa possa trattarsi di un'opera italiana magari comprata da un collezionista maiorchino in tarda età. Insiste su questa linea anche perché l'opera gli sembra davvero troppo italiana rispetto a qualsiasi cosa conosca nel mondo valenzano o spagnolo, incluso dell'affine Gil Master. Lo studioso non crede alla datazione del *Giudizio* al 1415, voluta da Pudelko identificando tra i beati l'Imperatore Sigismondo, innanzitutto perché un soggetto imperiale è molto inusuale nel mondo spagnolo e perché questi sembra inserito nel contesto dei Beati accanto ai normali figuranti della società come re, chierici e potenti, che potrebbero trovarsi come rappresentanza della società civile sotto il mantello di qualsiasi Madonna della Misericordia. L'italianismo spiccato del pittore prima gli fa pensare a uno spagnolo che, seguendo la cronologia di Pudelko, è approdato in Italia e si è imbevuto della tradizione locale intorno al 1420, poi più plausibilmente crede che si tratti di un italiano che, come Starnina, ha soggiornato a Valenza dove ha accettato la commessa maiorchina. Questa ipotesi gli fa escludere la possibilità di identificarlo col Gil Master e con qualsiasi pittore valenzano. Ipotizza dunque che il Maestro del Bambino Vispo sia un fiorentino imbevuto di accenti valenzani, mentre l'anonimo maestro Gil sia invece un valenzano impregnato di italianismo, attivo agli inizi del XV secolo⁵¹.

51 Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1941, vol. VIII, t. 2, pp. 647-652.

Nel catalogo del Museo di Palazzo Venezia del 1947 viene intanto segnalato un *Profeta Osea* (fig.127), creduto parte del polittico di cui altri pezzi sono al Museo di Boston (Santi Stefano e Vincenzo e predelle con Isaia e Geremia Profeta, figg. 123, 124, 125), l'opera è data al Maestro del Bambino Vispo e proviene dalla collezione Sterbini⁵².

Sempre nel 1947 Post torna a parlare del suo Gil Master solo per aggiungere due opere nuove al suo catalogo: una *Crocifissione* della collezione Aucuba di Parigi, che nel ladrone replica la posa del pannello centrale del polittico della Vera Croce e una predella con i *SS. Pietro, Tommaso e Bartolomeo* della collezione Reber a Losanna⁵³.

Nel 1951 Pietro Toesca riprende e approfondisce alcune sue considerazioni sullo Starnina, che egli definisce pittore “oscuro”, che forse lavorò alla cappella Castellani assieme ad Agnolo Gaddi. Egli conferma “l'estremo goticeggiare” dello scomparso San Dionigi dipinto sul Palazzo di Parte Guelfa di Firenze ora distrutto, che contrasta con gli affreschi del Carmine che mostrano il fare di un maestro trecentesco attardato. Inoltre suggerisce che il polittico Ferrer di Valenza non abbia nulla a che fare con tali affreschi fiorentini riemersi a brandelli dall'oblio, avvicinandolo invece al Maestro del Bambino Vispo⁵⁴.

L'anno seguente Jacques Lassigne rinuncia ad assegnare il retablo Ferrer allo Starnina, pur presente a Valenza in quegli anni interferendo con la pittura locale con i suoi italianismi. Egli riporta che si potrebbe assegnare la tavola a due mani, una italiana e l'altra spagnola, per spiegare le differenze di registro tra la parte centrale e i riquadri laterali troppo semplificati⁵⁵.

Dal catalogo della collezione Kress spunta intanto una *Adorazione dei Magi* (fig.111) parallela a quella Langton Douglas, ora a Douai già attribuita al Maestro del Bambino Vispo da

52 Antonio SANTANGELO (a cura di), *Museo di Palazzo Venezia, Catalogo, I- Dipinti*, Roma, Casa editrice Carlo Colombo, 1947, p. 36.

53 Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1947, vol. IX, t. II, pp. 765-768.

54 Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, pp. 649-650, nota 171.

55 Jacques LASSAIGNE, *La peinture espagnole*, Skira, 1952, p. 47.

Berenson nel 1932⁵⁶. Così come al Los Angeles County Museum è presente uno scomparto di predella con *San Lorenzo e un Santo Vescovo* (fig. 95, male identificato nel catalogo con Sisto II e poi corretto con Ugo di Lincoln, santo certosino), la presenza del primo Santo fa pensare che sia parte della predella del polittico di San Lorenzo, cui si ascrive lo scomparto di Bonn poi a Berlino⁵⁷. Lo scomparto è dono di Ernest Tross nel 1947, ma viene dalla collezione della contessa Barberini di Firenze, lo stesso collezionista conserva un altro pannello con Santo Stefano e un San Bruno scambiato per un San Domenico, si ricorda anche che c'è anche un'altra predella con Santo Stefano a San Lorenzo da un altro polittico presso la collezione Maitland Griggs di New York.

Nel 1953, lo spagnolo Saralegui considera il maestro del retablo Ferrer un pittore italianizzato grande e solitario che influisce direttamente sul maestro Gil, e in caso abbia ragione Lassigne volendo scorgere due artefici nel polittico, lo studioso pensa che il collaboratore dovrebbe essere questo anonimo valenzano. Il punto di partenza della sua identificazione del Maestro Gil con l'Alcañiz è un documento in cui si incarica al pittore nel 1421 un dipinto per Jerica con dei monogrammi di Cristo nella parte alta, che egli ritrova nei pannelli laterali di Lione. Ricorda che Alcañiz è documentato nominalmente accanto a Marsal de Sax e poi a Maiorca nel 1434. Incrocia quest'ultimo dato con la provenienza isolana del *Giudizio Finale* (fig.84), non entrando nell'attribuzione fattane da Pudelko al Maestro del Bambino Vispo, anche perché crede l'opera dispersa e ridipinta fidandosi della interpretazione pittorica dei Beati che ne ha fatto Carderera⁵⁸.

Sempre nel 1953 Millard Meiss accenna a una predella fiorentina di ubicazione ignota del Maestro del Bambino Vispo per la sua insolita iconografia che rappresenta un Vir Dolorum

56 William EMIL SUIDA; Samuel H. KRESS, *Catalogue of the Samuel H. Kress collection of painting and sculptures*, Nelson Atkins Art Gallery, Kansas City, 1952, p. 26.

57 W. R. VALENTINER, *A catalogue of italian, french and spanish paintings, XIV-XVII centuries*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, 1954, p. 16.

58 Leandro DE SARALEGUI, «Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia», *Archivo Español de Arte*; XXVI, 1953, pp. 237-252; in particolare p. 242.

(fig.96) sorretto da un angelo. Chiarisce che questa iconografia, a suo dire, è nata in Francia intorno al 1365 e ha avuto gran diffusione per una cinquantina d'anni, ma sottolinea anche questo è l'unico esempio fiorentino conservato della stessa. Pensa infine erroneamente che il Maestro del Bambino Vispo abbia visto questa iconografia in Catalogna⁵⁹.

Post nel 1953 si dice a conoscenza degli studi di Procacci su Starnina, degli affreschi del Carmine, dell'attribuzione procacciana delle *Storie di Sant'Antonio Abate* (figg. 31,32) della cappella Castellani e della *Tebaide* degli Uffizi. Sulla biografia di Starnina, Post nota che lo studioso italiano non conosce tutta la letteratura spagnola sul soggiorno del maestro a Valenza situando il suo arrivo al 1398 quando il maestro era già documentato nel 1395 in città. Tra le opere spagnole, Post riconferma al maestro fiorentino alcune pitture toledane, scorgendo la sua mano in alcuni pannelli ridipinti del polittico di Sant'Eugenio (fig.39, a suo dire, ivi spostato dalla cappella della Natività, dove Starnina era documentato) e nella parte superiore degli affreschi della cappella di San Blas (fig.59) e nei due santi della cappella del Santo Sepolcro (fig.53), mentre esclude che la predella della cappella del Battesimo (fig.48) sia sua. Sulla cronologia di queste opere, Post resta incerto, ribadisce solo che c'è una ipotesi cronologica per il polittico di Sant'Eugenio che lo vuole dipinto nel 1393⁶⁰.

Un anno dopo Saralegui ribadisce con migliori argomenti la sua tesi sul pittore del polittico Ferrer (fig.72): si tratta di un artista che quasi non ha eco a Valenza tranne che nel citato Maestro Gil. Questo isolato maestro è un pittore di chiara provenienza italiana ma ispanizzato nei modi per adattarsi ai gusti locali. Pensa si possa identificare con quel Gherardo di Jacopo attivo a Valenza secondo i documenti, maestro che però considera stranamente distinto dallo Starnina del Vasari, per lui attivo solo a Toledo. È chiaro che gli studi del Procacci gli sono sconosciuti, visto che insiste nel voler fissare l'attività di Starnina solo a

59 Millard MEISS, «An early altarpiece from the cathedral of Florence», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, summer 1953, pp. 302-317: 314-315.

60 Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1953, vol. XI, pp. 403- 407.

Toledo. Specifica che se si dovesse seguire l'ipotesi di Lassaigne delle due mani presenti nel polittico, allora bisognerebbe lasciare la parte centrale al maestro assegnando a un collaboratore i pannelli laterali⁶¹.

Mentre Paatz, occupandosi delle chiese di Firenze, dà una descrizione completa della cappella Castellani in Santa Croce con i suoi affreschi e crede vi sia intervenuto Starnina come collaboratore di Agnolo Gaddi nelle storie di Sant'Antonio Abate (fig.31)⁶².

Anche Josep Gudiol Ricart, nel 1955, considera il retablo di Bonifacio Ferrer (fig.72) uno dei capolavori della pittura del gotico internazionale valenzano, ma sottolinea che la paternità dell'opera è assai discutibile in mancanza di uno studio più sistematico: la vecchia attribuzione a un maestro assai stimato dai re aragonesi, attivo a Barcellona e Valenza nella seconda metà del Trecento, come Lorenzo Zaragoza è, a detta dello studioso, del tutto priva di fondamento. Gudiol riconosce al maestro del retablo ottime capacità tecniche e disegnative e una *“compostezza propria delle opere fiorentine”* e ne fa il caposaldo di un'arte italianizzante da contrapporre in ambito valenzano ai goticismi nordici di Marçal de Sas e Pedro Nicolau. Lo studioso non si esprime oltre circa l'ipotesi di assegnare il retablo a Starnina, documentato a Valenza proprio quando fu dipinta quest'opera.

Gudiol poi tende ad assegnare il gruppo di opere del Maestro Gil a Miguel Alcañiz come vuole Saralegui, inoltre, non ha abbastanza materiale grafico per provarlo, ma vorrebbe assegnargli anche il *Giudizio* (fig.84) ora a Monaco e proveniente da Pollensa, unificando così le personalità del Maestro del Bambino Vispo e dell'Alcañiz.

Gudiol si rende anche perfettamente conto che tutto il panorama della pittura tardo-gotica valenzana è estremamente confuso, con una gran mole di documenti spesso senza opere. Egli

61 Leandro DE SARALEGUI, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnanimo, 1954, pp. 27-52.

62 W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz, ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, vol. 1, 1955, pp. 553-556.

sa anche che i protagonisti di questa stagione del gotico valenzano mancano di uno studio approfondito che ne chiarisca le varie fisionomie e ne spiega in maniera illuminata anche il motivo principale: nelle botteghe valenzane era assai diffusa la pratica di collaborazione tra pittori della stessa levatura, pratica che oggi rende assai difficile distinguere due mani all'interno dello stesso dipinto⁶³.

Nel 1956, Saralegui torna a analizzare la traiettoria artistica di Miguel Alcañiz pittore valenzano uscito dal clima di novità portato da Marzal de Sax e anche da Gherardo di Jacopo che lo studioso tiene stranamente separato da Starnina. Parlando dei documenti maiorchini riferiti all'Alcañiz, egli accenna al *Giudizio* (fig.84) di Maiorca perché a suo dire sembra riecheggiare stilisticamente lo stile del maestro valenzano. Non si addentra sull'autografia dell'opera data al Maestro del Bambino Vispo, in quanto non ha abbastanza materiale fotografico per discuterla. Afferma invece che l'opera provenga da Miramar a Maiorca, come gli ha comunicato Pedro Sampol, grazie a una fonte locale settecentesca⁶⁴.

Nello stesso anno Laclotte parla del Maestro del Bambino Vispo come di un maestro posteriore a Starnina che ha viaggiato anche lui a Valenza, e gli attribuisce una predella con l'*Adorazione dei Magi* (fig.115) al museo francese di Douai dal 1855, già nota a Pudelko. L'opera dovrebbe fare parte dello smembrato polittico Corsini, opera base su cui si fondava all'epoca la ricostruzione della personalità pittorica del misterioso maestro⁶⁵.

Nel 1958 lo studioso americano Chandler R. Post accetta l'identificazione del Maestro Gil, da lui creato e messo in stretta relazione col Maestro del Bambino Vispo, con Miguel Alcañiz e ricorda il contributo di Saralegui alla soluzione del problema, quando volle vedere i pannelli di Lione come appartenenti al polittico di San Michele che, secondo i documenti,

63 Josep GUDIOL RICART, *El estilo internacional en Valencia*, in *Pintura gotica*, Ars Hispaniae IX, Madrid, 1955, pp.131-143, 149-150.

64 Leandro DE SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval los discípulos de Marzal de Sas, Miguel Alcañiz (continuación)», *Archivo de arte valenciano*, XXVII, 1956, pp. 3-41.

65 Michel LACLOTTE, *De Giotto à Bellini*, Paris, 1956, pp. 66-67.

l'Alcañiz dipinse per Jérica nel 1421 copiandolo per contratto da un polittico già dipinto a Portacoeli. Su altre attribuzioni fatte dal Saralegui a Alcañiz, come un *Sant'Antonio Abate* disperso e una *Madonna* a Boston, Post sembra invece scettico. Non manca infine di ricordare che il maestro valenzano sembra documentato a Maiorca dal 1434, luogo da cui proviene il *Giudizio Finale* (fig.84) che continua a considerare affine allo stile del Maestro Gil, ma non ne trae ulteriori conclusioni⁶⁶.

Nel 1961 la breve scheda di catalogo della National Gallery riassume la storia critica della *Decapitazione di una santa* (fig.106) data al problematico Maestro del Bambino Vispo, attribuzione fatta dal Berenson nel 1913 e poi accettata da Pudelko e Longhi. Si nota come i margini superiori della tavola siano ridipinti in oro e come l'opera somigli in dimensioni e margini a una *Morte della Vergine* (fig.107) a Chicago data sempre dal Berenson all'anonimo maestro. Si conclude che le due tavole potrebbero appartenere a una stessa predella di cui il pannello di Chicago costituisce la parte centrale⁶⁷.

Nello stesso anno Procacci presenta due sinopie di due Santi affrescati (figg.119-120), che costituiscono l'unico lacerto della decorazione murale compiuta documentalmente da Starnina nel febbraio del 1409 per la Compagnia dell'Annunziata della Veste Nera a Empoli⁶⁸.

Sempre al Maestro del Bambino Vispo viene assegnato un fronte di cassone con *Battaglia moresca* (fig.121) del Lindenau Museum di Altenburg, confermandone l'attribuzione berensoniana e lodandone la vivacità coloristica e disegnativa e il gusto orientaleggiante⁶⁹.

Nel 1963 la ristampa delle pitture italiane del Rinascimento berensoniane del 1932 ripropone

66 Chandler R. POST, *A history of Spanish Painting*, vol. XII, t. 2, 1958, Cambridge/MA, Harvard University Press, pp. 597-598.

67 Martin DAVIES, *National Gallery Catalogues, the earlier italian schools*, National Gallery, London, 1961, pp. 361-363.

68 Ugo PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Electa editrice, Milano, 1961, p. 227.

69 Robert OERTEL, *Fruhe italienische malerei in Altenburg*, 1961, pp. 136-137. Interessante che i moti portino il classico scudo ispano-moresco che rimase in uso in Spagna per molti secoli chiamato *adarga*.

l'ampio catalogo dell'autore ascrivibile al Maestro del Bambino Vispo, con poche aggiunte dovute spesso a un cambio di località delle opere, il *corpus* rimane quasi invariato⁷⁰.

Poco tempo dopo, Oertel pubblica un interessante studio sull'altare di San Lorenzo dato al Maestro del Bambino Vispo che si fa provenire dalla cappella Corsini del Duomo di Firenze datandolo dai documenti al 1422⁷¹. Oertel dapprima tenta di ricostruire completamente il polittico smembrato in vari pezzi sparsi per i musei del mondo, in secondo luogo insiste nel voler ricondurre il polittico alla cappella del Duomo, basandosi sui documenti della creazione della cappella, come anche sull'avocazione a San Lorenzo. Cerca quindi di confermare la tesi più accreditata, facendo di questo smembrato polittico l'opera cardine del mondo fiorentino del Maestro del Bambino Vispo, che in tal modo resta un artista attivo tra il secondo e terzo decennio del secolo, influenzato da Lorenzo Monaco. Oertel nota come il suo stile sia impregnato di toscanismo e non vi nota particolari accenti propri del suo eventuale soggiorno spagnolo. Questo testo resterà a lungo la teoria che più legherà la figura del Maestro del Bambino Vispo a due assunti sbagliati che allontanano questo pittore da Starnina: la datazione tarda e l'inesistente vincolo con il Duomo di Firenze, almeno fino al ribaltamento della situazione proposto dalla Waadenoijen.

Nello stesso periodo, Zeri, trattando di Angelo Puccinelli, ricorda come una sua opera, la *Dormitio Virginis* del 1386 di Santa Maria Forisportam a Lucca, abbia costituito il prototipo per l'omonima tavola del Maestro del Bambino Vispo divisa tra Philadelphia e Cambridge (figg. 108, 109)⁷².

Luciano Berti vede nello Starnina uno dei precursori di Masaccio, accostando i santi del

70 Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, Florentin school*, I, Phaidon Press, London, 1963, pp. 138-141.

71 Robert OERTEL, *Der Laurentius altar aus dem florentiner dom zu einem werk des Maestro del Bambino Vispo*, in Ludwig H. HEYDENREICH; Wolfgang LOTZ; Lise Lotte MOLLER (a cura di), *Studien zur toskanischen kunst*, München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 205-220.

72 Federico ZERI, «Angelo Puccinelli a Siena», *Bollettino d'arte*, n. 3, 1964, pp. 229-235.

Carmine con le pose di mani, panneggi e libro dei santi laterali del trittico di San Giovenale di Masaccio. Crede la Tebaide anche dello Starnina, negando la paternità dell'Angelico intorno al 1420 confermata da Longhi, pensa sia un auspicabile prodotto dell'arte starniniana tra il 1405 e il 1413 e un ponte tra la pittura fiorentina trecentesca e quella del secolo successivo, che deve aver impressionato Paolo Uccello e l'Angelico. In nota Berti fa notare che della Tebaide abbiamo numerose copie in diversi musei a testimonianza della fortuna dell'opera. Non scarta che, come accenna Vasari, Masolino possa essere stato influenzato da Starnina, da cui la tradizione vasariana che lo dice suo discepolo. Berti si pone anche il problema della vicinanza tra lo Starnina e il Maestro del Bambino Vispo, dichiarando che la prossimità stilistica tra gli affreschi di Empoli (figg. 119, 120) e la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) di Santa Croce data all'anonimo maestro creano una parentela, inoltre pensa che il colorismo e la morbidezza dell'ultima opera si rifletta nel *modus operandi* di Masolino⁷³.

Nel 1965 Roberto Longhi meditando sugli sportelli laterali con storie di San Michele di Lione (figg. 93, 94) e sulle loro cornici che riporta all'ambito catalano o valenzano si convince che il Maestro del Bambino Vispo sia uno spagnolo, in realtà ricorda che prima di lui alcuni studiosi (Hugelshofer, Post, Berenson) analizzando il pittore l'avevano avvicinato al mondo valenzano, Pudelko e lo stesso Longhi avevano poi approfondito la questione. Ma sono gli studiosi spagnoli, come Saralegui e Gudiol, a detta di Longhi, a centrare il problema proponendo la sua identificazione con Miguel Alcañiz, che lo studioso italiano condivide. E conferma tale ipotesi attorno a un numero di opere come il polittico Ferrer (fig. 72, che Longhi giudica troppo ispanizzato per essere di Starnina), quello che resta del polittico Gil negli Stati Uniti, gli stessi pannelli lionesi, che così compongono il catalogo di un maestro dove le componenti ispaniche e quelle italiane coesistono in maniera uguale. La posizione di Longhi che approfondisce la spaccatura che si crea tra Starnina e il Maestro del Bambino Vispo ha un'origine plausibile nella eterogeneità del catalogo del pittore, ma prende forza dal

73 Luciano BERTI, *Masaccio*, Milano, 1964, pp. 57, 137-138.

fatto che Longhi ha fortissimi dubbi sul prevalente carattere italiano del polittico Ferrer, dubbi che lo conducono a radunare già nel 1940 sotto il nome di Alcañiz/Maestro del Bambino Vispo una serie di opere in fondo molto eterodosse per essere dipinte da un fiorentino puro, come appunto il polittico valenzano, i pannelli lionesi e il polittico di New York (fig. 88). Nella sua ipotesi lo conforta la possibilità di poter datare molte di queste opere nel secondo decennio del Quattrocento, periodo in cui Starnina era già morto. In questa sua analisi gli si potrebbe rimproverare l'aver trascurato i caratteri italiani della presunta attività fiorentina del Maestro, come quelli del polittico detto Corsini, ma credo che al momento allo studioso interessasse più radunare sotto altro nome alcune opere che si potrebbero dire problematiche del pittore sconosciuto, in effetti ancora oggi il polittico Gil e i pannelli lionesi mantengono la loro attribuzione al maestro valenzano. Al catalogo già vario dell'artista, Longhi aggiunge una *Madonna dell'Umiltà* (fig.132) che crede di provenienza fiorentina, di cui sottolinea l'aspetto "moresco"⁷⁴.

Non poteva mancare un intervento di Post nel 1966 proprio su Miguel Alcañiz. Questi rivela che uno studioso maiorchino, Muntaner i Bujosa, ha trovato un pagamento a un tale Miguel Alcañiz del 1442 per un polittico dedicato alla Vergine nella chiesa parrocchiale di Alcudia. Si dia il caso che nella stessa chiesa parrocchiale tutt'oggi si conservino due pannelli di predella con una *Dormitio* e una *Madonna che dà la cintola a Tommaso* che, secondo Post e Muntaner, con alta probabilità dovrebbero provenire dal polittico dell'Alcañiz, che quindi a suo dire andrebbe identificato col suo Maestro di Alcudia⁷⁵. Alcañiz è attivo nell'isola di

74 Roberto LONGHI, «Un'aggiunta al Maestro del Bambino Vispo (Miguel Alcañiz?)», *Paragone*, 185, 1965, pp. 38-40.

75 Del polittico di Alcudia si conservano nel museo parrocchiale solo due scomparti con la *Madonna che dà la cintola a Tommaso* e *la morte della Vergine*, che sembrano poter essere assegnati per la loro data tarda al 1442 a un maestro che conosce perfettamente lo stile dell'Alcañiz valenzano, nel suo mix di modi alla Marzal de Sax e accenti italianizzanti, ma lo interpreta in maniera più semplificata. Gli Apostoli della *Dormitio* che vegliano la Vergine hanno fisionomie che si ripetono in modo semplificato, mentre il pittore valenzano mostra anche nei pannelli di Lione una varietà espressiva che il suo seguace sembra non poter raggiungere. Forse il maestro maiorchino omonimo potrebbe essere il figlio del pittore di Valenza, in questo ha ragione Llompart a vedere due pittori consanguinei che si tramandano lo stesso stile, con molte varianti, solo non

Maiorca dagli anni Trenta, ma Post ricorda anche che nei due decenni precedenti sembra attivo a Valenza. Quindi non si fa problemi a riunificare per assonanza stilistica il suo Maestro di Alcudia maiorchino col suo valenzano Maestro Gil, sotto il nome di Miguel Alcañiz, giustificando le dissonanze stilistiche con un maggiore affinamento dell'artista negli anni della maturità. Post è cosciente anche che Madurell ha trovato un Miguel Alcañiz attivo a Barcellona nel 1415, e documentalmente lo ripete attivo prima a Valenza e poi a Maiorca. Post si interroga su una certa familiarità tra le opere del Maestro del Bambino e quelle di Alcañiz, ma lascia separati i due personaggi e spiega certe affinità tra i due con un possibile viaggio valenzano del maestro fiorentino, dove questi poté apprezzare la produzione dell'Alcañiz⁷⁶.

Nel 1966 Luciano Bellosi, grazie a una mostra, riesce convincentemente a trovare profonde analogie tra gli affreschi restaurati (fig.100) del Carmine di Starnina e il polittico di Würzburg (fig.104) dato al Maestro del Bambino Vispo, analogie che portano alla paternità starniniana dell'opera tedesca, basta il dettaglio delle mani di due sante, una affrescata al Carmine e una presente nel polittico tedesco, a identificarle come dello stesso autore. Tale dettaglio apre il cammino alla identificazione dello Starnina col Maestro del Bambino Vispo. Lo studioso si dice inoltre convinto che l'esperienza spagnola di Starnina sia ben visibile nello stile dei lacerti degli affreschi del Carmine⁷⁷.

Le considerazioni di Roberto Salvini su Agnolo Gaddi lo rendono un precursore del gotico internazionale fiorentino e capo di una fiorentina bottega piena di allievi. Lo studioso già nelle *Storie della Vera Croce* (figg. 22-25) in Santa Croce cerca di dimostrare l'importante

assegnerei il polittico di Alcudia, o quel che ne resta al padre, in quanto le fisionomie semplificate tradiscono la mano di un pittore più limitato. Cfr. G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Eura, 1977-1980, vol. I, pp. 83-86, vol. III, pp. 93-95, 99-103, vol. IV, pp. 140-157.

76 Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1966, vol. XIII, pp. 310-315.

77 Luciano BELLOSI, «La mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere», *Paragone Arte*, 21, 17/ 201, 1966, pp. 73-79.

presenza degli allievi nella bottega agnolesca, come anche il gusto innovativo del maestro che non va giudicato secondo i canoni giotteschi, ma in base a un nuovo stile più dinamico e colorato. Tra questi allievi egli nota un “compagno d'Agnolo”, che raggiunge vette qualitative uguali al capo-bottega. Sulla cappella Castellani, Salvini ricorda che la cappella ha la sua data di fondazione da un testamento del 1383 e che da un documento nel 1394 lo stesso Agnolo la dice completata. Egli data gli affreschi intorno al 1385 e li considera stilisticamente meno omogenei delle storie della Vera Croce, a testimonianza dell'intervento di più pittori. Sull'intervento vasariano di Starnina nella cappella Castellani accanto ad Agnolo, Salvini conclude che la maggioranza delle pitture della cappella Castellani appartengono a una fase agnolesca più matura, ma che le *Storie di Sant'Antonio Abate* (fig. 29-32) invece sono di altra mano, appartenente a un pittore più robusto e plastico di Agnolo che potrebbe essere identificato nel “massiccio” pittore dei Santi del Carmine (o di quel che ne resta), pervaso di un neogiottismo molto più evidente di quello del Gaddi. Parlando del catalogo dello Starnina, lo studioso considera la *Tebaide* opera controversa e vorrebbe ascrivere i frammenti di Empoli (figg. 119, 120), pure documentati a Starnina, e il frammento con la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) di Santa Croce a un discepolo di Starnina, forse il Maestro del Bambino Vispo, per il loro carattere più fluido. Secondo Salvini, la cosa sarebbe spiegabile col fatto che nel caso di Empoli sono sopravvissuti solo dei santi laterali, che spesso in bottega venivano affidati ad allievi⁷⁸.

Nel catalogo della collezione Johnson appare la *Morte della Vergine* (fig.109) ora al Philadelphia Museum of Art con un piccolo riassunto degli studi che l'hanno esaminata e delle esposizioni inglesi a cui ha partecipato. Viene assegnata al Maestro del Bambino Vispo⁷⁹.

Nel 1967 il catalogo della pinacoteca del Vassar College segnala un *San Giuda Taddeo*

78 Roberto SALVINI, «Agnolo Gaddi e il supposto Starnina», *Città di Vita*, 1966, pp. 443-458.

79 Barbara SWEENEY, *John G. Johnson collection: catalogue of the italian paintings*, Philadelphia, 1966, plate 13, pp. 50-51.

(fig.52) dato ad Antonio Veneziano, donato da Frank L. Babbot (1915-1922), come appartenente a un polittico della cappella di Sant'Eugenio a Toledo, come videro a suo tempo Meiss e Zeri, che ricordano che ci sono altri due santi *in situ* con la stessa cornice⁸⁰.

Andrée De Bosque, studiando la presenza degli artisti italiani in Spagna, fa il punto sul Maestro del Bambino Vispo considerando innanzitutto i progressi degli studi precedenti e prendendo come sue opere emblematiche il *Giudizio Universale* (fig.84) di Monaco e il polittico detto Corsini, mantenendo le date che ne fanno un maestro attivo tra il primo e il secondo decennio del Quattrocento. De Bosque pensa che la pala Corsini mostri uno stile dove non sono ancora evidenti elementi spagnoli, mentre il *Giudizio* di Monaco, a suo dire, evidenzia un cambio di stile che fa pensare a un'opera dipinta in Spagna assieme al cassone con *Battaglia dei mori* (fig.121) di Altenburg, i cui cavalli dovrebbero richiamare quelli valenzani del polittico della Santa Croce. Poi ci sarebbe una terza fase del maestro più matura rappresentata dal polittico di Würzburg (fig.104). De Bosque ritiene che tale pittore non può essere identificato con nessun artista fiorentino conosciuto, ma neanche con nessun maestro valenzano. Dopo si concentra su quello che può essere definito il momento spagnolo del maestro e accosta stilisticamente il *Giudizio* tedesco con il polittico Ferrer (fig.72), ma anche con la parte centrale del polittico di Vicente Gil (fig.88) a New York e i pannelli laterali di Lione (figg. 93, 94), trovandovi parentele stilistiche. Per il polittico della Santa Croce di Valenza trova che il suo autore conoscesse bene lo stile del maestro di Bonifacio Ferrer e ne fosse profondamente influenzato, pur mantenendo una sua cifra autonoma che si rifà alla pittura nordica e alla presenza in città di Marçal de Sax. Viste le analogie tra le opere valenzane elencate e quelle della fase spagnola del Maestro del Bambino Vispo, de Bosque conclude pensando che si tratti di artisti operanti in collaborazione o in una stessa bottega.

80 AA. VV., *Vassar College Art Gallery: Selections From the Permanent Collection*, Published by Vassar College Art Gallery, 1967, p. 3. La piccola scheda confonde solo la cappella di Sant'Eugenio con la cappella del Sepolcro, dove effettivamente si conservano i due santi ancora a Toledo.

Ben altro discorso formula De Bosque riguardo a Starnina. Stranamente lascia in secondo piano la pur documentata attività valenzana del pittore per mancanza di opere certamente collegabili a essa e va a cercare le sue tracce a Toledo, seguendo una impostazione usata dal Bertaux sessant'anni prima, nelle pitture fiorentinizzanti della cattedrale già studiate da Angulo e nel ciclo affrescato della cappella di S. Blas. Ricorda che nel 1387 Starnina è a Firenze visto che ivi risulta iscritto nella confraternita di S. Luca, tiene conto del suo soggiorno valenzano alla fine del Trecento e del suo ritorno in patria ai primi del Quattrocento.

De Bosque è convinta che la presenza toledana di Starnina sia fuori discussione e serva a spiegare il carattere toscano delle pitture italianizzanti della cattedrale, riprendendo un documento all'epoca senza data che lo vede a Toledo. Pensa a un viaggio spagnolo dello Starnina, attivo a Toledo e ancora a Valenza tra 1398-1401, ricavando questa cronologia dai documenti valenzani, per poi finire i suoi giorni a Firenze dipingendo per il Carmine e Empoli. Dato il carattere fiorentinizzante delle pitture di San Blas la studiosa ritiene che la direzione dei lavori della cappella dovette essere affidata a Starnina, sotto il quale lavorarono almeno tre artisti diversi. Ricorda anche la firma "*Rodriguez de Toledo pi(n)tor lo pi(n)to*" (fig.55) trovata sugli affreschi di San Blas, e si chiede se si tratti di un collaboratore o un restauratore successivo. Per quanto riguarda i pannelli ora inseriti nel polittico di Sant'Eugenio (fig.39), già Angulo aveva notato che riportano storie della vita di Cristo, ipotizzando potessero appartenere a una polittico della cappella del Salvatore; De Bosque, sotto le ridipinture di Juan de Borgoña crede di scorgere la mano del maestro toscano, mentre ricorda che Gamba le aveva date a un pittore agnolesco robusto. Apparterrebbero a un collaboratore agnolesco di Starnina anche due figure toscane e un poco tozze nella cappella del Salvatore, che raffigurerebbero i *santi Pietro e Paolo* (fig.53). Ancora modi toscani mostrano dei pannelli con storie della vita di Cristo nella cappella del Battesimo (figg.

48-51) con architetture che richiamano Antonio Veneziano e figure rozze. La studiosa poi si sofferma sul possibile intervento nella cappella Castellani di Starnina per spiegare Toledo, che infine compara anche con i lacerti del Carmine.

Pensando ad altre opere italiane in Spagna fuori Toledo, vede nel polittico Ferrer (fig.72) un maestro italianizzante più raffinato e “*con talento da miniaturista*” che poco in comune ha con gli affreschi di San Blas. Questa visione dello Starnina come portatore di un toscanismo tradizionale in terra di Spagna permette a De Bosque di allontanare dalla produzione starniniana il polittico di Bonifacio Ferrer, come prodotto internazionale di un’arte miniatoria che ha poco da spartire con il fiorentinismo in fondo tradizionalista degli affreschi della cappella di S. Blas⁸¹.

Nel catalogo del 1968 del Museo di Villa Guinigi di Lucca i due scomparti laterali con vari santi (fig.110) vengono confermati al Maestro del Bambino Vispo, secondo l’attribuzione berensoniana e si ricorda anche che provengono dalla chiesa di Tramonte di Brancoli ma non furono dipinti per questa, dato che la chiesa suddetta è posteriore alle tavole musealizzate⁸².

Nel 1970 Kauffmann, nella sua ricognizione della pittura valenzana che serve per introdurre il restauro inglese del retablo di Centenar de la Ploma (fig.122), opera capitale del gotico internazionale valenzano, sostiene che la pala di Bonifacio Ferrer, che in qualche modo sempre rientra nel problema del Maestro del Bambino Vispo, è fortemente italianizzata, ma possiede carpenteria e doratura prettamente valenzane⁸³.

Un anno dopo Álvaro González Palacios accenna ad alcune illuminanti considerazioni sul Maestro del Bambino Vispo. Studiando un pittore attivo a Lucca come Angelo Puccinelli

81 Andrée DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai re cattolici*, ed. it., Milano 1968, pp. 57-74, pp. 89-111, pp. 135-137.

82 Licia BERTOLINI CAMPETTI, «scheda nn. 287-288 del Maestro del Bambino Vispo», in Giorgio MONACO, Licia BERTOLINI CAMPETTI, Silvia MELONI TRKULJA, *Museo nazionale di Villa Guinigi*, (catalogo), Lucca, 1968, pp. 149-150.

83 C. M. KAUFFMANN, «The Altarpiece of St. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 2, 1970, pp. 65-96, in particolare p. 70.

egli, come Zeri, nota che la sua *Morte e Assunzione della Vergine* di Santa Maria Forisportam a Lucca del 1386 (di cui ritrova gli scomparti laterali nella collezione van der Quast) funge da prototipo all'opera del Maestro del Bambino Vispo di analogo soggetto, la cui parte centrale segata è conservata in America tra il Fogg Art Museum e la collezione Johnson di Philadelphia (figg. 108, 109). Egli ne ritrova i pannelli laterali con Santi al Museo di villa Guinigi di Lucca (fig.110). Innanzi tutto González Palacios nega l'identificazione del Maestro con l'Alcañiz e toglie dal catalogo dell'anonimo pittore il cassone (fig.121) di Altenburg e il *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco, ossia l'unica opera di certa provenienza ispanica, proprio per darla all'Alcañiz. Ma lo studioso fa di più: egli ammette una collaborazione o un intervento del Maestro del Bambino Vispo negli affreschi starniniani della chiesa del Carmine e a Empoli, pur non negando all'oscuro pittore “*vaghi colori moreschi*”, pensa che la sua maniera sia di esclusiva formazione toscana⁸⁴.

Nel 1972 Millard Meiss segnala una Santa Caterina e un'altra Santa del Maestro del Bambino Vispo presenti nelle collezioni della Università di Princeton pensando che, per le loro dimensioni, appartengano alla cornice esterna di un polittico⁸⁵. Nello stesso anno Frederiksen e Zeri fanno il punto sulle opere del Maestro del Bambino Vispo conservate nei musei americani. Rientrano nel loro catalogo: un *San Vincenzo e Santo Stefano* e due scomparti di predella del Museo di Boston (figg. 123-125), il pannello centrale segato del polittico completato da Palacios diviso tra l'*Assunzione* di Cambridge e la *Dormitio* di Philadelphia (figg. 108, 109), un'altra *Dormitio* (fig.107) a Chicago, un *San Nicola* al Museo di El Paso, l'*Adorazione dei Magi* (fig.111) di Kansas City e la predella con Santi di Los Angeles (fig.95)⁸⁶.

84 Alvar GONZÁLEZ PALACIOS, «Posizione di Angelo Puccinelli», *Antichità Viva*, X, 1971, n. 3, pp. 3-9, in particolare p. 5 e nota 8 a p. 9.

85 Millard MEISS, «Early italian painting», in Hedy B. LANDMAN (ed.), *European and american art from Princeton Alumni Collections*, The Art Museum, Princeton University, 1972, pp. 8, 12.

86 BURTON B. FREDERIKSEN - FEDERICO ZERI, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard University Press, Cambridge, 1972, *ad vocem* Maestro del Bambino

Sempre appartenente al catalogo del Maestro del Bambino Vispo è un bel *San Lorenzo Martire* (fig.126) della collezione Perkins di Assisi, già dato al pittore da Berenson nel 1963 e da lui associato a un pannello con i Santi Vincenzo e Pietro Martire del Museo di Boston⁸⁷.

Il catalogo edito per la mostra *El siglo XV valenciano* riflette l'indecisione dell'epoca sul polittico Ferrer (fig.72) che diventa opera di anonimo attivo intorno al 1400, forse un italiano ispanizzato o uno spagnolo italianizzato⁸⁸.

Intanto Carlo Volpe ritrova le parti mancanti della predella dell'altare smembrato detto Corsini (ricostruito dall'Oertel e sempre datato al 1422) in due tavolette che raffigurano la *Comunione della Maddalena* (Lione, Musée des Hospices) e *Il miracolo di San Benedetto* (collezione privata fiorentina). In realtà lo studioso associa anche altri tre scomparti per formare un'altra predella (quelli con *La comunione della Maddalena* vista già al Palais Galliera di Parigi, la *Dormitio*, fig.107, di Chicago e la *Decollazione di una santa* di Londra, fig.106) che collega dubitativamente al polittico di Würzburg (fig.104), a causa delle dimensioni ridotte della predella risultante rispetto al polittico. Approfitta della ricostruzione del polittico detto Corsini per dire la sua circa la controversa identificazione dell'artista di matrice italo-spagnola. Volpe nega che questi possa essere identificato con Miguel Alcañiz (a cui conferma il *Giudizio* di Monaco, fig.84) o Gil Master, a dispetto di Longhi e della critica spagnola, perché rispetto a questo gruppo di opere lo ritiene troppo fiorentino e si persuade che sia un maestro di incerte origini che si muove all'inizio in parallelo con lo Starnina nell'ambito artistico valenzano, ambito che si esprime compiutamente nel locale polittico di Bonifacio Ferrer (fig.72). Poi il pittore inizia a distaccarsi dal mondo spagnolo per fiorentinizzarsi nelle opere tarde come la pala di S. Lorenzo detta Corsini. Volpe non dà il retablo Ferrer né a Starnina, né al Maestro in discussione, ma considera l'opera un punto autonomo e

Vispo.

87 Giuseppe PALUMBO, *Collezione Federico Mason Perkins*, Roma, 1973, scheda catalogo n. 8.

88 AA. VV., *El Siglo XV valenciano*, (cat. expo) Valencia, 1973. p. 34.

fondamentale dell'arte internazionale valenzana che si evolverà in maniera propria sui binari dell'Alcañiz - Gil Master. L'unica crepa che intacca la sua ricostruzione è la straordinaria somiglianza già notata dal Bellosi nel 1966 tra lo Starnina del Carmine, che Volpe ritiene incredibile a una data tanto alta come il 1404 e il polittico di Würzburg dell'anonimo Maestro. Questo punto potrebbe aprire, e Volpe non lo nega, la strada all'identificazione dei due maestri una volta superati i problemi di cronologia, dato che Starnina muore entro il 1413 e il polittico detto Corsini è datato al 1422. Inoltre Volpe non manca di aggiungere altre opere al catalogo del Maestro come una tavoletta con *Miracolo di un Santo monaco* in collezione Wildenstein e una *Madonna tra sei santi e quattro angeli* già in collezione privata a Londra e le tavolette con Santi della collezione Artaud de Montor, di cui ne ha ritrovato una con due santi in collezione privata parigina⁸⁹.

L'anno dopo il Bellosi, parlando della *Tebaide* degli Uffizi rimarca la posizione del Longhi che l'aveva tolta a Starnina per darla al Beato Angelico. Parlando invece di un altro autore che risente dello Starnina, ossia Battista di Gerio, riconferma l'identificazione dello Starnina col l'ispanizzato Maestro del Bambino Vispo in una fugace ma illuminante nota che non lascia adito a dubbi⁹⁰.

Nel 1974, Jeanne van Waadenoijen rimette ordine nella tormentata vicenda critica del Maestro del Bambino Vispo giungendo fondatamente alla sua identificazione con Gherardo Starnina. Questa identificazione era ostacolata da problemi cronologici già riscontrati dal Volpe che l'autrice riesce a risolvere. Dapprima si cimenta analizzando stilisticamente il *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco e, dato che lo trova molto simile ai Santi del Carmine e di Empoli (figg. 119, 120), identifica l'autore del *Giudizio* (fig.84) in Starnina considerando la datazione di Pudielko troppo tarda. Anche altre opere fondamentali del catalogo dell'anonimo

89 Carlo VOLPE, «Per il completamento dell'altare del Maestro del Bambino Vispo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII, 1973, pp. 175-188.

90 Luciano BELLOSI, *Buffalmacco e il Maestro del Trionfo della Morte*, Torino, 1974 (ristampa: Milano, 5 Continents, 2003) nota 15 pp. 18-19, nota 102 p. 100.

pittore possono, a detta dell'autrice, essere confrontate positivamente con i santi affrescati da Starnina. Poi scopre che la cosiddetta pala di S. Lorenzo (fig.113), detta Corsini, che era stata datata al 1422, in realtà fu dipinta per la cappella del cardinale Acciaiuoli nella Certosa di Galluzzo, cappella dedicata alla Vergine fondata nel 1404 e completata nel 1408 (entro questa data dovrebbe esservi stato sistemato il polittico di Starnina). La presenza di un santo certosino nel polittico e il ritrovamento della descrizione del dipinto certosino dato erroneamente all'Angelico dal Vasari non lascia incertezze. La scoperta permette di retrodatare tutto il *corpus* dato all'anonimo maestro entro il primo decennio del Quattrocento e di farne l'introduttore della moda internazionale a Firenze. Riguardo alle opere iberiche, la studiosa nega che vi siano tracce di Starnina in Spagna, allontanando dallo Starnina le pitture di Toledo e non occupandosi di opere valenzane⁹¹.

Il contributo di Fremantle alla questione del Maestro del Bambino Vispo è puramente riassuntivo, riporta le opinioni più importanti che lo hanno preceduto mantenendo una certa neutralità. Ha però il merito di stilare un catalogo abbastanza rappresentativo del *corpus* del maestro, in cui sono evidenti opere anche dei seguaci dell'artista⁹².

Un contributo importante alla identificazione di uno seguaci del nostro maestro viene dalla scheda nata dal restauro di un'opera che è rientrata spesso nel suo catalogo: la *Assunta* di Stia del Maestro di Borgo alla Collina, che però era già stato distinto da Pudelko dal Maestro del Bambino Vispo. Maetzke trova un documento che dice che l'*Assunta* è stata eseguita nel 1408, pensa che il Maestro di Borgo alla Collina sia uno dei seguaci spagnoli del Maestro del Bambino Vispo, creduto anch'esso uno spagnolo operante in Toscana. Maetzke crede inoltre che la data del documento dell'*Assunta* di Stia sia troppo alta per motivi stilistici e pensa a un errore di lettura postdatandola al 1413. Nel catalogo di questo nuovo discepolo si includono:

91 Jeanne VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, p. 82-91.

92 Richard FREMANTLE, *Florentine gothic painters*, Martin Secker and Warburg, London, 1975, pp. 441-450.

due *Madonne*, una in collezione privata e una a Grenville, una *Resurrezione* della Collezione Pazzaghi di Firenze⁹³.

Bologna invece studia con attenzione gli affreschi e le pitture toledane, concordando in sostanza con l'orientamento della critica che vi vede lo stile di Antonio Veneziano. A questo gruppo aggiunge un San Giuda (fig.52) Taddeo del Vassar College che va accostato ai due santi conservati nella cappella del Sepolcro a Toledo, da lui identificati con San Bartolomeo e un Santo Evangelista, forse Giovanni (fig.53). L'accostamento nasce dal fatto che i tre santi presentano la stessa cornice⁹⁴ che si ripete anche nelle storielle ridipinte e reinserite nell'altare di Sant'Eugenio (fig.39), quindi il San Giuda Taddeo è un altro pezzo dello smembrato e ridipinto polittico della cappella del Salvatore, di cui lo studioso è ormai sicuro facessero parte sia i tre santi suddetti che le cinque Storie di Cristo ridipinte e rimontate nella cappella di S. Eugenio. Il santo del Vassar College (fig.52), in quanto ripulito dalle ridipinture, ha il merito di presentare lo stile originario trecentesco del maestro, e Bologna parte dalla sua analisi per poter ricostruire lo stile dell'autore del polittico della cappella del Salvatore, che considera estremamente debitore di Antonio Veneziano come la gran parte della critica che si è divisa nell'assegnare il polittico toledano, una predella presente nella cappella del Battesimo e gli affreschi di San Blas a Starnina o ad Antonio Veneziano. In fondo, segnala Bologna, del Veneziano dopo il 1388 non abbiamo più notizie in Italia e tutta la pittura italianizzante presente a Toledo si data tra 1395 (data della ricevuta a Starnina) e 1398. Inoltre l'influsso del Veneziano in Italia, per esempio a Pisa, si nota fino al primo quindicennio del Quattrocento in Turino Vanni, cosa che fa inclinare verso un duraturo influsso del maestro anche in terra di Castiglia. Ma piccole differenze di stile fanno pensare all'autore che a Toledo, più del

93 Annamaria MAETZKE, «scheda n. 27 Maestro di Borgo alla Collina», in L. G. BOCCIA, C. CORSI, A. M. MAETZKE, A. SECCHI, *Arte nell'Aretino, recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, Edam, Arezzo, 1975, pp. 77-79, figg. 101-103.

94 Va notato che questa cornice si ripete dipinta in modo simile anche negli affreschi della cappella di San Blas, come la Crocifissione o il “*Sedet ad dexteram patris*” e “*Et iterum venturus est*”.

Veneziano stesso, sia attivo un suo discepolo e dato che Vasari segnala che Starnina fu discepolo di Antonio, magari tra il 1374 (anno in cui il Veneziano è documentato a Firenze) e il 1387 (quando Starnina risulta nella Compagnia di San Luca), Bologna lo vedrebbe bene come pittore che a Toledo segue lo stile di Antonio negli anni '90 del Trecento, mettendo in dubbio la sua partecipazione alla decorazione della Cappella Castellani. Lo studioso accoglie l'identificazione tra Starnina e il Maestro del Bambino Vispo, solo crede che arrivi in Spagna con una formazione alla Veneziano che poi trasforma a contatto con la pittura valenzana. Sottolinea però che questa ipotesi andrebbe comprovata da qualche opera di Starnina prima del ritorno a Firenze⁹⁵.

Mattieu Heriard Dubreuil, compiendo una prima ricognizione della pittura valenzana, trova le fonti stilistiche di molte scene del polittico Ferrer (fig.72, che data intorno al 1396) nell'arte di Bernardo Daddi e di pittori fiorentini e toscani. Lo studioso ritiene che il maestro del retablo non poteva non avere una formazione toscana o italiana ma continua a tenerlo nell'anonimato. Si occupa poi di una predella con storie della Passione (figg. 91, 92) detta di Collado di Alpuente e dapprima la distingue da due tavole conservate a Saragozza ma anch'esse provenienti da Collado che spettano a un polittico della Madonna da assegnare forse a Francesc Serra II databile tra 1395-1400, mentre la predella con *Storie della Passione* la assegna a Miguel Alcañiz nella sua fase più italianizzante datandola agli ultimi anni del Trecento⁹⁶. Sempre a un Alcañiz debitore del pittore del polittico di Bonifacio Ferrer assegna il retablo della *Santa Croce* (fig.89) di Valenza e un *Incontro davanti alla Porta d'Oro* di Segorbe. Alla predella di Collado aggiunge ipoteticamente una *Resurrezione* già della collezione Ernst Pollak, dapprima assegnata al Maestro del Bambino Vispo, ora identificato con Starnina. Lo studioso si dice convinto che la *Resurrezione* sia uscita dalla stessa bottega,

95 Ferdinando BOLOGNA, «Un altro pannello del retablo del Salvatore a Toledo: Antonio Veneziano o Gherardo Starnina?», *Prospettiva*, 2, 1975, pp. 43-52.

96 Per il polittico di Collado, cfr. Silvia LLONCH PAUSAS, «Pittura italo gótica valenciana», *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, 1967-1968, pp. 83-84, figg. 31-32.

rimarca la paternità della predella di Collado ad Alcañiz, ma assegna questa *Resurrezione* a Starnina pensando che i due artisti abbiano collaborato in qualche momento della loro carriera a Valenza e questo sia il frutto della loro collaborazione⁹⁷.

Le interessanti considerazioni di Boskovits sulla pittura fiorentina prima del Rinascimento meritano una menzione: lo studioso sostiene che nella cappella Castellani si nota ovunque lo stile di Agnolo Gaddi e nessuna mano di collaboratore sopravanza il maestro e anche se non scarta l'ipotesi che Starnina possa avere collaborato con Agnolo in qualche scena, non ne rintraccia facilmente la mano. È poi convinto che Antonio Veneziano, dopo il 1389 sia andato via da Pisa, ma sia finito in Castiglia e precisamente a Toledo, dove in opere della cattedrale si possono trovare tracce del suo stile: si riferisce ad alcuni affreschi della cappella di San Blas (figg. 55-65) che dà al maestro, mentre altri appartengono, a suo dire, a collaboratori e una terza parte a un artista spagnolo che lavora in cappella posteriormente. Egli fissa la dipintura della cappella di don Pedro Tenorio tra 1395-96 e il 1399. Sempre alla fine del secolo dovrebbero appartenere delle tavolette di matrice trecentesca italiana assai ridipinte nella cappella del Battesimo (figg. 48-51), che seguono lo stile del maestro. Mentre Boskovits pensa invece che i santi della cappella del Sepolcro (figg. 52-53) e le tavole del polittico di Sant'Eugenio (figg. 39) appartengano a un polittico diviso e ridipinto, ma sotto le pesanti trasformazioni egli scorge dettagli che appartengono a un pittore agnolesco come poteva essere il presunto Starnina operante in Spagna. Egli le data nella prima metà degli anni '90 del Trecento anche se pensa che abbiano uno stile più maturo degli affreschi di San Blas. Arriva a questa conclusione perché tali opere mostrano una pittura che conosce bene il Veneziano ma approda a esiti agnoleschi, come dovrebbe essere lo stile di Starnina descritto dal Vasari. Ricorda inoltre che questo polittico diviso dovrebbe provenire per iconografia dalla cappella del Salvatore della cattedrale, dove una ricevuta testimonia l'opera proprio di Starnina. Per

97 Matthieu HÉRIARD DUBREUIL, «Découvertes: le Ghotique à Valence I», *L'Oeil*, n. 234, 1975, pp. 12-19 e 66.

spiegare la differenza di stile tra il ridipinto polittico toledano e gli affreschi del Carmine (figg. 99-103), lo studioso la spiega con il decennio intercorso tra le due opere, decennio in cui un rozzo Starnina poté formarsi e perfezionarsi sulle novità valenzane. In nota Boskovits non è convinto della identificazione tra Starnina e il Maestro del Bambino Vispo, in quanto il *corpus* dato al Maestro avrebbe problemi a rientrare tutto cronologicamente nel primo decennio del Quattrocento, egli pensa invece che il Maestro sia un collaboratore spagnolo dello Starnina che lo seguì a Firenze, probabilmente l'Alcañiz⁹⁸.

In uno studio coevo, Boskovits, dopo aver notato come già Bellosi e Volpe avevano aperto la strada alla identificazione del maestro del Bambino Vispo con Starnina, compiuta dalla Waadenoijen, ricorda lo studio del Bologna condividendo l'idea di dare a Starnina il diviso polittico di Toledo (fig.39). Solo che a questo punto la differenza tra lo stile fiorentino attardato toledano e le opere del Maestro del Bambino Vispo gli sembra troppo distante per poter appartenere a una unica mano, nota invece come questo stile sia simile a quello dell'Alcañiz, tornando alla proposta longhiana di identificarlo con tale maestro valenzano. Concretamente egli non concorda con l'identificazione del Maestro del Bambino Vispo con Gherardo Starnina, perché ritiene che un pittore fiorentino di formazione trecentesca non può essersi convertito alle mode internazionali ispaniche del Maestro del Bambino Vispo, che sfocia in opere come il retablo Gil (fig.88) o il Giudizio Universale (fig.84) di Monaco, per questo preferisce identificarlo con Miguel Alcañiz. Racchiude dubitativamente la cronologia spagnola di questo maestro tra le date 1415 e 1442, anche se pensa che il polittico valenzano della Santa Croce (fig.89) sia anteriore. Ritiene che un'opera giovanile dell'Alcañiz sia il polittico Ferrer (fig. 72, datato intorno al 1400 e legato ai modi di Zaragoza e dei pittori internazionali valenzani), nato stilisticamente come frutto di una collaborazione tra Starnina e il pittore valenzano, che a detta di Boskovits, si prolunga in Italia, dove il valenzano

98 Miklós BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, 1975, pp. 154-158.

accompagna Starnina che torna in patria e collabora con lui per un decennio, aiutandolo negli affreschi di Empoli. Questa ipotesi di lavoro affascinante che orienta lo studioso, a mio giudizio, trova la sua ragione nei notevoli scarti di stile del catalogo del Maestro del Bambino Vispo e nella annosa questione che porta a due scelte: se vedere lo Starnina spagnolo come il trecentista attardato che dipinge a Toledo che si aggiorna lievemente sulla novità valenzane e approda al Carmine, oppure se vedere un innovatore che soprattutto a Valenza riceve *input* dall'ambito internazionale in cui viene calato, ma avvia anche l'italianismo che scorre come una corrente sotterranea minore in alcuni pittori valenzani assieme all'espressionismo nordico di Marzal de Sax e la componente catalana che non poteva essere ignorata di Pedro Nicolau. Se Bologna tende al sincretismo tra le due figure artistiche createsi, propendendo per un pittore trecentesco trasformato in un decennio in un pittore internazionale, Boskovits non riesce a riassumere in un'unica figura due discorsi artistici così distinti⁹⁹.

Nel 1976, Fiorella Sricchia Santoro ripercorre gli studi del Bologna e del Boskovits sulla questione Starnina – Maestro del Bambino Vispo, dissentendo da Boskovits e notando una sostanziale differenza tra lo stile espressionistico dell'Alcañiz e quello dell'anonimo maestro che aggiunge a fondamentali neogiotteschi, note e stilemi provenienti dal mondo internazionale valenzano. La studiosa pensa che sia il *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco, giustamente retrodatato, a fare da tramite tra l'attività spagnola e quella toscana dello Starnina cui invece nega gran parte delle pitture toledane, che assegna ad Antonio Veneziano e altri italiani presenti in Castiglia (rifacendosi a una tradizione errata, ma leggendaria che ripeteva che in quella cattedrale aveva lavorato Giotto) ipotizzando solo una sua partecipazione come comprimario di Antonio Veneziano nel retablo di S. Eugenio (fig.39). La Sricchia, dopo aver ricordato che Starnina è attivo a Valenza dal 1395, ritiene che sia proprio il retablo Ferrer (fig.72) l'unica testimonianza pervenutaci della bottega valenzana dello Starnina: ella riscontra

99 Miklós BOSKOVITS, «Il maestro del bambino vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?», *Paragone Arte*, 26, 1975, No. 307, pp. 1-16.

in quest'opera una mescolanza tra forme italiane di schietta derivazione toscana e modi che si ispirano alla miniatura francese. L'analisi di alcune particolarità tecniche permette alla studiosa di riscontrarle simili in altre opere del Maestro del Bambino Vispo. Queste peculiarità non possono che essere il frutto di una stessa bottega. Ma gli elementi allogeni e non toscani pur presenti nel polittico le fanno ipotizzare la presenza di un collaboratore, a suo dire aggiornato sulle novità del gotico internazionale francese ma anche attento alla pittura catalana. La pratica di dipingere un'opera in due o più pittori in fondo era assai diffusa a Valenza nello stesso periodo. La scarsità di testimonianze della coeva pittura valenzana e della situazione avignonese all'epoca del Papa Luna non le permettono di spingere oltre tale ipotesi. Inoltre la studiosa non scarta l'eventualità che lo stesso Starnina giovane, che secondo fonti prevasariane aveva viaggiato anche in Francia, si sia cimentato interamente in un'opera più lontana dalla tradizione fiorentina e più vicina alle novità del gotico internazionale. Ella colloca il retablo intorno al 1397, ricordando che questa è la data in cui, secondo le antiche fonti, fu consacrato l'altare della cappella della Santa Croce che lo ospitava. La studiosa inoltre rimarca la coincidenza tra gli affreschi del Carmine e le opere del catalogo del Maestro del Bambino Vispo, ossia Starnina, aggiungendo al catalogo un *S. Antonio Abate* di Firenze, riportando la Tebaide nell'ambito dell'Angelico¹⁰⁰.

Nel 1977 vengono restaurati e ripuliti due pannelli appartenenti al catalogo del Maestro del Bambino Vispo, riunificato con Starnina, rappresentanti una *Annunciazione* (fig.105) e conservati in Francia. Il restauro ha permesso di restituire la forma triangolare originaria alle due tavole con *l'Angelo* e la *Vergine Annunciata*, inoltre la pulitura ha evidenziato un'opera dei primi del Quattrocento di uno Starnina che ancora risente dello stile iberico e che sembra appena rientrato a Firenze, la forma delle tue tavole e le dimensioni fanno pensare alla cuspide di un polittico¹⁰¹.

100 Fiorella SRICCHIA SANTORO, «Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva*, 6, 1976, pp. 17-29.

101 Ségolène BERGEON, Elisabeth MOGNETTI, «Quelques problèmes rencontrés», *Revue du Louvre*,

Nello stesso anno, Creighton Gilbert ricorda che il committente della cappella starniniana di S. Girolamo al Carmine già individuato dal Procacci, ossia Tommaso di Guido lanaiolo, nel 1393 aveva lasciato 600 fiorini per la costruzione e pittura della cappella di San Girolamo, realizzata sotto il figlio Matteo e compiuta nel 1404 secondo gli antichi documenti, tale cappella era dipinta e con altare dello stesso pittore. Dal 1470 la cappella passa alla famiglia Pugliese che lascia denari per questa. Ancora più interessante è la connessione della famiglia di Matteo di Tommaso di Guido con alcuni fiorentini che trafficavano a Valenza: egli infatti aveva come moglie Maddalena di Stagio, che nomina sua erede nel suo testamento redatto nel 1407 assieme al fratello di lei Goro di Stagio, personaggio singolare che, oltre a essere autore di una cronica fiorentina, ha lasciato anche un libro segreto ricco di notizie. Dal libro si evince che Goro di Stagio Dati annota la morte del cognato con i suoi lasciti, tra cui risulta la cappella di San Girolamo. Goro fu probabilmente colui che mise in contatto, secondo lo studioso, Starnina con Matteo di Tommaso, se non altro perché commerciava stoffe con Valenza sin dal 1390 e vi aveva soggiornato due anni per poi tornare nel 1394 e lasciare a Valenza il fratello Simone per curare i suoi affari, tale fratello pare rimanesse in Spagna oltre al 1404, a parte alcuni viaggi di affari a Firenze¹⁰².

Personalmente sarei poi propensa a riconoscere il fratello di Goro di Stagio in quel *Simoni despagio mercatoris florentie* che prendeva in affitto una casa a Valenza nel 1396, in un documento citato dall'Almarche nel 1920 e da lui messo in relazione con la colonia di mercanti fiorentini presenti a Valenza, anche se con una errata lettura del nome del mercante. Tale Simone di Stagio è nominato da Starnina assieme a Giovanni di Stefano nel 1395 come curatore dei suoi affari¹⁰³.

1977, p. 264.

102 Creighton GILBERT, «The Patron of Starnina's frescoes», *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, New York, 1977, vol. I, pp. 185-192.

103 F. ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre», *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, nota 4 p. 9, pp. 10-11.

Parlando di pittura maiorchina anche Gabriel Llopart si trova ad affrontare il problema della tavola del *Giudizio Finale* (fig.84) del Maestro del Bambino Vispo riunito con Starnina, innanzitutto cita testualmente la fonte settecentesca (Berard, già noto a Sampoll e a Saralegui) che vide la tavola a Miramar a Maiorca, per confermare la provenienza dell'opera. Inoltre ricorda che Miramar era un convento dei gerolamini (OSH) dal 1400 al 1443, in unione con il convento valenzano di San Girolamo di Cotalba. Lo stesso studioso aggiunge notizie interessanti su quel Miguel Alcañiz, spesso considerato fino a Boskovits come l'alter-ego del Maestro del Bambino Vispo. E a mio giudizio quello che riassume lo allontana ancora di più dall'ipotesi di un riavvicinamento alla *bagarre* Starnina - Maestro del Bambino Vispo. Una serie di documenti maiorchini attestano la presenza di un Miguel Alcañiz pittore a Maiorca dal 1433 al 1465 per l'esecuzione di polittici, ma si hanno notizie di tale personaggio fino al 1486, da cui lo studioso giustamente deduce che si tratti di due pittori omonimi, magari padre e figlio presenti sull'isola. Al padre assegna la predella con *Storie della Vergine* di Alcudia (documentata al 1442), il polittico della Mercede di Puig de Pollensa e, a mio giudizio erroneamente, il dittico della *Veronica* proveniente da Valldemossa¹⁰⁴.

Nel 1978 Bellosi ricorda come l'identificazione dello Starnina col Maestro del Bambino Vispo permetta di retrodatare il corpus delle sue pitture e valutare l'influenza che ebbe sulla pittura tardogotica fiorentina dal primo decennio del Quattrocento. Lo studioso riassume e fa brevi riflessioni su una opera capitale del catalogo di Starnina come sono i due santi di Empoli (figg.119-120), questi due santi vengono definiti dall'aspetto clownesco e per questo alcuni studiosi li hanno riferiti a un collaboratore; per Bellosi il loro stile rientra perfettamente in quello del Maestro del Bambino Vispo, che quindi può pacificamente essere identificato con Starnina, e aggiunge che questa considerazione apre la strada a pensarlo l'introduttore delle nuove mode internazionali a Firenze, di cui si gioveranno Lorenzo Monaco e Ghiberti.

104 G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Eura, 1977-1980, vol. I, pp. 83-86, vol. III, pp. 93-95, 99-103, vol. IV, pp. 140-157.

La sua analisi della Madonna della Galleria dell'Accademia (fig.137) nota gli aspetti allogeni presenti nella tavola che considera un riadattamento allo stile fiorentino di uno Starnina appena tornato da Valenza, vede valenzana la mandorla con cherubini ad ali piegate, il pavimento (motivo italiano primo trecentesco scomparso dall'Italia e ora riapparso come motivo internazionale), i panneggi contorti del Battista, il manto iperdecorato del San Nicola. Giotteschi sono invece gli angeli reggi-gigli e le intenzioni monumentali della tavoletta¹⁰⁵.

Nel 1978 Ramon Rodríguez Culebras ritorna sul retablo Ferrer (fig.72) con un'indagine particolareggiata. Questi segnala quella che a mio parere sembra essere la data più probabile di esecuzione del retablo: il 1397, anno in cui si consacra la cappella che lo ospita *ab retaula*. In quanto all'autografia, il Rodríguez rigetta come improponibile l'ipotesi che l'autore sia Gherardo Starnina dopo la scoperta delle sue opere fiorentine, ma crede si tratti sicuramente di un italiano, fondandosi anche sulle considerazioni di Mathieu Heriard Dubreuil circa le affinità compositive del retablo con opere toscane, mentre le soluzioni lineari dell'Annunciazione gli fanno pensare al mondo senese. Anche le tavole di Collado (figg. 91, 92), che lo studioso assegna ad Alcañiz, gli sembrano contenere riprese di soluzioni italiane. Egli crede che l'autore del polittico sia un italiano formatosi nella tradizione fiorentina di metà Trecento¹⁰⁶.

Lo studio di Cornelia Syre su Starnina aggiunge importanti considerazioni sull'opera del pittore e sulla possibile attività spagnola del maestro. La studiosa prova a rivisitare il *corpus* italiano del maestro analizzandone le opere partendo dal cardinale polittico di San Lorenzo (fig.113), dove nota delle ridipinture nei santi laterali accanto al donatore e, dalle cadute di

105 Luciano BELLOSI, Giulietta CHELAZZI DINI, «La pittura a Firenze al tempo della porta Nord», e L. BELLOSI, «schede Santi di Empoli e Madonna della Galleria dell'Accademia», in Michele BACCI, Giulietta CHELAZZI DINI, Maria Grazia CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, Gabriele MOROLLI (a cura di), *Lorenzo Ghilberti, materia e ragionamenti*, (cat.), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 141-143, 144-147.

106 Ramon RODRÍGUEZ CULEBRAS, «El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano», *Archivo de Arte valenciano*, 1978, a. XLIX, pp. 12-17.

stile, pensa a un'opera con ampio intervento della bottega, di cui però non conosciamo i partecipanti. Ricorda anche che il vescovo presente nell'opera non è san Zanobi, ma Sant'Ugo di Lincoln come si vede nella predella dove il santo libera un ossesso (fig.114), miracolo presente nell'agiografia di Sant'Ugo, non in quella di San Zanobi. A suo dire, lo stile del dipinto mescola motivi fiorentini trecenteschi con novità internazionali. Syre prova a paragonare gli affreschi del Carmine con l'altare di S. Lorenzo, e trova similitudini specialmente tra i due San Benedetto, solo le sembra più monumentale quello del Carmine. La studiosa asserisce che le somiglianze stilistiche e tecniche delle due opere sono veritiere anche in altri dettagli e portano all'identità dei due maestri. L'avvicinamento con gli affreschi di Empoli le dà impressioni positive, anche se concorda con Boskovits nel vedere nei lacerti empolesi la mano di un aiutante, magari straniero. Ricorda infine la possibile partecipazione del pittore alla cappella Castellani.

Chi prova a ricostruire l'attività spagnola di Starnina si trova davanti la difficoltà, ricorda Syre, che non esistono opere certe del maestro prima degli affreschi del Carmine (figg. 99-103). Per Toledo, Syre ricorda come la paternità delle opere italianizzanti presenti nella cattedrale abbiano affascinato critici come Boskovits, che ha pensato ad Antonio Veneziano, o Bologna, che accanto al maestro teorizzava di vedere all'opera nel centro della Spagna il suo giovane allievo Starnina, ma sostiene che ormai dopo la riunificazione del Maestro del Bambino Vispo con Starnina e la fusione dei relativi cataloghi, il problema posto in questo modo risulta superato. Infatti resta perplessa sull'attribuzione a Starnina dell'altare di San Eugenio (fig.39) e delle tavolette con Storie di Cristo (figg. 48-51). La cappella di San Blas (fig.59), anche se in pessime condizioni, le mostra la mano di più artisti, tra cui uno che risente fortemente dello stile di Antonio Veneziano. Anche le tavolette con storie di Cristo sembrano ricordarle lo stile del Veneziano a Pisa. Per il polittico di Sant'Eugenio la studiosa riafferma come, soprattutto nelle figure degli Apostoli in piedi della cappella del Sepolcro che

aggrega al polittico (fig.53), siano visibili gli stilemi che rimandano allo stile del Veneziano, come ben dimostra il Santo (fig.52) pubblicato dal Bologna in cui le ridipinture sono assenti e che secondo la Syre rimanda al Veneziano delle storie di San Ranieri affrescate a Pisa (figg. 11-13), ma non a Starnina per come lo conosciamo attraverso gli affreschi del Carmine (figg. 99-103), l'altare di San Lorenzo o i frammenti di Empoli (figg. 119-20). La Syre cerca dunque di analizzare la questione di Bologna che voleva Starnina vasarianamente discepolo di Antonio Veneziano, in base alla cronologia documentale dei due questo è plausibile e vaghi ricordi delle architetture del Veneziano nella morte di San Girolamo del Carmine (ormai nota solo da una incisione posteriore) lo confermano. Ma la cronologia toledana delle pitture di San Blas tra il 1395 e il 1400 risulta troppo alta per uno Starnina che segue rozzamente il maestro in queste date, non se si vuole attribuirgli il *Giudizio Finale* (fig.84) ora a Monaco, pienamente tardogotico e databile ai primi del XV secolo, che la studiosa situa tra 1400 e 1401.

La Syre comincia ad affrontare la questione valenzana di Starnina partendo dal *Giudizio Finale* di Monaco, ripercorrendo minuziosamente tutta la bibliografia che la fa indugiare su alcuni punti come la provenienza dal collegio Ramon Lull di Maiorca e la ipotesi della Waadenonjien di un invio da Firenze che però non serve a chiarire l'origine degli stilemi non fiorentini presenti nel dipinto. La studiosa vede nel dipinto profonda attenzione ai costumi, che esaltano il plasticismo, anche la composizione spaziale sembra quella della bottega di Starnina come ben si vede nella *Guarigione dell'ossesso* ora nel Museo Poldi Pezzoli (fig.114) collegato all'altare di San Lorenzo del nostro pittore. Anche le similitudini con opere dell'Alcañiz come il *Giudizio Universale* che fa da cimasa al polittico della Santa Croce (fig.89) di Valenza o certi dettagli degli scomparti laterali sopravvissuti del suo polittico di San Michele e conservati a Lione, mostrano concordanze superficiali di stilemi valenzani accanto a profonde differenze di mano e stile. Più complesso risulta il discorso di concordanze tra la

tavola maiorchina e la cimasa del polittico Ferrer, che risentono entrambe di una convergenza valenzana soprattutto nella parte bassa dei resuscitati databile intorno al 1400. Infine per la Syre l'opera di Monaco dimostra come Starnina conosca bene sia la pittura valenzana sia il gotico internazionale francese di fine Trecento, che può aver attinto o da un presunto soggiorno francese, oppure attraverso la francesizzata corte barcellonese di Joan I e Violant de Bar. Per la studiosa l'opera è la prima pittura conosciuta del nostro pittore, di formazione fiorentina e assimilazione gotica valenzana, che ne fa l'introduttore di nuove forme gotiche a Firenze di cui risentiranno sia Ghiberti che Lorenzo Monaco. Il *Giudizio* di Monaco è a suo dire, dipinto a Valenza, perché risente di modi che vede presenti nel mondo pittorico valenzano dei dintorni del Quattrocento, per provare questa sua tesi confronta le somiglianze tra i risorti di Monaco con quelli della cimasa del polittico Ferrer, che non ritiene opera di Starnina anche se si rende conto che è l'opera valenzana più vicina al maestro fiorentino, pur ritenendo la esecuzione dei pannelli laterali con la *Caduta di Saulo* e il *Battesimo* troppo approssimativa per tale pittore.

Analizzando altre opere del catalogo del pittore, la studiosa vede nel cassone (fig.121) di Altenburg, che crede di provenienza italiana, una bella sintesi di modi italiani e valenzani appresi da Starnina. Ricorda la predella (fig.95) del Los Angeles County Museum, i relativi disegni dell'Ambrosiana (fig.98) che la copiano e la crede di provenienza italiana, ipotizzando come origine la certosa di Galluzzo che già ospitava l'altare di San Lorenzo. Dopo passa ad analizzare la lunga serie di *Madonne* del catalogo riunificato dell'artista, cercando di distinguere, a mio parere non sempre in maniera azzeccata, quelle dipinte dal maestro e dai discepoli. Si rende conto che, a parte molti accenni della critica al Maestro di Borgo alla Collina, non esiste uno studio sui discepoli di Starnina. Sembra tentata al passare alla bottega anche i pannelli di Londra (fig.106), Chicago (fig.107), Köln, e Kansas City (fig.111). La Syre colloca l'altare di Würzburg (fig.104) tra le opere del pittore, ma nota che possiede un

goticismo che farebbe pensare anche alla mano di un discepolo e ricorda i santi di Lucca (fig.110), data l'opera alla fine del primo decennio del XV secolo e nega che i due pannelli della *Annunciazione* (fig.105) di Avignone appartengano a quest'opera in quanto più tozzi. Pensa che i pannelli con angeli e profeti assieme a due *Santi Vincenzo e Stefano* (figg.123-124), tutti a Boston facciano parte di un polittico che ospitava al centro *San Giovanni Battista e un Santo Vescovo* (fig.140) di collezione privata, che sembra chiaramente della mano di un discepolo, Syre dunque ipotizza plausibilmente che l'opera sia stata iniziata dal maestro e magari dopo la sua morte finita nella parte centrale dalla mano più maldestra di un discepolo. Tra le opere dei discepoli, la Syre colloca inaspettatamente l'*Incoronazione* (fig.112) di Parma e i due Santi in collezione Artaud de Montor, accanto ai quali mette altri pannelli minori che sembrano per stile essere di bottega, isolando infine le opere del Maestro di Borgo alla Collina. Starnina, in conclusione, per la studiosa è un artefice che mescola con disinvoltura stilemi fiorentini e italiani, come testimonia il *Giudizio* maiorchino di Monaco, lasciando traccia del suo passaggio nell'arte della città del Turia nell'acceso italianismo del polittico Ferrer¹⁰⁷.

Gli studiosi francesi Dubreuil e Resson l'anno successivo, riscontrano alcuni aspetti fiorentini in opere valenzane di carattere internazionale che, secondo loro, risentono dell'influenza diretta del Maestro del polittico di Bonifacio Ferrer, considerato come un anonimo di formazione fiorentina. I frammenti di pitture provenienti dalla chiesa di Alpuente poi spostate nel vicino villaggio di Collado sono di due autori diversi, il primo è che quello che ha dipinto le tavole conservate a Zaragoza e può essere considerato un discepolo di Francesc Serra II, mentre la predella con *Storie della Passione*, di cui quattro scene si conservano a Collado (figg. 91-92) e una era già nella collezione Ernst Pollak, conserva notevoli tracce di ricordi fiorentini. A mio parere, non tutti i paragoni prodotti dagli studiosi francesi per

107 Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, in particolare per le opere spagnole pp. 55-77.

giustificare una derivazione da modelli fiorentini della predella di Collado sono stringenti. In verità alcune composizioni della predella si giustificerebbero meglio, secondo me, con modelli non toscani, ma è indubbio che il pittore della predella dovesse conoscere in maniera indiretta alcuni di tali modelli italiani, da cui si spiega l'attitudine di uno dei carnefici della *Flagellazione* e la struttura dell'*Andata al Calvario*, solo che accanto a queste conoscenze di seconda mano di un italianismo indubbiamente presente a Valenza, altri elementi scenici fanno pensare a composizioni non italiane che i due studiosi non analizzano. Comunque si rendono conto che lo stile della predella risponde alla moda internazionale presente nella città del Turia.

Secondo i due studiosi, anche il distrutto trittico di Jérica, attribuito da alcuni a Lorenzo Zaragoza, contiene tracce di fiorentinismo derivate invece dall'incontro di questo pittore con Starnina a Valenza. Gli studiosi notano una similitudine nella maniera di fare le mani tra Zaragoza e Starnina e la fa risalire ai modi del pittore di Bonifacio Ferrer. Infine gli autori pensano che un dittico dell'Alcañiz raffigurante una *Madonna col Bambino* e una *Crocifissione* sia stato dipinto sotto l'influsso diretto di Starnina, facendo un paragone tra un'opera del Maestro di Borgo alla Collina e altre già nel catalogo del Maestro del Bambino Vispo e questa *Madonna*, mentre la *Crocifissione* sembra avere consonanze coi modi del polittico Ferrer (fig.72) nella maniera di strutturare la scena.

Dunque, pensando che a Valenza Starnina non era l'unico pittore fiorentino, gli studiosi tendono a identificare l'autore della pala Ferrer con altri due maestri fiorentini documentati in città dal 1398 al 1401: Simone di Francesco o Nicola di Antonio, oppure col mitico Esteve Rovira de Chipre. Evidenziano anche gli elementi del polittico Ferrer estranei alla tradizione fiorentina come il modo di dipingere la *Caduta di Saulo*, il Bimbo Crucifero che sembra derivare dalla tradizione tedesca e l'iconografia dell'Imago Pietatis di derivazione francese. Infine Dubreuil e Resson sospendono il giudizio sulla predella di Collado, prima

assegnata senza indugio a Starnina, cui invece ascrivono ora il *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco, concordando con Llompart nel vederla proveniente dal convento gerolamino di Miramar dipendente da quello di Cotalba¹⁰⁸.

Nel 1980 Yarza crede che a Toledo operi un pittore italiano che non coincide con Starnina, tale maestro è attivo nella cappella di San Blas nel 1395-1396 ma anche per l'altare di S. Eugenio (fig.39) con un collaboratore. Mentre la presenza di Starnina a Valenza anche per Yarza resta un'incognita, egli ne accetta la identificazione col Maestro del Bambino Vispo compiuta dalla Waadenoijen, ma mostra perplessità sulla sua completa identificazione col maestro del polittico di Bonifacio Ferrer (fig.72), anch'egli ritenuto un italiano che pensa simile ma non identico a Starnina, per dipanare la matassa ipotizza una collaborazione tra i due maestri italiani in tale opera¹⁰⁹.

Quattro anni dopo le indagini di Dubreuil, la Waadenoijen pubblica un intero studio sullo Starnina identificato ormai senza indugi col Maestro del Bambino Vispo e sorpassa alcune differenze di stile presenti nel corpus del secondo pittore giustificandole come interventi di bottega.

La studiosa adombra la possibilità che la svolta verso il gotico internazionale di Ghiberti e Lorenzo Monaco del 1404 abbia come fondamento il ritorno di Starnina da Valenza, città che fu uno dei centri di questo stile all'epoca. Dall'analisi delle fonti la studiosa ricorda, come nel libro di Antonio Billi, Starnina sia citato come viaggiatore in Spagna e Francia, dove si crede abbia tratto ispirazione per i vestiti presenti nei suoi dipinti, Waadenoijen ricorda anche la vita di Vasari notando che non sempre va presa alla lettera, poi fa un *excursus* dei documenti spagnoli ricordandone uno toledano e gli altri valenzani, per arrivare alle carte sulla cappella di San Girolamo e sugli affreschi di Empoli. Passa poi ad analizzare il problema

108 Matthieu HÉRIARD DUBREUIL e Claudie RESSORT, «Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400-II», *Antichità Viva*, 18, 1979, pp. 9-20.

109 Joaquín YARZA LUACES, *La edad media*, Editorial Alhambra, Madrid, 1980, pp. 338, 385-386.

toledano, il presunto contributo di Starnina alla cappella Castellani e la problematica dei distrutti affreschi del Carmine (dove ricorda che c'era una pala di Starnina venduta nel XVIII secolo), risolvendo questi tre punti in vario modo: anche se gli affreschi del Carmine (figg.99-103) non sono documentati, ma attribuiti da Vasari e altre fonti, il confronto coi pochi frammenti dei documentati affreschi di Empoli (fig.119-120) li ha confermati a Starnina, allontanando invece dal suo stile le agnolesche pitture della cappella Castellani e i tardi affreschi fiorentinizzanti di Toledo. La studiosa trova invece somiglianze tra le opere di Starnina e alcune del Maestro del Bambino Vispo come il polittico di Würzburg (fig.104), la fiorentina *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118), la pala di San Lorenzo, il *Giudizio Finale* (fig.84) e i *profeti e angeli* (fig.125) di Boston. Ma conclude commentando come i due maestri sono sempre stati separati da questioni di cronologia. Il maestro del Bambino Vispo come creatura di Sirén è cresciuta nel tempo arricchendo il suo catalogo, il suo stile debitore del gotico internazionale valenzano ha fatto pensare a una sua possibile identificazione con l'Alcañiz presto rifiutata da Post e da altri, tra i difensori dell'identificazione dell'anonimo pittore con un maestro toscano con modi valenzani c'è Palacios, che per confermare la sua teoria però gli nega opere troppo ispaniche come il *Giudizio Finale* e la *Battaglia dei mori*. Fu Pudelko ad ampliare il catalogo del Maestro e ad argomentare sulla datazione delle opere dando il *Giudizio Finale* al 1415 in base a una errata identificazione dei personaggi, il polittico fiorentino al 1425 in base a una errata identificazione del donante raffigurato e usando la datazione di un'opera del discepolo Maestro di Borgo alla Collina al 1423 come prova del fatto che il suo mentore fosse ancora attivo. Waadenoijen cerca di criticare le datazioni di Pudelko in base a due idee, per prima cosa nota che a Firenze molti dei pittori influenzati dal Maestro de Bambino Vispo sono già attivi e mostrano segni di aggiornamento già nel primo decennio del XV secolo, in secondo luogo pensa per il *Giudizio* di Maiorca a personaggi di fantasia e a un invio fatto dall'Italia, infine rileva che il discepolo Maestro di Borgo alla Collina mostra di aggiornarsi sul maestro ibericizzante già nell'*Assunzione* di Stia

del 1408. Infine ricorda che lei stessa aveva già accennato a come il polittico Corsini che si pensava dipinto per il duomo, fu invece fatto per una certosa, come conferma la presenza di San Ugo di Lincoln e che Vasari, nella vita dell'Angelico, descrive un polittico con gli stessi santi fatto per la certosa di Galluzzo nella cappella di Angelo Acciaiuoli decorata dai documenti tra 1404 e 1407. Le sembra dunque che lo spostamento delle opere cardine del Maestro del Bambino Vispo al primo decennio del XV secolo sia più che plausibile e questo lo fa coincidere con gli anni di attività di Starnina, favorendone l'unificazione. Superato il problema cronologico, la studiosa nota come le opere rimaste di Starnina siano accostabili a quelle del catalogo dell'anonimo maestro e, anche se nota differenze di stile nel *corpus* riunito, le dà a sviluppi di bottega. Le sembra chiaro che Starnina abbia innestato su una solida base neo-giottesca, da cui non è immune certa maniera del Veneziano già maestro di Starnina per Vasari, le novità del gotico internazionale acquisite a Valenza. La mancanza di opere del pittore prima del suo ritorno da Valenza, non permette di farsi un'idea del suo stile prima del ritorno in patria, ma si può supporre che non differisse da quello dei colleghi rimasti in città. Per le opere spagnole Waadenoijen gli conferma il *Giudizio Finale* ma lo ritiene oscuro, mentre gli nega il *retablo Ferrer* (fig.73) che, per quanto pervaso di italianismo a suo dire mostra elementi catalaneggianti che sono assenti nel catalogo di Starnina, molto più sensibile ai modi nordici di Marzal de Sax. Per i dipinti fiorentini cerca di considerare come più recenti quelli dove l'influsso valenzano è molto marcato, mentre vede posteriori quelli con linee più dritte e rotondeggianti. Quindi considera anteriori il polittico di Würzburg (fig.104), la *Morte della Vergine* (fig.107) di Chicago, i *profeti* (fig.125) di Boston, il Sant'Antonio *Abate* della Sricchia, la *Madonna Lederer* (fig.128), la predella coi santi certosini (fig.95) del LACMA e il *Cristo Morto sostenuto da un angelo* (fig.96), mentre dà alla fase posteriore più fiorentinizzante il polittico Acciaiuoli, la *Madonna* (fig.) di Lucerna (fig.136), quella dell'Accademia (fig.137), la Getty (fig.138). La studiosa è in dubbio, se attribuirgli la Tebaide perché vi nota uno stile posteriore, ricorda che si tratta di un'opera

dibattuta e pensa a una copia posteriore magari di un'opera starniniana.

Nella Firenze di fine Trecento si ricorda che non c'erano dopo Antonio Veneziano, che scomparve nei documenti dal 1388 (ma risulta a Firenze dai libri di prestanze fino al 1419), Agnolo Gaddi che non arriva al XV secolo (muore nel 1396), Spinello Aretino (che passa a Siena) grandi maestri, ma mestieranti trecentisti come Niccolò di Pietro Gerini e i suoi allievi Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo, il ritardatario Bicci di Lorenzo, l'interessante ma misterioso Ambrogio di Baldese, lo sconosciuto Lippo e il sopravvalutato Pesello di Vasari, l'anonimo maestro della Madonna Strauss. Dai maestri in voga al ritorno di Starnina dalla Spagna, Firenze presentava un panorama pittorico neo-giottesco stanco e ripetitivo, la Waadenoijen crede che le conoscenze internazionali di Starnina vivificarono i modi di Lorenzo Monaco e Ghiberti e ne fa l'introduttore dei modi internazionali nella città dell'Arno, non crede all'ipotesi che Masolino e Fra' Angelico siano stati suoi allievi, per motivi cronologici, ma pensa che su entrambi lo stile dell'emigrato valenzano abbia avuto un ruolo importante nello sviluppo della loro personalità pittorica.

La studiosa non crede che la breve fortuna del gotico internazionale a Firenze agli inizi del XV secolo possa avere un fondamento in quello che Antal considera la emulazione della borghesia fiorentina per uno stile feudale e cortese. Dalla seconda metà del XIV secolo in città trionfa uno stile conservatore che diventa neo-giottismo a fine Trecento, le novità cortesi di Starnina irrompono in questo scenario pittorico stanco e monotono portando un aggiornamento su motivi internazionali, ma non per motivi sociali, anche Gentile da Fabriano darà vita al secondo gotico internazionale a Firenze dal 1423 ma si inserisce nel contesto fiorentino come un apporto allogeno (la fortuna del fabrianese, va ricordato, si consolida nella Serenissima Repubblica di Venezia che, per quanto retta da oligarchi, non ha nulla di feudale). Volendo ampliare il discorso della studiosa, potrei aggiungere che se il neo-giottismo potrebbe avere motivi patriottici lo stile internazionale non ne ha nessuno e nella

realtà italiana, tranne per l'eccezione viscontea e poche altre, non si è mai espresso come un'arte di corte. Va inoltre ricordato come questo stile ebbe una stagione molto limitata nella città dell'Arno, venendo surclassato dal Rinascimento a partire dal 1425.

La Waadenoijen poi ricorda la relazione tra il pittore viaggiatore e la famiglia Dati, di cui Starnina conosceva i due fratelli Goro e Simone, mercanti a Valenza dove Simone risiede a lungo, ma anche intermediari della commissione del Carmine presso il loro cognato Matteo di Guidi. Dalle commissioni fiorentine documentate a Starnina, la studiosa ne deduce che lavorasse per borghesi e nobili di provincia, ma ritengo la affermazione inesatta perché il cardinale Acciaiuoli era un pezzo grosso della storia dell'epoca. Inoltre mi meraviglio che non ci sia stato nessun raffronto con i committenti valenzani del maestro, come risultano dai documenti, che sono tutti chierici o borghesi. La Waadenoijen arriva alla stessa domanda quando riflette sul fatto che lo stile internazionale è nato nella corte francese, ma poi diffondendosi è stato apprezzato dai borghesi di mezza Europa. Per cui, conclude che l'ascesa di tale fenomeno pittorico non va legata, se non nel suo inizio, a una determinata classe sociale, considerando anche che alla fine del XIV secolo c'è una maggiore ricchezza e benessere soprattutto nella classe dei mercanti e una maggiore prosperità soprattutto nelle grandi città italiane. Ne conclude che Starnina è stato l'introduttore del gotico internazionale a Firenze, ma la sua principale funzione è stata di spinta e cambiamento verso nuove forme, che poi il mondo fiorentino, soprattutto ritengo attraverso Ghiberti, ha portato verso ulteriori sviluppi di ricerca stilistica, sfociati nel Rinascimento. Trovo convincente l'idea di Starnina come pittore che scuote le acque di uno stanco post-giottismo con la sua pittura "esotica", ma al contempo fortemente radicata nei canoni fiorentini, ed è possibile che la sua maniera abbia influito nello sviluppo di Masolino e Fra' Angelico, senza contare Lorenzo Monaco e Ghiberti.

Sulla parentesi spagnola del pittore non si dilunga molto, ma chiarisce alcuni punti, quando

riporta un documento datato al 1395 e riguardante un panno della Passione di Nostro Signore dipinto da Starnina e Nicola d'Antonio per la somma di 40 fiorini per la cappella di Pedro Fernández a Toledo, risolvendo così in qualche modo il mistero che ammantava l'attività starniniana per la città spagnola. La studiosa gli nega le restanti pitture toledane, prospettando solo un generico influsso che il panno di Starnina dovette esercitare sui dipinti della cattedrale. Inoltre ella sottolinea come non siano chiare le modalità con cui Starnina acquisisca le forme del Gotico Internazionale a Valenza, la cui situazione artistica sembra abbastanza confusa, non trova molte connessioni tra lo Starnina e il retablo di Jérica che toglie a Lorenzo Zaragoza perché ritiene che in origine fu dipinto per un'altra chiesa. La Waadenoijen conclude che anche il *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco dato allo Starnina, a suo dire potrebbe non essere stato dipinto in Spagna e comunque va anticipato rispetto alla data del 1415 proposta anteriormente dal Pudelko.

A suo dire, la mancanza di opere ispaniche del pittore impedisce di chiarirne l'evoluzione in territorio iberico: anche il retablo di Portacoeli, dato alla bottega di Starnina con convinzione dalla Sricchia, secondo lei presenta elementi italiani ma può essere stato dipinto solo da uno spagnolo, perché mostra elementi catalaneggianti molto spiccati, mai più ripetuti nei dipinti dello Starnina.¹¹⁰

Nel catalogo del Museo di Santa Croce viene segnalato un affresco staccato ora ivi conservato raffigurante una *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) e dato alla bottega di Starnina, l'opera era stata data al Maestro del Bambino Vispo dal Paatz e poi confermata allo Starnina dal Berti, sempre nello stesso museo vi è un altro affresco staccato con una *Madonna che cuce col Bimbo* avvicinata, a mio parere senza fondamento, alla cerchia del Maestro del Bambino Vispo¹¹¹.

110 Jeanne WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983, pp. 21-84.

111 Luisa BECHERUCCI (a cura di), *I musei di Santa Croce e Santo Spirito*, Electa, Milano, 1983, pp. 171, 173.

Un piccolo scritto di Paolucci invece riguarda i Santi (figg.119-120) di Empoli scoperti da Procacci e documentati da Giglioli, come parte di un ciclo pittorico per la Compagnia della Nunziata di Empoli dipinto nel 1409 da Starnina. Lo studioso ricorda come i suddetti santi assieme ai lacerti del Carmine (figg.99-103) siano le uniche due opere documentate di Starnina sopravvissute al tempo e come questi reperti ci diano una idea limitata di un pittore che rivoluzionò la pittura fiorentina dei primi del Quattrocento, a detta di Vasari. Anche perché del suo soggiorno spagnolo non sopravvive nulla, a detta del Paolucci. La problematica figura poi del Maestro del Bambino Vispo, da molti riunito col nostro pittore, complica solo la questione, ma anche Paolucci sembra ritenere che tale identificazione sia sostanzialmente corretta. L'espressività e la dolcezza dei colori del pittore ne fanno una novità proficua dentro del panorama fiorentino, novità che non può essere indagata sistematicamente per la scarsità di esempi pittorici del maestro giunti fino a noi¹¹².

Nel 1985 nella panoramica prodotta da Alfonso Pérez Sanchez sulla pittura medievale valenzana spicca il polittico Ferrer (fig.72) come opera di un italiano che risente fortemente della pittura fiorentina e senese senza che lo studioso lo identifichi con Starnina, di cui pur conosce la presenza in città¹¹³.

Nello stesso anno Boskovits richiama l'attenzione su una serie di tre piccole sante (*Elisabetta d'Ungheria, Orsola e una Santa con libro*) ora nella collezione Martello già date al Maestro del Bambino Vispo, che credeva appartenere al polittico starniniano della certosa di Galluzzo, assieme ad altri quattro evangelisti un poco più piccoli (due ad Amsterdam e due in collezione privata). L'assenza di santi certosini lo fa ricredere su questa ipotesi, assegnando comunque le tavolette, che sicuramente facevano parte per dimensioni a delle colonnette o

112 Antonio PAOLUCCI, «scheda 19 Gherardo di Jacopo Starnina», in Antonio PAOLUCCI, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1985, pp. 69-71.

113 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «La pintura gótica», in AA. VV., *Valencia*, Colección Tierras de España, Madrid Fundación Juan March, Barcelona, Editorial Noguer, 1995, p. 208.

delle parti separatrici di un polittico, alla tarda attività di Starnina a Firenze¹¹⁴.

Il coevo studio di Carmen Rodrigo Zarzosa sul polittico valenzano di Bonifacio Ferrer (fig.72) ricorda tratti della sua biografia, come la sua vicinanza alla corte avignonese del Papa Luna Benedetto XIII, la data di consacrazione dell'altare della cappella di Bonifacio presa dal Tarín del 24 febbraio 1397 e la morte di un figlio nel 1398, situando tra queste due date l'esecuzione della tavola. Crede che l'opera tramite il suo committente medi la sua origine italiana o da Avignone o dalla presenza di Starnina in città all'epoca. Svolge una serie di considerazioni di tipo stilistico e iconografico in parte mediate dagli altri studiosi per concludere che ritiene si tratti di un maestro italiano con forti tratti fiorentino-senesi e con elementi del gotico internazionale valenzano. Le viene in mente l'arte di Lorenzo Monaco¹¹⁵.

Nel 1986, Pitarch nella sua ampia analisi dell'arte gotica valenzana riconosce alla pittura del gotico internazionale della città del Turia ben tre correnti principali attive in città, una facente capo proprio all'italianismo dello Starnina, una a Marzal de Sax e un'altra a Pere Nicolau. Vede in Starnina un maestro documentato e attivo in città, con opere cui potrebbe aver partecipato come il polittico Ferrer (fig.72), il polittico di San Vincenzo e San Egidio ora a New York (fig.88) e le tavole di Collado (fig.91), forse provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Alpuente. Da notare che la sua identificazione della figura pittorica di Pere Nicolau corrisponde a quella che molti critici fanno dell'Alcañiz, dandogli il polittico della Santa Croce di Valenza come il polittico newyorchese di Sant'Egidio e San Vincenzo. Passa invece tutta la produzione che la maggioranza degli studiosi attribuisce a Pere Nicolau e Gonzalo Peris, facendone il pittore più attivo e prolifico della comunità valenzana. Dà invece al nipote di Nicolau, Jaume Mateu, la Sant'Agata perduta di Jérica e il San Valerio di Almonacid.

La documentata presenza di Starnina a Valenza per Pitarch dà i suoi frutti già nel *Giudizio*

114 Miklós BOSKOVITS, *The Martello Collection*, Firenze, Centro Di, 1985, pp. 134-139.

115 Carmen RODRIGO ZARZOSA, «En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer», *Archivo de Arte Valenciano*, 1985, pp. 30-33.

Finale di Monaco ma proveniente da Mallorca, anche se non dipinta lì per lo studioso in quanto ha una cornice a suo dire italiana e presenta dei reali che identifica con re Giovanni d'Aragona e sua moglie. Si chiede poi se sia proprio questo re Giovanni quello citato da Vasari come uno dei patroni di Starnina in Spagna e se magari proprio quest'opera, a suo dire dipinta in Italia prima della sua venuta nel 1395 e poi portata in Spagna, sia un incarico reale che abbia poi permesso al pittore di trasferirsi in terra iberica. Riconosce al soggiorno iberico di Starnina a Valenza, in collaborazione con maestri locali, il polittico Ferrer che ha un'aria fiorentina nonostante si differenzi dalle opere fiorentine del nostro e che pone decisamente nel catalogo del maestro, la parte centrale del polittico della Hispanic Society di New York, in cui nei laterali la presenza di altre mani è lampante. Egli ritiene che in tale polittico collaborino dai due ai tre maestri, con stili diversi e con modelli che non si riscontrano in altre pitture valenzane e gli fanno pensare alla pittura fiorentina. Mette nel catalogo dello Starnina spagnolo anche la predella Collado, anche se vi riconosce la collaborazione del pittore del polittico della Santa Croce (fig.89) di Valenza. Pitarch nota che l'italianismo valenzano che immette Starnina nella pittura locale si trova spesso mischiato con l'espressionismo nordico apportato da Marzal de Sax. Pitarch solleva poi un problema importante sulla cronologia delle opere dell'Alcañiz che anche se viene giudicato un seguace di Starnina ha solo opere riconosciute che vanno dalla terza decade del XV secolo, mentre ritiene che il respiro dell'italianismo starniniano a Valenza sia molto più corto e poi sostituito da nuovi stili, l'osservazione dello studioso a mio giudizio non è infondata, dato che il polittico Gil sembra avere una cronologia troppo tarda per il suo stile¹¹⁶.

Nel 1987 Boskovits riconosce anch'egli l'identità del Maestro del Bambino Vispo con

116 Antoni JOSÉ I PITARCH, *Les arts plàtiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, E. LLOBREGAT-J. F. YVARS, *Història de l'art al país valencià*, vol. I, Valencia, Tres i Quatre, 1986, pp. 173-176, 192-193, 216-218. Vd. anche Antoni JOSÉ I PITARCH, *Pintura gòtica valenciana: el Período internacional. Desde la formación del taller de Valencia, ca. 1374, hasta la presencia de la segunda corriente flamenca, ca. 1440-1460*, tesis doctoral inedita, Barcelona, UB, 1982.

Starnina e ne fa uno dei maestri che influenzarono personalità come Beato Angelico e Masolino. A riprova del suo influsso su Masolino, lo studioso cita la Madonna di Cleveland (fig.128) che attribuisce a un seguace iberico di Starnina pensando che Masolino dovette ispirarsi a un modello simile in una sua Madonna giovanile, quindi sottintendendo che Masolino conoscesse e apprezzasse lo stile starniniano¹¹⁷.

Llompарт rimarca nel 1987, il carattere italiano del *Giudizio Finale* (fig.84) dato a Starnina, che crede dipinto a Valenza e inviato a Maiorca nel convento dei gerolamini¹¹⁸.

Nel 1987 il francese Mathieu Heriard Dubreuil nella sua ampia opera sul Gotico Internazionale a Valenza dedica molto spazio a Starnina: ricostruisce la sua storia critica analizzando a mano a mano le opere del catalogo che vengono alla luce come opera del pittore, in casi autografi si dilunga sulle similitudini che incontra nella pittura fiorentina del Trecento e del primo quarto del XV secolo. Così fa per la *Madonna* (fig.137) dell'Accademia di Firenze, l'*Ascensione* (fig.88) ora al Metropolitan, notando che la prima si allontana dalla *Madonna* fiorentina perché più decorativa, stilizzata e manierata. Ricordando la storia del polittico di Lucca (figg.108-110) vede maggiori differenze nel modo di gestire le esuberanti pieghe dei vestiti tra Starnina e altri maestri toscani (da cui riprende certi dettagli, a partire da Giotto). Dubreuil poi si sofferma sugli elementi fiorentini presenti in altre due opere del catalogo come l'*Adorazione dei Magi* (fig.111) di Kansas City e quella *dei pastori* della collezione Viezzoli e nota come già negli anni '20 e '30 del XX secolo si erano staccate opere dal catalogo del misterioso maestro per essere assegnate al Maestro della Madonna Strauss e a un discepolo tardo di Starnina come il Maestro di Borgo alla Collina. Dubreuil trova similitudini tra la predella con il *Vir Dolorum e Santi* (fig.96) e quella della pala Ferrer (fig.72), nota giustamente come il Cristo sorretto dall'angelo sia di origine francese e i santi

117 Miklós BOSKOVITS, «Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo», *Arte Cristiana*, 1987, pp. 47-66.

118 Gabriel LLOMPART, *La pintura gotica a Mallorca*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 24.

seduti in predella non appartengano all'iconografia fiorentina.

Lo studioso annota l'uso intensivo della mandorla che fa Starnina sostenendo che fosse quasi scomparsa dal trecento fiorentino per riaffiorare con lui, andrebbe precisato che molti pittori coevi a Starnina usano la mandorla come motivo alla moda e se nel corso del Trecento appare di meno, a fine secolo è molto diffusa, ma non viene disdegnata neanche da Orcagna e dal fratello Jacopo di Cione nella seconda metà del secolo, quindi questa attenzione posta alla mandorla con cherubini potrebbe essere fuorviante, per quanto sia un tratto distintivo di Starnina e bottega e questi sembra essere il maestro che la usa di più come elemento decorativo più che iconografico.

Dubreuil passa poi a ricapitolare la vicende ricostruttive del polittico già Corsini (poi pala Acciaiuoli della certosa di Galluzzo) e si dice convinto che l'iconografia dei personaggi seduti in primo piano, come l'angelo musicante frammento del pannello centrale ora a Rotterdam (fig.116), venga da una iconografia francese, affermazione forse azzardata. Parlando del polittico di Würzburg (fig.104), lo studioso rileva come il motivo degli angeli musicanti seduti si ritrovi anche qui ed ebbe una buona diffusione nella pittura toscana dei primi decenni del XV secolo. Per la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) di Santa Croce, l'autore nota che Maria di Betania prostrata ai piedi di Cristo costituisce una novità iconografica. D'accordo con la riunificazione dei due maestri lo studioso vede in Starnina un pittore agnoscuto, di cui non trova tracce a Toledo ma a Valenza e passa ad analizzare alcune opere a lui attribuite *in loco* calandole nel contesto valenzano e quindi analizzandole in una prospettiva non classicamente monografica¹¹⁹.

Analizza le componenti italianizzanti presenti nel catalogo assegnato dalla critica al pittore Miguel Alcañiz, pensando siano mediate dalla presenza di Starnina a Valenza. Seguendo la Waadenonij, Dubreuil espelle poi il polittico di Bonifacio Ferrer (fig.72) dal catalogo di

119 Mathieu HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gotico internacional*, Valencia, Alfonso el Magnanimo, 1987, pp. 5-46.

Starnina, ritenendolo opera di un maestro indipendente non ancora ben identificato. Lo data tra 1396 e 1398 in base ai dati dei documenti e alla vita del committente. Lo studioso evidenzia influssi trecenteschi fiorentini in varie scene e ne deduce che questo maestro è imbevuto di cultura figurativa fiorentina, anteriore a quella di Starnina di una decina di anni e quindi più arcaica. Egli crede che tale maestro si sia formato intorno al 1380-85 su Bernardo Daddi e il suo circolo e lo trova assai vicino a Giovanni del Biondo. Dubreuil trova conferma a tale ipotesi in una serie di similitudini iconografiche con pittori fiorentini del secondo Trecento, in verità non tutte probanti; ad esempio, nel caso del Battista inginocchiato del *Battesimo di Cristo*, Dubreuil ricorre a improbabili comparazioni con opere di ambito bolognese, va ricordato quindi che un *Battista inginocchiato* viene dipinto anche da Matteo Giovannetti a Avignone, senza per questo poter trovare un parallelo certo con il pannello laterale valenzano. I prestiti internazionali provenienti dal mondo francese e presenti nel dipinto, rilevati dal Dubreuil, sembrano più calzanti: ad esempio egli riconosce che l'*Imago Pietatis* rappresentata nel retablo Ferrer risponde alla versione francese di tale iconografia, come si ritrova nel Maestro del Frontale di Narbona. Si rende anche conto che il motivo iconografico del *Bimbo Crucifero* viene dal nord Europa e ne cita vari esempi primigeni sparsi in vari territori senza però tenere conto che a Valenza questa iconografia potrebbe essere stata importata dal nordico Marzal de Sax. Dubreuil conclude che il pittore di Portacoeli innesta su un sostrato arcaicizzante fiorentino le novità del gotico internazionale e ritiene che questo autore abbia poi influito sullo Starnina appena arrivato a Valenza¹²⁰.

Dubreuil, dopo un'accurata rassegna degli apporti critici sull'opera, assegna a Starnina il *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco pensando sia stato dipinto alla fine del suo soggiorno iberico, ricorda come Pitarch abbia notato che la cornice sembrasse di tipo fiorentino a conferma della italianità dell'autore, inoltre si dilunga su una serie di paragoni con opere

120 Mathieu HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gotico internacional*, Valencia, Alfonso el Magnanimo, 1987, pp. 64-77.

toscane e del maestro per garantire l'attribuzione. A mio parere, per esempio, ha ragione quando trova come antecedente della struttura del *Giudizio* quello affrescato a Santa Maria Novella da Nardo di Cione.

Infine Dubreuil si dedica ad alcune riflessioni sulla predella di Collado (figg. 91-92), che aveva prima dato all'Alcañiz per poi assegnarla a Starnina. A suo merito, va riconosciuto che è stato lo studioso ad aggiungere a questa serie un *Resurrezione*, già in collezione Pollack a Vienna. Per il resto la sua relazione dell'opera si concentra su possibili similitudini con opere toscane, per esempio la posizione di un carnefice, che si ritrova uguale nel polittico Ferrer la fa derivare da un modello di Traini nel Camposanto di Pisa. Trova anche parentele con dipinti dell'Alcañiz e di Starnina, ma credo che non arrivi a capire la struttura profondamente iberica della predella, dandola a Starnina con presenza dei discepoli dopo la svolta internazionale del *Giudizio*. Per fortuna però ricorda che accanto alla predella che viene in realtà dalla chiesa di Alpuente, esiste anche un parte centrale di polittico di ben altro stile da dare invece a un pittore che crede discepolo di Francisco Serra II, Dubreuil crede che la predella e il polittico siano di pittori diversi ma abbiano fatto parte di uno stesso polittico¹²¹.

Lo studioso francese vede a Valenza soprattutto influenze fiorentine e francesi e la sua impostazione sembra trascurare completamente il problema della presenza di Marzal de Sax in città, quando muove il suo sguardo verso la Catalogna arriva a considerazioni simili: dopo aver accennato a una serie di italianismi nella regione catalana, almeno accerta che tanti echi toscani non possano provenire dal solo Starnina, ma sembra non aver compreso che l'italianismo catalano è questione che attraversa tutta la pittura del Trecento locale. Sembra ripetere lo stesso errore con possibili influenze francesi sull'arte catalana che magari all'epoca erano già state mediate e rielaborate dal mondo catalano da molto tempo: ad esempio la tradizione dei dolenti a capo coperto di origine francese era stata assimilata dal mondo

121 Mathieu HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gotico...*, pp. 82-88.

figurativo catalano da decenni, ma lo studioso non sembra interrogarsi troppo su questa assimilazione precoce. Considerazione più condivisibili sono quelle svolte intorno al *Breviario di re Martino*, esemplato sul *breviario di Belleville* di Pucelle¹²².

Nel 1988 uno studioso spagnolo, Joan Aliaga, rilegge con attenzione il primo documento valenzano di Starnina e scopre che va corretto in quanto il primo polittico fu pagato a Starnina nel 1395 da Pedro Macip, rettore della chiesa di Enova, vicino Jativa. Il documento, come nota Aliaga, non specifica la destinazione del polittico, dice solo che fu contrattato presso il notaio Francesco Caidia. Aliaga ne deduce che, per avere già un polittico finito a pagato nel giugno 1395 e per essere definito cittadino valenzano, Starnina doveva già soggiornare in città da un bel po' e che purtroppo non abbiamo nella zona di Jativa nessun polittico di stile italianizzante che possa trovare riscontro in questo documento. A suo dire, questo documento va collegato con quello in cui Starnina nel novembre 1395 nomina dei procuratori a Valenza e a un altro documento scoperto a Toledo che recita che nel dicembre del 1395 Starnina e Nicola d'Antonio vengono pagati per aver dipinto un panno della Passione per la cappella del Salvatore nella cattedrale. Queste note illuminanti chiariscono in minima parte la dinamica degli impegni di Starnina in territorio iberico intorno al 1395¹²³.

Nello stesso anno Zeri segnala l'esistenza nella collezione Perkins di un *San Lorenzo* (fig.126), che assieme ad altri due santi, *San Vincenzo e Santo Stefano* (figg. 124-125), con identico pavimento del Museo di Boston e un'altra coppia di santi, *San Giovanni Battista e un santo vescovo* (fig.140), venduta all'asta a Milano nel 1913, doveva far parte di un unico polittico attribuibile a Starnina e databile tra il 1405 e 1410¹²⁴.

Boskovits invece richiama l'attenzione su due disegni dell'Ambrosiana attribuiti a Pisanello

122 Mathieu HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gotico...*, pp. 77-99.

123 Joan ALIAGA MORELL, «Reexaminando un documento de Gherardo Starnina», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, pp. 32-33.

124 Federico ZERI, «Gherardo Starnina: San Lorenzo», *La collezione Federico Mason Perkins*, Assisi, 1988, pp. 32-35.

che riprendono una predella di Starnina col *Vir Dolorum e la Madonna seduta* (fig.96) e pensa facciano parte della stessa predella due altri scomparti: uno con S. Lorenzo e un Santo Vescovo (successivamente identificato col santo certosino Ugo di Lincoln), l'altro con S. Stefano e un santo monaco, poi identificato col certosino San Bruno, ora entrambi al Museo di Los Angeles (fig.95). I disegni della cerchia pisanelliana di una predella di Starnina mostrano l'interesse che questo maestro suscitava per le sue brillanti soluzioni formali, ma Boskovits non crede in un influsso del maestro fiorentino ibericizzato sui pittori del Nord Italia, ritiene invece che lo stile vivacemente internazionale del maestro fiorentino dopo il suo ritorno da Valenza abbia scosso dal torpore del neogiottismo i colleghi fiorentini, preparando la strada alle novità di Lorenzo Monaco e Beato Angelico. Nello stesso catalogo Bellosi ricorda come sia stato il primo a cercare di unificare intuitivamente il Maestro del Bambino Vispo con Gherardo Starnina, unificazione poi riuscita alla Waadenoijen dopo aver spostato il cosiddetto polittico di San Lorenzo dalla cattedrale di Firenze alla certosa di Galluzzo, e precisamente nella cappella Acciaiuoli a cui si stava lavorando nel 1407, incastrandolo in tal modo nella cronologia starniniana. Tra le opere in mostra figurano tre piccole sante (*Elisabetta, Orsola e una Santa con libro*) già studiate dal Boskovits e da lui riunite ipoteticamente al polittico Acciaiuoli. Nella scheda si nota che per cornice e proporzioni simili queste sante possono avvicinarsi ai santi *Evangelisti*, divisi tra il Rijksmuseum e una collezione privata inglese, ma si ritiene anche che l'assenza di santi certosini in questo gruppo mette in dubbio la loro appartenenza al polittico di Galluzzo. Bellosi invece ascrive a Starnina un foglio di disegni con quattro *Evangelisti* proveniente dal Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, notando come le fisionomie caricate, i risvolti flessuosi delle vesti trascinate fino a terra, sono caratteristiche del maestro fortemente influenzato dalla pittura internazionale valenzana¹²⁵.

125 Miklós BOSKOVITS, «Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame», in Miklós BOSKOVITS, *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, (catalogo mostra), Milano, Fabbri, 1988, pp. 9-80: 26-31, 48; Luciano BELLOSI (e A.T.), «Gherardo di Jacopo detto Starnina, schede nn. 49-50», in Miklós BOSKOVITS (a

Ann T. Lurie ha richiamato invece l'attenzione su una *Madonna dell'Umiltà* (fig.128) conservata presso il Museo di Cleveland data a Starnina, che viene giustamente inquadrata all'interno di un ambiente artistico non ignaro della eredità lasciata da Simone Martini ad Avignone, ma denso di novità internazionali come poteva essere la Valenza a cavallo tra Trecento e Quattrocento, frequentata anche dai mercanti fiorentini. Se il polittico Ferrer testimonia questa precoce influenza italiana, le poche presenze italiane in città restano senza opere documentate. Lurie ricorda l'importanza di Berenson nel collegare il Maestro del Bambino Vispo col mondo valenzano, dandogli il *Giudizio* (fig.84) di Monaco, ma anche la *Madonna* di Cleveland. Dopo l'unificazione di questi con Starnina, la Lurie nota che mancano opere spagnole dell'artista che possano ribadirla. Per la *Madonna* americana nota che sembra dipinta da un pittore italiano con una solida formazione fiorentina trecentesca, cui si aggiunge un gusto per l'esuberanza che può essere maturato nella Valenza del gotico internazionale. La tavola mescola dunque elementi valenzani e italiani, ma va inquadrata dentro del polimorfico ambiente artistico valenzano, a detta della studiosa, che però a mio parere sembra dare troppo peso alle pratiche collaborative tra artisti residenti a Valenza, arrivando anche a confondere i vari stili del mondo pittorico locale in un melting-pot un poco confusionario, di cui può solo ribadirsi l'italianismo di cui risentono produzioni come il polittico Gil, il polittico Ferrer o quello della Santa Croce. Più interessante il suo tentativo di associare a questa *Madonna* una serie di tavole di identico soggetto appartenenti al *corpus* del Maestro del Bambino Vispo come la *Madonna* (fig.129) di Oxford, quella (fig.131) del Diocesano di Milano e una *Madonna e Santi* (fig.130) in collezione privata. Sembra poi confermare una probabile autografia starniniana della *Madonna* di Cleveland la rozza copia che ne estrae un seguace di Starnina come il Maestro di Borgo alla Collina¹²⁶.

Marvin Eisemberg ridimensiona l'influsso di Starnina nella pittura fiorentina di primo

cura di), *Arte lombarda tra Gotico e Rinascimento*, Milano, Fabbri, 1988, pp. 192-195.

126 Ann T. LURIE, «In search of a Valencian Madonna by Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 335-369.

Quattrocento, convinto che torni in patria in un momento in cui le novità del mondo internazionale si affacciavano autonomamente anche a Firenze, per esempio in scultura, e ritiene che anche Lorenzo Monaco abbia ripreso sporadicamente degli stilemi starniniani come notazioni calligrafiche marginali. Aggiunge che il catalogo del Maestro del Bambino Vispo riunito con Starnina è ben lungi dall'essere discusso pienamente, distinguendo le opere autografe da quelle dei discepoli o seguaci¹²⁷.

De Marchi concentrandosi invece su una *Adorazione dei pastori* di collezione privata torinese data a Starnina, richiama il cambiamento di stile ipotizzato dalla Waadenoijen per il maestro al ritorno dalla Spagna, dall'esuberanza valenzana del Carmine (figg. 99-103) e di Wurzburg (fig.104) al neogiottismo del polittico di Galluzzo, a tale fase secondo de Marchi appartiene anche questa *Adorazione* forse predella unica di una *Madonna col Bambino* di Starnina, magari quella della Galleria dell'Accademia (fig.137). L'opera sembra inoltre vicina per schema compositivo alle *Adorazioni dei Magi* del catalogo starniniano. Lo studioso identifica inoltre una delle cause della tarda riunificazione del maestro creato da Sirén con Starnina: il ritratto starniniano fatto dal Procacci, in cui si delineava un maestro proto-rinascimentale e non l'innovatore gotico che poi Starnina si è rivelato. Concorda infine con il ruolo fondamentale svolto da Starnina nel mondo gotico fiorentino¹²⁸.

Azcarate invece glissa sui problemi derivati dalla presenza di Starnina in Spagna, preferendo riassumere la varietà delle posizioni critiche esistenti. Solo tende ad attribuire il polittico Ferrer a Lorenzo Zaragoza e lo data tra 1396 e 1402, ma ricorda anche che gli echi fiorentini dell'opera hanno fatto pensare a un anonimo maestro italiano, oppure allo Starnina residente a Valenza, cui vengono discutibilmente assegnate anche opere italianizzanti precedenti (San Michele di Sot de Ferrer e Santa Lucia di Albal) e i pannelli della Passione di Collado (figg.

127 Martin EISEMBERG, *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, 1989, pp. 57-58, 64.

128 Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina n. 2», in Giovanni ROMANO (a cura di), *Da Buduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, Torino, Allemandi e C., 1990, pp. 16-23.

91-92). Lo studioso accenna solo al fatto che la probabile riunificazione di Starnina col Maestro del Bambino Vispo condurrebbe a risollevarne la questione del Maestro Gil, identificato da tempo con Miguel Alcañiz¹²⁹.

Lisa Goldenberg Stoppato aggiunge che il committente degli affreschi dello Starnina al Carmine, Tommaso di Guido, parente acquisito di Goro Dati in quanto marito della sorella, apparteneva ai conti di Gangalandi, come ha potuto dimostrare avendone trovato la lapide nel convento che lo qualifica come nobile di quelle terre e tramite evidenze documentarie¹³⁰.

Negli anni '90 del XX secolo si moltiplicano i piccoli studi su opere del catalogo di Starnina – Maestro del Bambino Vispo. Labriola studia una *Madonna con Bambino e Santi* di collezione privata fiorentina pubblicata da Sirén col l'attribuzione al Maestro del Bambino Vispo e confermata a Starnina dalla Syre, che crea problemi di autografia per l'evidente intervento di bottega nei santi laterali, già notato dalla Syre, anche se complessivamente non sembra staccarsi troppo dal *ductus* starniniano. Inoltre dettagli come la pettinatura della *Madonna* e le sante in primo piano sedute a terra, rientrano nel repertorio valenzano adottato dal maestro fiorentino dopo il ritorno in patria. Allo stesso catalogo appartiene un piccolo santo già pubblicato da Pudelko e analizzato dal Boskovits come parte del polittico Acciaiuoli, mentre invece la Waadenoijen e la Syre lo danno alla cerchia di Starnina e non al maestro. In qualsiasi caso la Labriola pensa appartenga alla fase più fiorentinizzante di Starnina, che coincide con gli ultimi anni della sua attività¹³¹.

La *Dormitio Virginis* (fig.107) dell'Art Institute di Chicago, già del Maestro del Bambino

129 José Maria AZCÁRATE, «El estilo internacional (1400-1450)», *Arte gótico en España*, Madrid, Ediciones Catedra, 1990, pp. 320-322.

130 Lisa GOLDENBERG STOPPATO, «Novità sul committente dello Starnina a Santa Maria del Carmine», *Paragone Arte*, 42, 1991, pp. 73-81. Da notare come la committenza a Starnina oltre agli affreschi comprendeva il polittico della cappella, venduto nel 1746, prima dell'incendio della chiesa.

131 Ada LABRIOLA, «Gherardo di Jacopo detto Starnina», in Miklós BOSKOVITS, Ada LABRIOLA, Angelo TARTUFERI, *Dipinti e sculture in una raccolta toscana: secoli XIV-XVI*, (catalogo), Firenze, Centro Di, 1991, pp. 42-47.

Vispo secondo Berenson, ora passata nel catalogo di Starnina, secondo Lloyd e la Waadenoijen, mostra somiglianze col Cristo dell'*Ascensione* del Metropolitan Museum e per questo va collocata subito dopo il soggiorno valenzano del pittore. Secondo Davies, fa parte della stessa predella che doveva contenere la *Decapitazione di una santa* (fig.106) della National Gallery. Volpe vi ha aggiunto anche una *Comunione della Maddalena* e ha pensato che questi tre pannelli componessero la predella del polittico di Würzburg. Lloyd invece non è convinto di questa ricostruzione¹³².

Nel museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam è presente un *Sant'Antonio Abate*, dato a Starnina dalla Syre, dalla Waadenoijen e dalla Lurie che viene accostato a un *San Nicola di Bari* presente nel Museo di El Paso in Texas. Allo stesso museo di Rotterdam appartengono anche *Due angeli musicanti seduti* (fig.116), già parte di una ricostruzione del polittico Acciaiuoli.

Nel Museo di Boston sono presenti ben quattro pannelli dati a Starnina: si tratta di un *San Lorenzo e Santo Stefano* (figg.123-124, ora separati, ma in vecchie foto presenti in un pannello unico), assieme a due pannelli di profeti *Isaia e Geremia* (fig.125), ognuno con due angeli. Sono opere che sono passate dal catalogo del Maestro del Bambino Vispo a Starnina, così per la Syre vanno assegnate alla sua bottega e non al maestro. A queste tavole vengono associate altre opere del corpus del pittore: nei laterali si associa il *San Lorenzo* (fig.126) della collezione Perkins e un *Sant'Antonio Abate* pubblicato dalla Sricchia. Si pensa che la parte centrale contenga l'*Incoronazione* (fig.112) di Parma e una *Morte della Vergine* ora nel New Hampshire. Mentre ai profeti andrebbe avvicinato il ritagliato profeta *Osea* (fig.127) di Palazzo Venezia. Tutto l'insieme viene datato intorno al 1410 perché sono chiari gli influssi valenzani presenti in Starnina, ma addolciti dal prolungato soggiorno fiorentino¹³³.

132 Christopher LLOYD, «Gherardo di Jacopo called Starnina», in Christopher LLOYD, *Italian painting before 1600 in the Art Institute of Chicago*, The A.I.C., Yale University Press, Chicago, 1993, pp. 226-230.

133 Laurence B. KANTER, *Italian painting in the Museum of Fine Arts Boston*, vol. I, 13th -15th century, Boston, Museum of Fine Arts, 1994, pp. 130-136.

Nel 1995 Yarza concorda con l'ipotesi della Turie che la pratica di collaborazione diffusa a Valenza sia uno dei maggiori ostacoli alla distinzione dei principali maestri del pittura internazionale valenzana. Per Starnina ricorda che era accompagnato da altri due fiorentini presenti in città: Simone di Francesco e Niccolò d'Antonio, e del secondo sappiamo attraverso i documenti che collaborò con Starnina a Toledo in un panno della Passione, che Yarza crede sia una parete. Yarza è convinto che il retablo Ferrer (fig.72) sia stato commissionato a Starnina a causa del suo indubbio carattere italiano e, se non è suo, suppone che sia stato dipinto da uno degli altri due fiorentini attivi in città¹³⁴.

Già Pudelko aveva separato dal corpus del Maestro del Bambino Vispo un gruppo di opere di qualità inferiore che finirono a un anonimo artista chiamato Maestro di Borgo alla Collina, tra queste opere figura la *Madonna della cintola e gli apostoli* di Stia che era nei documenti completata da pannelli con santi laterali e fu commissionata nel 1408. L'opera risente dell'influsso di Starnina, ma anche di Tommaso del Mazza e del primo Ghiberti. Annamaria Bernacchioni ha identificato tale pittore con Scolaio di Giovanni, attivo tra il 1370 e il 1434¹³⁵.

Una piccola predella con *Santo Stefano e San Bruno* (fig.95) seduti, già citata da Berenson e Boskovits, appare nel catalogo di una mostra proposta dalla galleria d'arte Matthiesen di Londra, la stessa tavola verrà comprata posteriormente dal LACMA di Los Angeles che possiede una tavola simile con *Santo Stefano e Sant'Ugo di Lincoln*. Dato che il pannello di Los Angeles viene da una collezione italiana, si pensa alla stessa provenienza per quello inglese. Le due predelle furono messe nel catalogo del Maestro del Bambino Vispo da Berenson e passate a Starnina da Boskovits, che vi associa una *Imago Pietatis tra Maria e*

134 Joaquín YARZA LUACES, *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, Milano, Electa, 1995, vol. I, pp. 99-111.

135 Annamaria BERNACCHIONI, «scheda 15 Maestro di Borgo alla Collina», in Anna Maria MAETZKE (a cura di), *Mater Christi altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino*, Arezzo, Silvana, 1996, pp. 46-47.

Giovanni (fig.96) delle stesse dimensioni, sempre in collezione privata. È plausibile, a mio avviso, pensare che la predella provenga dalla certosa fiorentina, va ricordato che Vasari cita altre due opere nella cappella: una *Madonna tra santi* e una *Incoronazione della Vergine*. È difficile comprendere a che polittico appartenesse questa predella che va datata intorno al 1404-1408¹³⁶.

L'*Incoronazione della Vergine* (fig.112) di Parma sembra invece appartenere al polittico lucchese di Starnina, di cui a villa Guinigi si conservano i Santi laterali, mentre il centro con *Morte e assunzione della Vergine* (figg.108-109) si trova presso musei stranieri. L'opera viene confermata a Starnina nella scheda del catalogo del museo e datata poco dopo il suo ritorno da Valenza¹³⁷.

Il catalogo della galleria Sarti propone ben tre tavole attribuite a Starnina, di cui almeno quella con l'angelo va espulsa dal suo catalogo. Il testo riporta anche la brillante intuizione del 1929 di Robert Langton Douglas che pensava che il Maestro del Bambino Vispo altri non era che un compagno di Starnina, un innovatore nel suo genere e non un discepolo. La tavola con una *Madonna dell'Umiltà* (fig.132), appartenente proprio a Langton Douglas un tempo, viene paragonata alla *Madonna* (fig.129) di Oxford, a mio giudizio l'opera sembra leggermente inferiore qualitativamente. Di questa tavola si notano le pieghe fantasiose e i colori vivaci, come anche il viso della Vergine che ripete altre figure femminili del pittore. Allo Starnina va assegnata una tavola con *santa Caterina e San Giovanni Battista* che assieme a una tavola gemella con *San Benedetto e Santa Lucia* apparteneva alla collezione Artaud de Montor. I lineamenti della santa femminile rispondono alla tipologia starniniana¹³⁸.

136 ANONIMO, «scheda Gherardo di Jacopo called Starnina», in Patrick MATTHIESEN, *Gold backs 1250-1480*, Matthiesen Fine Art, London, Torino, Allemandi, 1996, pp. 85-89.

137 Gabriele FATTORINI, «scheda 59», in Luca FORNARI CHIANCHI, *Galleria Nazionale di Parma, catalogo delle opere dall'antico al Cinquecento*, Milano, FMR, 1997, pp. 60-62.

138 Giovanni SARTI, *Trente Trois Primitifs italiens de 1300 a 1500: du sacré au profane*, G. Sarti Gallery, Paris-Londres, 1998, pp. 100-106.

Adele Condoirelli invece fa il punto sulle conclusioni a chi è giunta la ricerca su Starnina, ricordando come la fonte di Vasari, Antonio Billi, lo dica attivo in Francia e Spagna, Vasari stesso lo dice discepolo di Antonio Veneziano e poi attivo in Santa Croce. La studiosa crede a una sua cospicua attività toledana, molto dibattuta, ricorda i documenti valenzani e il ritorno a Firenze con le testimonianze del Carmine, del documentato e perduto affresco del palazzo di parte guelfa, delle pitture di Empoli, assegnando invece la *Tebaide* al Beato Angelico. Dell'identificazione del Maestro del Bambino Vispo con Starnina, la studiosa nota l'opposizione a questa riunificazione di Zeri e il fatto che la Lurie l'abbia accettata togliendo molte opere al catalogo del primo artista. Ricorda come la critica spagnola abbia espresso riserve inoltre sull'autografia del polittico valenzano di Bonifacio Ferrer (fig.72), che gli studiosi italiani danno a Starnina senza esitazioni¹³⁹.

Nel catalogo di una mostra italiana fondamentale per gli sviluppi sullo Starnina denominata col fastoso nome di *Sumptuosa tabula picta* e centrata sulla pittura lucchese della seconda metà del XIV secolo, appaiono i contributi di vari studiosi che chiariscono l'apporto lucchese del pittore. Álvaro González Palacios rispolvera i suoi vecchi studi sulla pittura lucchese del XIV secolo, centrati sull'attività lucchese di Spinello Aretino, sulla maniera delicata e brusca di Angelo Puccinelli, sul sopravvalutato Giuliano di Simone e infine sul contributo di Starnina alla pittura locale. Su Gherardo di Jacopo, lo studioso nota che il soggiorno spagnolo dai documenti risulta oscuro, che a Valenza gli si potrebbe attribuire il polittico Ferrer, ma con l'aiuto di uno spagnolo, magari l'Alcañiz e il classico *Giudizio* (fig.84) di Maiorca. All'Alcañiz attribuisce il polittico del Metmuseum(fig.88), i pannelli di Lione (figg. 93-94), la predella di Alcudia probabilmente sopravvaluta, a mio parere, per i suoi modi ripetitivi, poi prova a spostare a lui la Madonna di Cleveland (fig.128) che, per quanto valenzaneggiante, a mio parere ha uno spessore di stile che il pittore valenzano non raggiungerà mai, rimanendo

139 Adele CONDORELLI, «Voce Gherardo di Jacopo detto lo Starnina», *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, 1987 (aggiornato 1998), vol. 53, 2000, pp. 639-642.

nella sua maniera a volte brillante, ma meno poliedrica del fiorentino. Sul polittico Ferrer pensa che sia opera di Starnina, ma con l'aiuto di uno spagnolo nei pannelli laterali, per l'attribuzione si appella a dettagli tecnici che ricorrono in altre opere di Starnina. Parlando delle opere lucchesi del pittore fiorentino, oltre al polittico ricostruito lo studioso crede che anche il polittico di Würzburg (fig.104) possa provenire da Lucca, per l'influsso che tale opera ha potuto esercitare sul locale maestro di Barga e crede giusta l'intuizione poi abbandonata da Volpe di inserire una *Comunione della Maddalena* nella predella di Würzburg¹⁴⁰.

Nel catalogo della mostra Andrea de Marchi, dopo aver riassunto l'intricata vicenda starniniana, non crede alla possibilità di scorporare il novello catalogo del pittore riunito, nota che in alcune opere la matrice neo-giottesca prevale con forza, come nella *Dormitio Virginis* (fig.109) del polittico lucchese, ora a Philadelphia, che si rifà al dossale di Ognissanti a Berlino o nella *Madonna* (fig.132) pubblicata da Longhi che ricalca la *Vergine* dell'Ashmolean di scuola giottesca. Molte opere di stile controverso vanno, per lo studioso, ricondotte ai cambiamenti e agli adattamenti di stile che il pittore subisce nei suoi spostamenti. Per le opere spagnole de Marchi annuncia che dal *Giudizio* (fig.84) di Maiorca si può risalire al polittico Ferrer, dove la mano di collaboratori (lo studioso allude ai due altri italiani citati con Starnina nella città del Turia) possono essere intervenuti nei laterali. Sempre al catalogo del maestro che viaggiò a Valenza, viene attribuita la predella di Collado (figg. 91-92). De Marchi assegna al pittore le miniature di una ms. della Biblioteca Trivulziana di Milano con *Scene della Divina Commedia* (ms. 2263), con calligrafo pisano, finito nel 1405 per un membro della famiglia fiorentina dei Bencivenni. Posso personalmente affermare che non si conoscono opere di Starnina miniatore e che lo stile del manoscritto della Trivulziana è troppo vagamente fiorentino per potersi dare al maestro spagnoleggiante. De Marchi poi stacca la cimasa con *Incoronazione della Vergine* (fig.112) di Parma dal polittico lucchese,

140 Alvar GONZÁLEZ PALACIOS, «Trattato di Lucca», in Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), pp. 16-25.

affermando che ricorda certe bandinelle pisane e rammenta l'influsso che ebbe a Lucca Starnina su pittori come il maestro di Barga e Battista di Gerio¹⁴¹.

La mostra del 1998 ebbe il pregio di ricomporre per l'occasione il trittico lucchese di Starnina, dato che il museo di villa Guinigi ne conserva solo i pannelli laterali (fig.110), mentre la parte centrale del polittico è divisa tra Philadelphia (fig.109) e Cambridge (fig.108) e la predella è frammentata in vari luoghi. La scheda, curata da de Marchi, conferma come la ricostruzione almeno per la parte superiore sia esatta date le intuizioni precedenti di Carl Brandon Strehlke che vide una unica traversa che passa dietro i santi lucchesi e la tavola tagliata ora in America e di Gonzáles Palacios che commentava come l'iconografia dell'opera ricalcasse quella di un polittico precedente di Angelo Puccinelli, assai attivo a Lucca, un altro esempio simile ma in ambito senese è il polittico dell'*Assunzione* di Boston di Niccolò di ser Sozzo. Anche l'*Incoronazione della Vergine* di Parma viene da Lucca, ma più che coronamento di tale polittico sembra uno stendardo processionale. De Marchi ricorda che la Vergine in mandorla riprende un motivo caro al Trecento senese, riappare nell'omonima vetrata del Ghiberti del 1405 e infine mostra un neo-giottismo di maniera e colori tardogotici. Nota che le tavole quando erano ancora assieme sono state arrotondate, perdendo la primitiva forma ogivale e che la decorazione di un nimbo ad archi ogivali ricorre anche nel polittico Ferrer (fig.72), come anche il pavimento che si trova in più opere del pittore. Altro dettaglio insolito sono i santi che a volte sembrano galleggiare sul pavimento. Altri particolari fanno pensare a de Marchi a varie opere del maestro. Egli avvicina cronologicamente poi l'*Adorazione* (fig.111) del Nelson Atkins Museum, forse parte della predella lucchese, al *Giudizio* (fig.84) per lui dipinto in Spagna. Per tale motivo lo studioso crede a una datazione alta del polittico, intorno al 1405 e ipotizza che possa per imponenza provenire dalla chiesa lucchese di San Michele in Foro. In quanto alle differenze qualitative

141 Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina, Profilo», in Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), pp. 260-265.

nel polittico, de Marchi le giustifica con l'intervento di allievi e, a mio parere, in tal caso non erra nel non perdere di vista la perfezione dell'insieme, a scapito di alcune differenze formali di esecuzione. Lo studioso infine aveva già proposto come predella del dipinto lucchese l'*Adorazione dei magi* di Kansas City e l'*Adorazione dei pastori* di Genova e ora lo riconferma, accogliendo inoltre la tesi di Rowlands di aggiungere una *Presentazione al tempio*, già in collezione privata¹⁴².

Per l'*Incoronazione* di Parma (fig.112) il piccolo studio di Maria Teresa Filieri ne conferma la provenienza lucchese grazie ad antiche fonti che ne testimoniano la presenza a Lucca nel 1830 e il suo spostamento nel 1847 da lì a Parma a seguito di Carlo Ludovico di Borbone, dal 1872 è presente nella galleria parmense. Se la Filieri all'inizio ha pensato che la tavoletta potesse essere il coronamento del polittico starniniano di Lucca, sembra poi essersi convinta della ipotesi di de Marchi che pensa a una bandinella processionale¹⁴³.

Una *Testa di Angelo* in collezione privata proveniente da una collezione fiorentina viene inserita da Daniela Parenti nella scomparsa parte centrale del polittico Acciaiuoli, di cui ripercorre la storia accettandone la ricostruzione di Volpe¹⁴⁴.

De Marchi, infine crede che la pala lucchese di Starnina abbia dato vita a una piccola scuola di seguaci locali, tra cui spicca il Maestro di Barga, ma i suoi modi allogeni contarono anche per Turino Vanni, per Francesco Anguilla e sono importantissimi per artisti come Battista di Gerio e Alvaro Pirez.

Nel 1999 Anneke de Vries si concentra sulle copie degli affreschi del Carmine pubblicate nel

142 Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina, Opere, scheda n. 30», in Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), pp. 266-271.

143 Maria Teresa FILIERI, «Gherardo Starnina, Opere, scheda n. 31», in Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), p. 272.

144 Daniela PARENTI, «Gherardo Starnina, Opere, scheda n. 32», in Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), pp. 274-276.

testo di Séroux d'Agincourt, trovando delle copie abbastanza fedeli in opere posteriori. Ma prima esprime alcune sue considerazioni sulla vicenda critica di Starnina: sottolinea che il corpus del pittore unito allo sconosciuto maestro creato da Sirén è disomogeneo e che i frammenti ritrovati a Empoli sono di decorazioni marginali che potrebbero essere state eseguite dai discepoli. Infine ripercorre la storia degli affreschi del Carmine, ricordando la copertura degli stessi nel lato sinistro della cappella e le alterne fortune settecentesche, già indagate dal Procacci, che portarono alla loro quasi completa distruzione nel XVIII secolo. Ritrova però due copie abbastanza fedeli delle due scene riprodotte dal d'Agincourt in due opere molto diverse: la prima è la *Morte di un eremita*, predella presso il Bonnefantenmuseum di Maastricht, che ripete abbastanza fedelmente l'affresco di Gherardo di Jacopo, ma con piccole variazioni che fanno pensare alla morte di un altro santo, che la De Vries identifica con Sant'Illarione di Gaza presente nelle *Vite dei santi padri* di Fra Domenico Cavalca. De Vries pensa con Boskovits che la predella sia dei primi XV secolo e debba essere ascrivita a un seguace di Bartolomeo di Fruosino. L'altra opera che avvicina al perduto affresco carmelitano con *Il testamento di San Girolamo* è una predella di un polittico avignonese di Francesco d'Antonio con la stessa iconografia, lievemente ammodernata. Entrambe le copie precoci testimoniano la fama di Starnina presso i suoi colleghi toscani¹⁴⁵.

Nello stesso anno, Adele Condorelli riassume in una piccola biografia di Starnina molte delle notizie acquisite sull'autore con qualche aggiunta encomiabile: ipotizza che si potrebbe correggere la datazione approssimativa fatta da Vasari posticipando la data di nascita del pittore, questo renderebbe più plausibile il fatto che a partire dal 1387 risulti iscritto nella Compagnia di San Luca intorno ai 25 anni. Condorelli ricorda come il *Libro di Antonio Billi*, una fonte pre-vasariana, riporti la notizia di viaggi di Starnina in Francia e Spagna, la stessa fonte lo dice “uomo virtuoso” e importatore di novità stilistiche nella natia Firenze,

145 Anneke DE VRIES, «Two copies after Starnina's lost frescoes in Santa Maria del Carmine», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43.1999(2000), pp. 189-199.

come i vestiti *alla spagnola*. La studiosa ribadisce la paternità documentata degli affreschi della cappella Castellani ad Agnolo Gaddi, ma crede plausibile con Procacci che un giovane Starnina possa aver partecipato all'opera come suo collaboratore. Cita tutte le opere date a Starnina dalla critica a Toledo, escludendo sistematicamente solo gli affreschi della cappella di San Blas. Ritiene il maestro un pittore solido che si esprime con modi fiorentini a Toledo come al Carmine. Dopo aver ripercorso la documentazione sia valenzana (senza opere) che italiana del pittore e aver accennato alle opere principali date a Starnina, rilevando che la *Tebaide* a lui assegnata sia poi stata riferita all'Angelico, Condorelli constata che le opere documentate sopravvissute dell'artista non permettono di avere una idea chiara della personalità del pittore senza fonderlo col Maestro del Bambino Vispo, come ha poi fatto la maggior parte della critica. Ripassa le opere principali dell'anonimo maestro poi identificato con Gherardo di Jacopo, per Valenza cita la predella di Collado (figg.91-92), il *Giudizio finale* (fig.84) di Monaco, la *Madonna* (fig.128) di Cleveland e mette nel catalogo il polittico Ferrer (fig.72) di Porta Coeli ricordando che se la critica italiana l'ha sempre riconfermato al maestro, la critica spagnola ha invece espresso molti dubbi sull'attribuzione, su questo punto ricorda come Gudiol Ricart sostenne che la pratica valenzana della collaborazione tra più pittori all'interno di una stessa opera, diffusa all'epoca del gotico internazionale a Valenza, crei numerosi problemi attributivi ogni volta che la critica prova ad assegnare una opera di tale momento artistico a un determinato maestro; la studiosa si dice convinta che, tenendo a mente tali associazioni, Starnina avrebbe potuto collaborare al polittico Ferrer assieme ad altri maestri. Ipotizza poi, a mio parere giustamente, che certi ibericismi molto spinti presenti in alcune opere troppo difformi dalle altre del catalogo del Maestro del Bambino Vispo, potrebbero essere spiegate con la presenza in bottega di un collaboratore valenzano venuto con lui a Firenze, è convinta che tale collaborazione non sminuirebbe in nulla l'importanza di Starnina per l'introduzione del gotico internazionale a Firenze¹⁴⁶.

146 Adele CONDORELLI, «Gherardo di Jacopo Starnina», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, Roma,

Nel 2000 John Shearman riapre la questione del Maestro del Bambino Vispo non credendo alla sua completa identificazione con Starnina. Esaminando i frammenti di affreschi di Empoli (figg. 119-120), il polittico di Würzburg (fig.104) e la *Morte e Assunzione della Vergine* (figg.108-109) ora in America, ma proveniente da Lucca, lo studioso arriva alla conclusione che a Firenze accanto a Starnina collabori con pari dignità un maestro di formazione valenzana e cerca di scovare nelle opere suddette le differenze di mano che giustifica con la collaborazione alla pari tra due maestri. Egli giustifica tale teoria ricorrendo alla pratica di collaborazione già diffusa a Valenza, che Starnina avrebbe continuato a utilizzare anche al suo ritorno a Firenze. Creando questa figura di un certo spessore, dato che Shearman nega si tratti di un semplice discepolo, l'autore scorpora dall'insieme delle opere starniniane alcune tavole, come il polittico Gil (fig.88), la *Morte della Vergine* (fig.107) di Chicago e il *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco per darle interamente all'anonimo valenzano collaboratore dello Starnina e le qualifica tutte come opere dipinte in Spagna.

Il retablo Ferrer (fig.72) invece, Shearman lo assegna ad un altro maestro valenzano aggiornato sulle novità fiorentine (con una formazione identica al più maturo collaboratore di Starnina) e si spinge a pensare a un viaggio a Firenze di tale pittore prima del 1395, per spiegare i numerosi toscanismi presenti nel retablo¹⁴⁷.

L'analisi di Shearman, per quanto molto drastica, evidenzia un problema effettivamente visibile nel corpus del Maestro del Bambino Vispo riunito a Starnina: in questo insieme, c'è un primo gruppo di opere con spiccati elementi valenzani e una seconda schiera di dipinti che invece mostra accenti fiorentini molto classici. La drammatizzazione del problema fatta dallo studioso (e contestata da de Marchi) secondo me non lo risolve, ma solo lo semplifica creando una dicotomia tra i modi valenzani affidati a un maestro espressionista e marzaliano e

1999, pp.639-642.

147 John K. G. SHEARMAN, «The internationalism of Florentine Gothic art», in Max SEIDEL *L'Europa e l'arte italiana*, 2000, pp. 143-156.

le forme di uno schietto conservatorismo fiorentinizzante date a Starnina (come se poco avesse appreso a Valenza). Forse una vera revisione del corpus che ne espunga opere troppo “eretiche” e una più attenta revisione delle pratiche di bottega dello Starnina potrebbe portare a conclusioni più chiare.

Carl Brandon Strehlke, riassumendo per l'ennesima volta la vicenda critica di Starnina, crede che la maggioranza delle informazioni date da Vasari siano corrette, ricapitola le notizie che abbiamo sul maestro includendo fonti e documenti, crede a una sua attività toledana accanto al suo maestro Antonio Veneziano e ipotizza sia sotto le ridipinture dell'altare toledano di Sant'Eugenio (fig.39), assegna alla fase valenzana il polittico Ferrer (fig.72), le tavole di Collado (figg. 92-93) e una *Madonna* (fig.128) oggi a Cleveland. Per la fase fiorentina rimarca l'importanza del Carmine e dei lacerti di Empoli, che rivelano un maestro fiorentino trecentesco. Sulla tavola, oggi negli USA, con la *Morte e Ascesa della Vergine* (fig.108-109), ricorda che la parte inferiore ha perso qualità a causa di una brutta pulitura compiuta nel 1947, che ci sono almeno tre ipotesi lucchesi sulla sua provenienza, che l'opera copia un dipinto di Angelo Puccinelli con la *Dormitio Virginis e la Madonna* che però nel prototipo non dà la cintola a Tommaso. Viene completata dai santi laterali lucchesi e dalla predella con *Adorazione dei pastori* e *Presentazione al tempio di Gesù* in collezione privata e l'*Adorazione dei Magi* (fig.111) del Nelson Atkins Museum di Kansas City. L'autografia del polittico viene messa in dubbio sia dalla Waadenoijen sia dalla Syre, entrambe pensano a un seguace di Starnina. Strehlke infine propone per la provenienza la chiesa di S. Maria Forisportam a Lucca, che ospitava l'opera di Puccinelli che ha funto da prototipo per quella di Starnina¹⁴⁸.

Nel 2001, la mostra “*Renacimiento mediterraneo*” svoltasi a Madrid, espone una

148 Carl Brandon STREHLKE, «Starnina», in Carl Brandon STREHLKE, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 390-398.

Presentazione al tempio che si assegna a Starnina e si pensa faccia parte, assieme a una *Adorazione dei Pastori* in collezione privata e a una *Adorazione dei Magi* a Kansas Kity, della predella con storie della infanzia di Cristo che per misure dovrebbe appartenere al polittico di cui Lucca conserva i santi laterali, mentre il centro con *Assunzione e morte della Vergine* si trova in America. L'opera venne già ricostruita da González Palacios, mentre de Marchi insistè sulla sua provenienza dalla chiesa lucchese di San Michele in Foro¹⁴⁹.

Nella scheda dedicata a una piccola tavola dell'Alcañiz a Segorbe esposta nella stessa mostra l'autore si dice convinto che il pittore spagnolo sia stato discepolo di Starnina, artista la cui unica opera valenzana giunta sino a noi non è altri che la pala di Bonifacio Ferrer, a detta dello studioso eseguita però con l'aiuto di un collaboratore da cercarsi tra i due fiorentini compagni a Valenza di Gherardo di Jacopo oppure nello stesso Alcañiz¹⁵⁰.

Un interessante studio coevo di Gaudenz Freuler porta invece l'accento sulle pratiche di bottega presenti nella Toscana tardo-trecentesca. Analizzando alcune tavole molto ripetitive e che mostrano cali qualitativi di un maestro senese come Sano di Pietro e della bottega fiorentina di Agnolo Gaddi, la studiosa arriva alla conclusione che molti artisti tenevano a bottega alcune tavole, in genere raffiguranti *Madonne col Bambino e Santi*, già dipinte (dove il calo qualitativo può essere spiegato tramite l'affidamento agli allievi della stesura pittorica). Queste opere già pronte costituivano una integrazione economica e soddisfacevano una clientela meno esigente che richiedeva piccoli quadri devozionali domestici, senza commissionarli, ma accontentandosi degli esemplari che trovava nello studio del pittore. Lo spunto di questa pittura seriale, che probabilmente integrava economicamente le entrate della bottega, potrebbe, a mio parere, spiegare molti cali qualitativi anche di artisti di pregio e al

149 M.B., «scheda 7 Gherardo di Jacopo Starna, apodado Starnina», in Mauro NATALE (a cura di), *Renacimiento Mediterraneo, viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia, España, en el siglo XV*, Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid (31/1-6/5/2001) 2001, pp. 173-178.

150 Mauro NATALE (a cura di), *Renacimiento Mediterraneo, viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia, España, en el siglo XV*, Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid (31/1-6/5/2001) 2001, pp. 179-182.

contempo dare una visione più completa della dinamiche di lavoro della bottega medievale. Un caso simile, a mio giudizio, potrebbe essere quello delle infinite *Madonne col Bambino e Santi* che si trovano nel corpus del Maestro del Bambino Vispo, eliminando gli esempi più eterodossi della serie, la lunga sfilza di Madonne devozionali di varia qualità sarebbe più spiegabile inquadrata dentro di un'ottica seriale di bottega¹⁵¹.

Nel 2002, Ellen Callman si dice convinta che l'identificazione tra il Maestro del Bambino Vispo e Starnina non sia accettabile. La studiosa pensa che Gherardo di Jacopo sia un pittore di secondo Trecento che mai si è allontanato dalle formule fiorentine, come lo dimostrano i resti degli affreschi del Carmine a Firenze (figg.99-103), cui accosta il ridipinto retablo di S. Eugenio a Toledo (fig.39), come esempio di maggiore opera spagnola di Starnina, in cui si dimostra fedele ai canoni del Trecento fiorentino. Infine ella spiega alcune bizzarrie degli affreschi del Carmine con una particolare predilezione di gusto dei monaci carmelitani.¹⁵²

Dillian Gordon nel 2003 si occupa di una predella con la *Decapitazione di una santa* (fig.106) che si trova nella National Gallery di Londra, ne descrive brevemente la scena, dove una santa sta inginocchiata a mani giunte fuori dalle mura di una città, mentre il carnefice con la spada alzata è ritratto nel momento anteriore allo slancio che precede la decollazione. Il tutto avviene davanti a un pubblico con pose distinte. Dalle note tecniche, Gordon segnala come i bordi siano stati ridipinti recentemente in seguito alla rimozione delle cornici del dipinto, mentre il resto della superficie pittorica sembra in buone condizioni. Sulla santa rappresentata nell'atto di essere decapitata, lo studioso ricorda varie ipotesi, la più probabile gli sembra quella della raffigurazione della morte di Santa Margherita, dove nella *Legenda Aurea* la santa chiede di pregare prima di essere decapitata, proprio come accade nella predella londinese

151 Gaudenz FREULER, «The production and trade of late gothic pictures of the Madonna in Tuscany», in Victor M. SCHMIDT (a cura di), *Italian panel painting of Duecento and Trecento*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 427-441.

152 Ellen CALLMANN, «Painting in Masaccio's Florence», in Diane COLE AHL (editato da), *The Cambridge companion to Masaccio*, 2002, pp. 75-81.

dove la santa inginocchiata sta a mani giunte. L'opera fu data da Berenson al Maestro del Bambino Vispo nel 1913 e poi passata a Starnina, anche grazie ai raffronti convincenti della Waadenoijen con gli affreschi fiorentini ed empolesi del maestro. Gordon la data intorno al 1409. Mentre molti studiosi preferiscono pensare a questa predella, che fa il paio con la *Dormitio Virginis* (fig.107) di Chicago, come a un'opera spagnola o molto vicina agli anni spagnoli di Starnina. Gordon dissente pensando che il supporto in legno di pioppo non era molto usato in terra iberica e la presenza dell'ultramarino poco diffusa in quelle lande. Personalmente non concordo con tali affermazioni, soprattutto con l'uso dell'ultramarino che il pittore emigrato, secondo i documenti, continuò a usare anche a Valenza. Gordon ritiene che la predella faccia parte del polittico starniniano di Wurzburg, che pure ha come santa laterale una Margherita, cui aggiunge i due pannelli dell'*Annunciazione* (fig.105) del Museo di Avignone e i *santi* da pilastri laterali in cornice già studiati da Boskovits. Infine ritiene che il polittico provenga da una parrocchia, magari mariana o dedicata a Margherita o Maddalena a Firenze¹⁵³.

Rudolf Hiller von Gaertringen invece approfondisce gli aspetti tecnici e storici dell'*Angelo Annunciante e dell'Annunciata* (fig.117) ora nel museo di Francoforte, ne conferma la provenienza, assieme al *Padre Eterno* centrale, dal polittico della certosa di Galluzzo. Ritiene inoltre che l'opera sia uno dei punti chiave della complessa questione che implica Starnina e il Maestro del Bambino Vispo, se pensiamo alla seconda figura identificandola con l'attiva bottega di Starnina stesso. Nel caso delle cimase di Francoforte si raffronta il loro stile con quello dei volti sopravvissuti al Carmine di Firenze per poterne confermare l'attribuzione, ricordando che tale convergenza stilistica non sempre si riscontra nelle opere del corpus del variegato catalogo del Maestro del Bambino Vispo¹⁵⁴.

153 Dillian GORDON, «Gherardo di Jacopo Starnina (Master of the Bambino Vispo), in *National Gallery catalogues, the fifteenth century italian painting*, vol. I, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2003, pp. 364-375.

154 Rudolf HILLER VON GAERTRINGEN, «Gherardo Starnina», in *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550*,

Nel 2004, Anneke de Vries fa brevi considerazioni sulla vicinanza stilistica tra l'opera di Würzburg (fig.104), il polittico Acciaiuoli (fig.113) e gli affreschi del Carmine (fig.99). Tra le opere di Starnina tende a distinguere quelle dove predomina l'elemento fiorentino e altre dove invece prevale l'elemento spagnolo, come il *Giudizio* (fig.84) di Monaco e il polittico Ferrer (fig.72), trova quest'ultimo l'opera più problematica di Starnina, ricordando come sia stata di discussa attribuzione¹⁵⁵.

Anche due pannelli con *Annunciazione* (fig.105) del Museo di Avignone passano dal Maestro del Bambino Vispo a Starnina e si riprende l'ipotesi del Gordon che possano costituire la cimasa del polittico di Würzburg (fig.104). Intanto, su idea di Boskovits, viene aggiunta una *Trinità*, ora dispersa, alle due tavole della cimasa avignonese. Si ipotizza di retrodatare tutto il polittico di Würzburg al 1405, perché il suo stile mostra ricordi troppo recenti del mondo valenzano¹⁵⁶.

Sempre dal catalogo berensoniano passa a Starnina anche uno splendido frontale di cassone dipinto (fig.121) del Museo di Altenburg, analizzato da Daniela Parenti, che raffigura una *Battaglia moresca*. La studiosa rileva come l'opera presenti una serratura nella parte superiore della cornice che conferma la sua funzione di pittura per cassone e che la battaglia raffigurata non sia riconducibile apparentemente a nessun evento bellico appartenente alla storia, si comprende solo dai vestiti dei personaggi e dal loro scudo, l'adarga, che si tratta di mori. La Parenti ricorda come sia stata Cornelia Syre a ben argomentare l'attribuzione a Starnina per vicinanza stilistica col *Giudizio* di Monaco, aggiunge inoltre che l'opera potrebbe avere una provenienza italiana per il tipo di cornice dorata che presenta, anche se risente dei modi della pittura valenzana nello stile e magari potrebbe essere stata dipinta da Starnina a Valenza e poi

Toscana und Umbrien, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2004, pp. 186-201.

155 Anneke DE VRIES, *Schilderkunst in Florence tussen 1400 en 1430: een onderzoek naar stijl en stilistische vernieuwing*, Hochschulschrift: Leiden, Univ., TD, 2004, pp. 44-54.

156 Michel LACLOTTE, «schede n. 255-256 di Gherardo Starnina», in Michel LACLOTTE- Esther MOENCH, *Peinture italienne du musée du Petit Palais de Avignon*, RMN, Paris, 2005, pp. 191, 248.

portata in patria al suo ritorno. Da ricordare infine come il dipinto sia stato comprato tramite Emil Braun per il barone Lindenau nel 1845 a un collezionista imprecisato e da Roma spedito in Germania¹⁵⁷.

Il retablo Ferrer (fig.72) fu esposto nel 2006 a Valenza con l'attribuzione a Starnina, convalidata dalle similitudini tecniche già rivelate da De Marchi e prima dalla Sricchia con opere appartenenti all'attività fiorentina del maestro. José Gomez Frechina, autore della scheda di catalogo, ricorda inoltre come un tempo nei polvaroli di tale retablo, ora scomparsi, vi fossero gli stemmi di Bonifacio Ferrer e di sua moglie¹⁵⁸.

Per i lacerti di affreschi dello Starnina a Empoli (figg.119-120), che raffigurano cinque busti di santi con le loro sinopie e testimoniano tutto ciò che resta della perduta decorazione starniniana delle storie della Madonna, documentate come dipinte per la cappella della Compagnia dell'Annunziata della Veste Nera entro il 1409, brevi cenni rivelano solo che tali frammenti hanno un carattere espressionistico e colorito che si attribuisce al particolare timbro iberico assunto dallo Starnina fuori dalla sua patria¹⁵⁹.

Nel 2006, le considerazioni di Anneke de Vries sugli esiti della riunificazione dello Starnina con l'oscuro maestro creato da Sirén sono ampiamente condivisibili: l'eterogeneità sospetta del suo catalogo ora ampliato, i misteri che ancora avvolgono la sua prima attività fiorentina, le discusse attribuzioni delle sue opere spagnole, fanno del pittore fiorentino una personalità tuttora piena di incognite. Per aggiungere un tassello a questo mosaico giuntoci molto incompleto, la studiosa ipotizza per la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) ora conservata nel

157 Daniela PARENTI, «scheda n. 49: scena di battaglia», in M. BOSKOVITS - D. PARENTI (a cura di), *Da Bernardo Daddi a Beato Angelico, dipinti nel Lindenau Museum di Altenburg*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 196-199.

158 José GOMEZ FRECHINA, «scheda del retablo Ferrer», in Fernando BENITO DOMENECH- José GOMEZ FRECHINA, *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Museo de Bellas Arte de Valencia, Valencia (27/10-8/1/2006) Sala de Exposiciones Caja Duero, Salamanca (9/2-19/3/ 2006), Valencia, 2005, pp. 44-46.

159 Rosanna Caterina PROTO PISANI, «scheda n. 6», in *Museo della collegiata di Sant'Andrea a Empoli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, pp. 37-39.

Museo di Santa Croce possa provenire dalla chiesa di San Jacopo tra i Fossi di Firenze, parrocchia soppressa nel 1848, dato che un passo vasariano descrive una piccola resurrezione dipinta da Agnolo Gaddi in tale chiesa. Non è strano che Vasari confonda gli autori, dato che dava il polittico starniniano di Galluzzo a Beato Angelico. Si potrebbe però obiettare a tale ipotesi, che la descrizione di Vasari implica una scena molto più moscia con discepoli che portano panni al naso per coprire la puzza del presunto cadavere e Marie allegre e meravigliate che non sembrano corrispondere alla solennità della scena starniniana, che però è mutila e mostra solo la parte destra della scena con Gesù imperioso mentre sta per resuscitare Lazzaro (che però manca e possiamo solo immaginare). Se tutte queste “attitudini varie e belle”, di cui parla Vasari siano nella parte mancante della scena, non possiamo saperlo, nel caso del pittore tardogotico più che moti scomposti si nota solo una gravità contegnosa. Il prototipo iconografico usato da Starnina, fu usato anche da Giotto agli Scrovegni o nella cappella di San Gimignano di Lippo Memmi ed era quindi abbastanza comune. Le sue dimensioni ridotte hanno fatto pensare alla de Vries a una immagine ex-voto, frutto di qualche guarigione ritenuta miracolosa, a tal proposito va ricordato il fatto che la *Resurrezione di Lazzaro* è assai diffusa nei cicli con *Storie della vita di Cristo*¹⁶⁰.

Matilde Miquel nel 2006 si interroga sullo spostamento di Starnina in Spagna, credendo arrivi prima a Toledo, poi da lì a Valenza, facendone l'introduttore dell'italianismo valenzano. La studiosa si dice convinta che i committenti spagnoli del pittore fossero personaggi che avevano una qualche relazione con l'Italia, come Pedro Tenorio che era stato a Bologna, committente della cappella di San Blas della cattedrale toledana (1397-1400), che però anche la Miquel riconosce opera con caratteri stilistici prossimi a Antonio Veneziano. La studiosa ricorda lo sconosciuto stendardo toledano voluto da Pedro Fernández de Burgos nel 1395 documentato come opera di Starnina e l'attribuzione a Starnina del polittico di Sant'Eugenio,

160 Anneke DE VRIES, «Lazarus revived: on the original location of a fresco by Gherardo Starnina», *Source: Notes in the History of Art*, fall 2006, vol. XXVI, n.1, pp. 1-4.

opere messe in relazione col patrono della cappella di San Blas. Adombra la presenza valenzana di Starnina mettendola in relazione coi mercanti toscani attivi in città, crede che il suo committente valenzano più importante sia un altro personaggio che viaggiò in Italia, Bonifacio Ferrer, anche se il suo polittico per la certosa di Portaoceli non è documentato. Invece rivela che un inedito documento svela la commissione a Starnina di un polittico di San Michele per la stessa certosa nel 1401 commissionato da Francisco Maça. La pala certosina non è giunta sino a oggi, ma la Miquel la mette in relazione con un polittico che fu dipinto dal valenzano Alcañiz nel 1421 per Jérica che da contratto doveva essere esemplato da quello di Portaceli. Crede poi che proprio la commissione del polittico Ferrer abbia avviato l'incarico di altri dipinti a Starnina nel mondo certosino, fino a quello della certosa di Galluzzo a Firenze. Infine è perduta anche la pala commissionata a Starnina per la chiesa di Sant'Agostino a Valenza nel 1398.

Miquel passa a analizzare i due pittori documentati che collaboravano con Starnina a Valenza, enuncia che Nicola d'Antonio è pisano e Simone di Francesco senese è documentato poi a Lucca dal 1409 al 1420. Per quanto le opere spagnole di Starnina documentate non siano sopravvissute, la studiosa crede di poter ascrivere al soggiorno spagnolo: la pala Ferrer, la predella di Collado, il *Giudizio* di Monaco, la *Madonna dell'umiltà* di Cleveland. Crede si tratti di opere di una bottega con diversi maestri che si associavano per le opere più impegnative, che dovrebbero essere distinti su base stilistica. Forse è da ascrivere a uno di tali maestri italiani una *Madonna col Bambino e Crocifissione* ora in collezione privata, che a suo parere mostra elementi lucchesi incrociati con altri valenzani. Il soggiorno spagnolo di Starnina durò solo pochi anni e la studiosa si chiede perché il maestro lasciò Valenza facendo varie ipotesi, dalla feroce concorrenza della bottega di Pere Nicolau, alla pittura troppo sofisticata dell'italiano per il gusto dei valenzani, lasciandolo un tema aperto. Nota infine la scarsa influenza del pittore sui maestri locali, fatta eccezione per Alcañiz che inserisce tra i

suoi discepoli¹⁶¹.

Nello stesso volume Annamaria Bernacchioni si concentra invece sui committenti toscani dello Starnina al ritorno in patria, avvenuto tra il 1401 e il 1404. La studiosa data gli affreschi del Carmine tra il 1402 e 1404 e ipotizza che Starnina sia tornato dalla Spagna e Firenze nel 1402 con Simone di Stagio, suo procuratore a Valenza e fratello di Goro Dati, cognato del committente degli affreschi del Carmine, che dal 1407 erediterà la cappella stessa. Anche l'altro procuratore di Starnina a Valenza, Giovanni di Stefano del Migliore, era nel 1370 fattore della compagnia che i Castellani dividevano con il padre di Goro (morto nel 1374). Michele di Vanni Castellani è il fondatore della cappella di Santa Croce in cui Vasari dice abbia lavorato Starnina. Sul committente della pala per la certosa di Galluzzo, non documentata ma attribuita stilisticamente e su fonte vasariana a Beato Angelico, la studiosa ricorda che si tratta di Angelo Acciaiuoli, nipote di Nicola fondatore della certosa, e costruttore della piccola cappella separata con tre altari e cripta dedicata a Sant'Andrea tra 1404 e 1407. Oltre alla pala la cappella presentava, a detta di Vasari, anche una *Incoronazione della Vergine e Madonna con due santi*. Per la cripta dedicata a Sant'Andrea la Bernacchioni pensa al polittico di Würzburg (fig.104), se il primo santo laterale potesse essere identificato con Sant'Andrea e non San Filippo. Infine pensa che gli Acciaiuoli e i Castellani avrebbero potuto favorire l'arrivo in Spagna di Starnina, ma anche di un Antonio Veneziano. La Bernacchioni si dice convinta che l'Acciaiuoli, che come legato papale spostò la sede papale a Lucca nel 1407, muovendosi in quella città abbia portato con sé Starnina per presentarlo al Papa e principi. L'anno dopo si spostò a Pisa, dove morì e la studiosa pensa che grazie al prelado Starnina, secondo Vasari, ottenne la decorazione del capitolo di San Nicola in quella città, opera poi forse non realizzata per la morte del potente mecenate. Ipotizza poi che Starnina avesse bottega a Firenze dove inviava i suoi dipinti ad altre città e, viste le buone

161 Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 32-43.

relazioni coi Castellani e gli Acciaiuoli, non le parrebbe strano che Starnina avesse bottega a Firenze, proprio nel palazzo di parte Guelfa, dove dipinse sulla facciata il *San Dionigi* visibile fino a un secolo fa; lì aveva bottega dal 1415 al 1430 quello Scolaio di Giovanni che la studiosa ha identificato col Maestro di Borgo alla Collina e le cui opere si ispirano a Starnina. La studiosa ipotizza che il suo seguire le orme dello Starnina nella sua produzione successiva derivi dalla lunga frequentazione della bottega del maestro. Nel 1410 Alvaro Pirez era presente con Scolaio nella stessa bottega, cui la studiosa aggiunge ipoteticamente il Maestro di Barga, per spiegarne la sua fedeltà ai prototipi di Gherardo di Jacopo, mentre de Marchi preferisce pensare a una possibile identificazione tra l'anonimo lucchese e Nicolò di Antonio, già collaboratore spagnolo del Maestro. Dalle notizie giunteci i figli di Starnina preferirono darsi alla mercatura e non seguire le orme del padre, la studiosa si chiede se la loro scelta professionale non derivi anche dalla stretta relazione che il genitore ha intrattenuto con mercanti fiorentini durante la sua vita. Infine ipotizza che il polittico lucchese dell'Assunta, splendida opera della maturità del maestro, possa provenire da una chiesa importante come Santa Maria Forisportam a Lucca¹⁶².

De Vries invece si interroga sulla mancanza di monografie recenti su Starnina, ma evidenzia che la sua attività toscana al momento è ben circoscrivibile e definita. Abbiamo due grandi cicli di affreschi, quello del Carmine (figg. 99-103) eseguito al ritorno dalla Spagna e finito nel 1404 e il ciclo di Empoli (figg. 119-120) da finirsi nel 1409, oltre a un piccolo affresco staccato non documentato. Della produzione su tavola abbiamo 8 tavole di dimensioni simili con *Madonne col bambino* attribuite unanimemente e altre 3 di attribuzione discussa. Un frammento di trittico portatile e un pezzo di cassone dipinto. Poi ci sono le grandi pale d'altare smembrate, capeggiate dal completo ma diviso polittico di Galluzzo, forse finito nel 1408; cui vanno aggiunti i polittici di Lucca, Würzburg, quello con santi ricostruito da

162 Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 44-55.

Kanter. De Vries si chiede come abbia potuto Starnina, nei suoi ultimi dieci anni di vita in Toscana, produrre tante opere, e aggiungendo anche le notevoli differenze stilistiche tra i dipinti, conclude che in patria dovette portare a termine tali incarichi coadiuvato da una bottega dove c'erano collaboratori di un certo livello, non solo italiani ma, a suo parere, magari anche spagnoli. La studiosa sottolinea che sarebbe logico pensare che lo stile del pittore evolvesse da una maniera più ispanizzata all'arrivo a Firenze verso modi più toscani e pacati, ma questa teoria cozza con lo stile solenne e plastico e già perfettamente neo-trecentista dei Santi affrescati al Carmine. Inoltre nota differenze di stile a volte anche nella stessa opera, prende ad esempio il polittico di Würzburg (fig.104), dove ai santi eleganti del corpo principale fa da contrasto lo stile nervoso della predella ora a Chicago, che fa supporre due mani nello stesso polittico. Anche le scritte nelle opere starniniane rivelano due tipi di scrittura gotica. De Vries dichiara che bisognerebbe indagare meglio la pratiche di bottega della ditta di Starnina per arrivare a una conclusione, riprende l'idea di Shearman di un collaboratore valenzano di Starnina attivo in Toscana¹⁶³.

Michel Laclotte invece richiama l'attenzione su alcune opere di Starnina presenti in Francia, la prima e più interessante è una piccola tavola (39 x 33 cm) raffigurante *san Michele* (fig.90) rubata nel museo di Langres nel 1977 e riconosciuta al pittore da Bellosi. Laclotte rivela che il modello di questo san Michele è il polittico della badia a Rofeno di Ambrogio Lorenzetti, il cui pannello centrale sembra fare da esempio alla tavoletta francese, ma non ignora che altre opere nella pittura e miniatura toscana del XV secolo ricalcano lo stesso modello (ad esempio don Silvestro de' Gherarducci). Questo modello figurativo così animato e contorto non è molto diffuso in altri contesti. Lo studioso francese si chiede a quale opera potrebbe appartenere questo San Michele e lo colloca per dimensioni assieme ad altri santi (Francesco, Giovanni Gualberto, Martino) come possibile predella di un polittico scomparso. Per le

163 Anneke DE VRIES, «Opere e giorni: alcune considerazioni sulla produzione e sul funzionamento della bottega di Gherardo Starnina», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 56-65.

opere valenzane di Starnina Laclotte pensa al *Giudizio* (fig.84) proveniente da Maiorca, al politico Ferrer (fig.72) che considera in parte suo, alla predella di Collado (figg. 91-92) dove sembra intravedersi la direzione che poi prenderà il probabile discepolo Alcañiz e la Crocifissione già Colnaghi come opera valenzana, forse di Starnina come la *Madonna Lederer* (fig.128) di Cleveland. Per Laclotte invece è certamente opera valenzana di Starnina la predella già ricostruita da Boskovits con il *Vir Dolorum e santi certosini seduti* (figg. 95-96), sparsi tra Los Angeles e una collezione privata, infatti questo tipo di predella coi santi seduti è caratteristica del mondo valenzano. Solo che disegni di tale predella sono stati eseguiti da un artista italiano posteriore (Boskovits pensò a Pisanello o bottega) e ora sono conservati all'Ambrosiana di Milano (fig.98). Accanto a queste opere Laclotte presenta una predella con *Santa Martire e due Evangelisti* di Montpellier di Battista di Gerio, che conobbe lo stile di Starnina, in cui va notato a mio parere che la pettinatura della Santa Martire con due ciocche che spuntano da dietro al collo fu usata da Starnina a Firenze nella *Santa Agnese* (fig.103) degli affreschi del Carmine¹⁶⁴.

Nella scheda del Museo di Monaco, Cornelia Syre si occupa brevemente del *Giudizio Finale* (fig.84) ribadendo l'attribuzione a Starnina, la provenienza da Miramar di Maiorca (grazie a una fonte settecentesca già citata da Llompart) e il fatto che la sua datazione potrebbe essere favorita dalla presenza nel dipinto di un re aragonese con la “Doppia Corona” che lei identifica con Giovanni I, la regina accanto viene indicata come sua moglie Violante de Bar¹⁶⁵.

Ancora Anneke de Vries, occupandosi di un collega importantissimo di Starnina come Agnolo Gaddi e di un suo pinnacolo tardo con *Maria Annunciata* del castello Huis Berg in

164 Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina de Lucques à Valence», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 66-75.

165 Cornelia SYRE, «Gherardo Starnina, Das Jüngste Gericht», in *Alte Pinakothek, Italienische Malerei*, München, Hatje Kantz, 2007, p. 221.

Olanda, ricorda che Agnolo muore e viene seppellito secondo i documenti nel 1396, dato che va tenuto in conto per i complessi rapporti tra lui a Starnina; visto che in quell'anno questi era in Spagna, se ne deve dedurre che tutte le possibili relazioni tra il Gaddi Junior e Starnina vanno fatte risalire a prima della sua venuta in territorio iberico¹⁶⁶.

Contributi recenti sul problema di Starnina, in quanto molto interessanti, verranno qui solo accennati per essere discussi in maniera approfondita all'interno della ricerca. Recentemente Matilde Miquel ha analizzato la bottega di Starnina attraverso i documenti inserendola nel contesto delle altre maestranze artistiche valenzane, sempre la Miquel e Gutiérrez Baños hanno indagato la sosta di Starnina a Toledo arrivando a ipotesi che vanno valutate con attenzione, mentre Monciatti ha supposto la presenza di Starnina in alcuni brevi brani degli affreschi della tribuna di Santa Croce a Firenze compiuti dalla bottega di Agnolo Gaddi. Infine il migliore discepolo fiorentino di Starnina, ossia quel Maestro di Borgo alla Collina identificato con Scolaio di Giovanni gode di una recente monografia che ne ha anche fissato e aggiornato con cura il catalogo¹⁶⁷.

166 Anneke DE VRIES, *A pinnacle by Agnolo Gaddi*, in Anneke DE VRIES (a cura di), *Voyages of discovery in the collection of Huis Berg, 's-Heerenberg*, 2008, pp. 134-140.

167 Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, «La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera», *Artigrama*, 2011, pp. 381-430; Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos prestigio y dinero*, PUV, Valencia, 2011, pp. 155-159, 280; Alberto LENZA, *Il Maestro di Borgo alla Collina. Proposte per Scolaio di Giovanni pittore tardogotico fiorentino*, Edizioni Polistampa, 2012; Matilde MIQUEL JUAN, «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», Víctor MINGUÉZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013 (XIX congreso CEHA, 2012), pp. 2785-2806; Matilde MIQUEL JUAN, «Pintura devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n. 7, 2013, pp. 49-88; Alessio MONCIATTI, «“Con molta pratica ma con non molto disegno”. Qualche nota per la storia di un cantiere pittorico alla fine del Trecento», Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014, pp. 85-112.

3 Starnina e i mercanti

Esula da compito dello storico dell'arte produrre una puntuale analisi sull'attività dei mercanti fiorentini all'interno della Corona d'Aragona, analisi peraltro già brillantemente compiuta da insigni storici, ma è possibile che un piccolo quadro della situazione illumini anche i rapporti che intercorrevano tra questi mercanti e il pittore oggetto della nostra ricerca.

Numerosi segnali nella vita del maestro danno fede di una relazione proficua e stretta tra Starnina e i suoi amici mercanti, che non credo vada messa in secondo piano quando si tratta di intendere completamente le scelte che lo portarono a emigrare e poi rimpatriare. Per quanto sia fuori dal territorio storico-artistico, una piccola ricognizione storica si rende necessaria per raggiungere una visione più completa delle vicissitudini di Gherardo di Jacopo.

Va premesso che non ho potuto constatare la stessa identità tra rotte artistiche e rotte commerciali che invece è evidente in altre zone d'Italia, come per esempio nella Venezia del Lago Adriatico del XIV e XV secolo, dove le opere vengono spesso inviate per nave e viaggiano sulle stesse rotte commerciali degli altri beni. Nel Mediterraneo occidentale e per il periodo che ci interessa non si verifica spesso questa sovrapposizione tra le rotte commerciali e quelle dove viaggiano i capolavori. Però i movimenti e l'internazionalità dei mercanti fiorentini permettono a chi vuole approfittarne eventuali soggiorni all'estero. Chissà sia la stessa immensa rete creata dalla mercatura fiorentina nel Mediterraneo e oltre, a lasciare poco spazio a ben altri fini che non siano quelli del commercio puro, comunque questa ipotesi andrà ripresa alla fine, quando sarà più chiaro come si muovono questi mercanti e che tipo di relazioni eventuali hanno con gli artisti dell'epoca.

3.1 *La testimonianza di Vasari*

Diceva Vasari di Starnina e del suo sorprendente trasferimento in Spagna nell'edizione torrentiniana delle Vite: “e i suoi primi principii furono in Santa Croce nella cappella di Santo Antonio de' Castellani, ove fece in fresco alcune cose, le quali furono poi cagione di farlo conoscere a' mercanti spagnuoli, che venuti a Fiorenza per lor bisogni, partendosi in Ispagna appresso il loro re lo condussero”.

È interessante notare come a portare Starnina nella penisola iberica secondo la versione dell'illustre artista manierista siano stati certi mercanti iberici che erano a Firenze per affari. Anche se nell'altra edizione il biografo specifica solo “certi spagnuoli” che nella città gigliata “per loro bisogne dimoravano”. In tal caso la realtà a volte romanzata di Vasari, soprattutto nel caso di artisti molto lontani da lui, potrebbe avere un fondo di verità.

Se volessimo indovinare chi fossero questi mercanti spagnuoli andrebbe tenuto conto che, nel periodo del soggiorno documentato di Starnina a Valenza, i mercanti della Corona d'Aragona, spesso chiamati *catalani* in Toscana intendendo con tale termine tutti i sudditi della Corona d'Aragona, avevano ottimi scambi commerciali coi fiorentini e i toscani e avevano anche un loro consolato a Pisa, consolato di cui in genere non abbisognavano i fiorentini che preferivano affidarsi al potere delle loro compagnie e tendevano a servirsi degli organi istituzionali locali.

Quindi è vero che, come dice Vasari, a quel tempo potessero esistere a Firenze dei mercanti spagnoli venuti per affari, ma è anche vero che questi mercanti collaboravano strettamente con i fiorentini e i pisani. Per la Toscana, secondo l'attento studio di Elisa Soldani, i catalani avevano una loggia, una chiesa e un consolato catalano a Pisa dal 1283, consolato che fu retto da pisani fino alla presa della città nel 1406 e poi da fiorentini. La nomina dei consoli doveva

essere confermata da Barcellona, ma tali cariche venivano ricoperte da esponenti di spicco della politica locale, spesso uomini potenti in città con affari mercantili e collaborazioni coi catalano-aragonesi. Dal 1379, i catalani avevano stretto accordi coi senesi per usare il porto di Talamone, ed ebbero anche a Siena una loggia, un consolato e un fondaco a Talamone. Nello stesso anno anche i pisani facevano nuovi accordi coi catalani per l'uso di Porto Pisano. Nel 1383 si ha notizia che anche i mercanti castigliani avevano un loro consolato a Pisa, esemplato su quello catalano.

A Pisa e a Talamone, i mercanti catalani aumentarono la loro attività dalle seconda metà del XIV secolo e operarono in stretti rapporti coi pisani e fiorentini che spesso si appoggiavano a imbarcazioni catalano-aragonesi per i loro traffici nel Mediterraneo occidentale, inoltre i catalani commerciavano lane di Spagna, coloranti, panni valenzani, seta¹⁶⁸.

Pisa fu il luogo d'incontro tra marinai catalani e mercanti fiorentini: a Porto Pisano e Pisa operavano barcellonesi, valenzani, maiorchini, perpignanese, gente di Tortosa e di Zaragoza. Mentre le principali compagnie che operavano a Pisa erano fiorentine. Nel XV secolo, abbiamo notizia di vere compagnie tra catalani e toscani, più durature se i mercanti toscani risiedevano in Catalogna.

Nello stesso arco di tempo anche molti mercanti fiorentini avevano floridi traffici commerciali con la Corona Aragonesa, specialmente con i centri di Barcellona, Maiorca e Valenza.

Non fa meraviglia dunque che proprio Starnina, forse per doversi allontanare temporaneamente da Valenza, nomina suoi procuratori in città, che avevano dunque potere di poter curare i suoi affari in sua assenza, proprio due commercianti fiorentini che

¹⁶⁸ Per i consolati dei catalani in Toscana vd. Maria Elisa SOLDANI, «Quale reciprocità? I consolati dei catalani in Toscana», in Maria Elisa SOLDANI, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, CSIC, 2011, pp. 52-61. E ancora Maria Elisa SOLDANI, «Comunità e consolati catalani in Toscana, Liguria e Sardegna nel tardo Medioevo», in S. TOGNETTI and L. TANZINI (a cura di), *Il governo dell'economia. Economia e politica tra Italia e Penisola Iberica nel tardo Medioevo*, Roma, Viella, 2014, pp. 257-284.

risiedevano a Valenza: Giovanni di Stefano del Migliore e Simone di Stagio. In questo capitolo si analizzerà dunque, per sommi capi, anche la presenza mercantile fiorentina a Valenza e nella corona d'Aragona proprio per poter meglio comprendere che relazione intercorresse tra il pittore e i suoi amici mercanti. Forse proprio in base a tale analisi potremmo alla fine affermare che magari non furono mercanti spagnoli che portarono Starnina a Valenza, ma fiorentini che commerciavano con la Spagna nel territorio aragonese a prospettargli l'idea di cercare benessere e fortuna assieme a loro.

3.2 La presenza italiana e fiorentina nella Corona d'Aragona

Innanzitutto che va tenuto conto che le relazioni tra la corona d'Aragona e comunità mercantili italiane sono abbastanza frequenti nel Medioevo, in questo i fiorentini arrivarono cronologicamente dopo i genovesi o i pisani e assunsero rilevanza solo nell'ultimo decennio del XIV secolo. Le relazioni invece tra il mondo catalano e le comunità pisane e genovesi rimontano a molto prima.

Nel caso di Pisa, tra 1113 e 1115 il conte di Barcellona e i pisani provano a conquistare Maiorca, senza però riuscire a mantenerla; invece, dopo la conquista catalana di Maiorca del 1229, il re Giacomo II offrì ai pisani la possibilità di usare l'isola come nuovo sbocco commerciale e tramite i pisani anche i fiorentini si affacciarono al commercio con l'isola. Prima con gli accordi del 1277 e 1278 e poi col trattato del 1303 i pisani ebbero il diritto di avere console e loggia nelle terre aragonesi ed esercitarono un ruolo importante nel commercio balearico fino alla conquista di Maiorca del 1343 di Pietro d'Aragona¹⁶⁹. Dieci

169 Per i rapporti tra Pisa e la Corona d'Aragona cfr. David ABULAFIA, *Pisa e Maiorca*, in Marco TANGHERONI (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo*, Skira, 2003, pp. 245-249; David IGUAL LUIS, «Pisa, i Pisani e la Corona d'Aragona (XIII-XV secolo)», in Marco TANGHERONI (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo*, Skira, 2003, pp. 251-255.

anni dopo lo stesso re trattò i pisani come partner commerciali privilegiati in quanto devoti e amici della corona aragonese, concedendogli una serie di privilegi preclusi ad altri italiani.

Anche la relazione tra aragonesi e genovesi è molto stretta come ben mostrano delle pitture della cattedrale di San Lorenzo in Genova che ricordano la presa di Tortosa, Minorca e Almería tra 1146 e 1148 compiuta dalla Spagna cristiana con l'aiuto dei genovesi¹⁷⁰. Questi ultimi erano legati al regno con accordi sin dal XII secolo, la loro presenza è forte nel XIII secolo ma dal Trecento, con le guerre tra Aragona e Genova, la loro situazione diviene fragile e li costringe a scappare a ogni guerra e tornare a ogni pace. Nell'ultimo quarto del Trecento si susseguono arresti e espulsioni ogni due o tre anni, rendendo la loro situazione molto instabile, ma d'altro canto, per antichi privilegi, i genovesi avevano libertà di commercio nel regno ed erano liberi da tasse, fatta eccezione per alcune imposte straordinarie, che subito la repubblica di Genova applicava ai catalani¹⁷¹.

I fiorentini non godono di un rapporto così antico e consolidato con i territori della corona aragonese, ma la loro presenza si fa sempre maggiore nel corso del Trecento per poi consolidarsi a cavallo tra il XIV e il XV secolo. Come ben riassume Teresa Ferrer Mallol, per quanto non ancora prevalenti tra le comunità italiane nel XIII secolo, i fiorentini e toscani erano già presenti nel decreto di espulsione degli italiani da Barcellona del 1265, all'epoca forse il miglior porto del regno. Questo fatto fa supporre fossero già abbastanza presenti e potenti da dar fastidio ai locali, che vedevano in questa concorrenza straniera un pericolo alla loro espansione nella nuova piazza commerciale delle baleari appena conquistata dalla corona. Infatti dal 1269 i fiorentini, i senesi e i lucchesi e i piacentini vengono espulsi anche da Maiorca e nel 1298-1299 i regnanti tornano a espellere gli italiani dall'isola.

170 Per le pitture del duomo di Genova vd. Clario DI FABIO, «Pitture, oreficerie e mercato suntuario tra Genova e Spagna fra XII e XIV secolo», in Piero BOCCARDO, José LUIS COLOMER y Clario DI FABIO (a cura di), *España y Genova, obras artistas y coleccionistas*, Madrid, CEEH, Fundación Carolina, 2003, pp. 17-29.

171 Teresa FERRER MALLOL, «Els italians a terres catalanes (segles XII-XV)», *Anuario de Estudios Medievales*, 10, 1980, pp. 428-447.

Sempre Mallol nota che le espulsioni di mercanti italiani e fiorentini non erano una prerogativa aragonese, erano avvenute anche in Francia (nel 1277, 1291, 1311, 1320) e denotano il rapporto ambivalente che i sovrani avevano con questi ricchi mercanti, pronti a cacciarli per motivi protezionistici e a riammetterli tramite ricche offerte in denaro a cambio di privilegi commerciali.

Nel 1326-1328 i toscani e gli altri italiani vengono di nuovo espulsi da Barcellona e poi anche da Valenza motivando la cacciata dalla città del Turia col fatto che operavano in regime di vantaggio fiscale e mostrando una potenza economica che tendeva a monopolizzare il mercato a scapito dei locali, infine vengono cacciati anche da Maiorca. Tra le merci degli italiani, secondo la studiosa, forse già primeggiava la lana di Spagna, tanto importante per i fiorentini, a detta di Melis, nella seconda metà del Trecento. A riprova dell'importanza dell'industria laniera già nel XIV secolo va un provvedimento valenzano vigente tra 1342 e 1344, in cui si proibisce l'esportazione di lana e l'importazione di drappi stranieri per favorire l'industria locale.

Alcune potenti compagnie fiorentine sembrano immuni da questi decreti protezionistici, ad esempio i fattori dei Peruzzi e degli Acciaiuoli scampano ai decreti del 1326-1328 e i primi hanno nel 1331 uno speciale salvacondotto reale per poter commerciare in tutte le terre della Corona.

I Bardi, attivi tra Catalogna e Maiorca nel XIV secolo, restano a Maiorca pagando 260 lire annuali scatenando le ire dei locali che ne bruciano la casa nel 1330, per sospetto spionaggio nella guerra catalano-genovese che si avvicinava. Furbamente i Bardi si danno a rifornire di grano il regno durante la guerra contro i genovesi nel 1333-1337 e ne ottengono nel 1336 l'esenzione dal censo reale da parte del re di Maiorca e la restituzione dei precedenti, forse a titolo risarcitorio dell'incendio del 1330.

Sempre nel 1330 furono riespuli gli italiani, intesi come toscani e lombardi, a Barcellona e

nel 1332 cacciati per frode da Valenza, escludendo i residenti, i pisani e i genovesi. In realtà dopo ogni cacciata, i toscani tornavano sempre pagando costosissime licenze reali per tutto il Trecento e aumentando anche di numero.

In queste tempeste, i fiorentini potenti, come altri toscani e italiani, si scansavano divenendo vassalli e sudditi del re. Soprattutto sotto Piero il Cerimonioso si concedono pedaggi reali e naturalizzazioni ai fiorentini e si inizia la consuetudine del drappo d'oro. Nel 1366 ad esempio, viene naturalizzato Lottino di Ser Piero. Nel 1368 tocca a Soldo di Lippo Soldani che dovrà omaggiare il re con un drappo d'oro all'anno, così anche Pazino degli Strozzi nel 1370 e poi Filippo di Lorino. Dal 1377 il drappo d'oro per i fiorentini diventa comune e sembra che il re lo preferisca damascato e di provenienza lucchese. Dal 1381 l'omaggio del drappo d'oro annuale al re viene esteso a tutti gli italiani che commerciavano nelle terre della corona aragonese, poi sostituito dal suo valore in denaro di 50 fiorini e raramente da beni di lusso. Nel 1383 il re volle solo drappi rossi damascati, ben 18, per poter ornare la sua cappella. Questo censo si pagava durante le festività come Natale, Pasqua, San Giovanni, a volte in due momenti dell'anno.

Particolare poi la posizione presa dall'Infante Giovanni d'Aragona quando resiste alla scomunica papale contro i fiorentini, nel 1376, non perseguitando alcuni di loro che considerava suoi sudditi con salvacondotto. L'anno successivo, cedendo alle pressioni papali, Giovanni imprigiona e priva dei beni alcuni di loro per poi liberarli ormai poveri l'anno seguente, dandogli facoltà di risiedere nel regno o tornare a casa.

Ma è l'ultimo decennio del Trecento che vede una massiccia affluenza di mercanti fiorentini soprattutto a Barcellona, Valenza e Maiorca. Nel 1391 Valenza prova a espellere diversi mercanti fiorentini, sembra con l'avvallo di re Giovanni che, secondo Mallol, così sperava di ottenere privilegi per il fisco. Nel 1393 sempre a Valenza, fa notizia la confisca dei beni, poi revocata, a un italiano, che spaventa i compaesani.

Dal 1393-1394 sono installati nella Corona aragonese: Filippo di Lorino, Rossello Soldani, Antonio di Filippo a Maiorca, i Datini con Luca del Sera, Goro e Simone di Stagio, Filippo Filippi e altri ancora. Nel 1399, i tanti fiorentini spaventano le vecchie compagnie e forse, secondo Carrere, tanta affluenza prepara alle espulsioni del 1401.

Tra le compagnie fiorentine attive in Catalogna ci sono: Datini, Filippo di Lorino, Mannelli, Pazzi, Frosino di ser Giovanni, Soldani, Stagio, quella di Andrea di Tieri con sede a Avignone e fattori a Barcellona, i Tacchini a Perpignano.

Nel 1398 a Valenza il municipio locale prepara un altro decreto d'espulsione contro gli italiani, che stavolta reagiscono, almeno quelli più potenti con salvacondotto reale, come Nerozzo di Riccardo degli Alberti e tutta la compagnia suddetta, anche Goro e Simone di Stagio vi ricorrono dato che avevano un salvacondotto reale del 1397 di cinque anni. Il re corre in loro aiuto considerando l'azione municipale come anche una sfida alla sua autorità e li protegge, nel 1399 anche Luca del Sera ricorre al re da Valenza contro la stessa iniziativa valenzana e arriva a citare in giudizio i valenzani, non sappiamo come finisce la causa, ma intanto il re decide di estendere e far rispettare i salvacondotti a tutti gli italiani che ne facessero richiesta.

Nel 1401 Valenza e Barcellona si coalizzano contro gli italiani e ottengono, dopo una riunione delle città marittime aragonesi finalizzata all'invio di navi in Sardegna in aiuto al re, che il sovrano faccia un nuovo decreto di espulsione durissima contro gli italiani in tutto il regno. Dalla prammatica sono esclusi i genovesi, i pisani e alcuni fiorentini floridamente operanti nella corona aragonese come: Filippo di Lorino, Andrea de' Pazzi, Aliso degli Alberti, Francesco di Marco Datini, Luca del Sera e Cristoforo di Bartolo, Simone di Stagio e altri, visto che avevano già pagato il salvacondotto per due anni fino al 1402, anche se il re promette fraudolentemente di non rinnovarlo.

Le cause addotte dalla comunità dei mercanti locali contro gli italiani vengono stavolta

ripetute e amplificate: la potenza economica italiana, la loro concorrenza che tende a monopolizzare il mercato, la tassazione inferiore cui sono soggetti in quanto stranieri, che nei decreti si traduce in frode, danni economici e usura.

Nel 1402 il fronte protezionistico aragonese anti-italiano si rompe per due motivi: le pressioni sul re dei produttori dell'interno penalizzati da tali misure e la rottura del fronte marittimo, dato che Maiorca e Minorca, vero crocevia per gli italiani, subiscono perdite economiche che le portano a un ripensamento, poi anche Valenza si ammorbidisce, mentre solo Barcellona resta su posizioni protezionistiche. Infatti il re, in quest'anno, torna a concedere il diritto di commercio agli italiani con poche limitazioni: concede la residenza nei centri principali da cui possono uscire solo per comprare lana, obbliga all'uso di navi catalane per il commercio, vieta la compera anticipata della lana (obbligo assai poco osservato). In conseguenza di queste concessioni, nel 1404 gli italiani erano tornati a monopolizzare la lana minorchina, ma non avevano ancora la stessa fortuna con il mercato laniero aragonese-valenzano, mercato che verrà conquistato nel corso del secolo. Sono proprio i fiorentini a conoscere un picco di presenze tra fine Trecento e la prima metà del Quattrocento nel regno aragonese: importavano lana del Maestrat, da Tortosa, da Minorca e prodotti barbareschi presi a Maiorca, mentre esportavano drappi fiamminghi e italiani pregiati, al contempo si dedicavano a operazioni bancarie.

Sempre intorno al 1402 il ritorno degli italiani viene compensato con l'imposizione di una tassa reale che corrisponde a 3 denari per lira di merce in entrata o uscita, circa l'1,25 per cento. L'obbligo di drappo d'oro per i mercanti italiani si mantiene fino al 1405 per poi essere sostituito dalla tassa. Resistono a pagare l'imposta i genovesi, che ne sono esenti e i veneziani, che invece non si sa bene se poi la pagarono. Questa imposta nel XV secolo verrà estesa a tutti i mercanti stranieri mediterranei e verrà pagata fino al 1694 e oltre.

Il protezionismo non finisce nel 1402, dopo un primo periodo di prosperità nel XV secolo, i

locali tornano a soffrire la potenza economica fiorentina e la concorrenza, generando un nuovo movimento protezionista contro i fiorentini a metà secolo sotto Alfonso. Nel 1447 il re caccia i fiorentini definitivamente e sembra che perdano solo allora la posizione di potere che avevano acquisito nel regno aragonese. Curiosamente una delle prime incresciose reazioni di questa ultima espulsione è la difficoltà per Barcellona nel riscuotere i pagamenti internazionali, perché le si bloccano tutte le lettere di cambio fiorentine fatte ai locali¹⁷².

La parabola dei mercanti fiorentini nel regno aragonese, che conosce il momento più fulgido e affollato nei due decenni tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento coincide cronologicamente con le date del soggiorno di Starnina a Valenza e la documentazione spagnola ha comprovato come molti suoi conoscenti in terra spagnola appartenessero proprio a quella comunità di mercanti fiorentini che, come lui, si era mossa all'estero a cercare fortuna.

3.3 Il caso Datini e la compagnia di Catalogna

Una lettera del 19 gennaio 1396, arrivata il 28 gennaio, scritta dal mercante fiorentino Giovanni di Francesco Covoni a Valenza e indirizzata ad Ambrogio di messer Lorenzo Rocchi da Siena, fattore del Datini a Maiorca, si parla di un certo Gherardo che sta a Toledo: “*Anchora di' ti saluti il Ghera per parte tua, sappi che gli è ben 40 giornni ch'egli andò in Chastella, per alcuna sua facciendda ed è rimasto chottoso a Toledo. Quando arò da lui ne sarai avisato*”¹⁷³.

172 La ricostruzione più completa delle vicende della comunità mercantile fiorentina nella Corona d'Aragona è stata compiuta da Teresa Ferrer Mallol. Cfr.: Teresa FERRER MALLOL, «Els italians a terres catalanes (segles XII-XV)», *Anuario de Estudios Medievales*, 10, 1980, pp. 393-466. Molti dei documenti sulle successive espulsioni degli italiani e fiorenti erano già stati trascritti da Capmany. Cfr. Antoni CAPMANY I DE MONTPALAU, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, Antonio de Sancha, vol I, ed. 1779, pp. 102,113, 201-202, 222, 227, 230-231, vol. II, ed. 1779, pp. 88, 131, 168, 195-201, 207, vol. III, ed. 1792, pp. 185-193.

173 Angela ORLANDI (a cura di), *Mercaderies i diners: la correspondència datiniana entre València i Mallorca (1395-1398)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 313.

Questo tale Gherardo fiorentino che sta a Toledo dal dicembre del 1395 probabilmente non è un mercante, ma proprio il “*Gerardus Jacobi pictor civis florentie*”, che secondo un documento valenzano il 24 novembre del 1395 aveva nominato suoi procuratori a Valenza altri due mercanti fiorentini, Simone di Stagio e Giovanni di Stefano, probabilmente perché si allontanava da Valenza¹⁷⁴. Lo stesso maestro risulta presente a Toledo il 22 dicembre del 1395 dove riceve il pagamento anche per Nicola d'Antonio di ben 40 fiorini per un *panno* della Passione per la cappella di Pedro Fernández de Burgos¹⁷⁵. Grazie alla lettera tra i due mercanti sappiamo inoltre che il pittore si tratteneva da ben 40 giorni a Toledo e sembra non avesse molta voglia di tornare a Valenza e se questo comporti la possibilità di un soggiorno di Starnina dove compì altre opere non documentate per la cattedrale, lo riprenderemo nel capitolo dedicato a Toledo¹⁷⁶.

Quello che invece qui interessa maggiormente è la familiarità con cui i due suoi conterranei trattavano il pittore, scambiando con lui saluti e informandosi tra loro sui suoi spostamenti e vicende. Questa familiarità indica che il buon Gherardo, pur non appartenendo al gruppo dei mercanti, sicuramente per i suoi natali fiorentini era parte della stessa comunità di mercanti stabilita a Valenza, tutti in contatto tra loro.

È interessante notare che la lettera va indirizzata al fattore della compagnia Datini a Maiorca che morirà l'anno dopo, si tratta di Ambrogio di Lorenzo Rocchi che era arrivato a Barcellona nel 1393 con Luca del Sera per aiutare a creare le varie filiali della futura compagnia Datini di Catalogna, fu presto spostato come direttore di Maiorca nel 1394, mentre Luca del Sera orchestrava i primi passi della nuova compagnia da Valenza, dirigendo da lì il grosso delle operazioni. Da accenni dello stesso Luca sappiamo che la repentina morte

174 Per il documento della procura di Starnina del 1395, cfr. F. ALMARCHE VAZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre», *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, pp. 10-11.

175 Per il documento toledano, cfr. Carmen TORROJA MENENDEZ, «Pintores florentinos trecentistas en Toledo», *Historia y vida*, 79, 1974, pp. 94-97.

176 Sulle date del soggiorno toledano di Starnina si era anche soffermato Joan Aliaga Morell. Cfr. Joan ALIAGA MORELL, «Reexaminado un documento de Gherardo Starnina», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, pp. 32-33.

di Ambrogio nel 1396 forse è dovuta a uno stile di vita disordinato. Il fatto che un fattore della compagnia Datini sia un conoscente e amico di Starnina, non presuppone alcun contatto diretto tra la compagnia Datini e il pittore. Studiando le varie evidenze documentarie non ne abbiamo trovate. Ma è innegabile che il maestro fosse un personaggio conosciuto nel gruppo dei mercanti fiorentini che operavano a Valenza. Per comprendere questo ambiente e che importanza possa avere avuto nel viaggio spagnolo di Starnina, conviene accennare alle fortune della compagnia Datini nella Corona d'Aragona, che verrà presa come esempio di sviluppo commerciale dei mercanti fiorentini in terra iberica, il quale può essere minuziosamente descritto in quanto gode della migliore documentazione su tale realtà che è pervenuta fino a noi, il fondo Datini nell'Archivio di Stato di Prato¹⁷⁷.

Francesco di Marco Datini fu un brillante mercante forse nato intorno al 1335 che, dopo aver fatto la sua fortuna ad Avignone dove si era trasferito nel 1350, decise di tornare in patria a Prato intorno al 1383, ma invece di godersi la fortuna accumulata preferì moltiplicare i suoi introiti dando vita a una serie di ulteriori aziende a Pisa, Prato, Firenze, Genova, oltre a quella primigenia di Avignone¹⁷⁸. La denominata compagnia di Catalogna, con sedi a Barcellona, Valenza e Maiorca, è una delle sue creazioni commerciali più tarde che fa capo a uno dei suoi fattori più abili, Luca del Sera, che arriva nel 1393 in Catalogna per organizzare i nuovi magazzini di Barcellona, Valenza e Maiorca alle dipendenze della compagnia di Genova. Luca è accompagnato da Ambrogio di Lorenzo Rocchi che si sposta a Maiorca nel 1394, mentre nello stesso anno l'arrivo di Simone di Andrea Bellandi serve di aiuto alla sede

177 Il Fondo Datini dell'Archivio di Stato di Prato è stato completamente digitalizzato. Vd. <http://datini.archiviodistato.prato.it/>. Gli studi sulla compagnia Datini sono numerosi grazie all'enorme quantità di informazioni che offre. Tra le opere di maggiore importanza per il nostro argomento vd. Federico MELIS, *Aspetti della vita economica medievale: studi nell'Archivio Datini di Prato*, MPS, Siena, 1962, Leo Olschki, Firenze; Enrico BENZA, *Francesco di Marco da Prato. Notizie e documenti sulla mercatura italiana del secolo XIV*, Milano, Treves, 1928; Cesare GUASTI, *Ser Lapo Mazzei, lettere di un notaio a un mercante del secolo XIV, con altre lettere e documenti*, 2 voll., Firenze, 1880 (ristampa Prato, Bolognese, 1979).

178 Un ottimo riassunto della vita del Datini con bibliografia precedente è stato compiuto da Michele Luzzati. Cfr. Michele LUZZATI, «Francesco Datini», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, 1987, pp. 55-62.

barcellonese che poi sarà di sua competenza, mentre Luca si concentra su Valenza. Le tre sedi fino al 1396 saranno alle dipendenze della compagnia di Genova, per poi organizzarsi come compagnia indipendente, con i tre fattori come soci minoritari (va ricordato che il defunto Ambrogio di Lorenzo venne sostituito da Ambrogio di Bartolo Carocci nel 1396, e che Bellandi divenne socio nel 1399). Quello che preme sottolineare è che la neonata compagnia di Catalogna avrà come sede operativa quasi fino al 1400 Valenza, forse anche per l'abilità di Luca del Sera che decide di avviare commercialmente la nuova compagnia proprio dalla città del Turia¹⁷⁹. La compagnia di Catalogna, grazie soprattutto all'azione avveduta e energica del fattore valenzano, per la sua particolare posizione geografica si apre all'Atlantico verso Parigi, Bruges e altri porti e si dedica a rinforzare anche gli scambi col nord Italia, il sud della Francia, il nord Africa e perfino Venezia.

La scelta di Luca di operare soprattutto a Valenza, fatta da un mercante che conosceva bene quei territori, era ben avveduta. Egli si stabilisce definitivamente a Valenza come direttore di filiale perpetuo nel 1396, conosceva bene la città e il suo potenziale. Valenza era una città in

179 Secondo le ricerche di David Igual Luis, dal XIII secolo Valenza commercia con prodotti locali e stranieri, specialmente alimentari e del tessile. Questo ruolo si amplierà dalla metà del Trecento per la presenza di mercanti stranieri e locali. Infatti la città già nel XIV secolo era dentro una rotta che collegava tutto il Mediterraneo Orientale, le coste valenzane e catalane, il sud della Francia, le isole italiane, il Nord-Africa, le Baleari e l'Andalusia e dalla fine del secolo raggiunge le coste italiane e atlantiche. Oltre al porto di Valenza, la città godeva di una serie di porti medio-piccoli nel resto della regione valenzana ugualmente attivi, a sud il porto di Alicante era quello dove passavano anche rotte atlantiche, Denia e Xabia commerciavano frutta secca, Peñíscola era il porto laniero del Maestrat che coinvolgeva le rotte italiane della lana, Castellón esportava a Valenza prodotti agricoli. Tutti questi ancoraggi erano per il piccolo e a volte grande commercio. Il commercio grande di cabotaggio si afferma intorno al 1400 sulle rotte italiane verso la Liguria, il Veneto e la Toscana, di cui Valenza diventa il porto laniero per eccellenza. Tale commercio era su una più ampia direttrice mediterranea atlantica, era importante anche se non quantitativamente esorbitante. La collaborazione tra locali e italiani era proficua. Cfr. David IGUAL LUIS, «Gran comerç i petit comerç a la Corona d'Aragó. L'exemple de Valencia a la baixa edat mitjana», *Imago Temporis, Medium Aevum*, III, 2009, pp. 490-505. Anche Rubio Vela mette l'accento sulla importanza commerciale di Valenza nell'ultimo quarto del Trecento, non solo per la presenza di mercanti stranieri, ma anche per i collegamenti commerciali che manteneva con la Castiglia, di cui spesso costituisce lo sbocco a mare delle sue merci, assieme all'Andalusia in minor parte. Cfr. Agustín RUBIO VELA, «La lenta recuperació (1375-1410)», E. BELENGUER, M. BATLLORI et alii, *Historia del País Valencià*, Edicions 62, Barcelona, 1989, vol. II, pp. 238-255.

espansione urbanistica e demografica, dove convivevano diverse razze e fedi e stava definendo le sue due direttrici economiche future, quella agricola e commerciale-industriale. Luca vi affitta una bella casa, cominciando una attività redditizia. L'attività della compagnia a Valenza variava da prodotti del mercato interno agricolo, alle pelli e ai lavorati in cuoio, ai prodotti del mondo arabo, alle tinte, ai drappi valenzani, coinvolgendo un gran numero di aziende locali. Per la lana, è Luca del Sera a mandare Tuccio di Gennaio a San Matteo per la compera diretta. La filiale valenzana si distingue subito come la più produttiva, forse perché retta da un direttore estremamente abile negli affari, ottimo conoscitore del territorio, che sapeva tener dietro alle merci, fare affari con uomini che riteneva affidabili e pensava in grande. Tale compagnia fiorentina però a Valenza non costituiva un caso isolato, c'erano altri compaesani, di maggiore o minore peso, ma molto attivi. Il del Sera a Valenza preferisce in principio collaborare soprattutto come la compagnia fiorentina di Guido Caccini, presente stabilmente a Valenza dal 1395, dando luogo a intensi scambi epistolari e di merce durati tre anni, avendo il Caccini anche una piazza a Bruges, dove gli interessi delle sue filiali coincidevano. Questo scambio scema con l'arrivo di Aliso degli Alberti a Valenza nel 1397, molto più potente e poi benvenuto dai Datini. Ma l'abile direttore valenzano non si limita a fare affari con compaesani, mira anche a collaborare con le navi veneziane, con personaggi locali, e arriva a essere il migliore nel trattare le lane del luogo e dell'entroterra. Questo scaltro personaggio stava ben attento alle leggi e usanze locali per poter svolgere meglio il suo ufficio. Le lettere pubblicate da Angela Orlandi del fattore datiniano di Valenza al suo collega maiorchino per tre anni, che coincidono con una parte del soggiorno valenzano di Starnina, offrono, grazie alla prolissità e all'intelligenza di Luca del Sera, un piccolo spaccato della piccola e unita comunità fiorentina di Valenza, svelandoci alcuni aspetti che solo un testimone dell'epoca poteva fornire. Anzitutto si nota come la comunità fosse all'inizio piccola, ma abbastanza coesa, fatta di mercanti di prestigio maggiore e minore, ma è indubbio che tra compaesani si conoscessero tutti tra loro. Non si trattava di un gruppo isolato, ma ben

inserito nella vita cittadina, che però si serviva dei conterranei per scambi commerciali e piccoli favori. Un esempio di questa coesione tra compaesani si trova in un episodio narrato epistolarmente in varie lettere di Guido di Matteo Caccini al fattore datiniano di Maiorca, scritte tra 1395 e 1396: un tale Giovanni di Vanni, non contento della ricomposizione di un diverbio tra lui e un certo Sala Marsili, arbitrata da Simone di Stagio, un amico di Starnina, e Guido Caccini, la sera del giudizio incontra e ferisce Guido alla mano e tenta di ferire Sala. Circa sei mesi dopo si narra che il feritore ha deciso di allontanarsi da Valenza, solo, povero e malvestito e scacciato da ogni luogo. Questo episodio sembra essere emblematico di come questa comunità rispettasse delle piccole regole di giustizia e comportamento, estromettendo le persone che facessero danno alla stessa, dotata quindi di una coesione anche civica notevole. Tale episodio di vita quotidiana non l'ho ripreso a scopo episodico, ma per mostrare i modi e le connessioni tra i fiorentini presenti a Valenza e per quanto Starnina, facendo un distinto mestiere, non rientri nelle notizie che i mercanti della città gliata si scambiavano tra loro, probabilmente era in maggior contatto con questa comunità di quanto i pochi documenti prevenutici facciano pensare. Non sembra casuale che Starnina decida di stabilirsi a Valenza in un momento in cui la presenza dei mercanti fiorentini in città diventa importante, tanto che a fine secolo si registra un aumento di mercanti di tale provenienza in città, e che alcuni dei suoi figli, come rivela Procacci, decidano di non seguire il mestiere paterno, ma si diano alla mercatura. La forza dei mercanti fiorentini stava all'epoca nel loro modo di scambiarsi informazioni attraverso una fitta rete epistolare che viaggiava ovunque ci fossero mercanti di tale tipo, anche nei carteggi commerciali valenzani si notano tra varie compagnie non solo scambi di informazioni commerciali, ma anche di notizie storiche rilevanti, come i viaggi dei re d'Aragona, morti di personaggi illustri della corona, eventi importanti¹⁸⁰.

180 La storia della compagnia di Catalogna venne pionieristicamente studiata prima dal Melis, poi approfondita dalla Orlandi. Cfr. F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale: studi nell'Archivio Datini di Prato*, MPS, Siena, 1962, Leo Olschki, Firenze, pp. 237-279; A. ORLANDI, *Mercaderies i diners la*

Anche la figura di un amico di Starnina, come Simone di Stagio, viene meglio delineata da brevi cenni nel carteggio datiniano: egli è un mercante minore, soprattutto un setaiolo, sembra benvenuto e rispettato come persona corretta. In alcune lettere ai fattori datiniani, mostra una certa reverenza per la potente compagnia, chiede piccoli favori, cerca di mostrarsi affidabile e persona perbene, ma di lui torneremo a parlare più avanti.

Se invece ci si pone la domanda se questi mercanti possano aver influito sull'attività di Starnina in maniera diretta o se avessero alcun rapporto con il commercio di opere d'arte, ancora una volta, gli studi sul fondo Datini possono illuminarci su che rapporto potessero avere i mercanti fiorentini dell'epoca col mondo degli artisti, useremo dunque gli studi condotti sul Datini per comprendere tale oscura relazione.

3.4 Datini e il commercio di opere d'arte

Grazie alle numerose carte dell'Archivio Datini, si è riusciti a estrapolare una serie di dati su questa compagnia che ha permesso di analizzare lo sporadico commercio di opere d'arte compiuto da questi mercanti, analizzato dagli studi di Brun e Byrne a grande distanza di tempo¹⁸¹.

Quello che emerge è un interesse relativo, sporadico, quasi opportunistico per il commercio di opere d'arte che sembra assolutamente non centrarsi sul presunto valore artistico di un'opera, ma maggiormente sul suo potenziale valore come merce, con un interesse che

correspondència datiniana entre València i Mallorca (1395-1398), Valencia, Universitat de Valencia, 2008, pp. 11-59.

181 Lo studio più importante per quanto riguarda il piccolo commercio di anconette che la compagnia Datini aveva da Firenze ad Avignone è quello di Robert Brun, poi approfondito più tardi dallo studio di Byrne senza aggiungere grandi novità, ma rivendicando il carattere seriale della produzione per l'esportazione e merceologico di questi tipo di commercio. Cfr. Robert BRUN, «Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement a Avignon a la fin du XIVe siècle», *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1934, pp. 327-347; Joseph Patrick BYRNE, *Francesco Datini, "Father of many": piety, charity and patronage in the early moden Tuscany*, Umi, USA, 1989, pp. 248-259.

sorge in questi mercanti quando trovano una potenziale clientela a cui vendere. I grandi e minuti commercianti fiorentini trattano questo tipo di mercanzia come qualsiasi altra merce si trovino a mano, ossia cercano sempre di comprare a buon prezzo per poi trarne un lauto guadagno. Va specificato che sul caso Datini possiamo immaginare si conformino tutti i grandi mercanti compaesani dell'epoca, tenendo fuori però da questa categoria i mercanti di oggetti preziosi, come Baldassarre di Simone Ubriachi, che si muovevano per le corti europee promuovendo una mercanzia di lusso con una alta specializzazione nel settore e quindi avevano sviluppato ben altre dinamiche mercantili.

Ma per comprendere se ci possa essere qualche rapporto che vada oltre l'amicizia tra il pittore Starnina e i suoi amici mercanti fiorentini a Valenza, è bene chiarire quanto questi mercanti dell'epoca possano essere stati interessati all'arte. Dalle indagini emerse, si può intravedere come a livello mercantile il loro interesse per l'arte come merce sia abbastanza marginale, come potenziali mecenati invece i migliori mercanti fiorentini usano l'arte per accrescere il loro prestigio, specialmente in patria.

Lo studio di Brun, pubblicato nel lontano 1934, offre delle notizie riferite alla compagnia Datini d'Avignone e alla sua importazione di piccole tavole da Firenze, nel 1371 vengono registrate tre tavole a fondo oro o argento con o senza portelli laterali, che vanno dai 6 ai 3 fiorini e mezzo ognuna, qualche mese dopo arrivano altre tre tavolette con sportelli e predella che valgono tra i 2 e i 3 fiorini, c'è un'altra spedizione nello stesso anno di due tavole della Madonna del costo totale di 7 fiorini e quattro tavolette che valgono assieme 4 fiorini. Quindi solo nel 1371 arrivano una dozzina di tavolette con prezzi che vanno da 1 a 6 fiorini, prevalentemente a fondo oro, con o senza predella, quasi sempre con sportelli e di piccole dimensioni, che probabilmente per prezzo costituiscono un mercato di opere altamente artigianali e serializzate, scelte per il loro basso prezzo, la facile trasportabilità viste le dimensioni, e la provenienza toscana.

Nel 1373 si richiedono a Firenze tavolette simili a quelle inviate nel 1371, due piccoli polittici con predella da 3 fiorini e mezzo, altri due da 2 fiorini e mezzo e quattro da 1 fiorino circa, assieme a quattro tavole rettangolari della grandezza di un foglio medio (forse 0,5 x 0,3 cm) con figure ben lavorate. In tutto, sedici tavole di vario tipo.

Circa quattro mesi dopo si chiede un polittico di ottimo pittore fiorentino, con predella e porte, bella cornice e al centro la Crocifissione o la Madonna, per 5 o 6 fiorini. Un altro simile della Madonna di 4 fiorini circa. Viene specificato che se non si trova nulla di simile di soprassedere, perché si tratta di oggetti che si vendono all'occasione. Infine due tavolette della Vergine di 2 fiorini circa ognuna, simili ad alcune già mandate, magari dello stesso pittore.

Nel 1384 arriva una richiesta da Avignone: si chiedono due tavole grandi di Cristo o la Madonna con prezzo dagli 8 ai 12 fiorini, due polittici medi di 4 o 5 fiorini, due piccoli con Madonna di 1 fiorino. In una spedizione coeva, si mandano in Francia due tavole con Madonna di 3 fiorini e due più piccole di un fiorino circa.

Nel 1386 arrivano ad Avignone cinque opere di Jacopo di Cione comprate al prezzo di 26 fiorini totali, raffigurano Cristo o Madonna e santi con o senza sportelli laterali, è insolito che si alluda al maestro, assai famoso nel mondo fiorentino, forse la menzione doveva significare la buona qualità delle opere, da venderci a miglior prezzo perché firmate da un pittore famoso.

Altra menzione di un pittore che aveva fatto più tavolette per Avignone è quella di Giovanni di Tano Fei, amico del Domenico di Cambio che spesso si incaricava di comprare le anconette fiorentine che il Datini vendeva ad Avignone¹⁸².

Nel 1387 si raccomanda all'incaricato fiorentino, che dice di non trovare opere a prezzi così bassi, di lasciar perdere visto che sono compere occasionali o di aspettare un momento di

182 Renato PIATTOLI, «Un mercante del Trecento e gli artisti del suo tempo», *Rivista d'Arte*, 1929, pp. 238-239.

bisogno del pittore per spuntare un prezzo basso. Si aggiunge anche di aver venduto tre delle cinque tavole già inviate con ottimo rendimento, di non comprare tavole che superino i 5 o 6 fiorini e mai grossolane, che ad Avignone non si vendono.

Piattoli riferisce che, nel 1390, Domenico di Cambio commissiona a un maestro fiorentino per mandarle a Boninsegna di Matteo ad Avignone, due dittici medi con la *Crocifissione* e la *Madonna col Bambino*, e due dittici piccoli di identico soggetto di 3 fiorini e mezzo. Nello stesso anno Domenico a Firenze sta facendo dipingere due tavolette da due pittori diversi da mandare ad Avignone, una grande di 12 fiorini e una più piccola di 5 fiorini e mezzo¹⁸³.

Abbiamo menzione dei compratori di tali opere: c'è un certo Olivier che compra una tavoletta per 2 fiorini, Bonifacio Ammanati, procuratore fiscale del Papa che compra due tavole: una grande della Madonna di 6 e l'altra media di 2 fiorini, il lucchese Filippo Rapondo ne compra una di 10 fiorini.

Oltre a opere seriali a volte si commissionano opere di un certo pregio da Avignone a Firenze tramite mercanti intermediari: così nel 1390-1392 Tieri di Benci dalla Francia commissiona a Firenze una bella Madonna grande di 40 fiorini per un suo amico, raccomandandosi sulla qualità, dandone le misure e mandando a Firenze ben due volte il disegno preparatorio su pergamena, visto che la prima volta si era perso.

Oltre ai dipinti l'azienda importò da Firenze cassoni dipinti da 2 ai 9 fiorini, solo in un caso si menziona l'autore, un tale Andrea di Giovanni. La compagnia importa anche cassoni catalani. Tra gli altri oggetti di lusso importati figurano ricami bordati da Lucca, un paramento d'altare nel 1396 ordinato a Firenze dal re di Francia Carlo VI poi non voluto, che i Datini cercano di vendere prima ad Avignone poi a Parigi, nel 1373 Jacopo di Gherardo spedisce da Firenze a Giovanni Baroncelli ad Avignone una Croce d'argento di 19 libbre¹⁸⁴.

183 Renato PIATTOLI, «Un mercante del Trecento...», pp. 228-231.

184 Robert BRUN, «Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement a Avignon a la fin du XIVe siècle», *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1934, pp. 327-346.

Tutte queste merci danno luogo a una serie di considerazioni che possono valere per molti mercanti fiorentini dell'epoca. Credo, assieme al Piattoli, che l'interesse del Datini per le tavole dipinte fiorentine derivi dalla sede del suo commercio, ossia la città della corte papale dove era plausibile si sviluppasse un traffico di dipinti sacri, nonostante questo e il fatto che tale merce trovasse facilmente un compratore in ambiente ecclesiastico, la compagnia non spinge più di tanto su questo tipo di merce forse per una serie di ragioni logistiche che implicavano la difficoltà di inviare opere troppo grandi e il margine di guadagno esiguo se si valutano anche i costi di trasporto. La scelta di opere seriali sembra la più conveniente a un mercante, che specifica di non avere tanti acquirenti da poter azzardare di più, la serialità di certa manifattura pittorica fiorentina andrebbe ricordata quando si studiano (anche per Starnina) tavole e altari con motivi che si ripetono uguali e a volte con evidenti cadute di stile, forse dovute alla mano di un discepolo. Interessante la notizia che ci offrono i mercanti quando affermano che conviene comprare quando il maestro ha bisogno di soldi. Forse si allude al fatto che, tra una commissione e l'altra, un pittore poteva trovarsi con meno denaro e suppliva alla mancanza di entrate con produzioni seriali con iconografie ripetitive e ampia partecipazione dei discepoli. Infine poche volte tali mercanti trattano opere d'arte vere e proprie come intermediari, preferendo piccoli oggetti di lusso ogni tanto. L'immagine di un probabile commercio di opere d'arte date da questi commercianti è dunque quella di chi si occupa solo in maniera marginale di questo tipo di manufatti, prediligendo opere di bassa qualità per elevare i margini di profitto, trattando le opere come merci senza nessun tipo di apprezzamento artistico, ma solo guardando al guadagno da trarne con la minore spesa possibile. Si potrebbe quasi affermare che una balla di panni costituisca un introito più sicuro rispetto a 10 piccole tavolette dipinte. Stupisce la menzione di Jacopo di Cione come uno dei fautori delle tavolette comprate dal Datini, ma forse perché si ha una idea troppo rigida del lavoro del pittore medievale a Firenze, che probabilmente diversificava la sua produzione tra commesse importanti e piccole produzioni seriali di bottega che gli permettevano di

arrotondare nei momenti di magra.

A questa produzione seriale di bottega accenna anche Joseph Patrick Byrne, quando ricorda che accanto alle grandi opere, le botteghe pittoriche potevano eseguire piccole opere, a volte dipinte solo in parte, da finire su richiesta del committente, oppure già finite da comprare. Anche lui accenna al mercato dell'arte episodico fatto dal Datini. Ricorda i documenti studiati da Brun, parla di 48 pezzi inviati dai documenti di distinta tipologia, anconette con o senza portelli o predella, cibori, di oro fino o povero, di vario prezzo. Byrne aggiunge piccole conclusioni ai dati già raccolti¹⁸⁵.

Ricapitolando, le notizie raccolte sul comportamento di un mercante fiorentino di fine Trecento dedito sporadicamente al piccolo commercio di manufatti artistici sono deludenti se si volesse ipotizzare un collegamento tra rotte artistiche e rotte commerciali, in cui i manufatti vengono spinti a viaggiare dai mercanti. La faccenda sembra più complessa, in quanto le rotte commerciali aperte dai mercanti potevano essere utilizzate per la circolazione delle opere d'arte o favorirne il trasporto, aumentando la mobilità dei manufatti artistici. Se questa possibilità sembra ad esempio più sfruttata nel Mediterraneo orientale grazie alla potenza di Venezia sulle rotte adriatiche, nel Mediterraneo occidentale la situazione mercantile più variegata con rotte che si incrociano sulle varie coste, dà luogo a l'esportazione di qualche opera, ma non a una mobilità degli artisti o delle opere come quella dell'Adriatico. Su una di queste rotte mercantili deve essersi incamminato Starnina per cercare fortuna all'estero, appoggiandosi anche alla rete dei compatrioti mercanti residenti all'interno della Corona d'Aragona.

185 Joseph Patrick BYRNE, *Francesco Datini, "Father of many" : piety, charity and patronage in the early moden Tuscany*, Umi, USA, 1989, pp. 244- 259.

3.5 Datini e il suo mecenatismo

Analizzare il mecenatismo artistico di un mercante come Francesco di Marco Datini, dato che si tratta dell'esempio meglio documentato tra i commercianti fiorentini di fine Trecento, può essere paradigmatico del modo di relazionarsi di tale categoria con il mondo dell'arte e specialmente dei pittori. Se si è rilevato che tali mercanti potenti che trattavano un ampio spettro di mercanzie, in genere si davano al commercio di oggetti d'arte in maniera episodica e non tenendo assolutamente in conto l'eventuale valore artistico di un manufatto trattato come qualsiasi altra merce, ben altro discorso si può fare quando questi mercanti, una volta conseguito un certo benessere, pensavano di costruirsi attraverso di questo una certa rispettabilità sociale in patria. Tale obiettivo normalmente a Firenze si raggiungeva attraverso la carriera politica, ma il prestigio di questi uomini veniva notevolmente accresciuto non solo da opere di bene e lasciti –ad esempio– a ospedali della città, ma anche dalla costruzione e decorazione di fastose dimore, di oratori e cappelle di famiglia, è qui che il ceto mercantile incontrava gli artisti. Dal carteggio Datini ricaviamo una serie di elementi su come i mercanti pensassero all'arte: come occasione di prestigio e con un occhio al portafoglio nel caso del Datini, ricaviamo anche una serie di considerazioni sulla metodologia che seguivano gli artisti quando si trattava di soddisfare una commissione importante del ceto mercantile. Non si pensi sia superfluo questo insistere sulle relazioni tra il ceto mercantile e il mondo dell'arte in un momento in cui proprio grazie a questo ceto, la città di Firenze si stava avviando a un futuro di prosperità, da cui sfocerà il Rinascimento.

Francesco di Marco non è stato un mecenate più rilevante di altri colleghi fiorentini, viene preso a esempio perché le sue commissioni artistiche sono tutte minuziosamente documentate e danno una immagine a tutto tondo di un mercante alle prese con il mondo dell'arte e degli artisti. Il primo a interessarsi in maniera estesa alle carte Datini riguardanti

l'arte fu Renato Piattoli nel 1929-1930, che ha il merito di aver riunito ed esaminato tutti i documenti riguardanti questo tema per tracciare un primo quadro delle relazioni del commerciante coi pittori, spesso con conclusioni molto romanzate però pioniere in questo campo.

Quando nel 1383 Datini rientra a Prato e pensa a come costruire e decorare la sua nuova casa al paese, simbolo del suo benessere e del prestigio sociale raggiunto da molti mercanti toscani dell'epoca, cominciano i suoi contatti con gli artisti allo scopo di abbellire la sua dimora.

Nel 1383 fa comprare a Firenze un dittico con la Madonna per 3 fiorini, forse per uso domestico, nello stesso anno chiede consiglio al pittore Agnolo Gaddi, il cui fratello Zanobi commerciante a Venezia si trova spesso in affari col Datini¹⁸⁶, perché vuole farsi intagliare nel legno due statue con la Madonna e San Giovanni, il maestro gli risponde consigliandogli maestri atti alla bisogna, uno scultore fiorentino che vorrebbe 25 fiorini per statue alte 3 braccia, un tale Francesco sellaio a Pistoia e un Giovanni pittore che intaglia figure, ma conclude che sarebbe stato meglio servito nella grande città. Non sappiamo se l'idea delle sculture datiniane si concretizzò in quanto le carte non danno altri accenni alla vicenda, il fatto che tra i consigli gaddiani si accenni a un maestro che avrebbe compiuto l'opera per “soli” 25 fiorini, conoscendo la parsimonia del Datini, si potrebbe immaginare che la commessa non ebbe seguito in quanto molto cara. Ma è interessante notare come il Datini per consiglio si rivolga al Gaddi, forse per la sua reputazione a Firenze e per la parentela col

186 Zanobi di Taddeo Gaddi, fratello di Agnolo, fu un commerciante fiorentino che però si stabilì presto a Venezia intorno al 1369, dove prese la cittadinanza nel 1384, dal 1381 fu anche uomo di fiducia di Firenze nella città lagunare. La sua ditta aveva una sola filiale a Montpellier e sempre dal 1384 fu referente veneziano della compagnia Datini, morì di peste nel 1400. Anche i figli, soprattutto tale Agnolo, continuarono a gestire l'azienda di famiglia veneziana, pur spostandosi a Firenze. Per questo alcune fonti antiche fiorentine dicevano che Agnolo Gaddi era stato pittore e mercante, confondendo lo zio col nipote. Cfr. Reinhold C. MUELLER, «Mercanti e imprenditori fiorentini a Venezia nel tardo medioevo», *Società e storia*, LV, 1992, pp. 29-60 (in PDF on line su *Reti Medievali*). Sempre alla compagnia di Zanobi Gaddi a Venezia la compagnia Datini compra e manda un completo di 256 pezzi di ceramica di Manises nel 1401-1402. Cfr. Concepción VILLANUEVA MORTE, «Estudio de la producción y comercialización del la cerámica bajomedieval entre los reinos de Aragón y Valencia», *Revista de Historia Medieval*, 14, (2003-2006), p. 259.

fratello mercante che il nostro conosceva bene.

Intorno al 1390-1391, Francesco di Marco vuole farsi dipingere un piccolo dittico portatile a Firenze e prega Domenico di Cambio di occuparsi dell'acquisto. Inizia una piccola odissea per l'amico del mercante pratese troppo esigente e attento alla pecunia. Prima il Datini richiede un maestro di Sant'Apollinare per preparare la tavola da dipingere (che potrebbe essere identificato da una lettera precedente con Agnolo de' Chori) e vuole che la dipinga Agnolo Gaddi, conoscente di Stoldo di Lorenzo altro personaggio della cerchia datiniana¹⁸⁷. Domenico fa presente che il maestro di Sant'Apollinare era fuori città e suggerisce un pittore a cui aveva chiesto già due dittici piccoli per Avignone di 3 fiorini e mezzo e una tavola grande di 12 fiorini, tale artista realizzerebbe il dittico per un fiorino. Segue tutta una discussione sull'iconografia dell'opera tra il Datini e il fidato corrispondente a Firenze: il Datini a un certo punto chiede di dipingervi una quantità impressionante di santi – oltre a Giovanni, vuole Francesco, Margherita, Pietro, Caterina, Maddalena – e lo stesso pittore commenta che non entrano tutti in un piccolo dittico portatile, ma si può ipotizzare che il taccagno mercante volesse massimizzare il profitto della spesa per un solo fiorino. Alla fine una valva del dittico conterrà la *Pietà*, mentre l'altra una *Madonna e Santi*, verrà saldato e posto in una custodia di cuoio per poter essere trasportato.

Un altro episodio di intermediazione mercantile riportato da Piattoli dà un'idea di come i mercanti potevano essere implicati nella commissione di un'opera artistica, frate Bonifazio di Sandro Ruspi del convento francescano di Bonifacio in Corsica si serve delle conoscenze datiniane per commissionare una pala d'altare a Firenze. Ma tale frate non è un personaggio qualunque: il Ruspi viene da una famiglia fiorentina stabilitasi in Provenza, era stato prima egli stesso mercante che lavorava nel circolo datiniano, nel 1386 alle prime armi viene

187 La lettera in cui Datini chiede un dittico dipinto da Agnolo Gaddi non è stata pubblicata da Piattoli, ma da Melis e ripubblicata da Byrne che completa poi la discussione su questo incarico con le lettere pubblicate dal Piattoli. Cfr. J. P. BYRNE, *Francesco di Marco...*, pp. 275-283. Datini verso il 1395 commissionò al Gaddi anche due tavole, una con la Crocifissione e un S. Pietro. Cfr. F. MELIS, *Aspetti...*, p. 92.

mandato a Valenza dai soci genovesi del Datini e lavora a contatto con Giovanni di Stefano a Valenza, da cui sperava di imparare molto. Rimane fino al 1389 nella città di Turia e sin dal primo anno in zona consiglia al Datini di aprire una succursale in loco, cosa che avverrà quasi dieci anni dopo nel 1396, con la creazione della Compagnia di Catalogna. Lo ricorda nelle sue lettere anche Giovanni di Niccolò di Buono Castellani, cugino del Ruspi e poi frate da Montpellier, di quella famiglia Castellani, di cui ricordiamo che Giovanni di Stefano del Migliore era stato fattore nei primi anni tra Valenza e Montpellier. Nel carteggio da Valenza di Bonifazio, sembra che il Migliore servisse il Datini intorno al 1389. Questo committente ha quindi molteplici legami con Valenza e soprattutto con un personaggio importante del soggiorno valenzano di Starnina come Giovanni di Stefano del Migliore, di cui parleremo più avanti. Per ora il Ruspi ci interessa, per vedere come un religioso ex-mercante si serve di suoi ex-collegi per una serie di commesse artistiche.

Dal 1398 si firma come frate Bonifacio e si dedica alle commesse artistiche per il suo convento francescano corso, chiaramente per tali incarichi a Firenze chiede lumi al circolo datiniano o a loro amici. Così nel 1398, il frate a Firenze si rivolge al mercante Salvestro Nardi, con compagnia a Marsiglia, che contatta un pittore vicino al proprio fondaco, Mariotto di Nardo, che eseguirà la tavola per la somma di 82 fiorini. Il mercante si incaricherà di seguire il buon andamento del lavoro, conclusosi un anno dopo. Sempre a Firenze il frate commissiona due antifonari che nel 1401 giacevano nel fondaco datiniano di Pisa in attesa di essere inviati, nello stesso anno sempre per il convento corso, con fiorini donati dal Datini e compagni commissiona a Giovanni di Tano Fei una tavola dove viene ritratto il Datini come donatore. Sembra che il Fei fosse amico di Domenico di Cambio, che procurò molte tavolette per il fondaco di Avignone, anche di tale pittore. Nel 1402 sollecita la tavola del Fei e sottolinea che venga mandata in Corsica in cassa con protezione di paglia e canovacci, chiedendo consigli al pittore perché non si rovini col trasporto, e fidando nella esperienza del Datini nel mandare tavole per mare, la tavola verrà spedita nel 1403. È curioso

che in entrambi i casi delle commesse a pittori, il frate accompagna le sollecitazioni ai pittori con l'invio di forme di formaggio corso dal convento, forse per propiziare la buona riuscita delle opere¹⁸⁸.

Allo stesso maestro Giovanni di Tano Fei, il Datini commissiona due tavole nel 1403, una con colonnette, di 4 braccia di lunghezza e due di altezza (circa 2,33 x 1,16 m), e un'altra tavola, le due tavole vennero consegnate nel 1404 e stimate 50 fiorini. Nel 1406 allo stesso pittore si danno a dipingere due tavole per il convento di San Francesco a Prato, del valore di 50 fiorini. Sono ben quattro dunque le opere che il Datini incarica a tale artista¹⁸⁹.

Sempre per il convento di san Francesco a Prato, il Datini commissionò molte opere oltre alle due tavole del Fei, c'erano due cortine istoriate di Arrigo di Niccolò con lo stemma dell'Arte della Lana per i due altari fatti dal Datini, la sua stele funeraria di Niccolò di Pietro detto il Pela, che ancora si conserva, un messale di frate Gabriello del convento degli Angeli.

Nel 1384 Datini diede a dipingere una cappella a Tommaso del Mazza e a un suo collaboratore Niccolò, con cui il maestro non aveva contratto scritto e cui andranno 9 fiorini a fine lavoro, mentre a stimare il lavoro di del Mazza fu Agnolo Gaddi. Tra le figure si vedevano una Santa Caterina e i ritratti del committente con la moglie Margherita¹⁹⁰. Nel

188 Oltre allo studio del Piattoli, una bella analisi delle lettere di frate Ruspi ai mercanti datiniani è stata compiuta in uno studio sulle corrispondenze dei religiosi col Datini. Vd. Simona BRAMBILLA (a cura di), *“Padre mio dolce” Lettere di religiosi a Francesco Datini. Antologia*, Roma, MIBAC, 2010, pp. 61-92.

189 Per le commissioni fatte dal Datini agli artisti, vd. R. PIATTOLI, *Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo*, I, in *Rivista d'Arte*, XI, 1929, pp. 221-253. Giovanni di Tano Fei è iscritto all'arte dei Medici e Speciali nel 1384, entra a far parte della Compagnia di San Luca nel 1409, oltre alle perdute opere Datini da un documento che gli attribuiva una pittura con Santa Brigida per il convento del Paradiso al Pian di Ripoli nel 1401 è stato indentificato col Maestro del 1399 da Boskovits e poi dalla Bacarelli. Cfr. Miklòs BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, pp. 131 s., 241 nn. 189 s., 258 n. 24, 359-362; Giuseppina BACARELLI, «Le commissioni artistiche attraverso i documenti: novità per il Maestro del 1399, ovvero G. di Tano F. e per Giovanni Antonio Sogliano», in Mina GREGORI, Giuseppe ROCCHI, *Paradiso in Pian di Ripoli*, Firenze 1985, pp. 96-98, 102.

190 Su Tommaso del Mazza cfr. Simona PASQUINUCCI, Barbara DEIMLING, *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting: Giovanni Bonsi - Tommaso del Mazza*, (Corpus of florentine painting, section IV, vol VIII), Giunti, Firenze, 2000; Annamaria BERNACCHIONI, «La bottega di pittura della badia fiorentina: da Tommaso del Mazza a Masaccio», *Mitteilungen des kunsthistorisches institutes in Florenz*, 46, 2002, pp. 262-269; Anne SHORT, Barbara DEIMLING, John M. NOLAN, Carl Brandon STREHLKE, Yvonne

1385 un'altra chiesa pratese, San Pier Forelli a Porta Fuia, beneficia del mecenatismo datiniano, questi dà a dipingere una cappella al pittore Francesco di Arrigo, pratese, per 11 fiorini, lo stesso artista dipinge anche dei legni per San Francesco a Prato¹⁹¹.

Ma dove il Datini mecenate eccelse fu nella costruzione e decorazione della sua casa¹⁹². Lì spese molti soldi, fatica e anni della sua vita, seguendo scrupolosamente ogni aspetto della novella casa e alla sua morte i suoi antichi soci curarono per lui di finire la decorazione della magione, poi sede della istituzione caritatevole voluta dallo stesso Francesco come Pia Casa dei Ceppi. Gli affreschi di Palazzo Datini vennero chiaramente alla luce durante il suo restauro del 1954–1958, compiuto da Nello Bemporad¹⁹³.

La decorazione della sua casa comincia nel 1389 con Paganino di Ugolino (che più che dipingere mette la calce alle pareti), Dino di Puccio col compagno Jacopo di Agnolo. A detta di Bruce Cole, sono Dino e il compagno che dipingono la camera degli ospiti al piano terra della casa, detta *camera terrena* o *stanza delle due letta*, lo studioso ricava l'informazione da un documento pubblicato dal Guasti e sostiene poi che questa camera sarà ridipinta da Arrigo di Niccolò nel 1409¹⁹⁴.

SZAFRAN, *Discovering a Pre-Renaissance Master: Tommaso del Mazza*, Bob Jones University Museum and Gallery, Greenville, 2009.

191 Cfr. R. PIATTOLI, «Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo», III, *Rivista d'arte*, 1929, p. 410, 415-427.

192 L'ultimo studio che si occupa completamente della costruzione della casa e della sua decorazione con ampiezza di documenti è: Jérôme HAYEZ, Diana TOCCAFONDI (a cura di), *Palazzo Datini a Prato, una casa fatta per durare mille anni*, 2 voll. Edizioni Polistampa, 2012. Il palazzo Datini gode di una buona mole di studi. Per le notizie sui pittori che hanno lavorato a casa Datini e a San Francesco a Prato, cfr. Renato PIATTOLI, «Un mercante del trecento e gli artisti del tempo suo», *Rivista d'Arte*, V, 1929, pp. 536-579; per i conti che riportano le parti della casa dipinte da ogni pittore, cfr. Federico MELIS, *Aspetti della vita economica medievale*, Siena, 1962, pp. 58-81, 94-98; Bruce COLE, «The interior decoration fo Palazzo Datini in Prato», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII, 1967-68, pp. 61-82; un altro studio interessante è stato condotto da Anne DUNLOP, cfr. Anne DUNLOP, «“Una chasa grande dipinta”: Palazzo datini in Prato», in Anne DUNLOP, *Painted Palaces, the rise of secular art in early Renaissance Italy*, Pennsylvania State University Press, 2009, pp. 15-41. Da segnalare anche Stefania CAVACIOCCHI, «Francesco Datini e i pittori», in Piero NIGRO (a cura di), *Francesco di Marco Datini. L'uomo, il mercante*, Istituto internazionale di Storia Economica “F. Datini”, 2010, pp. 217-234.

193 Vd. Nello BEMPORAD, *Il restauro di Palazzo Datini a Prato*, Firenze, 1958.

194 Per le pitture di Dino di Puccio e Jacopo di Agnolo, vd. Bruce COLE, «The interior decoration fo Palazzo

Nel 1390 il mercante chiede consiglio tramite Domenico di Cambio a Paganino di Ugolino su come dipingere la loggia e questo gli indica come migliore soluzione dipingere in monocromo verde a secco, con gesso e uovo per gli esterni. Nel 1391 cerca un maestro sempre nella città dell'Arno per dipingere il tabernacolo del suo giardino; dichiarano la loro disponibilità a venire a Prato Tommaso del Mazza e Niccolò di Pietro Gerini, che aveva dipinto il tabernacolo di Piazza Tornabuoni che pare piacesse al Datini, scappati dalla pestilenza a Pisa¹⁹⁵. Dopo pochi giorni del Mazza si ammala e Niccolò promette di venire solo con due aiutanti a compiere il lavoro per casa Datini. Quando Niccolò di Pietro Gerini arriva a Prato, trova ad aspettarlo il pittore pratese Arrigo di Niccolò, già habitué del Datini in varie commissioni artistiche, Piattoli ipotizza che entrambi dipinsero parte della Loggia per poi passare alla decorazione interna della casa, dove il pittore locale sembra eccellere nelle parti decorative, mentre Gerini si occupa delle figure, ai due si aggiunge presto un altro maestro fiorentino, Bartolomeo di Bertozzo¹⁹⁶, conoscente del Gerini, che porta alla sua

Datini in Prato», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII, 1967-68, p. 76; Cesare GUASTI, *Ser Lapo Mazzei. Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV*, Firenze, 1880, vol. II, pp. 385-386.

195 Bellosi commenta che il tabernacolo fatto dal Gerini nel giardino del Datini esiste ancora, ora staccato e con sinopie, sta nel museo di pittura murale di San Domenico a Prato. Cfr. «Le arti figurative a Prato ai tempi di Francesco Datini», (già pubblicato Giovanni CHERUBINI (a cura di), *Prato. Storia di una città, I. Ascesa e declino di un centro medievale (dal Mille al 1494)*, Comune di Prato-Le monnier, Firenze, 1991, pp. 919-925) ristampato in Luciano BELLOSI, *Come un prato fiorito, studi sull'arte tardo gotica*, (con bibliografia precedente), Jaca Book, 2000, p. 88. Sul sodalizio tra Tommaso del Mazza e Gerini nel 1391 instiste molta parte della critica, Anne Dunlop sottolinea che la malattia di Tommaso del Mazza probabilmente permise al Gerini di prendere da solo ulteriori pitture per la chiesa di San Francesco a Prato volute dal Datini, Bellosi ricorda come il Mazza si iscrisse all'Arte dei Medici e Speciali nel 1377, fu associato a Pietro Nelli fino al 1382, si iscrisse alla compagnia di San Luca nel 1390, nel 1389-1391 dipingeva un pannello per l'ospedale di Bonifazio a Firenze, nel 1391 collaborava col Gerini. Cfr. Anne DUNLOP, *Painted Palaces...*, pp. 20-21; Luciano BELLOSI, «Tre note in margine a uno studio sull'arte a Prato», (pubblicato prima in *Prospettiva*, 1984, pp. 45-55), in Luciano BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardo gotica*, Jaca Book, 2000, pp. 73-82:73-76.

196 Su Bartolomeo di Bertozzo, Luciano Bellosi, assieme a Zeri identificò questo maestro con il “Maestro della santa Verdiana” dandogli il *Cristo benedicente* di casa Datini, notando che era iscritto all'Arte dei Medici e Speciali nel 1378 e muore nel 1399. Odiernamente la critica ha identificato il *Maestro di Santa Verdiana* con Tommaso del Mazza, cui giustamente Sara Ellis dà il *Cristo benedicente*. Cfr. Luciano BELLOSI, «Le arti figurative a Prato ai tempi di Francesco Datini», (già pubblicato in Giovanni Cherubini curatore, *Prato. Storia di una città, I. Ascesa e declino di un centro medievale (dal Mille al 1494)*, Comune di Prato-Le

venuta dei disegni al Datini che piacciono al padrone di casa. Tale Bartolomeo arriva accompagnato da un certo Agnolo pittore, a lungo dubitativamente identificato con Agnolo Gaddi senza nessun appiglio. Nel contempo il Gerini lavorava anche agli affreschi della chiesa di San Francesco a Prato. Dopo pochi mesi di lavoro il Datini arrivò a litigare coi pittori liquidandoli in malo modo e con pochi spiccioli, il Gerini dopo aver reclamato partì per Pisa e ottenne pochi fiorini dal Datini, con cui mantenne un rapporto aperto forse per poter finire gli affreschi di San Francesco. Tra i due rimasti, fu Bartolomeo di Bertozzo ad adire a vie legali per essere pagato rivolgendosi alla sua Arte dei Medici e Speciali, che poi decise come mediatore il probo ser Lapo Mazzei, il quale fece stimare l'opera da Ambrogio di Baldese. Tale maestro diede parere positivo da cui scaturì una stima di 50 fiorini da pagare ad Agnolo e al Bertozzo, alla fine furono saldati a quest'ultimo 23 fiorini, in saldo coi pochi denari ricevuti anteriormente. La disputa tra il mercante e gli artisti sul valore dell'opera indica come in tal caso la mentalità mercantile arrivasse a valutazioni al ribasso delle produzioni artistiche, dato che la decorazione di casa Datini era in maggior parte ornamentale, il padrone di casa pretendeva pagare i pittori come decoratori, cosa che aveva fatto imbestialire i maestri venuti da Firenze per la bisogna.

A differenza del Piattoli, che scrive quando le pitture non sono ancora state scoperte e fornisce le suddette informazioni documentarie sulla vicenda dei pittori ma dimentica di riportare, pur conoscendoli, i conti dei maestri in cui essi stilavano la lista delle differenti pitture fatte da ognuno, Bruce Cole, che invece ha potuto vedere gli affreschi anche restaurati, usa tali conti per dare a Bartolomeo di Bertozzo e maestro Agnolo la decorazione delle volte dei piani superiori della casa (di cui non resta quasi nulla), dei tabernacoli con colonnette della loggia e cortile circondati da un motivo a finto marmo, della stanza

monnier, Firenze, 1991, pp. 919-925) ristampato in L. BELLOSI, *Come un prato fiorito, studi sull'arte tardo gotica*, (con bibliografia precedente), Jaca Book, 2000, p. 90; Sara Chatarine ELLIS, *The late Trecento decoration fresco of the Palazzo Datini in Prato*, Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, 2010, pp. 8-19.

principale del piano terra (detta anche *camera delle due letta* o *camera dello scrittoio*), dato che il conto specifica che si tratta di un locale con le pareti dipinte ad alberi e la volta a gigli gialli su campo azzurro e stemmi araldici, Cole la identifica con il presunto ufficio del padrone di casa. Dà invece a Bartolomeo il *Cristo Benedicente* della lunetta dell'entrata dell'ufficio, come più tardi concorderà anche Bellosi e altri, oggi questo dipinto è assegnato a Tommaso del Mazza, che all'epoca collaborava col Gerini.

Il Gerini intanto, che aveva lasciati incompleti gli affreschi di San Francesco a Prato, dopo varie sollecitazioni riesce nel 1394 a fare un accordo in cui si contabilizzano le opere datiniane finora compiute in 27 fiorini, grazie a una stima fatta da un fidato del Datini e Agnolo Gaddi. A queste si aggiunge la pittura di un *San Cristoforo* in casa Datini: dipinto iniziato dal Gerini e finito da due suoi allievi, secondo i documenti, ma che secondo la critica recente è di Tommaso del Mazza che pure collaborava col Gerini¹⁹⁷. Sappiamo che nello stesso anno il Gerini e il suo allievo Lorenzo di Niccolò finiscono le storie del convento di San Francesco a Prato, di cui non resta nulla. In quanto al Gaddi, tramite i suoi rapporti con la compagnia Datini, riscatta un amico dai suoi debiti a Firenze tra 1393 e 1394, ma non abbiamo notizia di incarichi per la sua casa affidati a tale maestro da Francesco di Marco.

Bruce Cole recupera il conto non datato del Gerini in cui elenca le opere che ha compiuto in casa Datini, quelle stimate insomma da Agnolo Gaddi¹⁹⁸, e annota 14 figure nel cortile di cui ne sopravvivono 4 che mostrano la *Lupa con Romolo e Remo*, *Re con in mano una città turrita*, *Re con spada e globo*, *figura con ascia, guerriero*, cui lo studioso cerca di dare una interpretazione. Ancora, sul muro nord occidentale della loggia, si trovano, a malapena visibili oggi, *sette virtù sedute con i vizi ai piedi*, sul muro di fronte le *sette scienze coi filosofi*

197 Il fatto che il *S. Cristoforo* sia stato iniziato dal Gerini e finito da due suoi collaboratori viene da un documento pubblicato a Melis e ripreso da Cole e Byrne. Vd. F. MELIS, *Aspetti...*, p. 59, nota 3; B. COLE, *The interior...*, p. 72, nota 26; J. BYRNE, *Francesco di Marco...*, p. 306.

198 L'evidenza che sia Agnolo Gaddi a stimare queste opere dovrebbe allontanare qualsiasi ipotesi di una sua collaborazione agli affreschi di palazzo Datini, in quanto chi faceva queste stime doveva non essere implicato nel lavoro.

ai loro piedi, e sulla volta *quattro filosofi nei tondi*. La parte decorativa della loggia, dalle volte gigliate ai tabernacoli delle figure sono di Bartolomeo e maestro Agnolo.

Secondo le notizie riunite dal Piattoli, nel 1395 sempre il Gerini col suo compagno e associato Lorenzo di Niccolò mandano a Prato prima i due sportelli laterali e poi la parte centrale di una *Madonna* del prezzo di 4 fiorini, inoltre aggiustano la loggia. Dai documenti il Gerini stava anche realizzando una croce dipinta con donatore inginocchiato per il Datini, per la chiesa di San Francesco a Prato. Nel contempo i documenti segnalano che il Gerini stava lavorando anche alla villa degli Alberti detta il Paradiso, infatti il Piattoli e la critica successiva gli assegnano assieme a Lorenzo di Niccolò gli affreschi della chiesa di Santa Brigida. Pare che sempre a partire dal 1395, il Gerini prendesse accordi per dipingere una cappella del duomo di Prato e infine dipinse e firmò gli affreschi del Capitolo della chiesa di San Francesco a Prato per la famiglia Migliorati.

Arrigo di Niccolò, pittore pratese, fu forse per la sua economicità uno dei maestri che servirono più assiduamente il Datini: nel 1391 decorava la casa, nel 1396 Datini gli chiese un affresco con i *Apostoli e dodici frati*, nel 1397 affresca una cappella in San Domenico a Prato, nel 1408 stava dipingendo lo scrittoio del Datini che forse coincide col conto del 1409 per la stanza terrena, come anche due affreschi con *S. Francesco con donatori* in cui erano ritratti il Datini e la moglie, nella chiesa francescana di Prato¹⁹⁹.

Nel 1409 il pittore pratese presenta il suo *conto*, sempre recuperato da Bruce Cole, da cui si evince che dovrebbe aver ridipinto la *camera terrena* su cui già avevano operato Dino di Puccio e Jacopo d'Agnolo venti anni prima, detta anche *stanza degli ospiti* o *stanza dell'un letta*. La volta gigliata con un piccolo stemma con testine, le lunette con boschi e alberi, la parte bassa a finto arazzo, sembrano opera tutta della ridipintura di Arrigo, che fu per questo

199 Bellosi propose di identificare Arrigo di Niccolò con il maestro della cappella Manassei del duomo di Prato per la somiglianza tra un *Crocifisso* di un tabernacolo dipinto in una camera della villa del Palco del Datini, documentato a Niccolò nel 1410 e i dipinti della cappella pratese. Cfr. L. BELLOSI, «Tre note in margine a uno studio sull'arte a Prato»..., in L. BELLOSI, *Come un prato fiorito...*, pp. 76-78.

pagato 15 fiorini. Cole ipotizza che l'occasione di ridipingere il locale venne dal soggiorno nel 1409 di Luigi d'Angiò nella casa del Datini, mentre Sara Ellis nota che questo tipo di decorazione con gigli e corona nella finta tappezzeria è presente in altre dimore toscane dell'epoca, come in palazzo Davanzati, quindi non andrebbe ricollegato al passaggio del re angioino²⁰⁰.

Dopo la morte del Datini nel 1410 i suoi soci, come esecutori testamentari delle volontà sua, continuarono nell'opera di decorazione della casa. Nel 1410 incaricano a vari pittori la decorazione di tre facciate esterne della casa del Datini, futura Casa dei Ceppi. Questi sono detti Ambrogio e compagni e sono: Ambrogio di Baldese²⁰¹, Scolaio di Giovanni²⁰², Niccolò di Pietro Gerini e Alvaro Pirez, Lippo di Andrea²⁰³, Bettino di Zanobi. Dopo aver iniziato la decorazione e aver fatto i disegni, passano tutto ad affresco, mentre segue la decorazione l'infaticabile Luca del Sera. I pittori lavorano su 16 riquadri ognuno prendendosi una parte della narrazione pittorica, inoltre tutti hanno un lavorante con loro, vengono pagati dai 20 fiorini di Bettino di Zanobi, ai 24 di Lippo di Andrea, Alvaro Pirez e Ambrogio di Baldese, ai

200 Per il conto di Arrigo di Niccolò, vd.: Bruce Cole, *The interior decoration...*, pp. 76-82. Per la decorazione della stanza con gigli e corone nella finta tappezzeria che ricorre in altre dimore dell'epoca e per la denominazione delle due stanze del piano terra di casa Datini, vd. Sara ELLIS, *The late Trecento decoration fresco of the Palazzo Datini...*, pp. 116-132.

201 Per il tentativo di unire Ambrogio di Baldese con il Maestro della Madonna Straus, vd. Sonia CHIODO, «Pittori attivi in Santo Stefano al Ponte a Firenze e un'ipotesi per l'identificazione del Maestro della Madonna Straus», *Paragone*, 1998, pp. 48-79.

202 Scolaio di Giovanni, identificato dalla Bernacchioni nel 1966 col Maestro di Borgo alla Collina, un discepolo di Starnina, gode di una recente monografia. Cfr. Alberto LENZA, *Il Maestro di Borgo alla Collina. Proposte per Scolaio di Giovanni, pittore tardogotico fiorentino*, Polistampa, Firenze, 2012.

203 Lippo di Andrea, nato intorno al 1370-1371 e iscritto alla Compagnia di San Luca nel 1411, morto nel 1451. A lungo conosciuto solo nei documenti è stato poi identificato con una creatura del Sirén, lo Pseudo Ambrogio di Baldese, grazie a intuizioni di Bellosi confermate dalla Padovani e da Procacci. Cfr. Luciano BELLOSI, «Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco», in *Paragone*, 1965, pp. 33-34; Serena PADOVANI, «San Michele Arcangelo», in AA.VV., *Tesori di Arte Antica a San Miniato al Tedesco*, Genova, 1979, pp. 75-77; Ugo PROCACCI, «Lettera a Roberto Salvini con ricordi e con alcune notizie su Lippo d'Andrea, modesto pittore del primo Quattrocento», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 213-226; Laurence B. KANTER, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence: 1300-1450*, Metropolitan Museum of Art. NY, 1994, pp. 318-320; Linda PISANI, «Pittura tardogotica a Firenze negli anni trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio di Baldese», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45, 1/2 (2001), pp. 1-36.

26 di Gerini e Scolaio di Giovanni. Mentre Niccolò Lamberti detto il Pela è lo scultore che lavora la lapide di Francesco Datini nel 1411, poi messa a terra nella chiesa francescana di Prato²⁰⁴. Colpisce tra i decoratori esterni della casa del Datini la presenza di due maestri minori attivi in Toscana molto influenzati dallo Starnina, come Scolaio di Giovanni e Alvaro Pirez, ma a parte la coincidenza della commissione questa commessa non ha nulla a vedere con la tarda attività di Starnina, più che altro, se degli affreschi esterni non restassero che pochi lacerti, si sarebbe potuto vedere come Alvaro e Scolaio mostrassero già una parziale assimilazione dei modi goticissimi del maestro ibericizzato. Ma senza voler fare congetture, questa narrazione di un mercante che si dedica al mecenatismo, risulta utile per comprendere come un uomo di tale categoria utilizzi la propria rete di conoscenze nel mondo commerciale per portare a termine incarichi artistici, sia parsimonioso sui prezzi, non abbia competenze artistiche molto sviluppate. L'atteggiamento di Luca del Sera verso i maestri che vengono a dipingere l'esterno della dimora del Datini la dice lunga su come venivano considerati gli artisti da un mercante, protesta quando la vedova del Datini li invita a mangiare a casa, pensando che non devono stare scomodi ma neanche troppo coccolati, ha una visione lucida degli artisti come abili artigiani che stanno lavorando, le considerazioni artistiche restano fuori dalla sua mentalità di mercante.

Questa dettagliata descrizione delle relazioni artistiche del mercante toscano meglio documentato dell'epoca di Starnina, per quanto nella narrazione i pittori elencati solo sfiorano la questione di Gherardo di Jacopo, servono a fare una serie di considerazioni più generali e soprattutto più realistiche sul possibile rapporto intercorso tra mercanti e pittori dell'epoca, senza idealizzare fuori misura una loro eventuale conoscenza, usando appunto una fotografia fedele della situazione come quella documentata nei minimi dettagli nel caso del Datini.

Non c'è dubbio che la borghesia mercantile toscana e specialmente fiorentina, ricorresse ai

204 Per la decorazione della casa Datini dopo la morte del mercante, poi Casa dei Ceppi, vd.: Renato PIATTOLI, «Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo», *Rivista d'Arte*, 1930, pp. 97-150.

pittori e artisti per commissioni sia pubbliche, in chiese soprattutto, sia private per le loro dimore, che accrescessero il loro prestigio personale e dessero chiaramente idea della loro prosperità, ma a questo guardavano quando incaricavano un'opera, piuttosto che alla eventuale bellezza dell'arte. Inoltre anche quando, nel caso della compagnia Datini, avviarono un piccolo e non costante commercio di anconette da Firenze a Avignone cercavano di comprare a buon prezzo opere seriali di bottega, stando molto attenti al rapporto qualità-prezzo per ottenere profitto. Stupisce invece la loro precisione e maestria nel saper imballare e far viaggiare le opere d'arte su lunghe distanze, come qualsiasi altra merce, il loro stesso modo di trattare l'opera d'arte come pura mercanzia: se si vede in quest'ottica la polemica tra Datini e i pittori della sua casa che egli voleva pagare come dei decoratori, si comprende meglio. Basti aggiungere che il Datini si era fatto il conto dei giorni di lavoro dei pittori, stimando che quanto chiedevano era sproporzionato perché avevano passato metà del tempo a montare ponti e pestare colori²⁰⁵.

Fa specie anche il fatto che quando si trattava di prendere contatto con degli artisti fiorentini, in città al fondaco c'era sempre qualcuno, per esempio nel caso Datini era spesso Domenico di Cambio, che aveva un vicino o un amico pittore a cui chiedere o commissionare, o che andasse informandosi in giro su prezzi e modi o su chi avesse fatto tal tabernacolo. Anche dal racconto delle commesse, vengono fuori una quantità di elementi: per esempio che un pittore a volte prendeva commesse perché aveva come amico o vicino di bottega un mercante, che a volte le buone relazioni tra un maestro e un mercante servivano a ottenere maggiori incarichi, come ben si vede nel caso di Datini e Niccolò di Pietro Gerini, che era

205 Joseph Byrne arriva a una conclusione simile, aggiungendo che non si può pretendere dallo spirito pratico di un mercante del tempo, tutto dedito a dare il giusto prezzo alle cose e impregnato della sua mentalità mercantile, che questi abbia una sensibilità artistica spiccata o sappia distinguere tra un'opera d'arte e un manufatto artigianale, anche Bellosi pensa che Datini trattasse i maestri come degli imbianchini. Di diverso parere è Melis, tra gli altri, che crede che il lavoro dei decoratori delle stanze, come Bartolomeo di Bertozzo e il suo compagno Agnolo, non poteva essere valutato come quello di pittori di figure e quindi dà ragione al Datini quando considerava esoso il loro compenso. Cfr. J. BYRNE, *Francesco Datini...*, pp. 259-273; L. BELLOSI, *Le arti figurative a Prato...*, p. 88. F. MELIS, *Aspetti...*, pp. 96-98.

possibile consegnare un'opera a pezzi inviandola a dorso di mulo. Viene fuori dal racconto di quello che è solo uno degli innumerevoli episodi di commesse artistiche a Firenze e dintorni che c'era una buona mobilità degli artisti, che andavano facilmente dove trovavano incarichi, che si muovevano con una certa facilità soprattutto per affreschi, che potrebbe essere valida l'equazione centri minori – pittori minori soprattutto quando i maggiori spadroneggiavano in città con le commesse migliori. Nonostante le differenze di fama tra un pittore e l'altro, c'era una certa orizzontalità interna tra i maestri, si conoscevano in molti, consigliavano di chiamare tal collega se coinvolti in una commessa molto grossa, come nel caso di Bartolomeo di Bertozzo consigliato al Datini dal Gerini. Chiaramente nel caso di consigli in commesse in cui non erano coinvolti direttamente contava il prestigio del pittore, come quando il mercante pratese chiede consiglio per iscritto ad Agnolo Gaddi per trovare uno scultore e questi risponde segnalando tre nomi che potevano fare al caso suo, in un caso aggiunge anche il preventivo dello scultore. È indicativo che Agnolo, pittore prestigioso e conosciuto nella Firenze di fine Trecento, nelle vicende datiniane lo ritroviamo a volte a stimare affreschi chiamato dai colleghi, anche se non è il solo.

Un caso che la critica sta meglio considerando solo da poco tempo è quello delle “compagnie”: per la decorazione esterna dei muri di casa Datini compiuta dopo la morte di Francesco di Marco, all'inizio della commessa si presentano quattro maestri per proporre le loro idee, quelli che tornano per gli affreschi sono detti anche “Ambrogio e compagni”, ma in tal caso non è detto che tale definizione supponga una sudditanza degli altri ad Ambrogio di Baldese, infatti la caparra la prende Scolaiò di Giovanni a nome di tutti, i disegni preparatori non si sa bene chi li fa, ma poi ogni pittore dipinge la propria parte di scene autonomamente col suo discepolo, inoltre vengono pagati tutti con cifre molto simili.

Va infine scartata l'idea che tali artisti non avessero una netta percezione della qualità del loro lavoro. Così, quando a Niccolò di Pietro Gerini dopo il 1391 si adombra l'ipotesi che non sarà lui a proseguire gli affreschi datiniani di San Francesco a Prato che aveva interrotto, il

pittore protesta energicamente che ne va della qualità del suo lavoro e della sua reputazione e che solo lui avrebbe potuto finirli²⁰⁶.

Tutte queste informazioni serviranno anche per comprendere il tipo di rapporti che Starnina potesse avere con i mercanti suoi compatrioti a Valenza e oltre.

3.6 I mercanti amici di Starnina a Valenza

3.6.1 Goro di Stagio Dati

Tra gli amici e conoscenti di Starnina figurano alcuni mercanti di cui vale la pena approfondire la conoscenza. Il primo che saltò agli occhi della critica fu Goro di Stagio Dati, dato che un illuminante studio di Creighton Gilbert lo mise in relazione con gli affreschi del Carmine che Vasari dava a Starnina, di cui sono rimasti alcuni lacerti scoperti da Procacci e di cui parleremo oltre.

Gregorio Dati, mercante di seta, era il cognato del committente della cappella di San Girolamo al Carmine a Firenze, dipinta dal pittore recentemente tornato da Valenza. Sua sorella Maddalena infatti aveva sposato Matteo di Tommaso di Guido nel 1380²⁰⁷, e sarà lo stesso Goro alla morte della coppia senza figli a ereditare il patronato della cappella, voluta per testamento dal padre Tommaso di Guidone Pagni lanaiuolo nel 1393 e finita nel 1404. Un ulteriore intervento di Lisa Goldenberg Stoppato prova a identificare questo mercante con un conte di Gangalandi, la cui lapide si trova nel primo chiostro della chiesa del Carmine²⁰⁸.

206 È il lungo studio di Renato Piattoli quello che permette dall'analisi dei carteggi di conoscere le circostanze e lo sviluppo di ogni incarico artistico. Cfr. R. PIATTOLI, «Un mercante...», in *Rivista d'Arte*, 1929, pp. 221–253, 396–346, 537–579, e 1930, pp. 97–150.

207 La data di nozze della sorella Maddalena è segnata dallo stesso Goro nel *Libro segreto*. Cfr. Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto di Gregorio Dati*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1869, p. 14.

208 Per i committenti della cappella di San Girolamo nella chiesa del Carmine, cfr.: Creighton GILBERT, «The patron of Starnina's frescoes», *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss*,

Di Goro abbiamo abbondanti notizie scritte da lui stesso nel suo *Libro segreto* giunto fino a noi, in cui racconta i fatti salienti della sua esistenza in uno stile asciutto e mercantile dal 1388 al 1434, il nostro è anche autore di una *Istoria di Firenze*, scritta nel 1409 che narra le vicende del comune dal 1380 al 1406²⁰⁹. La vita di Goro di Stagio somiglia a quella di tanti suoi concittadini dediti alla mercatura. Nato per sua stessa ammissione a Firenze nel 1362, da suo padre Stagio anch'egli mercante di seta e da monna Ghitta, ebbe un fratello importante che ascese alla carica di Priore dei Domenicani, Leonardo, cui si assegna un poemetto geografico come *La sfera*, prima dato al fratello che forse lo ha solo tradotto dal latino²¹⁰.

Per ammissione dello stesso Goro, suo padre Stagio a suo tempo aveva fatto compagnia con Vanni di ser Lotto Castellani mettendo ben 1000 fiorini in compagnia. Lo enuncia freddamente ma con un certo orgoglio²¹¹.

Dopo la morte del padre nel 1374, Goro fece pratica nella bottega del setaiuolo Giovanni di

vol. I, NY, New York University Press, 1977, pp. 185-191; Lisa GOLDENBERG STOPPATO, «Novità sul committente dello Starnina a Santa Maria del Carmine», *Paragone*, 42, 1991, pp. 73-81.

209 Cfr. Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto di Gregorio Dati*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1869. Il *libro segreto* è stato giudicato severamente in ambito letterario, in quanto l'autore raccoglie i punti salienti della sua vita in forma di appunti e con una scrittura arida e senza commenti, che lo fa assomigliare a un libro di conti di un mercante. Personalmente non ritengo l'idea del Dati di ricordare i fatti rilevanti della sua vita secondo il tipo di scrittura che gli era più comoda, quella mercantesca, un errore. Il fascino di questo libro sta proprio in quella sintesi asciutta ma minuziosa dei punti importanti. Va ricordato che questo tipo di memoria non era affatto scritta per diletto, ma costituiva una sorta di registro familiare da tramandare ai posteri. L'abitudine a scrivere per mestiere dei mercanti del tempo si tradusse anche in un florilegio di memorie e saggi. Per il giudizio negativo sul libro di Goro, vd. Marziano GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura, l'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 267-269. Tale *libro segreto* rientra pienamente nella tradizione specialmente fiorentina e tre-quattrocentesca dei *libri di famiglia*, alla cui proliferazione contribuirono la diffusa alfabetizzazione dei mercanti fiorentini, il fatto che la scrittura e la registrazione di merci ed eventi fosse parte del loro mestiere, la volontà degli stessi di lasciare un registro ai discendenti delle loro vicende commerciali e patrimoniali. Vd. Christian BEC, *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375-1434*, Paris 1967; Vittore BRANCA (ed.), *Mercanti scrittori, ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Rusconi, 1986; Alessio RICCI, *Mercanti scriventi*, Aracne, Roma, 2005, pp. 9-19.

210 Per Leonardo Dati (1365 circa-1425), vd. Paolo VITI, «Leonardo Dati», in *Dizionario biografico degli italiani*, 33, 1987, pp. 40-44.

211 Per la compagnia tra Vanni di ser Lotto Castellani e Stagio Dati, nel *Libro segreto* Goro asserisce “*truovo [per libri vecchi] che Stagio s'accompagnò con Vanni di ser Lotto: a dì 1 di gennario 1352 cominciò la compagnia, e mise in corpo di compagnia fiorini mille d'oro*”. Cfr. Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto di Gregorio Dati...*, p. 13.

Giano cominciando a 13 anni dal 1375 al 1380, poi fece pratica nell'arte della lana nel 1380-1381, tornando poi dai di Giano, di cui divenne socio nel 1384 mettendo 300 fiorini che salda solo nel 1387²¹².

Questa è la prima di una lunga serie di società fatte dal Dati, che a giudicare dai suoi guadagni dichiarati nel *libro segreto*, non era un mercante ricchissimo come il Datini, ma teneva un profilo più basso, a volte aiutandosi con la dote di una delle mogli, essendosi sposato ben quattro volte per finanziare la sua parte nella nuova società di turno. Dal 1387 al 1392 Goro è in compagnia con Bonaccorso Berardi, Michele di ser Parente, Nardo di Lippo, partecipando con 500 fiorini per 12.500 di corpo della compagnia, possiamo parlare quindi di un socio di minoranza che però guadagna abbastanza bene, qualche centinaio di fiorini ogni anno. Nel 1392 Michele di ser Parente lascia la compagnia e Goro accetta di rivelare un debito di questi col catalano Joan Esteve, sperando erroneamente di ricavarne qualche profitto e invece perdendo solo dei soldi²¹³, la nuova compagnia senza Michele si ricostituisce con più della metà del capitale anteriore fino al 1394, quando chiude dando 30 fiorini al fratello Simone per l'anno 1393. Agli inizi del 1395 lavora senza compagnia e sembra aver guadagnato bene, fino a 600 fiorini, collaborando col fratello Simone a Valenza, ma spende molto e gli resta poco anche “per lo danno ricevuto per Giovanni Stefani a Valenza”. Successivamente rifà la compagnia con Michele di ser Parente dal 1396 fino al 1402, quando passa a fondare una sua compagnia col nome “Goro di Stagio e compagni” che chiude nel 1406 con bottega a Porta Santa Maria, proprio a suo nome nel 1403 rifiuta di pagare una lettera di cambio di 20 fiorini da Valenza, dal 1408 al 1411 fa compagnia con Piero Lana già suo socio nella compagnia anteriore, seguono altre compagnie fino alla sua morte, dove alterna periodi prosperi a momenti poco favorevoli²¹⁴.

212 Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto di Gregorio Dati...*, pp. 14-18.

213 Il debitore di Goro viene da lui segnato come *Giovanni Stefani*, nome che Elisa Soldani ha riportato al mercante catalano Joan Esteve. Cfr. Maria Elisa SOLDANI, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, CSIC, Barcelona, 2011, pp. 358-363.

214 Per le compagnie fatte da Goro nel corso della sua vita, vd. Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto...*,

Goro compie numerosi viaggi a Valenza, dove suo fratello Simone risiedeva stabilmente, il primo di due anni tra 1390-1392, un viaggio fallito a causa dei pirati nel 1393, un altro tra 1393-1395 dove passa anche per Barcellona e Maiorca, uno ancora tra 1408 e 1411 dove andò a Valenza e Murcia²¹⁵.

A Firenze era considerato uomo stimato e probato e ricoprì numerose cariche pubbliche importanti negli ultimi decenni della sua vita, morendo nel 1435. Fu dieci volte console dell'Arte della Seta dal 1402 al 1431, nel 1405 fu uno dei Dieci di Libertà nella guerra contro Pisa, nel 1412 e 1403 fu Gonfaloniere di Compagnia, nel 1429 divenne Gonfaloniere di Giustizia, tra gli altri incarichi politici ricevuti.

La sua *Istoria di Firenze* divide la critica, alcuni la considerano anticipatrice di idee che si affermeranno nella Firenze rinascimentale, altri la vedono ancora troppo legata alla storiografia medievale, molti concordano sul fatto che si tratti di una fonte di prima mano della guerra di Firenze contro i Visconti, così nel libro VII si narra tutta la guerra tra Firenze e Pisa del 1405 e 1406²¹⁶. Aleggiasu tutto il libro uno spirito patriottico e la difesa della

pp. 14-20. Per la lettera di cambio vd. E. BENZA, *Francesco di Marco...*, pp. 346-347.

215 Nel primo viaggio di Goro a Valenza egli arriva il 26 ottobre 1390, torna a Firenze il 29 novembre 1392, tutto il viaggio è a spese sue. Inoltre calcola al ritorno da Valenza che lui e il fratello Simone hanno speso in tre anni 860 fiorini in faccende e spese di casa. A testimonianza di questo primo viaggio del 1392 c'è un documento di spedizione di balle di grano ai Datini da Valenza a Pisa a ottobre del 1392. Il secondo viaggio del 1393 fallisce: parte il 10 settembre del 1393 per Valenza ma viene derubato dai corsari a Portovenere, prima di Genova e torna a Firenze il 13 dicembre, perde 250 fiorini di merce sua di perle e vestiti e 300 fiorini della compagnia. Riparte per Valenza ad aprile 1394, va anche a Maiorca e Barcellona, dove trova Simone, tornano a Valenza assieme, ce lo lascia e rientra via terra arrivando a casa il 24 gennaio del 1395. Riparte per Valenza e Murcia via terra nel novembre del 1408 e vi arriva a dicembre, dove trova Simone che stava facendo cattivi affari, sperando di aiutarlo ma con poco successo, riparte da Murcia nel maggio 1410 e indugia a Valenza fino a febbraio del 1411, infine via Barcellona arriva a marzo del 1411 a Firenze. Cfr. Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto...*, pp. 18-19, 24, 26-30, 33, 55-59, 81, 87-91. Per la lettera di spedizione da Valenza a Pisa, cfr. E. BENZA, *Francesco di Marco da Prato...*, pp. 346-347.

216 Sarebbe bello poter trovare un nesso tra questo capitolo e l'affresco compiuto da Starnina col *S. Dionigi e la vittoria su Pisa* dipinto sulla facciata del Palazzo di Parte Guelfa di Starnina, compiuto intorno al 1406. Ma non abbiamo documenti, oltre alla testimonianza di Vasari e l'annotazione sul suo carattere goticissimo di Toesca, che possano corroborarla. Semplicemente la conquista di Pisa fu un avvenimento civico molto sentito dai fiorentini, torneremo a trattare del tema nel capitolo, a proposito dei Castellani.

*florentina libertas*²¹⁷.

Goro era un uomo che amava le donne, ma si può tranquillamente affermare che utilizzò i suoi molteplici matrimoni per immettere denaro sonante nei suoi affari e stringere nuovi vincoli di amicizia con potenti famiglie fiorentine. Il Dati si sposa la prima volta nel 1388 con Bandecca, figlia di Bonaccorso Berardi da cui ricevette in dote 500 fiorini. La donna muore nel 1390 di parto col primo figlio. Nel 1391 ha un figlio illegittimo a Valenza da una schiava, lo chiama Tommaso e lo manda a Firenze. Nel 1393 si risposa per la seconda volta con Isabetta figlia di Mari Villanuzi che gli porta in dote 800 fiorini, muore nel 1402 e gli dà otto figli. Nel 1403 sposa Ginevra, figlia di Antonio di Piero Piuvichesi Brancacci che porta 1000 fiorini di dote e ha con lei undici figli, la terza moglie muore di parto nel 1412, di tutti questi figli nel 1422 gliene restano cinque. Nel 1421 sposa Caterina Guicciardini, di 30 anni, con 600 fiorini di dote, che gli dà cinque figli²¹⁸. Le registrazioni dei matrimoni di Goro sono molto interessanti per comprendere qualcosa di più sull'indice di mortalità infantile dell'epoca molto alto, in epoca di pestilenze e malattie infantili. Ma risultano attraenti anche per un altro motivo: si potrebbe ipotizzare che il fatto che Goro si sia garantito una opportuna discendenza abbia favorito la decisione del cognato Matteo di Tommaso di Guido, marito di donna Maddalena e senza discendenti, di lasciare alla morte della sorella lui come erede dei suoi beni nel 1407. All'epoca Goro aveva due figli maschi e cinque femmine e annota nel suo libro che “ Matteo di Tommaso di Guido, marito della Maddalena, nostra sirocchia, passò di questa vita a dì XXIII di luglio anno sopradetto 1407... e suo erede lascia la Maddalena, mentre che durerà il tempo della sua vita; e dopo la vita sua lascia suoi eredi me Goro di

217 Goro Dati, grazie ai suoi libri, è un personaggio abbastanza studiato nella storiografia fiorentina, ma la maggior parte delle informazioni su di lui la critica l'ha ricavata dai suoi stessi scritti. Cfr. P. VITI, *Gregorio (Goro) Dati*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 33, 1987, Treccani, pp. 35-40. Uno studio recente è quello di M. E. SOLDANI, *Uomini d'affari...*, pp. 358-363.

218 Per quanto riguarda le numerose mogli e i molti figli avuti da Goro, è egli stesso a segnarli nel libro con una certa asciuttezza, solo ogni tanto si scorge una nota di dispiacere per la morte di una delle mogli e di una delle figliollette a cui era molto legato. Cfr. Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto...*, pp. 15, 20, 22, 31-32, 35-39, 40-44, 60-64, 74-79.

Stagio e miei figliuoli e discendenti” e tra l'elenco dei beni spicca “una cappella dipinta nel Carmino a onore di Dio e di San Girolamo”²¹⁹. Insomma non è azzardato pensare che proprio la numerosa prole di Goro sia stato un buon motivo per orientare su di lui la scelta di fargli ereditare le proprietà di Tommaso di Guidone, tra le quali c'è la cappella di San Girolamo dipinta a fresco da Starnina nella chiesa del Carmine di Firenze. Anche se non abbiamo il contratto dell'opera, si può dedurre dai documenti Datini sopra esaminati che i maestri fiorentini non sempre stipulassero un contratto coi loro committenti, nel caso del Datini abbiamo visto proprio come la mancanza di un contratto abbia creato problemi a Bartolomeo di Bertozzo e agli altri quando si trattava di farsi pagare da Francesco di Marco. Ma si sa anche che proprio i *libri di famiglia* come quello di Goro servivano da memoria interna per registrare i beni patrimoniali che si lasciavano alla discendenza. E anche in assenza di un documento che attesti con certezza la paternità starniniana dei dipinti del Carmine, dalle poche evidenze documentarie rimaste risulta la familiarità che probabilmente Goro aveva col pittore, magari rinsaldata dai numerosi e a volte prolungati viaggi di questi a Valenza. Il fatto che un documento valenzano ci attesta che proprio Simone, il fratello di Goro, viene scelto da Starnina come suo procuratore per curare i suoi affari durante una sua assenza dalla città, dimostra che tra i due fratelli mercanti di seta e il maestro c'era conoscenza e fiducia. Da questo è plausibile pensare che sia stato proprio Goro a consigliare al cognato un buon pittore per far dipingere la sua cappella, facendo al marito di Maddalena il nome di un pittore recentemente tornato in città: Gherardo di Jacopo. Tramite i documenti Datini, dalla prassi con cui il mercante pratese cercava artisti per le sue committenze pubbliche e private si evidenzia come poi gli amici e colleghi fidati fiorentini di Francesco di Marco cercassero buoni pittori tra maestri di cui erano amici o conoscenti, o addirittura vicini di bottega. L'unica altra citazione a opere d'arte che si trova nel libro del Dati al 1394 riguarda un dossale

219 Cfr. Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto...*, pp. 84-86.

che doveva essere venduto ad Avignone nelle mani di Andrea di Tieri²²⁰, da cui per la sua parte ricava 198 fiorini: “e uno dossale che ò a Vignone nelle mani d'Andrea di Tieri” e “àno dato per lo dossale ch'era a Vignone, venduto per le mani d'Andrea di Tieri, e toccomene in parte...fior. 138”²²¹. Non ci sono ulteriori notizie sull'opera, dal contesto viene trattata una mercanzia in giacenza che doveva essere venduta e di cui Goro guadagna una parte probabilmente assieme ad altri; visto il guadagno consistente, si tratterebbe di un'opera importante di una certa rilevanza artistica. Basta confrontare il prezzo con quello delle piccole tavolette seriali esportate dal Datini per averne conferma. Se poi si ricorda che una fonte prevasariana parla di un passaggio di Starnina ad Avignone prima di giungere a Valenza, almeno la cosa risulterebbe plausibile pensando che anche i suoi conoscenti mercanti battevano quelle rotte, ma la congettura non andrebbe spinta oltre, data la mancanza di qualsiasi altro elemento che possa corroborare questa ipotesi.

3.6.2 Simone di Stagio Dati

Simone era il fratello di Goro, suo collaboratore nell'attività mercantile e residente a Valenza per decenni, ci interessa anche di più del fratello in quanto è citato in un documento del novembre 1395 in cui Starnina lo nomina suo procuratore, assieme a Giovanni di Stefano del Migliore: “*Gerardus Jacobi pictor civis florentie gratis facio procuratores meos vos Johannes Sthephani presentem et Simonem de sagio, absentem, mercantores cives valentie..*”²²². L'istituto della procura era qualcosa che soprattutto i mercanti fiorentini avevano appreso

220 Andrea di Tieri da Volognano e compagnia, con sede ad Avignone, ha un intenso carteggio tra il 1392 e il 1406 coi fondaci di Barcellona, Valenza, Maiorca, Genova, soprattutto con la Compagnia Datini, cfr. ASP, Fondo Datini, Carteggi, *ad vocem*. Più avanti farà compagnia con gli Strozzi nel XV sec., compagnia che poi scioglierà. Vd. Sergio TOGNETTI, «Gli affari di messer Palla Strozzi (e di suo padre Nofri). Imprenditoria e mecenatismo nella Firenze del primo Rinascimento», *Annali di Storia di Firenze*, v. 4, ott. 2011, pp. 7-88.

221 Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto...*, pp. 84-86.

222 F. ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre», *Archivo de arte valenciano*, 1920, pp. 10-11.

presto nelle terre catalano-aragonesi visto che se ne lamenta Simone Bellandi, scrivendo al suo capo Datini nel 1396, affermando che senza procure non si può fare molto in questo territorio, come riporta a sua volta la Soldani: “E delle II cose l'una si conviene fare in questo paese: o fare in suo nome ogni cosa; o faciendo in nome d'altri bixogna pochura, che costoro sono giente l'una più pratica de mondo; e se avete a pagare un soldo, o a fare altro, tantosto domandano e vogliono avere prochura”. In tal modo il fattore barcellonese del Datini spiegava al suo datore di lavoro pratese come, a differenza di Firenze, qualsiasi operazione fatta da terzi avesse bisogno della delega. A questo tipo di delega ricorse anche Starnina forse per doversi allontanare da Valenza, dando a due amici fidati il potere di poter gestire i suoi affari in sua assenza, come possiamo immaginare fosse ricevere parte di pagamenti di opere compiute, per esempio. Egli stesso a Toledo riceve un pagamento con procura del suo collega Nicola d'Antonio fatto a entrambi²²³.

Tornando a Simone di Stagio, tramite vari documenti e gli scritti del fratello si può ricavare una serie di notizie che illuminino le vicende di questo amico di Gherardo di Jacopo.

Il fratello di Simone, al ritorno da un suo viaggio di due anni a Valenza narra come, tra 1389 e 1392, avesse speso assieme a lui la considerevole somma di 860 fiorini in merci, spese di casa e varie faccende. Non è chiaro che tipo di collaborazione all'epoca Goro avesse col fratello, sicuramente era il suo appoggio a Valenza nella commercializzazione di drappi serici. Ma probabilmente non era ancora suo socio ma piuttosto il suo fattore, dato che Goro gli paga 30 fiorini di salario per il 1393. Gregorio, nel suo viaggio del 1394 nella corona aragonesa, trova Simone a Barcellona, torna con lui a Valenza e annota che il fratello è associato con Andrea Lopis²²⁴, che ha apportato 500 fiorini, dividendo a metà il guadagno

223 L'istituto della delega, a cui si adeguarono presto tutti i mercanti fiorentini presenti nella Corona, viene analizzato da Elisa Soldani. Cfr. Maria Elisa SOLDANI, *Uomini d'affari e mercanti toscani...*, pp. 72-74.

224 Maria Elisa Soldani definisce Andrés López un mercante castigliano, nei documenti dell'epoca è descritto come mercante di Valenza, un documento pubblicato dall'Almarche narra come gli eredi di *Andreas Lopis* avessero affittato una casa a Simone di Stagio nel gennaio del 1396, fa pensare che questi fosse morto nel 1395. Nel carteggio Datini abbiamo sue lettere alla compagnia e a vari mercanti in copia a nome Andreu

della merce e delle sete di Simone. Nel 1394-1395, Goro continua ad appoggiarsi a Simone per esportare e importare da Valenza. Simone soggiorna a Firenze dal 12 dicembre 1396 fino al 3 gennaio del 1397, nel suo viaggio di ritorno a Valenza, viene fatto prigioniero fuori da Foce Pisana da un naviglio napoletano dell'ammiraglio di re Luigi d'Angiò e portato nel regno napoletano, viene riscattato dopo tre mesi a Gaeta pagando 220 fiorini, messi in conto alla compagnia.

Nel 1395 Giovanni, figlio di Michele di ser Parente, con l'approvazione del genitore e di Goro anch'essi soci con la metà dei profitti, entra in società con Simone a Valenza e arriva in città nel 1396. Alla fine dello stesso anno, Simone va a Firenze per qualche mese e convince i soci di maggioranza a lasciare la compagnia a entrambi i soci minoritari. Tornato a Valenza, a causa di dissensi, Giovanni si sposta a Barcellona e successivamente la compagnia si scioglie dando vita a due ditte individuali, quella di Simone a Valenza e quella di Giovanni a Barcellona.

Il 26 settembre del 1402 Simone è a Firenze per poi andare in Catalogna, lavorando assieme al fratello. Dal 1402, Simone chiede la collaborazione di Goro per cominciare affari col re di Castiglia, Enrico III, ma il suo progetto fallisce, infatti nel 1404 sembra che Goro e Simone provino a rifornire di merce il re castigliano, ma la loro mercanzia viene bloccata a Barcellona dalle leggi del regno d'Aragona. Simone subisce un altro danno in quanto, per difficoltà economiche, Goro non poté inviargli fino al 1405 drappi di seta e oro che il mercante aveva promesso al re aragonese, da allora gli affari di Simone peggiorano sempre di più. Soldani ricorda che tra 1407 e 1410 Simone era stato scelto a Firenze sette volte nell'arte di Por Santa Maria e una nell'arte dei Linaiuoli, ma era risultato fuori città²²⁵. Nel 1408, Goro va in aiuto

Lopis, dal 1390 fino al giugno 1395, poi a scrivere alla compagnia Datini sono la moglie Margalida nel 1395 e il nipote Antoni Cerve nel 1400, tutte le lettere sono in catalano. Le prime due lettere del mercante valenzano del 1390 dirette a Niccolò Guicciardini a Genova, sono sottoscritte da Giovanni di Stefano. Cfr. M. E. SOLDANI, *Uomini d'affari...*, p. 359; F. ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira...», p. 9. <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00091979> (visto il 15 maggio del 2015).

225 Maria Elisa SOLDANI, *Uomini d'affari...*, p. 363.

del fratello viaggiando via terra a Valenza e Murcia per tre anni; nel 1410 è ancora in Spagna e indugia a Valenza molti mesi. Il viaggio di Goro non risollevò le sorti commerciali di Simone, la compagnia perse più di 10.000 fiorini e Goro ce ne rimise 1000. Simone muore a Valenza il 23 maggio del 1422, dopo aver passato, a detta del fratello, circa 28 anni in quella città²²⁶.

Simone ha contatti coi colleghi Datini nel regno d'Aragona, la compagnia lo considera un buon cliente e nelle trascrizioni della Orlandi della corrispondenza datiniana tra Valenza e Maiorca tra 1395 e 1398 ci sono nove lettere che Simone scrive al fattore datiniano di Maiorca da Valenza. A ottobre del 1395 Simone scrive ad Ambrogio di Lorenzo perché gli procuri una schiava sull'isola, gli manda i saluti di Giovanni Covoni, narra che un collega, il Trenta si è spostato a Barcellona per cercare migliori affari, mentre un altro connazionale, Giovanni di Vanni, si allontana dalla città rovinato dopo essere stato protagonista di un'aggressione a un concittadino. Chiede infine se il fattore maiorchino ha notizie se il re, ora sull'isola, si sposta a Valenza.

Questa lettera spiega molte cose sui rapporti tra connazionali in quel di Valenza, innanzitutto al compaesano si chiedono favori e scambi commerciali, ma anche si scambiano notizie vitali per il commercio, come quella sugli spostamenti del re, dalla cui benevolenza dipendevano le licenze dei fiorentini per commerciare in terra aragonese.

Nella lettera del mese successivo, ringrazia perché Ambrogio gli ha procurato una schiava, chiede notizie di una eventuale epidemia a Maiorca, cui non crede, visto che il re si trattiene sull'isola. Annuncia di essere tornato a vivere nella casa di Andrea Lopis, che è suo socio a detta di Goro, avendola affittata per due anni e chiede consiglio su come vendere certi suoi velluti sull'isola. Dell'affitto di questa casa nella parrocchia di San Martín, Almarche ha recuperato il documento che recita come l'11 gennaio del 1396, Francisco Serra come tutore

226 Carlo GARGIOLI (a cura di), *Il libro segreto...*, pp. 22-24, 29-30, 33-34, 38-39, 44-48, 53-55, 81, 87-91, 104-109.

dei figli di Andrea Lomis, affitti proprio tale dimora a Simone²²⁷, da cui si deduce che il mercante era morto visto che tratta con gli eredi.

La lettera del gennaio 1396 annuncia l'arrivo della schiava, che però sembra creargli problemi in quanto ha un brutto carattere, comunque ne chiede i documenti in quanto tutta la compera è stata gestita a Maiorca dal fattore datiniano, a marzo si informa se il vescovo di Maiorca sia intenzionato a viaggiare a Valenza.

Questo interesse per i viaggi di alti personaggi del regno ha un motivo commerciale, Simone era un mercante di sete e velluti, tessuti che avevano come migliori acquirenti alti prelati e personaggi della corte e di un certo livello sociale, non fa quindi meraviglia che i mercanti fiorentini si scambiassero tra loro informazioni non solo sui prezzi delle varie mercanzie nelle varie piazze, ma anche su viaggi di potenziali clienti. Queste informazioni convivono accanto a scambi più pratici e prosaici come la richiesta di Simone di comperare per lui sull'isola vino olio e prosciutto e mandarli a Valenza, richiesta esaudita dal fattore del Datini. Ad aprile del 1396 Simone comunica l'arrivo del vescovo di Maiorca a Valenza e annuncia che ha fatto una nuova compagnia e mutato sigillo.

Nel giugno del '96 Simone avvisa il nuovo fattore datiniano a Maiorca, Cristofano di Bartolo Carrocci, che il re è morto, come anche il cardinale di Valenza e di Zaragoza, e il vescovo di Maiorca è andato ad Avignone a chiedere uno di questi due benefici. Questa narrazione dei fatti salienti va inquadrata all'interno di come tali accadimenti potessero influire sul commercio dei fiorentini e dà anche una idea dell'enorme scambio di informazioni tra fiorentini che permetteva loro di affinare i loro affari.

Sempre a giugno sollecita Cristofano di tenere d'occhio l'arrivo di certa merce diretta a lui, gliela dettaglia (tra le altre cose, c'è anche un materasso inviatogli dal fratello), prega il fattore di seguire il suo carico e se si ferma a Maiorca di rispeditarlo subito a Valenza, evitando gabelle.

227 F. ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira...», p. 9.

Tra i personaggi che Simone cita nelle sue lettere ci sono alcuni mercanti fiorentini e toscani come il Trenta²²⁸, Giovanni di Vanni, Nofri, Guido di Matteo Caccini²²⁹, Andrea di Lorino²³⁰, e patroni di nave Giovanni Covoni²³¹ con patrono Felice del Pace²³², Luca del Biondo²³³, Giovanni Bencivenni²³⁴ con patrono Sancho Martini.

Simone era noto anche a Luca del Sera, il factotum della compagnia Datini a Valenza, che sembra considerarlo un mercante minore, lo cita in un carteggio del 1397 in cui sembra

228 I Trenta, a detta della Soldani, sono una famiglia di mercanti di origine lucchese, un Gregorio Trenta manda carte al fattore datiniano di Maiorca da Barcellona, nel 1397-1398. Cfr. M. E. SOLDANI, *Uomini d'affari...*, p. 47; <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00128921> (visto il 16 giugno 2015).

229 La Soldani segnala che Guido di Matteo Caccini lavorava per gli Alberti e aveva una propria compagnia operante a Valenza, lo evince dal carteggio inviato alla compagnia Datini tra 1395 e 1402. M. E. SOLDANI, *Uomini d'affari...*, p. 330.

230 Nel carteggio Datini troviamo carte a loro indirizzate di Andrea di Bartolomeo di Lorino dal Monte, nel 1395-1396, quelle del 1395 provengono da Firenze, quelle del 1396 da Barcellona e Maiorca. Vd. <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00103118> (visto il 15 giugno del 2015).

231 Nelle carte del fondo Datini indirizzata ai fattori della compagnia di Catalogna tra 1394-1396, Giovanni di Francesco Covoni si definisce “scrivano della nave di Felice del Pace”. Vd. <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00156361> (visto il 16 giugno del 2015).

232 Nel carteggio Datini è presente dal 1385 al 1401, dal 1394 Giovanni Covoni si qualifica come scrivano della sua nave, nelle carte troviamo anche una lettera a lui di Andreu Lopis nel 1394 e un'altra di Giovanni di Stefano del Migliore del 1392. Corrisponde nelle altre con i fattori datiniani di Genova, poi di Valenza e Maiorca. Goro Dati nel suo libro cita la nave di Felice del Pace, quando decide di inviare su di essa a Firenze, il figlio illegittimo Tommaso, avuto a Valenza da una schiava tartara nel 1391. La Soldani ha trovato un documento in cui Felice del Pace, fiorentino, aveva diritto a un guidaggio rinnovabile, ossia una licenza reale per viaggiare e sostare in terre aragonesi con tutto il suo equipaggio, nell'anno 1395. Cfr. M. E. SOLDANI, *Uomini d'affari...*, p. 265; Carlo GARGIOLLI (a cura di), *Il libro segreto...*, p. 32; <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00091021>; <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00091319> (visto il 15 giugno 2015).

233 Della nave di Luca del Biondo abbiamo solo un documento nell'archivio Datini, si tratta di un contratto di assicurazione marittima del 1396 fatto dal Datini stesso per mandorle, comino e zafferano che viaggiano su tale nave per il valore di 500 fiorini, sul tragitto Denia – l'Escluse. Vd. <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00163932> (visto il 15 giugno 2015). La Soldani identifica Luca del Biondo come capitano della flotta personale degli Alberti che percorreva la tratta tra il Mediterraneo e Bruges, tra 1395 e 1401. Cfr. M. E. SOLDANI, *Uomini d'affari...*, p. 331.

234 Nel carteggio Datini Giovanni di Luca Bencivenni detto il Fattorino, è redattore di vari quaderni di spese minute di casa Datini nel 1394-1398, è uno stretto collaboratore di Francesco di Marco da Prato. Quando Simone lo cita parla di una nave di Giovanni Bencivenni, che sta a significare una nave dove viaggiano merci del Datini, le cui carte sono probabilmente state spicciate dal Bencivenni. Vd. <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/scheda/ASPO00009940>

dispiacersi che abbia fatto un cattivo acquisto di grane che Luca aveva rifiutato, convinto da Piero di Bartolo, un altro membro della compagnia Datini che Luca non stima affatto.

In questa corrispondenza commerciale si nota comunque che la rete commerciale dei fiorentini era vitale anche per un mercante di medio calibro come Simone, che il suo giro di conoscenze tra i connazionali era ampio e vitale ai suoi affari. Temo sia inutile pensare di trovare un qualsiasi accenno a fatti artistici in tali documenti, ma che invece sia altamente plausibile pensare che questa rete commerciale stesa dai fiorentini permettesse a Starnina di giungere facilmente a Valenza e anche, volendo o in caso di necessità, di inviare opere appoggiandosi proprio a questa rete commerciale, come vedremo più avanti nel caso del *Giudizio Universale* di Maiorca²³⁵.

3.6.3 Giovanni di Stefano del Migliore

A differenza dei Dati di cui la storiografia economica si è a volte occupata trattando dei mercanti fiorentini dell'epoca che commerciavano con i territori catalano-aragonesi, l'altro mercante amico di Starnina a Valenza, ossia Giovanni di Stefano del Migliore, non ha goduto della stessa fortuna anche se si tratta di una personalità chiave della presenza italiana a Valenza. La mancanza di interesse di fronte a questo mercante è dovuta anche alla sua traiettoria in molti punti oscura, si prova qui quindi a ricostruire, attraverso dei documenti, la sua storia di mercante a lungo lontano da casa.

La prima menzione che fanno i documenti di tal personaggio è come fattore della famiglia Castellani che va a Montpellier a portare dei libri nel 1381, come ben ricorda anche la Bernacchioni collegando questo dato a una possibile connessione tra Starnina e il

235 A. ORLANDI, *Mercaderies i diners...*, pp. 314–324, 579, 589.

committente della cappella Castellani, Michele di Vanni. Il documento è tratto dalle “Ricordanze di Paolo di Alessandro Sasseti (1369–1385)” [ASF, CS, II, 4], che al fol. 61r, recita:

“Mandamo a Monpulieri per le mani di Giovanni di Stefano del Migliore, fattore di Michele di Vanni di ser Lotto e compagni di ... di luglio anno MCCCLXXXI l'enfrascritte cose, cioè:

1 leghato di quadernucci d'orazioni in bambagia

1 quaderno in quattro pezzi di disengni e biscanto

1 libro di 'strologia in franciesco in pergamena

1 libro di pistole d'Ovidio con coverte di pechora verde

1 libro di 'strologia in perghamena coverto d'asse

1 libro chiamato *Corbacchio*²³⁶ in banbagia coverto d'asse

1 libro di reghole in grammatica in pergamena coverto d'assi

1 quaderno in perghamena di Cieccho d'Ascoli con alchuno foglio in bambagia iscritto di chose romane²³⁷”.

I libri erano destinati a Bartolo di Bellozzo Sasseti, nipote di Paolo che nel 1370 si era messo a lavorare con Vanni di Michele Castellani probabilmente ad Avignone per 100 fiorini d'oro, era poi passato nel 1377 a Montpellier sempre per i Castellani, come ricorda sempre il Sasseti nelle sue Ricordanze. Di Bartolo di Bellozzo, l'archivio Datini possiede lettere dal 1385 al 1407, molte indirizzate alla Compagnia Datini, ma anche ai Tecchini o agli Alberti a Barcellona, con mittente “Bartolo di Bellozzo Bartoli e compagnia”. Possiamo quindi

236 Intende il *Corbaccio*, libro di Giovanni Boccaccio.

237 Il documento fu pubblicato per la prima volta da Francesco CARABELLESE, «La compagnia d'Or san Michele e il mercato dei libri in Firenze nel secolo XIV», *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, V, XVI (1895), pp. 267–273; è stato poi ripreso da vari testi storici. Cfr. Anna Maria NADA PATRONE (a cura di), *L'ascesa della borghesia nell'Italia comunale*, 1974, pubblicato in Reti Medievali on line: <http://rm.univr.it/didattica/fonti/patrone/sez4/par7.htm#a1>; Christian BEC, *Les marchands écrivains...*, pp. 398, 427; Robert BLACK, *Education and sociey in Florentine Tuscany, Teachers Pupils and Schools, c. 1250–1500*, Leiden, 2007, p. 617.

supporre che Bellozzo all'inizio fosse stato un collega di Giovanni di Stefano del Migliore nella compagnia dei Castellani e loro fattore a Montpellier, per poi affrancarsi visto che dal 1385 scriveva lettere con una propria compagnia. Sempre dagli indici dell'Archivio Datini viene fuori che Giovanni di Stefano scrive alla compagnia e a vari colleghi, dal 1382 al 1400, sempre dalla stessa città: Valenza. Si può quindi immaginare una sua permanenza nella città del Turia di ben 18 anni e una sua residenza in tale città molto più antica della massiccia invasione di fiorentini che avviene soprattutto negli anni '90 del XIV secolo. Dai documenti non si riesce a stabilire quando tale mercante abbia lasciato i Castellani per lavorare in proprio, ma vista la posizione di Bartolo di Bellozzo a Montpellier è probabile che sia stato il loro fattore a Valenza per un certo tempo, almeno fino alla morte di Michele di Vanni di peste nel 1383. In realtà le relazioni documentarie sui rapporti tra il mercante stabilito a Valenza e i Castellani si riducono a quest'unico documento da tutti citato, ma altri documenti e circostanze storiche potrebbero delucidare la carriera dell'amico valenzano di Starnina e dei suoi rapporti con i Castellani che potrebbero risultare interessanti in quanto uno di loro è il patrono della omonima cappella che Vasari pone come opera prima di Starnina.

Dalla serie di notizie raccolte da Ciappelli su questa poderosa famiglia fiorentina e tratte anche dai libri di famiglia della stessa, risulta evidente che i Castellani erano una della famiglie più potenti di Firenze da metà '300 fino al primo trentennio del XV secolo. I primi indizi sulla fortuna di questa famiglia nel Trecento li abbiamo su Vanni di ser Lotto, oltre a comprare terreni e immobili a Firenze tra 1310 e 1320, si iscrive all'arte del Cambio nel 1336, nel 1339 la compagnia dei Castellani figura tra i mercanti fiorentini dimoranti ad Avignone (tra cui Bardi, Peruzzi, Bonaccorsi) che fanno da intermediari all'ingresso di ben 20.000 mila fiorini donati da re Roberto di Napoli alla Camera Apostolica. Nel 1342 il Villani mette tale compagnia tra quelle che fanno fallimento, ma dalle notizie ricavate dal Ciappelli, la compagnia continua a operare negli anni successivi e può essere considerata tra quelle che effettivamente operavano come i "banchieri del Papa". Nel 1346, Vanni di ser Lotto compra

a Firenze il palazzo dei falliti Acciaiuoli per 1400 fiorini e muore nel 1354 lasciando al figlio Michele, che prende le redini dell'azienda nel 1355 la bellezza di 30.000 fiorini in denari merci e debitori ad Avignone, Montpellier, Catalogna, Fiandre, Firenze, Pisa e Roma. Michele aumenta gli affari della compagnia soprattutto tra 1362 e 1372, coi profitti compra terre e immobili nel contado fiorentino. La sua compagnia ha un respiro internazionale, dal 1356 è collegata dal servizio postale privato iniziato dalle compagnie operanti con Avignone dette “cholegati de la scarsela” e sembra si dedicasse soprattutto al commercio di lana, così nel 1357 importava lana dalla Catalogna a Firenze e cinque anni dopo Michele fonda con altri due soci minoritari una compagnia per una “bothega de la lana” con 20 mila fiorini, così nel 1369 figura tra le compagnie fiorentine che usavano Porto Pisano. Insomma tutti questi dati riassunti dal Ciappelli, fanno di Michele di Vanni uno dei migliori commercianti di lana dell'epoca che però aggiungeva a tale attività anche quella bancaria e aveva filiali a Montpellier, Avignone, Fiandre e Pisa. Dei suoi fattori sospetto che il nostro Giovanni di Stefano del Migliore curasse i rapporti con la Catalogna e altre zone della Corona aragonese, altrimenti non si spiegherebbe la sua decisione di stabilirsi poi a Valenza se non conosceva bene la zona, ma queste sono supposizioni basate sull'unico documento del 1381 in cui figura come suo fattore. Michele di Vanni come molti mercanti ricchi dell'epoca gode anche di una invidiabile fortuna politica, tra i vari incarichi va ricordato quello di Gonfaloniere di Giustizia nel 1366 e nel 1372. Seguire le fortune di questa fortunata famiglia fiorentina, potrebbe aiutarci a spiegare un passo del Vasari sulla vita di Starnina che finora per mancanza di dati è rimasto molto oscuro. Vasari infatti nella prima versione della biografia starniniana parla solo di un suo contributo con storie di San Nicola alla cappella Castellani e poi del viaggio in Spagna, nella seconda versione aggiunge che la cappella gli fu data a dipingere dal committente che è Michele di Vanni ser Lotto Castellani con storie di San Nicola e San'Antonio abate, che queste pitture lo fecero conoscere a degli spagnoli che lo portarono con sé e non gli fu difficile andarsene in quanto dopo il tumulto dei Ciompi e il loro governo

(1378-1382) per diverbi politici era in pericolo di vita. Dalle note di Vasari, che non hanno nessun riscontro documentale su un possibile viaggio di Starnina all'estero a queste altezze, anche perché nel 1387 egli si iscrive alla Compagnia di San Luca, potremmo ricavare una informazione di tipo politico che forse il pittore manierista ricava da una tradizione anteriore a noi sconosciuta, cioè che Starnina fu un simpatizzante della parte Guelfa contro i popolani. E per confermare questo conviene ricordare il comportamento dei Castellani in tale frangente, Ciappelli indica Michele e Lotto “fra i capi della Parte Guelfa” dell'epoca che accorrono al palazzo di Parte per contrastare i rivoltosi, ricorda che ai beni immobili di Michele verrà dato fuoco durante il Tumulto e la famiglia verrà esclusa da qualsiasi incarico politico durante tale governo. Dopo la restaurazione oligarchica del 1382 lo studioso mostra la famiglia in prima linea nel difendere gli interessi oligarchici e il potere ristabilito, non è certo l'unica delle potenti famiglie fiorentine a seguire questo comportamento, ma ha un ruolo di preminenza e sembra che anche il nostro pittore politicamente stesse dalla loro parte, almeno a detta del biografo aretino. Michele di Vanni muore nel 1383 e fa testamento, imponendo ai suoi eredi di costruire una cappella in Santa Croce spendendo 1000 fiorini, proprio quella dove sembra aver lavorato Starnina. Va detto che Michele di Vanni nel testamento non specificò il nome di nessun pittore per dipingere la sua cappella lasciando la scelta agli eredi, inoltre come approfondirò oltre, esiste un documento dove Agnolo rivendica a sé la cappella pur ammettendo la presenza di collaboratori. Ma l'insinuazione che Starnina in qualche modo conoscesse questa potente famiglia fiorentina faciliterebbe i suoi spostamenti in Spagna e il fatto che tra i suoi migliori amici all'estero ci fosse proprio un antico fattore dei Castellani, come Giovanni di Stefano, darebbe maggior valore a tale ipotesi. Ma va ricordato anche che Goro di Stagio conosceva tale potente famiglia, in quanto si vanta nel suo libro che suo padre aveva lavorato coi Castellani nel 1351: “truovo [per libri vecchi] che Stagio s'accompagnò con Vanni di ser Lotto: a dì 1 di gennaio 1352 cominciò la compagnia, e mise in corpo di compagnia fiorini mille d'oro”, anche se come socio di

minoranza, era un titolo di merito all'epoca. Da ciò possiamo però solo dedurre genericamente che l'internazionale mondo dei mercanti fiorentini era forse più piccolo di quanto appaia oggi e i contatti tra i vari personaggi appartenenti a questo mondo, molto più ampli. Questo per dare una idea ai margini di quale mondo si muoveva un artista emigrato come Gherardo di Jacopo.

C'è un altro momento dove la storia dei Castellani sembra incrociarsi con quella di Starnina, ovvero l'annessione di Pisa del 1406, momento in cui il maestro tornato a Firenze, viene incaricato dal comune (a detta di Vasari) di dipingere sulla facciata del Palazzo di Parte Guelfa *il San Dionigi con la città di Pisa*. Per verità storica va ricordato che nel 1406 ben tre membri della famiglia Castellani ricoprono a Firenze alti incarichi pubblici che hanno a che fare con l'evento: Vanni, il figlio del defunto Michele era Gonfaloniere di Giustizia nel 1406, Lotto (il fratello del defunto) era “tra i Dieci di Balìa in occasione della guerra per Pisa” e Matteo, fratello di Vanni, era “commissario del campo fiorentino che cinge d'assedio Pisa”, come ben ricorda Ciappelli, notando una eccezionale concentrazione di potere nelle mani di tale famiglia proprio in quell'anno. Va però anche ricordato che Goro di Stagio Dati nel 1405 era stato tra i Dieci di Balìa e aveva scritto diffusamente della guerra con Pisa nella sua *Istoria di Firenze*. Non ci sono prove, ma sarebbe bello pensare che la potente famiglia fiorentina, o magari il Dati, avessero qualcosa a che fare nell'incarico proprio a Starnina di una pittura autocelebrativa e così politica come il perduto *San Dionigi* dipinto sul Palazzo di parte Guelfa²³⁸.

Tornando invece a colui che nella prima parte della sua carriera di mercante era stato il fattore di questa poderosa famiglia gigliata, si può ricostruire la sua figura attraverso una serie di indizi.

Come abbiamo già ricordato nel 1386–1389 un giovane Bonifazio di Sandro Ruspi è a

238 Tutte le notizie sulla famiglia Castellani sono desunte dalla monografia su questa potente famiglia scritta dal Ciappelli. Cfr, Giovanni CIAPPELLI, *Una famiglia e le sue ricordanze, i Castellani di Firenze nel Tre-Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, pp. 15-31.

contatto con Giovanni di Stefano a Valenza e ne loda la perizia, sembra che tale mercante abbia anche collaborato sporadicamente col Datini fino al 1389. Del nostro mercante parla anche un cugino del Ruspi, Giovanni di Niccolò di Buono Castellani, poi frate da Montpellier.

Tra i documenti della compagnia Datini pubblicati dal Bensa figura una cambiale, emessa da Giovanni di Stefano del Migliore da pagarsi presso la compagnia Datini di Avignone a favore del cardinale di Spagna o suo messo nel 25 gennaio 1386, di 106 fiorini, entro un mese²³⁹.

Chi sia questo cardinale di Spagna lo svela un medico della corte pontificia Naddino di Prato in una lettera a un conoscente del 1389: “Questi di e venuto il cardinale di Valentia, il qual'e gran signore e di sangue reale, però che l'avolo fu re di Raona, ...e ha di rendita più di quaranta mila fiorini,...”, questi non è altro che Giacomo d'Aragona, che soffriva a quanto pare di gotta e lo prende come suo medico personale, egli lo definisce anche “il cardinale di Spagna” e dice che sta a casa di un monsignore che potrebbe essere il protettore di Naddino, ossia il cardinale di Firenze, Pietro Corsini, residente ad Avignone all'epoca²⁴⁰.

Sempre nel 1386 abbiamo altre due *cambiali* emesse da Giovanni di Stefano del Migliore: la prima è del gennaio 1386 alla compagnia Datini di Avignone, a favore di frate Guillem Gralla dei frati di San Francesco di Valenza per 95 fiorini, il mercante lo raccomanda personalmente: “il detto frate va a Pisa per certe fàccende che di qua s'appartengono a grandi Signori. Raccomandovelo l'aiutate e consigliate per modo si tenga servito”. Sulla tratta poi Boninsegna di Matteo segna di avergli dato 25 fiorini e averne messi 70 a sua disposizione a Pisa. Sappiamo da altra fonte che l'infante Martino nel maggio dello stesso anno aveva

239 A Francesco da Prato e Compagni in Vignone: “A nome di Dio Amen, adì XXV di gennaio 385 (more fiorentino). Pagate per questa mia adì XXV di Febbraio prossimo al Cardinale di Spagna o a chi egli vi manderà fior. Centosei Chimentini, cioè sono fior. CVI d'oro chimentini per cambio della valuta noi abbiám da Messer Pasqual Sances Calonaco di Concha che sono per fatti del detto Mess. Pasqual. Pagateli e abbatene lettera di contenta e ponete a nostro conto. Che Iddio sempre vi guardi. Giovanni di Stefano. Salute in Valenza.” Cfr. Enrico BENZA, *Francesco di Marco da Prato...*, p. 323.

240 Cfr. Robert BRUN, «Naddino de Prato médecin de la cour pontificale – Quelques italiens d'Avignon au XIVe siècle», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire (École Française de Rome)*, 40, 1923, pp. 220, 227.

commissionato proprio a frate Guillem la compera di libri liturgici a Avignone per il suo monastero di Valdecristo²⁴¹.

Il secondo documento è sempre una tratta del 1386 emessa da Giovanni di Stefano a maggio questa volta a favore di uno studente che descrive bruno e di una certa corporatura e sui 35-36 anni, tale Maestro Alfonso, per l'importo di 30 fiorini da riscuotere da Ambrogio di Meo a Genova.

Ho citato questi documenti perché ritengo che tale ex fattore dei Castellani, che dunque si intendeva anche di transazioni bancarie, deve essere stato uno di quei personaggi ben conosciuti dai locali a Valenza e con ottimi rapporti con Avignone.

Da questo punto di vista è più facile comprendere l'attenzione che gli ha dedicato Almarche Vázquez quasi un secolo fa. Lo studioso annota anche alcuni documenti sul mercante che ha trovato a Valenza. Innanzitutto lo incuriosisce il fatto che un reclamo così importante come quello per il retablo di Toledo, mai iniziato ma commissionato al maestro Esteve Rovira de Chipre, si svolga in casa di Giovanni di Stefano. Lo studioso trova anche un documento che commenta che Giovanni di Stefano nomina nel 1388 suo procuratore Aricho de Munt familiare del cardinale di Firenze (Pietro Corsini) ad Avignone, per occuparsi lì dei suoi affari, davanti al Papa Clemente VII, cui promette fedeltà; testimone dell'atto è Pedro di Vilaragut, signore del castello di Almedíjar. Da altri documenti trovati da Almarche il mercante fiorentino nello stesso anno riceve 50 libbre per un anticipo su un conto di tinta dal segorbino Miguel Chulella. A ottobre Giovanni di Stefano si unisce con Rossello Soldani assieme a Pedro Caplana contro ogni tipo di reclami di Francisco Folguer valenzano e Matheo Gonzálvez barcellonese, ma il documento è incompleto e non si comprendono bene i termini di questa alleanza²⁴².

241 Per la tratta emessa da Giovanni di Stefano, cfr. Enrico BENZA, *Francesco di Marco...*, p. 322-323; la lettera con cui l'infante Martino sollecita a frate Guillem Gralla la compera di libri liturgici per Valdecristo ad Avignone è riportata da Antoni RUBIÓ I LLUCH (ed.), *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, 2000, Institut d'Estudis Catalans, vol. I (edició facsímil), pp. 340-342.

242 F. ALMARCHE VAZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira...», pp. 8-9.

Nel 1391 sempre lo stesso mercante fa una tratta ad Ambrogio di Meo a Genova di 77 fiorini e passa, a favore di Francesco di Bonaccorso e Lodovico Marini e compagni che dice avuti a Valenza da Rossello Soldani, la lettera è garantita da Luca del Sera e Felice di Pace²⁴³.

Nel 1395 possedeva a Valenza una schiava di nome Maddalena e il mercante è uno dei 25 italiani che prende la residenza (aveïnament) a Valenza tra 1387 e 1449, il 4 gennaio del 1397 e vive nella parrocchia di San Martì. Lo stesso personaggio era descritto *florentinus mercator Valencie civis* in un contratto del 1389²⁴⁴.

Tutte queste notizie mostrano un commerciante molto attivo nella Valenza dell'epoca, con amici importanti sia tra i locali che tra i fiorentini, ma soprattutto un uomo stimato e rispettato da entrambi e con affari interessanti ad Avignone. Questo oscuro personaggio probabilmente ebbe il suo peso nel far inserire Starnina tra i buoni maestri della Valenza di fine Trecento, almeno le sue conoscenze avrebbero potuto favorirlo, perché mostra anche una posizione sociale più alta rispetto al buon Simone di Stagio. Chiaramente se si rilegge il passo di Vasari sulla cappella Castellani, i commercianti spagnoli e il viaggio iberico del maestro, pensando che dietro tutto ciò ci potrebbe essere un personaggio come Giovanni di Stefano, la narrazione vasariana assume un fondo di verità storica.

243 Per tutte le lettere di cambio di Giovanni di Stefano, cfr. Enrico BENZA, *Francesco di Marco...*, pp. 322-324, 328.

244 Per la sua schiava vd. F. ALMARCHE VAZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira...», p.10. Per la cittadinanza di Giovanni di Stefano nel 1397, vd. Enrique CRUSELLES GÓMEZ, *Los comerciantes valencianos del siglo XV y sus libros de cuentas*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2007, p. 75.

4 Starnina e gli artisti fiorentini del Trecento

Non si comprende appieno l'arte di Gherardo di Jacopo, o quello che ne è rimasto, senza avere una panoramica degli artisti fiorentini che lo hanno preceduto e che tanto permeano il suo stile, sotto la vernice di modernizzazione tardo-gotica che lo contraddistingue. Nonostante questa patina moderna, si sta sempre parlando di un maestro fiorentino con salde radici nel mondo giottesco rinnovato e manierato sotto forma di neo-giottismo, alla fine del XIV secolo e alle porte del Rinascimento.

Per questo conviene passare in rassegna alcuni maestri fiorentini che lo hanno preceduto soprattutto per ricordare l'importanza che questi hanno avuto nella formazione del pittore e la fama di cui hanno goduto per più di un secolo e oltre.

4.1 *Taddeo Gaddi*

L'importanza di Taddeo Gaddi è sempre stata sottolineata dalle antiche fonti come quella del discepolo di più longevo di Giotto, quello che secondo Cennini aveva passato 24 anni con lui, che tutte le fonti fino a Vasari guardavano come il continuatore privilegiato della maniera giottesca, quando Giotto era il maestro che aveva iniziato la pittura moderna. Se Villani lo considerava un buon pittore di architetture, Ghiberti lo loda come frescante, maestro d'ingegno e assai dotto, per Landino e l'Anonimo Magliabecchiano è l'artista più famoso dopo Giotto, affermazione confermata dal Vasari, che lo considera anche più naturale di Giotto e migliorato nel colorito, ma non migliore di lui. Gelli invece pensa che egli menava vanto del suo lungo discepolato col maestro che rivoluzionò la pittura, mentre Lanzi lo considera “il Giulio Romano di Giotto”, colui che ne ripete manierandolo il linguaggio, anche

Cavalcaselle lo pensa come un continuatore di forme giottesche, a questo aggiunge piccole notazioni che lo delineano in maniera più autonoma. La critica del XX secolo poco a poco comincia a vedere questo pittore come indipendente dall'eredità giottesca e a delinearne un profilo critico più moderno²⁴⁵.

È proprio la sua fama di prosecutore privilegiato del giottismo che interessa il discorso su Starnina, in quanto Taddeo potrebbe essere considerato oggi il vero padre ispiratore di quel neogiottismo in cui era immerso Gherardo di Jacopo e i pittori fiorentini di fine Trecento, il maestro è inoltre un referente stilistico che il pittore ispanizzato, e non solo, utilizza in tanti piccoli dettagli che sembrano replicare modi del famoso Gaddi senior.

Insomma sembra chiaro che il Gaddi sia tra i precursori senza i quali il linguaggio neogiottesco non è comprensibile. Uno dei primi a cercare di mettere a fuoco la personalità artistica del Gaddi fu Roberto Longhi, il quale nota che nel suo secolo fu considerato il pittore più famoso e a volte il più stimato e che, lungi dall'essere un pedissequo seguace del maestro Giotto, pur forte di un lungo discepolato con lui, il pittore sviluppa una personalità artistica ben definitiva che non si limita al buon colorire datogli dal Vasari, né alla sua sola maestria come frescante o costruttore di architetture dipinte, come pure volevano le antiche fonti. Longhi evidenzia che Taddeo interiorizza e assimila quell'espansione pittorica così elegante propria di un altro suo collega come Maso, ma la sviluppa in maniera propria e narrativa, insomma mettendoci di suo, traducendola in un linguaggio pittorico elegante e personale. La traiettoria artistica di Taddeo migliora dopo gli anni '40 con le *Storie di Giobbe* (fig.1) di Pisa e lo riconosce anche Longhi, per poi asserire che la sua produzione successiva manca di spunti ulteriori e si appiattisce in soluzioni manierate e non innovative. Questa conclusione è stata smentita dalla critica recente che posticipa gli affreschi pisani alla fase matura del pittore. Longhi, a mio parere, tende ad appiattire la figura del Gaddi sulla enorme

245 Un buon discorso sulla fama del Gaddi durante i secoli si deve al Gandolfo. Cfr. GianPaolo GANDOLFO, «Per Taddeo Gaddi, storia del problema critico», *Critica d'arte*, 13-14, 1956, pp. 32-55.

considerazione che ha per la pittura di Maso, cui crede trassero spunto anche Bernardo Daddi e poi Puccio e Allegretto Nuzi. Lo studioso ritiene dei giganti isolati di metà Trecento Giotto e Giovanni da Milano, mentre esprime il suo biasimo per il declino pittorico posteriore alla peste espresso in stilemi ripetuti senza innovazione dall'Orcagna e dai suoi fratelli, anche gli altri maestri fiorentini della seconda metà del Trecento non godono del suo apprezzamento e sembra avvalorare l'affermazione di Sacchetti che faceva dire a Taddeo Gaddi intorno al 1360 che scarseggiavano grandi maestri in quell'epoca. Nelle considerazioni di Longhi, che pure cerca di mettere in ordine di rilevanza i pittori fiorentini del Trecento, Taddeo ne viene fuori ben delineato ma purtroppo poco valorizzato a favore di Maso, mentre la pittura cittadina della seconda metà del Trecento, a parte isolate eccezioni prende il nome di "industria"²⁴⁶.

Gaddi è sicuramente un grande protagonista della pittura fiorentina della prima metà del Trecento, questo spiega una delle sue commissioni più prestigiose, come l'esecuzione dell'*Ultima Cena* assieme al *Lignum Vitae* nel refettorio di Santa Croce (fig.2), opera che segue un raffinatissimo programma francescano tratto dal *Lignum Vitae* di San Bonaventura, che forse può avere iconograficamente influito sul polittico Ferrer dato a Starnina²⁴⁷.

Lo spunto dato dal Longhi di approfondire la personalità del Gaddi venne accolto dal Donati che gli attribuì gli affreschi del castello di Poppi (fig.41) nell'Aretino, col consenso della critica ad eccezione del Ladis, situando le pitture murali come opera giovanile tra la Madonna di Castelfiorentino e gli affreschi della cappella Baroncelli, facendo delle architetture dipinte una delle cifre autografe del maestro. Donati crede anche Taddeo qui cominci a reinterpretare la lezione giottesca con modi personali e un colore originalissimo²⁴⁸.

246 Roberto LONGHI, «Qualità e industria in Taddeo Gaddi I», *Paragone Arte*, 1959, pp. 31-40; «Qualità e industria in Taddeo Gaddi II», *Paragone Arte*, 1961, pp. 4-12

247 Anna C. ESMAYER, *L'albero della vita di Taddeo Gaddi, l'esegesi "geometrica" di un'immagine didattica*, Firenze, EDAM, 1985, pp. 5-26

248 Pier Paolo DONATI, «Conferma di una attribuzione», in Alessandro BREZZI (a cura di), *Taddeo Gaddi, gli affreschi nella cappella dei conti Guidi di Poppi*, Poppi, edizioni della Biblioteca Comunale Rilliana, 1991, pp. 19-20.

A Taddeo spetta anche un bell'affresco con *Crocifissione con la Vergine, San Giovanni, la Maddalena e i Santi Bernardo e Benedetto*, anch'egli in bianco, della chiesa di Ognissanti (fig.3) che prima di passare ai francescani apparteneva agli Umiliati. L'opera è molto vicina alla *Crocifissione* di Santa Croce anche se mostra meno personaggi e la Vergine che indica la Croce a San Bernardo secondo un passo dantesco evidenziato dalla Casazza. Il restauro degli anni '80-'90 ne ha separato la sinopia su cui sono appena sbazzati i profili delle figure, permettendo di cogliere nuove sfumature sul modo di lavorare del maestro²⁴⁹.

Credo che tra i vari contributi su Taddeo quello di Johannes Tripps del 2008 abbia il merito di mettere l'accento sulla centralità della pittura di Gaddi senior per la pittura della prima metà Trecento e di aver compreso che in fondo Taddeo è uno dei padri del neogiottismo, cui si abbevererà Starnina e gli altri fiorentini di fine Trecento.

Lo studioso ricorda alcune delle opere chiave dell'artista che testimoniano il suo ruolo come pittore preferito delle migliori famiglie fiorentine, pensa che il suo successo inizi in Santa Croce con la cappella Baroncelli, cui seguono contributi nella cappella Bardi e Bardi di Mangona. Tra 1338 e 1342 dai documenti dipinge la cripta di San Miniato al Monte, di cui restano solo dei medaglioni della volta. Nel 1342 dipinge nella cappella maggiore di San Francesco a Pisa, decorazione non pervenuta fino a noi. Del 1353 dovrebbe essere il polittico maggiore di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (fig.4), posteriore è il polittico fiorentino della chiesa di Santa Felicità, in cui a detta di Tripps, Taddeo parte da presupposti daddeschi allungando le forme e giungendo al neogiottismo della maturità, che tanto influsso ebbe sui pittori successivi, che ancora esprime nella Madonna degli Uffizi firmata e datata al 1355. Lo studioso pensa che la pala di Santa Felicità possa essere datata al 1354, anno di consacrazione dell'altare di San Luca, santo a sinistra della Vergine e quindi al posto d'onore. Crede anche che le vetrate della cappella maggiore di Santa Croce siano da attribuire a Taddeo a metà del

249 Ornella CASAZZA, «La Crocifissione di Ognissanti di Taddeo Gaddi e la sua sinopia», *Critica d'arte*, 1990-91, pp. 74-81.

secolo. Non crede che il famoso pittore abbia lavorato solo per i francescani, ma anche per i domenicani a Santa Maria Novella²⁵⁰.

4.2 *Maso di Banco*

Maso di Banco è l'altro discepolo di Giotto assieme a Taddeo, che gode dello stesso destino di essere stato a lungo incanalato dalla fama dentro la corrente giottesca. I dati documentari sul pittore sono assai scarsi rispetto alla sua importanza per la pittura fiorentina del primo Trecento. Tra i pochi dati certi si sa che, nel 1341 sta per subire un sequestro dei beni, tra cui un cassone dipinto e due pale d'altare non finite, da parte di Rodolfo de' Bardi e compagnia²⁵¹.

Enrica Neri Lusanna è tra i primi a rilevare questa sudditanza giottesca di Maso nelle fonti, fino alla riconsiderazione del Ghiberti che lo crede non solo dotto, ma anche abile in pittura e scultura. Cita la ricostruzione della sua personalità compiuta dall'Offner partendo dagli affreschi della cappella Bardi a cui aggiunge una lunetta con *Incoronazione della Vergine* in Santa Croce, un polittico smembrato di cui resta una *Madonna col Bambino* a Berlino e un *sant'Antonio* nel Metropolitan, un polittico della cappella Vettori in S. Spirito a Firenze. Berenson completa il catalogo con altre opere come la *Madonna della cintola* di Berlino, l'*Incoronazione della Vergine* di Budapest e la *Dormitio* di Chantilly, aggiunge il trittico della Collezione Babbot di Brooklin. I rapporti tra Maso e Daddi sono testimoniati da continui influssi reciproci nelle loro opere. E sicuramente le *Storie di San Silvestro* (fig.5) in Santa Croce, datate tra 1335 e 1340 più o meno, rappresentano le pitture che meglio delineano il suo stile. La critica ha pensato a una collaborazione col Giotto napoletano, molto visibile

250 Johannes TRIPPS, «“Il miglior maestro di dipingere che sia in Firenze” Taddeo Gaddi attorno al 1350», Mirella Branca (a cura di), *Il polittico di Taddeo Gaddi in Santa Felicità in Firenze, restauro, studi, ricerche*, Firenze, Leo Olschki, 2008, pp. 77-85.

251 Giovanni POGGI, «Nuovi documenti su Maso di Banco», *Rivista d'arte*, VII (1910), pp. 153-155.

soprattutto nei resti della cappella del Maschio Angioino del duomo di Napoli, ma questo resta un tema aperto. Non ci sono prove di Maso scultore, ma si è cercato di dargli le formelle dei Sacramenti del campanile di Giotto²⁵². Ebbe pochi seguaci diretti, mentre a metà Trecento sembrano prevalere i modi del Gaddi senior e Orcagna appare fossilizzare la lezione masesca in uno stile semplificato²⁵³.

Già Volpe nota come lo stile masesco sia stato preso molto in considerazione nella fase tardo gotica, per questo la conoscenza di Maso serve, a mio parere, a comprendere le figure massicce e tornite dello Starnina maturo a Firenze, come anche certi suoi modi di usare il colore in maniera plastica.

Un importante contributo alla storia del problema critico masesco e al suo ruolo negli sviluppi della pittura post-giottesca è quello di Bartalini nel 1995, il quale mette in rilievo come le fonti più antiche come Villani legassero il destino di Maso, come quello di Stefano e Taddeo, a quello di esecutori di prima mano del giottismo ossia di discendenti pittorici diretti di Giotto. Lo studioso evidenzia nel cromatismo enfiato masesco la sua cifra stilistica assai distinta da quella adottata dai cosiddetti giotteschi di fronda, inoltre ricorda come sia stato Longhi uno dei primi a intuire l'importanza masesca per gli sviluppi della pittura del primo Trecento. Col senno di poi, il ruolo chiave datogli dall'illustre critico va ridimensionato anche dalla scarsità di seguaci determinanti e il problema della cronologia masesca impedisce di comprendere appieno il suo significato nel contesto dei primi decenni del Trecento, anche perché si regge solo sulla dubbia datazione delle storie di San Silvestro a Santa Croce. Datazione che Bartalini riesamina arrivando alla conclusione che la cappella di San Silvestro (fig.5) e quella angolare di San Ludovico da Tolosa (con la volta affrescata da Taddeo Gaddi) appartengono entrambe alla famiglia Bardi e sono in mano agli eredi di Gasparotto dei Bardi,

252 Gert KREYTENBERG, «The sculpture of Maso di Banco», *The Burlington Magazine*, 1979, pp. 72-76.

253 Vd. Enrica NERI LUSANNA, «Maso di Banco», in *Dizionario biografico degli italiani*, Enciclopedia Treccani, 2008, vol. 71, *ad vocem* on line: [www.treccani.it/enciclopedia/maso-di-banco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/maso-di-banco_(Dizionario-Biografico)/)

datandole entrambe sulle vicende di tale nucleo familiare tra 1331-32 e 1335. Questa retrodatazione delle pitture masesche più o meno alla prima metà degli anni '30 permette di togliere a Maso giustamente il polittico di Ruballa (fig.6) che oggi tutta la critica moderna dà al giovane Orcagna al 1336. Anticipare l'opera della maturità masesca serve anche a spostare indietro le opere di Budapest, Berlino e Chantilly tra quelle giovanili e a riconsiderare l'apporto personale di Maso nell'attività napoletana di Giotto sotto re Roberto tra 1328 e 1333, ipotizzando che all'epoca questi avesse già un proprio stile ben distinguibile dal maestro, formatosi sul Giotto degli anni '20, mentre ritiene che siano i giotteschi di fronda come Puccio Capanna (identificato con Stefano delle fonti) quelli che elaborano l'ultima lezione del maestro. Anche secondo Longhi, Maso resta un passo indietro e fonda il suo stile su un colorismo espanso, epico e solenne. Stile che sembra impressionare Orcagna nel 1336 quando dipinge a Ruballa, che sfiora le opere coeve di Bernardo Daddi e sembra modificare il colorito anche del Taddeo Gaddi di San Miniato al Monte, in queste asserzioni Bartalini sembra confermare il primato che già aveva dato Longhi a Maso rispetto ai suoi colleghi coevi.

Lo studioso stringe il filo rosso che lega Maso al primo Orcagna, notato non solo da lui, ma ancor prima da Longhi che aveva messo in rapporto l'opera giovanile di Ruballa con la *Crocifissione* del chiostro dei Morti in Santa Maria Novella, ci sono poi gli affreschi maseschi con *Santi e Profeti* del coro della stessa chiesa che Ghiberti dava a Orcagna (databili dopo il 1348). Bartalini ricorda come Bellosi abbia posto tutte queste opere sotto l'egida orcagnesca e si spinge oltre stabilendo una connessione tra il polittico di Ruballa e quello della cappella Strozzi di Santa Maria Novella (1354-1357), proprio della maturità del pittore, che riprende stilemi maseschi ma congelandoli in un appiattimento decorativo goticissimo dove la profondità masesca perde quasi, a mio parere, di senso per cristallizzarsi in una pittura dorata splendida quanto priva di contenuti non decorativi. Anche l'affresco con *Crocifissione* di Santa Maria in Montughi dato all'Orcagna da Boskovits sembra entrare per Bartalini nel

corpus delle opere orcagnesche di impronta masesca del periodo giovanile e non lo impensierisce che molti di questi dipinti siano anteriori alla iscrizione della compagnia dei pittori dell'Orcagna nel 1343. Sicuramente ricorda che la stagione orcagnesca e la sua fortuna nel secondo Trecento non può prescindere dalla lezione masesca, ma nota con Previtali, che la cristallizzazione dei modi maseschi nel mondo lucente orcagnesco, suppone l'arrestarsi su una pittura facile di una corrente che avrebbe potuto avere ben altri sviluppi.

Il discorso sulle radici masesche dell'Orcagna tornerà attuale nello studiare il neogiottismo starniniano che risulterebbe incomprensibile senza i presupposti stesi da questi due maestri. Viene da lì infatti il colore steso plasticamente da Starnina che fa da substrato ai suoi ghiribizzi gotici di vasariana memoria, i volti con le barbe filettate di bianco del mondo masesco, il fatto che Starnina mostra spesso in affresco una monumentalità delle figure superiore a quella dei suoi coetanei, quello che non si trova in Gherardo di Jacopo è l'appiattimento orcagnesco delle figure, sembra a tratti che il maestro ibericizzato abbia scavalcato Andrea di Cione per tornare alle origini di quel plasticismo pittorico rappresentato da Maso²⁵⁴.

Qualche anno dopo lo stesso Bartalini interviene sempre sulla cappella di San Silvestro di Maso per polemizzare con alcuni studi recenti sulla stessa che cercano di giustificare la scelta delle storie di San Silvestro in base a una presunta politica filo-papale dei Bardi. La teoria propugnata da Enrica Neri Lusanna, a mio parere, ha un fondo di verità, in quanto la fortuna della famiglia è anche legata al loro ruolo di banchieri avignonesi presso il Papa che nel 1339 tramitavano la somma di 20 mila fiorini donata al Papa dal re di Napoli assieme ad altri colleghi come i Peruzzi o i Castellani. Va inoltre ricordato che i Bardi acquistano dal 1335 anche una cappella in Santa Maria Novella dove fanno dipingere le storie di San Gregorio Magno, sembra però su una base di pitture più antiche. Ma il loro ruolo mercantile e bancario probabilmente non può essere la sola causa di una tale scelta, visto che altre famiglie

254 Roberto BARTALINI, «Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna», *Prospettiva*, 1995, pp. 16-35.

di banchieri nella stessa situazione scelsero per le loro cappelle ben altri temi. Bisogna allora pensare con Bartalini, che la scelta delle storie del primo Papa santo non può essere solo dovuta ai legami dei Bardi col mondo papale, lo studioso ricorda che la loro cappella dei Confessori (di cui Silvestro è un esempio illustre) rientra in un programma di dedizione delle cappelle del transetto della intera chiesa di Santa Croce. Riflette inoltre se il *Giudizio* affrescato nella parte superiore della tomba appartenga alla serie dei *Giudizi individuali* o di quelli universali e propende per il secondo caso. Bartalini non è assolutamente d'accordo con qualsiasi tentativo di post-datazione degli affreschi agli inizi degli anni '40, anche perché questo sconvolgerebbe la faticosa ricostruzione della cronologia masesca e ribadisce la sua posizione che situa la decorazione della cappella entro il 1335, data dell' infeudazione dei Bardi evidente nello stemma col castello che campeggia sulla tomba della cappella, mentre invece le pitture di Maso presentano sempre lo stemma senza castello e quindi possono dirsi anteriori a tale infeudazione. Aggiunge che il ramo dei Bardi cui appartiene la cappella masesca è quello dei Bardi di Mangona e non di Vernio e la cronologia di tale ramo non inficia la datazione delle pitture entro il 1335. Ricorda poi che il tipo di sepolcro maschile della cappella dei confessori, ritorna molto simile nella attigua cappella dei Bardi di San Ludovico da Tolosa, pensa dunque a una stessa maestranza di scultori che abbia lavorato contemporaneamente in entrambe le cappelle alla fine del 1335, mentre ritiene che gli affreschi maseschi possano essere datati entro il 1335, visto che le sepolture sembrano essere state poste alla fine dei lavori pittorici.

Ritorna ancora sulla peculiarità dello stile masesco, che appresa la lezione giottesca se ne distacca precocemente per approdare a una pittura volumetrica composta di ampie pennellate di colore, che tanto influirà sull'arte successiva da Andrea di Cione in poi, riconduce infine ad ambito masesco anche degli affreschi lacunosi nella cappella di Santa Caterina a Santa Trinita²⁵⁵.

255 Roberto BARTALINI, «"Et in carne mea videbo Deum meum": Maso di Banco, la cappella dei Confessori e

Se lo stile di Maso, quello apprezzato anche da Ghiberti nei suoi *Commentari* di cui è popolare la frase in cui spiega che questi “*abbreviò molto la pittura*”, che ha dato luogo a una serie di interpretazioni in cui mi sembra sia da tenere conto lo stile asciutto e compendioso, le volumetrie chiuse e lineari del maestro, se tale stile dunque viene accennato qui è perché la cifra masesca credo funzioni come uno dei referenti culturali del tardo-gotico neogiottesco di Starnina. Alcuni che si sono provati ad analizzare le radici fiorentine della pittura di Gherardo di Jacopo si fermano a Taddeo Gaddi e pensano che tale maestro sia esaustivo per spiegare l'arte del fiorentino ibericizzato. Ritengo invece che il maestro avesse una capacità di spaziare, dai pochi lacerti del Carmine, ben oltre uno o due grandi maestri a cui appoggiarsi e la poderosa qualità stilistica della sua pittura derivi da una attenta osservazione dei pittori compatrioti del XIV secolo.

4.3 *Andrea di Cione detto l'Orcagna*

Andrea di Cione detto l'Orcagna è forse il pittore più famoso a Firenze dopo la Peste Nera ma solo negli ultimi tempi la sua storia critica è stata rivalutata e ha trovato il posto che merita nella pittura fiorentina del XIV secolo.

Già Pini negli anni '60 pensa che Orcagna sia un pittore sottovalutato, ricorda che non piaceva a Toesca, mentre aveva avuto buoni riconoscimenti dal Cavalcaselle e tra le fonti da Ghiberti. Le sue considerazioni sono a volte confuse ma hanno il merito di richiamare l'attenzione su un polittico di Andrea Orcagna firmato dallo stesso nel 1346, si tratta di un'*Annunciazione* masesca della chiesa di San Remigio e Romeo poi passata in collezione privata che dopo il restauro ha mostrato data, firma e committente Bellozzo Bartoli *lanifex*, quest'opera è già menzionata da Vasari e fonde modi maseschi, a mio parere, con le

la committenza dei Bardi; a proposito di un libro recente», *Prospettiva*, 98/99.2000(2001), pp. 58-103.

caratteristiche precipue dello stile dell'Orcagna della maturità, dove invece Pini scambia i modi gotici dell'Orcagna per senesismo. Lo studioso ha invece ragione a dare al pittore, secondo le fonti, gli affreschi con *La crocifissione e l'Ultima Cena* nel refettorio di Santo Spirito, datigli da Ghiberti, ma con la collaborazione del fratello Nardo. Ricorda inoltre la pala Strozzi in Santa Maria Novella (fig.7), eseguita dai documenti tra 1354 e 1357 e crede di vedere nel suo esasperato goticismo una sorta di involuzione del discorso orcagnesco, senza a mio giudizio tener presente che proprio questa pittura semplificata, sontuosa e lucente, fece la fortuna del nostro artista. Nel momento della pala Strozzi lo studioso ricorda l'esecuzione di Orsanmichele tra 1359-1360, la collaborazione del maestro col Duomo di Orvieto, la *Trinità* di cui rigetta ogni sospetto contro la sua autografia, mentre sbaglia clamorosamente nel dargli *il trionfo della Morte* del Camposanto di Pisa di Buffalmacco, cercando di compararlo con *l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso* dipinti da Orcagna in Santa Croce. Tende ad attribuirgli anche gli affreschi con *Crocifissione e Natività* del chiostro dei Morti in Santa Maria Novella e alcune pitture della cappella maggiore della stessa chiesa, che personalmente ritengo siano del pittore²⁵⁶.

Il poderoso studio di Anna Padoa Rizzo su Andrea Orcagna ha le caratteristiche di una profonda indagine volta a rivalutare la figura di Andrea di Cione, personalità studiata da Salvini e altri ma anche oggetto di poca considerazione da parte della critica a causa anche di un pregiudizio longhiano che ne faceva l'alfiere di un ramo stereotipato del giottismo che in fondo considerava perdente rispetto alla grandezza dei giotteschi di fronda. Questa sottovalutazione dell'arte orcagnesca ha spinto, a detta della Padoa Rizzo, anche a sottostimare lo studio della Becherucci sul maestro e a considerare l'opera di Andrea e dei fratelli in una indistinta accademia orcagnesca, dove le eccellenze qualitative si mischiano con opere di bottega. La studiosa ricorda come invece le fonti antiche, a partire da Ghiberti, ne facciano uno dei migliori protagonisti del Trecento fiorentino, a mio giudizio però andrebbe

256 Umberto PINI, «L'annunciazione di Andrea Orcagna ritrovata», *Acropoli*, 1, 1960/1961, pp. 7-37.

anche ricordato che l'entusiasmo del Ghiberti per Orcagna deriva dalla poliedricità del maestro, che nel tabernacolo di Orsanmichele fonde pittura e scultura in un progetto architettonico che risente delle mode dell'oreficeria dell'epoca, una personalità così flessibile non poteva non attirare l'attenzione dell'orafo scultore.

Padoa Rizzo ripercorre la carriera artistica orcagnesca dandogli opere che tutt'ora figurano nel suo catalogo, ma mescolandole con dipinti che ora sono dati a Nardo o Jacopo; non ha ancora compreso bene il problema della Madonna di Ruballa che pensa non sia attribuibile al maestro, mentre invece gli dà le pitture del Chiostrino dei Morti notandone gli accenti maseschi ma anche quelli alla Taddeo Gaddi e li data tra le opere giovanili di Andrea. Ricorda come prima opera firmata e datata l'*Annunciazione* scoperta da Pini del 1346 anch'essa masesca, che però considera mal restaurata e quindi non chiaramente leggibile, vi aggiunge un'opera discussa come la *Cacciata del duca di Atene* di Palazzo Vecchio e ancora l'affresco del *Trionfo della Morte e Giudizio Finale* (quasi completamente distrutto da Vasari) in Santa Croce e le pitture del coro di Santa Maria Novella (anch'esse ridotte a pochi frammenti originali). Padoa Rizzo comprende che nelle opere orcagnesche Andrea si sia avvalso spesso della collaborazione del fratello Nardo e nell'ultimo periodo del fratello Jacopo, ma mette i loro contributi in secondo piano rispetto al gigantismo del caposcuola, a mio parere, facendo in qualche modo torto almeno a Nardo, che ha un suo stile ben definito e molto attraente, inoltre sembra ignorare le complesse dinamiche che dovettero esistere tra i fratelli di Cione all'epoca, anche se riconosce che il *Giudizio Finale* della cappella Strozzi vada assegnato a Nardo. Si sofferma poi a definire lo stile di Andrea come ieratico e lucente e arriva agli anni '50 dove colloca la *Madonna e santi* della Galleria dell'Accademia, il tabernacolo di Orsanmichele datato nel 1359 di cui loda le parti scultoree rivalutando il ruolo di Orcagna scultore, ma anche artista che progetta i pilastri di Santa Maria del Fiore e collabora col Duomo di Orvieto. La pala Strozzi, opera della maturità che ha lasciato perplessi molti critici per Padoa Rizzo è frutto di una ricerca incompiuta di un nuovo stile da parte di

Andrea, ancora più ieratico, con le figure atemporali chiuse in sè stesse, forse influenzato da Giovanni da Milano. Infine il *San Matteo* degli Uffizi, opera conclusiva della carriera del maestro già molto malato nel 1368, lo rivendica a Andrea, quando invece molta critica lo ritiene concluso da Jacopo²⁵⁷.

Due anni dopo, Bruce Cole riflette proprio sulla bottega orcagnesca che produce la delicata e sensibile *Madonna* di Nardo di Cione e la più semplice *Madonna dell'umiltà* di Jacopo, entrambe nella National Gallery di Washington, come opere che nella loro varietà rappresentano il terzo quarto del Trecento a Firenze. Prende spunto da loro per contestare l'assunto di Meiss per cui la Peste Nera abbia dato vita a uno speciale tipo di arte rappresentato dall'Orcagna nella Pala Strozzi. Analizzando il polittico nel contesto della sua cappella a Santa Maria Novella, ricorda che va letto assieme agli affreschi del *Giudizio*, *Inferno* e *Paradiso* dipinti da Nardo sulle pareti, che esaltano a suo dire la funzione funeraria della cappella ricordando la resurrezione dei morti alla fine dei tempi. Cole non nega che la popolarità di un tema simile possa essere stata accresciuta dalla terribile pestilenza, ma pensa che la pala di Orcagna non rappresenti uno stile nato da questo evento. Tutta la sua analisi del lavoro orcagnesco, in cui individua la ieraticità, la bidimensionalità e atemporalità quasi di tipo iconico, dovrebbe per lo studioso rappresentare un particolare sforzo del maestro nel creare una pittura solenne e grave che faccia da *pendant* al tema del Giudizio posto sulle pareti mettendo i personaggi in un mondo ultraterreno. Ma tale stile per Cole non riflette lo stile corrente di Orcagna in altre sue opere e nemmeno può essere considerato, come vorrebbe Meiss, lo stile della pittura dopo la Peste Nera. Lo studioso ritiene che sia stata la mancanza di studi sui protagonisti della pittura fiorentina tra 1350 e 1375 ad aver avvalorato tanto la tesi di Meiss, a suo dire priva di fondamento²⁵⁸.

Questa breve digressione su Andrea di Cione può essere ampliata con uno studio sui tessuti

257 Anna PADOA RIZZO, «Per Andrea Orcagna pittore», *Annali della Scuola Normale di Pisa, classe di lettere e filosofia*, 1981, pp. 835-893.

258 Bruce COLE, «Some thoughts on Orcagna and the Black Death style», *Antichità Viva*, 1983, pp. 27-37.

dipinti dai maestri fiorentini a metà Trecento di Lisa Monnas che rivela come ad Andrea sembrano passare molti dei modelli di tessuti usati da Bernardo Daddi, questi infatti replicava tessuti allora esistenti tramite la pratica di dipingere le parti in oro del tessuto sul fondo a colore tramite patterns fissi. Orcagna usa questi modelli di tessuti del Daddi nella pala Strozzi, così nella *Pentecoste* ripete un tessuto serico usato dal Daddi nel polittico di San Pancrazio; anche l'uso di usare formule che si ripetono per decorare gli abiti dei personaggi passa dal mondo pittorico daddesco a Andrea di Cione. Inoltre molti tessuti dipinti dall'Orcagna verranno ripetuti nei 50 anni successivi, ad esempio il tessuto a fiori e uccelli di Andrea nella pala Strozzi viene ripetuto ben 20 volte soprattutto dai fratelli, ma anche da Niccolò di Pietro Gerini, Lorenzo Monaco e Agnolo Gaddi, indice della popolarità della stoffa. Spesso per ripetere uno motivo si faceva uso di matrici come nella *Madonna* di Cambridge di Niccolò di Pietro Gerini, ma anche nella *Trinità* e *Madonna* di Santa Croce dati entrambi dalla Monnas a un seguace di Nardo. Anche Jacopo di Cione, Allegretto Nuzi e Giovanni del Biondo pare usassero dipingere motivi serici simili²⁵⁹.

Kreytenberg dice Andrea di Cione nato tra 1315 e 1320 e lo ricorda come uno dei pittori fiorentini più famosi a metà Trecento, infila poi una serie di dati certi sul maestro. Nel 1343 Orcagna lavorò per la Compagnia di Gesù Pellegrino in Santa Maria Novella, nel 1346 firma la tavola dell'*Annunciazione* della chiesa di San Remigio, nel 1352 dipinge una *Madonna* perduta per Orsanmichele, nel 1359 firma e data il tabernacolo per lo stesso luogo; anche la tavola Strozzi è firmata e datata al 1357, mentre il *San Matteo* degli Uffizi realizzato per Orsanmichele venne promesso ai committenti dal fratello Jacopo nel 1368.

Kreytenberg nota come purtroppo l'*Annunciazione* firmata nel 1346 per quanto piena di buone idee su come collocare le figure nello spazio sia totalmente ridipinta, come la pala Strozzi del '57 presenti notevoli innovazioni come l'unificazione dello spazio pittorico dato

259 Lisa MONNAS, «Silk textiles in the paintings of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and their followers», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1990, pp. 39-58.

dall'abolizione delle colonnette, ma presenti una bidimensionalità accentuata e figure plastiche come la *Pentecoste*. Tende a retrodatare i frammenti del *Trionfo della Morte* in Santa Croce al 1345, pensa che gli affreschi del coro di Santa Maria Novella siano stati eseguiti con l'aiuto di collaboratori, a uno dei quali assegna gli affreschi del chiostrino dei Morti, crede ancora le pitture eseguite nel refettorio di Santo Spirito come opera di Andrea e del fratello Nardo. Rammenta infine alcune sculture attribuitegli²⁶⁰.

Nel 2001 il contributo di Daniela Parenti da un lato ripercorre la vicenda critica di Andrea, dall'altro aggiunge le sue opinioni sulla recente monografia di Kreytenberg sull'Orcagna. La studiosa preme sulla universalità di Orcagna come maestro dedito a pittura, scultura, architettura, posizione che, almeno per le prime due discipline, sembra dividere con Maso. All'inizio Andrea godeva di una splendida fama nelle fonti suffragata da poche opere certe, come il tabernacolo di Orsanmichele e la Pala Strozzi a cui si aggiunsero i frammenti di affreschi del *Trionfo della Morte con Paradiso e Inferno* di Santa Croce citati dalle fonti e scoperti solo nel 1911 e il *San Matteo* degli Uffizi, inizialmente commissionato a Andrea nel 1367 ma finito da Jacopo nel 1368 per la malattia del fratello maggiore. Se Clara Steinweg pensava al pittore come un artista influenzato dal tardo Giotto, ma anche da Taddeo e dai senesi, il Gronau prova a distinguere nella bottega orcagnesca lo stile di Nardo e di Andrea e assegna a questi opere già annotate dal Berenson come il trittico del Rijksmuseum, la *Pentecoste* e la *Madonna e Santi* degli Uffizi. Lo studio ampio della Becherucci invece tiene conto dei frammenti di affreschi del coro di Santa Maria Novella, datigli dal Ghiberti, per notare i caratteri masechi dell'artista e il suo fare pittorico che contrasta con la definizione di “pittore plastico” datagli dal Sirén, gli attribuisce anche le pitture del chiostrino dei Morti, quelle della cappella di Santa Caterina a Santa Trinita e quelle del refettorio del convento di Santo Spirito. Opere che invece esclude dal catalogo l'Offner spostandole su un *Maestro della*

260 G. KREYTENBERG, «Andrea di Cione (Orcagna)», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, 1991 (on line su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-cione_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-di-cione_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale)/))

Pentecoste che più tardi Boskovits identificherà con la fase matura dell'artista. Offner vede nel pittore convivere una tendenza miniaturistica e una monumentale (che personalmente credo sarà anche una delle cifre della pittura starniniana che probabilmente si ispirò in questo a tale illustre maestro) e postula un fase di apprendistato con Bernardo Daddi, seguita da un momento masesco più tardo. Boskovits arricchisce il catalogo orcagnesco con l'*Annunciazione* firmata del 1346 e la *Crocifissione* della chiesa di Montughi e ribadisce le fonti masesche, del resto già viste dal Longhi, autore di una severa critica della bottega orcagnesca. Se Bartalini, come si è già accennato, vede l'avvio della pittura orcagnesca nel polittico di Ruballa cui aggiunge gli affreschi del chiostro dei Morti, questa autografia della pala del 1336 è confermata da Keytenberg, che però pensa sia opera della bottega masesca eseguita dal giovane Andrea, cui aggiunge l'affresco di Montughi e quello della cacciata del duca di Atene, che ricorda un evento del 1343. Keytenberg tende a vedere nei profeti dipinti nella cappella maggiore di Santa Maria Novella ben cinque mani trovando in disaccordo Parenti che pensa a una collaborazione tra Andrea e Nardo nella stessa chiesa in più punti e nei dipinti del chiostro di Santo Spirito. Entrambi gli studiosi sono concordi nel vedere nella unificazione dello spazio pittorico della pala Strozzi un espediente già usato da Simone Martini e da Ambrogio Lorenzetti, che a mio parere continuerà ad avere fortuna in ambito neogiottesco con la pala giovanile del 1375 di Agnolo Gaddi. Parenti aggiunge al catalogo dell'Orcagna una piccola predella con la *Morte di Sant'Antonio Abate* già in Collezione Rucellai²⁶¹.

Il coevo saggio di Barbara Deimling invece, cerca di rinverdire le teorie di Meiss già ampiamente contestate dalla critica artistica, su una eventuale correlazione tra lo stile orcagnesco più astratto e le devastanti conseguenze psicologiche della Peste sulla popolazione, portata a evitare il contatto con gli altri. Questo studio mostra a suo modo come il

261 Daniela PARENTI, «Studi recenti su Orcagna e sulla pittura dopo la “peste nera”», *Arte Cristiana*, 2001, pp. 325-332.

pregiudizio su un presunto impoverimento e astrattismo dello stile orcagnesco resiste anche alle moderne scoperte sul pittore²⁶².

4.4 Giotto di maestro Stefano o Giottino

La personalità di Giottino è rimasta a lungo confusa anche per una serie di errori sul suo profilo commessi nelle fonti che lo hanno reso una personalità sfuggente che solo la critica moderna ha cercato di delineare meglio. L'origine di tanta confusione sul maestro nasce da Vasari, come ben ricorda a suo tempo Eugenia L. Lucignani quando evidenzia che le fonti prevasariane ben distinguevano Maso di Banco da Giottino, ma nel XVI secolo sia il Vasari che il Gelli li unificano in una sola personalità, che Vasari chiama Tommaso di Stefano detto Giottino e a cui dà opere perdute che probabilmente facevano parte dei due cataloghi dei pittori, aggiungendo un'opera nuova come la *Pietà* di San Remigio che loda e conosce, l'unica altra opera che cita giunta fino a noi è la cappella di San Silvestro in Santa Croce, opera di Maso.

La studiosa per distinguere le due personalità ricorda i pochi documenti a disposizione sui due pittori, un sequestro da parte dei Bardi nel 1341 e la matricola nell'Arte dei Medici e Speciali nel 1346 e 1347, mentre un Giotto di maestro Stefano dipintore si trova nella Compagnia di San Luca nel 1368 e lo ritroviamo nel 1369 a Roma dove gli vengono pagati 70 fiorini per lavorare in due cappelle in Vaticano. Billi dichiara Stefano padre di Giotto e Giottino discepolo di Giotto e figliolo per fama, l'Anonimo Magliabechiano invece dice Giottino figlio di Stefano, notizia ripresa da Vasari. I dati dicono che un nipote di Giotto, figlio della figlia Caterina si chiamava Stefano, ma Lucignani ricorda che non si sa se fosse pittore. Convinto della parentela giottesca di Giottino di Stefano è Baldinucci, Stefano

262 Barbara DEIMLING, «The contamination of the senses and the purification of art in mid-fourteenth-century Florence», *Opere e giorni, studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Marsilio, Venezia, 2001, pp. 167-176.

secondo Sacchetti sarebbe già morto nel 1358 e la sua parentela giottesca è menzionata come ipotesi solo dal Billi e taciuta dalle altre fonti.

Lucignani mette in evidenza come le fonti più antiche menzionassero Maso fino a Ghiberti, dal Billi appare Giottino e Maso come nell'Anonimo Magliabechiano, nel XVI secolo con Vasari e Gelli, Maso scompare fuso con Giottino²⁶³.

Il problema di Giottino è appena sfiorato da Longhi nel suo studio per cercare di scoprire chi sia il presunto padre di Giottino ossia quello Stefano tanto lodato da Vasari di cui non sopravvive opera documentata. Longhi si azzarda, in base alla definizione critica del Vasari, a identificarlo con l'autore delle opere assisiati che la critica moderna ha identificato con Puccio Capanna, un pittore locale dall'intenso naturalismo, che fa credere all'illustre critico di aver così trovato chi Vasari, con una frase presa da Villani, chiamava “scimmia della natura”. A margine di questo discorso le considerazioni di Longhi sono importanti quando rileva che il nodo vasariano Maso-Giottino è ancora tutto da sciogliere, che le parole di Vasari su Giottino vanno rivalutate quando parla del “dipingere unito” ossia di calibrare bene luci, ombre e colori e indicano uno stile non ancora scoperto dalla critica, che a suo dire negativamente si concentra su quelli che egli ritiene minori rispetto a questo tipo di giottismo unito senza ancora una storia. Longhi sa benissimo che gli affreschi di Santa Croce vanno a Maso e la Pietà di San Remigio a Giottino, ma rimprovera la maggioranza dei colleghi di non voler approfondire il problema, che egli invece ritiene centrale per lo sviluppo della pittura fiorentina del XIV secolo²⁶⁴. Questo pio desiderio longhiano verrà esaudito da Carlo Volpe in un largo saggio successivo su questi giotteschi anomali.

La confusione che regna su Giottino negli anni '60 è ben espressa dal contributo della Marcucci che gli assegna una *Incoronazione della Vergine* del Bargello di scuola masesca, cercando di paragonarla a opere di Giottino come la Pietà di San Remigio o il tabernacolo di

263 Eugenia L. LUCIGNANI, «Il problema di Giottino nelle fonti», *Rivista d'arte*, 24, 1942, pp. 107-124.

264 Roberto LONGHI, «Stefano fiorentino» (1943), *Paragone Arte*, 1951, pp. 18-40.

via Leone. Almeno la studiosa e con lei il resto della comunità scientifica hanno ormai assunto che lo Stefano delineato dal Longhi, grazie a un documento assisiatese, si è rivelato il maestro locale Puccio Capanna²⁶⁵.

Uno dei contributi più recenti su Giotto fu scritto da Bellosi nel 2006. Questi riconosce a Carlo Volpe la acutezza di aver riconosciuto in due frammenti di santi in affresco staccati dalla chiesa di San Pancrazio quello che rimane di un'opera di Giotto, lo studioso completa le informazioni sull'opera appunto ricostruendo la provenienza in base a una scritta che ha trovato dietro i due resti di pittura che enunciano come furono staccati dalla cappella Ridolfi e ricorda che Vasari citava di Giotto una pittura con *Cristo che porta la Croce e alcuni santi* proprio a destra dell'entrata della chiesa. Bellosi ricorda che di tutte le pitture datate da Vasari alcune non erano sue come le pitture assisiatesi del Capanna e gli affreschi in casa Orsini a Roma di Masolino e soprattutto le pitture della cappella Bardi di Maso. Egli ben rileva che del grande pittore appena restano due opere come la *Pietà* di San Remigio (fig.8) e il tabernacolo di via del Leone, ma mette in guardia dal non considerare lo stile di quelli che Longhi chiamava i giotteschi di fronda come Giotto, Giovanni da Milano e forse il misterioso Stefano come poco rappresentativo solo per la minor quantità di opere sopravvissute rispetto alla mole di pale giuntesche di Orcagna e fratelli, certamente portatrici di una maniera più tradizionale rispetto alla novità dei primi.

Per questo analizza le straordinarie innovazioni della *Pietà*, dove si perfeziona quella fusione dello spazio già tentata in Simone Martini e Orcagna nella pala Strozzi, si abolisce il fondo architettonico a favore delle figure disposte ognuna in maniera differente nello spazio, come arguisce Bellosi questi personaggi ricordano i *Compianti* emiliani in terracotta del XV secolo, ognuno ha una direzione diversa nello spazio e un'espressione distinta, anche la corposità dei personaggi e il modo soave con cui sono dipinti fa parte di una ricerca pittorica impensabile

265 Luisa MARCUCCI, «Dal "Maestro di Figline" a Giotto», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1963, pp. 14-43.

in un Orcagna che sembra vivere in un altro pianeta pittorico, per non parlare poi delle due committenti inserite nell'opera protette dai santi che pongono loro le mani sulla testa. Anche il tabernacolo con *Madonna col Bambino con angeli e Santi* partecipa della stessa intensa temperie psicologica, con uno dei suoi santi di spalle che sembra girarsi di scatto per guardare i fedeli, gli angeli con pettinature soavi e bellissime, la Vergine compita ed elegante. A queste due opere Bellosi aggiunge una piccola tavola rovinatissima proveniente dal convento delle Oblate che dà a Giotto, e ricorda gli evidenti contatti del pittore con Giovanni da Milano. Lo studioso, a differenza di Volpe che non crede a contatti con l'ambiente lombardo di Giotto, pensa di dargli come opera giovanile la *Crocifissione* ad affresco nella chiesa di San Gottardo, così come contrasta con Volpe che non crede che la perduta *Assunta* di Pisa e le pitture di Chiaravalle possano essere dello stesso autore, dove Bellosi pensa si tratti di due probabili opere di Stefano e non manca di ricordare come nella stessa corrente di inserisca quel Puccio Capanna che Longhi aveva pensato fosse Stefano. A lato di questa innovativa corrente fiorentina Bellosi riflette su quelli che continuano a seguire Giotto primitivo come Orcagna in uno sviluppo pittorico diverso e di buon successo che ha molto a che fare con Maso e il suo modo di dipingere per ampie pennellate, cui Bellosi crede si riferisse Ghiberti quando disse che abbreviò l'arte pittorica. Dice di Orcagna che non ebbe la forza per portare avanti "l'alto discorso masesco" che aveva iniziato con la Madonna di Ruballa e le pitture del chiostrino di Santa Croce e sulla spartizione di tali opere tra Maso e Andrea di Cione segue Bartolini. Conclude che sarà l'avvento di Antonio Veneziano ad animare davvero lo spento panorama locale fiorentino. Bellosi, non senza motivo, segue l'impostazione longhiana tra eccelsi pittori di fronda e maestri famosi ma diremmo oggi più facili e commerciali. Questa distinzione ha profonde ragioni, ma sacrifica soprattutto la personalità dell'Orcagna che non ha certo le possibilità artistiche di un Giotto, ma rivela una forte vena poliedrica tra pittura scultura e architettura a favore di un filone più commerciale. Si dia il caso che il neogiotto di fine secolo, di cui Starnina pure è un seguace, viene proprio dalla vena vincente dal punto

di vista commerciale del secondo Trecento; ma Vasari non a caso cita come maestro di Starnina Antonio Veneziano, che invece rivitalizza con assoluta originalità il filone giottesco fiorentino con nuova linfa dando vita a soluzioni interessanti che in qualche modo si riverberano anche su alcune soluzioni sorprendenti del maestro ibericizzato²⁶⁶.

La mostra del 2008 abbastanza esaustiva sulla pittura giottesca fiorentina dal titolo “*l'Eredità di Giotto*” contiene tre schede di Giotto, una riconferma dell'anconetta delle Oblate al pittore giovane nel quinto decennio del Trecento, anche se personalmente ritengo che il pessimo stato di conservazione dell'opera non darà mai la certezza dell'autografia.

Nella stessa esposizione si ripropone il tabernacolo di via del Leone sulla cui paternità concorda tutta la critica identificandolo con quello citato da Vasari, si ricorda inoltre che, nel luogo dello strappo dell'affresco, Lumachi nel 1928 menziona che c'era una scritta che parlava della fondazione di una cappella ad opera di Gherardo di Bernardo Manfredi nel 1356, datazione cui potrebbe corrispondere l'opera di Giotto secondo Baldini.

Anche la *Pietà* di san Remigio fa bella mostra di sé, si ricorda la sua lunga permanenza nella chiesa in cui fu dipinta fino allo spostamento agli Uffizi nel 1851, è opera quasi concordemente data a Giotto da tutta la critica, per la Baldini va affidata agli ultimi anni cinquanta del Trecento e nella datazione segue alcune considerazioni di Bellosi su una copia eseguita da Giovanni da Milano e sul vestito della committente laica ritratta, replicata da quest'ultimo artista nel polittico di Prato del 1363 circa²⁶⁷.

4.5 Antonio Veneziano

266 Luciano BELLOSI, «Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento», *Prospettiva*, 2001, pp. 347-368

267 Cfr. Federica BALDINI, «schede 35, 37, 38», A. TARTUFERI (a cura di), *L'eredità di Giotto*, Giunti, Firenze, 2008, pp. 166-167, 170-173.

Una delle figure più eclettiche del panorama del secondo Trecento toscano è sicuramente Antonio Veneziano, pittore dalla maniera molto riconoscibile ma misteriosa in quanto non segue i dettami dei gaddeschi e orcagneschi e non può essere certo considerato un giottista di fronda, si configura quindi come una personalità atipica ma forte che ricopre maggiore interesse in quanto Vasari lo cita come maestro di Starnina, a mio giudizio con un fondo di verità.

La pittura di Antonio, anche se giuntaci in pochi esempi a fresco molto rovinati e molte tavole attribuite, ha interessato la critica per molto tempo, appunto per il suo carattere anomalo e la sua attività documentalmente sparsa tra Siena, Firenze e Pisa.

Uno dei primi contributi interessanti sul maestro è quello di Mario Salmi nel 1929, che passa in rassegna i documenti che lo citano a Siena tra 1369 e 1370, impegnato prima a dipingere la cappella di San Sebastiano o dei Balestrieri del duomo, poi a decorare la volta della stessa chiesa assieme ad Andrea Vanni; nel 1374 è iscritto a Firenze nell'Arte dei Medici e Speziali e tra 1384-86 gli vengono effettuati dei pagamenti per la pittura di tre *Storie di San Ranieri* (figg. 11-13) nel camposanto pisano, a completamento del ciclo iniziato da Andrea Bonaiuti o da Firenze morto nel 1377, assieme al maestro figurano due discepoli, Giovanni e Piero²⁶⁸. Nel 1386 dipinge il basamento delle pitture del *Paradiso, Inferno e Purgatorio* e altre storie con gli aiuti, che a mio parere potrebbe essere identificato con la cornice bassa delle storie di Buffalmacco. Nel 1387 sempre a Pisa dipinge le coperture degli organi della cattedrale e nel 1388 restituisce le chiavi di una casa che gli ha dato in affitto l'Opera per spostarsi in un'altra e nello stesso anno firma un'opera per la Confraternita di San Nicola Reale a Palermo. Salmi nota che Offner ha attribuito all'artista una serie di tavole come la Madonna di Boston coi santi laterali della collezione Loeser *Pietro e Paolo*, il *San Giacomo* (fig.9) del Museo di

268 Chiarini nel 1961 ricorda un documento pisano che parla di non meglio precisati lavori sulla cupola del duomo svolti da Antonio e un aiuto nel 1385. Cfr. Marco CHIARINI, «Antonio di Francesco da Venezia detto Antonio Veneziano», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 3, Treccani, 1961 on line su www.treccani.it

Berlino, la *Madonna tra angeli* di Hannover e l'*Assunta* proveniente da San Tommaso a Pisa ora nel museo di San Matteo.

Considera poi alcuni dettagli del tabernacolo della Torre degli Agli che glielo fanno credere anteriore agli affreschi pisani, inoltre vede in tale opera l'influsso di Taddeo Gaddi e spunti senesi come anche nell'*Incoronazione* e nella *Madonna* di Boston che rimontano a Ambrogio Lorenzetti. Salmi sostiene che nella fase pisana Antonio continua a inserire su un substrato fiorentino che viene da Taddeo modi senesi in colori e forme e qualche dettaglio realista della pittura del nord Italia e anche un incarnato che viene da Giovanni da Milano, così nella *Assunta* di Pisa, nella *Madonna* di Hannover e nel *San Giacomo*. Gli assegna per la prima volta la bandinella processionale di Pisa. Purtroppo erra invece a credere Zanino di Pietro, un pittore veneto con chiari elementi bolognesi nel suo bagaglio culturale iniziale ben evidenti nella sua *Crocifissione* di Rieti, come un discepolo di Antonio Veneziano. Ma questa osservazione potrebbe invece avvallare per Antonio una sua possibile conoscenza della pittura bolognese²⁶⁹.

Nel 1977, Czarniecki aggiunge al già noto catalogo di Antonio Veneziano una bella *Madonna del Parto* conservata ancora nella Pieve di San Lorenzo a Montefiesole, presso Pontassieve. Si tratta di una donna dal volto soave che legge su un cuscino tra due vasi con gigli e negli angoli due piccoli ritratti dei donatori, sembra un'opera tarda e molto fiorentina del maestro che lo studioso mette in relazione con il *San Giacomo* di Berlino e la *Madonna* di Hannover²⁷⁰.

Nel 1986 Andrew Ladis crede che Antonio Veneziano sia uno dei protagonisti misconosciuti del secondo Trecento toscano; ricorda che in tale secolo Giotto diede inizio alla pittura di sentimenti che però non fu seguita da molti dei suoi seguaci, invece Antonio pittore misterioso e vagabondo sembra nel suo stile aver raccolto l'eredità giottesca nella

269 Mario SALMI, «Antonio Veneziano», *Bolletino d'arte*, 1929, pp. 433-452.

270 James G. CZARNECKI, «A new panel by Antonio Veneziano», *The Burlington Magazine*, 1977, pp. 188-191.

rappresentazione delle emozioni. Tale maestro è di patria ignota anche se a Siena veniva definito Antonio da Venezia, a Firenze era detto Antonio da Siena e a Pisa veniva chiamato in entrambi i modi. Anche la sua cronologia è poco chiara, essendo documentato nel 1370 a Siena, nel 1374 è matricolato nell'Arte dei Medici e Speziali di Firenze, nel 1384–88 lavora a Pisa e c'è chi ipotizzò un soggiorno in Spagna negli anni '90, anche se va tenuto conto che Czarnecki ha scoperto dai documenti che da Pisa nel 1393 era tornato a Firenze, dove sembra sia morto tra 1419 e 1424. Finora sono note poche sue opere tarde, gli è stata attribuita in questa fase la *Decollazione di San Giovanni Battista* (fig.10) dell'opera del Duomo in base a caratteri stilistici, attribuzione che trova concorde lo studioso che nota anche una forte dose espressiva nella tela. Si tratta infatti di una pittura su tela, questo tipo di pitture secondo Ladis servivano soprattutto da stendardi processionali e data la loro funzione di essere portate all'esterno in processione molte sono perdute. Lo studioso ricorda inoltre la devozione per il Battista dei fiorentini che potrebbe aver causato questo incarico, rileva infine come il Veneziano fosse avvezzo a rappresentare le emozioni anche in opere di piccolo formato pur con una esecuzione schematica, come ben aveva notato anche Vasari, descrivendo entusiasticamente le pitture di San Ranieri nel camposanto di Pisa (figg. 11–13), oggi quasi perdute. La novità di impostazione del Battista del Veneziano, glielo fanno datare nel primo decennio del XV secolo, accostandolo per i colori ai lacerti di affreschi dello Starnina al Carmine²⁷¹.

La Beltrani nel 1987, in occasione della ricollocazione di un antico tabernacolo fiorentino nella chiesa di Santa Maria Ausiliatrice a Novoli vicina al suo luogo originario, dà notizie sul tabernacolo dipinto da Antonio Veneziano per la torre degli Agli, opera molto rovinata perché esposta alle intemperie e che ha subito due tardi restauri col distacco che ne ha fatto scoprire le sinopie. Si tratta di un'opera che raffigura la *Deposizione* al centro fiancheggiata negli sguanci dalla *Morte della Vergine* e dal *Giudizio Finale* con in cima *Dio Padre e quattro*

271 Andrew LADIS, «Antonio Veneziano and the representation of emotions», *Apollo*, 124, 1986, pp. 154–161.

evangelisti, anche se parzialmente leggibile è di ottima fattura ed è una delle poche opere del maestro conservate a Firenze, citata anche dal Vasari. La datazione oscilla tra le opere giovanili dopo il 1369–70 per i rimandi senesi (cui pure la studiosa sembra aderire) e quelle dopo il soggiorno documentato a Pisa, quindi post 1388. Se delle molte opere datate da Vasari resta solo questa, tra quelle assegnategli spiccano il pannello della fraternità di San Nicola Reale a Palermo del 1388 e il piccolo stendardo di Pisa²⁷².

Il contributo di Enrica Neri Lusanna alla comprensione del pittore ripercorre le attribuzioni più sicure e si sofferma sulla sua ipotetica attività toledana già ipotizzata dal Berenson nel 1963 e sostenuta da Boskovits e Bologna, ma rifiutata da Czarnecki. Tali pitture dovrebbero coprire l'ultimo lustro del Trecento per la cappella di San Blas e dovrebbero essere state eseguite a detta della studiosa con l'aiuto di un maestro autoctono come Rodríguez de Toledo, mentre Neri Lusanna ritiene che le tavole del polittico del Salvatore poi ridipinte e riutilizzate nel polittico di Sant'Eugenio sia di mano diversa, come anche diversa è la mano italianizzante dei santi in parte ridipinti presenti nella cappella del Santo Sepolcro. Quindi questa insolita concentrazione di pitture italianizzanti in Castiglia per la studiosa potrebbe essere spiegata dalla presenza di Antonio²⁷³.

Ad Antonio Veneziano è stata dedicata una monografia di Serena Skerl del Conte che analizza alcuni momenti chiave della carriera del maestro giungendo a conclusioni innovative, non sempre condivisibili. La studiosa inizia ad analizzare il soprannome del Veneziano conosciuto da Vasari e si interroga se possa indicare una origine veneziana, ipotizza che il pittore, seguendo le notizie di Vasari, dovette lavorare a Venezia nella Sala del Maggior Consiglio forse intorno al 1363–1364, per poi allontanarsene magari per diverbi con la nuova direzione dei lavori affidata a Guariento, questa interpretazione del racconto

272 Licia BERTANI, *Antonio Veneziano e l'affresco della Torre degli Agli a Novoli*, Firenze, Tipo-lit. Dini e Giolli, 1987.

273 Enrica NERI LUSANNA, «Antonio di Francesco (o Veneziano)», *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1991, online su http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-di-francesco_%28Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale_%29/.

vasariano sembra abbastanza plausibile, ma è priva di documenti visto che il maestro lo troviamo documentato a Siena nel 1369–1370. Inoltre la studiosa crede che certe peculiarità stilistiche dello stile di Antonio sarebbero inspiegabili senza una sua diretta conoscenza di certa pittura emiliana. Per quanto affascinante, non credo che l'ipotesi della Skerl per cui la ditta veneziana di Zanobi Gaddi (fratello di Agnolo e figlio di Taddeo datosi alla mercatura nella città lagunare) possa, in mancanza di documenti, avere qualcosa a che fare con un presunto discepolo di Antonio Veneziano con Taddeo Gaddi, è certo invece che Vasari sbagliò a pensare Antonio un discepolo di Agnolo, dato che questi era più giovane di lui come ben dice la studiosa.

Quello che però più richiama l'attenzione nell'arte di Antonio è il suo espressionismo, assai comune nella pittura bolognese dell'epoca, ma quasi assente nella tradizione fiorentina, tale tratto è forse quello che meglio distingue Antonio nel panorama toscano del secondo Trecento. Questo tratto fu già notato da Boskovits che presumeva una conoscenza della pittura bolognese e riaffermato dalla Skerl del Conte che mette in contatto l'arte di Jacopo Avanzi degli anni '60 del Trecento con quella che ritiene la prima pittura pisana di Antonio, ossia la bandinella processionale con la *Crocifissione* e *San Ranieri (o Santo Eremita)*. Solo che, visto che Antonio è matricolato a Firenze nel 1374, è a Siena nel 1369–1370, poi a Pisa dal 1384–88 gli anni degli affreschi di San Ranieri del Camposanto, la studiosa pensa di retrodatare l'opera agli anni '60 dato che i suoi tratti spettano a un maestro ancora profondamente influenzato dalla pittura bolognese, e secondo me ha ragione, anche perché altrimenti non si spiegherebbe la diversità di modi che svela l'*Ascensione* pisana degli anni '80, ampiamente influenzata dallo stile di Taddeo Gaddi²⁷⁴. È vero che dettagli della *Crocifissione* come la tunica contesa con la pagliuzza e i ladroni con le braccia girate

274 Gli stessi concetti su una formazione emiliana di Antonio Veneziano basati sull'analisi stilistica della bandinella processionale di Pisa erano già stati espressi dalla studiosa in un articolo anteriore. Cfr. SERENA SKERL DEL CONTE, «La bandinella processionale di Antonio Veneziano a Pisa», *Arte a Friuli, arte a Trieste*, 1993, pp. 87–104.

all'indietro sul palo sono di origine emiliana e forse importati da Antonio Veneziano in Toscana, dove si diffondono tra i pittori toscani. La studiosa ricorda che la critica e fonti come Billi e Vasari hanno dato le *Storie di Giobbe* del Camposanto a Taddeo e dopo una prima datazione al 1342 poco probabile, gli studiosi ritengono più plausibile che sia stata dipinta negli anni '60, periodo di maturità del maestro. Skerl fa notare che effettivamente lo stile delle pitture pisane si avvicina alla *Resurrezione* dello Spedale di Santa Maria Nuova del 1365 e che sicuramente Taddeo ha meditato sulle novità artistiche dell'epoca, notando su di lui l'influsso di Giovanni da Milano, cui pare affidò i figli Agnolo e Giovanni, cui aggiungerei anche un pittore di fronda come Giotto. La studiosa erra, a mio avviso, a voler cercare questi aggiornamenti in Antonio Veneziano ipotizzando una sua collaborazione alle storie di Giobbe. Questo perché, a parte qualche dettaglio, l'opera sembra tutta di Taddeo e bottega e perché, a mio parere, all'epoca lo stile espressivo e un po' selvaggio di Antonio male si sarebbe sposato con l'equilibrio dell'ultimo Gaddi senior. È vero il contrario, credo, ossia si potrebbe pensare che sia stato l'ultimo Taddeo Gaddi a far riflettere Antonio su forme pausate e equilibrate che lo condurranno a opere tarde come gli affreschi di San Marco dove lo stile inconfondibile del maestro, che questi non ha mai abbandonato, si arricchisce di una nuova monumentalità e solennità prima sconosciuta forse proprio per merito di Taddeo, anche se a mio avviso questa maturazione avviene tardi, perché poi nelle *Storie di san Ranieri* (figg. 11-13) del Camposanto, documentate tra 1384-86, vediamo ancora uno stile dalle linee tondeggianti, dai personaggi massicci e un po' goffi, dove la carica espressiva degli stessi sembra superiore allo studio del disegno, eppure qualche traccia dell'influsso di Taddeo già si vede nell'ampiezza dell'insieme e nei grandi sfondi architettonici. In quanto poi al fatto che nelle storie di Taddeo a Pisa si veda spesso la mano di allievi e collaboratori, questo è irrefutabile ma, a mio avviso, è altrettanto difficile distinguerli dalla impostazione matura e totalizzante del maestro. Anche la sua affermazione su un influsso del Veneziano su Agnolo e Spinello Aretino personalmente mi lascia perplessa, forse perché Vasari citava come discepolo

di Antonio il complesso Starnina, che nel suo stile poliedrico secondo me mostra delle derivazioni da Antonio più evidenti rispetto ai due pittori fiorentini citati dalla Skerl.

La studiosa cerca di trovare appigli per una successiva collaborazione tra Taddeo e Antonio a Firenze nel fatto che entrambi, a detta di Vasari, eseguirono pitture, ora perdute, nel chiostro della chiesa di Santo Spirito a Firenze. Nello stesso contesto si è conservata invece la grande *Crocifissione* affrescata nel refettorio dall'Orcagna, secondo una notizia del Ghiberti confermata dalla critica, su cui personalmente non vedo nessun influsso della pittura di Antonio.

Riguardo a un possibile intervento di Antonio Veneziano nel cappellone degli Spagnoli, bisogna ricordare che l'opera venne costruita da Buonamico di Lapo Guidalotti nel 1350-1355 e lo stesso fece un lascito di 400 fiorini nel 1355 per le pitture, un altro documento invece testimonia che tali pitture furono affidate tra 1365-67 ad Andrea Buonaiuti. La possibilità ventilata dalla Skerl che la volta con *Ascensione, Navicella di San Pietro* (fig.21), *Pentecoste e Resurrezione* come la parete con il *Trionfo di San Tommaso*, siano di altra mano potrebbero trovarmi parzialmente concorde, ma personalmente non vi trovo tracce di Taddeo Gaddi nell'esecuzione, se invece si parla di concezione spaziale delle scene non penso che siano state disegnate dal Gaddi, come la studiosa asserisce, ma che il maestro che le ha composte, come molti suoi pittori fiorentini coetanei si sia lasciato ispirare dalle costruzioni spaziali di Taddeo, che nelle prime fonti viene riconosciuto maestro assoluto in questo. Non concordo neanche con la studiosa e molta critica che vede nelle volte Antonio Veneziano all'opera, questo maestro massiccio e ben definito che le ha dipinte ha certo dei punti di contatto col Veneziano ma, a mio vedere sembra un'altra possente personalità. Skerl del Conte vede un'aria senese soprattutto nel Trionfo di San Tommaso e potrebbe avere secondo me parzialmente ragione, ma non condivido la sua identificazione del collaboratore senese con Jacopo di Mino del Pellicciaio, d'altronde questa ipotesi di un senese lavorando nella cappella forse ha un fondo di verità visto che Vasari pensa che nella cappella avesse lavorato

Simone Martini, senza naturalmente nessun fondamento.

Ella è cosciente che le volte sono state dipinte da una bottega con collaboratori ma credo si sia lasciata troppo affascinare dalle forme molto atipiche del pittore e le abbia accostate a quelle di un altro maestro atipico come Antonio. Skerl arriva a pensare che la decorazione delle volte sia anteriore alla decorazione delle pareti laterali del Bonaiuti.

Parlando invece di Taddeo la studiosa situa nella sua fase tarda le formelle dell'armadio di Santa Croce, che a mio avviso sono di un momento anteriore, la *Resurrezione* di santa Maria Nuova datata al 1365 cui avvicina giustamente le pitture del refettorio di santa Croce (*Crocifissione e Ultima Cena*) e quelle di Giobbe a Pisa. Per Antonio, la studiosa ricorda una opera matura come la Tabella della Confraternita dei Santi Francesco e Niccolò a Palermo del 1388²⁷⁵.

In conclusione l'ampio saggio su Antonio Veneziano, a mio parere, centra l'obiettivo quando nota nella straordinarietà di questo maestro qualcosa che non appartiene alla tradizione fiorentina, per quanto variegata sia, e si avvicina invece all'espressionismo del Trecento emiliano, tale cultura allogena potrebbe spiegare perché Vasari crede che abbia lavorato a Venezia. Accanto però a questo espressionismo caricato che sembra il tratto dominante della sua pittura, Antonio sembra arricchirsi soprattutto del fiorentinismo di Taddeo Gaddi che lo conduce verso forme più armoniche e meno approssimative. Le sue opere conservate a Pisa sono quelle che meglio permettono di approssimarsi all'arte del maestro, visto che a Siena di suo non è rimasto nulla e a Firenze sono sopravvissuti solo i lacerti del tabernacolo della Torre degli Agli e dell'affresco della chiesa di San Marco, quest'ultimo nella sua armonia e solennità rappresenta la fase tarda e matura del pittore.

Bellosi nel 2008 analizza il grande affresco di Antonio Veneziano nella chiesa di San Marco a Firenze (fig.14), descrivendolo come il capolavoro del maestro. Ricorda come dopo i primi

275 Serena SKERL DEL CONTE, *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine, Campanotto, 1995, pp. 15-179.

restauri delle poche parti visibili nel 1989-90 egli fosse andato a vedere quello che restava di queste pitture, e grazie alla rimozione per restauro delle pale cinquecentesche e seicentesche posteriori, siano emersi nuovi dettagli di una larga figurazione racchiusa in una ricca cornice con figurette che presentano virtù e allegorie, al centro nelle poche parti leggibili si vedono laici in piedi (fig.15), cavalieri inginocchiati, bandiere, cavalli, trombettieri e due Santi (Giovanni Battista e forse Giacomo) che si rivolgono tutti verso una parte dell'affresco scomparsa, dietro questa grande lacuna stanno degli angeli.

Bellosi attribuisce l'opera al Veneziano per stile e colori, lo crede nato forse a Venezia o nei dintorni, ne ricorda la documentazione e aggiunge che nei documenti pisani a volte è detto appunto veneziano. Non crede possa aver collaborato con Bonaiuti al cappellone degli Spagnoli, pensa invece che possa essere stato influenzato dal Gaddi senior, da Maso, da Giotto e Giovanni da Milano, non crede in una sua formazione bolognese, anche se gli riconosce la mancanza di “volontà costruttiva e bidimensionale dei fiorentini” e qualche influsso di Buffalmacco nelle storie di San Ranieri. Bellosi ammette che la datazione delle opere fiorentine di Antonio risulta complicata visto che è documentato a Firenze dagli anni '70 e sembra risiedervi a lungo, ne fa il continuatore dei giotteschi di fronda e lo definisce come “l'unico ad avere la forza di pensare in grande come avevano fatto i pittori di primo Trecento”. La misteriosa iconografia del dipinto Bellosi la mette in relazione con le visioni di Terrasanta del beato Silvestro Guzzolini, fondatore dei silvestrini che amministrarono la chiesa fino al primo ventennio del Quattrocento, ordine interessato alle Crociate. Il contributo di Cristina Danti sull'affresco rileva che la grande pittura di Antonio venne presto scialbata pochi anni dopo l'esecuzione forse a causa delle sventure che toccarono ai silvestrini e poi ulteriormente ricoperta²⁷⁶.

Cornelia Syre ricorda come Czarnecki abbia dimostrato che Antonio Veneziano è presente a

276 Fabrizio BANDINI, Luciano BELLOSI, Cristina DANTI, «Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze», in Cristina DANTI (a cura di), *Le pitture murali*, Firenze, Le antologie “OPD restauro”, 1998, pp. 17-32.

Firenze in base ai registri delle tasse fino al 1393 con interruzioni e che esiste un “Antonio di Francesco dipintore” a Firenze fino al 1419. La studiosa ricapitola le attribuzioni precedenti ricordando che l'*Incoronazione della Vergine* ormai gode di quattro santi laterali, quelli datigli dall'Offner e altri due ora al Museo di Berlino, la *Madonna* di Boston ha santi sparsi per il mondo, la *Madonna* di Hannover con il *San Giacomo* le sembrano pisani e della prima maturità dell'artista, posteriori agli affreschi pisani invece i *Sei Santi inginocchiati* di Altenburg forse da accostare, a mio parere, all'*Assunta* di Pisa e alla bandinella processionale. La Syre accenna alla possibilità prospettata dalla critica che alcuni affreschi nella cappella di San Blas di Toledo siano di sua mano, ricorda che furono eseguiti tra 1396 e 1399 e che se il pittore ricordato da Czarniecki come residente a Firenze tra 1393 e 1419 può davvero identificarsi con Antonio, allora per quanto ridipinte queste pitture spagnole dovrebbero essere state eseguite da un collaboratore che ne conosce i modi²⁷⁷.

Ad Antonio appartiene una rara pittura su tela che raffigura la *Decapitazione del Battista* (fig.10) che un recente restauro ha svelato essere una tela dipinta e poco gessata in modo da poter essere fissata a un'asta in alto ed essere arrotolata e che il fondo ridipinto in originale era azzurro. L'opera conservata nel museo del Duomo fiorentino dal 1891 proviene dal Battistero ed è attestata lì già in un inventario del 1519, il battistero possedeva vari palli da usare per le processioni da esporre in chiesa. La tela fu assegnata ad Antonio Veneziano dal Bonsanti nel 1975 e la maggioranza degli studiosi ne approvarono la paternità, tranne Frosinini e Ciatti. Anche Parenti concorda con questa attribuzione e la situa nel primo periodo fiorentino vicino agli affreschi di Novoli. Ritene anche che nel dipinto il pittore dimostri conoscenza dei giotteschi di primo Trecento come di quelli di fronda²⁷⁸.

Daniela Parenti ha aggiunto alcune note sulla tavola palermitana firmata da Antonio nel 1388,

277 Cornelia SYRE, «Antonio Veneziano (Antonio di Francesco da Venezia)», *The Grove Art on line*, (updated 2000), on line: <http://www.oxfordartonline.com.sire.ub.edu/subscriber/article/grove/art/T003321>

278 Daniela PARENTI, «Antonio di Francesco, detto Antonio Veneziano, Decollazione del Battista, scheda n. 44», in A. TARTUFERI, *L'eredità di Giotto Arte a Firenze 1340-1375*, Firenze, Giunti, 2008, p. 184.

ricorda che si tratta di una tavola con quattro assi verticali in parte rivestiti da pergamena che serviva alla Confraternita penitenziale disciplinata palermitana di San Niccolò Reale (fig.16) per segnare i confratelli defunti, in cui figurano 704 nomi, la metà leggibili che Lo Piccolo ha riconosciuti essere defunti negli ultimi decenni del Trecento e per gran parte del Quattrocento. Si trattava dunque di una gran tabella necrologica dei confratelli per ricordarli e pregare per loro. Le raffigurazioni dipinte dal maestro consistono in una *Flagellazione*, due tondi con *Maria e Giovanni seduti*, quattro tondi con *Evangelisti* e altri tondi con gli *Apostoli* (figg. 24–35), alcuni rovinati. L'uso dei tondi forse è dovuto al poco spazio e si ritrova anche nella cornice del *san Giacomo* dello stesso pittore. Una scritta della tabella ricordava come questo fosse l'elenco dei defunti della confraternita dipinto nel 1388. Appare poi la scritta abrasa dove si legge ora “...da Vinexia pinxit” e il Czarniecki leggeva “Antonio da Vinexia pinxit”. Parenti ha ragione quando afferma che questo modo di indicare la città di Venezia è della parlata veneta e quindi il pittore rivendicava la sua origine anagrafica nella firma. Tra le varie ipotesi presentate dalla studiosa su dove sia stata eseguita l'opera, la più convincente è quella che suppone un invio pisano dell'opera già completa dei dipinti e del titolo dettato dalla confraternita, che poi curarono di scrivervi i loro confratelli defunti, pensando a un confratello pisano residente a Palermo come committente dell'opera. Infine si rilevano i modi giotteschi e prettamente fiorentini del maestro²⁷⁹.

In questa breve rassegna bibliografica abbiamo volutamente escluso gli studi su Antonio Veneziano riguardanti una sua presunta attività a Toledo in quanto già presenti nella bibliografia generale su Starnina e ripresi in questo saggio nel capitolo dedicato a Starnina a Toledo.

279 Daniela PARENTI, «Osservazioni sulla tavola di Antonio Veneziano per la confraternita di Niccolò lo Reale a Palermo», *Predella* 27, *Primitivi pisani fuori contesto*, giugno 2010, on line PREDELLA online journal (www.predella.it and predella.cfs.unipi.it) ISSN: 1827-8655.

4.6 *Agnolo Gaddi*

Agnolo di Taddeo, figlio di cotanto padre ossia Taddeo Gaddi, ebbe una vita professionale molto proficua anche forse in virtù del cognome che portava e della tradizione pittorica che manteneva viva, arricchendola con notazioni tardo gotiche, la sua personalità interessa particolarmente chiunque voglia studiare Starnina perché alcuni momenti della sua carriera sembrano incrociarsi con Gherardo di Jacopo, per questo la sua figura merita un'analisi più particolareggiata.

Nel 1977 Bruce Cole, nella sua monografia sul pittore, ha il merito di mettere in ordine tutti i documenti conosciuti su Agnolo e il demerito di ridurre il catalogo del maestro ad alcune opere fondamentali, pecca che già aveva accompagnato la precedente monografia di Salvini che aveva dato parte delle sue opere a un presunto “compagno d'Agnolo”. Questa ossessione ricorrente della critica nel voler per forza distinguere le opere del vero Gaddi da quelle di seguaci e bottega può considerarsi il vero problema storiografico che ha pesato per lungo tempo come una pregiudiziale sul giovane Gaddi, in quanto altri maestri coevi che pure lavorarono con discepoli e bottega non hanno ricevuto lo stesso trattamento escludente quando si è trattato di riunire il loro catalogo. Chiaramente queste distinzioni nel catalogo gaddiano sono state favorite da lavori di qualità molto diversa che gli sono stati attribuiti, ma mi sembra che si sia insistito in maniera eccessiva su tale aspetto antepoendo a volte alla purezza del catalogo la ricerca di una migliore definizione della personalità gaddiana, anche nelle sue sfumature di bottega. Un altro pregiudizio grava il lavoro di Cole ed è quello che si riassume nella infelice accezione creata dalla critica anglofona di Meiss di *pittura dopo la peste nera*, un momento artistico per niente oscuro e ricco di fertili fermenti proprio della pittura fiorentina del terzo quarto del Trecento, che a volte anche nel lavoro di Cole sembra essere banalizzato; tra i ricercatori anglofoni soprattutto Ladis si scaglia compiutamente contro tale

giudizio che riduce la pittura dell'epoca a qualcosa di molto limitato volendo ancora compiacere le antiche teorie del Meiss contro cui lotta ancora soprattutto la critica italiana moderna, cercando di ampliare il panorama quanto mai variegato e ricco dell'arte della città gigliata del secondo Trecento con le sue luci e ombre, che non può ridursi certo al solo stile orcagnesco, indicando con “orcagnesco” qualcosa di forzatamente negativo²⁸⁰.

Tornando a Cole, il suo studio riassume una serie di notizie sul Gaddi molto utili, egli crede inoltre che l'origine della fortuna della famiglia Gaddi venga giustamente dal fratello mercante Zanobi piuttosto che dall'artista Agnolo, anche se a mio giudizio esagera quando lo crede così povero. Dai documenti che lo vedono trentenne nel 1381 doveva essere nato prima del 1351, nel 1376 riceve pagamenti per affreschi all'ex convento di San Domenico del Maglio (di cui restano pochi lacerti)²⁸¹, nel 1380 dipinge la perduta *Annunciazione* del Bigallo col donatore Giovanni Buccheri, dal 1383 al 1386 fa dei disegni per sculture della Loggia dei Lanzi, nel 1387 appartiene alla Confraternita di San Luca nello stesso anno di Starnina, contemporaneamente comincia a collaborare col Duomo di Firenze, dal 1392 al 1395 è documentato a Prato per gli affreschi della cappella della Sacra Cintola e un' *Assunta*, dal 1394 al 1396 gli viene pagato un altare per la chiesa di San Miniato²⁸².

4.6.1 La fase giovanile

Una delle prime opere date ad Agnolo è la pala giovanile conservata a Parma che porta la data 1375 (fig.17). Giovanna Damiani ne ricostruisce la provenienza dalla compagnia di Santa Maria Novella, l'opera venne poi comperata a Firenze dal collezionista di primitivi marchese Tacoli Canacci nel 1786 per essere donata al duca di Parma Ferdinando di Borbone nel 1787.

280 Cfr. Andrew LADIS, «Antonio Veneziano and the representation of emotions», *Apollo*, 124, 1986, pp. 154-161.

281 Per la notizia e la sua verifica in Archivio vd. Ada LABRIOLA, «Gaddi Agnolo», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 51, 1998, on line su: [www.treccani.it/enciclopedia/agnolo-gaddi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/agnolo-gaddi_(Dizionario-Biografico)/)

282 Bruce COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford, Clarendon Presse, 1977, pp. 4-8.

Da qui questa tavola venne passata assieme ad altre a conventi religiosi locali e finì presso i domenicani di Colorno. Dopo la soppressione dei conventi, Filippo Lucchini, già frate domenicano tornato laico la cedette alla parrocchia di Pannocchia nel 1824, da lì l'opera venne comprata dall'Accademia di Belle Arti nel 1865 passando poi come patrimonio pubblico alla galleria di Parma per 500 lire²⁸³. Il restauro ha messo in luce la squisita fattura dell'opera, curata nei dettagli con profusione di oro e azzurro di lapislazzuli, segno di una commessa importante e ha evidenziato le manomissioni soprattutto dopo la sostituzione della cornice originale. L'attribuzione del cartellino dietro la pala all'Orcagna è stata aggiustata su Agnolo dal Sorrentino, mentre Salvini che la dava al “compagno d'Agnolo”, oggi riunito col pittore stesso. In tale opera giovanile Damiani nota i debiti del Gaddi junior con Orcagna, ma anche l'influsso dei giotteschi innovatori come Giotto e Giovanni da Milano²⁸⁴.

Sulla formazione del giovane Gaddi si sofferma Tartuferi qualche anno dopo, pensando che l'influsso del padre Taddeo non risulta così determinante in quanto arricchito da altre esperienze come quella romana, visto che nel 1369 è citato come discepolo del fratello Giovanni e accanto a Giotto e Giovanni da Milano per decorare ad affresco il palazzo Vaticano. Lo studioso tende a identificare il fratello col Maestro della Misericordia assieme a Boskovits. Ricorda poi come opera del giovane Agnolo una *Madonna tra San Pietro e san Agostino*, citata da Vasari come dipinta nel chiostro di Santo Spirito e la collega alla pala di Agnolo conservata a Parma del 1375 datandola alla prima metà degli anni '70, notando come in tale esordio giovanile il pittore sembra risentire delle sperimentazioni di Giotto e Giovanni da Milano, prima di compiere la svolta tardogotica che lo caratterizzerà negli anni della maturità²⁸⁵.

283 Prima della Damiani, uno studio anteriore aveva ricostruito gli atti dell'Accademia che avevano portato alla compera del polittico. Cfr. Giuseppina ALLEGRI TASSONI, «Note in margine ad una pala attribuita all'Orcagna e data ad Agnolo Gaddi», *Aurea Parma*, 1983-1984, pp. 268-271.

284 Giovanna DAMIANI, «Fiorentini fuori sede. La tavola di Agnolo Gaddi nella Galleria Nazionale di Parma», C. DI BENEDETTO, S. PADOVANI (a cura di), *Governare l'arte, scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, Firenze, Giunti, 2008, pp. 37-85.

285 Angelo TARTUFERI, «Una nota per l'esordio di Agnolo Gaddi», *Antichità viva*, a. 35, n. 4, 1996, pp. 3-7.

4.6.2 La cappella Castellani

Questa cappella è quella data da Vasari a Starnina e dibattuta tra i due pittori: se Van Marle accoglieva l'attribuzione del Vasari, Procacci e Salvini hanno creduto a una collaborazione col Gaddi. Cole la assegna a una prima fase del Gaddi tra 1380 e 1388, datando gli affreschi al 1384 e vi crede all'opera tre maestri: il primo è l'autore delle lunette e delle storie di *San Nicola e Sant'Antonio Abate* (figg. 27-32), vi è poi un secondo autore svelto e colorato per le *Storie del Battista* (fig.26) e un terzo da identificare col Gaddi per le *Storie di San Giovanni Evangelista*. Cole ha ben presente che il primo maestro, dallo stile a suo dire monumentale e con colori scuri, è stato identificato con Starnina da Vasari, ma conclude che gli scarsi lacerti del Carmine non gli forniscono elementi sufficienti per poter confermare tale attribuzione. Per spiegare la formazione di Agnolo, che secondo Cole, lo accomuna ai coevi Spinello Aretino e Niccolò di Pietro Gerini, ricorre a un giottismo mediato da Andrea e Nardo di Cione e dal padre Taddeo che per fortuna sfocia in uno stile personalissimo²⁸⁶. La vicenda critica di tale cappella, dato che si incrocia con le sorti pittoriche di Starnina, verrà trattata ampiamente in un altro capitolo, ricordiamo qui solo che i termini cronologici potrebbero servire a definire meglio lo sviluppo dell'arte agnolesca, visto che il testamento di Michele di Vanni Castellani è del 1383 e viene eseguito dal figlio Vanni di Michele, dopo questa data vanno assegnati gli affreschi della cappella, la cui datazione tende a ricadere tra 1385-1390 circa per gran parte della critica²⁸⁷.

286 Cfr. Bruce COLE, *Agnolo Gaddi*, 1977, pp. 9-15.

287 Anna Maria BERNACCHIONI, «Alleanze familiari, compagnie mercantili: gli Alberti, Agnolo Gaddi e la tribuna di Santa Croce», Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014, p. 36.

4.6.3 Il polittico della cappella dei Nobili

Cole data il polittico della cappella dei Nobili di Santa Maria degli Angeli al 1388, pensa che il corpo principale sia conservato a Berlino, mentre la predella del Louvre in genere attribuita a Lorenzo Monaco viene da lui ricondotta alla bottega di Agnolo Gaddi, anche se ne riconosce la mano diversa. Dello stesso periodo pensa anche sia l'*Incoronazione della Vergine* della National Gallery di Londra e gli assegna anche il polittico di Santa Felicità che invece sembra dover essere assegnato al padre senza esitazioni²⁸⁸. Nel 1979 Boskovits, anche in virtù del poderoso catalogo di Cole, prende spunto per confermare a Lorenzo Monaco la predella del Louvre con le *storie di San Giacomo* (figg. 18-19), pensando faccia parte di un polittico di Agnolo Gaddi che comprende il polittico gaddesco di Berlino e l'*Incoronazione della Vergine* della National Gallery di Londra, questo complesso dipinto dovrebbe essere identificato con quello proveniente dalla cappella dei Nobili nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Firenze, come già assunto da Cole. Questa conferma gli offre lo spunto per meditare su quanti seguaci del Gaddi siano poi divenuti pittori autonomi e su come il maestro abbia spesso affidato parti secondarie delle tavole proprio a loro, così il caso di Lorenzo Monaco sarebbe paradigmatico di tale prassi. Con lo stesso metodo collega alcune parti di predella che illustrano le *storie della Vera Croce* date al Maestro della Madonna Strauss con la *Trinità* di Agnolo conservata nel Metropolitan Museum di New York. Lo studioso ricorda che poco o a volte nulla si sa di seguaci documentati con Agnolo nella cappella della Sacra Cintola di Prato: qualcosa si è aggiunto alla fisionomia di Cennino Cennini e Bartolomeo di Frosino, mentre nomi di discepoli come Neri d'Antonio o Pesello sono ancora senza opere²⁸⁹.

Nel 2004 Erling Skaug, studioso che si è dedicato soprattutto allo studio dei punzoni nella pittura tardogotica toscana, ricostruisce le vicissitudini dell'altare della cappella dei Nobili dato

288 Bruce COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford, Clarendon Press, 1977, pp. 15-16.

289 Miklós BOSKOVITS, «In margine alla bottega di Agnolo Gaddi», *Paragone Arte*, 30, 1979, pp. 54-62.

ad Agnolo Gaddi con la predella eseguita, secondo la maggioranza della critica, da Lorenzo Monaco. Secondo la ricostruzione i pinnacoli sono quelli già della collezione Cook a Richmond, la parte centrale con *Madonna e Santi* è conservata alla pinacoteca di Berlino, mentre la predella sta al Louvre. Sono stati identificati con la pala che stava nella cappella di Bernardo di Cino dei Nobili, dedicata a San Jacopo e San Giovanni Decollato e consacrata con l'altare nel 1388. La predella del Louvre è stata la prima a essere scoperta dal Gronau, in quanto ritraeva una *Crocifissione*, una *Decollazione de Battista e San Jacopo con Ermogene* (fig. 18). A questa Zeri ha aggiunto tre tavolette di di varia provenienza con un *Battesimo di Cristo*, *Ermogene che butta nel fiume i libri di magia*, una *donatrice (Piera degli Albizzi?) con le quattro figlie* (fig.19), pensando fossero state dipinte da un giovane Lorenzo Monaco nella bottega del Gaddi. Boskovits e Cole hanno trovato la parte centrale nel polittico di Berlino e Skaug vi aggiunge la cimasa con *Cristo in gloria tra l'Annunciazione* e pensa si tratti di una collaborazione tra Agnolo e il giovane Lorenzo Monaco²⁹⁰.

4.6.4 Possibile collaborazione con Spinello

Bellosi mette in fila i maggiori pittori che contribuiscono all'avanzare della pittura fiorentina soprattutto nell'ultimo quarto del secolo e precedono la svolta tardogotica dopo un periodo di sconforto in cui a suo dire navigano, oltre agli orcagneschi che considera troppo astratti, anche Giovanni del Biondo e il sopravvalutato Andrea da Firenze. Anche Agnolo finisce nel novero dei pittori non abbastanza innovatori e le sue pitture di Santa Croce non sembrano suscitare entusiasmo nello studioso, però almeno gli riconosce di aver anticipato molti stilemi tardogotici. Sembra che la musica cambi con Spinello Aretino che invece sin dai primordi aretini si immerge in una comprensione e rielaborazione del giottismo degli inizi con

290 Erling S. SKAUG, «Towards a reconstruction of the Santa Maria degli Angeli Altarpiece of 1388: Agnolo Gaddi and Lorenzo Monaco?», *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2004, pp. 245-257.

l'aggiunta di annotazioni di gotico estremo, poi maturata e raffinata sulle esperienze pisane e fiorentine, fino all'addolcimento della maturità in cui raggiunge un tocco soave e bonario assieme a una volumetria piena, che Bellosi creda venga dagli inizi del XIV secolo, facendone quindi uno dei capisaldi di quel neogiottismo in cui sarà immerso Starnina: ne sono prova le *Storie di San Benedetto* (fig.20) di San Miniato a Firenze e le *Storie di Efsio e Potito* per Pisa, fino agli anni '90 in cui le figure sembrano ingrassare e diventare molto bonarie. Lo studioso pensa che sia stato Agnolo ad aggiornarsi su Spinello e non viceversa e lo dimostrerebbe nella cappella Castellani e nel Sacro Cingolo a Prato²⁹¹.

Serena Skerl del Conte si è invece soffermata sulle possibili relazioni tra Spinello Aretino e Agnolo Gaddi e un possibile influsso di Antonio Veneziano. Dell'attività pisana di Spinello ricorda un polittico dipinto prima del 1389 a Pisa per Puccio di Landuccio ricostruito dalla critica e la *Madonna con Bambino* del Museo di San Matteo. Pone come opera giovanile gli affreschi spinelliani del Carmine di cui restano lacerti sparsi in vari musei e pensa che in tale fase Spinello possa avere essere stato affascinato dallo stile di Antonio Veneziano, proposta a mio parere assai debole. Nelle storie spinelliane di San Miniato intorno al 1387 invece nota un probabile influsso di Agnolo Gaddi della cappella Castellani e ricorda che una *Madonna e santi* del Gaddi ora a Washington proviene da detta chiesa, fino a ipotizzare una probabile collaborazione tra i due che, a mio giudizio, non sembra così plausibile. Anche se è vero che ci sono tangenze, visto che anche a Santa Caterina d'Antella Agnolo esegue il polittico mentre Spinello le *Storie di Santa Caterina*. Un fatto che unisce sia Spinello Aretino che il giovane Gaddi è il discepolato presso il padre Taddeo. Entrambi poi lavorano intensamente nella chiesa del Carmine, in opere che sono in gran parte perdute: Agnolo dipinse secondo Vasari la cappella maggiore persa (dove gli vennero commissionate *Storie della Vergine* dalla famiglia Soderini²⁹²), Spinello varie cappelle di cui restano frammenti di quella con *Storie di*

291 Luciano BELLOSI, «Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco», (*Paragone*, 1965, pp. 18-43) ristampato in Luciano BELLOSI, *Come un prato fiorito*, Jaca Book, Milano, 2000, pp. 33-49.

292 Anna Maria BERNACCHIONI, «Alleanze familiari, compagnie mercantili: gli Alberti, Agnolo Gaddi e la

San Giovanni Battista, da una delle cappelle dove operò con *Storie di San Bartolomeo e San Lorenzo* anch'esse scomparse probabilmente viene un polittico smembrato e ricostruito da Zeri con *Madonna e santi* di Lorenzo Monaco. Queste notizie sul Carmine fanno però ipotizzare alla studiosa una assai improbabile collaborazione dell'Aretino nella bottega del Gaddi all'epoca delle decorazioni della chiesa²⁹³.

4.6.5 Le storie della Vera Croce a Santa Croce

Cole data gli affreschi della cappella maggiore di Santa Croce (figg. 22-25) tra 1388 e 1393, vi nota una nuova concezione spaziale inedita rispetto alla cappella Castellani, ma anche colore e luce più chiari, assieme a una nuova pennellata più ampia, insomma uno stile più maturo ma anche omogeneo dove la molteplicità degli aiutanti scompare sotto uno stile unitario. Le figure della cappella sono dipinte a suo dire a grandezza naturale. Vicini a tali affreschi sarebbero il polittico con *Madonna e Santi* di Washington, quattro santi a Indianapolis, un'altra *Incoronazione della Vergine* ora a Washington, tutte queste opere che sembrano anticipare il clima tardogotico²⁹⁴.

Uno studio di Ladis riecheggia la fama raggiunta dalle *Storie della Vera Croce* del Gaddi nel XV secolo. Infatti, egli partendo dalle premesse illustrate dal Cennini per cui ogni buon pittore dovrebbe copiare i più famosi, non si meraviglia che proprio questi affreschi di Agnolo abbiano avuto molte repliche. Egli riflette sul fatto che copiare dai maestri più in gamba fosse pratica comune, quando non erano i committenti a chiedere un'opera simile a quella compiuta da altro pittore precedentemente, da tale abitudine si spiega un documento

tribuna di Santa Croce», in Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014, pp. 35-46.

293 Serena SKERL DEL CONTE, «La bottega di Agnolo Gaddi e Spinello Aretino nel nono decennio del Trecento», *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 1995, pp. 49-69.

294 Bruce COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford, Clarendon Presse, 1977, pp. 21-31.

in cui nel 1415 un pittore minore di Montepulciano, Nani di Caccia, viene inviato a Firenze a copiare gli affreschi agnoleschi della Vera Croce per la omonima chiesa dalla Compagnia della Santa Croce della piccola cittadina; non si sa cosa dovesse farne la compagnia di quella copia, se ne seguirono affreschi, una pala o arredi liturgici dipinti. Ma in area toscana nel XV secolo, prima della rivoluzione delle pitture pierfranceschiane di analogo soggetto, l'opera del Gaddi junior era molto apprezzata e imitata. Lo testimoniano tutti i cicli di pitture ispirati alla iconografia fiorentina del maestro: quello di Cenni di Francesco a Volterra nel 1410, l'opera di Masolino a Empoli del 1412 (di cui restano quasi solo le sinopie), più tardi le pitture di Bicci di Lorenzo poi sostituito da Piero della Francesca alla sua morte nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco ad Arezzo. Tale grande quantità di repliche si spiegano col fatto che la storia della Vera Croce, riportata da Jacopo da Varagine nella *Leggenda Aurea*, era iconograficamente molto complessa per un artista di minori capacità, che in tal caso preferiva ricalcare iconograficamente un'opera maggiore famosa, insomma copiarla²⁹⁵.

Un recente restauro della cappella maggiore di Santa Croce dipinta da Agnolo ha dato il via a una nuova serie di studi sul pittore e soprattutto su tale opera, che hanno permesso di apportare nuovi dati su questo ciclo centrale nella carriera del maestro.

Uno studio sulla cronologia della famiglia Alberti, committenti agnoleschi non solo a Santa Croce, potrebbe anticipare la cronologia dei dipinti. Risale infatti al 1348 un accordo tra vari membri della famiglia Alberti del Giudice e i frati della chiesa per il patronato della cappella maggiore, in tale anno Albertaccio lascia in testamento 500 fiorini per la sua sepoltura e 2000 per la cappella, a cui si aggiungono donazioni varie della famiglia durante gli anni '50 e '60, nel 1377 Niccolò degli Alberti viene sepolto in Santa Croce ma non si sa se la tribuna all'epoca fosse già finita, mentre il ricchissimo Benedetto morto nel 1388, in un codicillo al suo testamento del 1387 dice di voler essere sepolto genericamente nella stessa chiesa e

295 Andrew LADIS, «Una ordinazione dei disegni dal ciclo della Vera Croce di Agnolo Gaddi a Firenze», *Rivista d'arte*, 1989, pp. 153-158.

incarica i figli di occuparsi di altre due fondazioni di famiglia: l'oratorio di Santa Caterina d'Antella dove Agnolo eseguirà la *Madonna tra i SS. Andrea e Lorenzo* ora agli Uffizi intorno al 1390, e la cappella di San Benedetto a San Miniato dove i figli pagheranno Spinello per gli affreschi nel 1388-89 e Agnolo per il polittico ora a Washington della *Madonna coi SS. Andrea, Benedetto, Bernardo e Caterina*, tutti nomi di membri della famiglia, come aveva notato anche Boskovits. In base a tale cronologia familiare la datazione potrebbe essere anticipata al 1374-1377 se si pensa che Niccolò non lascia disposizioni sulla tribuna, ma non lo fa neanche Benedetto nel 1387, facendo ipotizzare che almeno in questa data la cappella dovesse essere compiuta²⁹⁶.

L'indagine sul ciclo di Santa Croce compiuta da Monciatti e sulla personalità di Agnolo lo ha portato a rivedere i primi documenti sul maestro riferibili alla decorazione vaticana del 1369 come discepolo del fratello Giovanni e accanto a Giotto e Giovanni da Milano, quest'ultimo all'epoca viene pagato con la stessa somma data al giovane Agnolo. Un'analisi approfondita del ciclo porta a poter distinguere le mani di alcuni maestri ben definiti che si delineano quindi come collaboratori di Agnolo: il "Compagno d'Agnolo" creato di Salvini opera su vari gruppi di figure di molte scene principali, ma lo studioso ne trova le tracce anche nel trittico di Antella e nelle pitture di Prato.

Il "maestro della morte d'Adamo", sempre di salviniana memoria, potrebbe essere identificato nel San Marco della Volta, nelle figure in secondo piano a destra nel *Salomone sotterra il legno* e un suo aiuto potrebbe aver dipinto i palafrenieri della regina di Saba. Ma su tutto domina una sostanziale unità stilistica, anche se un esame ravvicinato, concesso dal recente restauro, permette di vedere chiaramente più mani attive in una stessa scena. Anche l'analisi delle giornate ha permesso di scoprire le modalità operative della bottega gaddiana,

296 Anna Maria BERNACCHIONI, «Alleanze familiari, compagnie mercantili: gli Alberti, Agnolo Gaddi e la tribuna di Santa Croce», Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014, pp. 35-43.

svelando che non sembra esserci stata una forte distinzione tra pittori d'ornato e di figure, che immagini contigue nella scena potevano essere frazionate in due giornate distinte con mani diverse, che si nota una certa ripetizione di stilemi facciali che non è chiaro se provenga dall'uso di matrici, che alcuni motivi si ritroveranno poi in pittori in qualche modo *agnoleschi* come il Maestro della Madonna Straus.

Il successo delle pitture della tribuna che si snodano per ben 800 metri quadrati trova riscontro nelle numerose repliche di area toscana del ciclo ma anche oltre mare, visto che a detta dello studioso, anche l'iconografia di un polittico valenzano come le *Storie della Vera Croce* (fig.89) assegnato a Miguel Alcañiz, ha la sua origine nel ciclo della tribuna di Santa Croce conosciuto evidentemente attraverso disegni magari portati a Valenza da Starnina.

La personalità di Agnolo secondo Monciatti, deve sicuramente molto a Giovanni da Milano e Giotto, ma non dimentica neanche la lezione del padre Taddeo soprattutto nei modelli architettonici e in molti *exempla* giotteschi, mentre sembra seguire meno la maniera orcagnesca. Da un'idea giottesca vengono le statue sui templi usate anche dal padre Taddeo (che poi, a mio giudizio si ritrovano nei tabernacoli del Carmine dipinti da Starnina), così molte scene della tribuna agnolesca ricalcano modelli creati da Giotto o dal Gaddi senior. Ma su un substrato caratterizzato dalla persistenza della tradizione, Agnolo sovrappone uno spirito nuovo proprio del mondo tardogotico moltiplicando le notazioni naturalistiche e prediligendo i colori pastello.

Nel ciclo si possono distinguere vari maestri che lavorano su larghi gruppi di figure, ma anche presenze sporadiche cui non vanno attribuiti che pochi personaggi. Lo studioso identifica la mano di Antonio Veneziano in due malati della piscina probatica e di Starnina nella figura inginocchiata a lato di Kosroe (fig.24) paragonandolo a un *Sant'Antonio abate* della cappella Castellani, in un profeta dipinto in alto a destra della finestra centrale che paragona a un disegno di Düsseldorf dato a Starnina, in una testa in un clipeo del tempio a

sinistra della *Decapitazione di Kosroe* (fig.22). Assegna a Starnina anche il capo di *San Giovanni Evangelista* nella volta, i due operai a sinistra che sotterrano la Croce nel *Re Salomone fa sotterrare il Sacro Legno*, i monaci che si trovano al fondo della *Invenzione della croce* (fig.25). Se si vuole accettare una datazione precoce della tribuna degli Alberti al 1387, si tratterebbe di una prima prova del pittore appena iscritto alla Compagnia di San Luca, che collabora in maniera sporadica ed episodica a tale ciclo²⁹⁷.

Dello stesso periodo dovrebbero essere una *Madonna e Santi* della Galleria dell'Accademia con intervento della bottega, i *Santi Michele, Giacomo Maggiore e Giuliano l'Ospedaliere* nella Yale University Art Gallery, il *Crocifisso* di San Martino a Sesto Fiorentino.

4.6.6 Gli affreschi di Prato

I lavori svolti dal pittore a Prato sono quelli meglio documentati. Sulla pittura della cappella del Sacro Cingolo abbiamo documentati tutti i pagamenti dal giugno 1392, quello del 1393 in cui è il duomo a pagare le multe di Agnolo a compagni per la zuffa provocata in città, fino al 1395 in cui gli si saldano fiorini 535 per aver finito il lavoro della cappella. Nei pagamenti figurano anche suoi discepoli come un certo *Vetorio* (probabilmente Vittorio) suo discepolo, Neri d'Antonio, Meo di Fruosino, un certo *Massaio*. Nel gennaio 1395 è segnato un tale Nicholao di Bernardo “*ch'andò a Firenze a reghare la misura della chappella di Santa Croce che dipinse il maestro Agnolo*”, nel maggio dello stesso anno si manda uno degli operai per “*vedere la chapella di messer Vanni*” e richiamare Agnolo a dipingere a Prato, questi infatti è documentato per aver dipinto una storia dell'*Assunta* nella piazza della Pieve pagata 14

297 Alessio MONCIATTI, «“Con molta pratica ma con non molto disegno”. Qualche nota per la storia di un cantiere pittorico alla fine del Trecento», Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014, pp. 85-112.

fiorini²⁹⁸.

Dai documenti possiamo ricostruire anche un episodio della sua vita che ce ne offre uno spaccato: nel 1392, mentre era intento a dipingere nel duomo di Prato, arrivano sul luogo degli ufficiali cittadini per arrestarlo in quanto il comune di Firenze lo reclamava per dei mancati pagamenti, al momento dell'arresto nasce una zuffa tra tali pubblici ufficiali e gli amici di Agnolo che tentano di impedire l'arresto, mentre il pittore approfittando dello scompiglio si dà alla fuga; gli amici vengono a loro volta arrestati e condannati a pagare una multa, mentre il pittore si costituisce e promette di pagare i debiti. Tra questi figurava lo scultore Giovanni di Ambrogio²⁹⁹.

Gli affreschi della Sacra Cintola di Prato furono dipinti secondo Cole in quella che lui considera l'ultima fase agnolesca del 1393-96, dove a suo dire Agnolo raggiunge una nuova monumentalità, diminuendo il numero delle figure e giungendo a una nuova solidità e armonia, mostrando quindi lo stile della maturità. Allo stesso periodo assegna i disegni per le finestre del Duomo di Firenze e il polittico Contini Bonaccorsi, che dice provenire dalla chiesa di San Miniato dove tra 1394-96 il maestro è documentato per un dipinto per l'altare omonimo. Ma dato che resti di un polittico gaddesco riadattato sono ancora presenti nella chiesa suddetta per l'altare di San Giovanni Gualberto, Cole ritiene con ipotesi azzardata che facciano parte invece della coperta della Croce del santo e che, quando la croce fu spostata a Santa Trinita, tali parti della coperta vennero smontate e rimontate nel tabernacolo di Michelozzo. Secondo altri studiosi invece quest'opera corrisponde a quella commissionata ad Agnolo per l'altare di San Miniato nel 1394-1396, presto rimaneggiata per rientrare nell'altare di Michelozzo. Per Cole alla stessa fase apparterrebbero la *Madonna dell'Umiltà* di Jacksonville, la *Trinità* del Metropolitan, il *San Giuliano e San Nicola* di Monaco con le loro

298 Giovanni POGGI, «La cappella del Sancto Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi», *Rivista d'Arte*, 1932, pp. 354- 382.

299 Renato PIATTOLI, «Il Pela, Agnolo Gaddi e Giovanni d'Ambrogio alle prese con la giustizia (1392-1393)», *Rivista d'arte*, 1932, pp. 377-382.

predelle che comprende siano dipinte in uno stile che potrebbe dare qualche problema attributivo. Lo studioso è cosciente della popolarità del Gaddi e pensa che siano cresciuti all'ombra della sua bottega pittori come Mariotto di Nardo, il Maestro della Madonna Strauss, Lorenzo di Niccolò, Cenni di Francesco e che maestri che scivolarono nel gotico internazionale come Lorenzo Monaco e Starnina siano debitori al suo stile monumentale³⁰⁰.

4.6.7 Le opere tarde

Anneke de Vries analizza invece una *Annunciata* appartenente a una cimasa del Gaddi ora nelle collezioni Huis Bergh. Già comprata a Londra nel 1922, l'opera venne già assegnata all'artista nel 1974. La studiosa crede che per stile appartenga alla fase tarda di Agnolo, la avvicina alla *Annunciazione* dipinta a fresco nella Sacra Cintola a Prato e pensa possa aver fatto parte di un polittico perduto di cui si trovano due santi laterali, *San Giuliano e San Nicola*, nella Pinacoteca di Monaco, nello stesso museo ci sono anche scomparti di predella con le storie dei due santi. La ricostruzione risulta abbastanza plausibile³⁰¹.

Agnolo Gaddi è forse il primo maestro che raggiunge vette tardo gotiche mature a Firenze, pur morendo nel 1396 e venendo sepolto in Santa Croce. Va tenuto dunque conto del suo stile per poter meglio comprendere la svolta tardogotica di Starnina e di Lorenzo Monaco a cavallo tra i due secoli.

300 Bruce COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford, Clarendon Presse, 1977, pp. 32-44, 51-56.

301 Anneke de VRIES, «A Pinnacle by Agnolo Gaddi», Anneke de VRIES (a cura di), *Voyages of discovery in the collection of Huis Bergh*, 2008, pp. 134-140.

5 Starnina nelle fonti

La prima fonte che si utilizza per Starnina è la vita che ne ha redatto Vasari nelle sue due edizioni torrentiniana e giuntina, ma Vasari stesso ha utilizzato per la sua vita delle fonti anteriori, alcune di tali fonti sono ormai perse, ma altre sono giunte fino a noi.

5.1 *I Commentari di Ghiberti*

Il primo libro che conviene analizzare in ordine cronologico sono i *Commentari* di Lorenzo Ghiberti, morto nel 1455, che stranamente non cita Starnina, nel suo libro scritto tra 1447 e 1455. Questo testo manoscritto ora alla Biblioteca Nazionale di Firenze pare sia passato dalla famiglia del Ghiberti alla famiglia Bartoli, da lì passò dalla biblioteca Magliabechiana alla Nazionale. Quando era ancora nelle mani del Bartoli fu visto dal Vasari, che commenta come l'autore parli molto di sé e brevemente di alcuni artisti trecenteschi nella seconda sezione del libro dedicata all'arte moderna, quando la prima è dedicata all'arte antica e la terza all'ottica. Il testo di Ghiberti, oltre che da Vasari, era conosciuto anche dall'Anonimo Magliabechiano e dal Gelli, poi sembra cadere nell'oblio fino al XIX secolo quando viene pubblicato parzialmente prima da Cicognara, poi nel Novecento interamente da Schlosser e Morisani.

In realtà il titolo di *Commentarii* gli venne dato dallo Schlosser seguendo un passo ghibertiano e anche la divisione in tre parti è aleatoria e impostata dallo stesso autore. L'opera più che un trattato è uno zibaldone, dove l'unica parte creata completamente dall'artista è proprio quella dedicata all'arte moderna, che ha una chiara divisione tra pittori e scultori trecenteschi. È significativo che Ghiberti, nella sua narrazione memorialistica e non teorica come quella dell'Alberti, pensi che l'arte moderna sia rinata dall'antica dopo lunghi secoli

grazie a Giotto, uomo di ingegno e natura³⁰². Il testo del manoscritto attraverso cui quest'opera ci è giunta, sembra essere stato trascritto da un copista del XV secolo, a detta di Bartoli³⁰³.

Da parte mia posso condividere il giudizio vasariano in quanto Lorenzo, in quella che avrebbe potuto essere una fonte di prima mano per alcuni artisti tre-quattrocenteschi, preferisce invece darsi a un breve riassunto della pittura trecentesca dove domina Giotto, che loda senza esitazione: “Vide Giotto nell'arte quello che altri non aggiunsono. Arcò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure. Fu peritissimo in tutta l'arte, fu inventore e trovatore di tanta doctrina la quale era stata sepulta circa d'anni 600”³⁰⁴. Elogia anche alcuni suoi discepoli come Stefano fiorentino “che fu egregissimo dottore”, Taddeo Gaddi di cui ricorda gli affreschi, ne loda una tavola scomparsa a Santa Maria de' Servi a Firenze, di Maso ricorda la cappella di San Silvestro a Santa Croce e l'attività di scultore. Tra i pittori non discepoli diretti di Giotto cita Buffalmacco di cui ricorda molti lavori a Pisa e anche a Bologna, racconta che se si impegnava superava i suoi colleghi che “...fu gentilissimo maestro, colorì freschissimamente...”. Del Cavallini ricorda l'attività romana e lo trova più antiquato quando afferma “...ma tiene un poco della maniera antica cioè greca”. Ghiberti sembra ammirare specialmente Orcagna per la sua versatilità di pittore, scultore e architetto, ne ricorda il tabernacolo di Orsanmichele e altre produzioni, cita anche il fratello Nardo cui assegna la cappella Strozzi in Santa Maria Novella con un Inferno dantesco, un altro fratello pittore (probabilmente Jacopo) e un altro scultore, forse Matteo, che ritiene non troppo

302 Sarebbe un errore pensare che Ghiberti sia il primo ad affermare questo, anche Filippo Villani nelle sue biografie di artisti fiorentini illustri scritte nel *De origine Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* del 1381-1382 (poi passata al volgare), come anche Cennino Cennini avevano sottolineato l'importanza di Giotto, a sua volta nella tradizione letteraria anteriore anche Boccaccio e Dante avevano elogiato Giotto. Cfr. Michael BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti, gli umanisti osservatori della pittura italiana e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Jaca book, 1994, pp. 108-120; Filippo VILLANI, *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, Firenze, 1847, p. 47, dove cita tra i discepoli Maso, Stefano fiorentino “scimmia della natura” e Taddeo Gaddi.

303 Lorenzo BARTOLI, *Introduzione*, in Lorenzo GHIBERTI, *I commentarii...*, pp. 5-82.

304 Lorenzo GHIBERTI, *I commentarii...*, p. 84.

abile. Liquidida la pittura fiorentina del secondo Trecento con una frase lapidaria: “Fu nella nostra città molti altri pictori che per egregi sarebbon posti, a me non pare porgli fra costoro”³⁰⁵.

Ricorda per i senesi Ambrogio Lorenzetti che dice di preferire a Simone Martini, ricordandone il *Martirio dei francescani a Ceuta* nella chiesa di San Francesco a Siena e altre opere, mentre è cosciente che Simone è un pittore molto popolare, ma per lui inferiore ad Ambrogio, ricorda che Simone lavorò spesso con Lippo Memmi, cita tra i senesi che lavorarono a Firenze Barna da Siena, alla fine pone Duccio come maestro che segue la maniera greca. Dopodiché passa alla sezione scultura, dove mette Nicola e Andrea Pisano, uno scultore di Colonia, infine nella stessa sezione parla di sé stesso e del concorso vinto per la porta del battistero di San Giovanni a Firenze nel 1401, con un autocompiacimento che infastidisce Vasari, ma ha quasi il sapore di un pezzo da libro fiorentino di famiglia quattrocentesco, a mio parere³⁰⁶.

Anche se Ghiberti non accenna né a Starnina né ad altri pittori fiorentini di fine Trecento perché, a suo dire, non li ritiene così interessanti, l'estrema considerazione che mostra un maestro di poco posteriore a Gherardo di Jacopo per la pittura trecentesca fiorentina, ma soprattutto per Giotto e i suoi discepoli diretti, è un chiaro sintomo della altissima reverenza che avevano del giottismo gli artisti dell'epoca, tanto da convertire il neogiottismo in cui anche Starnina si mosse, in una specie di manierismo giottesco, in cui l'esempio del maestro restava vivo come nuovo e quasi insuperabile.

305 Lorenzo GHIBERTI, *I commentarii...*, p. 87.

306 Lorenzo GHIBERTI, *I commentarii...*, pp. 83-97.

5.2 *Libro di Antonio Billi*

La fonte successiva, datata da von Fabriczy tra 1516 e 1530, è il libro di Antonio Billi, di cui restano due copie parziali manoscritte a Firenze, identificate dallo studioso come Codice Stroziano e Codice Petrei, e una versione arricchita con altre fonti ora scomparse che viene chiamata dall'autore Codice Gaddiano e che costituisce fonte diversa in quanto si identifica con l'Anonimo Magliabechiano. Il Codice Stroziano ora alla Magliabechiana (Cl. XXV, n.º 636) viene dalla biblioteca del senatore Carlo Strozzi, da cui il nome. È molto lacunoso, con biografie di artisti da Cimabue a Michelangelo solo parzialmente arrivate fino a noi e per lo studioso mostra le caratteristiche di una copia cinquecentesca di un manoscritto con stilemi del Quattrocento. Il Codice Petrei (Magliabechiana, cl. XIII, n.º89) prende nome dal suo autore citato nello stesso manoscritto: Antonio Petrei era un canonico cinquecentesco della cattedrale di Firenze, erudito e raccogliitore di manoscritti. A detta di Fabriczy, questo secondo codice, databile tra 1565 e 1570, sembra una copia meno esatta e più approssimativa del libro di Antonio Billi. Il terzo codice, il Gaddiano, mostra invece essere non una semplice copia dello stesso libro del Billi, ma un testo riordinato e arricchito aggiungendo altre fonti tra cui i Commentari del Ghiberti. Lo stesso manoscritto poi segna con postille i passi tratti dal libro del Billi come: “dice nel libro d'Antonio...” e questi passi si ripetono identici negli altri due codici. Da ciò si evince che i primi due sono copiati da un originale perduto, mentre l'ultimo sembra più una rielaborazione arricchita dell'originale. Tale originale Fabriczy lo data in base agli episodi descritti nel testo tra 1516 e 1530, ma non riesce a stabilire se Antonio Billi, mercante fiorentino vissuto a cavallo tra XV e XVI secolo, ne sia stato il possessore o l'autore³⁰⁷. Nel libro del Billi troviamo molti pittori toscani trecenteschi già presenti nel

307 Per lo studio sul libro di Antonio Billi e i vari codici, vd. Cornelius VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e il Codice dell'Anonimo Gaddiano*, Gregg International Publishers, 1969 (ristampa anastatica di C. VON FABRICZY, «Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze», *Archivio Storico italiano*, Fi, 1891), pp. 299-315.

Ghiberti, come Giotto e Cimabue, Taddeo Gaddi, Stefano fiorentino, Orcagna, spesso con notizie diverse dai Commentari, ma la novità si registra sui pittori tardo-gotici come Agnolo Gaddi, Lorenzo Monaco, Masolino, Spinello Aretino. Su questi maestri il codice Petrei sembra essere una copia più completa dello strozziano, tra queste vite ai fini di questa ricerca interessano molto le poche righe su Agnolo Gaddi: “Agnolo Gaddi dipinse la cappella grande di Santa Croce e un'altra cappella di detta chiesa, e nel refettorio. In San Jacopo tra' Fossi quando Cristo risuscitò Lazero; e al Prato la cappella dove è posta la cintura di Nostra Donna”. Per Agnolo si accenna dunque alla cappella Alberti della chiesa francescana di Firenze, come anche alla cappella Castellani, pur non nominandola. La *Resurrezione di Lazzaro* invece della chiesa di San Jacopo tra' Fossi è stata individuata da Anneke de Vries con un affresco staccato dello Starnina, ora nel museo di Santa Croce³⁰⁸.

Il libro di Antonio Billi ha una breve ma interessante vita di Starnina, che possiamo considerare la prima piccola biografia dell'artista che sia giunta alla posterità, è contenuta in entrambi i codici (Strozziano e Petrei) con poche varianti. La versione Petrei recita al fol. 47v:

“Gherardo detto lo Starnina dipinse nel Carmine la cappella di S.to Girolamo, et perché egli era stato assai in Francia et in Spagna vi achomodò cierti vestiti alla usanza di que' paesi. Dipinse alla auta [caduta] di Pisa nel 1406, la facciata della Parte Guelfa di fuori, S.to Dionigi, et la città di Pisa allato sopra la scala. Era costui molto virtuoso et la minore era la pittura. Sono disciesi di lui quelli di Mariano di Gherardo, et àno a fare a torre dello Gniogni di là dalla Apparita, et stanno ad chasa nella via de' Buonfanti”³⁰⁹.

Invece il codice strozziano al fol. 77v ripropone lo stesso testo con piccole varianti:

308 Per la vita di Agnolo Gaddi riportata nel codice Petrei, vd. Fabio BENEDETTUCCI (a cura di), *Il libro di Antonio Billi*, Roma, 1991, p. 43. Per lo studio sull'affresco staccato di Starnina ora in Santa Croce, cfr. Anneke DE VRIES, «Lazarus revived: on the original location of a fresco by Gherardo Starnina», *Source*, 26 (2006), pp. 1-4.

309 Cfr. F. BENEDETTUCCI, *Il libro di Antonio Billi...*, p. 76; Cornelius VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi...*, p. 326.

“Gherardo detto lo Starnina dipinse nel Carmino la cappella di S.o Girolamo. E perché gli era stato assai tempo in Spagna et in Francia fene in detta cappella certi vestiti al modo di detti paesi. Dipinse nell'acquisto di Pisa l'anno 1406, nella faccia della Parte Guelfa, dal lato di fuori s.o Dionigi et la città di Pisa alto sopra la scala. Costui si disse essere huomo molto virtuoso, in modo che la minore virtù che si diceva essere in lui, era la pittura. Sono e discendenti detti quelli di Mariano di Gherardo in Firenze et hanno a fare alla torre delognogni di là dall'Aparita, et stanno a casa nella Via de' Buonfanti passato il canto di via Ghibellina³¹⁰”.

Le due versioni sono quasi identiche, sono state riportate integralmente solo perché ognuna spiega meglio l'altra, molte delle notizie riportate saranno riprese anche da Vasari e si ritrovano anche nell'Anonimo Gaddiano o Magliabechiano, è notevole come questa fonte rilevi che il maestro sia stato non solo in Spagna, ma anche in Francia, notizia che poi viene esclusa dalla narrazione del Vasari, il fatto che l'anonimo conosca gli eredi potrebbe essere un punto a favore dell'affidabilità delle sue notizie sull'artista. Le opere fiorentine che poi gli attribuisce ossia la cappella del Carmine e il *San Dionigi*, saranno riprese da tutte le fonti successive e almeno per la cappella del Carmine la critica moderna ha potuto confermare la paternità starniniana dell'opera.

5.3 L'Anonimo Magliabechiano

L'Anonimo Gaddiano o Magliabechiano è stato studiato sia da Frey che da Fabriczy (Magliabechiana, Cl. XVII, n. 17). Questo testo porta il nome di “Anon. Notizie di pittori, scultori e architetti e autografe”, Fabriczy nota che sembra essere costituito dalle bozze per un futuro libro mai scritto sugli artisti antichi e moderni, con molti fogli lasciati in bianco da completare, che si baserebbe su Ghiberti, Billi e altri testi a noi ignoti, soprattutto per i

310 Cfr. F. BENEDETTUCCI, *Il libro di Antonio Billi...*, p. 123; Cornelius VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi...*, p. 345.

maestri moderni. Il manoscritto proviene dalla biblioteca della famiglia Gaddi dove rimase fino al 1755. L'autore dello scritto è un coetaneo di Vasari e Pontormo, visto che su alcune bozze annota di chiedere lumi a loro, ma la sua opera dovette essere anteriore a quella dello stesso Vasari. Fabriczy tende a non identificare lo sconosciuto autore neanche con Gelli, Giovio, Borghini o un aiuto di Vasari e preferisce mantenerlo anonimo. Lo studioso prova a datarlo, in base a dati storico-artistici ivi riportati, tra il 1542 e prima del 1548, quindi assai vicino alla prima pubblicazione delle Vite di Vasari del 1550, sottolinea infine che oltre alle due fonti già note, lo scrittore del codice sembra usare un libro anteriore che non ci è giunto³¹¹.

L'Anonimo Magliabechiano sembra dare un certo ordine al suo elenco dei pittori toscani del secondo Trecento, la sua vita di Starnina è preceduta da quella di Agnolo Gaddi e dell'Orcagna. Se la vita di quest'ultimo maestro sembra tener d'occhio sia Billi che Ghiberti, la vita di Agnolo Gaddi invece appare presa di peso dal Billi nella prima parte, mentre inedita sembra la seconda parte dove tratta dei discepoli, sezione in cui figura anche Starnina e Antonio Veneziano con poche notizie riguardanti questo maestro:

“...Hebbe buoni discepoli, benche e fusse de discepolj di Taddeo suo padre successore; e quali furono: 1. Antonio da Siena, da altri chiamato anchora da Venetia; 2. Gerardo ditto lo Starnina Starninj; 3. Masolino da Panichale di Val d'Ensa; 4. Giovanni Tossichani; 5. Giovannj da Santo Stefano; 6. Lippo.

Antonio da Siena pittore lavorò assaj né dettj tempj. In Firenze nel chiostro de fratj di Santo Spirito, l'archo de panj e pescj. E anchora dipinse nella chiesa di Santo Antonio dal Ponte alla

311 Sia Fabriczy che Frey hanno contribuito alla diffusione di questa fonte della storia dell'arte, anonima ma fondamentale. Cfr. Cornelius VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e il Codice dell'Anonimo Gaddiano*, Gregg International Publishers, 1969 (ristampa anastaticadi C. VON FABRICZY, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano [Cod. Magliabechiano XVII, 17] nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *Archivio Storico italiano*, Fi, 1893), pp. 15-43; Carl FREY, *Il codice Magliabechiano cl. XVII, 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, Berlin, 1892 (ristampa anastatica Gregg International Publishers Limited, 1969), pp. I-XCIX.

Carraia. A Pisa in Campo Santo le storie di San Rinierj sono di sua mano”³¹².

Il testo non distingue tra discepoli di Agnolo e suo padre Taddeo, ma comunque segnala una vicinanza tra Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi che sarà poi confermata da studi posteriori³¹³. Mette Starnina tra i discepoli di Agnolo, quando Vasari dice il Veneziano maestro dello Starnina. Comunque è interessante il ruolo di rilevanza che dà l'anonimo ad Agnolo attraverso tanti discepoli anche se in molti casi più che di discepolato si potrebbe parlare di vicinanza cronologica tra vari maestri. Anche Antonio Veneziano ha una sua piccola menzione inedita in cui si accenna a sue pitture in Firenze e nel Camposanto di Pisa, come anche a una sua prolifica attività dell'epoca. Queste notizie precedono la vita di Starnina che invece sembra copiata dal Billi:

“Gherardo Starninj pittore chiamato lo Starnina. Era huomo molto virtuoso et la minore virtù che era in lui, era la pittura. Lavorò assaj in Spagna et in Francia; e in Firenze nella chiesa de fratj del Carmino dipinse la cappella di San Girolamo, dove fece alle fiure certj vestitj usitati in Spagna et Francia, dove era stato. Dipinse nel palazzo della Parte Guelfa nell'acquisto di Pisa l'anno 1406, nella faccia sopra la schala dal lato di fuorj San Dionigi et la cipta [città] di Pisa a piedi”.

Il testo poi annota in margine: “Dal libro d'Antonio: sono e discendentj quellj di Mariano di Gherardo in Firenze, e hanno a fare alla torre delli Ignognj di là dalla parita, et stanno a casa nella via de Buonfantj, passato il canto di via Ghibellina”³¹⁴.

L'Anonimo Magliabechiano ha su Starnina riportato le notizie date dal Billi, come fonte di seconda mano senza aggiungere dati inediti rispetto allo scritto precedente, forse fidandosi della veridicità del Billi proprio in base alla sua conoscenza degli eredi.

312 Cfr. Cornelius VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi...*, p. 53; Carl FREY, *Il codice Magliabechiano...*, p. 61.

313 Cfr. Serena SKERL DEL CONTE, *Antonio Veneziano a Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Campanotto Editore Udine, 1991.

314 Cfr. Cornelius VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi...*, pp. 53, 291; Carl FREY, *Il codice Magliabechiano...*, pp. 61, 259.

5.4 *Le Vite di Vasari*

È inutile rimarcare in questa sede l'importanza delle *Vite* di Vasari per la storia dell'arte italiana, che probabilmente presuppongono anche un grande lavoro di raccolta di fonti anteriori da parte del maestro manierista, di cui molte perdute. Vasari infatti nella Vita di Gherardo di Jacopo si serve anche delle notizie di Billi anche se elimina il presunto viaggio francese dello Starnina, forse per mancanza di ulteriori dati che possano confermarlo. La vita dell'artista viaggiatore offre ampio spazio per essere romanzata e l'analisi delle opere viste dal Vasari, mostra una certa ammirazione del pittore-biografo per l'antico maestro. La biografia di Starnina cambia leggermente nelle due edizioni delle *Vite*, quella Torrentiniana del 1550 e la Giuntina del 1568. Nella prima versione, la biografia starniniana recita:

“Veramente chi camina lontano da la patria sua fermandosi nelle altrui fa bene spesso nello animo un temperamento di buono e di garbato spirito, perché nel vedere i costumi buoni impara da quegli ad essere trattabile, amorevole e paziente, né lo grava per la caldezza del sangue la superbia, e nascendo bisogno, de' suoi piaceri si sforza ad altri far cortesia, acciò intravenendogli i sinistri che nascono da una ora a l'altra, possa ancor egli da altri ricevere il medesimo. Et invero chi desidera affinar gli uomini nel vivere del mondo, altro fuoco né miglior cimento di questo non cerchi, perché quegli che sono roz[z]i di natura ringentiliscono e i gentili in maggior gentilezza e grazia riescono, come fece Gherardo di Iacopo Starnini, pittor fiorentino; il quale, ancora che fosse di sangue più che di buona natura, nondimeno nelle pratiche era molto duro e roz[z]o, onde a sé più ch'agli amici faceva danno. Per il che trasferitosi in Ispagna, quivi imparò ad essere tanto gentile, cortese, trattabile e benigno, che ritornando a Fiorenza, infiniti di quegli i quali inanzi la sua partita a morte lo odiavano, con grandissima tenerezza nel suo ritorno lo amarono per essersi fatto sì

gentile e sì cortese. Gherardo fu di[s]cepolo d'Antonio da Vinegia, e i suoi primi principii furono in Santa Croce nella cappella di Santo Antonio de' Castellani, ove fece in fresco alcune cose, le quali furono poi cagione di farlo conoscere a' mercanti spagnuoli, che venuti a Fiorenza per lor bisogni, partendosi in Ispagna appresso il loro re lo condussero; dove molti anni dimorando e grandissima copia de lavori facendo e di quelli premio onorato traendo, a la sua patria, desideroso di farsi rivedere e conoscere, fece ritorno. Nella quale con molte carezze dagli amici e da' cittadini ricevuto, non andò molto tempo che gli fu data a dover dipignere la cappella di San Girolamo nel Carmino, storie di esso dipignendo; nelle quali figurò nella storia di Paula et Eustochio e di Girolamo³¹⁵ alcuni abiti spagnuoli in quel tempo usati in quel paese: le quali storie furono da lui con invenzione molto propria intese e condotte, con abondanza di modi e di pensieri nelle attitudini delle figure, con quel magisterio e con quella bontà che gli aveva largito il cielo. Fece in una storia quando San Girolamo impara le prime lettere e il maestro che ha fatto levare a cavallo un fanciullo addosso ad un altro, il quale mentre che per il duolo della sferza mena le gambe, pare che gridando tenti mordere l'orecchio a colui che lo tiene: il che con grazia molto leggiadramente espresse Gherardo, come persona che andava ghiribiz[z]ando le cose della natura. Similmente nel testamento di San Girolamo, per esser vicino a morte, contraffecce alcuni frati, i quali, chi scrivendo e chi ascoltando, osservano l'ultime parole del lor maestro con grande affetto. La quale opra gli acquistò appresso agli artefici grado e fama, et i costumi, con la dolcezza della pratica, grandissima riputazione.

Fu similmente di mano di Gherardo il San Dionigi alla Parte Guelfa a sommo della scala nella faccia dinanzi, fatto nella ricuperazione di Pisa l'anno MCCCLXVI; il quale, per esser ben colorito e meglio lavorato a fresco, è stato sempre tenuto pittura degna di molta lode, e così si tiene al presente per essersi mantenuta fresca e bella come se ella fusse fatta pur ora.

315 Paola era una vedova romana che, assieme alla figlia Eustochio, aveva seguito Girolamo in Oriente. Cfr. Giuseppe Maria SCOLARI, *Vita di Santa Paola madre della santa vergine Eustochio tratta dal libro terzo delle lettere di San Girolamo e recata in italiano nel 1777*, Venezia, Cò tipi di Sante Martinengo, 1856.

Venuto dunque Gherardo in riputazione e fama grandissima nella patria e fuori, la morte, invidiosa e nimica sempre delle virtuose azzioni, in su il più bello dello operare troncò la infinita speranza di molto maggior' cose che si aveva promesso il mondo di lui. E così nella età di anni XLVIII inaspettatamente giunto al suo fine, con esequie onoratissime fu sepolto nella chiesa di San Iacopo sopra Arno. E gli fu fatto poi questo epitaffio:

GHERARDO STARNINAE FLORENTINO SUMMAE INVENTIONIS ET ELEGANTIAE PICTORI. HUIUS PULCHERRIMIS OPERIBUS HISPANIAE MAXIMUM DECUS ET DIGNITATEM ADEPTAE VIVENTEM MAXIMIS HONORIBUS ET ORNAMENTIS AUXERUNT ET FATIS FUNCTUM EGREGIIS VERISQUE LAUDIBUS MERITO SEMPER CONCELEBRARUNT.

Lasciò suoi discepoli Masolino da Panicale e Pace da Faenza, molto pratico e valente pittore, il quale dipinse in Ferrara molte cose et a Belfiore similmente. Furono le pitture di Gherardo dal MCCCXC al MCCCCVIII vel circa³¹⁶.

Nella versione Giuntina posteriore, Vasari arricchisce la vita con altri dettagli:

“Veramente chi camina lontano dalla sua patria nell'altrui praticando fa bene spesso nell'animo un temperamento di buono spirito, perché nel veder fuori diversi onorati costumi, quando anco fusse di perversa natura, impara a esser trattabile, amorevole e paziente con più agevolezza assai che fatto non avrebbe nella patria dimorando. E invero chi desidera affinare gl'uomini nel vivere del mondo, altro fuoco né miglior cimento di questo non cerchi, perché quegli che sono rozzi di natura ringentiliscono e i gentili maggiormente graziosi divengono.

316 Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (edizione torrentiniana), Firenze, 1550, vol. II, pp. 291-295. L'edizione consultata è quella on-line della Scuola Normale Superiore in cui possono essere comparate su una stessa pagina web sia l'edizione Torrentiniana che la Giuntina: <http://vasari.sns.it/>. Altra versione digitalizzata delle Vite di Vasari si trova nel progetto “Vasari scrittore” della Fondazione Memofonte, che ne raccoglie tutti gli scritti digitalizzati. <http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html>

Gherardo di Iacopo Starnini, pittore fiorentino, ancora che fusse di sangue più che di buona natura, essendo nondimeno nel praticare molto duro e rozzo, ciò più a sé che agli amici portava danno; e maggiormente portato gl'arebbe, se in Ispagna, dove imparò a essere gentile e cortese, non fusse lungo tempo dimorato, poscia che egli in quelle parti divenne in guisa contrario a quella sua prima natura che, ritornando a Fiorenza, infiniti di quegli che inanzi la sua partita a morte l'odiavano, con grandissima amorevolezza nel suo ritorno lo ricevertero e poi sempre sommamente l'amarono, sì fattamente er'egli fattosi gentile e cortese. Nacque Gherardo in Fiorenza l'anno 1354, e crescendo come quello che aveva dalla natura l'ingegno applicato al disegno, fu messo con Antonio da Vinezia a imparare a disegnare e dipignere; per che, avendo nello spazio di molti anni non solamente imparato il disegno e la pratica de' colori, ma dato saggio di sé per alcune cose con bella maniera lavorate, si partì da Antonio Viniziano, e cominciando a lavorare sopra di sé fece in S. Croce nella capella de' Castellani – la quale gli fu fatta dipignere da Michele di Vanni, onorato cittadino di quella famiglia – molte storie di S. Antonio abate, in fresco, et alcune ancora di S. Niccolò vescovo, con tanta diligenza e con sì bella maniera ch'elleno furono cagione di farlo conoscere a certi Spagnuoli, che allora in Fiorenza per loro bisogne dimoravano, per eccellente pittore e, che è più, che lo conducessero in Ispagna al re loro, che lo vide e ricevette molto volentieri, essendo allora massimamente carestia di buoni pittori in quella provincia. Né a disporlo che si partisse della patria fu gran fatica, perciò che avendo in Fiorenza, dopo il caso de' Ciompi e che Michele di Lando fu fatto gonfaloniere, avuto sconce parole con alcuni, stava più tosto con pericolo della vita che altramente. Andato dunque in Ispagna e per quel re lavorando molte cose, si fece, per i gran premî che delle sue fatiche riportava, ricco et onorato par suo; per che, disideroso di farsi vedere e conoscere agl'amici e parenti in quello miglior stato, tornato alla patria, fu in essa molto carezzato e da tutti i cittadini amorevolmente ricevuto. Né andò molto che gli fu dato a dipignere la capella di S. Girolamo nel Carmine, dove facendo molte storie di quel Santo, figurò nella storia di Paula e Eustochio e di Girolamo alcuni abiti che

usavano in quel tempo gli Spagnuoli, con invenzione molto propria e con abbondanza di modi e di pensieri nell'attitudini delle figure. Fra l'altre cose, facendo in una storia quando S. Girolamo impara le prime lettere, fece un maestro che fatto levare a cavallo un fanciullo addosso a un altro, lo percuote con la sferza di maniera che il povero putto, per lo gran duolo menando le gambe, pare che gridando tenti mordere un orecchio a colui che lo tiene: il che tutto con grazia e molto leggiadramente espresse Gherardo, come colui che andava ghiribizzando intorno alle cose della natura. Similmente nel testamento di S. Girolamo vicino alla morte contrafece alcuni frati con bella e molto pronta maniera, perciò che alcuni scrivendo e altri fisamente ascoltando e rimirandolo, osservano tutti le parole del loro maestro con grande affetto.

Quest'opera avendo acquistato allo Starnina appresso gl'artefici grado e fama, et i costumi, con la dolcezza della pratica, grandissima reputazione, era il nome di Gherardo famoso per tutta Toscana, anzi per tutta Italia, quando, chiamato a Pisa a dipignere in quella città il capitolo di S. Nicola, vi mandò in suo scambio Antonio Vite da Pistoia per non si partire di Firenze. Il quale Antonio, avendo sotto la disciplina dello Starnina imparata la maniera di lui, fece in quel capitolo la Passione di Gesù Cristo e la diede finita, in quel modo che ella oggi si vede, l'anno 1403 con molta sodisfazione de' Pisani. Avendo poi, come s'è detto, finita la capella de' Pugliesi et essendo molto piaciute ai Fiorentini l'opere che vi fece di S. Girolamo, per avere egli espresso vivamente molti affetti et attitudini non state messe in opera fino allora dai pittori stati innanzi a lui, il Comune di Firenze, l'anno che Gabriel Maria signor di Pisa vendé quella città ai Fiorentini per prezzo di dugentomila scudi (dopo l'aver sostenuto Giovanni Gambacorta l'assedio tredici mesi et in ultimo accordatosi anch'egli alla vendita), fece dipignere dallo Starnina per memoria di ciò nella facciata del palazzo della Parte Guelfa un San Dionigi vescovo con due Angeli, e sotto a quello ritratta di naturale la città di Pisa; nel che fare egli usò tanta diligenza in ogni cosa e particolarmente nel colorirla a fresco, che

nonostante l'aria e le piogge e l'essere vòlta a tramontana, ell'è sempre stata tenuta pittura degna di molta lode e si tiene al presente, per essersi mantenuta fresca e bella come s'ella fusse fatta pur ora. Venuto dunque per questa e per l'altre opere sue Gherardo in reputazione e fama grandissima nella patria e fuori, la morte, invidiosa e nemica sempre delle virtuose azzioni, in sul più bello dell'operare troncò la infinita speranza di molto maggior' cose che il mondo si aveva promesso di lui; perché in età d'anni XLVIII inaspettatamente giunto al suo fine, con essequie onoratissime fu seppellito nella chiesa di S. Iacopo sopra Arno³¹⁷”.

Vasari inizia entrambe le versioni rilevando come il rozzo Starnina si sia fatto gentile e amabile dopo il soggiorno in Spagna, questi aspetti romanzati che piacciono all'autore non si comprende se vanno riferiti al carattere del maestro oppure alla sua pittura, che sicuramente nel soggiorno iberico prese quei caratteri esotici e stravaganti agli occhi di un fiorentino, ma anche propri del gotico cortese. Quindi visto che Vasari spesso sottende a narrazioni romanzesche delle precise valutazioni di stile, non trovo peregrino poter pensare a un cambio “cortese” nella pittura dell'artista che meravigliò i coetanei al suo ritorno³¹⁸. Vasari lo dice nato nella seconda edizione nel 1354, ma sembra sbagliare i conti in quanto in entrambe le versioni narra di come sia vissuto 49 anni, ossia nella seconda edizione pensa sia morto nel 1403 però gli conferma il *San Dionigi* per la presa di Pisa e sembra non sapere che questa sia avvenuta nel 1406, quindi in conclusione purtroppo le cifre cronologiche che fornisce su Starnina soprattutto nella edizione Giuntina sono approssimative o false. Era stato più preciso nella prima versione, quando situava la sua attività tra 1390 e 1408, date in cui la critica moderna, sulla scorta di alcuni documenti, situa gran parte della sua produzione.

317 Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (edizione Giuntina), Firenze, 1568, vol. II, pp. 291-295. L'edizione consultata è quella on-line della SNS in cui possono essere comparate su una stessa pagina web sia l'edizione Torrentiniana che la Giuntina: <http://vasari.sns.it/>.

318 Nel caso esemplare di Pontormo studiato da Pinelli, quella che potremmo definire “antipatia” del Vasari che sfiora l'incomprensione per la sperimentazione pontormesca, trapela anche nella vita del pittore con continui riferimenti al suo carattere introverso e ipocondriaco. Cfr. Antonio PINELLI, *La bella maniera*, Torino, Einaudi, 1993 (rist. 2003), pp. 5-33.

Lo scrittore considera Starnina discepolo di Antonio Veneziano e indica come sua prima opera le storie di San'Antonio nella cappella Castellani, che nella giuntina afferma essergli state commissionate da Michele di Vanni Castellani, sottolineando che raccontano le storie di San Nicola e Antonio Abate. Grazie a questi affreschi egli sembra farsi conoscere da certi mercanti spagnoli, che diventano solo spagnoli nella seconda versione, presenti per affari a Firenze che lo portano con loro in terra iberica, presso un loro re, da cui ottiene favori e successi, dato che sembra ci fosse carestia di buoni pittori da quelle parti. Nella Giuntina aggiunge che Starnina partì anche per allontanarsi dopo screzi politici avuti con la rivolta de' Ciompi del 1378, creando agli studiosi molti problemi cronologici sull'effettivo arrivo dell'artista a Valenza³¹⁹. Tornato a casa viene bene ricevuto dagli amici e gli danno a dipingere gli affreschi del Carmine, su cui l'autore si dilunga descrivendo un paio di scene con San Girolamo a scuola e sul letto di morte, Vasari dà l'idea di ammirare la creatività e la varietà del maestro, soprattutto certi abiti alla spagnola dipinti dallo Starnina già notati dal Billi. Cita anche il *San Dionigi con due angeli e la città di Pisa* dipinto nel 1406, lodando la qualità della pittura i cui colori si sono mantenuti assai bene all'epoca di Vasari pur trattandosi di una pittura esterna e ricordando nella edizione successiva che si tratta di un incarico comunale dovuto all'annessione di Pisa a Firenze, richiamando anche l'episodio in cui Gabriele Maria Visconti vendette Pisa ai fiorentini per 200 mila scudi, dopo 13 mesi di assedio del Gambacorta. Vasari lo crede morto a 49 anni e sepolto nella chiesa di San Jacopo Sopra Arno, di cui cita la lapide dove si ricorda il suo soggiorno spagnolo. Afferma che Masolino e Pace da Faenza siano stati suoi discepoli, nella seconda versione aggiunge Antonio Vite da Pistoia che Starnina mandò a dipingere le Storie della Passione nel capitolo di San Nicola a

319 Ho provato a trovare una spiegazione a questo strano coinvolgimento di Starnina nella rivolta dei Ciompi, analizzando le sue amicizie tra i mercanti fiorentini nel capitolo dedicato. Dalla reazione avuta da Starnina contro i rivoltosi, raccontata dal Vasari, è chiaro che Starnina stesse con la Parte Guelfa. Pensare a un primo viaggio all'estero di Starnina a queste alture, cioè nel 1378, purtroppo non ha nessun riscontro documentale o di altro tipo. Potremmo romanzare un primo breve viaggio all'estero, magari in Francia, nella Avignone tanto cara a certi suoi amici mercanti, ma sarebbe romanzare, appunto.

Pisa nel 1403.

Come si vede entrambe le versioni diventano complementari, nella narrazione vasariana il misterioso soggiorno spagnolo del maestro diventa la sua fortuna, il momento del ritorno quello dello splendore fiorentino cui corrispondono due gloriose opere che l'artista e biografo cinquecentesco poté vedere di persona. Molti dei punti espressi da Vasari saranno analizzati nel corso dello studio. Ma vale la pena di menzionare qui se da tale biografia sia possibile trarre una qualche idea dell'opinione che aveva Vasari del pittore tardo-gotico e questa si ricava solo dalle analisi formali del Vasari delle poche opere fiorentine dell'artista che egli ha potuto visionare. Per il pittore-biografo siamo di fronte a un maestro con buona tecnica, visto che elogia la grande qualità delle pitture esterne del San Dionigi, ma anche dallo stile nuovo e quasi inedito dato che egli usa per descrivere Starnina una verbo che gli è molto caro come “ghiribizzare” in tal caso “le cose della natura”, che indica un modo inedito e nuovo, ma anche molto inventivo di dipingere. La menzione agli abiti spagnoli delle pitture di San Girolamo, essendo perdute gran parte di queste, non può essere comprovata se non in parte. È certo invece che la tradizione tramandata da Vasari è quella di un pittore cortese, a quanto pare assai migliorato dopo il ritorno a Firenze.

5.5 Il Riposo di Borghini

Quasi un ventennio dopo la seconda edizione delle Vite vasariane Raffael Borghini pubblica *Il Riposo*, dove la biografia starniniana sembra ricalcare il prototipo ormai stabilito dal pittore manierista, semplicemente fondendo le notizie fornite dalle due edizioni, a dimostrazione ormai di quanto gli studi e le biografie posteriori debbano al maestro aretino:

“Nacque in Firenze nel 1354 Gherardo Starnina et essendo molto da natura inchinato al disegno. apparò sotto gli ammaestramenti di Antonio Viniziano l'arte della pittura; ma di gran

lunga superò il maestro. Dipinse in Santa Croce nella Cappella de' Castellani a fresco molte istorie di Santo Antonio Abate e di San Niccolò Vescovo con tanta diligenza e con sì bella maniera che certi spagnuoli, che allora per loro bisogne in Firenze dimoravano, conosciutolo per eccellente pittore seco il menarono in Ispagna et il presentarono al re per valentuomo nell'arte sua, il quale molto volentieri il ricevette e molte cose gli fece dipignere reprimiandolo largamente.

Laonde egli, fatto ricco se ne ritornò a Firenze e nel Carmine dipinse nella Cappella di San Girolamo molte istorie di quel santo con alcuni abiti che in quel tempo usavano gli spagnoli; e nella facciata della Parte Guelfa fece un San Dionigi Vescovo con due agnoli e, sotto a quelli, ritratta di naturale, la città di Pisa, nella qual opera egli usò grandissima diligenza e specialmente nel colorirla a fresco, che nonostante i molti accidenti che porta la lunghezza del tempo insieme con l'esser volta a tramontana, ella si è sempre mantenuta et è stata stimata degna di laude. Essendo venuto lo Starnina per quest'opera e per l'altre sue in gran credito et in riputazione, morte invidiosa nell'età sua di 49 anni mettendogli le mani a dosso; gli tolse con la sua eccellenza il poter salire a maggior perfezione"³²⁰. Il Borghini considera Masolino un allievo di Ghiberti per la plastica e di Starnina per il colorito.

5.6 Filippo Baldinucci

Tra la fine del XVII secolo e l'inizio del seguente, Filippo Baldinucci, nelle sue poderose *Notizie* dedica una biografia allo Starnina, anch'essa esemplata sulle notizie del Vasari, ma arricchita da dati documentali inediti trovati dall'autore che segnano un leggero progresso nelle notizie che si hanno a disposizione su Gherardo di Jacopo:

320 Raffaele BORGHINI, *Il Riposo in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Firenze, Marescotti, 1584, vol. 3, pp. 304-305, 312.

“Questo artefice, il quale io trovo essere stato descritto fra gli uomini della compagnia de' pittori dell'anno 1387 con nome di Gherardo Starna dipinse in Firenze nella chiesa di Santa Croce la cappella de' Castellani con storie di Sant'Antonio abate, e di San Niccolò vescovo. Andatosene poi in Ispagna fece molte opere per la maestà di quel re, donde tornato alla patria, dipinse nel Carmine la cappella di San Girolamo con bella invenzione; vedesi in questa, tra gli altri, il santo vicino alla morte, lasciar memorie a' suoi discepoli, altri in atto di ascoltarle, altri di scriverle con gran vivezza e spirito. Vedesi ancora di mano di quest'artefice fino al presente in Firenze nella facciata del palazzo di Parte Guelfa, oggi detto il Magistrato della parte, un San Dionigi vescovo con due Angeli, e sotto di quello è ritratta la città di Pisa. Ebbe né suoi tempi per tutta Italia fama di gran pittore, ed in vero che Gherardo è stato un degno stipite della pittura, essendo che da esso derivasse Masolino da Panicale, e da lui Masaccio, ed altri maestri che poi, non solo condussero l'arte a gran perfezione, con gettare i primi fondamenti della bella maniera moderna, ma la dilatarono tanto, mediante i loro discepoli, ch'ella ha poi riempito tutto il mondo. Passò da questa all'altra vita lo Starnina, che così lo chiama il Vasari seguendo l'uso fiorentino d'usare diminutivi de' nomi propri e soprannomi, come credo io che fosse quello di Starna, dell'anno 1403; ed è probabile, che lasciasse buone facultà, giacché io trovo ad un libro delle prestanze dell'anno 1634 in camera fiscale, che i figliuoli ed eredi di Gherardo di Jacopo dipintore, e Mona Zanobia lor madre furono prestanziati in Fior. 3 e sol. 10, somma assai ragionevole in quei tempi”³²¹.

Dapprima Baldinucci segnala che Starnina si iscrive nel 1387 alla compagnia di San Luca, incrinando così la datazione vasariana che lo voleva in Spagna già nel 1378 e aprendo due vie: o Vasari aveva notizia di un primo viaggio del maestro in terra iberica, oppure la data dei Ciompi messa da Vasari come termine *post quem* per la partenza di Starnina non ha molto fondamento e va detto che a rigore di documenti ed evidenze, questa data rimane un mistero

321 Cfr. Filippo BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (distinte in secoli e decennali)*, Firenze, 1845 (ristampa anastatica, Firenze, 1974; I edizione, Firenze, 6 voll. 1681-1728), vol. 1, pp. 331-332.

non risolvibile, se non magari con una semplice svista dell'autore che spesso faceva confusione parlando di artisti molto lontani cronologicamente da lui.

Lo studioso seicentesco accetta la data di morte del 1403, ma mantenendo a lui le pitture fiorentine della caduta di Pisa del 1406, probabilmente replicando la svista di Vasari, e infine segnala che è riuscito a dimostrare un certo benessere degli eredi di Starnina e della moglie Zanobia, grazie a un libro di prestanze del XVII secolo, in cui tale famiglia sembra agiata.

5.7 Luigi Lanzi

L'ultima fonte da considerare è il contributo del Lanzi³²², studioso che supera le biografie a favore delle scuole regionali, i suoi accenni allo Starnina sembrano più moderni e articolati, anche se a volte vaghi:

"Antonio [Veneziano], secondo la storia, educò in Paolo Uccello un caposcuola di prospettiva; e in Gherardo Starnina un maestro di gaio stile, le cui reliquie vivono ancora in una cappella di Santa Croce. Si contano fra le ultime opere dell'epoca giottesca, dalla quale si allontanarono dopo lui i suoi successori per segnarne una migliore. Si eccettui fra loro quell'Antonio Vite che in Pistoia sua patria e in Pisa fece opere di quell'antico gusto. Non tacerò in questo luogo che lo Starnina, e pochi anni appresso Dello fiorentino furono i primi che il nuovo stile italiano recassero nella corte di Spagna; riportandone in Firenze onori e ricchezze. E il primo attese a goderselo in patria fin che vi morì; il secondo tornò ad accrescerle, né altro lasciò in pubblico a Firenze, giusta il Vasari, se non una storia d'Isacco in verde terra entro un chiostro di Santa Maria Novella". Nella vita di Masolino, Lanzi indica

322 Luigi LANZI, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVII secolo*, Firenze, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, Vol I, 1809 (1 edizione 1796).

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt_tomo1.pdf (visto il 1/1/2015)

suoi maestri da cui apprese l'arte: Ghiberti e Starnina (riprendendo Borghini), in cui egli “similmente n'era allora il più celebre maestro”, Lanzi, ricordandone il soggiorno spagnolo accomuna Gherardo di Jacopo a un altro fiorentino che lavorò in Spagna come Dello Delli.

5.8 Conclusioni

Le fonti antiche quindi ci riportano ben poche notizie del maestro e pochi accenni del suo soggiorno in Spagna. I dati che possiamo raccogliere da queste possono essere esemplificati nello schema riportato alla fine del testo (tabella. I). Facendo quindi un'analisi comparata delle notizie presenti nelle varie fonti si può risalire all'origine e alla diffusione di ognuna, come alla sua rilevanza. Si nota anche che in fondo le notizie giunteci sul maestro sono assai poche e soprattutto il suo soggiorno spagnolo è ammantato di mistero. Ricapitolando, possiamo ricavarne che Starnina è stato discepolo di Antonio Veneziano anche se l'Anonimo Magliabechiano lo dice curiosamente discepolo del Gaddi che ha viaggiato in Spagna e forse anche in Francia ma col passare del tempo il ricordo di questo altro soggiorno sembra scomparire, che gli si danno pitture nella cappella Castellani tranne che nelle fonti più antiche come il Billi e l'anonimo Magliabechiano che non ne parlano affatto, che invece tutte le fonti gli danno la cappella di san Girolamo al Carmine e il San Dionigi (tranne il Lanzi, ma è vago nelle informazioni sul pittore), che alla fine prevale nelle fonti la convinzione che Masolino sia un suo discepolo, che la cronologia sul maestro sia approssimativa, ma forse Vasari era nel giusto quando pensava a un arco temporale per la sua attività tra 1390 e 1408. Tenendo conto di questi dati va costruita qualsiasi ipotesi su Starnina.

6 La cappella Castellani e un possibile intervento di Starnina

Il primo nelle fonti ad avere dato affreschi a Starnina nella cappella Castellani è stato Vasari nelle sue due edizioni delle vite, le fonti anteriori non menzionano quest'opera e la notizia data dal Vasari sarà ripresa dalle fonti posteriori come Borghini, Baldinucci e Lanzi. Rivediamo i passi del Vasari perché la sua notizia offre interessanti spunti di riflessione.

Nella versione Torrentiniana il maestro aretino riporta brevemente: *“Gherardo fu di[s]cepolo d'Antonio da Vinegia, e i suoi primi principii furono in Santa Croce nella cappella di Santo Antonio de' Castellani, ove fece in fresco alcune cose, le quali furono poi cagione di farlo conoscere a' mercanti spagnuoli, che venuti a Fiorenza per lor bisogni, partendosi in Ispagna appresso il loro re lo condussero...”*, l'autore dunque considera la cappella Castellani come il luogo dove esordì Starnina e lo collega alla sua successiva partenza per la Spagna.

Nella versione Giuntina, che è posteriore, egli arricchisce la notizia con più dati: *“...ma dato saggio di sé per alcune cose con bella maniera lavorate, si partì da Antonio Viniziano, e cominciando a lavorare sopra di sé fece in S. Croce nella capella de' Castellani – la quale gli fu fatta dipignere da Michele di Vanni, onorato cittadino di quella famiglia – molte storie di S. Antonio abate, in fresco, et alcune ancora di S. Niccolò vescovo, con tanta diligenza e con sì bella maniera ch'elleno furono cagione di farlo conoscere a certi Spagnuoli, che allora in Fiorenza per loro bisogne dimoravano, per eccellente pittore e, che è più, che lo conducessero in Ispagna al re loro...”*. Subito dopo aver lasciato il discepolato con Antonio Veneziano, sembra che cominciò a lavorare in proprio e che tale cappella rappresenti una delle opere degli esordi, Vasari crede addirittura che sia stato Michele di Vanni Castellani a dargli l'incarico di dipingere le *Storie di San'Antonio Abate e San Nicola Vescovo* e ribadisce di nuovo che questo lavoro gli permise di entrare in contatto con mercanti che lavoravano in

Spagna, che lo convinsero a partire.

Le vite vasariane quindi offrono su tale splendida cappella in Santa Croce una serie di informazioni che vanno analizzate con l'aiuto della successiva riflessione della critica e delle scoperte documentarie per cercare di comprendere quanto della narrazione vasariana sia romanzato e quanto invece potrebbe essere frutto di antiche notizie tramandate nel mondo fiorentino che non sono giunte fino a noi.

In realtà la critica si è sempre divisa sull'assegnare le pitture della cappella Castellani ad Agnolo Gaddi o a Starnina, oppure a entrambi. Questo dilemma divide gli studiosi da quasi un secolo, anche se oggi sembra che gran parte di essi si sia decisa per la paternità gaddiana con vari collaboratori tra cui Starnina. L'ovvia indecisione della critica è ben motivata dal fatto che Starnina, oltre a questa datagli dal Vasari, non ha altre opere fiorentine degli esordi con cui comparare gli affreschi prima del suo viaggio in Spagna. D'altra parte, in alcuni documenti pubblicati dal Poggi nel 1932, riguardanti l'attività agnolesca nella cappella della Sacra Cintola a Prato, aggiungono nuovi dati sulla paternità agnolesca della cappella Castellani. Nell'aprile 1394 un tale Ridolfo di Lanfranco va da Prato a Firenze per conto dell'Opera per due giorni *“a informarsi di cierti lavorii ch'avea fatto il maestro Angnolo in Firenze e d'altri per fare la stima di quello della Pieve”*. Quali fossero questi lavori fatti da Agnolo si specifica in due pagamenti successivi, quando nel gennaio 1395 si paga Nicolao di Bernardo *“ch'andò a Firenze a reghare la misura della chapella de Santa Croce che dipinse il maestro Agnolo”*, mentre nel maggio dello stesso anno si paga il suddetto Ridolfo di Lanfranco per essere andato a Firenze per comprare azzurro, *“vedere la chapella di messer Vanni”* e richiamare Agnolo a Prato per dipingere un'Assunta³²³.

Da tali documenti del tempo è chiaro che Agnolo deve aver segnalato per la stima degli affreschi della Sacra Cintola altre opere sue fiorentine, in base a questo gli operai pratesi

323 Giovanni POGGI, «La cappella del Sancto Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi», *Rivista d'Arte*, 1932, pp. 354- 382.

hanno prima mandato qualcuno nella città gigliata a verificare la veridicità delle affermazioni del pittore prendendo informazioni, poi hanno mandato due operai a Firenze in due viaggi, la prima volta per prendere le misure ai ben 800 mq della tribuna di Santa Croce e poi per vedere la cappella Castellani, dopo aver verificato probabilmente che tale cappella appartenesse a Agnolo visto che le due cappelle stanno nella stessa chiesa e fu mandato un secondo operaio proprio a vedere la seconda e considerando che tale edificio religioso è ben ricco di cappelle dipinte, la scelta sulla cappella di messer Vanni deve essere caduta su indicazione agnolesca ai fini della stima.

Poi sul fatto che Agnolo potesse lavorare su estese superfici ad affresco con dei compagni e aver creato delle “compagnie” ad hoc per l'occasione per sbrigare l'opera, la cosa non è documentata ma nemmeno impossibile. Bernacchioni è stata tra i primi studiosi ad approfondire il ruolo delle “compagnie” nel mondo pittorico, in quanto associazioni fino a tre anni di varie botteghe per uno scopo ben preciso come completare un'opera molto grande o in casi di penuria economica, ma in tal caso Agnolo rivendicherebbe solo a sè la paternità della cappella Castellani davanti agli operai pratesi infatti il pagamento non è stato frazionato tra più botteghe o magari diretto a una compagnia, inoltre la buona quantità di discepoli elencati nell'esecuzione dell'opera pratese fa pensare a una bottega ben nutrita almeno nella fase matura del pittore³²⁴, anche se ciò non esclude che in momenti anteriori avesse meno discepoli e più collaboratori esterni. L'iscrizione di Starnina alla compagnia di San Luca nel 1387 non aiuta a scoprire se prima di partire per la Spagna egli fosse un pittore indipendente con una sua bottega a Firenze, magari preferiva lavorare come pittore appoggiato ad altri senza una bottega propria, mentre Agnolo Gaddi era ben inserito nella comunità dei Medici e Speciali e già nel 1382 poteva essere eletto al consolato. Vasari nota che tale decorazione fu agli esordi del pittore dopo aver lasciato da poco il Veneziano, ma anche se le sue notizie non

324 Annamaria BERNACCHIONI, «Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività», in Mina GREGORI, Antonio PAOLUCCI, Cristina ACIDINI (a cura di), *Maestri e botteghe, pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Firenze, Silvana, 1992, pp. 25-27.

fossero fidedigne, forse la mancanza di una propria “azienda avviata” fu tra i motivi che spinsero Starnina in Spagna. Quindi non ci sarebbero impedimenti a pensare a un intervento del giovane pittore nella cappella, ma i lavori dai dati documentari sembrano essere stati pagati ad Agnolo. Una fonte antica, come l'Anonimo Magliabecchiano, considerava Starnina discepolo di Agnolo Gaddi, ma la notizia non viene ripresa da Vasari che parla del Veneziano come suo maestro; il dato però è insolito e potrebbe lasciare intendere almeno la vicinanza cronologica se non di stile dei due maestri, e magari lasciare pensare a qualche antica collaborazione che poi nel tempo qualche fonte da cui attinge il magliabecchiano ha trasformato in discepolato³²⁵. La notizia che poi Gherardo di Jacopo sia un suo discepolo è sfatata proprio da quella in cui Starnina si associa alla Compagnia di San Luca nel 1387, mentre un vero discepolo del Gaddi come Bartolomeo di Fruosino, documentato a Prato col maestro nel 1395, si iscrive all'arte dei Medici e Speciali di Firenze nel 1402, va inoltre tenuto conto che il discepolato durava fino a nove anni e nel caso di Cennini dodici anni, come lui stesso racconta.

Starnina sembra quindi essere più giovane di un quindicennio di Agnolo, se si ipotizza invece che abbia potuto far parte dei collaboratori più antichi di Agnolo di Taddeo come Lorenzo Monaco che dipinge la predella della cappella dei Nobili nel 1388 a completamento di un polittico agnolesco, la teoria del discepolato non sarebbe così impossibile; ma la ipotesi più probabile è quella della collaborazione, anche perché certi tratti del pittore ispanizzato presuppongono una conoscenza dell'arte del Veneziano, come vedremo più avanti.

L'altro elemento da tenere in conto quando si parla della cappella Castellani è la sua committenza, visto che un testamento di Michele di Vanni Castellani nel 1383 lasciava ai suoi eredi l'incarico di fondare a suo nome una cappella dedicata a San'Antonio Abate in Santa Croce. Si è già visto nel capitolo sui mercanti amici di Starnina a Valenza, come un suo

325 Carl FREY, *Il codice Magliabecchiano cl. XVII, 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, Berlin, 1892 (ristampa anastatica Gregg International Publishers Limited, 1969), p. 61.

procuratore a Valenza nel 1395 fosse Giovanni di Stefano del Migliore, che già la Bernacchioni aveva notato essere un antico fattore dei Castellani, tale personaggio si muove da Firenze a Montpellier nel 1381 a portare libri italiani e latini a un suo collega fattore dei Castellani a Montpellier dal 1377, Bartolo di Bellozzo Sasseti. Inoltre Giovanni di Stefano è residente a Valenza dal 1382 al 1400, secondo le carte spedite alla compagnia Datini, magari all'inizio fu il fattore dei Castellani proprio a Valenza, anche se non è nota la data in cui si separa dalla prestigiosa compagnia per mettersi in proprio. Sarei propensa a identificare con tale personaggio uno di quei mercanti spagnoli, o sarebbe meglio dire "ispanizzati", che si portarono Sarnina in Spagna dopo averlo visto all'opera nella cappella Castellani, dando quindi un fondo di verità al racconto del Vasari.

Se quindi effettivamente è esistito un fattore della famiglia Castellani residente a Valenza che potrebbe aver convinto Sarnina a spostarsi nella città del Turia, questo elemento potrebbe comprovare una sua partecipazione alla decorazione della cappella, fermo restando che le carte raccontano che Agnolo Gaddi se ne è ufficialmente attribuita la paternità e il pagamento.

L'ultimo problema che i dati non aiutano a risolvere è quello della cronologia della cappella, in quanto dopo il testamento del 1383 non sappiamo quando iniziò la decorazione della stessa. Gran parte degli studiosi tendono a fissare la decorazione tra 1385-1390, in base anche alla recente cronologia agnolesca, ma anche questa è molto controversa in quanto anche la tribuna di Santa Croce dipinta da Agnolo non offre appigli documentari e oscilla in un arco temporale ampio e soprattutto incerto, però studi recenti tendono a considerarla ultimata nel 1387. Seguendo tale datazione si potrebbe spostare in avanti la cappella Castellani tra 1387 e 1392, anno in cui Agnolo è a Prato.

La lunga storia critica di questa controversa opera merita di essere brevemente ripercorsa per poi arrivare a qualche nuova conclusione. Già Luigia Maria Tosi in uno studio datato almeno dava notizie interessanti parlando di come gli affreschi della cappella fossero stati imbiancati

dal '600 fino al 1870 e di come la loro visibilità sia visibilmente migliorata dopo un restauro del 1921-1922. D'altro canto la studiosa non sembra aver ben chiara la figura agnolesca, che denota spesso in maniera negativa; la sua posizione è in parte scusabile con una cronologia alta del suo studio e le poche ricerche compiute sul figlio di Taddeo in quel momento. Comunque di una cosa sembra essere sicura: che la cappella sia frutto di un ampio intervento di bottega e collaboratori, per giustificare in qualche modo la diversità di mani, Tosi prova anche a distinguere vari maestri nelle varie scene e trova un pittore più plastico soprattutto nelle storie di Sant'Antonio che non riesce a identificare con Starnina per mancanza di opere sue certe sopravvissute³²⁶.

La diversità di mani che alberga nella cappella viene condivisa da una parte della critica: Cavalcaselle pensò a dividere il merito della cappella tra Agnolo e Starnina, pensando che a quest'ultimo andassero assegnati i momenti pittorici più tardi, ma anche armonici e plastici come le storie dei Santi Nicola e Antonio Abate. Invece lo Schmarsow e il Van Marle seguirono il suggerimento vasariano dando tutta l'opera a Starnina, venendo contraddetti da Burchkardt che invece la attribuisce al giovane Gaddi, mentre Toesca crede che sia Agnolo a dirigere i lavori ma con vari collaboratori³²⁷. Il problema della paternità della cappella si complica quando la critica crea, per poter meglio studiare la figura di Agnolo, un maestro di comodo chiamato “compagno d'Agnolo” che il Sirén identifica nel 1916 con Starnina, quale autore della cappella Castellani. La proposta è ben accolta da Venturi, ma Berenson interrompe questo circolo vizioso riconducendo tutte le opere che si andavano accumulando nel presunto catalogo Starnina-Compagno d'Agnolo ad Agnolo Gaddi. Nel 1932 Carlo Gamba assegna la paternità degli affreschi Castellani ad Agnolo Gaddi, ma vi intravede tra i collaboratori il giovane Starnina che dipinge le storie già dategli da Vasari con fare plastico,

326 Luigia Maria TOSI, «Gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce», in *Bollettino d'arte*, fasc. XII, giugno 1930, pp. 538-554.

327 Pietro TOESCA, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze-Verona, 1929, p. 52. Toesca tenderà successivamente a identificare Starnina tra gli aiuti del Gaddi in tale cappella. Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, pp. 649-650.

luministico e psicologico diverso da quello del rampollo gaddiano. Tale complessità di opinioni è dovuta alla discordanza delle fonti e dei documenti sull'attribuzione dell'opera, ma anche purtroppo alla ricostruzione delle due personalità pittoriche ancora embrionale presso la critica.

Procacci tre anni dopo torna sull'enigma della cappella di Santa Croce dopo aver scoperto gli affreschi del Carmine e crede di vedere la maniera plastica e molto definita di Starnina nelle storie di Sant'Antonio Abate, mentre assegna ad Agnolo quelle di San Giovanni Evangelista e ad altri due collaboratori agnoleschi le storie di San Nicola e quelle di San Giovanni Battista. Ricorda che il testamento del committente Michele di Vanni del 1383 lasciava 1000 fiorini per costruire e decorare la cappella quindi pensa che le pitture non dovessero iniziare prima del 1385 ponendo come data approssimativa il 1387, anno della presenza di Starnina nella compagnia di San Luca. Ne fa un seguace di Agnolo, all'epoca giovane pittore forse proprio della sua bottega anche per i caratteri agnoleschi che le storie del santo eremita mostrano. È infine cosciente che tali pitture sarebbero l'unica testimonianza sopravvissuta della sua prima attività fiorentina e osserva che Vasari non sembra dargli tutta la cappella, ma specificatamente solo le storie di San Nicola e Sant'Antonio. La lettura di Procacci è viziata dal suo scorgere in Starnina solo un solido maestro tradizionale fiorentino che non si è affatto piegato alle volubilità del gotico internazionale, di cui fa da campione fiorentino solo Lorenzo Monaco, mentre per lo studioso le radici di Gherardo di Jacopo affondano giustamente in Giotto, Maso, Antonio Veneziano e Agnolo ma non ne vede gli sviluppi internazionali³²⁸. Infatti Toesca, che ha potuto vedere il gotico *San Dionigi* starniniano di vasariana memoria poi distrutto, rimprovera a Procacci di non aver tenuto conto di tali sviluppi gotici del maestro e pensa che in via ipotetica, il giovane pittore poi ispanizzato possa aver partecipato all'impresa artistica della famiglia Castellani, come aiuto di Agnolo³²⁹.

328 Ugo PROCACCI, «Gherardo Starnina», in *Rivista d'Arte*, 1933 (pp. 151-190), 1935 (pp. 333-384), 1936 (pp. 77-106).

329 Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, pp. 649-650, nota 171.

Nel 1966 Salvini è propenso a ridare gli affreschi delle storie dei due San Giovanni ad Agnolo e sembra convinto che le storie di Sant'Antonio Abate per la loro maggiore plasticità e diverso senso dello spazio vadano a Starnina, che poi evolve in maniera più matura al Carmine, addirittura pensa che in alcuni punti sia stato uno Starnina giovane “neogiottista” a influire sul Gaddi³³⁰.

Nello stesso anno Bellosi ritiene invece che le pitture della cappella Castellani sono troppo agnolesche per poter appartenere a Starnina e le passa ad aiuti del Gaddi, mantenendo la teoria di un intervento di Gherardo di Jacopo molto “ipotetica”³³¹.

Boskovits data la cappella nella prima metà degli anni '80 e riconosce che hanno una esecuzione molto diseguale, ma nonostante questo sembra convinto che si tratti di un'opera interamente agnolesca nei ritmi non lineari e asimmetrici³³². Anche Jeanne van Waadenoijen nel 1974, quando riunifica Starnina col Maestro del Bambino Vispo, sembra non credere a una partecipazione di Starnina nella cappella, perché non ritiene riconoscibili le mani degli aiuti agnoleschi che parteciparono all'esecuzione. Anche nel libro successivo su Starnina, l'autrice continua a negare a Starnina un contributo alla fattura della cappella Castellani³³³. Nemmeno Cole nella sua monografia su Agnolo Gaddi pare essere giunto ad avere un'idea chiara sul contributo di Starnina alla cappella Castellani, vi distingue tre maestri, ma esita a identificare il pittore delle storie di San Nicola e Antonio Abate con Starnina, con la antica scusa di Procacci che i lacerti del Carmine danno una visione talmente parziale dell'artista che non permettono paragoni esaustivi³³⁴.

330 Roberto SALVINI, «Agnolo Gaddi e il supposto Starnina», *Città di Vita*, 1966, pp. 443-458.

331 Luciano BELLOSI, «La mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere», *Paragone Arte*, 21, 17/ 201, 1966, pp. 73-79.

332 Miklós BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, 1975, pp. 119-120.

333 J. VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, pp. 82-91; Jeanne VAN WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, tradotto dall'olandese da Catia Michenzi, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983.

334 Bruce COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford, Clarendon Press, 1977, pp. 9-15.

A questo punto la critica sembra arenarsi sul problema, fino a quando Starnina era un maestro semiconosciuto neogiottesco, non era difficile ipotizzare un suo intervento nell'opera, la riunificazione col goticissimo Maestro del Bambino Vispo aveva fatto passare tale problema in secondo piano e dato molta meno credibilità al Vasari e alla teoria primo novecentesca.

Qualche voce che continua a credere a una collaborazione del giovane pittore all'impresa agnolesca ogni tanto si sente, come Adele Condorelli nel 1991³³⁵, ma sono considerazioni isolate, probabilmente l'attribuzione a un certo punto viene considerata datata. Fino a quando nel 2007 la Bernacchioni non fornisce un dato storico interessante sul committente della cappella Castellani, di cui era stato fattore per un tempo un mercante fiorentino a Valenza amico dello Starnina, ossia Giovanni di Stefano del Migliore; la studiosa aggiunge anche che il padre di Goro e Simone Dati per un certo tempo aveva lavorato coi Castellani³³⁶. Naturalmente questa notizia riapre, per via storica, la possibilità di collegare la decorazione di una parte della cappella Castellani a Starnina e crea anche nuove prospettive sul trasferimento a Valenza del pittore che ho analizzato con nuovi dati nel capitolo su Starnina e i mercanti a Valenza, confermando l'importanza di tale personaggio nella vita dell'artista.

Finora la critica solo recentemente ha accennato al problema, grazie a un nuovo studio sugli affreschi agnoleschi della tribuna di Santa Croce, Monciatti ha individuato la presenza di Starnina in alcuni interventi sporadici della tribuna collegando almeno una *Persiano inginocchiato davanti a Kosroe* nella cappella maggiore con un *Sant'Antonio Abate* della cappella Castellani, presupponendo nuovamente un intervento del giovane Gherardo di Jacopo a fianco di Agnolo³³⁷.

335 Adele CONDORELLI, «Gherardo di Jacopo Starnina», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, Roma, 1999, pp.639-642.

336 Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 44-55.

337 Alessio MONCIATTI, «“Con molta pratica ma con non molto disegno”». Qualche nota per la storia di un cantiere pittorico alla fine del Trecento», Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014, pp. 85-112.

6.1 Il problema dell'attribuzione a Starnina

Sembra ormai chiaro, anche ripassando il dibattito critico, che l'attribuzione vasariana di molti degli affreschi della cappella Castellani a Starnina era già superata grazie al documento scoperto dal Poggi che dava la paternità della cappella ad Agnolo, ma l'attribuzione al maestro come giovane collaboratore del Gaddi delle *Storie di Sant'Antonio Abate* ha resistito dalla scoperta del Procacci degli affreschi neo-giotteschi del Carmine fino alla riunificazione del pittore col Maestro del Bambino Vispo, novità che ha fatto cadere nel dimenticatoio la vecchia attribuzione, ora riportata in auge da un dato storico.

Quindi odiernamente è assodato che le pitture della cappella della potente famiglia fiorentina sono del figlio di Taddeo, ma sulle storie del santo eremita magari qualche dubbio permane, dato che vi sono una serie di notizie che rendono altamente plausibile la collaborazione di Starnina almeno a questa parte del ciclo.

Per rendere più probabile questo precoce intervento del giovane e promettente artista prima di partire per la Spagna bisogna, a mio avviso, provare a trovare affinità e divergenze tra alcune scene del ciclo Castellani con opere di Starnina, per provare a ipotizzare se questo collaboratore di Agnolo così masesco e plastico possa essere identificato con un Gherardo di Jacopo in erba.

La cappella su base documentaria può continuare tranquillamente a essere assegnata ad Agnolo e collaboratori, ipotizzando che alcuni di loro parteciparono attivamente anche alla tribuna di Santa Croce. Specialmente nelle storie dei due san Giovanni ricorrono molti tipi fisiognomici sia maschili che femminili che a volte si ritrovano identici nella cappella di Santa Croce (fig.26), discorso diverso può essere fatto per le corpose storie di San Nicola (figg. 27-28) dove agisce un maestro con una particolare predilezione per forme tonde e plastiche e

una pennellata morbida e densa. Ma nelle storie di Sant'Antonio (figg. 29-32) distacca un maestro assolutamente originale che rimarca i volti e i corpi nel caso dei diavoli con pennellate fini, questi sembra attento alla tensione psicologica della scena come Antonio Veneziano, crea figure dal dettato masesco, ben memore anche di Taddeo Gaddi, ma arrivando a operare con una personalità artistica assolutamente nuova. I suoi santi monaci eremiti sono figure possenti (figg.31-32), a volte cariche di pathos o solennità, dalla forza plastica ed espressiva superiore a quelle degli altri maestri attivi nella cappella Castellani.

Questo pittore già notato dalla critica ha uno stile molto caratteristico e, come si è detto precedentemente, si tende a vedere nell'opera di questo artista di alta qualità, una prima prova giovanile dello Starnina. Data la mancanza di opere coeve del pittore possiamo provare a avvicinare opere posteriori a lui attribuite per cercare di dare maggiori possibilità a questa teoria.

Ad esempio, il Sant'Andrea (fig.33) dipinto in un tondo nell'intradosso di un arco della cappella, ha una frontalità parziale e una accentuazione dell'espressione psicologica del personaggio sconosciuta ad Agnolo e anche a molti dei suoi collaboratori, ma comune alle figure a volte profondamente penetranti di Starnina. Se cerchiamo degli esempi simili posteriori, la figura col naso dritto i pochi capelli e la rada barba bianca potrebbe essere accostata dapprima al famoso *San Benedetto* (fig.99) affrescato al Carmine, poi anche al *San Giovanni Evangelista* (fig.110) dipinto in uno dei pannelli laterali conservati a Lucca. In tutti risalta quell'espressione grave e solenne caratteristica dei santi anziani dello Starnina, si deve anche tenere conto poi dei progressi compiuti dall'artista che rendono i santi di Lucca e del Carmine assai più raffinati nella pennellata e nei giochi chiaroscurali rispetto alla possibile prova giovanile dell'artista. Inoltre penso che la stessa espressione solenne si ritrovi in alcuni tondi con santi apostoli di piccolo formato dipinti a Pisa da Antonio Veneziano per la Confraternita palermitana di San Niccolò lo Reale nel 1388, dimostrando in tal modo

l'asserzione vasariana che Starnina fosse discepolo del Veneziano. I due apostoli sono barbuti ma ancora abbastanza giovani, uno è raffigurato con busto a tre quarti, presenta libro e coltello e può essere identificato con San Bartolomeo (fig.34), l'altro ha posizione frontale e solo un libro che ne rende difficile l'identificazione (fig.35). Va tenuto conto che si tratta di tondi assai piccoli che decoravano l'elenco dei defunti della confraternita, che mettono in risalto l'abilità miniaturistica del poliedrico pittore e creano un legame tra la ricerca psicologica dei volti nei due maestri che può far davvero supporre un discepolato di Gherardo di Jacopo presso Antonio di Francesco da Venezia. Anche l'uso delicato degli incarnati e del chiaroscuro con espressioni a volte solenni o caricaturali è uno dei maggiori lasciti della pittura di Antonio a Starnina. Queste caratteristiche sembrano fare della tradizione vasariana del discepolato del pittore poi emigrato in Spagna un punto importante della formazione fiorentina del giovane maestro, che ritroveremo in opere successive, e serve anche a spiegare certe caratteristiche della sua arte.

Sempre nella cappella Castellani, le storie di Sant'Antonio mostrano una schiera di monaci con lunghe barbe che rispondono a una fisionomia che ricorre con piccole varianti in tutta l'opera. Gli episodi della vita del santo eremita cominciano nel lunettone superiore con *la chiamata di Sant'Antonio durante la messa* e *Sant'Antonio che distribuisce i beni poveri* (fig.29). Queste due scene, anche per la differenza di ambientazione rispetto alle storie eremitiche, mostrano una serie di dettagli molto più agnoleschi delle restanti raffigurazioni, soprattutto nella caratterizzazione dei poveri. Seguono le piccole scene sulla parete attigua con il *Sant'Antonio che va nel deserto*, *Sant'Antonio incontra il centauro* e *Sant'Antonio incontra l'eremita Paolo*. Vi è poi un secondo registro con *Sant'Antonio battuto dai diavoli* e *Cristo appare a Sant'Antonio* (fig.31) e un primo registro con la *Morte di Sant'Antonio e i funerali di Sant'Antonio* (fig.32). Tutti questi episodi mostrano in maggiore o minore maniera dei particolari agnoleschi, come i musci dei poveri del registro superiore nella

Elemosina del santo (fig.29), i visi aspri dei sue *santi eremiti quando s'incontrano nel deserto* (fig.30), il *cristo in mandorla che appare al santo* nel secondo registro, sono tutti dettagli che uniformano in senso agnolesco la prima occhiata che si getta sulle pitture. Ma osservando ulteriormente emergono dettagli di un maestro più plastico, solido, tondeggiante e quasi masesco, se si pensa alla cappella Bardi nella stessa chiesa. Tale pittore ha una vera predilezione per la definizione tornita e gonfia dei corpi, sia si tratti del saio di un monaco che del vestito di un bambino, la tela fluisce verso i lati gonfiandosi. Questo dettaglio dà origine a figure molto monumentali che si stagliano in piccolo numero sul paesaggio scarno ma dai tratti ben definiti. I visi dei monaci dalle lunghe barbe sono invece gravi, con profili di una bellezza impressionante e troppo regolare per i dettami agnoleschi, di una profondità psicologica inedita. La rigidità del viso del santo titolare morto mentre monaci di profilo lo depongono nella sepoltura crea un movimento solenne e grave con tre soli personaggi (fig.32). Così come l'assalto dei diavoli al povero santo avviene quasi circondando il corpo strapazzato dalle bestie infernali (fig.31), con una agilità di racconto degna appunto delle storie masesche di San Silvestro. Lo stesso santo seduto a terra davanti a Cristo che gli appare, mostra un trattamento delle pieghe del vestito e del mantello meno schematico dei prototipi agnoleschi (fig.31). Invece i colori delle storie del santo abate sono molto più uniformi rispetto al fiorire di colori chiari come rosa, giallo, verde e violetto delle *Storie di San Nicola* (figg. 27-28) o anche quelle di *San Giovanni Evangelista* per esempio, che in qualche modo appartengono alla tavolozza agnolesca più tradizionale, questo cambiamento della gamma cromatica non può essere spiegato solo con la diversa ambientazione delle storie nel deserto, perché anche le prime storie del santo con sfondi meno insoliti come la casa da cui esce il giovane Sant'Antonio per dare i suoi averi ai poveri, danno la stessa impressione di colore omogeneo e non giocato su questi contrasti di toni pastello che tanto sembravano piacere ad Agnolo. Viene in mente il "rozzo pittore" con cui Vasari apostrofava Starnina prima del viaggio spagnolo, forse per indicare un maestro più tradizionale e meno goticheggiante dello

stesso Agnolo in quel tempo.

Per quanto Agnolo avesse vari collaboratori, quello delle storie del santo Abate ha dei caratteri nuovi circa la maniera di comporre le scene, l'indagine psicologica di certi volti in primo piano, la stesura pittorica che lavora anche con pennellate fini e che incidono nei minimi dettagli, un nuovo senso del chiaroscuro, dell'incarnato e del colore. Questo collaboratore di spicco secondo la tradizione vasariana era Starnina, che avrebbe dipinto non solo le storie del santo Abate, ma anche quelle di san Nicola, con notevole successo dato che gli valsero l'invito da parte di certi mercanti ad accompagnarli in Spagna. A mio parere, per quanto impressionati, le storie di San Nicola mostrano però un altro collaboratore molto più fedele allo stile agnolesco di quello della vita di Sant'Antonio. Mentre, per provare a confermare l'avvicinamento delle storie del santo Abate a Starnina, vanno cercate similitudini tra tali affreschi e altre opere attribuite a lui. Per esempio, parrebbe azzardato, ma un profilo barbuto dal naso curato e con poche ciocche ondulate fa capolino in un pannello ridipinto del polittico di Sant'Eugenio a Toledo (fig.43) e sembra seguire gli stessi dettami di quei santi monaci barbuti ma estremamente più gravi della cappella fiorentina, e questo con tutte le cautele del caso, in quanto stiamo parlando di un dettaglio poco alterato da pesanti ridipinture successive presente in alcune tavole ricomposte in un nuovo polittico in una cattedrale spagnola dove Starnina è documentato, ma non per tale opera, che gli è stata solo attribuita più o meno dubbiosamente proprio a causa dell'alterazione prodotta nei secoli seguenti, che la rendono difficilmente leggibile. Eppure questo vecchio barbuto che spunta da un lato nella scena di *Gesù tra i dottori* (fig.34) sembra paradossalmente “agnolesco”, come salvatosi dalle più moderne pennellate che hanno ricoperto le figure più centrali e sembra venire riproposto nel soldato di un altro pannello col *Tradimento di Pietro* (fig.47) dello stesso insieme. Ritroviamo infatti nei vecchi barbuti di Santa Croce, come nell'anziano di profilo a Toledo, le righe della fronte tracciate con sottili pennellate, ma soprattutto la

linea che partendo dalla narice scende incurvandosi sulla guancia, quasi ad accompagnare la barba sempre resa con sottili pennellate di bianco. Del polittico spagnolo parleremo diffusamente nel capitolo toledano, ricordando qui solo come Boskovits abbia insistito nell'assegnare a Starnina tali pannelli ridipinti.

Le poche architetture, immerse in un paesaggio roccioso, delle storie di Sant'Antonio della cappella Castellani si amalgamano benissimo con quelle usate nel resto delle scene da Agnolo e bottega e proprio da queste potrebbe venire una ulteriore conferma della presenza dello Starnina nella cappella Castellani. Infatti le goticissime edicole dei santi che Starnina dipinse nella cappella del Carmine hanno a volte complicate strutture architettoniche. Una in particolare che ricorre più volte, mostra una cupola che poggia su base esagonale con contrafforti e finestre gotiche e culmina in un piccolo lucernario esagonale (fig.101), tale struttura architettonica può essere semplice o ulteriormente decorata anche da statue o pinnacoli. Una struttura architettonica molto simile, ma in versione più scarna, è presente nella città a destra dipinta nel *San Nicola e il miracolo della coppa d'oro* (fig.27) della cappella Castellani, tali architetture sormontate da statue sono comuni sia nella cappella Castellani come nella tribuna di Santa Croce (figg. 22-24). Si potrebbe quindi dedurre dalla conoscenza starniniana di questi elementi architettonici, che egli sia stato partecipe dell'impresa agnolesca dei Castellani. Ma va tenuto conto che anche il presunto maestro di Starnina, ossia Antonio Veneziano, utilizza elementi architettonici simili nelle storie di San Ranieri del Camposanto di Pisa, dove si vedono statue a coronamento decorativo di un tempio e una cupola molto più tondeggiante con piccolo lucernario sorretta nelle pareti da un maggior numero di contrafforti (fig.11). Dal modo in cui Starnina ha riprodotto tali elementi nelle pitture del Carmine, si potrebbe concludere che si avvicini molto di più agli esempi agnoleschi, anche se probabilmente conobbe anche le rielaborazioni di Antonio Veneziano. Entrambe le invenzioni architettoniche che decorano le opere dei due artisti hanno una radice comune in

quel vasto repertorio architettonico che elaborò il padre di Agnolo, Taddeo Gaddi, vero maestro delle architetture giottesche, come riconosciuto dalle fonti.

La proposta di Monciatti poi di vedere piccoli contributi dello Starnina anche nella tribuna agnolesca di Santa Croce avvalorerebbe l'ipotesi di un suo intervento nella Castellani. Tra i vari esempi proposti dallo studioso, l'idea di accostare ai monaci barbuti della cappella laterale un *persiano inginocchiato a lato di Kosroe* (fig.24), potrebbe avere un fondamento nel modo morbido e sottile di trattare la barba bianca dell'anziano personaggio. Solo va notato che per quanto fisiognomicamente simile ai monaci Castellani, tale personaggio della tribuna mostra una grazia compositiva sconosciuta alla gravità delle figure monastiche, una maggiore ricchezza coloristica e chiaroscurale anche nel viso e nell'insieme ha un aspetto più leggiadro, forse dovuto anche alla differenza di contesto del personaggio.

Se ne può trarre la conclusione da una serie di indizi storici come la testimonianza vasariana o l'ottima conoscenza che Starnina aveva a Valenza di un antico fattore dei Castellani come Giovanni di Stefano del Migliore, che l'artista, aggiornando il racconto vasariano, tra 1385 e 1390 invitato da Agnolo Gaddi a collaborare alle decorazioni della cappella Castellani, si sia particolarmente distinto nelle *Storie di Sant'Antonio Abate*, per cui proprio i Castellani lo invitarono a spostarsi a Valenza dove risiedeva il loro antico fattore, Giovanni di Stefano del Migliore dal 1382 al 1400.

Una sua collaborazione alla cappella gentilizia sembra essere ancora più verosimile grazie a una serie di raffronti stilistici tra alcune opere del maestro poi approdato a Valenza e quelle che tradizionalmente si danno ad Agnolo Gaddi e bottega.

7 Starnina in Spagna: Toledo

7.1 *Gli studi su Starnina a Toledo*

Non sappiamo in quale anno preciso Starnina arrivò in Spagna e neppure dove andò, ma tutte le circostanze storiche ricostruite riguardo alle sue amicizie e ai suoi spostamenti spagnoli fanno presumere che egli si sia recato prima a Valenza e poi da lì si sia spostato saltuariamente a Toledo. Per il fatto che la prima opera realizzata documentalmente in Spagna sembra rientri in una presunta attività toledana del pittore, sarà opportuno cominciare ad affrontare la problematica relativa alle opere toledane date all'artista prima di procedere all'analisi del suo soggiorno valenzano.

Esiste in effetti un nucleo di pitture italianizzanti nella cattedrale di Toledo che ha attratto l'attenzione di studiosi spagnoli e non. Tra questi Cean Bermúdez riprende la testimonianza vasariana di un pittore fiorentino che lavorò in Spagna a fine Trecento come Gherardo Starnina, pensando che il suo soggiorno spagnolo si sia svolto prevalentemente in Castiglia alla corte del suo re Juan I, ma non ha notizia di lavori suoi in tale regione³³⁸. Bertaux nel 1908 concorda con l'idea di Cean Bermúdez e crede che Starnina abbia lavorato a Toledo nella cappella di San Blas di don Pedro Tenorio (fig.68), di uno stile italianizzante per lui inspiegabile senza un italiano³³⁹. Elias Tormo invece nel 1910 non crede che Starnina abbia mai lavorato a Toledo e assegna tutta la cappella di don Pedro Tenorio, o almeno gli affreschi della volta, allo scultore della sua tomba che lì si firmò come “*Ferrand Alfonso pictor, fêcit*”³⁴⁰. Almarche ritrova le tracce documentarie dello stesso maestro, poi corretto dal

338 Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Istmo, Akal, 2001, pp. 392-394.

339 Emile BERTAUX, *La peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au Xve siècle jusqu'au temps des rois catholiques*, da André MICHEL (dir.), *Histoire de L'art*, Tomo III, 2° parte, Paris, 1908, pp. 753-754.

340 Elias TORMO Y MONZÓ, «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*;

Tormo in Ferrand González, che sembra morto nel 1399, a Valenza nel 1396 dove si definisce lapicida e vicino di Toledo, anche se il documento che egli riporta è segnato 1386 e non ha valore artistico³⁴¹.

Mayer invece ritiene che le pitture della cappella toledana vadano datate all'ultimo quarto del XIV, pensa che la volta e le scene del registro superiore siano firmate da un maestro spagnolo, Juan Rodríguez de Toledo, datandole agli inizi del XV secolo. Tale pittore spagnolo però per giungere a tali esiti italianizzanti, dovette avere un maestro italiano, che lo studioso identifica con Starnina in un primo ipotetico viaggio spagnolo tra 1380-1387, dando fede alla cronologia di Vasari, ma senza alcun riscontro³⁴².

Post successivamente nota la firma di tale pittore accanto alla *Crocifissione di San Pietro* nel registro inferiore e gli assegna tutti i dipinti della cappella, per quanto riesca a vedere bene solo quelli della volta, essendo troppo rovinati gli altri. Crede che tali affreschi non vadano accostati a Starnina in quanto troppo qualitativamente inferiori allo stile del maestro.

Post assegna allo stesso momento italianizzante le tavole ridipinte del polittico di S. Eugenio (fig.39), ridipinto da Juan de Borgoña e Francisco de Amberes e le attribuisce a un artista di transizione, anche se non riesce a comprendere se si tratti di uno spagnolo italianizzato o di Starnina a causa delle ridipinture. Dà certamente a un italiano invece, la predella anch'essa ridipinta nella cappella del Battesimo³⁴³.

Dopo queste considerazioni finalmente uno studioso spagnolo, Vegue Goldoni, trova in un testo settecentesco l'esistenza di un "Recibo que dio Girardo Jacobo pintor de Florencia, entre los ynutils", riferito alla cappella del Salvatore (ora dell'Epifania) fatta costruire da

Arte, Arqueología, Historia, 18, 1910, pp. 82-101.

341 Francisco ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre», *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, p. 12.

342 August MAYER, *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, pp. 51-65: 52-54.

343 Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1930, vol. III, pp. 221-233.

Pedro Fernández de Burgos, ricordando anche che in tale cappella sul pilastro a destra della entrata si conserva una lapide che ricorda come il patrono, sua moglie Maria e il figlio siano sepolti lì. La lapide della cappella del Salvador, poi della Epifania passata a don Luís Daza, recita: “*Aqu  estan enterrados los cuerpos de Pedro Fernandez de Burgos e su muger e su fiyo los cuales dexaron dos capellanias en esta capilla*”³⁴⁴. Invece per la cappella di don Pedro Tenorio ricorda che lo scultore che si firma nel sepolcro del committente che identifica con Ferr n González, aveva lavorato tra 1403 e 1407 con Pedro Sánchez al sepolcro di Juan Serrano, priore del monastero di Guadalupe e l  sepolto; questa identificazione non risulta del tutto convincente. Interessante invece il fatto che noti come nel *Giudizio Finale* affrescato nella cappella di San Blas ci siano scritte in latino, ma il cartiglio retto da Satana   in spagnolo, evidenza che lo fa propendere per un pittore spagnolo quale autore delle pitture.

La citazione della ricevuta toledana   il primo documento che mette in relazione Starnina con la cattedrale di Toledo, inoltre Vegue ricorda, tramite un documento antico, che lo stesso Pedro Fernández era colui che si incaricava di comprare oggetti sontuosi per la cattedrale in qualit  di *veedor*, che aveva cominciato la sua cappella dal 1393 e forse l'aveva finita intorno agli inizi del Quattrocento³⁴⁵.

Un altro studioso spagnolo, Angulo Iñiguez, assegna a vari autori le opere italianizzanti presenti nella cattedrale. Nota che nella cappella di San Blas   attiva una bottega di pittori italianizzanti: il *Giudizio* dipinto ad affresco con Maria e Cristo in mandorla (fig.66), che si trova nella parte inferiore degli affreschi purtroppo scalpellata a tal punto da renderne pi  difficile la leggibilit , per iconografia potrebbe essere messo in relazione col *Giudizio* del

344 La lapide, ubicata nel pilastro di destra, venne letta correttamente e riportata dal visconte di Palazuelos nella sua *Toledo: guía artístico-pr ctica*, pubblicata in spagnolo e francese nel 1890. Cfr. Jerónimo LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO Y DEL HIERRO, vizconde de Palazuelos, *Toledo: guía artístico-pr ctica*, (versión francesa de Charles Docteur; dibujos a pluma de S. Azpiazu fotografados de Laurent), Toledo, Imprenta, Librer a y Encuadernaci n de Menor Hermanos, 1890.

345  ngel VEGUE Y GOLDONI, «Gerardo Starnina en Toledo», *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1930, n  17, pp. 199-203; A. VEGUE Y GOLDONI, «La dotación de Pedro Fernández de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina», *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1930, n 18, pp. 277-79.

Camposanto di Pisa di Buffalmacco. Dato che gli affreschi della parte alta sono quelli meglio conservati lo studioso distingue in questa fascia due maestri: quello della *Crocifissione* (fig.59) è un pittore denso di personaggi dai profili rozzi che dovrebbe dipingere anche la *Pentecoste* e le scene laterali a questa, poi quello dell'*Ascensione*, molto più attento nei panneggi, cui assegna anche la *Resurrezione*, la *Discesa al limbo*, il *Seppellimento di Cristo*. La *Trasfigurazione* e l'*Annunciazione* vanno forse date ad altre mani. La predella della cappella del Battesimo (figg. 48-51), a suo dire, andrebbe a un seguace, non si sa se locale o allogeno, di Antonio Veneziano, di genuina scuola fiorentina. I due Santi ridipinti della cappella del Santo Sepolcro sono di un pittore orcagnesco di fine Trecento (fig.53), da mettere in relazione con le tavole ridipinte del polittico di S. Eugenio (fig.39), che tutte raffigurano storie della vita di Cristo e quindi, secondo Angulo, potrebbero appartenere a un polittico anteriormente destinato alla cappella del Salvatore di Pedro Fernández, cappella per cui documentalmente lavorò Starnina³⁴⁶.

Carlo Gamba almeno in un primo momento, mantiene le pitture di San Biagio e la predella del Battesimo a un maestro secondario di scuola fiorentina, mentre passa a Starnina il polittico di San Eugenio, poi si ricrede e vede nelle pitture italianizzanti toledane ricordi di bottega gaddesca, ma non assegna tali opere a Starnina³⁴⁷.

Post invece sembra stupirsi di quanti pittori diversi abbiano lavorato nelle pitture italianizzanti di Toledo, tende a identificare Starnina, se è il pittore vasariano della cappella Castellani, con colui che dipinse i due santi della cappella del Sepolcro, che gli sembrano opera di un fiorentino neogiottesco. Inoltre precisa che tali santi vanno identificati con San Bartolomeo e un santo evangelista (fig.53). Tale personalità pittorica neogiottesca secondo

346 Diego ANGULO IÑIGUEZ, «La pintura trecentista en Toledo», *Archivo Español de Arte*, 1931, n° 19, pp. 23-29. Lo studioso nota anche che la Presentazione al Tempio nel polittico di S. Eugenio mostra un'architettura molto simile a una scena di analogo soggetto dipinta in un affresco di Cenni di Francesco nella chiesa di San Francesco a Volterra, intorno al 1410.

347 Carlo GAMBÀ, «Arte toscana in Spagna, i pittori», *Il Marzocco*, 1 febbraio, 1925, p. 2; Carlo GAMBÀ, «Induzioni sullo Starnina», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 55-74.

Post, non coincide né col pittore di S. Eugenio come vorrebbe Angulo Iñiguez, né con quello delle tavole della cappella del Battesimo. Discorso diverso dovrebbe farsi per la cappella di San Blas, a suo giudizio, opera di uno spagnolo come Rodríguez de Toledo, a riprova di questo ricorda come nel *Giudizio* non più visibile una fonte del Seicento aveva visto scritte in latino e spagnolo³⁴⁸.

Anche Procacci fa dei distinguo all'interno della cattedrale e attribuisce a un pittore secondario fiorentino di fine Trecento le pitture di San Blas e la predella del Battesimo, mentre crede che i Santi nella cripta e le tavole ridipinte nella cappella di S. Eugenio siano di un rilevante artista fiorentino orcagnesco, da studiare in relazione a Starnina³⁴⁹.

Gudiol invece accoglie la teoria di Angulo che vorrebbe il polittico di Sant'Eugenio come opera starniniana proveniente dalla cappella del Salvatore, assegna allo stesso autore la predella della cappella del Battesimo per quanto, a suo parere, le ridipinture di un modesto artista ne abbiano irrimediabilmente alterato la fisionomia, lasciando solo le architetture fiorentine in vista. Pensa che l'influsso di Starnina si sia concretizzato in pittori come Rodríguez de Toledo, il maestro di Horcajo (fig.38), Juan de Sevilla e Juan de Peralta. Gudiol ricorda come la cappella di San Blas sia firmata da Juan Rodríguez de Toledo, e crede che questi sia il principale esecutore degli affreschi, anche se non ritiene un tale maestro abile a creare un tale insieme di scene narrative complesse e pensa abbia lavorato su disegni di Starnina. Al Rodríguez de Toledo va dato anche il grande polittico del vescovo Sancho de Rojas oggi al Prado (fig.54). Il maestro di Horcajo invece sfocia in un italianismo essenziale, dove invece di arricchire le scene in modo eccessivo come Rodriguez de Toledo, le svuota di tutti gli elementi non essenziali, Gudiol pensa che se ha collaborato nella cappella di San Blas lo ha fatto in un ruolo marginale³⁵⁰.

348 C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1933, vol. IV, t. 2, pp. 644-649.

349 Ugo PROCACCI, «Gherardo Starnina», *Rivista d'Arte*, 18, 1936, pp. 77-106.

350 José GUDIOL RICART, *Pintura gótica*, Ars Hispaniae, Vol. 9, Madrid, 1955, pp. 204-217.

De Bosque spiega l'italianismo delle pitture della cappella di San Blas facendo di Starnina il direttore dei lavori come aveva ipotizzato Gudiol, sotto cui però dipingono tre artisti diversi; la firma “*Rodriguez de Toledo pi(n)tor lo pi(n)to*” trovata a lato di alcune pitture della cappella, starebbe a testimoniare l'intervento di tale maestro come collaboratore o restauratore successivo. Le tavolette della cappella del Battesimo invece risentirebbero dello stile di Antonio Veneziano, mentre quelle del polittico di Sant'Eugenio sarebbero da dare a Starnina, infine i Santi della cappella del Sepolcro potrebbero essere di un suo collaboratore agnosco³⁵¹.

Tutti questi sforzi di dare a Starnina qualcuna delle pitture italianizzanti presenti a Toledo, vengono negati dalla Waadenoijen, che non crede ci siano tracce dell'artista in Castiglia³⁵².

Di parere distinto Bologna, che unisce i due santi della cappella del Sepolcro con un *San Taddeo* ora conservato al Vassar College Art Gallery di Poughkeepsie (fig.52), cui una pulitura aggressiva ha tolto le ridipinture, questi tre santi presentano una cornice che ritrova nel *Battesimo di Cristo* del polittico di S. Eugenio (fig.39), unisce quindi tutti questi scomparti in un unico insieme che a suo dire è debitore della pittura di Antonio Veneziano. Già Berenson infatti aveva provato a dare al Veneziano le tavole di S. Eugenio, i due santi della cappella del Sepolcro e la predella italianizzante, anche Gamba e Procacci aveva pensato a un soggiorno toledano di Antonio, cui Angulo dava la predella del Battesimo. Fremantle dà ad Antonio i due apostoli toledani e qualche affresco ridipinto della cappella di don Pedro Tenorio, mentre Zeri assegna allo stesso pittore il *San Taddeo* del Vassar College. Bologna da parte sua pensa che l'autore di tale dipinto potrebbe quindi essere Starnina, per Vasari discepolo di Antonio di Francesco, che in tal caso non sarebbe il pittore della cappella Castellani, ma un artista con una formazione basata sul Veneziano che dipinge alla maniera

351 Andrée DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai re cattolici*, ed. it., Milano 1968, pp. 57-74, pp. 89-111, pp. 135-137.

352 Jeanne VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, pp. 82-91.

del maestro appena giunto in Spagna nel 1393, per poi impreziosire il suo bagaglio pittorico con apporti valenzani³⁵³.

Boskovits invece crede che Antonio Veneziano sia andato personalmente in Castiglia a Toledo e se ne trovino tracce nella cappella di San Blas, datata tra 1395 e 1399, per quanto è cosciente che senza una pulitura degli affreschi questa ipotesi resti azzardata, prova ad attribuirgli alcuni affreschi della fascia superiore del cosiddetto ciclo del Credo: *Pentecoste*, *Giudizio Finale*, *Crocifissione*, *il Padreterno col Cristo in trono* (figg. 63–65), crede che le scene restanti della stessa fascia siano opera di un altro artista su disegno del Veneziano, mentre dà il resto della decorazione a un pittore iberico, forse il Rodríguez de Toledo di cui si trova la firma sul muro est con le storie di San Blas. Segue lo stile del Veneziano anche la predella della cappella del Battesimo. Invece considera i santi a figura intera e le tavole del polittico di S. Eugenio della mano di un pittore agnolesco che lo studioso tende a identificare con Starnina, nella prima metà degli anni '90 del Trecento, di cui però non riesce a individuare la mano nella cappella Castellani, quest'opera di matrice agnolesca potrebbe essere collegabile alla ricevuta data dal pittore per la cappella del Salvatore. In effetti Boskovits fa dei paragoni calzanti tra un vecchio barbuto del *Gesù tra i dottori* (fig.43) e alcuni profili della cappella Castellani, tra il personaggio che versa l'acqua del *Gesù davanti a Pilato* (fig.45) e un falconiere della *Adorazione della Croce* della tribuna di S. Croce (fig.23), ricorda che le figure di spalle in primo piano delle tavole di S. Eugenio sono comuni al linguaggio agnolesco³⁵⁴.

353 Ferdinando BOLOGNA, «Un altro pannello del retablo del Salvatore a Toledo: Antonio Veneziano o Gherardo Starnina?», *Prospettiva*, 2, 1975, pp. 43–52.

354 Miklós BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400*, Firenze, 1975, pp. 154–158. Sempre su proposta di Boskovits si era cercato di mettere in relazione Antonio Veneziano con un trittico conservato al MNAC, senza molto successo. Cfr. Rosa ALCOY PEDRÓS, «Taller d'Antonio di Francesco. Tríptic de la Mare de Déu de la Llet», *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, (col·lecció de Catàlegs dels fons del MNAC-2), Barcelona, 1993, pp. 44–52; Rosa ALCOY PEDRÓS, «Adquisició d'un tríptic gòtic d'escola italiana», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, MNAC, Barcelona, vol.I, 1993, pp. 207–210.

Segue questa linea di ricerca Fiorella Sricchia Santoro, che vede all'opera a Toledo soprattutto Antonio Veneziano e altri maestri italiani suoi seguaci e sembra scorgere una traccia di Starnina solo come collaboratore di Antonio Veneziano nelle tavole del polittico di S. Eugenio, in posizione secondaria. Anche la studiosa crede a un soggiorno di Antonio di Francesco a Toledo e pensa che sia stato lui a dare il particolare timbro presente nell'italianismo toledano, timbro che invece non riscontra nel più evoluto Starnina ormai proteso verso le novità del gotico internazionale valenzano altrimenti, partendo dai presupposti giotteschi trecenteschi presenti a Toledo, non lo riterrebbe capace di evolversi nel gotico pittore ormai unito al Maestro del Bambino Vispo³⁵⁵.

Dopo la riunificazione dello Starnina col Maestro del Bambino Vispo, Cornelia Syre considera tutta l'impostazione del problema toledano datata e superata dalle nuove scoperte, non vede tracce di Starnina nella tarda cappella di don Pedro Tenorio, ma di Antonio Veneziano e seguaci, cui spetterebbe anche la predella della cappellina del Battesimo e i Santi Apostoli della cappella del Sepolcro. La studiosa trova incompatibile con lo stile dello Starnina i Santi Evangelisti riuniti da Bologna con le tavole di S. Eugenio, mettendo in evidenza anche che una migliore analisi dei documenti nega la certezza che tale opera provenga dalla cappella di Pedro Fernández de Burgos; non analizza le tavole della cappella di S. Eugenio, perché troppo ridipinte. Riflette poi sul fatto che sia plausibile pensare a Gherardo di Jacopo come un discepolo del Veneziano, ma questo artista a suo parere non coincide col pittore attardato dei Santi toledani datigli da Bologna, se si pensa che qualche anno dopo lo stesso maestro avrebbe dovuto dipingere il goticissimo *Giudizio Finale* (fig.84) di Maiorca³⁵⁶.

Anche Yarza sembra coincidere con l'ipotesi della Syre quando vede operante a Toledo un

355 Fiorella SRICCHIA SANTORO, «Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva*, 6, 1976, pp. 16-18.

356 Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, in particolare per le opere spagnole pp. 55-77.

pittore italiano, sia nella cappella di San Blas che nel polittico di Sant'Eugenio, distinto dallo Starnina ormai riunito col Maestro del Bambino Vispo, e stenta anche a identificarlo col pittore del polittico Ferrer (fig.72) a Valenza. Ricorda che nella cappella di San Blas operò anche lo spagnolo Rodríguez de Toledo³⁵⁷.

Sulla stessa linea, la Waadenoijen rifiuta la presenza di Starnina sia nella cappella Castellani sia a Toledo, ricordando che ivi è documentato di Starnina e Nicola d'Antonio solo l'ormai perduto "panno de la Pasión" del 1395 per la cifra di 40 fiorini nella cappella di Pedro Fernández de Burgos, panno che non può essere in assoluto identificato col polittico di S. Eugenio, come voleva gran parte della critica spagnola e poi italiana, polittico che a suo parere mostra sotto le ridipinture modi vicini alla cappella di San Blas, che si allontanano molto dai modi dello Starnina al Carmine nel 1404, visto che data la sua decorazione agli inizi del Quattrocento³⁵⁸. Anche Dubreuil non sembra trovare tracce di Starnina a Toledo ma solo a Valenza. Sembra quindi che tutti gli studiosi che hanno accettato l'unione di Starnina col Maestro del Bambino Vispo, tendano a rifiutare le pitture italianizzanti toledane come troppo attardate, senza neppure procedere a una revisione approfondita, tranne la Syre³⁵⁹.

A dire il vero, qualche studioso tende a mantenere al maestro qualche opera toledana, così Callman, che non crede alla riunificazione dei due pittori, ipotizza che Starnina sia un artista attardato di secondo Trecento cui assegna il polittico di S. Eugenio come sua migliore opera spagnola, che coniuga certezza del disegno delle scene a forme solide che ritrova negli affreschi del Carmine³⁶⁰.

Nel 2005 esce un importante resoconto di restauro della cappella di San Blas a Toledo, che

357 Joaquín YARZA LUACES, *La edad media*, Editorial Alhambra, Madrid, 1980, p. 338.

358 Jeanne VAN WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983, pp. 32-33, 36-38.

359 Mathieu HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gotico internnacional*, Valencia, Alfonso el Magnanimo, 1987, pp. 40-46.

360 Ellen CALLMANN, «Painting in Masaccio's Florence», in Diane COLE AHL (editato da), *The Cambridge companion to Masaccio*, 2002, pp. 77-81.

finalmente permette di vedere restaurati gli affreschi di don Pedro Tenorio. Grazie al restauro si aggiungono una serie di nuovi dati tecnici e storici sulle pitture della cappella, ma si continua a insistere sulla antica teoria di Angulo che identificava il polittico di S. Eugenio con l'opera documentata di Starnina, per dedurre che abbia lavorato anche nella cappella di Pedro Tenorio³⁶¹.

Sempre nel 2005 uno studio di Blanca Piquero si concentra sull'altare di S. Eugenio (fig.39), tenendo conto di un documento che lo dice ridipinto da Juan de Borgoña usando vecchie tavole del polittico maggiore della cattedrale, la studiosa lo assegna a Starnina e Rodríguez de Toledo³⁶².

Nel tempo, la migliore leggibilità degli affreschi ha prodotto una serie di studi estremamente interessanti, come quello di Gutiérrez Baños sulle pitture più antiche della cattedrale di Toledo. Lo studioso pensa che la cappella di San Blas (figg. 55-71), per quanto fondamentale, non sia quella che presenta le pitture medievali più antiche o il punto centrale di irradiazione dell'atelier toledano, ricorda inoltre i viaggi del vescovo don Pedro Tenorio ad Avignone e in Italia che probabilmente hanno influito sulla scelta del committente di edificare una cappella di tal guisa. La esuberanza di Pedro Tenorio come committente ben si esprime nel documento per cui incaricava a un maestro attivo a Valenza, Esteve Rovira de Chipre il polittico dell'altare maggiore nel 1387 per ben 1500 fiorini, opera che anche Gutiérrez disconosce se sia stata portata a termine, dato il richiamo al pittore nel 1388 affinché ponesse mano all'opera. Dopo di ciò ricorda la ricevuta a Starnina per il panno della cappella del Salvatore, credendo si tratti di una pittura su tela e nota che il polittico di Sant'Eugenio (fig.39) fu ridipinto alla fine del XV secolo riutilizzando, dai documenti, delle tavole che

361 VV.AA., *La Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Cuadernos de Restauración Iberdrola XI. El Viso, 2005, pp. 53-55.

362 Blanca PIQUERO LÓPEZ, «182. Gherardo Jacopo Starnina: Retablo de San Eugenio (h. 1395)», M. L. GOMEZ NEBREDÁ (a cura di) *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, (Catálogo de la exposición, Toledo, 2005), Barcelona, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 447-448.

provenivano dal vecchio altare maggiore della cattedrale. Quindi tale polittico non poteva provenire dalla cappella del Salvatore dove aveva lavorato Starnina, ma si tratta di un pezzo di un'altra opera eseguita per l'altare maggiore, probabilmente voluta da Don Tenorio, che già nel 1387 aveva provato a dare invano l'incarico al maestro Rovira. Gutiérrez Baños è convinto sia stato eseguito da un artista operante a Valenza, forse lo stesso Starnina in collaborazione con Niccolò d'Antonio. Propone quella di Starnina come ipotesi di lavoro, magari a partire dal 1390 fino al 1397, considerando che la commissione di tale opera possa aver avuto come intermediario un amico di Starnina, ossia il mercante Giovanni di Stefano. Tornando alla cappella di San Blas, lo studioso nota che dai documenti studiati da Sánchez Palencia, risulta che la cappella fu finita nei primi anni del Quattrocento e fu dunque dipinta quando probabilmente Starnina era già tornato in Italia dopo il 1401. Ma per lo studioso, i pittori della cappella sono permeati di un italianismo che potrebbe essersi formato proprio grazie alla presenza di Starnina a Toledo, magari autore del polittico i cui resti ridipinti stanno ora nella cappella di S. Eugenio, caposcuola della pittura italianizzante toledana sarebbe Rodríguez de Toledo, che lasciò la sua firma nella cappella di san Blas³⁶³.

Poco dopo, Matilde Miquel sembra ampliare il discorso iniziato da Gutiérrez su Toledo con una serie di ipotesi e un gran lavoro sui documenti concernenti l'antico polittico maggiore della cattedrale di Toledo. La studiosa ricorda che la primitiva cappella maggiore costruita sotto il re Sancho IV (1284-1295) fu completamente modificata dalle riforme del cardinal Cisneros alla fine del XV secolo e all'inizio del XVI, tale cambiamento portò a smembrare e riutilizzare in altre cappelle pezzi del vecchio altare maggiore. Rammenta inoltre due documenti che, a suo parere, potrebbero avere relazione con il polittico dell'altare maggiore: il primo è quello attraverso il quale, nel 1387, don Pedro Tenorio aveva richiesto al pittore Esteve Rovira di dipingere il polittico maggiore grande 13 x 4 metri, ma il primo contratto

363 Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, «La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera», *Artigrama*, 2011, pp. 381-430.

firmato dal maestro fu rinnegato dallo stesso un anno dopo a Valenza, mentre si dichiarava non disposto a dipingere l'opera. Il polittico commissionato avrebbe dovuto contenere 19 storie con 8 cimase, la parte centrale avrebbe dovuto essere più alta di un metro. La studiosa si concentra sul prezzo del polittico molto elevato, dato che 1.500 fiorini corrispondono a 16.500 soldi valenzani e sostiene che in proporzione il prestigioso polittico di Santes Creus (fig.80) che fu commissionato a Pere Serra per 10.000 soldi venne pagato di meno. Il secondo documento è quello per un panno della Passione pagato a Starnina nel 1395, che tende a identificare con un panno per coprire l'altare maggiore della cattedrale, magari in speciali festività.

Più interessanti i documenti che fornisce la studiosa su come finirono alcuni pezzi dell'antico polittico della cattedrale maggiore, la cornice e alcuni pezzi furono spostati nella cappella mozarabica, dove vennero aggiustati e ridipinti. Tra 1508 e 1510, prima Francisco de Amberes adatta la cornice al nuovo sito, poi Juan de Borgoña ridipinge le tavole per la nuova destinazione. Succede qualcosa di simile per la cappella di S. Eugenio (fig.39), dove si crea una nuova cornice per il polittico nel 1500, dorata da Francisco de Amberes, nel 1509 Copín de Holanda ne costruisce il tabernacolo centrale e dei pilastri, mentre le ridipinture delle tavole sono affidate a Juan de Borgoña nel 1515-16. Non vengono citati resti provenienti dal polittico dell'altare maggiore quando, nel 1506 e 1507 a Francisco de Amberes vengono incaricati due polittici per la cappella del Battesimo, detti del Crocifisso e di Nostra Signora, la studiosa ipotizza che nel primo siano state forse riutilizzate tavole provenienti dall'antico polittico maggiore (fig. 48-51) come anche fa menzione dei tre santi apostoli italianizzanti (figg. 52-53), di cui due si conservano nella cappella del Sepolcro e uno in America, ricordando che presentano ancora l'antica cornice simile a quella che doveva avere l'antico polittico dell'altare maggiore, come mostra la tavola del *Battesimo di Cristo* della cappella di S. Eugenio.

La Miquel ipotizza una ricostruzione parziale dell'antico polittico maggiore usando le tavole della cappella di S. Eugenio e due della cappella mozarabe (che a mio parere poco entrano nel polittico), e utilizza anche le tavole della predella nei registri principali giustificando la cosa con l'ipotesi che tutte le scene siano state ampiamente tagliate ai lati per poter entrare nella nuova cornice. Inoltre ritiene che l'antica opera fosse simile per struttura al polittico di don Sancho de Rojas (fig.54), con due registri e otto scomparti laterali oltre alla cimasa e alla parte centrale. Non riesce a inserire i tre apostoli italianizzanti nella sua ricostruzione per dimensione e differenza stilistica. Sull'autore del polittico, la studiosa è incline ad assegnarlo allo sconosciuto e, a suo dire, italianizzante maestro Esteve Rovira de Chipre. La stessa studiosa in uno studio successivo mantiene la stessa ipotesi, mantenendo nella ricostruzione del polittico dato a Esteve Rovira de Chipre, solo le tavole della cappella di S. Eugenio³⁶⁴.

7.2 I documenti su Starnina a Toledo

Gherardo Starnina è effettivamente documentato a Toledo al lavoro nella cattedrale alla fine del XIV secolo, ma quello che ha dato adito a una gran pletora di convinzioni e ipotesi a dir poco fantasiose è stato il lungo periodo, durato fino al 1974, in cui l'unico documento scoperto di Starnina era la ricevuta del pittore per la cappella di don Pedro Fernández de Burgos, senza altra indicazione classificato tra gli inutili scoperto dal Vegue Goldoni, che recitava laconicamente: "*Recibo que dio Girardo Jacobo pintor de Florencia, entre los ynutiles*". D'altra parte la cattedrale conserva un buon numero di pitture italianizzanti ridipinte e la causa della fioritura di questa moda italianizzante in terra castigliana veniva fatta

364 Matilde MIQUEL JUAN, «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», Víctor MINGUÉZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013 (XIX congreso CEHA, 2012), pp. 2785-2806; Matilde MIQUEL JUAN, «Pintura devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n. 7, 2013, pp. 49-88.

riferire alla presenza stessa del maestro fiorentino. Per fortuna due documenti scoperti da Torroja Menéndez hanno finalmente chiarito quale fosse questo famoso documento messo tra le minuzie e ammantato di mistero, il problema è che tale documento conduce a un'opera non conservatasi, che ha fatto dimenticare a una parte della critica la possibilità di poter trovare qualcosa del maestro nella *catedral primada*.

I documenti su Starnina scoperti nel 1974 sono due copie cinquecentesche in cui il capitolo detta le norme per la costruzione della cappella di Pedro Fernández de Burgos e la ricevuta originale del pittore per un *panno* fatto in detta cappella, si tratta della famosa ricevuta che Vegue Goldoni credeva perduta perché classificata tra le cose inutili.

La cappella di don Pedro corrisponde all'odierna cappella della Epifania, rifatta nel XVI secolo da Luis Daza, che alla fine del XIV secolo divenne la cappella di Pedro Fernández de Burgos in cui vennero seppelliti anche la moglie e l'unico figlio Diego premorto ai genitori. Fernández, come riporta Vegue Goldoni, era supervisore della chiesa di Toledo e in ottimi rapporti con Pedro Tenorio, figurando anche come testimone nel contratto del polittico dell'altare maggiore della chiesa di Toledo, incaricato da Tenorio nel 1387 e che il pittore Esteve Rovira de Chipre si rifiuta di eseguire, secondo i documenti.

Due documenti, riportati da Torroja Menéndez e copiati da un libro di *Visitas de Cappellanas* del 1529-1535, raccontano come il capitolo della chiesa di Toledo si riunisce il 5 gennaio del 1393 per ringraziare Pedro Fernández della donazione fatta di alcuni terreni suoi a Yepes alla cattedrale come anche del fatto che “*e fezistes poner en ella (la chiesa) un muy noble panno pintado en questa la historia de la Pasyon de Jhesucrispto*” per questo il capitolo concede a lui e alla moglie di essere sepolti “*fondon del dicho panno...allende de la sepultura donde esta enterrado Diego vuestro hijo con la pared de dicha iglesia*”. Permettono a don Pedro di fare le sepolture piane col suolo della chiesa, così come si usa per altre sepolture della cattedrale e dopo la loro morte promettono di scortare il loro funerale dalla casa alla chiesa come si usa per i canonici, più vari anniversari il giorno dell'Epifania e quello

di Santiago, data della morte del figlio. Dettano poi le disposizioni per le caratteristiche della futura cappella del Fernández dando il permesso per fare *“un altar enlabasado en frente del dicho panno e non salga mas afuera que la dicha basa e otrosi que podades poner una red de fierro delante del dicho panno en guisa que no venga çerrado el dicho altar e el dicho panno e que no salga mas afuera la red que la dicha basa donde esta el dicho altar”*. In un secondo documento del 5 settembre del 1399 il patrono della futura cappella dell'Epifania dona tutti i suoi beni al capitolo e nota che *“tenemos en la dicha iglesia nuestras sepolturas y enterramientos e fizimos y nuestra capilla para nos”*.

Se le date di trascrizione dei documenti trecenteschi nella fonte del XVI secolo non sono errate, tali carte informano che già nel gennaio del 1393 Pedro Fernández aveva regalato alla cattedrale un panno della Passione ricevendone in cambio la possibilità di essere sepolto con sua moglie nella chiesa accanto alla tomba del figlio Diego, precocemente morto. Il testo antico specifica anche quali caratteristiche dovesse avere la cappella dei Fernández de Burgos: il cosiddetto panno della passione sarebbe dovuto stare su una parete, forse di fondo, della cappella, sotto tale panno si autorizzava la costruzione di due sepolture per i promotori della cappella a livello del suolo e lì dove stava quella del figlio, come anche di un altare e di una cancellata che però non chiudesse completamente la cappella. Nel 1399 la cappella sembra già finita e compiuta.

Queste informazioni servono a comprendere meglio la ricevuta data da Starnina a Toledo nel 1395, preceduta da una delega di Nicolao d'Antonio fatta a Starnina per poter ricevere la sua parte del pagamento al posto suo: *“Yo Gerardo Jacobo, pintor de Florençia, procurador que so de Nicolao de Antonio, otrosi pintor de Florençia, otorgo e conosco que reçibi de vos Pero Ferrandez de Burgos, reçeptor del arçobispo de Toledo, quarenta florines de oro, del cuño de Aragon, lo quales dichos quarenta florines vos me distes e yo de vos reçibi por rason que yo e el dicho Nicolao de Antonio vos pintamos un panno de la pasión de Jhesuchristo que vos tenedes puesto en la vuestra capilla de Sant Salvador, que vos fèzistes dentro en la*

eglesia cathedral de Santa Maria de aqui de Toledo, en el qual panno vos pusistes todas las colores y todo el oro e todo lo que fue menester para el dicho panno, salvo nuestras manos que lo pintamos yo e el dicho Nicolao e por el dicho poder suso escripto que yo he del dicho Nicolao, me otorgo por pagado de los dichos quarenta florines para el a para mi e por el renunçio que no pueda desir que los non reçibi e si lo dixere que me non vala ni sea oido sobre ello en juyzio ni fuera de juyzio yo ni otro por mi ni por el dicho Nicolao. E por que esto sea firme e non venga en dubda, escrivi aqui mi nombre, e por mayor firmeza rogue a Lope Garcia, notario e otrosi a Ruy Sanchez del Prado, mayordomo del dicho sennor arçobispo en el arçiprestadgo de Escalona que fueren ende testigos y escriviesen otrosi aqui sus nombres. Fecha en Toledo, veynte e dos dias de deziembre, anno del nasçimiento de nuestro Salvador Jhesuchristo de mill e trezientos e noventa e çinco annos. Yo el dicho Lope Garcia, notario, fui presente a los sobre dicho e vy faser el dicho pago de los dichos quarenta florines y commo los entrego el dicho Pero Ferrandez al dicho Giraldo Jacobo e so ende testigo. Yo Gherardo Jachop. – Ruy Sanchez, rubricado. – Lope Garcia, notario, rubricado”.

Il documento riportato per intero fornisce una serie di dati interessanti, prima di tutto che nel dicembre del 1395 Starnina firma una ricevuta anche a nome del suo collega fiorentino Nicola d'Antonio, suo collaboratore anche nei documenti valenzani, che ricevono il pagamento entrambi ma non si specifica quanta parte spetta a ognuno mentre si nota che i due pittori si dichiarano ambedue fiorentini. Si vede come il compenso pattuito di 40 fiorini esclude i costi del colore e dell'oro a carico del committente e comprende solo quelli della pittura. Non si specifica neanche se si tratti di un saldo parziale o finale di una somma più grande pattuita e poi pagata a rate. Il pittore riceve 40 fiorini aragonesi per avere dipinto un “panno della Passione di Cristo”, panno che è stato messo nella cappella, come ricordano sia il documento del Capitolo quando fu donato, sia la ricevuta dell'artista quando parla di un panno che “voi tenete messo (que vos tenedes puesto)” nella cappella del Salvatore della cattedrale. Questo uso ripetuto del verbo “poner” nelle carte, notato anche da Gutiérrez

Baños, potrebbe confermare anche secondo me la possibilità che si tratti di un panno dipinto, quella che in castigliano si chiama una *sarga*, o una pittura su tela che si ritrova in rari casi anche nella pittura italiana, come nel dipinto di Spinello Aretino ora al Metropolitan Museum che ritrae *S. Maria Maddalena in trono tra angeli* (fig.36) da un lato e dall'altro una *Flagellazione*, databile intorno al 1395-1400 e proveniente dalla Confraternita della Maddalena di Borgo San Sepolcro, anche la *Decapitazione del Battista* (fig.10) data con qualche dubbio ad Antonio Veneziano e conservata nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze è un dipinto su tela. Nel mondo gotico toscano però questi dipinti su tela non sono comuni e in genere tale supporto si usa per gli stendardi processionali, dipinti a volte su entrambi i lati o arrotolabili. Dai documenti invece si rileva come l'uso di questo tipo di drappi dipinti fosse diffuso anche a Firenze con varie funzioni, per esempio: intorno al 1402 Margherita Datini commissiona per il convento di Bonifacio una cortina dipinta con la sacra storia della Pietà e intorno vitalbe; nel settembre 1408 Giovanni di Tano Fei consegna a Bonifazio di Sandro Ruspi un drappo dipinto di San Francesco, sempre per il convento francescano di Bonifacio in Corsica³⁶⁵. Si ha testimonianza anche di dipinti su tela che presentano un ingessatura che li rende rigidi come i quattro pannelli di provenienza toscana ora in Inghilterra studiati da Chaterine Villers. Si tratta di quattro scene che raffigurano *la Lavanda dei piedi, il Tradimento di Giuda, il Cristo deriso e la Flagellazione*, quindi scene della Passione di Cristo che la studiosa colloca nell'ultimo decennio del Trecento pensando a autori come Niccolò di Pietro Gerini o Spinello Aretino. I dipinti si trovano nel Courtland Institute e per tutto l'Ottocento passarono per varie chiese inglesi e dovrebbero essere stati comprati a Firenze tra 1791-1799 da William Ottley. Dal soggetto potrebbero far pensare a una serie di pannelli di ispirazione penitenziale atti a una confraternita, da usare specialmente durante i riti della Settimana Santa. La studiosa cerca di sfatare il mito che tutti i dipinti su tela

365 Renato PIATTOLI, «Un mercante del Trecento e gli artisti del suo tempo», *Rivista d'Arte* 1929, p. 242; Simona BRAMBILLA (a cura di), «Padre mio dolce» *Lettere di religiosi a Francesco Datini. Antologia*, Roma, MIBAC, 2010, pp. 64-65.

siano in Italia bandinelle o stendardi, pensando che tale supporto sia servito sporadicamente per dipingere altri tipi di opere incluso pale d'altare, comunque la tela per la sua leggerezza si prestava a essere facilmente trasportata in processione e secondo lo spessore dello strato di tela sottostante la pittura, v'erano tele arrotolabili e altre che permanevano su un supporto rigido. Un altro esempio di tela dipinta fiorentina dello stesso periodo è una *Intercessione di Cristo* (fig.37) già in S. Maria del Fiore ora presso The Cloisters del Metropolitan Museum di New York, che la critica ha provato ad assegnare a Lorenzo Monaco prima del 1402. La pittura su tela per quanto curiosa non era così insolita se anche Matteo Giovannetti nel 1367 ebbe l'incarico di dipingere *su panni di lino* 56 scene della *Vita di S. Benedetto* per il collegio di Montpellier fondato da Urbano V³⁶⁶.

Anche nell'arte spagnola vi è un tipo di dipinto su tela molto precoce, chiamato *sarga*, con caratteristiche simili, l'esempio cronologicamente e geograficamente più vicino a un ipotetico dipinto su tela di Starnina a Toledo potrebbe essere costituito da due pannelli richiamati anche dalla Miquel del Maestro di Horcajo, pittore ispanico dal sapore italianizzante e arcaicizzante, conservati nel museo di Bilbao, che raffigurano una *Natività* (fig.38) e un *Cristo alla colonna assieme a una Pietà*, databili nel primo decennio del XV secolo e provenienti da un convento toledano. Se la Miquel si dice convinta che questi dipinti su tela potevano anche servire da tendaggi che coprivano i polittici in determinate festività, propendo con Gutiérrez Baños all'idea di una *sarga* per Starnina ma con funzioni di dipinto su tela da mettere sopra l'altare, se non altro perché i documenti specificano ripetutamente dove questa *sarga* viene messa con il verbo *poner* e trovo più debole l'idea della Miquel di un'opera che all'occorrenza servisse per coprirne un'altra. Anche se è vero che in Toscana i pochi dipinti su tela sono facilmente movibili e l'idea di collocare una pittura su tela sopra un altare

366 Cfr. Caroline VILLERS, «Paintings on Canvas in Fourteenth Century Italy», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, Bd., H. 3 (1995), pp. 338-358; Caroline VILLERS, *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Archetype Publications, 2000.

non era comune in un mondo dove i polittici erano di legno³⁶⁷.

In Francia tra le opere su tela credo che basti ricordare il Paramento di Narbona. Nella corona d'Aragona, specialmente nel mondo catalano e poi in quello valenzano non è inedito già dal XIV secolo trovare pitture su tela di varia tipologia, le *cortines* erano drappi dipinti che spesso servivano a decorare o coprire un polittico, la vasta tipologia dei *draps de pinzel* copriva una ampia serie di tele dipinte con motivi sacri e profani, di uso domestico o ecclesiastico, mentre il *retaule de drap* fa riferimento, secondo Gudiol, a una tela dipinta e ingessata in modo da restare rigida che si collocava sopra un altare, anche a Valenza un documento del 1318 si fa riferimento a un *retaule de drap* che doveva stare sopra un altare³⁶⁸. Perché mai un committente toledano abbia chiesto a un pittore fiorentino una pittura su tela invece che una pala o un polittico su legno, potrebbe ottenere una spiegazione dagli stessi documenti. Infatti Pedro Fernández non aveva ancora una cappella propria quando regalò il *panno* alla cattedrale di Toledo, ma aveva solo avuto il permesso di seppellirvi il figlio. Solo dopo che egli ebbe donato quest'opera alla cattedrale, il Capitolo gli diede il permesso di poter costruire un altare e fare la tomba sua e della coniuge. Questo dettaglio potrebbe far pensare che il committente avesse pensato a un'opera in tela, leggera, facile da trasportare e adattare alle varie misure della chiesa per la sua maggiore versatilità, che per la sua fragilità purtroppo non è sopravvissuta dopo tanti secoli.

L'altra ipotesi prospettata da Torroja Menéndez propende per intendere il termine *panno*, che ricorre nella terminologia dei documenti, con la parola spagnola *pañó*, che sta ad indicare una porzione di parete e quindi darebbe adito a pensare che il *pañó pintado* di Starnina corrisponda a un affresco ormai perduto, ma ribadisco che le informazioni arrivate sulla

367 Nel mondo della Corona d'Aragona la *sarga* potrebbe equivalere ai *draps de pinzell*, che si trovano in Catalogna e a Valenza nel XIV e XV secolo, in caso sia rigida e collocata su un altare sarebbe nel mondo aragonese un *retaule de drap*.

368 Asunción MOCHOLÍ ROSSELLÓ, *Estudis del documents dels pintors i altres artífexs valencians, segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, TD, 2 voll., Valencia, UPV, 2009, p. 104; Josep GUDIOL I CUNILL, «La pintura en tela», *Els trecentistes*, vol. 2, Barcelona, 1928, p. 2.

cappella potrebbero contraddire questa ipotesi. Inoltre dipingere su una parte della cappella avrebbe richiesto il permesso previo del Capitolo, che invece ringraziò Fernández per il *panno* che aveva fatto mettere in cappella.

Un altro dato interessante di queste notizie sarebbe quello che afferma che, sempre se la trascrizione posteriore dei documenti della cappella di don Pedro Fernández sia giusta, dà come già compiuto il *panno* della cappella nel gennaio del 1393, questa datazione permetterebbe di retrodatare gli inizi del soggiorno di Starnina in Spagna al 1392. Contraddirebbe questa datazione il fatto che Starnina sia andato a ricevere il pagamento del *panno* solo nel dicembre del 1395, anche se la ricevuta giunta fino a noi fosse solo una parte del pagamento dell'opera, questo sembra essere stato estremamente dilazionato in ben tre anni. Se si vuol considerare questo un tempo troppo lungo per un pagamento si potrebbe pensare allora a un errore di trascrizione della data nella copia cinquecentesca e leggere il tre come un cinque, spostando tutta la faccenda al 1395, con tale ipotesi sembrerebbe più plausibile pensare che all'inizio dell'anno il Capitolo della chiesa ringrazi il committente per il *panno* messo nella chiesa e a fine anno Starnina passi a Toledo a riceverne il pagamento, magari finale.

In tal modo Starnina sarebbe arrivato in Spagna nel 1394 e confrontando questa data coi vari viaggi da Firenze a Valenza segnati da Goro Dati nel suo libro di memorie per andare a trovare il fratello Simone ivi residente, c'è un primo viaggio lungo dal 1390 al 1392, plausibile con un arrivo precoce di Starnina a Valenza e un secondo viaggio dell'aprile del 1394 in cui si sposta anche a Maiorca e Barcellona tornando a Firenze il 24 gennaio del 1395. L'arrivo a Valenza di Goro nel 1394 potrebbe coincidere con un probabile arrivo di Starnina, se posticipiamo il suo arrivo. Ma in mancanza di documenti, entrambe le probabilità risultano da considerare, se si vuole pensare che Starnina sia venuto accompagnato da un amico. Comunque anche pensando che abbia fatto il viaggio da solo, queste notizie su Goro danno una chiara idea della facilità di spostamento dei fiorentini su tale rotta.

Questa nuova teoria farebbe pensare che Starnina abbia lavorato precocemente prima a Toledo poi a Valenza, ma anche questo dato andrebbe rivisto nel contesto di come Starnina sia giunto in Spagna. Prendendo per buona la notizia di Vasari dei mercanti spagnoli che l'avrebbero portato in Spagna impressionati dalla sua arte mentre dipingeva la cappella Castellani e correggendola un poco col fatto che a Valenza c'era all'epoca una buona comunità di mercanti fiorentini, che magari tornando a casa per qualche affare conobbero il pittore convincendolo a seguirlo nella città del Turia, è molto più probabile che Gherardo di Jacopo sia sbarcato a Valenza assieme ai suoi compaesani commercianti che ivi operavano, piuttosto che voler lambiccare un'ipotesi in cui uno sconosciuto pittore italiano arriva in Castiglia e a Toledo.

Se invece si vuol cercare una via su come un maestro italiano sia arrivato ad avere commissioni a Toledo, pur arrivando a Valenza, la risposta va cercata ancora tra i mercanti fiorentini operanti a Valenza e amici di Starnina rivalutando anche in questo caso la figura di Giovanni di Stefano nel Migliore³⁶⁹.

Questo mercante fiorentino, già analizzato nel capitolo sui rapporti tra Starnina e i mercanti compatrioti a Valenza, costituisce una specie di *trait d'union* tra varie notizie dubbiose che ci erano giunte su Starnina e diventa un punto di forza per confermarne alcune, il fatto che tale personaggio sia stato un fattore della compagnia Castellani potrebbe farlo identificare con il mercante di vasariana memoria che conosce Starnina mentre collabora alla cappella Castellani e secondo Vasari lo porta in Spagna, ma sui Castellani va ricordato che anche il padre di Goro Dati morto nel 1374, era entrato in società con Michele di Vanni Castellani.

Ma probabilmente fu la presenza di molti compatrioti ivi residenti a convincere il maestro di poter intraprendere un viaggio di tale portata con speranze di lavoro. Se prendiamo Giovanni di Stefano come uno dei suoi punti di riferimento, possiamo presumere che sia stato proprio

369 Anche Gutiérrez Baños pensa che tale mercante abbia a che fare con eventuali commissioni di Starnina a Toledo.

tale figura una delle persone a fare da tramite tra Starnina e il mondo toledano.

Questo perché tale mercante residente a Valenza dal 1382 per 18 anni, sembra essere una personalità di primaria importanza molto rispettata nella realtà locale e in stretti rapporti d'affari con Avignone, avendo anche alte conoscenze nel mondo ecclesiastico spagnolo. Ad esempio è lui a garantire per un assegno di 106 fiorini ad Avignone per un cardinale di Spagna che potrebbe identificarsi con Giacomo d'Aragona, ancora lui nomina suo procuratore nel 1388 sempre ad Avignone Aricho de Munt familiare del cardinale di Firenze Pietro Corsini, nel 1388 le proteste dell'arcivescovo di Toledo, don Pedro Tenorio, contro il pittore Maestro Rovira che non compie il contratto per dipingere il polittico dell'altare maggiore della cattedrale vengono enunciate in casa di Giovanni di Stefano del Migliore a San Martín e questi si incarica di far compiere il contratto al riluttante maestro: *“E lo dit en Johan esteve qui present era dit ques affir appellat de complir per o dit senyor arquebisbe al dit mestre Esteve alli avant a Toledo tot ço quel dit senyor complir liera e tengut”*³⁷⁰.

Testimone di tale reclamo in casa del Migliore è un mercante castigliano residente a Valenza: Andrés López che ci interessa in quanto era socio di Simone di Stagio nel 1394 dividendo a metà i profitti (come ricorda nelle memorie il fratello Goro), due lettere di tale mercante a Genova nel 1390 sono sottoscritte da Giovanni di Stefano, nel 1395–1396 Andrés López (e poi la famiglia) affittano una casa a San Martín al socio Simone di Stagio.

Lo stesso Simone di Stagio poi provò nel 1402–1404 ad ampliare i suoi affari con il regno di Castiglia chiedendo la collaborazione del fratello, l'investimento si rivelò alla lunga un disastro quando il re d'Aragona bloccò a Valenza certe merci dei Dati che Simone aveva destinato al re di Castiglia Enrico III.

Sono prove indiziarie, ma non sarebbe impossibile pensare che sia stato qualcuno di questi personaggi a fare da tramite per eventuali commissioni di Starnina a Toledo, Giovanni di

370 Francisco ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido», *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, p. 8.

Stefano per la autorevolezza di cui godeva anche presso gli altri prelati sembra il più indicato, ma ci sono anche Andrea Lopéz per le sue origini castigliane e Simone di Stagio per i suoi fallimentari tentativi di commercio col re di Castiglia.

Non sappiamo se alla fine l'arcivescovo di Toledo riuscisse a convincere il maestro Rovira a dipingere il monumentale polittico dell'altare maggiore, ma sappiamo invece che l'arcivescovo riuscì a dotare l'altare maggiore di un bel *retablo*, i cui resti vanno esaminati con cura.

La ricevuta toledana infine si incastra molto bene con altri documenti riferibili a Starnina, quello del 24 novembre del 1395 in cui Starnina nomina suoi procuratori i suddetti Giovanni di Stefano del Migliore e Simone di Stagio precede il pagamento toledano del 22 dicembre 1395, a cui si può aggiungere una lettera tra mercanti fiorentini tra Valenza e Maiorca del 19 gennaio del 1396 che parla di un certo Ghera che sta a Toledo: “*Anchora di' ti saluti il Ghera per parte tua, sappi che gli è ben 40 giornni ch'egli andò in Chastella, per alcuna sua facciendda ed è rimasto chottoso a Toledo. Quando arò da lui ne sarai avisato*”³⁷¹.

Vista l'improbabilità che un mercante fiorentino chiamato Ghera, ossia Gherardo abbia viaggiato a Toledo intorno al 10 dicembre e sia ancora lì il mese successivo, esattamente sapendo che il 22 il nostro era a Toledo, possiamo tranquillamente identificare questo Ghera col pittore di cui due fiorentini si scambiavano notizie, la nota è interessante in quanto un soggiorno di 40 giorni sembra eccessivo solo per ritirare una ricevuta e la lunga permanenza del pittore potrebbe essere stata giustificata da qualche altro incarico che l'artista potrebbe aver ricevuto *in loco*.

371 Angela ORLANDI (a cura di), *Mercaderies i diners: la correspondència datiniana entre València i Mallorca (1395-1398)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 313.

7.3 *L'antico polittico dell'altare maggiore della cattedrale di Toledo*

Quasi tutti gli studiosi che si sono soffermati sulla presenza di Starnina a Toledo hanno finito per avvicinarsi al polittico di S. Eugenio della omonima cappella in cattedrale, che Angulo propose di identificare, viste le sue scene che rispondono alla vita di Cristo, con un originario polittico della cappella del Salvatore di Pedro Fernández de Burgos. Dopo la scoperta dei documenti che riguardano il *panno* di Starnina destinato a tale cappella, questa ipotesi è caduta e la maggioranza degli studiosi si sono affrettati a negare qualsiasi paternità starniniana dell'opera. Solo le recenti considerazioni di Gutiérrez Baños e della Miquel dando la notizia che il polittico di S. Eugenio è in realtà composto da pannelli ridipinti per l'occasione, riciclati dall'antico *retablo* dell'altare maggiore della cattedrale, ha provato a riaprire la questione risolta con una assai ipotetica paternità starniniana da Gutiérrez e con l'attribuzione a Maestro Esteve Rovira de Chipre dalla Miquel.

L'odierna cappella di S. Eugenio diviene tale alla fine del XV secolo, prima era detta cappella del *Corpus Christi* o di *San Pedro el Viejo*, la titolazione a San Pietro venne adottata anche da don Sancho de Rojas (1372–1422, vescovo di Toledo dal 1415) per la sua cappella, dando così vita a due cappelle quella di San Pietro nuovo e vecchio, la doppia titolarità venne abolita nel 1496, quando San Pietro il vecchio passò a essere la cappella di S. Eugenio³⁷².

372 Blas ORTIZ, *Summi Templi Toletani Descriptio*, 1549 (trad. Cedillo, 1549), in Ramón GONZÁLEZ y Felipe PEREDA (a cura di), *La catedral de Toledo, 1549, según el Dr. Blas Ortiz, Descripción gráfica y elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, Ayala, Antonio Pareja Ed., 1999, pp. 390–391. Secondo Vittoria Herraéz sembra che la cappella conservasse la titolarità fino al 1430 e che all'inizio del XV vennero fatti dei lavori per sostituire le finestre rotte. Cfr. Maria Victoria HERRÁEZ ORTEGA, «La fundación y dotación de la capilla de San Pedro en la catedral de Toledo», *Laboratorio de arte*, 2013, pp. 79–96: 82–83. Per la cappella di S. Eugenio e le sue iscrizioni vedi anche: Matilde REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artístico de Toledo, La catedral primada*, t. 2, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 105–109. Per uno spolio di tutti i documenti riguardanti la cappella di S. Eugenio, cfr. Matilde MIQUEL JUAN, «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», Víctor MINGUÉZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013 (XIX congreso CEHA, 2012), pp. 2785–2806 (con bibliografia precedente sui documenti).

Pérez Sedano da notizia che nel 1418 alcuni maestri che avevano già lavorato nella Porta del Perdono sono attivi nella *talla de la capilla de San Pedro*, riferendosi probabilmente alla nuova cappella di San Pietro di Sancho de Rojas. Nel 1493 Francisco de Amberes riceve 6.088 maravedís in acconto per il polittico che sta dipingendo nella cappella di San Pietro, poi di S. Eugenio. Nel 1500 maestro Pedro, collaboratore dell'assente maestro Oliver, porta a termine la cornice e il supporto del polittico di Sant'Eugenio, poi dorato da Francisco de Amberes, nello stesso anno vari pittori tra cui Juan de Borgoña e Francisco di Amberes dipingono la predella del polittico. Nel 1509 si pagano a maestro Copín 7.000 maravedís per la sedia, cassa e tabernacolo che intagliò per il polittico di Sant'Eugenio. Nel 1515 si pagano allo stesso maestro i *pilares* del polittico di Sant'Eugenio, che si finisce di pagare nel 1517 sempre per la cornice di detto polittico, mentre le tavole furono dipinte da Juan de Borgoña nel 1516. Nel 1514 vengono fatti pagamenti a Luis de Medina per la doratura e dipintura dell'immagine di S. Eugenio nella omonima cappella³⁷³.

Recentemente Gutiérrez Baños ha messo l'accento sul fatto che per la ridipintura del polittico di Sant'Eugenio, come già aveva segnalato Blanca Piquero, c'è un documento curioso in cui si rileva un “*pago a Juan de Borgoña pintor por renovar un pedazo de retablo viejo del altar mayor para la capilla de San Eugenio, 22 000 mrs.*”, pagamento a Juan de Borgoña per il rinnovo di un parte del vecchio polittico dell'altare maggiore per la cappella di S. Eugenio, proponendo come ipotesi quella di assegnare a Starnina tale antico polittico dell'altare maggiore³⁷⁴. Mentre la Miquel riprendendo tale ipotesi, ma ampliando il problema pensa a un'opera commissionata all'ambiente valenzano e ricordando l'antico contratto trascritto dall'Almarche in cui il vescovo don Tenorio lo incaricava a maestro Rovira de

373 FRANCISCO PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español I: Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII*, Madrid, 1914, pp. 7, 17, 24-25, 34, 41, 44.

374 FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS, «La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera», *Artigrama*, 2011, pp. 408-409.

Chipre, crede che poi tale commessa fu portata a termine dal riluttante maestro valenzano, con accenti italianizzanti³⁷⁵.

L'intuizione di un maestro italiano come Starnina che lavori al polittico maggiore della cattedrale di Toledo è sicuramente una ipotesi affascinante che però non è corroborata da documenti nonostante i lodevoli sforzi degli studiosi nel cercarli. Si ha dunque la documentazione specifica su come pezzi dell'antico altare maggiore vennero approfittati per il polittico della cappella del primo arcivescovo di Toledo, ma non si hanno notizie certe sul suo autore. L'unico dato che potrebbe apportare una nuova luce sull'opera è una lettura stilistica dell'opera attraverso le ridipinture, operazione rischiosa in quanto le parti che riflettono l'antica pittura sono poche, ma che vale a pena di provare se non altro perché Juan de Borgoña, che si incaricò di ridipingere l'opera, sembra essersi concentrato soprattutto sulle figure principali, lasciando abbastanza leggibili alcune figure secondarie o di contorno, sia per un certo rispetto per il pittore anteriore, che a suo parere non era tanto spiacevole da richiedere una ridipintura totale, sia per un semplice argomento di economia nel ridipingere. Quasi per ogni scena si possono notare dei dettagli in secondo piano che mostrano vagamente come dovesse essere il dipinto anteriore.

Nello scomparto dell'*Adorazione dei Magi* (fig.39) spunta un cavallo grigio con briglie rosse che presenta una tipologia ricorrente nel mondo di Starnina, cavalli simili si ritrovano sia nella *Adorazione dei Magi* (fig.115) di Douai, sia in quella (fig.111) del Nelson Atkins Museum, in forma più semplificata tale cavallo si potrebbe accostare agli snelli cavalli della *Battaglia dei mori* (fig.121) del cassone di Altenburg, ma un cavallo simile si trova anche nella *Caduta di Saulo* del polittico di Bonifacio Ferrer a Valenza.

Il *Battesimo di Cristo* per quanto faccia parte di una iconografia comune abusatissima, nello

375 Matilde MIQUEL JUAN, «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», Víctor MINGUÉZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013 (XIX congreso CEHA, 2012), pp. 2785-2806.

scorcio del Dio padre benedicente che si sporge dall'alto e nella colomba ricorda molto il *Battesimo di Cristo* (fig.26) di Agnolo Gaddi nella cappella Castellani, probabilmente mutuato dal prototipo giottesco degli Scrovegni trasformato nel tempo, mentre invece potrebbero appartenere al *ductus* di Starnina quei cherubini rossi e blu, che in modi diversi e con mandorla troviamo in molte sue opere: attorno a Cristo nella *Dormitio Virginis* (fig.107) di Chicago, nella Madonna (fig.137) della Galleria dell'Accademia a Firenze, nel pannello centrale del Cristo dell'*Ascensione* (fig.88) del polittico Gil del Metropolitan Museum di New York (forse unico personaggio che sarebbe da attribuirgli mentre gli apostoli sembrano mostrare un'altra mano, più valenzana). Qui il Cristo risplende in una mandorla dorata con una doppia fila di cherubini prima rossi poi blu. Dato che l'espedito dei cherubini bicolore è abbastanza arcaico e molto usato da Starnina, si potrebbe ipotizzare per il polittico toledano una trasformazione, per effetto della ridipintura, di un motivo starniniano. Va però ricordato come la mandorla con i cherubini con i due colori è presente anche in opere del gotico internazionale valenzano.

Nella *Circoncisione* (fig.40) quello che è rimasto invariato è l'architettura trecentesca che sembra simile alla *Presentazione di Gesù al tempio* (fig.41) di Taddeo Gaddi del castello di Poppi o della formella di S. Croce per la forma esagonale del tempio, poi ripresa da altri mastri fiorentini trecenteschi, ma il paragone più calzante è con la *Presentazione di Gesù al tempio* (fig.42) di Cenni di Francesco di ser Cenni della chiesa di San Francesco a Volterra, come aveva già notato Angulo.

I bambini in primo piano di spalle e di profilo davanti al tempio potrebbero essere una citazione dei bambini in primo piano nella *Morte di san Ranieri* (fig.12) dalle *Storie di San Ranieri* dipinte da Antonio Veneziano nel Camposanto di Pisa. Mostrano lo stesso vestito scampanato e la stessa posizione, uno sta di profilo verso l'altro, che gira il viso verso l'amichetto stando di spalle. Con questo non voglio affermare come fecero Boskovits e altri

studiosi che il presunto maestro di Starnina sia venuto a Toledo, Czarnecki già studiò a suo tempo dei documenti che ne confermerebbero la presenza a Firenze tra 1393 e 1419, ma soprattutto l'evoluzione di Antonio negli affreschi misteriosi della chiesa di San Marco a Firenze nella loro complessità sembra escludere una sua attività toledana.

Nel *Gesù tra i dottori* le ridipinture sono talmente pesanti da poter intravedere solo pochi cenni della pittura anteriore in un lato dove due figure del fondo, un vecchio barbuto di profilo (dato a Starnina anche da Boskovits) e un altro personaggio di cui si vede solo la testa (fig.43), richiamano soprattutto nell'anziano con barba certi modi già usati da Starnina nei vecchi eremiti della cappella Castellani, con la sua barba di pennellate sottili e il suo profilo agnollesco.

Anche il *Bacio di Giuda* (fig.44) è estremamente ridipinto ma la pettinatura di *San Pietro* che taglia l'orecchio a Malco che già Boskovits aveva dato a Starnina, la si può ritrovare in uno degli Apostoli della seconda fila a sinistra del *Giudizio Universale* (fig.84) di Monaco di Baviera, come anche la stessa impostazione del viso di Pietro ricorda da lontano il *Sant'Andrea* (fig.120) dipinto a Empoli.

Nel *Cristo davanti a Pilato* (fig.45) vari dettagli potrebbero tradire la paternità starniniana. Lo scorcio di un viso frontale di un anziano barbuto accanto alla testa di Pilato, somiglia nel volto arcigno a teste di anziani di Starnina, come il *Sant'Antonio Abate* dell'Ufficio Esportazione pubblicato dalla Sricchia Santoro. Ma purtroppo la ridipintura e il volto che si intravede, in quanto quasi coperto da altre figure, non permettono di azzardare oltre eventuali somiglianze.

Boskovits notò come a la figura che versa l'acqua a Pilato mostra una tunica e un copricapo a zuccotto che ritrova in un falconiere nell'*Adorazione del legno della Croce* (fig.23) degli affreschi della tribuna di Santa Croce di Agnolo Gaddi. A mio parere la somiglianza nel vestire esiste e potrebbe comunque portare un ulteriore tassello a una attribuzione a Starnina

in fase agnolesca. C'è poi nella stessa scena una armatura di un personaggio quasi interamente fuori dalla scena e di spalle di cui si vedono appena una spalla, un braccio e una gamba, che portano chiaramente a esempi toscani trecenteschi, senza in tal caso dover obbligatoriamente ricorrere a Starnina. Sull'uso dei personaggi di spalle in primo piano Boskovits ha notato come questo fosse un espediente caro ad Agnolo Gaddi³⁷⁶. Stesso discorso può essere ripetuto per l'armatura del soldato di spalle in primo piano dell'*Andata al Calvario* (fig.46) e per i soldati presenti nel *Tradimento di Pietro* (fig.47). Solo va notato che l'armatura finisce in dei riccioli che mostrano anche gli angeli della *Assunzione* (fig.108) di Cambridge.

Nel *Tradimento di Pietro* il volto del soldato di centro, ricordato anche da Boskovits per l'attribuzione a Starnina non sembra essere stato toccato molto dalle ridipinture e mostra una figura dai tratti gotici e esili con una bella barba chiara, che richiama lontanamente il *San Giovanni Evangelista* (fig.84) del *Giudizio Finale* di Monaco, solo che qui il richiamo non è così calzante, mentre sembrano appartenere al mondo di Starnina quei modi goticissimi e delicati.

Forse uno dei motivi principali per cui la critica è rimasta spesso dubbiosa nell'assegnare il politico di S. Eugenio a Starnina, oltre alle problematiche ridipinture, può essere anche la totale assenza sotto tali ridipinture di accenni ai fantasiosi panneggi che mostra Starnina al ritorno da Valenza in una buona parte della sua produzione.

Oltre a ipotizzare che tale aspetto sotto il pennello di Juan de Borgoña sia scomparso per sempre, magari è possibile pensare che un dipinto come il *retablo* dell'altare maggiore di Toledo sia un'opera che mostra ancora un preponderante influsso agnolesco, che scomparirà progressivamente in pale successive come il *Giudizio* di Monaco, questo elemento potrebbe situare l'opera tra le prime eseguite in Spagna dal maestro. Ma è difficile spingersi oltre con le ipotesi in quanto poche prove indiziarie di una possibile paternità starniniana sono scampate

376 Miklós BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, 1975, pp. 156-157.

al passo del tempo, e tutt'ora non sono mai state effettuate analisi su tale dipinto che permettano di leggere sotto le ridipinture dello stesso.

In qualunque caso dare la paternità del polittico di S. Eugenio a Starnina costituisce una ipotesi affascinante e se si mettono assieme i pezzi si ottengono una serie di indizi di probabilità: l'amico mercante del Migliore, colui che aveva promesso di far ragionare Maestro Esteve per compiere il polittico dell'altare maggiore, potrebbe essere colui che qualche anno dopo proporrebbe al vescovo di Toledo lo sconosciuto artista italiano per realizzare finalmente il gran *retablo* della cattedrale; Starnina è documentato a Toledo per ricevere il saldo di un'opera minore nel 1395, ma stranamente quando vi arriva vi resta oltre quaranta giorni secondo i documenti, quindi probabilmente la sua attività *in loco* non si esaurì alla sola pittura di un *panno*; le altre opere che si è tentato di assegnare al maestro in cattedrale hanno tutte meno probabilità di essere sue, come vedremo tra poco. È plausibile dunque pensare che una serie di dettagli favorevoli aumentino le probabilità che l'altare di S. Eugenio rappresenti i resti ridipinti di una sua antica opera.

7.4 Gli altri dipinti italianizzanti presenti nella cattedrale di Toledo

7.4.1 Le tavolette della cappella del Battesimo

Il polittico di S. Eugenio non è l'unico dipinto su tavola con caratteri italianizzanti presente in cattedrale. In una piccola cappella contigua al chiostro, detta cappella del Battesimo per la presenza di una pila battesimale, a destra del cancello v'è una *Crocifissione con san Giovanni e la Madonna* in legno policromo completata da una predella ridipinta appartenente a un

politico anteriore. Questo pezzo di un'opera perduta qui riutilizzato, la critica lo ha messo in relazione con la pittura italianizzante a Toledo facendo recentemente più volte il nome di Antonio Veneziano che ha sostituito progressivamente l'attribuzione a un maestro fiorentino secondario, fino alla recente ipotesi della Miquel che, studiando i documenti della chiesa, ha scovato delle carte che parlano di una pala del Crocifisso commissionata a Francisco de Amberes nel 1506 e 1507 per la cappella suddetta, identificandola con l'odierno Crocifisso ivi conservato con una predella ridipinta che, a detta della studiosa, potrebbe essere un adattamento di tavole provenienti dall'altare maggiore.

I quattro scomparti di questa predella pesantemente ridipinti illustrano delle storie della vita di Cristo in cui tutte le figure sono state pesantemente rimaneggiate e non danno adito a possibilità di raffronto stilistico. Solo in due riquadri si notano delle vaghe architetture giottesche che potrebbero essere comparabili con cose coeve toscane. Per quanto riguarda l'iconografia delle scene invece, questa sembra orientarsi verso il mondo italiano.

Nel primo scomparto il *Cristo che placa le acque del lago di Tiberiade* (fig.48) richiama a un esempio illustre come la perduta *navicella* di Giotto in Vaticano, ma anche derivazioni da questo prototipo come il *Cristo che placa la tempesta sul lago di Tiberiade* (fig.21) di Andrea Bonaiuti nel cappellone degli Spagnoli in S. Maria Novella o anche il *ritorno a Pisa di San Ranieri* (fig.13) di Antonio Veneziano nel Camposanto di Pisa.

La scena successiva mostra la *Cacciata dei mercanti dal tempio* (fig.49), ma nell'ambito della pittura giottesca risalta solo il precedente di Giotto agli Scrovegni, per altro con una impostazione diversa delle figure, per un paragone con un'opera successiva si potrebbe guardare a una formella di Ghiberti, che però mostra uno scenario più animato e vivace.

Anche la *Trasfigurazione* (fig.51) potrebbe essere paragonata per impostazione alla stessa scena dipinta nel capitolo di San Francesco a Pistoia, mentre invece *Cristo e l'adultera* (fig.50) non sembra avere paragoni iconografici prossimi.

Tutte queste vicinanze fanno pensare a un'iconografia prossima alla coeva pittura toscana, ma quello che la accosta molto a tale mondo pittorico è l'uso di architetture del mondo giottesco e post-giottesco come la cupola arrotondata del *Cristo e l'adultera* che abbonda nella pittura toscana del secondo Trecento: cupole semi-sferiche e coniche si trovano nel *Ritorno a Pisa di San Ranieri* (fig.11) di Antonio Veneziano dipinto nel Camposanto di Pisa, ma anche un affresco dell'*Annuncio a San Zaccaria* dipinto nella chiesa di San Martino a Pisa presenta due cupole semi-sferiche molto simili a quelle della predella di Toledo. L'uso degli archi a tutto sesto sormontati da timpani triangolari è comune a tutta l'architettura post-giottesca del secondo Trecento toscano. Inoltre tale tipo di arco si trova anche nelle architetture del polittico di S. Eugenio negli scomparti con *Cristo tra i dottori* (fig.32) e *l'Adorazione dei Magi* (fig.39). Solo nella predella del Battesimo gli sfondi architettonici sembrano più essenziali, quasi tendenti all'arcaismo e non si comprende se ciò sia frutto della ridipintura o delle intenzioni del pittore originario.

Da questi elementi si evince che la predella così rimaneggiata potrebbe essere un'opera trecentesca di ambito italiano o italianizzante, ma nessun dettaglio qualitativamente alto o significativo permette di darla a Starnina.

7.4.2 I tre Santi di Toledo

Sempre nella cattedrale si trovano due santi (fig.53) ora nella cappella del Sepolcro con un'aria trecentesca e italianizzante che sono stati assegnati dalla critica alternativamente a Starnina o a Antonio Veneziano. Della stessa serie un altro *San Taddeo* (fig.52) ora presente nel Frances Lehman Loeb Art Center del Vassar College di Poughkeepsie (New York), arrivato nel 1922 come dono Frank L. Babbot.

Questi tre santi apostoli hanno sofferto anch'essi una pesante ridipintura che nel caso dei due santi di Toledo ne rende molto difficile la leggibilità, nel caso del *san Giuda Taddeo*

americano questi sembra aver risentito di una pesante pulitura, nei tre casi quello che risulta leggibile sono tre figure monumentali con una vaga aria giottesca avvolti in panneggi non troppo mossi ma abbastanza curati, l'unico dettaglio che combacia col fare di Starnina e della sua bottega sono due mani dei santi nascoste nelle vesti nel San Giuda e nel San Giovanni Evangelista, dettaglio amato dal pittore che lo ripete in molte opere, ma che usava anche Spinello Aretino (nel *San Giacomo minore e Santa Diaria martire* dello scomparto laterale della Galleria Nazionale di Parma) per esempio quindi non esclusivo del pittore, propria del maestro è anche la scelta di colori chiari come il mantello rosa dal risvolto aranciato sulla veste verde del santo del Vassar College. Bologna nota che tali santi e lo scomparto del *Battesimo di Cristo* (fig.39) condividono una cornice uguale e da ciò ritiene che appartenessero tutti a uno stesso polittico che oggi verrebbe identificato col *retablo* maggiore antico della cattedrale.

Va detto però che questa cornice nel mondo coevo castigliano non è così insolita e sembra essere vagamente simile per impostazione a quella usata nel polittico del vescovo don Sancho de Rojas (fig.54) ora al Prado ma proveniente dal convento di san Benito di Valladolid assegnato a Rodríguez de Toledo, quindi la idea di Bologna che tutti questi pezzi italianizzanti appartengano a uno stesso congiunto potrebbe essere messa in tal modo in discussione, se si pensa a cornici simili costruite nello stesso momento o vicine cronologicamente.

La seconda ipotesi che potrebbe allontanare i tre santi dal resto del polittico della cappella di Sant'Eugenio è lo scarto qualitativo che si percepisce a occhio tra i santi apostoli e le affollate scene della vita di Cristo incastrate nell'opera dedicata al primo vescovo di Toledo. Non è comprensibile solo con cattive ridipinture di pessima qualità il passare da scene complesse e affollate alla solitudine spartana di questi santi, quasi teste di manichini senza anatomia infossati nelle loro vesti monumentali per quanto dall'aria italianizzante. Soprattutto i volti creano enormi problemi, se esaminiamo per primo quello che Bologna riteneva il più fedele

alla pittura originale, quindi il santo americano, il suo volto è reso con una semplicità rozza di linee che sembrano uscite dal pennello di un maestro molto inferiore a Starnina e pur volendo pensare a uno dei discepoli che lo accompagnavano a Toledo, come Nicola di Antonio, come possibile autore del dipinto (teoria che aveva posto già in forma di domanda la Waadenoijen) non si risolve il problema in quanto non abbiamo nessuna opera firmata o da ricondurre allo sconosciuto maestro, ma neanche viene spontaneo pensare a un'opera della bottega starniniana. L'unica parte curata del santo mostra l'ottima fattura del nimbo decorato, la cura nelle pieghe che girano attorno al corpo del santo e gli orli con decorazioni dorate. Tali pieghe dolci e soffici con tocchi più chiari potrebbero essere caratteristiche di un maestro toscano della seconda metà del Trecento, non un Antonio Veneziano che invece usa un sistema di pieghe diverso e meno avvolgente come nel *San Giacomo* (fig.9) della Pinacoteca di Berlino. Anche il modo di fare il viso (se si eccettua per il taglio della capigliatura sulla fronte del santo americano che lo accomuna ad Antonio) non si confà al Veneziano che usa uno stile molto personale ma con tratti caratteristici che non si ritrovano nel santo del Vassar College. Infine tale apostolo mostra tratti diversi nelle vecchie foto e in quella provvista dal Museo recentemente. Le piccole differenze possono essere dovute a un ritocco recente, ma in entrambe le versioni tale modo di delineare naso bocca e occhi in maniera sottile ma assai evidente non ha riscontro in pittori toscani coevi conosciuti, anche se la familiarità del maestro col mondo pittorico toscano sembra evidente.

Negli altri due santi conservati ancora nella cattedrale toledana le possibilità di poter leggere sotto le pesanti ridipinture si fanno scarse, sono scomparse tutte le tracce di un pannello leggibile come quello del San Giuda, nel *San Giovanni Evangelista* (fig.54) solo un orlo della grande barba del santo fatta a pennellate fini chiare (come quelle di Starnina, va detto) sembra fare capolino sotto una pesante pittura posteriore che restituisce un viso che poco ha da svelare dello stile del maestro più antico, mentre il corpo massiccio è nascosto sotto una veste ampia. Anche il *San Bartolomeo* con pugnale e libro presenta veste e mantello con pieghe

ammodernate da cui non è possibile ricavare lo stile originario, il volto ormai non presenta ricordi della pittura primitiva, tranne forse un aspetto solenne che dovette appartenere all'aura del santo antico. Tutti questi dati non permettono di fare ipotesi che non siano speculative su questi interessantissimi pezzi dalla leggibilità compromessa. Solo la loro aria massiccia indica ricordi della pittura fiorentina, ma hanno anche tratti più arcaici di quelli che caratterizzavano un maestro di queste terre alla fine del Trecento, come per esempio Starnina.

7.4.3 La cappella di San Blas nel chiostro della cattedrale

Tale cappella, costruita nel chiostro della cattedrale dal vescovo di Toledo don Pedro Tenorio alla fine del Trecento e completamente dipinta all'interno, ha suscitato l'interesse degli studiosi per secoli a causa delle sue pitture italianizzanti. C'è chi ha fatto il nome di Starnina, chi di Antonio Veneziano, mentre altri hanno preferito pensare a pittori locali e italiani in collaborazione. L'origine di tanti dubbi sulla paternità era dovuta anche al pessimo stato di conservazione delle pitture e alle perdite subite su alcuni muri col passare del tempo. Un recente restauro ha migliorato la leggibilità delle pitture della cappella dando adito a nuove ipotesi.

Don Pedro Tenorio (1328-1399), vescovo di Toledo dal 1377 al 1399, viaggiò in Francia e studiò a Perugia nel 1368 con Baldo degli Ubaldi e possedeva una delle migliori biblioteche di Castiglia che donò alla cattedrale. Nel 1369 fu anche procuratore ad Avignone del re Enrico II, nel 1371 fu vescovo di Coimbra, dal 1377 di Toledo, dal 1379 al 1390 fu consigliere principale di Juan I di Castiglia. Tra le sue opere si annoverano il chiostro della cattedrale iniziato nel 1389 e la sua cappella iniziata alcuni anni più tardi, fece testamento nel 1398 e morì nel 1399, essendo sepolto nella sua cappella in un bel sepolcro scolpito, nel sepolcro contiguo venne tumulato il nipote, vescovo Vicente Arias Balboa, morto nel

1414³⁷⁷.

Le vicende finali della vita di don Pedro si intrecciano con la costruzione della cappella di San Blas, di cui fortunatamente abbiamo tutti i documenti raccolti in gran parte da Sánchez Palencia, ma non quello in cui l'opera ha inizio. Sappiamo solo che nel 1397 i lavori erano già iniziati e li dirige Rodrigo Alonso che lavorava anche nel chiostro, inoltre si istituisce lo *Statutum Cappelle Sancti Blasii*, nel 1398 si traevano pietre dalle cave per la costruzione della stessa e vi era un tetto provvisorio di legno, nel 1399 si pulisce la cappella per la festa di San Biagio, si mettono le porte e viene chiusa e liscia la volta, inoltre si scava il pavimento per abbassare il piano di calpestio perché secondo il vescovo la cappella risultava troppo bassa, nello stesso anno Ferrán González finisce di lavorare il sepolcro del vescovo collocato il 17 maggio, giorno successivo alla morte di don Pedro che vi viene sepolto tre giorni dopo come aveva chiesto da testamento del 1398, sempre nel 1399 si lavora al portale gotico della cappella; dai dati sembra che le parti fondamentali della cappella fossero finite nel 1399. È possibile che l'opera si stesse concludendo ancora nel 1400, visto che nel 1402 si collocano gli scanni di legno per i cappellani, inoltre Sánchez riporta la strana notizia che forse intorno al 1404 o prima del 1405 la cappella viene stuccata, ma non dà maggiori informazioni non specificando il documento da cui ha tratto tale deduzione, quindi non si comprende se si tratti della stuccatura di una parte o del tutto, forse per una genericità del documento consultato.

Tali informazioni fanno datare la costruzione della cappella nel punto cruciale tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, anni in cui Sarnina era documentato a Valenza dove sembra allontanarsi dopo il 1401, data dell'ultima commessa valenzana documentata per finire a Firenze prima del 1404, anno in cui sembra concludersi la cappella di San Girolamo nella chiesa del Carmine. La cronologia dell'edificio rende improbabile una partecipazione diretta

377 Per la vita e le opere di don Pedro Tenorio, cfr. Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Temas Toledanos, n.54, IPIET, Toledo, 1988.

del pittore fiorentino ai lavori di pittura della stessa, ma non impossibile. Se si segue la notizia della Sanchez-Palencia di una stuccatura nel 1404 la cosa invece diventa non fattibile, ma dopo il 1400 i lavori compiuti diventano episodici ed è difficile comprendere quando furono fatte le prime pitture pensando che il grosso della cappella era già pronto nel 1399.

Quello che si evince dai documenti è invece che nel XV secolo e oltre gli affreschi, forse per problemi di umidità di cui la costruzione ha sofferto sin dall'inizio, saranno soggetti a continui rimaneggiamenti e ritocchi e forse una parte sarà finita nel XV secolo inoltrato. Dalle carte risultano una serie di dati.

Nel 1424 un certo maestro Lorenzo dipinge dei ceri e un panno di tela di Gesù per la cappella, nel 1456 si paga un operaio per aggiustare delle scrostature delle pareti e un certo Juan Rodríguez de Toledo è pagato 2.100 maravedís per dipingere i busti rovinati del vescovo e del nipote, ma anche per dipingere certe immagini della cappella che si riassumono però in un contratto precedente non pervenutoci: va ricordato che Polo Benito togliendo un polittico nel 1924 del muro est, trova la firma "*Juan Rodriguez de Toledo pintor lo pinto*" (fig.55), che forse come pensa anche Sánchez-Palencia, potrebbe riferirsi a tale artista che lavora in altre piccole opere della cattedrale: dipinge scudi, candelieri, una "casa del Corpus Cristi" per la cappella di San Pedro, iniziali miniate, ed è attivo in cattedrale dal 1454 fino al 1463. Si tratta dunque di un maestro che è decoratore e miniatore che viene incaricato di fare probabilmente ritocchi e ridipinture alle pitture rovinate³⁷⁸.

Nel 1474 si ripara l'altare e tutte le immagini a cui è saltata la pittura ad opera di un certo Bartolomé de Montiuán o Montayo, *batidor*, ossia lavorante d'oro e argento, l'altare viene identificato dalla Sánchez-Palencia con un san Biagio col donatore inginocchiato dipinto sul muro est secondo una fonte seicentesca (il libro *Indice dell'Archivio di S. Catalina de Talavera, 1689-1691*) secondo una interpretazione opinabile in quanto è possibile che la

378 ALMUDENA SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, «Pintores del siglo XV y primera mitad del XVI en la catedral toledana. La capilla de San Blas», *Anales toledanos*, 25, 1988, pp. 59-61.

fonte sia troppo tarda per dare fede dello stato dell'altare nel XV secolo, è invece interessante notare come tale pittore sconosciuto venga incaricato di ridipingere pitture in cattivo stato.

Nel 1488 la cappella è imbiancata da Juan, stuccatore, che viene pagato 50 reali, e si usano 38 *fanegas* (unità di misura usata anche in Castiglia che corrisponde a un sacco di peso variabile) e mezzo di gesso pagate 732 maravedís. La quantità di gesso usata fa pensare a una imbiancatura importante e allo stesso tempo dà una idea del deterioramento delle pitture. Nel 1493 si dipinge il muro dove c'è la porta di entrata.

Sempre nel 1488 Yñigo de Comontes dipinge le teste di serpenti della volta e un polittico in sacrestia, lo stesso artista nel 1484 promette a Luis Daza di fare il polittico per la sua cappella, prima cappella di Pedro Fernández de Burgos.

Nel 1497 Francisco Guillén (documentato tra 1484–1502) assieme a Francisco de Amberes dipinge per un ducato d'oro la “*çinta*” di pittura in cima allo scanno dove si siedono i cappellani, dove oggi si vedono le rimaneggiate pitture del *Paradiso* con evidenti tratti di ridipintura quattrocenteschi e cinquecenteschi, da assegnare forse a questi due pittori, come ipotizza anche Sánchez-Palencia. A questi due pittori sembra si aggiunse anche il *batidor* Montoya, come lavorante di oro e d'argento che usò ben 250 panni d'oro e 18 d'argento per le pitture della *çinta* della cappella. Francisco Guillén nel 1500 lavora anche nel polittico della cappella di S. Eugenio. Nel 1500 si mette un polittico sull'altare della cappella di San Blas sul muro est.

Nel 1554 un certo Bezerra restaura la cappella di San Blas molto deteriorata e viene pagato 3750 maravedís, nel 1556 un certo Hernando de Ávila riceve 4000 maravedís di anticipo per cose da aggiustare nella stessa cappella. Nel 1578 Vicente Machado riceve 15.980 maravedís per dipingere la cappella di San Blas. Nel 1588 si ampliano i due altari laterali e si portano i vecchi polittici in sacrestia, nel 1600 vi si collocano tre nuovi di Luis de Velasco sull'altare

maggiore e sui laterali³⁷⁹.

Per mancanza di fondi nel 1685 il capitolo interrompe gli uffici liturgici e chiude la cappella, nel 1692 la riapre con la sua generosità il cardinale Portocarrero, vescovo di Toledo, che cerca di renderla fruibile. Nel 1719-20 si decide di picconare e imbiancare le pitture ormai nere e scrostate dalla cornice in giù e di restaurare quelle del registro superiore, opera fatta da un certo Francisco Rodríguez de Toledo, a mio parere omonimo nel cognome al pittore quattrocentesco. Nel 1779-1780 si provò a fare lavori per canalizzare l'acqua piovana che si infiltrava nella cappella con poco successo e si aggiunsero alle pareti tele settecentesche. A metà del XIX secolo, la cappella presentava pareti lisce stuccate con decori incisi nel gesso e grandi tele e il *retablo* di Luis de Velasco sul muro est, solo la parte superiore degli affreschi era visibile e restò così per lungo tempo.

Nel 1924 Julio Polo Benito toglie le imbiancature e riaffiorano resti di affreschi anneriti e rovinati e la firma di Rodríguez de Toledo dietro il polittico sul muro est, l'anno successivo lo stesso Polo denunciava lo stato di veloce deterioramento delle pitture per nuove infiltrazioni e per la polvere di salnitro che imbiancava gli affreschi, per cui si chiuse la cappella fino al 1965 quando ci fu un primo restauro con asportazione di alcune pitture ora irreperibili, si propose un nuovo restauro nel 1975, realizzatosi solo nel 2003-2005, che portò alla luce tutte quelle pitture sotto la cornice prima invisibili³⁸⁰.

Quindi nel solo XV gli interventi cominciano a metà secolo con Rodríguez de Toledo, ma

379 Tutti i dati documentari sulle vicende costruttive della cappella e gli interventi successivi sono tratti dagli studi di Almudena Sánchez-Palencia Mancebo. Cfr. Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, «La capilla del arzobispo Tenorio», *Archivo Español de Arte*, 1975, pp. 27-42; Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, «Pintores del siglo XV y primera mitad del XVI en la catedral toledana. La capilla de San Blas», *Anales toledanos*, 25, 1988, pp. 57-80; Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, «La escuela toledana de don Pedro Tenorio», *Anales toledanos*, 26, 1989, pp. 63-153; Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Temas Toledanos, n.54, IPIET, Toledo, 1988.

380 Jaime CASTAÑON, Sabino GIOVANNONI, Juan Luis BLANCO, Antonio SÁNCHEZ BARRIGA, «La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo», *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, Cuadernos de restauración Iberdrola XI, 2005, pp. 33-67.

tra aggiusti e una strana gessatura si arriva alla fine del secolo, dove più maestri operano un intervento consistente sul muro ovest. Nel XVI secolo vi sono altri due piccoli interventi e uno importante di Machado nel 1578. Nel 1719-20 le pitture sotto la cornice superiore vengono picconate e imbiancate e restano sotto una cappa di gesso tolta da Polo Benito nel 1924, ma deperiscono nel 1925, i restauri recenti datano al 1965 e 2003-2005.

Queste informazioni sulla cappella, raccolte da Sánchez-Palencia nel caso dei documenti e stilate nel libro che testimonia il restauro recente, servono a comprendere il fatto che tutta la critica novecentesca che ha parlato della scuola italianizzante della cappella di San Blas si deve essere sempre riferita alle sole pitture della cornice superiore col ciclo del Credo, poi restaurato anche nel XVIII secolo, in quanto il resto degli affreschi della cappella è stato praticamente coperto da una patina bianca fino al 1965, poi malamente restaurato, quindi difficilmente visibile per tutto il Novecento: non è un caso infatti che tutti gli studi facciano riferimento sempre alla parte superiore dipinta in cappella.

Dal 2005 è quindi possibile per la prima volta avere una visione completa delle pitture della cappella e al tempo stesso, grazie alle informazioni accumulate si cominciano a formulare delle ipotesi più sicure sulla stessa, a mio parere la comparazione tra i documenti e l'opera figurativa che a causa delle varie ridipinture va letta con cautela, potrebbe dare qualche ulteriore risultato.

I restauri hanno svelato resti di pittura a tempera grossa, la *Crocifissione* fatta a fresco con finiture a secco, su molte pitture restauri a tempera del '700 e sotto ridipinture anteriori a vernice a olio, su tutte le ridipinture c'è olio e resina. Le lunette sono fatte con disegni preparatori a punzone, spolvero e a tratti di carbone, nella *Crocifissione* gli ori sono a missione e pennellata e tale scena è fatta a giornata.

Tra gli studi posteriori al restauro quello di Gutiérrez Baños situa la decorazione agli inizi del

Quattrocento ed esclude Starnina dalla partecipazione alla stessa perché ritiene sia partito da Valenza nel 1401, si appoggia invece allo studio circostanziato di Blanca Piquero che distingueva nella cappella almeno tre maestri e che analizzava molto bene il ciclo superiore del Credo non potendo approfondire le pitture della zona inferiore alla cornice per la cattiva leggibilità delle stesse, la studiosa crede che a operare sopra la cornice sia Starnina con collaboratori e Rodríguez de Toledo, formatosi nell'italianismo grazie alla presenza di Starnina in Castiglia, l'ultimo maestro continuerà poi l'opera nella zona inferiore. Un altro studio recente della Miquel sembra non vedere la presenza di Starnina nella cappella e mantiene la tradizionale attribuzione della critica spagnola fatta da Blanca Piquero delle pitture a Rodríguez de Toledo³⁸¹.

Si entra alla cappella dal muro sud del chiostro dopo una porta di noce per cinque scalini bianchi e neri, è un ambiente di 11 metri quadrati di pianta quadrata con volta ottagonale, uno zoccolo di granito sta alla base della cappella che si trova a sette metri sotto il livello stradale, cosa che ha creato i problemi di infiltrazione dalla fine della sua costruzione.

All'interno della cappella spiccano due sepolcri finemente scolpiti in posizione centrale che accolgono il vescovo fondatore con suo nipote, il sepolcro di don Pedro reca la firma "*Feran Gonzales pintor e entallador*".

Le pitture della cappella ricoprono completamente le pareti quasi fino al pavimento, a parte ampie perdite dovute alle infiltrazioni, che hanno compromesso le raffigurazioni di interesse parenti.

Se nella volta risaltano i serpenti dipinti nel 1488 da Yñigo de Comontes, è il ciclo del Credo

381 Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, «La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera», *Artígrama*, 2011, pp. 381-430; Matilde MIQUEL JUAN, «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», Víctor MINGUÉZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013 (XIX congreso CEHA, 2012), pp. 2785-2806.

del registro superiore quello che ha ricevuto maggiori attenzioni da parte della critica. Questa parte è la meglio conservata pittoricamente e ha subito un primo restauro nel 1719–1720, forse un secondo nel 1965 e una buona pulitura nel restauro 2003–2005.

Il ciclo comincia sul muro ovest con gli *Evangelisti Luca e Giovanni* (fig.56), ora semplificati nei volti dopo l'ultimo restauro che ne ha salvato i tratti a lungo rovinati dal tempo, hanno un aspetto italianizzante ma uno stile fatto di linee grosse e masse monumentali che sembra pienamente quattrocentesco e sembrano potersi assegnare a due maestri diversi. Segue l'*Annunciazione* (fig.57) dove l'angelo e la Vergine sono riccamente addobbati e spiccano su uno sfondo splendidamente decorato, ma tale iperdecorativismo sembra più corrispondere a modi iberici e non italiani mentre lo stile sembra del XV secolo.

Passando al muro nord da sinistra a destra, il primo riquadro è diviso in due scene con una *Adorazione dei pastori* e *Cristo davanti a Caifa* (fig.58), la scena superiore mostra volti simili agli Evangelisti, mentre la scena sottostante mostra una serie di figure molto arcigne. La *Crocifissione* (fig.59) secondo i restauri è l'unica pittura eseguita a fresco con finiture a secco, forse è una delle immagini più antiche ma per quanto mostri un prototipo molto arcaico molte figure svelano segni di ridipinture e uno stile sviluppato in modi quattrocenteschi, nel caso che la tecnica ad affresco potesse far propendere per un maestro italiano va precisato che la maniera rozza di fare i profili e i volti non permette di identificare questo pittore né con Starnina né con Antonio Veneziano, soprattutto perché il secondo sviluppa dei modi molto raffinati all'epoca degli affreschi di San Marco a Firenze che possono testimoniare la sua maniera tarda, che contrasta con le soluzioni goffe delle pitture di San Blas.

Sempre sul muro nord figura un altro riquadro con due scene di cui oggi restano pochi frammenti sul lato sinistro, vecchie foto mostrano *Cristo messo nel sepolcro* e la *Discesa al limbo* (fig.60), in cui un Redentore trionfante prende dalla bocca degli Inferi Adamo ed Eva assieme ad altri progenitori, il dettaglio della bocca mostruosa è comune nella pittura iberica e

specialmente diffuso nella pittura catalana di Ferrer Bassa, ma raro nella coeva pittura toscana. Queste figure mostrano come altre nel ciclo modi quattrocenteschi accompagnate da caratteri tardo gotici che avvicinano tale maestro all'autore del polittico di Sancho de Rojas (fig.54), anche se nelle pitture della cappella sembra mostrare una maniera più matura ed elaborata.

Iniziava il muro est una *Resurrezione* (fig.61) oggi perduta di cui non restano che vecchie foto in cui il Redentore che esce dal sepolcro appoggiandosi con un piede sulla tomba ha la stessa tipologia del muro nord, mentre i soldati dormienti sono lontanissimi dai soldati ridipinti nel polittico di S. Eugenio, tutta la scena mostra una impostazione ben ordinata e riuscita, ma senza alcuna ombra di stile italiano.

Nella parte centrale del muro est si trova una finestra sotto la quale dovevano essere stati dipinti gli altri due evangelisti *Marco e Matteo* in maniera speculare a quelli del muro ovest, che non sono sopravvissuti all'allargamento posteriore della finestra stessa, che ne ha supposto la distruzione. Fa loro seguito una *Ascensione di Cristo* (fig.62) oggi conservata solo in parte, sempre visibile totalmente da vecchie fotografie: Cristo ascende al cielo su una nuvola, presenta una mandorla tricolore con angeli che la circondano, mentre nella parte bassa la Madonna e i discepoli assistono alla scena, il volto sereno del Cristo mostra segni di ridipinture antiche ma coerenti, mentre la veste svolazzante svela ancora tutte le caratteristiche del mondo tardo-gotico, gli apostoli che assistono alla scena mostrano le caratteristiche dello cosiddetto Rodríguez de Toledo maturo.

Le raffigurazioni del muro sud sono invece completamente conservate e mostrano due scene sovrapposte nel primo riquadro (fig.63): nella zona superiore si trovano seduti in trono Dio Padre col Figlio circondati da angeli musicanti segnalati dalla scritta in basso che si legge intera in una foto d'epoca, "*ascendit ad celos et sede ad dexteram dei patris dnm*", che ricorda il passo del Credo che conferma il "siede alla destra del Padre". Le figure principali, dai volti in parte rimaneggiati, mostrano dei panneggi molto elaborati ma non svolazzanti,

anzi di una solidità delle masse comune alla Crocifissione. La scena inferiore dello stesso autore evidenzia una *Resurrezione* con Cristo in mandorla con ai lati angeli coi simboli della Passione che ricordano quelli della *Crocifissione* e in basso dei risorti seduti appartenenti a varie categorie, giovanette,anziane, laici, religiosi, che si affollano nella parte bassa del quadro quasi per mancanza di spazio con la stessa ressa che ritorna nella *Crocifissione* vicina. La *Pentecoste* (fig.64) al centro del muro sud mostra una bella architettura che si ritrova solo nell'*Annunciazione*, in cui però i casamenti prendono forme più ricche e elaborate, si notano pesanti rimaneggiamenti soprattutto nel gruppo di destra dei personaggi esterni alla casa, le figure interne alla casa potrebbero essere paragonate alle immagini della *Ascensione* anche se ne discostano spesso nei volti. Conclude il muro sud la *Resurrezione della carne* (fig.65), con un Cristo in mandorla con cherubini dal volto ormai troppo alterato, sotto di lui una città come allusione alla città celeste affiancata da un uomo e una donna nudi che pregano in ginocchio, forse riferimento ad Adamo e Eva, ancora più in basso figure ignude escono dalle fessure della terra. La scena presenta una bella città turrata con dei corpi goffi dall'anatomia imbarazzante per un maestro italiano dell'epoca, fosse anche Antonio Veneziano, che non sembra mai aver avuto una predilezione speciale per le forme anatomiche nell'ambito della sua pittura eclettica, tale scena giustificerebbe l'affermazione di Post che toglieva al presunto Starnina le storie del Credo perché qualitativamente inferiori agli standard fiorentini dell'epoca.

Sul muro ovest chiude l'intero ciclo la *Trasfigurazione sul Monte Tabor* che sembra potersi attribuire allo stesso maestro aspro e sintetico della *Resurrezione della carne*.

Il ciclo del Credo anche se meglio conservatosi nel tempo, dovrebbe suscitare una serie di cautele in caso di considerazioni attributive e stilistiche per una serie di problemi: non tutto il ciclo appartiene a un solo pittore, si distinguono chiaramente più maestri che a volte collaborano e probabilmente bisogna essere cauti quando si rischia di confonderli coi

ridipintori intervenuti posteriormente sul ciclo. Il problema risulta complicato in quanto dallo stato delle pitture e delle foto antiche (in caso di scene oggi scomparse) non è spesso chiaro dove predomini il ridipintore alterando una scena e dove si noti meglio il pittore originale.

In tale ciclo si distinguono alcuni maestri predominanti e nessuno di questi sembra un italiano di fine Trecento o degli inizi del Quattrocento, facendo cadere qualsiasi possibilità di attribuzione di queste pitture a Starnina e compagni, per quello che si riesce a vedere. Vi sono elementi italiani come la mandorla con angeli e cherubini molto usata da Starnina all'epoca o la particolare disposizione dei personaggi nella Crocifissione, ma tali elementi possono essere state desunti magari da altre opere starniniane presenti in cattedrale e ora scomparse. I vari maestri che lavorano nel Credo sembrano tutti avere uno stile molto consono ai primi decenni del XV o oltre, ma non sono assolutamente trecenteschi come qualcuno aveva voluto vedere, nonostante mostrino modi spesso arcaicizzanti.

Un maestro che sembra aver dipinto un gruppo abbastanza omogeneo di scene potrebbe essere identificato con l'autore del polittico del Prado commissionato da don Sancho de Rojas, cui darei il nome di Pseudo Rodríguez da Toledo per i dubbi che suscita la sua identificazione, tale pittore locale evidenzia nella cappella uno stile tardo gotico più ornato e maturo rispetto al polittico del Prado, arricchimento che farebbe pensare a considerare posteriore al *retablo madrileño* il suo intervento nella cappella di San Blas. Va però tenuto conto che, come suggerisce Rosa Alcoy, il polittico del Prado potrebbe essere dipinto da due mani, dove si percepisce la presenza di un collaboratore più arcaico³⁸².

A tale pittore andrebbero assegnate le scene della *Discesa al limbo* (fig.60) sul muro nord, della *Resurrezione* (fig.61) che la segue sul muro est, della *Ascensione* (fig.62) sempre sul muro est e forse parte della ridipinta *Pentecoste* (fig.64) del muro sud.

382 Rosa Alcoy, comunicazione orale, 2015.

Un altro maestro pienamente quattrocentesco, per quanto propenso a soluzioni arcaicizzanti è il maestro della *Crocifissione* (fig.59) nord che sembra ripetersi nel *Siede alla destra del Padre* e nel *Giudizio Finale* (fig.63) a sud, due scene comprese in un solo lunettone, il suo stile è tardo rispetto allo Pseudo Rodríguez e fa sorgere il dubbio che si stia parlando di un ridipintore e non dell'autore originale.

C'è poi un maestro estremamente arcaico specialmente evidente nella *Resurrezione della carne* (fig.65) a sud e nella successiva *Trasfigurazione* e nell'evangelista *Luca* a ovest, che si distingue per la sua anatomia rozza e i caratteri particolarmente "spettinati" che sembrano tornare anche nel Caifa del *Cristo davanti a Caifa* (fig.58). C'è infine un maestro iperdecorativo che spicca nella *Annunciazione* (fig.57) dagli interni ricchi e particolarmente curati e dalle vesti splendide.

Tutti questi maestri con eventuali collaboratori sono frutto di una scuola italianizzante con però una serie di caratteri propri prettamente locali.

Sotto la cornice sono ormai visibili, per quanto molto alterati, una serie di cicli sulle varie pareti che meritano una lettura specifica. Tutta la parete ovest è occupata da un grandioso *Giudizio Finale* (fig.66) ampiamente ridipinto, la parte destra della scena è ormai scomparsa e le picconature non ne migliorano la leggibilità, come ben si evince dalle figure emerse dal recente restauro. Secondo i documenti, alla fine del XV secolo tutta questa zona risentì di un pesante restauro compiuto da più maestri che ben si nota nelle figure dei beati che spesso mostrano volti dallo stile molto attardato. L'iconografia dell'opera invece sembra molto arcaica visto che ricalca quella del *Giudizio* (fig.86) dipinto da Buffalmacco al Camposanto di Pisa e sembra persino troppo primitiva per lo Starnina che all'epoca avrebbe dovuto dipingere il *Giudizio Finale* (fig.84) ora a Monaco. Infatti si mostrano Cristo e la Madonna in due mandorle con ai lati gli apostoli mentre nella fascia inferiore a sinistra si trovano tutti i tipi di

Beati e a destra i dannati ormai scomparsi. E' interessante che una fonte del XVII secolo annoti una serie di scritte perdute. Una latino nella zona inferiore recita: “*Iusto Dei Juditio Sine Verbo Moritur Qui in Divino Officio Negligenter Loquitur*” e una in spagnolo in un cartiglio retto dal diavolo enuncia: “*En Pena de Fuego, y de Dolor en Cuerpo, è en anima en su muerte estara con Satan Pastor del Infierno esta sentenciado sobervio goloso, luxurioso traidor, Ladron mala lengua, laputa, fedosa sijmonja, ipocrita maldita*”³⁸³. È possibile che queste scritte siano state aggiunte nel pesante restauro compiuto da tre pittori nel 1497.

La parete nord, ora quasi completamente bianca e con pochi resti di pittura doveva contenere le *Storie di S. Antonio Abate*, ormai scomparse. La parete est era dedicata a un ciclo agiografico del santo titolare della cappella ossia San Biagio, è la parete dove Polo Benito scoprì, a qualche metro dal suolo, la firma “*Juan Rodriguez de Toledo pintor lo pinto*” (fig.55) ed è un vero peccato che la zona dove venne scoperta questa firma non sia oggi più visibile. Del ciclo di San Biagio restano poche pitture sul lato destro con le seguenti scene (fig.67): *San Biagio come vescovo di Sebaste, La donna del miracolo del maialino porta cibo per il vescovo in carcere e I funerali di San Biagio*. Le tre scene mostrano uno stile tardo che potrebbe arrivare alla metà del XV secolo e non si comprende se lo stato attuale della pittura sia frutto di una ridipintura successiva, tale stile però non combacia per niente con quello dei maestri del ciclo del Credo. Va considerato che, dato che nella parte dove appariva la sua firma la pittura è scomparsa, non è sicuro identificare tale pittore con quello delle restanti storie di San Blas e men che meno con quelle della cornice. Però i documenti parlano di un Rodríguez da Toledo attivo nella cappella a metà del XV secolo per una serie di ridipinture, che ben si adatterebbero a un maestro che dovè rimodernare delle scene del ciclo del santo titolare.

Se si crede a questa versione dei fatti e non si ritiene che la firma ora scomparsa possa essere

383 Juan BRAVO DE ACUÑA, *Libro de la fundación de la Santa Iglesia de Toledo*, 1604, Toledo, BPE, ms. 198, fol. 125v.

riferita a tutto il ciclo, ma magari solo ad aggiusti nella parete est, questo Rodríguez da Toledo non potrebbe essere identificato con l'autore del polittico di don Sancho de Rojas databile tra 1415 e 1422 e delle pitture della cornice che richiamano tale stile, da dare probabilmente a un maestro anteriore attivo anche nella parte superiore della cappella di don Tenorio che quindi tornerebbe a essere anonimo.

Il muro sud della cappella dove si trova la porta di ingresso ospita una serie di storie di San Pietro e San Paolo interamente conservate nonostante la picconatura e le eventuali ridipinture. La scena centrale sopra la porta mostra un *San Pietro in trono* con ai alti miracoli dei SS. Pietro e Paolo (fig.68), a sinistra si trovano i resti di una *Chiamata di San Pietro* e una *Caduta di Simon Mago* intera, mentre a destra figurano due scene per ogni registro, in alto la *Caduta di Paolo* e la *Liberazione di San Pietro dal carcere* (fig.69), mentre in basso conclude il ciclo la *Decapitazione di Paolo* con la *Crocifissione di Pietro* (fig.70). Le scene potrebbero tranquillamente darsi a un maestro di primo Quattrocento simile a quello della Crocifissione senza ridipinture dato che il ciclo di Pietro è di un pittore abbastanza omogeneo, tranne nelle due scene di destra che sembrano di altra mano. Lo stile di tale maestro omogeneo autore di gran parte delle storie dei SS. Pietro e Paolo non coincide né con Starnina né col Veneziano, per quanto il suo stile sembra risentire a tratti proprio di tale artista o di qualche suo discepolo con cui sia venuto a contatto, a questo punto sarebbe interessante sapere se il collega di Starnina a Toledo, Niccolò di Antonio, di cui non si ha una sola opera, possa aver avuto uno stile che richiamasse il Veneziano, ma entreremmo nel puro mondo delle congetture. Tale maestro sembra invece distinto da quello che lavora sulla destra del ciclo, dove nelle scene superiori con la *Caduta di Paolo* e la *Liberazione di San Pietro dal carcere* sembra agisca un maestro più mosso, mentre la scena inferiore con la *Decapitazione di Paolo* con la *Crocifissione di Pietro* potrebbe essere attribuita a un maestro del XV secolo inoltrato che l'ha ridipinta.

Nella zona centrale del ciclo, la scena del *san Pietro in trono*, mostra una serie di architetture di chiaro stampo italiano e perfettamente consone al mondo fiorentino di fine Trecento che sembrano la versione complicata delle scarse architetture della predella del Battesimo. Il trono di San Pietro, ricorda in maniera più sofisticata certe edicole di santi che troviamo anche nella cappella Castellani di Agnolo Gaddi, anche l'edificio rosa con contrafforti sembra la versione più sofisticata di alcuni templi che Agnolo derivò dal padre Taddeo, vero maestro in architetture, poi rielaborate in modo tardo-gotico dal figlio e presenti nelle scene della tribuna di Santa Croce. Mentre il tempio rotondo a lato richiama più certe architetture del camposanto di Pisa dipinte da Antonio Veneziano nelle storie di San Ranieri. Infine l'edicola quadrata sormontata di statue che si trova nella *caduta di Simon Mago* ricorda le edicole sormontate di statue usate sia da Agnolo che da Starnina nel Carmine. Questo tipo di architetture erano abbastanza comuni tra i pittori toscani del secondo Trecento e anche Starnina doveva conoscerle assai bene, visto che anch'egli utilizza spesso prototipi simili a quelli di Agnolo Gaddi.

Da queste affermazioni sembra possibile affermare che il pittore delle *Storie di San Pietro* sembra avere una conoscenza precisa delle architetture comuni a Firenze alla fine del Trecento e questo costituisce un segnale di italianismo meno generico rispetto ad altre pitture presenti in cappella. Ribadendo che tale maestro sembra un locale con conoscenze approfondite di sfondi alla maniera toscana, è possibile che li abbia appresi proprio a Toledo durante il soggiorno di Starnina in città. O comunque sarebbe plausibile pensare che in un dato momento il maestro abbia fornito i disegni per l'esecuzione di tali pitture, in quanto non si può trovare traccia del suo stile diretto nella cappella, ma d'altronde dei richiami così puntuali alle architetture dipinte a Firenze e Pisa nel secondo Trecento risulta difficilmente spiegabile, se non si vuole Starnina implicato almeno nella progettazione delle storie dei Santi Pietro e Paolo, cui potrebbe aver fornito dei disegni poi tradotti sul muro da un maestro

locale.

La cappella di San Blas e il suo stile italianizzante probabilmente continuerà ad affascinare gli studiosi per molto tempo, non era questa la sede per approfondire ulteriormente la sua analisi in quanto tale revisione delle pitture della cappella si è centrata su un possibile intervento di Starnina nella stessa cercando di affrontare tutte le questioni che tale quesito proponeva.

8 Gherardo Starnina a Valenza

La presenza di Starnina a Valenza risulta davvero misteriosa in quanto ricca in documenti ma assolutamente povera di opere che ne possano confermare i modi e lo sviluppo, la documentazione lo situa in città dal 1395 al 1401 con una serie di incarichi che si tradussero in opere che malauguratamente non ci sono pervenute. Quello che abbiamo di Starnina a Valenza, come nel caso di Toledo, sono alcune opere non documentate ma attribuite come il polittico di Bonifacio Ferrer nel Museo di Belle arti di Valenza e il *Giudizio Finale* che non sappiamo dove sia stato dipinto, ma potrebbe tranquillamente rientrare per modi nel suo periodo valenzano o in quello immediatamente successivo.

Starnina inoltre non era solo in città, ma in compagnia di altri due maestri toscani che possiamo indicare come suoi collaboratori in quanto appaiono spesso con lui nei documenti.

8.1 I documenti sul soggiorno valenzano di Starnina

Come già enunciato nel capitolo toledano dedicato a Starnina uno dei primi documenti che abbiamo di Starnina in Spagna cronologicamente si riferisce a Toledo e vi appare lui e il suo collega Niccolò di Antonio, dato che Starnina riceve il pagamento per entrambi nel dicembre 1395 per un panno della Passione che ha dipinto anteriormente per la cappella del Salvatore di Pedro Fernández de Burgos.

Niccolò di Antonio compare in un documento valenzano, assieme a un altro collega Simone di Francesco, in cui si dichiarano entrambi *florentini pintores*, che però non riguarda fatti d'arte. Infatti sono entrambi testimoni in un atto notarile riferito a una certa Marietta, vedova del mercante valenzano Pere Lambert, che riceve 7 soldi da Joan Claver per la festa di san

Giovanni e ne firma la ricevuta con i due pittori testimoni che si dichiarano suoi inquilini: “...*Testes huius rei sunt Franciscus Simò et Nicholaus Anthonii, florentini pictores, circa dictam Marietam commorantes*”. La stessa formula viene ripetuta in un documento successivo riguardante lo stesso assunto. Entrambi i documenti sono stilati in Valenza il 17 luglio 1398³⁸⁴.

Lo stesso Simone di Francesco appare poi in tre documenti come testimone dello Starnina, prima in una ricevuta dell'agosto 1398 di sette fiorini che Starnina dà a due cittadini valenzani per aver dipinto una figura di Cristo, poi in un'altra ricevuta del novembre 1398 in cui lo stesso maestro riceve 15 fiorini per le immagini dipinte per una tomba del chiostro di San Francesco a Valenza e ancora nell'agosto 1399 quando Starnina rilascia un'altra ricevuta di 7 fiorini per una figura di Cristo che aveva dipinto per la vedova di un notaio, parte del pagamento della stessa commessa nel 1398. In tutti i casi appare il collega italiano con la dicitura: *Simon Francisci, pictor* e *Simon Francisci, pictor Valencie*³⁸⁵.

Lo stesso maestro appare in altri documenti valenzani ma viene segnato come *Francesc Simò* e non ne viene specificata la provenienza italiana, cosa che potrebbe far pensare a una omonimia, se tale dicitura *Franciscus Simò* non comparisse anche nel documento in latino in cui fa da testimone assieme a Niccolò d'Antonio. L'approssimazione nello scrivere i nomi di certi atti notarili che potevano andare in valenzano o latino a seconda dei casi e dare quindi origine a storpiature di nomi stranieri dovuti alla fretta, non permette di avere una risposta risolutiva a tale omonimia. Però se si pensa che nel caso del documento latino non artistico il nome del testimone potesse essere confuso, la cosa diventa strana nel caso in cui un *Francesc Simò* è presente in atti ufficiali in un incarico pubblico a Valenza, dato che l'uso del patronimico a Firenze era molto preciso e un Simone di Francesco non corrisponde

384 Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I, (1238-1400)*, Universitat de Valencia, Valencia, 2005, pp. 466, 438.

385 Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, pp. 467, 472, 486.

assolutamente a un Francesco di Simone.

Infatti un tale *Francesc Simò* è segnato nel giugno 1397 come rappresentante dell'ufficio dei *freners* ossia i palafrenieri di Valenza assieme a Gonzalo Peris, c'è poi una riunione del Consiglio di Valenza del maggio 1398 a cui assistono i due personaggi suddetti in qualità di consiglieri dell'Ufficio dei *freners*. Anche se in entrambi i documenti non è segnato il mestiere, i pittori valenzani fanno parte della corporazione dei *freners* fino al XVI secolo, il nostro potrebbe essere quindi in tal caso un valenzano sconosciuto di nome Francesco di Simone, che non è detto che corrisponda al fiorentino Simone di Francesco³⁸⁶.

L'origine dei due compagni di Starnina è stata studiata dalla Miquel che ne ha trovato tracce a Pisa e Lucca, sostenendo che Nicola di Antonio sia pisano e figuri nell'Arte dei Medici e Speciali nel 1387, mentre Simone di Francesco sia senese e che questi sia documentato a Lucca tra il 1409 e il 1420, abbia compiuto un viaggio a Siena tra 1419-1420, che prenda solo lavori secondari in ambito italiano. Miquel rinforza l'ipotesi di una collaborazione valenzana dei due con Starnina e di un loro ritorno in patria assieme al maestro per poi disperdersi dopo la morte di questi avvenuta dopo il 1409, crede inoltre che nella bottega valenzana di Starnina sia attivo anche Miguel Alcañiz³⁸⁷.

In effetti a Firenze i due pittori sono citati nelle liste dell'Arte dei Medici e Speciali in cui in genere si iscrivevano i pittori, Simone di Francesco nel 1381 e Nicola di Antonio nel 1387.

Quest'ultimo è segnato come *Nicholò d'Antonio di Pagolo Cruoni dipintore* in una data che Jacobsen legge come febbraio 1398 e Haines legge come un periodo compreso tra dicembre

386 XIMO COMPANY, JOAN ALIAGA, LLUÏSA TOLOSA, MAITE FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, pp. 438, 463. Per la Corporazione dei *Freners* o palafrenieri a Valenza di cui facevano parte anche i pittori valenzani, vd. XIMO COMPANY, *L'europa de Ausiàs March: art, cultura, pensament*, Gandia, Centre d'Estudis i Investigacions Alfons el Vell, 1998, pp. 192-193.

387 Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale», Daniela PARENTI, Angelo TARTUFERI (a cura di), *Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2008, pp. 39.

1387 e marzo 1398. La differenza di data è dovuta al fatto che accanto ad ogni matricola non si metteva sempre la data precisa di iscrizione, questo ha costretto gli studiosi a fare calcoli approssimativi per stabilirne l'entrata nell'arte³⁸⁸. Miquel pensa sia pisano grazie a un documento che lo vuole a Lucca nel 1426, tale documento lucchese fa riferimento a un “*magister Nicolaus de olim Antonii de Pisis habitans Luce*” che reclama al pittore Salvatore di Santo una figura di Sant'Agostino avendo pagato un anticipo per la stessa, cui segue un accordo tra i due per la consegna dell'opera.

Questo strano documento per me però fa un riferimento generico a un *magister* che potrebbe essere un pittore, orafo, architetto o avere un lavoro che non abbia nulla a che fare con l'arte, il termine maestro è troppo generico per poter identificare in lui il pittore che collabora con Starnina a Valenza, visto che non è contrassegnato come *pictor*, inoltre è strano che un pittore reclami un'opera di un altro pittore, in genere tra colleghi c'era maggiore solidarietà e i pittori intervenivano quando si trattava di stimare un'opera o di aiutare qualche amico collega, persino il libro da cui è estratto il documento non gli dedica una biografia come pittore e lo cita come maestro Nicola perché interviene nella vita di un altro pittore. Inoltre di tale maestro pisano non abbiamo ulteriori documenti soprattutto di ambito artistico. Sono propensa quindi a non identificare tale Nicola d'Antonio pisano con il maestro che lavora con Starnina, lasciando quindi l'origine di tale pittore nel mistero e attenendomi alla dicitura di *florentino pintore* con cui si dichiarava a Valenza. La Bernacchioni tende poi a identificare il collaboratore di Starnina in un *Niccholò dipintore* che lavora secondo un

388 Per il documento conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, cfr. ASFI, Arte Medici e Spez. 7, *Libro sexto delle matricole di Firenze segnato E, che comincia nell'anno 1386 e finisce nell'anno 1408*, fol. 124v, “Nicholo dantonio di pagolo cruoni dipintore 24”. La notizia del pittore immatricolato è riportata da vari studiosi, cfr. Carl FREY, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin, W. Hertz, 1885, p. 323; Margaret HAINES, «Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'Arte dei Medici e Speciali a Firenze dal 1353 al 1408», *Rivista d'arte*, 1989, pp. 205; Werner JACOBSEN, *Die Maler von Florenz, zu Beginn der Renaissance*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2001 (voce Nicola d'Antonio); Graziano CONCIONI, Claudio FERRI, Giuseppe GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo Lucchese*, Matteoni, Lucca, 1994, pp. 374-375.

documento del 24 giugno 1408 nella certosa di Galluzzo, dove Starnina ha dipinto il polittico del cardinale Acciaiuoli, ora diviso in vari musei. In tal caso la menzione di tale pittore anche senza patronimico ne renderebbe più facile l'identificazione col Niccolò di Antonio, collaboratore di Gherardo di Jacopo, purtroppo il documento parla solo di *due orcia d'olio* che il pittore aveva ricevuto, ma sta in un libro di entrate e uscite dove vengono citati spesso i *maestri delle cappelle del cardinale* e in cui si annotano le spese per la cappella Acciaiuoli di santa Maria nella certosa fiorentina³⁸⁹.

C'è poi in tale *Nicolau de Florencia* che il 3 febbraio del 1387 contratta da Jaume Biure, mercante barcellonese un polittico di San Nicasio vescovo e S. Mauro Abate, che doveva essere simile a uno già presente nella cappella di S. Anna del monastero del Carmine di Barcellona. Il documento viene riportato da Madurell nel 1952 e aveva dato qualche speranza di trovare tracce del collega di Starnina a Barcellona, solo che tale pittore è menzionato in un'altra carta come *Nicolau de Canonibus* quindi per quanto di origine fiorentina non può essere assolutamente identificato col Nicola di Antonio che collabora con Starnina a Valenza³⁹⁰.

La vicenda di Simone di Francesco ha lacune simili a quelle di Niccolò d' Antonio, lo sconosciuto pittore è testimone in vari documenti di Gherardo di Jacopo, fatto che fa supporre una certa familiarità tra i due maestri; inoltre Sanchis Sivera ricorda che egli, come Starnina, partecipò alla preparazione degli *Entremeses*, carri allegorici per la solenne entrata

389 Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, p. 55 nota 35. Caterina CHIARELLI, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della certosa di Firenze*, II, Analecta Cartusiana, 1984, pp. 290-291.

390 José M. MADURELL MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949, p. 51; 1950, p. 48; 1952, p. 152. Per una panoramica sui pochi artisti italiani presenti a Barcellona alla fine del Trecento, vd. il mio articolo sul tema: Maria Laura PALUMBO, «Artistas italianos en la Barcelona del primer gótico internacional», Rosa ALCOY (ed.), *Contextos 1200 i 1400*, Barcellona, Grup EMAC, 2012, pp. 349-360.

di re Martino a Valenza nel 1401³⁹¹; come nel caso anteriore mancano opere di tale maestro e anche documenti che attestino la sua attività artistica, fa eccezione solo un documento che ne testimonia la pittura di una stanza a Lucca nel 1412.

Anche Simone di Francesco è iscritto all'Arte dei Medici e Speciali 12 novembre 1381, fatto che ne testimonia una maggiore anzianità rispetto a Starnina e Nicola di Antonio. Questi viene segnato in due codici come “*Simone di Cechino dipintore*” e come “*Simon Cechini, pictor populi Santi Fidriani, die XII novembris MCCCLXXXI*”, come ha letto Frey³⁹².

Simone di Francesco da Siena è stato identificato con un pittore minore presente a Lucca dal 1409, indicato anche come da Firenze a volte nei documenti, ricordato in una serie di documenti secondari riguardanti vicissitudini famigliari e di disagio economico, ma che solo in un caso riguardano la storia dell'arte per una commessa minore. Sembra poi che decise di tornare nella città natale, visto che nel 1920 il pittore lucchese Francesco Anguilla è testimone di un atto in cui il collega Simone di Francesco nomina suoi procuratori Tegrino e Raffaele del fu Pietro Tegrini, per allontanarsi dalla città e viaggiare a Siena³⁹³. Il problema di questi documenti consiste nella scarsità di carte riguardanti l'arte visto che l'incarico di dipingere una stanza nel 1412 è un tipo di lavoro che normalmente si affidava a pittori decoratori o ad artisti provinciali di poca levatura, basterebbe ricordare le carte per la decorazione dell'interno di casa Datini che sembrano fare distinzione tra decoratori e pittori, chiamando per le *figure* un Niccolò di Pietro Gerini, ma accontentandosi di maestri

391 José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievals en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p. 45.

392 Per i documenti su Simone di Francesco, cfr. ASFI, Arte Medici e Spez. 7, *Libro quinto delle matricole di Firenze segnato E, che comincia nell'anno 1353 e finisce nell'anno 1386*, Fol. 150r “*Simone di Cechino dipintore 279*”. Carl FREY, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin, W. Hertz, 1885, p. 324, 341; Margaret HAINES, «Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'Arte dei Medici e Speciali a Firenze dal 1353 al 1408», *Rivista d'arte*, 1989, pp. 195.

393 Graziano CONCIONI, Claudio FERRI, Giuseppe GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo Lucchese*, Matteoni, Lucca, 1994, pp. 334, 337 nota 70, 367–368; E. LAZZARESCHI, «Angelo Puccinelli», *Bollettino storico lucchese*, 1938, p. 140; M. PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1996, nota 44, p. 176.

secondari quando si trattava di adornare una stanza di decorazioni vegetali. Questo fatto svaluterebbe una eventuale identificazione del pittore senese che vive a Lucca con il collega di Starnina a Valenza, ma le congetture a mio parere, non vanno spinte oltre tale considerazione, vista la pochezza dei dati a disposizione.

Se dunque i documenti scoperti sui presunti collaboratori di Starnina non hanno modo di essere verificati, anche la totale assenza di opere a loro collegabili li rende solo dei nomi a cui non è possibile aggiungere deduzioni che migliorino la conoscenza artistica di Starnina e della sua bottega. È chiarissimo che il maestro sia a Valenza che a Firenze deve aver avuto dei collaboratori, ma la loro identificazione con nomi senza opere non migliora la leggibilità delle opere del maestro che subiscono varie oscillazioni tra modi più valenzani e compostezza fiorentina, che non possono essere spiegate con un ricorso a nomi senza opere che ne indichino lo stile. Inoltre la iscrizione nei Medici e Speciali di tali maestri fa pensare a artisti con una propria bottega che magari giunti a Valenza si siano associati in un'unica compagnia per ottenere più commesse in terra straniera, e questo fatto sarebbe provato dal pagamento toledano a Starnina e Nicola d'Antonio in cui non si specificano distinzioni come garzone o discepolo tra i due maestri³⁹⁴. Di sicuro quando si parla di Starnina, di cui purtroppo è ben documentata con opere prevalentemente l'attività fiorentina, bisogna parlare di una bottega plurale con vari collaboratori, ma a parte Scolaio di Giovanni, che è stato recentemente studiato a fondo, la personalità di altri seguaci di Starnina resta un mistero³⁹⁵.

Un altro labirinto di documenti senza opere si rivela a studiarla la serie di documenti valenzani su Starnina, pubblicati dapprima da Sanchis Sivera e Cervero Gomis, con aggiunte

394 Per le dinamiche delle botteghe di pittori fiorentini, cfr. Annamaria BERNACCHIONI, «Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività», Mina GREGORI, Antonio PAOLUCCI, Cristina ACIDINI (a cura di), *Maestri e botteghe, pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Firenze, Silvana, 1992, pp. 23-33.

395 Alberto LENZA, *Il Maestro di Borgo alla Collina. Proposte per Scolaio di Giovanni pittore tardogotico fiorentino*, Edizioni Polistampa, 2012.

di Aliaga e della Miquel³⁹⁶.

Il primo documento valenzano del maestro situa il suo arrivo in Spagna almeno al 1394, visto che il 22 giugno 1395 già gli viene pagato a Valenza un polittico finito per un tale Pedro Macip per la chiesa di Énova secondo Aliaga, che corregge la trascrizione di Sanchis Sivera che leggeva invece Sueca. Nel documento scoperto si dice solo che Starnina ha già consegnato il polittico, che ha ricevuto i pagamenti e la questione è ormai legalmente chiusa, si nota anche che maggiori dettagli sull'opera erano contenuti in un altro contratto non pervenuto. Neanche la somma del pagamento è nota, ma il pittore si dichiara *civis Valencie*, l'unica informazione che se ne deduce, dato che un polittico richiedeva un certo tempo per essere eseguito, è che il maestro sia giunto in città prima di quest'anno:

“Die Martis XXII, mensis Junii, anno a Nativitate Domini Mccclxxxv. Petrus Macip, rector ecclesiae de Enova, diocesis valencie ex una parte, et Gerardus Jacobi, pictor civis Valencie ex altera, confitemur adinvicem nobis scilicet ego, dictus Petrus, vobis, predicto Gerardo, quod tradidistis mihi realiter et de facto tu tenebamini illud retrotabulum quod mihi facere promisistis cum instrumento acto in posse discreti Francisci Caydia, notarii, et ego dictus Gerardus, confiteor vobis, dicto Petro, quod solvistis mihi realiter et de facto totum id et quantum mihi solvere tenebamini pro precio dicti retrotabuli. Unde absolvimus nos ab omni accione, petitione, etc. imponentes nobis adinvicem silentium sempiternum..etc.– Testes, Lazarus de la manya, sartor, et Johannes Exemeno, presbiter, beneficiatus in sede Valencie”³⁹⁷.

396 José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, pp.45-47; Joan ALIAGA, «Reexaminando un documento de Gherardo Starnina», *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 32-33; Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos prestigio y dinero*, PUV, Valencia, 2011, pp. 155-159, 280; Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*, Universitat de Valencia, 2005, doc. n. 684, 685, 699, 875, 880, 890, 981, 932, 957.

397 José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, p. 45; Joan ALIAGA, «Reexaminando un documento ...», pp. 32-33; Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, doc. n. 684, p. 388.

Sei giorni dopo Starnina fa da testimone in un documento di nessun valore artistico. A fine novembre del '95 nomina procuratori i due mercanti fiorentini con cui intratteneva una certa familiarità, di cui si è già parlato in precedenza, per spostarsi probabilmente a Toledo, come dimostra un documento da me ritrovato che parla di un Ghera che nel gennaio del 1396 se ne sta *ciottoso* a Toledo da ben 40 giorni. Ho già discusso come tale procura sia strettamente legata all'attività toledana di Starnina e forse il fatto che Gutiérrez abbia già segnalato che Starnina abbia un vuoto documentale a Valenza dal 1395 al 1398 collegandolo a una sua possibile attività toledana andrebbe ripreso in considerazione, se si mantiene l'idea a mio parere molto probabile di una sua paternità del polittico dell'altare maggiore della *catedral primada*:

“Die mercurii XXIII mensis novembris anno a Nativitate Domini MCCCLXXXX quinto. Gerardus jacobi, pictor civis Florencie, gratis facio procuratores meos vos, Iohannem Sthefani, presentem, et Simonem d'Estagio, absentem, mercatores, cives Valencie, et virumque vestri in solidum, ita quod condicio occupantis et cetera, ad lites et cetera, promitto habere ratum, et cetera, obligo omnia bona mea et cetera.

Testes, discreti Bernardus de Cleriana, et Anthonius Parellada, notarii, Valencie cives”.

Nel 1398 l'attività del pittore in città, secondo i documenti, doveva essere abbastanza intensa visto il numero di commesse che si registrano in tale momento. Sarebbe bello pensare che la fama della sua attività toledana gli permise di acquisire un certo prestigio, facilitandogli come straniero nuove commesse. Infatti se si considera *in toto* la produzione artistica valenzana dell'epoca e la percentuale di documenti riguardanti commesse artistiche, il pittore fiorentino assume un ruolo marginale rispetto a personaggi come Marzal de Sax o Pedro Nicolau che si accaparravano i migliori incarichi, ne sia prova il fatto che Gherardo di Jacopo non ha mai

lavorato per la cattedrale di Valenza, a differenza dei suoi colleghi appena citati. Il fatto invece che sia stato così ben accetto a Toledo, fa pensare che il passo del Vasari sulla *carestia di buoni pittori* in quel di Spagna che permetteva al nostro fiorentino di cercare fama e ricchezza lì, non sia riferito solo all'atteggiamento inclusivo nei confronti degli artisti usato a Valenza, ma proprio alla situazione castigliana e toledana, visto che prima ancora dell'arrivo di Gherardo, il vescovo di Toledo aveva provato a cercare a Valenza un pittore per il polittico dell'altare maggiore, inoltre quello che resta della pittura castigliana dell'epoca mostra ben pochi esempi, alcuni influenzati da un italianismo *sui generis* dovuto anche al passaggio di Starnina per quelle terre³⁹⁸. Il racconto vasariano invece che rileva come un re di Spagna abbia ben accolto l'artista potrebbe essere una esagerazione novellistica e comunque non va assolutamente riferito al re di Castiglia, che non sembra avere avuto nessuna parte nelle commesse toledane, ma forse a uno di Aragona, dato che sia re Giovanni che il fratello re Martino avevano spiccati interessi artistici.

Fatto sta che nel 1398 Starnina è presente a Valenza e, secondo le carte, anche gli altri due maestri italiani Simone di Francesco e Niccolò d'Antonio sono presenti in città a luglio dove figurano come testimoni in un atto.

Il primo incarico che riceve a luglio è sontuoso e molto ben pagato in quanto registra uno dei maggiori importi per un polittico dell'epoca, indice del valore raggiunto dal maestro in città. Si tratta di un polittico per il monastero valenzano di S. Agostino pagato la ingente somma di 550 fiorini aragonesi da dare a rate, che Starnina, che si dichiara pittore fiorentino che ora vive a Valenza, sostiene di stare dipingendo su incarico di Giovanni (di Becciaco), vescovo di Dolia che la Miquel ha identificato con Jean de Bessay, di cui il pittore rilascia una ricevuta

398 Per una ampio panorama della pittura in Castiglia, cfr. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, 2 voll.

per un acconto di 100 fiorini:

“Die lune, VIII iulii anno MCCCXCVIII, sit omnibus notum quod ego, Gerardus Jacobi, pictor Florencie, nunc commorans Valencie, scienter confiteor vobis, reverendo in Christo Patri et Domino fratri Iohanni, Dei gratia episcopo Doliensi, presenti, quod ex illis quingentis quinquaginta florenum auri in quibus michi estis obligatus pro opere cuiusdam retrotabuli quod facio ad opus ecclesie monasterii Sancti Augustini Valencie, dedistis et solvistis michi realiter numerando en duabus solutionibus centum florenorum auri unde...Testes inde sunt fratre Raymundus Arnaldi, ordinis Sancti Augustini, et Michael de Manresa, vicinus Valencie”.

Sullo stesso incarico abbiamo la ricevuta finale del 1400 in cui il maestro dichiara di aver ricevuto dal vescovo tutti i 570 fiorini (il prezzo sembra essere salito nei due anni successivi) che doveva aver in saldo per un polittico che ha già dipinto per la chiesa di S. Agostino. È curioso come il maestro continui a dichiararsi fiorentino che risiede a Valenza.

“Noverunt universi quod ego, Gerardus Jacobi, florentinus pictor, Valencie degens, scienter et gratis confiteor vobis, reverendo in Christo, Patri et Domino fratri Iohannii, episcopo Doliensi, presenti, et vestris quid dedistis et solvistis michi et ego per manus vestri habui et recepi voluntati mee diversis solucionibus et temporibus quingentis septuaginta florenos auro communes de Aragonia, quos michi dare et solvere tenebamini racione et precio inter me et vos convento pretextu illius retrotabuli quod feci pro vos in ecclesia monasterii Sancti Augustini Valencie. Et quia est rei veritas...”³⁹⁹.

Del monastero di S. Agostino rimane solo la chiesa riportata al primitivo splendore gotico dopo le distruzioni del 1936 e le vicissitudini del monastero rendono molto difficile l'ipotesi che il grande e costoso polittico starniniano sia potuto sopravvivere alle ingiurie del tempo.

399 Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval...*, pp. 465-466, 493.

La chiesa iniziata ai primi del Trecento fu completamente ristrutturata nel 1362 con l'aiuto del Consiglio municipale, conservava la immagine miracolosa di Santa Maria della Grazia, che aveva devoti importanti tra cui il re di Castiglia Enrico II che nel 1372 finanzia la costruzione della cappella dedicata alla sacra immagine che apriva sul chiostro, tale cappella fu poi rifatta a fine Seicento aprendola dal lato dell'altare della chiesa e ancora nel 1750-54 dai fratelli Vergara. Anche l'altare maggiore ospitava un grande polittico cambiato con un *retablo* del 1730 di Francisco de Vergara, che presentava la statua del santo titolare preso dal polittico vecchio, assieme ad alcune parti dell'antico polittico ridipinte da Evaristo Muñoz.

Tutto questo scomparve durante l'occupazione napoleonica del 1812-1814, anche se tramite la real Academia de San Carlos si era cercato di mettere in salvo alcune opere, la destinazione a bivacco di uomini e bestie della navata le procurò gravi danni e sparizioni di quasi tutte le opere d'arte. Starnina venne pagato probabilmente per un polittico di grandi proporzioni che si può pensare fosse quello dell'altare maggiore, cambiato nel XVIII secolo o quello della importante cappella della Madonna della Grazia⁴⁰⁰.

Il 22 agosto 1398, Starnina viene pagato dagli esecutori testamentari di un committente non specificato 7 fiorini d'oro per aver dipinto una figura di Cristo e tra i testimoni figura il suo collega Simone di Francesco:

“Ego, Geraldus Iacobi, pictor, civis Valencie, scienter confiteor vobis, Matheo Ferrer, presbitero, et Dominico Geup, pellisario, Valencie comorantibus, quod dedistis et solvistis michi mee voluntati realiter numerando in presencia notario et testes subscriptorum septem florenos auri Aragonum comunes, quos michi dare tenebamini racione cuiusdam figure

400 Daniel BENITO GOERLICH, «La iglesia Barroca del monasterio de San Agustín de Valencia», *Ars Longa*, 2013, pp. 167-193; José Vicente ORTÍ Y MAYOR, *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el día 9 de Octubre de 1738 La quinta centuria de su christiana conquista*, Valencia, Por Antonio Bordazar, 1740, pp. 402-413.

Ihesuchristi per me facta et depicte ad opus dicte manumissorie, in cuius rei testimonium facio vobis fieri per notarium subscriptum presentem apocham de soluto. Quod est actum Valencie. Testes huius rei sunt Simon Francisci, pictor, et Iohannes de Obte, scutifer, Valencie comorantes”.

In un secondo documento riguardante lo stesso incarico dell'agosto 1399 il pittore dichiara di aver ricevuto altri 7 fiorini per la figura di Gesù Cristo dipinta per le volontà della defunta donna Francesca, moglie del fu Giacomo Ponç notaio, sempre con Simone di Francesco a fare da testimone. Potrebbe trattarsi, visto che viene pagato dagli esecutori testamentari di una defunta, di una cappella funeraria per cui il maestro dipinse un Crocifisso o un affresco con Cristo. Se la quantità per cui venne pagato si ferma a 14 fiorini l'ipotesi di un affresco diventa probabile:

“Die veneris xxij augusti anno predicto nonagesimo nono- Ego, Gerardus Jacobi, pictor civis Valentie, scienter confiteor vobis, Matheo Ferrer, presbitero, et Domenico Gulp, pellipario, valentie commorantibus, manumissoribus et executoribus ultime voluntatis domine Francisce, uxore quondam discreti Jacobi ponç, notari, civis dicte civitatis, presentibus, Quod dedistis et solvistis michi mee voluntati realiter numerando in presentia notarii et testium subscriptorum septem florenos auri Aragonum communes, quos michi dare tenebamini racione et cuiusdam figure Jhesuchristi per me facte et depicte ad oppus dicte manumissorie. Et quia rei veritas talis est Renuncio scienter omni excepcioni quantitatis predicte non numerate et a vobis non habite et non recepte ut predicatur et doli, in cuius rei testimonium facio vobis fieri per notarium subscriptum presentem apocham de soluto. Quod est actum Valentie etc... - Testes huius rei sunt Simon Francisci, pictor, et Johannis de Obte, scutifer, valentie commorantes”⁴⁰¹.

401 José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, pp. 44-47; Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, pp. 467, 486.

Sempre nel 1398, Starnina lavora per donna Francesca, moglie del fu mercante Guillem Costa e figlia del defunto commerciante di panni Vicens Bordell, certe immagini per la tomba del padre, situata nel chiostro dei frati minori del convento di San Francesco di Valenza, per 15 fiorini, ha come testimone Simone di Francesco.

“Eodem die Martis (27 novembre 1398) – Sit omnibus notum quod ego, Magister Gerardus Jacobi pictor, Valentie degens, gratis et scienter confiteor vobis, domine Francisce, uxori quondam Guillelmi Costa, mercatoris, filie et heredi venerabilis Vincentii Bordelli, draperii Valentie, defuncti, licet absentis, et vestris quod pro depingendi certis ymaginibus in pariete contigue sepulture prefati patris vestri, que constructa existit in claustro fratrum minorum Valentie, in quo quidem opere per xx dies et amplius vaccavi, dedistis et solvistis mihi voluntati mee realiter numerando per manus Guillelmi Castellò, quindecim florenos auri communes de Aragonia. Et quia facti veritas sit etc...– Testes inde sunt discretus Petrus Dassín, presbiter, et Simon Francisci, pictor valentie”⁴⁰².

Nello stesso giorno presenta il conto anche lo scultore Pedro Lobet per le decorazioni scultoree della sepoltura del padre di donna Francesca, la stessa committente dello Starnina, la cui tomba paterna è stata costruita nel chiostro dei frati minori di Valenza. Il maestro riceve 147 soldi per tre lapidi messe nella parete contigua a detta sepoltura in una delle quali è dipinta e fissata una Vergine e gli scudi del defunto che furono verosimilmente dipinti da Starnina (*“picta et ingastada ymago Virginis Marie et in aliis signa dicti defuncti”*), inoltre specifica che l'immagine fu fissata alla parte scultorea con quattro chiodi (*“cum quibus ymago predicta fuit afixa dicto lapidi”*), mentre è stato lui a disegnare una mostra degli scudi da dare al pittore, che ha portato le lapidi prima a casa dello pittore e poi al chiostro, ad avere fatto l'arco e la volta di gesso sulla parete del sepolcro, ad avere fissato le lapidi alle parete, ad aver

402 XIMO COMPANY, JOAN ALIAGA, LUISA TOLOSA, MAITE FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, pp. 472-473.

rifatto il pavimento, anche con mattonelle grandi con lo scudo del defunto e ad aver profilato di riggole la sepoltura e infine ad aver lisciato la parete da dipingere, probabilmente ad affresco per Starnina⁴⁰³.

Questa serie di informazioni danno una idea di come le figure dipinte da Gherardo di Jacopo erano situate nella cappella funeraria di Vicens Bordell, eretta nel chiostro francescano di Valenza; tale cappella aveva pavimento con scudi araldici, almeno tre lapidi, una Madonna su tavola fissata alla parte scultorea e vari affreschi, le parti dipinte erano di Starnina, mentre quelle in pietra di Pedro Llobet.

Di tale cappella nel chiostro non resta nulla in quanto l'intero convento di San Francesco con una bella chiesa e due chiostri fu totalmente demolito nel 1891, ma sarebbe bello pensare che la *Madonna* dipinta su tavola e fissata con chiodi avesse fattezze simili alla *Madonna* di Cleveland, opera del catalogo con ampi tratti valenzani che non ha origini italiane e che esamineremo dettagliatamente più avanti.

Il convento di San Francesco sembra fosse stato costruito su della terra donata ai francescani da Giacomo I nel 1237, secondo Teixidor questo terreno era contiguo alle rovine del palazzo del re Zeit, da cui la leggenda che il monastero fosse stato eretto sul palazzo del re musulmano convertitosi al cristianesimo. I francescani di Valenza commissionarono un polittico di San Francesco a Ferrer Bassa che morì nel 1348 prima di poterlo finire e fu reclamato ai familiari nonostante fosse incompleto attraverso il re Pietro il Cerimonioso. Nel 1366 su impulso del maggiordomo del re don Pedro il Cerimonioso, Berenguer Codinats, si rifà la chiesa che minacciava rovina, in stile gotico. Nel 1376 inizia anche il restauro del convento e la ristrutturazione dei due chiostri, maggiore e minore. Nel 1675 si barocca la chiesa con altari churriguereschi, tolti nel 1814 perché considerati di cattivo gusto per l'epoca ripristinando le forme gotiche. Nel 1823-27 si confisca una parte del convento per

403 José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievals en Valencia...», 1928, pp. 46.

ospitare la soldatesca, nel 1835 i francescani devono lasciarlo, in base alla legge sulla soppressione dei conventi, il monumento passa allo stato che vi mette la Cavalleria dei Lancieri di Numancia, ma va in rovina e viene demolito nel 1891⁴⁰⁴.

Un documento scoperto di recente infine ha svelato che Starnina ha dipinto un polittico di San Michele per la certosa di Portacoeli nel 1401 su incarico di don Francisco Maça, vicario della chiesa di San Tommaso a Valenza, per la sua cappella nel monastero certosino.

“Die jovis tertia marci anno predicto, Gerardus Jacobi pictor florentinus comorans Valencie, firmavit apocam discreto Francisco Maça, vicario perpetuo ecclesie sancti Thome Valencie, de quadraginta quinque libris regalium valencie rationem cuiusdam retrotabuli per ipsium depictum sub invocationem sancti Michaelis ad opus cuiusdam capelle Monasterius de Portacoeli, Testes discretus Johanni Ballistari, presbitero, et Ginis Clot, fusterius, vicinus Valencie”⁴⁰⁵.

La notizia è di notevole interesse per quanto nel catalogo dello Starnina riunito con quello del Maestro del Bambino Vispo, non è possibile trovare un polittico di San Michele che potrebbe corrispondere a quello citato nella carta valenzana. Ma ai tentativi di identificazione compiuti su quest'opera dalla critica sarà dedicato un capitolo a parte.

Infine Starnina è documentato nel 1401 tra gli artisti che collaborarono alla costruzione dei

404 Pere Anton BEUTER, *Primera parte de la Cronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1604, p. 204; Gaspar ESCOLANO, *Decada primera de la historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, I parte, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610, p. 933 col. 4-5; Josef TEIXIDOR, *Antiguedades de Valencia*, 1767, tomo II, Valencia, ristampa 1895, pp. 19-32; E. ANDARÍN, «El convento de San Francisco», *Valencia cristiana*, 1891, pp. 250-252; Vicente BOIX, «El antiguo convento de san Francisco», *Almanaque la provincias*, 1927, pp. 303-304.

405 Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale», Daniela PARENTI, Angelo TARTUFERI (a cura di), *Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2008, p. 41; Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos prestigio y dinero*, PUV, Valencia, 2011, p. 280.

carri, catafalchi e decorazioni per la solenne entrata del re Martino a Valenza nel 1401 pagati dal Consiglio cittadino. La festa per la entrata ufficiale del nuovo re Martino d'Aragona in città fu approvata dal Consiglio della Città nel luglio 1400 e doveva svolgersi il 19 giugno del 1401, dagli inizi di giugno si lavora alacremente ai preparativi, ma il re che si trovava ad Alcudia, a causa di una epidemia di peste in zona, decide di rimandare indefinitamente l'entrata e rifugiarsi a Segorbe, intanto i lavori proseguono fino a metà luglio. La peste infuria per vari mesi nel territorio valenzano spostando il ricevimento trionfale del nuovo re alla Pasqua del 1402. La solenne festa cominciò con l'entrata reale in città alla *Porta dels Serrans*, poi si spostò in una piazza dove i reali assistevano da un catafalco alla discesa di angeli dalle torri per dare loro la corona e le chiavi della città, seguiva una splendida cavalcata per la città fino ai carri del *Paradiso Terrestre*, della *Gloria terrena* e dell'*isola di Sicilia*. Vi erano poi i paramenti con personaggi della letteratura e della storia e otto tele dipinte di re fatte da Pedro Nicolau. Starnina lavorò ai preparativi per la festa dall'1 al 6 luglio venendo pagato circa 9 soldi al giorno, più o meno quanto Marzal de Sax che prende 11 soldi col suo discepolo e Gonzalo Peris che prende 8 soldi. Si tratta quindi di un lavoro ben pagato per Starnina dato che i pittori del suo livello prendono paghe simili. Solo che Starnina vi è stipendiato solo una settimana, mentre degli altri due maestri Gonzalo lavora solo due giorni in più di Starnina, Marzal invece ha anche il privilegio di un poco di vino greco ogni giorno, un incentivo che viene somministrato ad altri maestri solo ogni tanto, che inizia dal 7 giugno fino al 6 luglio, mentre i pagamenti a Marzal e al suo collaboratore vanno dal'8 giugno al 6 luglio. Dopo la ripresa dei lavori nel 1402 sia Marzal de Sax che Starnina non figurano nei pagamenti, dato che sappiamo che Marzal non se ne andò da Valenza, chissà se possiamo indicare quest'anno come quello dove il pittore partì, la mancanza di ulteriori documenti sull'artista e l'epidemia del 1401 favoriscono tale ipotesi.

Tra i documenti delle spese per l'entrata del re Martino a Valenza, ce n'è uno curioso dove

nel giugno 1401 si chiede a Starnina di comprare mezza oncia di azzurro ultramarino per la camicia di un angelo, che viene pagato 8 soldi. La nota è nel conto delle spese fatte per il catafalco della Gloria e dell'Isola di Sicilia: “*Ítem doní et paguí, at mestre Girardo, florentí, pintor, per miga honça d'atzur de acre per al camís del àngel VIII ss.*”⁴⁰⁶.

8.2 Il presunto polittico di San Michele a Portaceli

Il contratto per un polittico di San Michele di Starnina per la certosa di Portaceli è stato fatto conoscere solo pochi anni fa dalla Miquel, per quanto tutt'ora nel catalogo di Starnina non esista un'opera che possa coincidere con le caratteristiche dell'altare citato, alcuni studiosi hanno provato a studiarne il problema e proporre delle soluzioni.

Va sottolineato inoltre che nel catalogo del maestro vi è un *San Michele* (fig.90) di proporzioni troppo piccole (39x33 cm) per poter essere al centro di un polittico, segnalato da Bellosi e Laclotte ma rubato nel Musée d'Art et d'Histoire di Langres nel 1977. Laclotte pensa che la posizione slanciata del santo arcangelo francese provenga dal prototipo dipinto da Ambrogio Lorenzetti nel trittico della Badia a Rofeno (Asciano, Museo di Palazzo Corboli) e sia inusuale fuori dal mondo toscano, a mio parere il manto dell'arcangelo che si annoda attorno al corpo e alla gamba ritorna nel San Michele dello scomparto laterale del polittico di Lucca ricostruito nel 1998, scomparto coi *Santi Michele, Giacomo e Giovanni Battista* (fig.110) conservato nel museo di Villa Guinigi. Ha ragione Laclotte quando pensa che i modi di questo angelo siano estremamente vicini al mondo valenzano inserendolo nella fase in cui Starnina era appena tornato a Firenze e continuava a dipingere secondo usi troppo gotici per la moda fiorentina, a mio giudizio il piccolo San Michele potrebbe essere stato

406 Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II, Llibre de l'entrada del rei Martí*, Universitat de Valencia, 2007, pp. 13-25, 62, 115-117.

dipinto addirittura a Valenza e far parte della predella di uno dei suoi polittici valenzani scomparsi, ma non di quello di Portacoeli, perché le dimensioni ridotte non sono adatte a uno scomparto centrale di un polittico valenzano. Lo studioso francese propone di inserirlo con ragione in una predella, ma penso non siano convincenti per differenza di stile, più toscano, gli altri pezzi a cui propone di aggiungerlo. Si tratta di due pannelli trovati dalla Syre e dati a bottega di Starnina con *Le stimmate di San Francesco* e *Miracolo di San Martino* in collezione privata e una scenetta datagli da Volpe col *Miracolo di un francescano* passata da Sotheby's nel 2011. Per quanto abbiano misure simili (39x33 cm) questi tre pezzi sono coerenti per stile nelle forme più irregolari, ma anche meno sinuose e mosse, che hanno fatto pensare giustamente alla Syre a un discepolo del maestro, mentre il *San Michele* francese sembra opera del pittore e per modi è molto vicino al *Giudizio Finale* del museo di Monaco⁴⁰⁷.

Un altro tentativo di scovare lo scomparso polittico documentato a Gherardo di Jacopo a Portacoeli viene da un esperto della certosa come Francisco Fuster Serra, che dà anche una serie di notizie interessanti sugli spostamenti di tale tavola.

Lo studioso spagnolo ricorda che la cappella di San Michele a Portacoeli fu fondata nel 1312 dal vescovo di Valencia Ramón da Ponte, nel 1401 Francesc Maza commissionò a Starnina per tale luogo un polittico col suo ritratto, tale dipinto nel 1621 fu spostato all'Eremo di Santa Margherita nella località amena della Pobleta, ma vennero usati solo gli scomparti laterali mettendo al centro una tela con la santa titolare della chiesetta. La parte centrale restò nella certosa ma non si sa dove sia finita, mentre gli scomparti laterali restarono nell'eremo fino al 1820, quando la chiesina della Pobleta fu venduta a privati. Nel 1835 con la disammortizzazione di Mendizabal i beni artistici della certosa furono assunti dallo stato, ma tra questi già non vi era traccia del polittico starniniano.

407 Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina, de Lucques à Valence», Daniela PARENTI Angelo TARTUFERI (a cura di), *Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2008, pp. 66-69.

Fuster poi propone di identificare il polittico di Starnina con due pannelli laterali di polittico (figg.93-94) dati a Miguel Alcañiz e conservati nel Museo di Lione, cui vi aggiunge una predella con *santi certosini* (fig.95) oggi al LACMA (Los Angeles County Museum of Art) e un *Vir Dolorum* (fig.96) in collezione privata, dati a Starnina. L'ipotesi risulta affascinante ma ha dei punti deboli che vanno evidenziati⁴⁰⁸.

I pannelli laterali del Museo di Lione sono stati assegnati a Miguel Alcañiz perché identificati da Saralegui con l'opera apparsa in un contratto pubblicato da Sanchis Sivera, in cui nel 1421 tale pittore si impegnava a dipingere per Bartolomé Terol, chierico di Jérica della diocesi di Segorbe, un polittico di San Michele con sulla cimasa i monogrammi JHS e XPT su fondo azzurro. Saralegui trova questi monogrammi sui pannelli di Lione e li associa a tale documento identificando i pannelli francesi col *retablo* di San Michele destinato a Jérica nel 1421. Il contratto molto dettagliatamente prescriveva che il maestro dovesse dipingere al centro l'arcangelo titolare in piedi assieme a un *Calvario*, sui lati sei storie dell'arcangelo simili a quelle che si trovavano nel polittico starniniano della certosa valenzana, in predella un *Vir dolorum* con santi seduti e santi certosini nei polvaroli, seguendo un bozzetto che lo stesso pittore aveva presentato. Va notato che la carta specifica che solo le storie laterali del santo dovevano essere simili a quelle dipinte nella certosa valenzana, lasciando forse al maestro l'organizzazione del resto dell'opera⁴⁰⁹.

Il nome di Miguel Alcañiz si è spesso incrociato negli studi con quello del Maestro del Bambino Vispo, Longhi arrivò nel 1940 a farne un maestro valenzano cui dare le opere più eterodosse del catalogo dell'artista italiano, come il polittico Ferrer, il polittico Gil del Metropolitan Museum di New York (a lungo studiato da Post) e i pannelli di Lione. Infatti

408 Francisco FUSTER SERRA, «La capilla de San Miguel y el retablo de Starnina», Francisco FUSTER SERRA, *Legado artistico de la cartuja de Portaceli*, Analecta Cartusiana, 296, 2012, pp. 75-96.

409 José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1929, p. 30; Leandro DE SARALEGUI, «Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia», *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 237-252; Leandro de SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marzal de Sas. Miguel Alcañiz», *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, pp. 3-41.

oggi la critica mantiene la prima opera a Starnina, ma assegna all'Alcañiz le altre due. Di entrambe, solo la figura di Cristo dell'*Ascensione* del polittico di Vicente Gil (fig.88) conservato nel Metropolitan Museum e proveniente dalla Hispanic Society di New York potrebbe rientrare a mio avviso nella bottega di Starnina come una collaborazione estemporanea di un maestro italiano in un polittico che per il resto è estremamente valenzano, persino negli apostoli che stanno sotto Cristo, che mostrano uno stile per niente italiano. Anche le impronte dei piedi di Cristo sulla roccia mentre si libra in aria corrispondono a una iconografia comune nel mondo catalano e valenzano, ma sconosciuta in Toscana. Appare invece starniniano il trattamento delle vesti, mosse in innumerevoli pieghe equilibrate con maestria, la posizione dei piedi comune ad altre opere del pittore e forti di precise conoscenze anatomiche, persino la mandorla tricolore con doppia fila di teste di cherubini rossi e azzurri ricorre nel mondo starniniano con la stessa fisionomia per esempio nella *Madonna e Santi* (fig.137) della Galleria dell'Accademia o nel Cristo della *Dormitio* (fig.107) di Chicago, non che questa specificità iconografica fosse solo sua, in quanto appare anche nel polittico di San Michele della cattedrale di Murcia, ma con ben altro stile.

Tale polittico dei SS. Egidio e Vincenzo andrebbe retrodatato ai primi del Quattrocento per poter pensare a una partecipazione dello Starnina, anche Pitarch aveva notato che sembra soffrire di una cronologia molto tarda rispetto al suo stile⁴¹⁰.

410 Il polittico Gil è una delle opere più affascinanti del gotico internazionale valenzano e una delle più enigmatiche, gode di un buon bilancio critico soprattutto da parte di Post che ne fece il capolavoro del suo Gil Master, artista che finisce per incrociare il problema critico del Maestro del Bambino Vispo, per poi essere universalmente identificato con Miguel Alcañiz. Già Post aveva notato come il polittico newyorkese sia schiettamente valenzano tranne che nel pannello centrale dell'*Ascensione*, che ha un'aria italiana. Tale discorso viene approfondito da Pitarch che vede più maestri collaborare nell'opera e la mano di Starnina nella parte centrale.

Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1938, vol. VII, t. 2, pp. 790-793; Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1941, vol. VIII, t. 2, pp. 647-652; Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1947, vol. IX, t. II, pp. 765-768; Leandro DE SARALEGUI, «Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia», *Archivo Español de Arte*; XXVI, 1953, pp. 237-252; in particolare p. 242; Chandler R. POST, *A history of Spanish Painting*, vol. XII, t. 2, 1958,

La confusione su Alcañiz come discepolo di Starnina è stata perpetuata da Boskovits che lo ritiene un suo collaboratore e rifiutata dalla Sricchia per cui lo stile espressionistico del maestro è ben lontano dai modi toscani tinti di valenzano su cui Starnina modula il suo stile, successivamente la critica ha ampliato la distanza tra i due pittori anche grazie agli studi della Syre che parla di differenze del fare pittorico tra i due maestri. I pannelli lionesi sono stati ribaditi all'Alcañiz da quasi tutta la critica moderna⁴¹¹.

Questa digressione critica sul maestro valenzano che si è incrociato a lungo col problema di Starnina, meritava un accenno in quanto la moderna proposta di Fuster Serra di passare due pannelli assegnati universalmente all'Alcañiz al polittico di Starnina non è tanto peregrina, ma viene da una lunga discussione sui due maestri. Oggettivamente il valenzano è uno dei migliori esponenti di quell'italianismo di facciata, che è il lascito maggiore di Starnina alla pittura valenzana del gotico internazionale. Solo che più che una solida maniera questa

Cambridge/MA, Harvard University Press, pp. 597-598; Antoni JOSÉ I PITARCH, *Les arts plàtiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, in E. LLOBREGAT-J. F. YVARS, *Història de l'art al país valencià*, vol. I, Valencia, Tres i Quatre, 1986, pp. 173-176, 192-193, 216-218.

411 Vi sono una serie di studi dove il problema critico di Alcañiz si incrocia con quello del Bambino Vispo: Chandler R. POST, *A history of Spanish Painting*, vol. XII, t. 2, 1958, Cambridge/MA, Harvard University Press, pp. 597-598; Roberto LONGHI, «Un'aggiunta al Maestro del Bambino Vispo (Miguel Alcañiz?)», *Paragone*, 185, 1965, pp. 38-40; C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1966, vol. XIII, pp. 310-315; A. GONZÁLES PALACIOS, «Posizione di Angelo Puccinelli», *Antichità Viva*, X, 1971, n. 3, pp. 3-9, in particolare p. 5 e nota 8 a p. 9; M. HÉRIARD DUBREUIL, «Découvertes: le Ghotique à Valence I», *L'Oeil*, n. 234, 1975, pp. 12-19 e 66; Miklós BOSKOVITS, «Il maestro del bambino vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?», *Paragone Arte*, 26, 1975, No. 307, pp. 1-16; Fiorella SRICCHIA SANTORO, «Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva*, 6, 1976, pp. 17-29; Gabriel LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Eura, 1977-1980, vol. I, pp. 83-86, vol. III, pp. 93-95, 99-103, vol. IV, pp. 140-157; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, in particolare per le opere spagnole pp. 55-77; Mathieu HÉRIARD DUBREUIL e Claudie RESSORT, «Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400-II», *Antichità Viva*, 18, 1979, pp. 9-20; Álvaro GONZÁLES PALACIOS, «Trattato di Lucca», in Maria Teresa FILIERI, *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo- 5 luglio, 1998), pp. 16-25; M.B., «scheda 7 Gherardo di Jacopo Starna, apodado Starnina», in AA. VV., *Renacimiento Mediterraneo, viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia, España, en el siglo XV*, Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid (31/1-6/5/2001) 2001, pp. 173-178.

traccia del passaggio del fiorentino in città si traduce in un riflesso sbiadito su una struttura retta da ben altri modi, un elemento aggiunto, curioso e piacevole, ma forse mai completamente capito o assimilato dai maestri locali.

E la prova la forniscono proprio i pannelli laterali di Lione di Miguel Alcañiz, che a mio giudizio, non possono essere confusi con lo stile del maestro fiorentino. Fatto sta che tutto il catalogo di Miguel Alcañiz andrebbe sottoposto a una attenta revisione, ma non è questa la sede per proporlo, urge invece segnalare quanto i pannelli laterali del museo francese siano distanti dai modi di Starnina che, per quanto abbia un catalogo eterogeneo, non arriva mai a predicare quegli accenti espressionistici alla Marzal de Sax invece evidenti nelle tavole lionesi. I pannelli di Lione misurano 2,19 m di altezza per 0,73 m di lunghezza ognuno, sono in Francia perché comprati in Spagna nel 1895 da Edouard Aynard per la sua collezione lionese, da cui sono passati al museo locale nel 1917⁴¹².

Lo stile di questi due pannelli è abbastanza omogeneo, proprio di un maestro che ama fare i volti secondo uno schema ripetitivo, facce ricciute e piacevoli, che hanno come costante nasi allungati ed espressioni molto simili, una nota univoca che uniforma il polittico è una certa dolcezza dei visi che serve a stemperare l'aspetto un poco aspro degli stessi, come aveva notato la Syre manca il trattamento plastico dei corpi comune a molti fiorentini, a favore di figure svelte e delicate con una minuziosa attenzione alla moda e ai vestiti lussuosi, secondo i dettagli più in voga nel mondo internazionale valenzano. La pletora di angeli che affolla quello che resta del polittico spagnolo, coi loro visini nasoni e ricciuti assomiglia a quella del *Cristo che trionfa sopra Satana*, scomparto del polittico di Vicente Gil ora al Metropolitan, proveniente dalla chiesa di San Juan del Hospital di Valenza o anche agli angeli che reggono gli scudi nel polittico della Santa Croce (fig.89) del Museo di Belle Arti di Valenza, in tal caso si può ipotizzare l'identità di mano. Invece Starnina nel *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco

412 Valérie LAVERGNE-DUREY; Hans BUIJS, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, pp. 32-33.

non ripete un solo volto due volte, ha un senso plastico granitico sotto la varietà dei costumi e aderisce alla moda valenzana non dimenticando mai le sue radici italiane, che si esprimono soprattutto in quel plasticismo sotteso a qualunque sua opera, anche la più *ghiribizzata* come la definirebbe Vasari.

Prendiamo per esempio il *San Pietro* (fig.94) dello scomparto destro del polittico lionese coi suoi ricci ordinati e il nasone e paragoniamolo al *San Pietro* presente nel *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco, la comparazione tra le due stesure pittoriche mostra nel maestro valenzano la ripetizione di un prototipo fisso in tutti i volti, qui il viso viene decorato con una zazzera di riccioli tra barba e capelli da cui spunta il naso lungo del vecchio santo, nello stesso scorcio anche se più piccolo, Starnina invece si dedica a un sottinsù molto ardito con pochi ricci sommari a coronarlo. Se Alcañiz gioca sempre con lo stesso modello di viso, cambiandone i dettagli all'occorrenza, nei volti del *Giudizio* di Starnina per quanto di minori proporzioni, c'è una ricerca di fisionomie variabili che per Alcañiz sono semplicemente impensabili. Se questo polittico corrisponde a quello di Jérica, anche se il suo stile sembra estremamente attardato per il 1421, e le storie dell'arcangelo dovettero essere copiate dal polittico anteriore dello Starnina, probabilmente l'artista valenzano cercò di copiare l'aria dolce del congiunto, gli sprazzi dei chiaroscuri e la struttura anche architettonica di certe scene. Insomma sembra che Alcañiz conosca e ammiri il modo di dipingere di Starnina e in parte assimili da lui quei modi soffici e ricchi e l'attenzione ai chiaroscuri, ma traduce tutto in un linguaggio molto riconoscibile e ripetitivo che difficilmente può essere scambiato per quello del pittore fiorentino valenzanizzato.

I pannelli laterali di Lione illustrano le storie di San Michele con le scene del *Miracolo del Monte Gargano*, del *Vescovo di Siponto che toglie la freccia dall'occhio di Gargano*, della *Processione al Monte Gargano*, a destra troviamo la *Caduta degli angeli ribelli*, il *San Michele che libera le anime del Purgatorio* e infine *San Pietro che accoglie in Paradiso le*

anime portate da San Michele. Si sprecano la faccette tonde e graziose nelle anime, le note di costume, i paesaggi rocciosi, i tocchi di bianco (specialmente nel pannello di destra) che usa anche Starnina. Per quanto la concezione delle scene sia più equilibrata rispetto ad altre opere date all'Alcañiz, non manca mai il suo tono espressionistico e la sua cifra personale.

Rispetto ad altri polittici di San Michele locali, come quello del convento della Puritat di Valenza ora comprato dal Museo di Belle Arti cittadino o quello della cattedrale di Murcia, l'iconografia dà maggiore spazio alla leggenda di Gargano, cui dedica la metà dei pannelli, contro i due del *Retablo* del Museo di Valenza, mentre quello di Murcia vi dedica tre scene su dodici⁴¹³. Un'opera simile usava dunque una iconografia molto diffusa in ambito valenzano.

Fuster Serra proponeva anche di individuare il pannello centrale del perduto polittico di Portacoeli con una tavola di *San Michele che vince il drago* (fig.97) di un maestro valenzano che ruota nell'ambito dello stile di Alcañiz, oggi conservata nel Metropolitan Museum di New York. Quest'opera è stata assegnata ad Alcañiz dalla Miquel e anche a mio parere dovrebbe restare nel circolo di Alcañiz⁴¹⁴ anche se sembra di un seguace più semplice, piuttosto che passare a Starnina, perché non può essere avvicinata ai San Michele di Starnina che conosciamo, come quello dello scomparto lucchese parte del polittico per la chiesa di San Maria Forisportam, oggi al Museo di Villa Guinigi⁴¹⁵.

Infine Fuster prova a completare il ricostruito altare con delle predelle di Starnina oggi conservate al Los Angeles County Museum, che raffigurano anche santi certosini seduti alla maniera delle predelle valenzane: a sinistra vi sono *San Ugo di Lincoln e San Lorenzo*, a

413 Fernando BENITO DOMENECH, José GÓMEZ FRECHINA, *El retablo de san Miguel del convento de la Puridad de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.

414 Matilde MIQUEL JUAN, «El gotico internacional en la ciudad de Valencia, el retablo de San Jorge de Centenar de la Ploma», *Goya*, 2011, pp. 191-213.

415 Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina, Opere, scheda n. 30», in Maria Teresa FILIERI, *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), pp. 266-271.

destra *Santo Stefano e San Bruno* (fig.95); i due pannelli misurano approssimativamente 43x16 cm e mostrano lo stile di qualsiasi predella di Starnina, così colorato ma sempre equilibrato e plastico⁴¹⁶. Questi due dipinti però non possono avere una provenienza spagnola in quanto almeno uno viene segnalato come proveniente da una collezione toscana, quella della contessa Barberini a Firenze da cui passò a Ernest Tross che lo donò al museo di Los Angeles nel 1947.

Infine già Boskovits notò come questi due scomparti si complementano con un *Vir Dolorum* di collezione privata, lo studioso trovò anche i disegni corrispondenti a tale predella ricostruita, fatti da un pittore posteriore forse di scuola pisanelliana, in un Quaderno di Disegni della Biblioteca Ambrosiana di Milano (fig.98), dove figurano *La Madonna Dolente e San Lorenzo* (F 214 Inf n. 23 verso) e il *Vir Dolorum retto da un angelo con San Giovanni Evangelista Dolente* (F 214 Inf n. 23 recto). Il fatto che un maestro posteriore italiano abbia sentito l'esigenza di copiare tale predella ne rimarca l'origine italica, facendo cadere la possibilità che possa provenire da Valenza, visti i santi certosini è probabile che venga dalla certosa di Galluzzo, dove nella cappella Acciaiuoli erano dipinte almeno tre pale, una viene identificata col polittico di San Lorenzo, già Corsini, ma va ricordato che Vasari cita altre due opere nella cappella: una *Madonna tra due santi* e una *Incoronazione della Vergine*⁴¹⁷. È difficile comprendere a che polittico appartenesse questa predella che va datata intorno al 1404-1408⁴¹⁸.

416 W. R. VALENTINER, *A catalogue of italian, french and spanish paintings, XIV-XVII centuries*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, 1953, p. 16; ANONIMO, «scheda Gherardo di Jacopo called Starnina», in Patrick MATTHIESEN, *Gold backs 1250-1480*, Matthiesen Fine Art, London, Torino, Allemandi, 1996, pp. 85-89.

417 Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, p. 46.

418 W. R. VALENTINER, *A catalogue of italian, french and spanish paintings, XIV-XVII centuries*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, 1954, p. 16; Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, Florentin school*, I, Phaidon Press, London, 1963, p. 140; Miklós BOSKOVITS, *Arte in Lombardia tra gotico e Rinascimento*, 1988, pp. 26-31; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 84-88; ANONIMO, «scheda Gherardo di Jacopo called Starnina», in

Concludendo al momento il documentato polittico valenzano di San Michele eseguito da Starnina resta senza riscontri con opere del catalogo del pittore, nonostante i tentativi compiuti dalla critica per individuarlo tra le opere dell'artista e di maestri affini.

8.3 *Il Giudizio Finale di Starnina, ora a Monaco*

La prima menzione a quest'opera che molto presto entra nel catalogo del maestro del Bambino Vispo la fa Valentín Carderera nel 1855, pubblicando un disegno dove reinterpreta pittoricamente uno scorcio di questa tavola con i Beati del Giudizio, nel testo identifica il re con Ferdinando di Aragona, la regina con Eleonora di Albuquerque e il Papa con Martino V (mentre mette Benedetto XIII tra i reprobis). Vi vede anche l'imperatore Sigismondo, considerando gli altri personaggi inventati. Si sofferma molto sul presunto ritratto di Ferdinando d'Aragona e nota curiosamente che il suo modo di vestire corrisponde anche a come veniva rappresentato re Martino, che però egli scarta come probabile re ritratto nella tavola. Carderera data l'opera entro il primo trentennio del XV secolo, inoltre vi nota accenti italiani alla Beato Angelico, che non considera strano siano passati a qualche maestro valenzano o catalano attivo a quel tempo nella Corona d'Aragona, dato che questo territorio, a suo dire, aveva stretti rapporti con i Toscani⁴¹⁹.

Quando Carderera pubblica questo disegno con i Beati della tavola del *Giudizio Finale*, ora a Monaco, egli vede l'opera mentre era proprietà di un privato, Ramón Ginescá di Barcellona. Questi sosteneva di averla comprata a Maiorca e che provenisse dal collegio «Ramon Lull» di

Patrick MATTHIESEN, *Gold backs 1250-1480*, Matthiesen Fine Art, London, Torino, Allemandi, 1996, pp. 85-89.

419 Valentín CARDERERA Y SOLANO, *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, reinas, grandes capitanes, escritores etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid: Ramón Campuzano, 1855-1864, vol. I, pp. 39-40, lam. 39.

Miramar⁴²⁰.

L'opera riappare nella Esposizione Retrospectiva della Reale Accademia di Belle Arti di San Jordi di Barcellona nel 1867. Nel rispettivo catalogo, la tavola viene riprodotta sotto forma di disegno da Jaume Serra i Gibert (fig. 82). All'epoca della mostra risultava di proprietà di un altro privato: Álvaro Campaner y Fuertes, numismatico e erudito delle Baleari⁴²¹. Della tavola rappresentante il *Giudizio Finale* vengono date le misure approssimative (50x80cm) e viene esposta col numero 1140. José de Manjarrés, nel testo del catalogo, la mette tra le opere provenienti dalla Corona d'Aragona con grande influenza italiana oppure pensa a un'opera dipinta da un italiano residente in quel regno. Sullo stile, anche Manjarrés nota riflessi della scuola di Beato Angelico e vede ricordi delle pitture del Camposanto di Pisa. Viene nuovamente sottolineato inoltre che l'opera proviene dal collegio di Miramar a Maiorca⁴²².

Questo dipinto fu adocchiato nella stessa esposizione da Sanpere i Miquel che torna a parlarne nel 1906 come opera dispersa e, a suo parere, ormai fuori di Spagna. Sanpere ripubblica la stampa di Jaume Serra del catalogo precedente e critica la libertà con cui Carderera ha reinterpretato i beati dell'opera originale, anche se riprende l'identificazione di Carderera dei beati con Ferdinando e sua moglie e cita anche il Papa Benedetto XIII (anche se non specifica che Carderera non l'ha messo tra i beati, ma lo ha identificato tra i reprobj). Anche lui ricorda che la tavola proviene dal collegio di Maiorca e rammenta che l'ultimo

420 Sembra che un illustre cittadino chiamato Ramón Ginescá i Miquel sia morto nel 1906, potrebbe trattarsi del primo proprietario conosciuto della tavola. Cfr. la Vanguardia del 13/3/1906:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1906/03/13/pagina-10/33380802/pdf.html>

421 Álvaro Campaner y Fuertes è stato autore di diverse opere di numismatica ma soprattutto di un *Cronicón Mayoricense*. Cfr. Álvaro CAMPANER Y FUERTES, *Cronicón mayoricense: noticias y relaciones históricas de Mallorca desde 1229 á 1800: extraídas de las apuntaciones, diarios, misceláneas y obras manuscritas de Guillermo Terrassa, Juan Binimelis*, Palma de Mallorca, Establecimiento Tipográfico de Juan Colomar y Salas, 1881.

422 José de MANJARRÉS, *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 dado a la misma academia por la comision encargada de dicha exposicion*, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868, Lamina IV (SERRA I GIBERT, Jaume, il.), p. 6. È interessante notare come nella stampa ricavata dal disegno di Jaume Serra i Gibert, questo segni le misure in modo meno approssimativo, dando come dimensioni senza cornice 53x89 cm.

proprietario conosciuto dell'opera, Campaner y Fuertes, era un suo amico. Sulla paternità dell'opera, forse per ricordarsela solo vagamente e per affidarsi ai disegni che ne sono stati tratti di Carderera e Jaume Serra, che pure non considera fedeli all'originale, fa il nome di Lluç Borrassá e pensa che la barca e il porto dipinti nel paesaggio nel *Giudizio* siano un esplicito riferimento all'isola di Maiorca. Lascia aperta anche l'ipotesi su una possibile provenienza italiana del dipinto⁴²³.

Nel 1932 Bernard Berenson pubblica l'opera sottolineando che circola nel mercato antiquario (fig.83). Berenson la inserisce nel gruppo delle opere del Maestro del Bambino Vispo e asserisce che forse questo maestro «*così vario, così grazioso, così romantico*» potrebbe provenire da Valenza. Anche se il suddetto pittore è attivo in Toscana, egli mette in dubbio che sia un «*toscano di razza*» e suppone che potrebbe anche trattarsi di uno spagnolo. Sulla tavola annota che la cornice utilizza un modello fiorentino usato per la prima volta da Andrea Orcagna e dal fratello Nardo di Cione⁴²⁴. E su questo ha, a mio parere, ragione.

Nel 1938, Pudelko torna a parlare della tavola ricostruendo le sue vicissitudini: l'opera è stata messa in vendita a Francoforte nel 1925 ed è stata acquistata nel 1936 dalla Pinacoteca di Monaco di Baviera attraverso la casa d'asta Bohler (fig.84). Pudelko segue Sanpere nel sostenere che il quadro provenga dal collegio Ramon Lull di Maiorca, inoltre ricorda che Sanpere accennò alla presenza nel quadro di Ferdinando re d'Aragona, di sua moglie e del papa Benedetto XIII. Solo che Pudelko non ha letto Carderera, quindi crede di essere il primo nell'identificare l'imperatore a lato del re con Sigismondo I. Questo imperatore si incontrò con il re Ferdinando d'Aragona nel 1415, data in cui pensa sia stata dipinta l'opera. Nella tavola c'è un porto con una nave, che lo studioso interpreta come una allusione alla città di Valenza. Accenna al fatto che a Valenza in quei tempi dipingeva Starnina, però lo

423 Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los Cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, tomo II, Barcelona, Tip. "L'Avenç", 1906, pp. 242-247.

424 Bernard BERENSON, «Quadri senza casa, il Trecento fiorentino, V», in *Dedalo*, XII, 1932, pp. 173-193.

separa da quest'opera che invece inserisce nella produzione più tarda del Maestro del Bambino Vispo per il miscuglio di elementi toscani e valenzani presenti nel dipinto. Per esempio, dice che gli Apostoli seduti del Giudizio gli ricordano quelli di Nardo di Cione nel *Giudizio* affrescato a Santa Maria Novella e il paesaggio la *Tebaide* degli Uffizi, opera che fu poi per lungo tempo data a Starnina dalla critica specializzata, per poi passare a Beato Angelico. Pudelko dubita delle origini fiorentine del maestro, accosta l'opera al *Giudizio Finale* presente nel polittico Ferrer (fig.75) e a quello dipinto nel polittico della Santa Croce di Valenza, nota inoltre nell'opera chiare influenze del mondo tardo-gotico valenzano alla Marzal de Sax e Pedro Nicolau, ma ribadisce l'unione di elementi toscani e valenzani presenti nel pittore dell'opera di Monaco⁴²⁵.

Due anni dopo, Roberto Longhi segue Pudelko sulla data del Giudizio di Monaco, datandolo anch'egli al 1415, e sulla provenienza da Maiorca e conclude che si tratti di un'opera spagnola o meglio valenzana del Maestro del Bambino Vispo, pittore sempre separato da Starnina per la datazione più tarda, che lo studioso italiano preferisce identificare con il pittore valenzano Miguel Alcañiz⁴²⁶.

Nel 1941 tocca a Post entrare nel dibattito sulla tavola di Monaco: egli condivide con Pudelko il fatto che l'opera rivela i collegamenti stilistici con il mondo valenzano del Maestro del Bambino Vispo e personalmente nota le strettissime tangenze di tale pittore col suo Gil Master. Ritene inoltre che la provenienza dell'opera da Maiorca non sia certa perché, quando appare, la tavola era già in collezione privata e niente impedisce di pensare che sia stata dipinta in Italia e poi comprata da un collezionista delle Baleari, come anche che sia stata commissionata *ab antiquo* da uno spagnolo. Trova plausibile, ma non risolutiva, l'identificazione di Pudelko dell'imperatore con Sigismondo I e ipotizza che potrebbe trattarsi

425 Pudelko dà le esatte misure del quadro comprato: 89x50,5 cm. Cfr. George PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, 1938, pp. 47-63.

426 Roberto LONGHI, «Fatti di Masolino e di Masaccio (1940)», in Roberto LONGHI, *Opere complete*, Sansoni, Firenze, 1965, pp. 51-53.

di una rappresentazione ideale. Infine data l'opera intorno al 1420. Post è molto cauto nelle sue ipotesi sull'opera, esamina tutte le teorie senza pervenire a una conclusione certa, ad esempio, avanza la personale ipotesi che il Maestro del Bambino Vispo si potrebbe identificare col Maestro Gil, ma analizzando i loro stili non li trova uguali, e richiama sul *Giudizio* svariate volte il suo profondo carattere italianizzante, tanto alla fine da non scartare definitivamente l'ipotesi che tale maestro sia un italiano che ha viaggiato a Valenza, che va distinto dal suo Gil Master⁴²⁷.

Nel 1956 Saralegui riferisce che ha avuto notizia tramite Pedro Sampol Ripoll che la tavola di Monaco proviene dalla chiesa di Miramar e che, dopo la distruzione della chiesa stessa, la tavola passò alla casa di Miramar e da lì a Barcellona. L'erudito maiorchino citato da Saralegui è il primo a menzionare il fatto che, in un testo di Jerónimo Berard databile al 1789, il dipinto veniva descritto nella cappella del Santo Cristo della chiesetta di Miramar. Di questa fonte parleremo più avanti. Pedro Sampol crede quest'opera dell'epoca dello stanziamento dei gerolamini a Maiorca, datandola intorno al 1425. Saralegui invece pensa velatamente ad Alcañiz, ma con molta titubanza⁴²⁸.

Nel 1965 Andrée De Bosque torna a parlare della tavola di Monaco esaminando il corpus delle opere del Maestro del Bambino Vispo. Segue le ipotesi di Pudelko riguardanti la provenienza, la datazione e la paternità del *Giudizio*, pensa sia una delle opere più importanti del Maestro del Bambino Vispo intorno al 1415 e che sia stata dipinta a Valenza, al contempo

427 Chandler Rathfon POST, *A history of spanish painting*, vol. VIII, t. 2, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941, pp. 647-652. Post comunque scarterà definitivamente l'ipotesi di poter identificare i due maestri oltre venti anni dopo, quando i progressi delle ricerche su Miguel Alcañiz lo condurranno a identificare questo pittore valenzano col suo Gil Master, allontanando definitivamente l'ipotesi di una sua possibile identificazione con l'italiano Maestro del Bambino Vispo. Comunque manterrà in vita le affinità tra i due maestri, giustificandole con un presunto influsso dell'Alcañiz sul Maestro del Bambino Vispo, durante il suo soggiorno spagnolo. Cfr. Chandler Rathfon POST, *A history of spanish painting*, vol. XIII, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, pp. 312-315.

428 Leandro DE SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval (los discípulos de Marzal de Sas): Miguel Alcañiz», in *Archivo de Arte Valenciano*, 27, 1956, pp. 3-41: 5-7.

la avvicina stilisticamente al polittico Ferrer di Portacoeli (fig.72) e al polittico diviso tra Metropolitan e Hispanic Society dato al maestro Gil⁴²⁹.

Nel 1971, Álvaro González Palacios toglie la tavola di Monaco, per lui di provenienza maiorchina, dal catalogo del Maestro del Bambino Vispo (che a suo dire va distinto dall'Alcañiz) e la dà proprio al valenzano Miguel Alcañiz⁴³⁰. La sua teoria sulla tavola viene seguita da Carlo Volpe due anni dopo⁴³¹.

Nello stesso periodo, il contributo fondamentale di Jeanne Van Waadenoijen che identifica il Maestro del Bambino Vispo con Gherardo Starnina, si occupa anche della tavola di Monaco. Sulla provenienza della tavola la studiosa crede come la critica precedente che venga dalla chiesa di Miramar, ma pensa che Pudelko sbaglia a datare l'opera al 1415. Inoltre mette in relazione la tavola con le opere fiorentine documentate di Starnina come i santi del Carmine e il *Sant'Andrea* dipinto ad affresco a Empoli che nota essere simile a un apostolo del Giudizio, datando l'opera entro la realizzazione dei due cicli toscani, ossia tra 1404 e 1409⁴³².

Lo studio innovativo della Waadenoijen suscita diverse reazioni: Miklos Boskovits, ad esempio, non condivide l'annessione di buona parte del *corpus* del Maestro del Vispo Bambino a quello del fiorentino Starnina, adombrata dalla studiosa, e per la tavola di Monaco riprende l'attribuzione a Miguel Alcañiz, considerato un discepolo di Starnina che dopo la sua morte si mette in proprio tornando in Spagna. Lo studioso, seguendo Pudelko, riconferma la data della tavola al 1415, anno in cui Alcañiz è documentato a Barcellona⁴³³.

429 Andrée DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai re cattolici*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1968 (1a ed. francese 1965), pp. 58-62.

430 Álvaro GONZALEZ PALACIOS, «Posizione di Angelo Puccinelli», in *Antichità viva*, a. X, n. 3, 1971, pp. 3-9: nota 8 p. 9.

431 Carlo VOLPE, «Per il completamento dell'altare di San Lorenzo del Maestro del Bambino Vispo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII, 1973, pp. 347-360: nota 13 p. 353.

432 Jeanne VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, 1974, pp. 82-91.

433 Miklós BOSKOVITS, «Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?», *Paragone Arte*, 1975, pp. 3-15.

Nel 1976 Fiorella Sricchia Santoro si richiama invece a ciò che ha detto la Waadenoijen sulla paternità dell'opera a Starnina, opera che considera punto di incontro tra le radici fiorentine e le novità valenzane espresse dal maestro. Non condivide l'identificazione di Pudelko dei beati e neanche la data del 1415. Nota che nella Corona di Aragona c'erano altri re al tempo di Starnina che avrebbero potuto essere stati ritratti nella tavola, come per esempio re Martino d'Aragona e che questo re andava spesso a Valenza, dove Starnina dipingeva. Inoltre trova numerose tangenze tra dettagli del *Giudizio* e quasi tutta la produzione fiorentina ad affresco di Starnina, dopo il suo ritorno in patria⁴³⁴.

L'anno successivo è Cornelia Syre che sottolinea nuovamente la paternità starniniana dell'opera, la provenienza da Miramar e ricorda, forse attraverso Saralegui, la fonte settecentesca che situa l'opera nella cappella del Crocefisso della chiesa di Miramar. La Syre pensa che la tavola bavarese possa datarsi negli ultimi anni di Starnina a Valenza (1400-1401) e che sia stata dipinta in tale città, dato che vede vivissimi ricordi del soggiorno valenzano nella tavola. Particolarmente interessante nell'analisi della Syre, risulta il suo accostamento dei risorti della tavola di Monaco coi risorti della cimasa del polittico Ferrer (fig.72)⁴³⁵.

Nello stesso anno Gabriel Llompart arriva alle stesse conclusioni della Syre, ricorda che l'opera proviene da Maiorca e usa anche lui come prova della provenienza il testo settecentesco di Berard, che Sampol aveva ricordato a Saralegui. Sempre seguendo Sampol, ricorda che tra il 1400 e il 1442 il monastero era dei gerolamini, che lo popolarono con monaci provenienti dal monastero di San Jerónimo de Cotalba a Valenza⁴³⁶.

Nel 1979 Mathieu Hériard Dubreuil e Claudie Ressorit credono l'opera dipinta da Starnina

434 Fiorella SRICCHIA SANTORO, «Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sulla identità del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva*, n. 6, 1976, pp. 11-29.

435 Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Habelts Dissertationsdrucke, Habelt, Bonn, 1979, pp. 61-77.

436 Gabriel LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1977-1980, vol III, pp. 93-95.

alla fine del suo soggiorno valenzano come la Syre, e ritengono che sia stata commissionata dai frati gerolamini del convento di Cotalba prima della loro partenza per il nuovo convento di Maiorca nel 1401. Da parte loro notano alcuni dettagli che avvicinano l'opera ad altre produzioni di Starnina: le aureole degli angeli che ritrovano nella *Assunzione* di Camdridge e il drappeggio delle vesti del re che somiglia a quello del committente inginocchiato nel polittico di Galluzzo⁴³⁷.

Nel 1983 la Waadenoijen getta nuovi dubbi sulla tavola tedesca. Innanzitutto rigetta nuovamente l'identificazione di Pudelko per i personaggi eminenti della tavola e prova a ipotizzare che si tratti di personaggi di fantasia. Questo perché non è affatto convinta della datazione dell'opera al 1415, che le sembra ormai infondata. Accenna saggiamente all'ipotesi che non era obbligatorio dipingere l'opera in Spagna, ma potrebbe trattarsi di un invio da Firenze e pone come esempio di tale pratica di spedizione il polittico di Barnaba da Modena tutt'ora conservato in Murcia. Accenna inoltre alle strette relazioni commerciali dell'epoca tra Firenze e Valenza. Conclude inoltre che la storia di questa tavola è troppo misteriosa per poterla catalogare come opera del soggiorno spagnolo del maestro⁴³⁸.

Nel 1986 Antoni José Pitarch insiste sul fatto che l'opera viene da Maiorca, e prima da Valenza. Però crede che l'opera non fu dipinta lì, ma a Firenze, perché presentava la famosa cornice fiorentina, già notata dal Berenson, Pitarch conferma inoltre come questa cornice sia completamente aliena rispetto alle elaborate cornici presenti nella pittura coeva catalana o valenzana e su questo punto, a mio parere, è nel giusto. Dalla cornice Pitarch deduce quindi che si tratti di un'opera importata dalla Toscana. Rivede anche l'identificazione dei beati, che dovrebbero rappresentare re Giovanni I d'Aragona (con la doppia corona attorno al collo) e la moglie Violante de Bar. Grazie alla nuova identificazione dei regnanti beati, lo studioso data

437 Mathieu HÉRIARD DUBREUIL e Claudie RESSORT, «Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400 (II)», *Antichità viva*, 1979, pp. 9-20: 16-17.

438 Jeanne VAN WAADENOIJEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Firenze, 1983, pp. 53-54, 66.

l'opera tra 1392 e 1395, pensando si tratti di un incarico reale fatto a Starnina prima del suo arrivo a Valenza. Tra i tanti studiosi che hanno analizzato il *Giudizio*, Pitarch è uno dei pochi ad aver elaborato un'analisi del dipinto calandolo nel contesto della Corona d'Aragona. E parte delle sue conclusioni sono condivisibili, mentre altre potrebbero essere riviste⁴³⁹.

Nel 1987 Mathieu Hériard Dubreuil ricorda come l'iconografia del *Giudizio* rimandi a esempi fiorentini, in primis il *Giudizio* (fig.85) di Nardo di Cione a Santa Maria Novella, come già aveva detto Pudelko. L'autore ricorda come Llompart ne abbia sottolineato la provenienza da un convento di gerolamini e di come Pitarch abbia notato che l'antica cornice del dipinto fosse fiorentina, da questo ne deduce che la tavola fu dipinta poco dopo il ritorno di Starnina a Firenze⁴⁴⁰.

Nel 1999 Francesc Ruiz i Quesada riaccenna alla tavola di Monaco per la sua importanza per la pittura maiorchina del periodo, condivide le considerazioni di Llompart sull'ubicazione, ricorda la primitiva cornice di tipo italiano che può dare adito alla possibilità che la tavola sia stata dipinta da Starnina poco dopo il suo rientro a Firenze⁴⁴¹.

Nel 2003 Matilde Miquel mette in rilievo il fatto che, nel dipinto tedesco, il re rappresentato sia molto ben caratterizzato e si discosti dall'immagine generica di altri beati, avvicinando questa rappresentazione all'immagine di re Martino presente nel Rotulo Genealogico di Poblet da lui commissionato, ipotizza che forse si tratti proprio di tale sovrano accanto alla moglie Maria de Luna⁴⁴².

Nel 2004 Carl Brandon Strehlke riconferma la provenienza dal collegio Ramon Lull di

439 Antoni JOSÉ I PITARCH, «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», in E. Llobregat J. F. Yvars, *Historia de l'art al país valencià*, vol. I, Valencia, Tres i Quatre, 1986, pp. 216-217.

440 Mathieu HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, pp. 77-82.

441 Francesc RUIZ I QUESADA, «Repercussions i incidències del períple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes», in *Mallorca gòtica*, Barcelona, MNAC, Palma de Mallorca, Govern Balear, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1998, p. 37.

442 Matilde MIQUEL I JUAN, «Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia», in *Anuario de Estudios Medievales*, 33-2, 2003, pp. 781-807.

Maiorca, che nel 1401 era monastero dei gerolamini associato al monastero di Cotalba, vicino Valenza. Pensa anche che, dato che la tavola non è molto grande ed è facilmente trasportabile, non debba necessariamente venire dalla Spagna⁴⁴³.

Nel 2007, la scheda del museo curata da Cornelia Syre, ricorda come i re beati potrebbero essere identificati con Giovanni I per l'insegna della doppia corona con accanto sua moglie Violante⁴⁴⁴. Un mio studio esposto già nel congresso *Art Fugitiu* del maggio 2012 e pubblicato nel 2014 anticipava molti dei risultati di tale indagine sulla cornice della tavola e la provenienza del dipinto. Nel 2014 Francesc Ruiz i Quesada accenna al *Giudizio* di Monaco come proveniente dalla certosa di Val de Cristo⁴⁴⁵.

Questa è, a grandi linee, una sintesi delle varie opinioni critiche sulla misteriosa tavola di Monaco. Vediamo ora se una sua analisi più ravvicinata possa in parte dipanare il mistero.

8.3.1 La cornice della tavola

Berenson nel 1932 e Pitarch successivamente sono stati i primi a notare che l'opera nelle sue prime foto aveva una cornice fiorentina. Questa cornice è ben visibile nel disegno di Jaume Serra per la mostra barcellonese del 1867 (fig.82): si tratta di una cornice finemente lavorata, appuntita nella parte superiore e su cui campeggia una scritta nello zoccolo inferiore, mentre sopravvive solo una sola svelta colonnina tortile a un lato, l'unica rimasta di più colonnine

443 Carl BRANDON STREHLKE, «Starnina (profilo)», in *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 5 Continents Editions, 2004, p. 390.

444 Cornelia SYRE, «Gherardo Starnina, Das Jüngste Gericht», in *Alte Pinakothek, italienische malerei*, Hatje Cantz, Munchen, 2007, p. 221.

445 Cfr. Maria Laura PALUMBO, «Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina», Rosa ALCOY (a cura di), *Art Fugitiu, estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, UB, 2014, pp. 98-108; Francesc RUIZ I QUESADA, «Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valdecrist», *Retrotabulum*,8, 2013, p. 4.

che fiancheggiavano la scena dipinta. La zona esterna della cornice si presenta molto danneggiata, però nella parte bassa si riesce a leggere una legenda che recita degli stralci di un passo di Matteo XXV, 34-41: «*Venite b(e)nedicti p(a)tris mei, ...Ite maledicti in igne(m) eternu(m)*»⁴⁴⁶. Questa scritta è molto frequente nei Giudizi italiani, ma si trova anche nel mondo catalano per esempio nei filatteri nel *Giudizio* del polittico di Guimerà di Ramon de Mur⁴⁴⁷. Quello che differenzia questa scritta da quelle che si possono ritrovare nel mondo catalano-aragonese è la sua posizione nello zoccolo della cornice che finora non ho potuto riscontrare nelle pitture della corona d'Aragona, mentre una scritta in latino posizionata in tal modo è comunissima nella pittura fiorentina coeva. La si vede ad esempio, come firma del pittore, nella *Madonna e santi* di Lorenzo Monaco della Galleria dell'Accademia. La cimasa con *Redentore Benedicente* (fig.87) del polittico di San Benedetto fuori Porta Pinti dello stesso maestro presenta le parole «*Ego sum via veritas*» nello zoccolo della cornice. Bastano questi due esempi a dare fede della pratica comune nel mondo fiorentino di apporre legende prevalentemente in latino nella parte bassa della cornice, pratica inesistente nei polittici della Corona d'Aragona⁴⁴⁸.

Nella foto pubblicata nello studio di Berenson del 1932 ritorna la stessa cornice (fig.83), ma stavolta restaurata, visto che le colonnine ritorte che mancavano sono state aggiunte a imitazione dell'unica rimasta e le decorazioni del legno risultano completate e restaurate. Così la cornice, prima completamente erosa in alcune parti, ora appare intera. È un peccato che una cornice così interessante scompaia e venga sostituita da un'altra più semplice e scarna

446 Il passo completo di Matteo XXV, 34-41, recita: «*Venite b(e)nedicti p(a)tris mei possidete regnu(m) / vobis pa(r)tu(m) a co(n)stitutione mu(n)di e Ite maledicti in igne(m) eternu(m) q(ui) pa(r)tus / e(st) diabolus et angelis suis*».

447 Per il dettaglio del polittico di Guimerà vd. Paulino Rodríguez BARRAL, *La Justicia del Más Allá, Iconografía en la Corona de Aragón en la baja edad media*, PUV, Valencia, 2007, p. 83. Per la datazione del polittico di Guimerà tra 1402 e 1412 vd. Joan DUCH MAS, «Ramon de Mur, autor del retaule de Guimerà (segle XV)», in *Urtx, revista cultural de l'Urgell*, 2008, 22, pp. 46-79.

448 Le due opere di Lorenzo Monaco sono riprodotte in: Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Lorenzo Monaco, dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, Firenze, Giunti, 2006.

già nella foto di Pudelko del 1938, quando la tavola era da due anni nel museo di Monaco. In qualche momento in questi sei anni, la cornice deve essere stata cambiata a favore di una più moderna. Non sopravvivono tracce della cornice antica⁴⁴⁹.

Berenson e Pitarch mi trovano d'accordo quando pensano entrambi che la cornice sia fiorentina, perché lo stesso modello di cornice, con varie varianti, si trova non solo nella bottega di Starnina e tra i suoi discepoli ma anche nelle opere di Agnolo Gaddi e Lorenzo Monaco ed è molto comune tra i pittori fiorentini della seconda metà del XIV secolo, mentre questo tipo di cornice non è presente nella produzione pittorica della Corona d'Aragona. La cornice quindi fa pensare a un'opera dipinta da un maestro fiorentino, probabilmente a Firenze, e questi non potrebbe essere altri che Starnina, in quanto unico maestro di rilievo attivo all'epoca in quel regno⁴⁵⁰. Se però pensiamo a un'opera spagnola del nostro, bisogna anche ipotizzare che avesse tratto con sé un corniciaio italiano, dato che le ricche cornici valenzane coeve poco hanno a che fare con quella della tavola di Maiorca. Persino la cornice del polittico Ferrer, l'opera più italianizzata presente all'epoca a Valenza e spesso ricondotta alla bottega di Starnina, non ha nulla in comune con la sobrietà della cornice di Maiorca. Se occhieggiamo altre opere prodotte a Valenza nello stesso periodo, non troveremo mai un tipo di cornice simile. Eppure trovo improbabile che Starnina avesse a bottega anche un corniciaio italiano a Valenza, anche perché i documenti valenzani non ne fanno menzione. Invece abbiamo notizia che Starnina conoscesse dei carpentieri valenzani, infatti c'è un tale «*fuster*» cioè maestro del legno, Genis Clot, che collabora agli *entremeses* per l'entrata di re Fernando I a Valenza del 1413 e lo stesso nome del *fuster* appare nel 1401

449 Non sono riuscita ad appurare in quale momento preciso la cornice fu staccata dall'immagine, fino al 1932 appare restaurata assieme al dipinto, tra il 1932 e il 1936 potrebbe essere stata separata per essere venduta a parte sul mercato antiquario e se ne sono perse le tracce.

450 Finora la presenza di altri maestri toscani documentati a Valenza come Nicola d'Antonio o Simone di Francesco nello stesso periodo fa pensare a dei collaboratori di Starnina. Una disamina sui due a Valenza la fa Matilde Miquel. Cfr. Matilde MIQUEL JUAN: «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale», in Daniela PARENTI e Angelo TARTUFERI (a cura di), *Intorno a Lorenzo Monaco, nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 32-43.

come testimone con la sua qualifica nel contratto del polittico di San Michele che Starnina si impegnò a dipingere per Portacoeli. La presenza di un *fuster* locale come testimone in un contratto stilato da Starnina a Valenza dovrebbe, a mio parere, allontanare l'ipotesi che Starnina possa avere portato nella città di Turia un maestro del legno da Firenze, attivo con lui nella sua bottega valenzana e rafforzare l'idea che la tavola di Miramar sia in realtà un invio da Firenze di un'opera che era stata commissionata nella corona aragonese a Gherardo di Jacopo e probabilmente non aveva potuto eseguire prima della sua partenza per la città natale⁴⁵¹.

8.3.2 La provenienza e i personaggi rappresentati

Sulla provenienza dell'opera vari autori hanno richiamato un dato che ad altri è sembrato trascurabile e che invece fornisce una delle chiavi per chiarire la provenienza del dipinto. Saralegui su indicazione di Pedro Sampol, Llompart, la Syre e molti altri hanno tutti ricordato la testimonianza di un testo di Jerónimo de Berard, intitolato «*Viaje por el interior de la isla de Mallorca*» del 1789, rimasto in parte inedito per lungo tempo. Questo testo fu scritto da Berard dopo aver percorso per due volte l'intera isola per un periodo di tre anni. Del testo di Berard a suo tempo Josep Muntaner Massot pubblicò un estratto con un'ampia descrizione della certosa di Jesús Nazareno di Valldemossa e della chiesa della Trinitat di Miramar. Parlando di quest'ultima chiesa Berard dice: «*Frente a la capilla de Nuestra Señora del Buen Puerto en la iglesia de la Trinitat de Miramar, hay otra capilla con un reducido cruzifico, y bajo de el una tabla pintada en campo de oro, figurando el juicio final,*

451 Per le cornici valenzane e la partecipazione di Genis Clot ai preparativi per l'entrata del re Fernando, vedi l'interessante saggio di Amadeo SERRA DESFILIS y Matilde MIQUEL JUAN, «La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, 2010, pp. 13-38. Per il documento del polittico di San Michele di Starnina, cfr. Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero*, PUV, Valencia, 2008, p. 280.

*antiquísima y no de gusto despreciable»*⁴⁵². Inoltre ci dice che la chiesa la vigilava un sacrestano e che la stessa chiesa è stata data dal re a un signore (di cui non cita il nome), che curava di far celebrare lì messa nei giorni festivi⁴⁵³. Da ciò possiamo dedurre che la tavola di Monaco prima del 1789 si trovava nella piccola chiesa della Trinità di Miramar e che viene da Maiorca, e che da lì sia poi passata in collezione privata molto prima del 1855, anno in cui la vide Carderera in casa di Ramón Ginescá.

Quello che invece lascia adito a dubbi è che la tavola del Giudizio sia stata commissionata per la piccola chiesa della Trinità di Miramar e questo anche perché, nel gruppo dei Beati, l'unico personaggio maggiormente identificabile è il re con la doppia corona al collo.

È affascinante l'ipotesi che il re dipinto sia re Giovanni, in effetti questi è il primo re della Corona d'Aragona a utilizzare la divisa della doppia corona nel 1392, ma non è l'unico, visto che tale divisa, come ben nota Van de Put e ricorda Francesca Español, venne adottata anche dal fratello Martino e dall'omonimo figlio di questi, poi re di Sicilia⁴⁵⁴. L'ipotesi che il re

452 Dalla descrizione di Berard, il piccolo quadro non è l'unico dipinto presente nella chiesa: sull'altare maggiore c'è una tavola grande dedicata alla Santissima Trinità, di cui Berard riferisce la leggenda probabilmente falsa che servisse da altare portatile al re Conquistatore, Jaime I, ma che dovrebbe testimoniare una certa antichità dell'opera. Elenca anche altri quadretti locali di minore importanza nelle cappelle laterali. Cfr. Josep MASSOT MUNTANER, «Una descripción dieciochesca de la Cartuja y las ermitas de Valldemossa», *Studia Monastica*, 1968, vol. 10, fasc. 1, pp. 151-160. Per la pubblicazione dell'intero testo di Berard vd. Gerónimo DE BERARD, *Viaje a las villas de Mallorca 1789: transcripción del manuscrito de la Biblioteca Municipal de esta ciudad*, Palma de Mallorca, Ayuntamiento de Palma, 1983.

453 La chiesa di Miramar, secondo Berard, è larga 8 varas e lunga 20. Il problema è che a fine Settecento le varas differivano in lunghezza da un territorio all'altro della Spagna, se prendiamo come unità affidabile la vara castigliana che uniformerà il sistema solo nel 1801, la chiesa dovrebbe misurare 6,64 per 16,60 metri. A cui vanno aggiunte due cappelle laterali sempre di 8 varas di profondità, quindi di sei metri e mezzo. In qualsiasi caso si tratta di una chiesa molto piccola, qualunque fosse il sistema di conversione delle varas che intendeva Berard. Le *varas* corrispondono all'antico sistema di misura antropomorfo vigente in Spagna fino all'introduzione del sistema metrico decimale, la misura della *vara* varia all'interno della stessa Corona d'Aragona: la *vara* valenzana consta di 91 cm, quella aragonese di 77,7 cm, la *vara* di Burgos o castigliana è di 83 cm. Vd: Concepción LÓPEZ GONZÁLEZ, Jorge GARCÍA VALDECABRES, *La instauración del sistema metrológico valenciano y Jaime I en la tradición medieval: los sistemas de unidades, las practicas de control y los usos*, UPV-ETSGE (consultabile on line); *Medidas antropomorficas tradicionales* (consultabile on line).

454 Van de Put ricorda come re Giovanni abbandoni l'insegna dell'aquila a favore di quella della doppia corona e ne scriva nel 1392 al fratello Martino affinché l'adotti anche lui e suo figlio. Tali insegne saranno poi usate

rappresentato sia Martino invece di Giovanni non si scontra affatto con la cronologia di Starnina, che è già a Valenza nel 1395 e torna a Firenze dopo il 1401: re Martino infatti regna dalla morte di Giovanni nel 1396 fino al 1410.

Se la identificazione del re risulta dubbiosa, quella della regina pone ulteriori problemi per l'assenza di segni identificativi certi. Dopo un'analisi ravvicinata della regina nel dipinto, ho notato che la decorazione ostentata dalla dama elegante si riduce a un generico *collier* con tre ovali e a una corona abbastanza comune, decorazioni che non danno adito a identificazioni di sorta⁴⁵⁵.

come insegne reali da re Martino dopo la morte del fratello. Anche suo figlio, re di Sicilia, non le disdegnerà. Van de Put riporta un documento siciliano del 1397 in cui Martino il giovane si fa fare una doppia corona che il re porta al collo come divisa. Lo stesso Martino il giovane eredita dal padre una doppia corona alla sua morte, come recita il documento ripreso da Van de Put: «*Item un altre collar daur a coronas dobles ab malla daur ab floretes esmaltades a la part de jus...*». Vd. Albert VAN DE PUT, «La doble corona aragonesa y la divisa dels Borjes o Borgias» *Revista de la Asociación Artístico- Arqueológica Barcelonesa*, 1910, n.63, v. 6, pp. 347-383. Francesca Español ricorda che la doppia corona usata dai monarchi della corona catalano-aragonesa si vede bene nel monarca inginocchiato nel Giudizio di Monaco. Vd. Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia», María Concepción COSMEN ALONSO, María Victoria HERRÁEZ ORTEGA, María PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (coord. por), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, 2009, pp. 253-294: p. 270.

455 Sarebbe stato bello poter trovare magari una delle divise usate da Violante durante la sua vita. La più intrigante è la divisa della «*Servia*» che sembra non ebbe molto successo e venne citata inizialmente da Sanpere i Miquel e da documento di G. J. de Osma. Cfr. Salvador SANPERE I MIQUEL, *Las constumbres catalanas en tiempo de Juan I*, Girona, Vicente Dorca, 1878, p. 228; Guillermo Joaquín DE OSMA Y SCULL, *Las divisas del rey en los pavimentos de "obra de Manises" del Castillo de Nápoles: años 1446-1458*, Madrid, Fortanet, 1909, p. 64. Sulla interpretazione della *Servia* come una cerva si esprime Pitarch, ma anche (interrogativamente) Francesca Español e Rosa Terés. Mi piace pensare che la conferma dell'animale scelto potrebbe venire dalla suggestiva ipotesi che Violante abbia mutuato la sua divisa da quella del *cervo volante* che suo cugino Carlo VI re di Francia aveva donato al marito di Violante nel 1388, dono cui accennano le due studioso. Inoltre abbiamo un documento del 1397 in cui la regina vedova paga all'orafo Joan de Sant Romà una spilla con una cerva, citato da Pitarch. Cfr. Francesca ESPAÑOL, «Artista y obras...», p. 271; Maria Rosa TERÉS TOMÁS, «Violante de Bar: les inclinacions artístiques d'una reina francesa a la Corona d'Aragó», in *Capitula Facta et Firmata*, Cossetània, Valls, 2011, pp. 7-69: 23; Rosa TERÉS, Teresa VICENS, «*Violant de Bar i Maria de Castella: reines, promoció espiritual i mecenatge a Catalunya a la Baixa Edat Mitjana*», Ub.edu/tv; Antoni JOSÉ I PITARCH, *Pintura gòtica valenciana, el període internacional*, Barcelona, Edicions UB, 1982, p. 115. Per il mecenatismo artistico della regina Violante vd., Rosa ALCOY, «Del 1200 a lo somni del gòtic internacional: questions de pintura medieval catalana», in Rosa ALCOY (ed.), *Contextos 1200 i 1400*, Emac, UB, 2012, pp. 37-86. Bisogna anche ricordare che la stessa Violante ormai vedova continuava a usare la divisa della doppia corona che concede ad altre dame tra 1399 e 1400. Cfr. G.

Un punto a favore dell'identificazione di Violante come la regina rappresentata nel dipinto sarebbe potuto venire dal suo ruolo di storica protettrice dei gerolamini nella Corona d'Aragona e fondatrice del monastero dell'ordine nella Vall d'Hebron nel 1393 e, dato che la chiesa di Miramar all'epoca del dipinto era un monastero gerolamino, si potrebbe pensare a Violante e a suo marito come promotori del monastero. Solo che questa ipotesi si scontra con la data di fondazione del monastero gerolamino maiorchino della Trinità, che è del 1400, anno in cui Giovanni già era morto e regnava suo fratello re Martino. Era inoltre un periodo in cui la regina vedova già faceva molta fatica per supportare il suo monastero in Catalogna per poter pensare di fondarne altri⁴⁵⁶.

In caso la regina dipinta quindi non sia Violante, si potrebbe anche pensare alla prima moglie di re Martino, Maria de Luna per una possibile identificazione della regina. Cercare invece di

J. DE OSMA, *Las divisas...*, p. 64. Ma oltre a questo Violante usava anche la divisa del *Collar* costituita, a detta di Claire Ponsich, da un gioco di parole di vario tipo che adornavano l'insegna del suo partito, questa divisa la regalò a due dame, Damiata de Castellà e Elionor de Cervelló, per rafforzare i vincoli di amicizia con loro, come ricordano Rosa Terés e la Ponsich. Cfr. Maria Rosa TERÉS TOMÀS «Violante de Bar...», p. 23; Claire PONSICH, «Des paroles d'apaisement aux lettres de reproches, un glissement rhétorique du conseil ou l'engagement politique d'une reine d'Aragon?», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2008, pp.110-111 (consultato il 25 giugno 2013):

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cehm_0396-9045_2008_num_31_1_1861

456 La migliore relazione sulla fondazione del monastero di Valle d'Hebrón la scrisse padre Sigüenza, tra il realistico e il romanzesco, ricordando come la costruzione del monastero eremitico popolato da gerolamini sia stata voluta dalla regina Violante che si sobbarcò le spese di edificazione e di mantenimento dei frati. Il buon padre comunque riporta anche le dovute concessioni fatte dal marito di Violante, il permesso del vescovo per l'edificazione del monastero e ricorda che il monastero all'inizio era piccolo, pensato per un priore e 12 frati, il numero minimo ammesso dall'ordine per creare un monastero. Ricorda l'avvento dei frati di Cotalba a dar man forte agli eremiti locali per il nuovo monastero. Le fondamenta della fabbrica reale si posero nel 1394 i lavori si fermarono nel 1397 a causa della morte del re Giovanni nel 1396 e le conseguenti ristrettezze della regina vedova che, a detta del Sigüenza, si adoperò con quel poco che poteva racimolare per far continuare l'opera del monastero. Descrive anche la chiesa come una chiesa gotica con quattro cappelle e volte a costoloni con l'emblema della casa real di Aragona e di Bar nelle chiavi di volta, nota che si trattava del primo monastero gerolamino di fondazione reale. Cfr: José SIGÜENZA, *Historia de la orden de San Jerónimo*, ristampa Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2000, 2 vol., pp. 156-167. Maggiori notizie le riporta sul monastero Rosa Terés e una ferma analisi dei documenti riguardanti la regina e il monastero è stata compiuta da Jaume Riera, dando particolare rilievo alle difficoltà della regina a continuare e mantenere il monastero dopo la morte del marito. Cfr. Maria Rosa TERÉS TOMÀS, «Violante de Bar...», pp. 27-30; Jaume RIERA SANS, «Els primers monastirs de jerònims a la Corona d'Aragò (1734-1414)», in *Studia monastica*, vol. 50, 2008, pp. 293-309.

identificare tutte le altre figure presenti tra i beati che ricorrono già come figure simboliche in molti giudizi del Trecento toscano e non solo, ci sembra al momento un esercizio azzardato, data la mancanza di segni che ci permettano di individuarli con precisione. Anche perché nel gruppo dei Beati, accanto a re e regina troviamo figure comuni ai Giudizi, come il Papa, il cardinale, il monaco e i nobili.

La presenza dei reali tra i Beati, identificabili come re della Corona d'Aragona, rende arduo dimostrare anche la provenienza del dipinto dal monastero gerolamino di Cotalba, presso Valenza, sostenuta da Llompart e altri che ipotizzarono che l'opera fosse arrivata a Maiorca nel 1401 assieme ai monaci del convento valenzano venuti a dirigere il nuovo monastero maiorchino dell'ordine. Questo perché il monastero di Cotalba era patronato di Alfonso il Vecchio, marchese di Villena, e per quanto fosse in ottimi rapporti con i re di casa d'Aragona, in quanto loro zio, non vedo perché avrebbe dovuto omaggiare i re aragonesi a scapito di un suo ritratto con chiari segni identificativi⁴⁵⁷.

Infine la chiesa del monastero dove fu vista la tavola del Giudizio prima del 1789 ha una storia complicata. Il monastero dei gerolamini⁴⁵⁸ della Trinità di Miramar, già collegio di Ramon Lull nel XIII secolo, fu ufficialmente inaugurato nel 1400 quando il priore di Coltaba e a nome suo fra Pere Pintor dello stesso monastero, ricevette formalmente immobili e oratorio di Miramar, l'anno dopo il re Martino conferma la donazione a tale ordine. Prima

457 Per Alfonso il Vecchio, marchese di Villena e duca di Gandía, la fondazione del monastero di San Girolamo di Cotalba è una opera di mecenatismo religioso personale, qui vennero seppelliti la moglie e i figli, nel 1388 egli fonda il suddetto monastero per dar un luogo sicuro a monaci eremiti già preda di incursioni barbaresche, tutte le spese per l'edificazione del monastero e la cura dei monaci sono a suo carico. Anche la presenza dello scudo di Alfonso in vari luoghi del monastero ne conferma il patronato. Per il monastero e il suo patronato vd. Jaume CASTILLO SAINZ, *Alfons el vell duc reial de Gandía*, CEIC, Gandia, 1999, 2012 (ed. dig.), pp. 181-184; Jaume RIERA SANS, «Els primers monestirs...», pp. 280-293; Francisco Javier DELICADO MARTÍNEZ e Carolina BALLESTER HERMÁN, «El monasterio de Cotalba (Gandía) una fundación jeronima del siglo XIV», *Ars Longa*, n. 9-10, 2000, pp. 73-86.

458 Si indicano col nome di Gerolamini o Geronimiti in italiano quelli che in spagnolo si chiamano *Jerónimos*, ossia i monaci appartenenti all'*Ordo Sancti Hieronymi* (OSH) attivi nella penisola iberica dal XIV secolo in poi.

della fusione con alcuni gerolamini di Cotalba a Miramar vivevano degli eremiti, almeno da un documento del 1378 che parla di un eremita di Dènia che ricompare nel 1399. Nello stesso anno l'oratorio aveva ospitato i futuri certosini che poi passeranno nella vicina Valldemossa. In un documento del 1404, re Martino chiede al Papa di ufficializzare la fondazione del monastero gerolamino della Trinità e indica in Lluís de Prades, vescovo di Maiorca e camerlengo del Papa, il responsabile della fondazione stessa⁴⁵⁹.

Il monastero gerolamino della Trinità di Miramar dura fino al 1442, quando i frati lo abbandonano per spostarsi sulla terraferma nel convento della Murta, è interessante notare però che i gerolamini non abbandonano completamente Maiorca dato che fondano un altro convento a Palma nel 1485. Dal 1443 al 1475 il monastero viene tenuto dai domenicani di Palma. Nel 1477 si stabilisce a Miramar Arnau Genovard, che chiede di fare un inventario dei beni che non ci è giunto. Negli ultimi decenni del XV secolo fino a XVI secolo inoltrato si trova a Miramar uno studio lulliano. Nel 1544 va a vivere a Miramar l'eremita Antonio Castañeda, ivi sepolto nel 1583. Nel 1596 si fa un altro inventario di Miramar, dove si menziona il polittico dell'altare maggiore e la cappella laterale dedicata alla Madonna, ma non vi è cenno alla nostra tavola. Nel 1599 il delegato del vescovo Vich i Manrique ordina di ritirare dalla chiesa la riserva del Santissimo, perché la chiesa è quasi sempre chiusa. Tra il XVII e XVIII secolo la chiesa passa per vari proprietari, tra cui la famiglia Sureda, che aveva anche una cappella nella vicina certosa di Valldemossa. Nel 1811 si stabilisce la vendita di Miramar e nel 1837 si demolisce la casa e la chiesa. Tutte queste notizie servono a comprendere come i gerolamini siano rimasti *in loco* solo 40 anni e come la chiesa abbia subito tante vicissitudini da rendere miracolosa la persistenza della piccola tavola di Monaco

459 Il documento rivolto al Papa dal re Martino in Barcellona nel 1404 recita infatti: «*Beatissime pater. Cum in fundacione his annis in regno Majoricarum per venerabilem in Christo patrem Ludovicum, episcopum Majoricarum, consanguineum nostrum carissimum, pie facta, de monasterio Sancte Trinitatis, ordinis sancti Geronimi,...*» quindi viene ammesso in tale documento che la fondazione del monastero era opera del vescovo di Maiorca. Per l'intero documento trascritto, vd. Jaume RIERA SANS, «Els primers monestirs de Jeronims...», pp. 321,337-338.

nella chiesetta per quasi 400 anni, inoltre alla deliziosa opera non si fa cenno nell'inventario degli oggetti della chiesa del 1599. Si potrebbe pensare dunque che la tavola sia finita lì alla fine del XVIII secolo, quando la vide Berard, ma che possa provenire da un altro luogo di culto dell'isola⁴⁶⁰.

Se ampliamo leggermente il raggio delle nostre ricerche si scopre che, non molto distante dal monastero di Miramar, c'è la importante certosa di Gesù Nazareno di Valldemossa⁴⁶¹, certosa reale fondata da re Martino, particolarmente legato a quest'ordine che già nel 1385 aveva fondato la certosa di Vall de Cristo da cui quella di Valldemossa dipendeva⁴⁶². La presenza nello stemma di Valldemossa della corona e delle bande dei conti di Barcellona testimonia la sua origine reale⁴⁶³. La certosa fu fondata nel 1399 da re Martino, suo principale benefattore,

460 Il piccolo convento della Trinità di Miramar gode di studi più o meno precisi, da cui si attingono le notizie citate. Vd. Bartolomé GUASP GELABERT, «De cuando frailes gerónimos poseyeron Miramar», e Gaspar MUNAR, «Visió històrica de Miramar», in *Boletín de la sociedad arqueológica Lulliana*, 1976-1977, n. XXXV, pp. 190-208 e pp. 243-255; Lorenzo ALSINA ROSSELLÒ, «Ermitaños y monjes jeronimos en Miramar de Valldemossa», in *Yermo*, 1968, pp. 69-76; Ramon ROSSELLÓ VAQUER e Jaume BOVER PUJOL, «El monestir jerònim de la Trinitat de Miramar, Mallorca. Notes disperses», in *Estudios Lulianos*, n. 71, 1980, pp. 215-223; Jaume RIERA SANS, «El primers monestirs...», pp. 317-322.

461 Sulla certosa di Valldemossa abbiamo una abbondante e documentata serie di studi molto esaustivi, tra questi vanno ricordati: Antonio LLORENS, *Real Cartuja de Jesus Nazareno de Valldemossa en la isla de Mallorca*, Palma de Mallorca, Imprenta de Francisco Solter i Prats, 1929; Juan RAMIS DE AIREFLOR, Ana Maria BOUTROUX DE FERRÁ, Antonio ALONSO FERNÁNDEZ, *Historia documental de la real cartuja de Valldemossa*, Palma, 1973; Joan ROSSELLÓ LLITERAS, *Els pergamins de la cartoixa de Valldemossa*, Consell de Mallorca, Palma, 2000; Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, *La real cartuja de Valldemossa*, L'illa de la calma, Barcelona, 2003; Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA (coord. por), *Prínceps i reis, promotors de l'ordre cartoixà*, Palma, 2003. Molti di questi studiosi si rifanno a una fonte antica che narrava la storia e le origini della certosa: un manoscritto oggi nella Biblioteca di Catalogna stilato da Fray Alberto Puig nel 1632 e ampliato da altri nel 1705 dal titolo *Fundació i succesiu estat del Real Monastir i Sagrada Cartuxa de Iesus de Nazaret del Regna de Mallorca* (BC, ms 1731). Questo testo antico fornisce anche la descrizione più completa della vecchia chiesa e della certosa. Una trascrizione completa del ms. di padre Puig è presente nell'esauritivo libro di Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, *La real cartuja de Valldemossa...*, pp. 457-465.

462 Sulla dipendenza di Valldemossa dalla certosa di Vall de Cristo, che attuava come casa madre per volere del re, Concepció Bauçà de Mirabò Gralla riporta da padre Puig: «*Sa altessa, esse sa voluntat que este u y nou monestir sia fill del que habia fundat i regiamet dotat, Vall de Crist[...]*Vol que este monestir estiga perpetuament subjecte a aquell». Cfr. Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, «Fundadores y benefactores de la cartuja de Valldemossa. El primer siglo de vida monacal», in *Prínceps i reis...*, p. 66.

463 Per lo stemma della certosa reale maiorchina vd. Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, «Fundadores y benefactores de la cartuja de Valldemossa...», p. 68; Juan RAMIS DE AIREFLOR, Ana Maria BOUTROUX DE

che donò il suo palazzo reale di Valldemossa ai certosini perché lo trasformassero in certosa, successivamente i monaci ricevettero dal re anche la *castellania* di Bellver e una rendita annuale. Significativo è l'episodio in cui il re provvede al corredo liturgico della futura chiesa certosina donando nel 1400 al priore fra Pere Despujol (Petrus de Podiolo, priore dal 1400 al 1402) di passaggio a Barcellona, una serie di oggetti: una reliquia del *Lignum Crucis*, un dittico con il volto di Cristo e della Vergine, un reliquiario di legno dorato, tre ricchi calici, due con le armi reali e uno con lo stemma di Maria de Luna⁴⁶⁴. La primitiva chiesa gotica della certosa, oggi distrutta e trasformata in sala da musica, fu consacrata solo nel 1446, prima sembra sia stata arrangiata in un locale dell'antico palazzo reale⁴⁶⁵. Negli antichi inventari e descrizioni di questa chiesa e della certosa non ho trovato purtroppo accenni alla tavola del *Giudizio*, in modo da poter suffragare l'ipotesi di una sua provenienza da Valldemossa⁴⁶⁶.

FERRÁ, Antonio ALONSO FERNÁNDEZ, *Historia documental de la real cartuja...*, p. 29; Antonio LLORENS, *Real Cartuja de Jesus Nazareno...*, p. 17.

464 La notizia che re Martino dona nel 1400 una serie di oggetti sontuosi e liturgici per ornare la futura chiesa della certosa viene riportata da numerosi studiosi, c'è da supporre che anche stavolta si siano tutti rifatti a padre Puig, almeno Llorens lo dice apertamente. Cfr. Antonio LLORENS, *Real Cartuja de Jesus Nazareno...*, pp. 19-21; Juan RAMIS DE AIREFLOR, Ana Maria BOUTROUX DE FERRÁ, Antonio ALONSO FERNÁNDEZ, *Historia documental de la real cartuja...*, p. 31. Concepció Bauçà riporta direttamente il pezzo dell'antico certosino maiorchino che si prese la briga per primo di riordinare le antiche notizie sul suo monastero e la studiosa ha cercato di verificare quali pezzi si siano poi effettivamente conservati. Vd. Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, «Fundadores y benefactores de la cartuja de Valldemossa...», p. 69-71. Sul dittico col volto di Cristo e la Vergine, che Puig data all'epoca del re Martino, ora conservato nel museo di Maiorca, questo sembra stilisticamente posteriore all'epoca del fondatore della certosa, quindi in tal caso forse la testimonianza di padre Puig non risulta completamente affidabile.

465 Llorens parla della chiesa primitiva gotica consacrata nel 1446, ma che veniva già utilizzata dai monaci alla fine del 1444 e riporta che fu demolita nel 1844 perché in rovina. Era una chiesa a una sola navata con 5 chiavi di volta. LLORENS, *Real Cartuja de Jesus Nazareno...*, pp. 23-25; Jaun RAMIS DE AIREFLOR, Ana Maria BOUTROUX DE FERRÁ, Antonio ALONSO FERNÁNDEZ, *Historia documental de la real cartuja...*, p. 37-40. Concepció Bauçà ricorda le misure del tempio prese da Berard (23mx7m circa) ritenendole simili alle chiese di altre fondazioni certosine, come Portaceli o ValldeCristo. Cfr. Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, *La real cartuja de Valldemossa...*, p. 133-140.

466 Per i primi anni della certosa sono interessanti le pergamene della certosa raccolte da Joan Rosselló Lliteras e lo studio di Regina Sáinz e Josefina Mutgé che confermano con documenti di archivio molte delle notizie riportate dagli studiosi maiorchini della certosa. Cfr. Regina SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, Josefina MUTGÉ VIVES, «Contribució a l'estudi de la fundació i els primers anys de la cartoixa de Valldemossa (Mallorca)», *Randa*, 64, 2010, pp. 17-30; Joan ROSSELLÓ LLITERAS, *Els pergamins de la cartoixa...*, pp. 140-169, 298-300. Concepció Bauçà de Mirabò Gralla pone l'accento sulla mancanza di alcuni documenti riguardanti i

Eppure un evento che potrebbe rafforzare tale tesi potrebbe essere l'ampliamento della certosa e la costruzione della nuova chiesa soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo, epoca in cui la chiesa gotica assieme alla parte più antica del convento minacciava rovina come si dichiara nel 1780 e nel 1786, cosa che costituirebbe un evento plausibile per spostare la piccola tavola nella vicina e quasi sempre chiusa chiesetta di Miramar. In fondo c'era stato un priore di Valldemossa Miguel Clúa tra 1740 e 1743 che, di fronte alle difficoltà costruttive della nuova chiesa, aveva avuto la bizzarra idea di spostare i certosini a Miramar, idea che non aveva avuto seguito⁴⁶⁷.

La mia ipotesi però potrebbe prendere forza grazie a un curioso caso iconografico: la tavola di Monaco rappresenta un *Giudizio Finale* (fig.84) con Cristo Giudice al centro e gli Apostoli sui due lati, nella parte inferiore vediamo il gruppo dei Beati situato alla destra di Cristo e alla sinistra il gruppo dei condannati, in basso dei resuscitati escono da sepolcri colorati mentre il paesaggio presenta una valle col mare, una barca e delle fortificazioni. Penso che questa iconografia che si concentra sul Giudizio abbia una strana affinità con alcune leggende sulla fondazione dell'altra certosa reale voluta da re Martino, quella di Val de Cristo. Già Enrique Martín Gimeno aveva notato che vi sono analogie su come Martino abbia dotato le due fondazioni reali, a partire dal corredo liturgico molto simile che dona alle due chiese del convento fino alle concessioni fatte⁴⁶⁸. Va ancora ricordato come la certosa maiorchina dipendesse per volontà del re da quella di Vall de Cristo, fondata nel 1385 da Martino

primi dieci anni di vita della certosa e utilizza come fonte più antica il ms. di padre Puig del 1632. Con ragione penso che può essere considerato la fonte più affidabile per il monastero, la chiesa antica e gli oggetti in esso contenuti. Vd. Concepció BAUÇA DE MIRABÒ GRALLA, «Fundadores y benefactores de la cartuja de Valldemossa...», pp. 63-79.

467 Per un accurato studio della progettazione e costruzione della nuova chiesa e del nuovo convento durante il XVIII secolo e per la sua consacrazione nel 1812, così come anche per le notizie sulla rovina della parte vecchia del convento vd. Elena BARLÉS BÀGUENA, «El nuevo monasterio de la cartuja de Valldemossa: revisión de su historia constructiva», in *Príncipes i reis...*, pp. 139-168.

468 Lo studio di Martín Gimeno analizza sistematicamente le analogie tra la fondazione della certosa reale di Valdecristo e quella di Valldemossa. Cfr. Enrique MARTÍN GIMENO, «La fundación real de la Cartuja de Valdecristo y sus relaciones con la de Valldemossa», in *Príncipes i reis...*, pp. 233-256.

quando era Infante, situata nella diocesi di Segorbe e oggi quasi completamente in rovina. Molte fonti sulla certosa segorbina, a cominciare da padre Alfaura nel XVII secolo, riportano con diverse sfumature l'aneddoto che il futuro re decise di fondare la certosa dopo aver avuto in sogno una visione del Giudizio Finale. Nella versione di Joaquín Vivas si racconta che nel sogno il re vide scendere dal cielo Cristo Giudice nella valle di Josaphat e dopo questo sogno fece voto di fondare la certosa, come testimonierebbe un *Giudizio Finale* dipinto su tela nel chiostro piccolo⁴⁶⁹. Sempre padre Alfaura, poi ripreso da altri, narra come il futuro re decise di fondare la certosa proprio in quel luogo perché un pellegrino di Terrasanta gli aveva riferito che somigliava alla valle di Josaphat del suo sogno⁴⁷⁰. Lo stesso nome di Vall de Cristo, con cui Martino battezzò la certosa, non è altro che una ulteriore allusione alla Valle di Israele apparsa nella sua visione⁴⁷¹.

Anche una scritta nel chiostro piccolo, secondo una fonte del XVI secolo, ricordava la leggendaria fondazione reale dovuta alla visione di Martino e aggiungeva che questi sperava così di sedere con sua moglie tra i Giusti alla destra di Cristo Giudice, faceva eco a questa tradizione un dipinto del *Giudizio* nello stesso luogo⁴⁷².

469 Il ms. di Joaquín Vivas intitolato *Historia de la Fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo* è del 1775 e cita un *Giudizio* su tela nel chiostro piccolo che non penso corrisponda al Giudizio maiorchino per il supporto, inoltre sempre nel XVIII secolo in certosa era presente una lunetta col *Giudizio come visione di re Martino* dipinta da José Vergara, ora nel museo della cattedrale di Segorbe. Il Vivas, come altri storici della certosa, copia ampi estratti del ms. seicentesco di Joaquín Alfaura *Historia o anales de la real cartuja de Val de Cristo*. Cfr. Enrique MARTÍN GIMENO, «La fundación real de la Cartuja de Valdecristo...», pp. 235-237.

470 Enrique Martín Gimeno riporta integralmente il passo di padre Alfaura, dove si descrivono i sopralluoghi del re con varie personalità e la scelta del luogo su consiglio di un pellegrino della Terrasanta a cui ricordava la Valle di Josaphat, riporta anche stralci di fonti posteriori sulla storia della certosa che si soffermano sul consiglio del pellegrino. Cfr. Enrique MARTÍN GIMENO, «La fundación real de la Cartuja de Valdecristo...», pp. 239-240.

471 Enrique Martín Gimeno cita passi di Francisco de Asis y Aguilar e Bennat Gort che riportano la leggenda del nome di Valdecristo voluto da Martino per la somiglianza del luogo con la valle di Josaphat. Cfr. Enrique MARTÍN GIMENO, «La fundación real de la Cartuja de Valdecristo...», p. 240.

472 La scritta nel chiostro che ricordava la leggendaria fondazione di Valldecristo viene riportata da Amadeo Serra Desfilis e Matilde Miquel Juan che però non sembrano credere a questa leggenda. Gli studiosi sono anche molto precisi nel ricondurlo a un ms. più antico ripreso poi da Francisco Diago, morto nel 1615, nelle sue annotazioni per proseguire gli Annali del Regno di Valenza (*Apuntamientos recogidos por el P. M. Fr.*

La memoria della fondazione della certosa segorbina e la presenza di un *Giudizio* risalente almeno al XVI secolo nel chiostro piccolo della certosa che le antiche fonti ricollegano a questa tradizione, potrebbe forse chiarire l'origine della strana iconografia presente nella tavola di Monaco dove un re della corona di Aragona con sua moglie è inginocchiato tra i Giusti alla destra di Cristo il giorno del Giudizio. La presenza accanto al re più giovane nella tavola tedesca di un personaggio coronato piuttosto anziano, potrebbe essere spiegata identificando quel re con un altro sovrano della corona di Aragona, ossia il padre di Martino, re Pietro IV, che in avanzata età e su richiesta del figlio allora solo Infante nel 1386 assunse il titolo di fondatore della certosa di Valdecristo in modo che il convento potesse essere considerato reale⁴⁷³. Si potrebbe quindi pensare a una tavola che in qualche modo ricordasse e commemorasse la fondazione della certosa segorbina, di molto posteriore alla fondazione della stessa, ma vicina cronologicamente alla consacrazione della cappella conventuale di San Martino del 1401. Se questa tavola sia stata voluta per Valldemossa in ricordo della fondazione della casa madre oppure, visto il suo pregio, sia stata commissionata proprio per la certosa di Vall de Cristo, passando poi in qualche modo a Valldemossa, non è dato saperlo. Su questo i documenti tacciono. Si potrebbe pensare che l'opera sia stata portata sull'isola da qualche priore o monaco in qualche circostanza speciale, come ad esempio l'abbandono temporaneo della certosa segorbina nel 1706, rimanendo poi a Maiorca e venendo spostata nella chiesa della Trinità mentre si finiva la chiesa nuova, dato che la vecchia cappella conventuale era in stato rovinoso. Non ci sono ulteriori elementi per avvalorare questa ipotesi che si centra su quello che la stessa lettura della tavola offre come abbastanza plausibile. Resta però in parte un mistero come una prestigiosa tavola che parla di una

Francisco Diago, O. P. para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el Rey Pedro III hasta Felipe II), rimaste inedite fino al XX secolo. Cfr. Amadeo SERRA DESFILIS, Matilde MIQUEL JUAN, «La capilla de San Martín en la cartuja de Valdecrist: construcción, devoción y magnificencia», *Ars Longa*, 18, 2009, pp. 65-80; p. 66 nota 5.

473 Per il titolo di fondatore della certosa segorbina che Pietro il Grande si assunse su richiesta del figlio, vd. Enrique MARTÍN GIMENO, «La fundación real de la Cartuja de Valdecristo...», pp. 244-245.

importante fondazione reale sia finita in una chiesetta mezza chiusa, quasi dimenticata dal mondo.

Stiamo parlando dunque di un'opera probabilmente dipinta da Starnina intorno al 1401, forse a Firenze dopo il suo ritorno, e che potrebbe essere stata quindi inviata da Firenze a Maiorca o anche a Segorbe. Le sue misure senza cornice, 50x89 cm circa, sono molto agevoli in caso di invio in barca. La tavola sicuramente si trovava nella chiesa della Trinità intorno al 1789, ma non è certo che sia sempre stata lì, dato che con molta probabilità il re raffigurato è Martino, questi ha poco a che vedere con il monastero gerolamino di Miramar, ma è il principale benefattore della vicina certosa di Valldemossa e anche della certosa di Vall de Cristo da cui Valldemossa dipendeva, fatto che in sé adombra l'eventuale provenienza della tavola proprio da Valldemossa. Nel mondo certosino, abbastanza chiuso, le opere si conservarono facilmente fino alla cacciata dei monaci nel 1835. È molto probabile infine che siano stati gli stessi certosini a muovere l'opera nella vicina chiesa di Miramar, forse per un motivo meramente pratico, dato che nel XVIII secolo stavano costruendo la nuova chiesa della certosa. Poi gli avvenimenti storici della prima metà del XIX secolo portarono alla fine dei certosini maiorchini e segorbini e dei resti di Miramar, lasciandoci all'oscuro di dati certi sul Giudizio di Monaco. Interrogando però la tavola stessa sono emerse delle ipotesi interessanti.

8.3.3 Analisi stilistica del Giudizio di Maiorca

Nella tavola del *Giudizio* maiorchino, trionfa un Cristo dal manto azzurro bordato d'oro con risvolti verdi, si tratta di un personaggio seduto sulle nuvole, chiuso in una mandorla aranciata che irradia raggi dorati dal suo corpo, circondato di angeli con i simboli della Passione, con i piedi nella stessa posizione che viene usata nel Cristo dell'*Ascensione* (fig.88) del polittico valenzano di Vicente Gil al Metropolitan Museum ma proveniente da San Juan

del Hospital, dato nella parte centrale a Starnina. Ai lati di questa figura centrale sono sedute due file di apostoli quasi tutti con un segno per identificarli. Da sinistra nella fila più bassa sfilano san Giacomo Maggiore col bastone, San Bartolomeo col coltello, San Pietro con le chiavi, in alto un apostolo senza segni, seguito da San Tommaso con la lancia e Sant'Andrea con la croce. Da destra in basso San Giuda Taddeo con l'ascia, San Giacomo il minore con la clava, san Giovanni evangelista con penna e rotulo, al di sopra San Matteo con la spada, un altro personaggio senza tratti identificativi e San Simone con un pugnale. Ai piedi di Cristo due angeli suonano le trombe del Giudizio su un paesaggio di fondo che comprende una città turrita e un golfo con una nave. A sinistra ci sono i beati con il re con la doppia corona, la regina e un corteo con imperatore, Papa, vescovo, cardinale, chierico e altri laici che dimostrano una struttura iconografica simile a quella dei Beati del *Giudizio Finale* di Nardo di Cione a Santa Maria Novella, cosa che ha indotto Waadenoijen a pensare a personaggi inventati, lo sono in gran parte, ma il re e la regina in primo piano potrebbe corrispondere per la loro preminenza ai reali aragonesi. Il re somiglia a una raffigurazione che se ne fa in un manoscritto ora nella Biblioteca di Catalogna (ms. 947) ma proveniente da ValdeCrist dal titolo *Privilegis de la cartoixa de ValdeCrist* del 1404, dove siede in trono vestito di una ricca opelanda con un ampio collare d'oro decorato di fiorellini pendenti⁴⁷⁴.

Va ancora precisato che l'abitudine di usare collier al collo per guarnire l'opelanda non è certo prerogativa dei reali aragonesi, anzi è molto diffusa soprattutto alla corte di Carlo VI di Francia. Numerosi manoscritti della sua epoca riportano immagini del sovrano e altri cavalieri che decorano l'opelanda con un *collier* più o meno elaborato, così nella *Presentazione di un libro a Carlo VI* delle *Grandes Chroniques de France* di Berlino (Deutsche Staatsbibliothek, Phill. 1917, fol. 1), il personaggio in alto a sinistra abbellisce l'opelanda con un *collier* semplice rotondo. Nella *Coronazione di Carlo Magno* dello stesso

474 La illustrazione di tale codice si vede in Francisco M. GIMENO BLAY, «Los códices de fundación de Vall de Crist», *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, 1985, pp. 503-554.

manoscritto (f. 114) il personaggio barbuto a sinistra mostra un collare ampio con pendenti. Nella *Reginal Clotilde che divide il reame tra i suoi figli* (f. 14) dello stesso libro il secondo figlio da destra porta una ricca collana a girocollo con pendenti⁴⁷⁵. Infine nel “*Traictés de Pierre Salemon a Charles VI roy de France*” (Bibliothèque de Geneve, ms. fr. 165, fol 7) libro miniato in gran parte dal maestro di Boucicaut tra 1412 e 1415, si vede chiaramente Carlo VI di Francia che conversa a letto con un collare di gigli dorati da cui pende l'insegna dei baccelli di ginestra dell'Ordine della Ginestra da lui creato nel 1393, ma anche le altre figure miniate mostrano collari dorati e non, con ricchi pendenti che non corrispondono obbligatoriamente a insegne. Quindi va ricordato che si tratta anche di un preciso dettaglio della moda dell'epoca che non può essere sempre identificato con una insegna reale.

Tornando alla tavola di Starnina (fig.84), al centro della scena in basso religiosi vestiti e laici seminudi escono da tombe rosa, grige e azzurre, con fare movimentato e plastico e aria sgomenta in uno dei dettagli migliori del quadro. Infine a destra è dipinto il gruppo dei dannati e dei diavoli, dove un diavolo tira per i capelli un'anima che esce dalla tomba, un altro trascina una donna in spalla sempre per i capelli, uno accovacciato mostra i genitali e tira via un cardinale smarrito da un sepolcro, l'ultimo tiene sempre per i capelli un'anima bionda e nuda che cerca di fuggire, assistono alla scena affranti e piangenti un re, un Papa e un vescovo assieme ad altri laici. La simmetria tra i due gruppi, quello dei dannati e quello dei beati, che sembrano rappresentare entrambi i vari strati della società medievale, favorisce l'idea che tali personaggi servano a illustrare l'universalità del Giudizio.

L'iconografia del Giudizio potrebbe essere considerata in linea di massima italiana per quei risorti che escono dalle tombe che semplicemente erano più frequenti nel mondo italiano, ma non va dimenticato che il *Giudizio* mostra sempre una iconografia con molte variabili che

475 Le immagini delle *Grandes Chroniques de France* sono riprodotte in Anne D. HEDEMAN, *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley: University of California Press, 1991. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8k4008jd/>

si sviluppa in varie parti d'Europa. Ha ragione Waadenoijen quando sostiene che tale Giudizio somiglia a quello di Nardo di Cione nella cappella Strozzi di Mantova di Santa Maria Novella (fig.85), solo mancano gli intercessori, Maria e Giovanni Battista in tal caso, mentre gli apostoli seduti in doppia fila ai lati dell'apparizione di Cristo sono comuni a entrambi e non sono affatto frequenti nella pittura catalana o valenzana, nel Giudizio fiorentino i gruppi dei Beati e Dannati sono più numerosi e le anime che escono dalla tomba sono meno centrali e manca il paesaggio. Il paesaggio marino che Starnina ha messo nella parte bassa del dipinto ha qualcosa della ariosità del paesaggio dipinto da Taddeo Gaddi nelle Storie di Giobbe del Camposanto di Pisa nella scena in cui *Dio parla con Satana* (fig.1), forse si tratta di un modello che Starnina rielaborò a suo modo. Infine dal punto di vista iconografico, nella pittura gotica valenzana sia il polittico di Bonifacio Ferrer (fig.72) attribuito a Starnina che quello del *retablo* della Santa Cruz di Valenza (fig.89) dato a Miguel Alcañiz, seguono un modello iconografico simile a quello impostato nella tavola di Monaco.

Dal punto di vista stilistico l'opera ha di valenzano i colori variegati che giocano su alcune tinte preferite dal maestro come i rosa, gli aranciati, i blu e verdi, levantino è quel modo esuberante di fare i panneggi e le pieghe, di trattare i vestiti, di movimentare la scena e rendere ecletticamente i personaggi. Fiorentina è invece la costruzione misurata del tutto e il senso plastico, come anche la centralità del paesaggio che apre in profondità tra la folla di figure.

Non esistono documenti che identifichino con certezza l'autore dell'opera di Monaco, ma nel contempo la possibilità che si tratti di Starnina è molto ampia in quanto era al tempo l'unico fiorentino valenzanizzato in grado di produrre dipinti simili. Se invece proviamo a paragonare il *Giudizio* con alcune predelle di Starnina dopo il ritorno a Firenze, per quanto frutto di una bottega che mostra notevoli varianti, troveremo in comune lo stesso equilibrio nella costruzione della scena e lo stesso modo di fare gli astanti molto plastico. Nei volti

piccoli e tondi nel gruppo dei Beati il pittore usa quello che la Sricchia chiamava “fare miniaturistico” a proposito dei Sacramenti del polittico Ferrer, un modo di non perdere dettagli anche nel piccolo formato che può dirsi una costante di tutte le scene di Starnina di dimensioni ridotte. Se compariamo ad esempio la predella (fig.114) oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano con il gruppo dei Beati notiamo la stessa tipologia di figure dai volti con occhi puntuti, solo che quelle del museo milanese sono più masesche e enfiate quasi che, rispetto al movimento prediletto nella tavola maiorchina, il pittore tornato in patria abbia riscoperto una rotondità soffice con cui tornire le vesti dei corpi dei suoi piccoli personaggi. Identica è l'attenzione ai risvolti psicologici dei personaggi che è la vera eredità che Starnina prende da Antonio Veneziano insieme alla possibilità di assorbire vari stimoli pur mantenendo uno stile altamente riconoscibile: se si osserva l'uomo che regge il carro con i cavalli nella scena del *Miracolo di S. Ugo* milanese e si confronta col chierico dei Beati che si gira interrogativo verso il vescovo, si nota la stessa tensione alla resa psicologica dei personaggi, anche secondari. L'abbondanza di personaggi di spalle o di profilo da alternare a quelli di fronte in una sapiente costruzione scenica la troviamo nelle figurine milanesi e anche nelle anime resuscitate che guardano stupite verso l'alto. Nel gruppo dei dannati i quattro diavoli sulla destra della scena sembrano essersi evoluti dalle possenti e temibili bestie che massacravano S. Antonio nella cappella Castellani verso i mostri eleganti e longilinei presenti nella predella del Louvre di Lorenzo Monaco che accompagnano *Ermogene davanti a San Giacomo* (fig.18), tale opera fa parte del polittico della cappella Nobili di S. Maria degli Angeli a Firenze che è di Agnolo Gaddi con la collaborazione di Lorenzo Monaco nella parte inferiore. Ma rispetto ai diavoli della predella Nobili questi esseri bestiali mostrano una maggiore espressività. Nello stesso punto della pittura, la donna urlante che prova a fuggire e viene tenuta per i capelli da un diavolo soddisfatto come anche il cardinale resuscitato sorpreso e tirato da un diavolo sembrano una citazione rielaborata dei Dannati del *Giudizio Finale* (fig.86) di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa, ben visibile in una sinopia del pittore

e nell'affresco.

Nella doppia fila di apostoli tutti diversi nei volti e negli atteggiamenti il *santo apostolo* a sinistra in alto mostra la stessa pettinatura del ridipinto *San Pietro* (fig.44) del polittico di Sant'Eugenio della cattedrale di Toledo, questa tipologia di Santo con una pettinatura dalla fronte alta che retrocede dietro l'orecchio si ripresenta anche nei resti dei santi di Empoli, per esempio nell'affresco di *Sant'Andrea* (fig.120), documentati a Starnina e bottega nella fase finale della sua attività, ricorre infine nell'apostolo in primo piano a destra del piccolo affresco della *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) ora nel Museo di Santa Croce ma proveniente dalla chiesa fiorentina di San Jacopo tra i Fossi, secondo Anneke de Vries⁴⁷⁶.

Tra gli stessi apostoli della tavola di Maiorca il San Pietro che guarda verso Cristo si ripete con piccole varianti nel *San Pietro* accanto a Cristo della *Resurrezione* di Santa Croce appena citata, il san Giuda Taddeo ha una pettinatura con barba riccioluta e bipartita che si ritrova anche in uno degli spettatori della *Resurrezione* di San Jacopo dei Fossi e riccioli sulle spalle che hanno anche alcuni santi di Empoli. Infine il *San Giovanni Battista* che con la mano sembra indicare Cristo mentre guarda San Giacomo Minore suo vicino, ha la stessa fisionomia del San Benedetto (fig.99) del Carmine col naso dritto e la barba fina, di un apostolo della *Resurrezione* di Santa Croce e di omonimo santo conservato a Villa Guinigi a Lucca.

Questo somiglianze confermano ancora di più la paternità starniniana facendo della tavola balearica l'opera più vicina al soggiorno spagnolo del pittore e dato che probabilmente è stata eseguita a Firenze, data la sua cornice fiorentina, come il dipinto che più doveva essere simile alle opere valenzane perdute dell'artista.

476 Anneke DE VRIES, «Lazarus revived: on the original location of a fresco by Gherardo Starnina», *Source: Notes in the History of Art*, fall 2006, vol. XXVI, n.1, pp. 1-4.

8.4 *Il polittico di Bonifacio Ferrer del Museo di Valenza*

Sicuramente una delle opere più problematiche di Starnina è quella conservata nel Museo di Belle arti di Valenza, si tratta del polittico che Bonifacio Ferrer fece dipingere per la Certosa di Portacoeli alla fine del XIV secolo (fig.72). L'opera ha appassionato la critica che ha però espresso le opinioni più discordanti sulla sua paternità, anche se oggi la conclusione più accettata tende ad assegnarla al pittore fiorentino, molti dei problemi che suscita permangono ancora. La peculiarità di tale opera risiede nel fatto che messa nel catalogo di Gherardo di Jacopo sembra creazione di frontiera, nel senso che arriva a soluzioni stilistiche così eterodosse da fare dubitare della paternità del fiorentino emigrato, d'altro canto pur essendo lavoro di altissima qualità non può essere facilmente assegnata a nessun altro maestro operante a Valenza nel momento in cui vi soggiornò Starnina.

Il polittico Ferrer si presenta quindi come uno dei nodi della presenza starniniana a Valenza all'epoca del gotico internazionale. Spesso la critica gli ha attribuito la tavola Ferrer, se fosse sua sarebbe l'unica opera valenzana del maestro rimasta *in loco* e costituirebbe quindi l'inizio di un percorso pittorico che conduce a tutta la sua produzione successiva. Questo dipinto solleva molti interrogativi che richiedono la disponibilità a lavorare su tre fronti riesaminando alcune caratteristiche della pittura fiorentina, catalana e valenzana.

L'opera in questione aveva già attirato l'attenzione di Bertaux nel 1908, che ne nota il carattere italianizzante però, al tempo stesso, vi vede elementi di scuola iberica⁴⁷⁷. Due anni dopo Elias Tormo, sulla scorta dei primi documenti ritrovati che attestavano la permanenza di Gherardo di Jacopo a Valenza assegna l'intero retablo Ferrer al maestro fiorentino⁴⁷⁸.

477 Emile BERTAUX, «La peinture et la sculpture espagnoles», André MICHEL (direzione), *Histoire de L'art*, Tomo III, 2° parte, Paris, Colin, 1908, pp. 748-772: 748-749.

478 Elias TORMO Y MONZÓ, «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Arte, Arqueología, Historia*, 18, 1910, pp. 82-101.

Mentre Gamba trova nel retablo Ferrer di Portaceli analogie stilistiche stringenti con la maniera fiorentina ma le considera superficiali rispetto alla solida base “franco-renana” che a suo dire imperava a Valenza. Queste influenze italiane, a suo dire, sono il segno visibile del passaggio di Starnina in città, oppure conviene pensare che sia stato il pittore italiano ad adattarsi al gotico internazionale valenzano⁴⁷⁹. Toesca invece toglie il polittico Ferrer a Starnina, confrontandolo coi pochi resti di opere toscane documentate del maestro⁴⁸⁰.

Seguono la linea di Toesca sia Lassaigne che vede due mani nel retablo, sia Saralegui che lo attribuisce nel 1953 a un pittore solitario. Due anni dopo José Gudiol Ricart sembra continuare sulla falsariga dei suddetti quando vede anche lui il forte impianto italianizzante del dipinto, senza spingersi oltre pur di dare una paternità all'opera⁴⁸¹.

Passano quasi dieci anni e Longhi ribalta il problema, dando il polittico Ferrer al Maestro del Bambino Vispo, la fantomatica figura creata dal Sirén agli inizi del Novecento, cui fanno capo una serie di opere che mescolano ascendenze italiane e stilemi valenzani. Longhi preferisce collegare tale figura col maestro Gil di Post, e su suggestione del Saralegui che identifica il maestro Gil con Miguel Alcañiz, dato che lui nel retablo Ferrer vede una mano valenzana e non italiana, conclude che questo sfuggente pittore valenzano sia proprio quello proposto da Saralegui⁴⁸².

Nel 1974 la Waadenoijen sembra trascurare le opere spagnole date a Starnina ma gli nega risolutamente il polittico Ferrer⁴⁸³. Boskovits invece ancora perplesso sull'accorpare Starnina

479 Carlo GAMBÀ, «Induzioni sullo Starnina», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 55-74.

480 Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, pp. 649-650, nota 171.

481 Jacques LASSAIGNE, *La peinture espagnole*, Genève, Skira, 1952, p. 47; Leandro SARALEGUI, «Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia», *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 237-252: p. 242. José GUDIOL RICART, «El estilo internacional en Valencia», José GUDIOL RICART, *Pintura gotica*, Ars Hispaniae IX, Madrid, Editorial Plus, 1955, pp.131-143, 149-150.

482 Roberto LONGHI, «Un'aggiunta al Maestro del Bambino Vispo (Miguel Alcañiz?)», *Paragone*, 185, 1965, pp. 38-40. Vedi anche: Osvald SIRÉN, «Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco», *L'Arte*, VII, 1904, pp. 349-352.

483 Jeanne WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, pp. 82-91.

col Maestro del Bambino Vispo continua a pensare che il polittico certosino tutt'ora presente a Valenza sia opera di un pittore locale, magari l'Alcañiz, anche se non nega la possibilità di una collaborazione con Starnina nell'esecuzione dell'opera. Di parere simile risulta Heriard Dubreuil che considera l'opera dipinta da un maestro isolato, impregnato di cultura italiana⁴⁸⁴.

Due anni dopo le prime conclusioni della Waadenoijen, Fiorella Sricchia Santoro prospetta due vie per scoprire l'enigma del retablo Ferrer: la prima ipotesi propende per una tavola uscita dalla bottega di Starnina, in cui predomina la mano di un collaboratore di spicco dagli esiti goticissimi, la seconda ipotizza una prova di uno Starnina giovanile, quasi ubriacato dal nuovo splendore del gotico internazionale⁴⁸⁵. Mentre invece Mathieu Heriard Dubreuil e Claudie Ressorit pensano a un collaboratore di Starnina, forse uno dei due pittori fiorentini che sono documentati a Valenza nello stesso periodo: Niccolò d'Antonio e Simone di Francesco, sottolineando gli elementi estranei alla cultura figurativa italiana presenti nel dipinto⁴⁸⁶. Di altro parere ancora è la Waadenoijen nel suo libro su Starnina: a suo dire, il polittico Ferrer è di un pittore spagnolo, dato che presenta elementi catalani mai più ripetuti nelle altre opere starniniane⁴⁸⁷.

Joaquín Yarza Luaces negli anni '90 riconduce il trittico a mano italiana, indeciso tra Starnina o uno degli altri due pittori italiani presenti nei documenti valenzani, ricordando che di Nicola di Antonio, come già segnalò la Waadenoijen, abbiamo un documento toledano in

484 Miklós BOSKOVITS, «Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?», *Paragone*, n. 307, 1975, pp. 1-16; Mathieu HÉRIARD DUBREUIL, «Découvertes: le Gothique à Valence I», *L'Oeil*, n. 234, 1975, pp. 12-19, 66.

485 Fiorella SRICCHIA SANTORO, «Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva*, 6, 1976, pp. 17-29.

486 Mathieu HÉRIARD DUBREUIL e Claudie RESSORT, «Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400-II», *Antichità Viva*, 18, 1979, pp. 9-20.

487 Jeanne Van WAADENOIJEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1983, p. 66.

cui collabora con Starnina⁴⁸⁸.

Nel 1998 Andrea de Marchi riassume brevemente la vicenda starniniana, ormai di dominio comune dopo la ricostruzione della Waadenoijen e riassegna senza incertezze il retablo Ferrer alla bottega di Starnina, ma non scarta l'ipotesi dell'intervento di un suo collaboratore in alcune parti, magari uno degli altri due pittori fiorentini che soggiornavano a Valenza, già noti a Yarza e ad altri studiosi⁴⁸⁹.

Di parere discorde sembra essere due anni dopo John Shearman che assegna l'opera a un maestro valenzano aggiornato sulle novità fiorentine, riaprendo così la via alle oscillazioni della critica più moderna sull'autografia del retablo⁴⁹⁰. L'anno successivo è Mauro Lucco a tornare a sottolineare l'autografia starniniana pur ammettendo l'intervento di collaboratori, chiamando in causa gli altri due maestri italiani attivi a Valenza o Miguel Alcañiz⁴⁹¹.

La tavola è stata inclusa nella mostra valenzana *La memoria recobrada* con attribuzione a Gherardo Starnina, verso cui sembra propendere recentemente la gran parte della critica⁴⁹².

Nel 2007 Joan Aliaga ricapitola il soggiorno starniniano a Valenza riunendo molti documenti valenzani finora scoperti e allo stesso tempo riconferma l'ipotesi di dare a Starnina il retablo Ferrer, dicendo che il suo committente è capacissimo di contrattare un maestro fiorentino

488 Joaquín YARZA LUACES, *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico*, in Alfonso PEREZ SANCHEZ (a cura di) *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, Milano, Electa, 1995, vol. I, pp. 99-111.

489 Andrea DE MARCHI, *Profilo, Gherardo Starnina*, in Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca, Sillabe, Livorno, 1998, pp. 260-265.

490 John SHEARMAN, *The internationalism of Florentine Gothic art*, in Max SEIDEL (a cura di), *L'Europa e l'arte italiana*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 143-156.

491 Mauro NATALE, *Incontro di S. Anna e Gioacchino davanti alla Porta Dorata* (attr. a Miguel Alcañiz), Mauro NATALE, *Renacimiento Mediterraneo, viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia, España, en el siglo XV*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001, pp. 179-182.

492 José GÓMEZ FRECHINA, *Retablo de fray Bonifacio Ferrer*, in Fernando Benito DOMÉNECH- José GÓMEZ FRECHINA, *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Museo de Bellas Arte de Valencia, Valencia (27/10-8/1/2006) Sala de Exposiciones Caja Duero, Salamanca (9/2-19/3/ 2006), Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 44-46.

della stazza di Starnina⁴⁹³. Matilde Miquel ha pubblicato un interessante contributo su Starnina che lo avvicina agli altri due pittori italiani presenti in città, Nicola d'Antonio e Simone di Francesco, cercando di ricostruire il contesto in cui operavano e riconfermando il retablo Ferrer al maestro fiorentino⁴⁹⁴. Non va infine dimenticata la scheda sull'opera di Carl Brandon Strehlke che assegna anch'egli l'opera a Starnina, mentre a Francisco Fuster Serra si deve una recente analisi iconografica molto dettagliata⁴⁹⁵. A tale opera ho dedicato due studi che anticipavano alcune delle considerazioni iconografiche espresse in questa indagine⁴⁹⁶.

8.4.1 La vita del donatore e la datazione del polittico

Il retablo di Bonifacio Ferrer (284 x 191 cm) consta di un trittico fisso con predella a cinque scomparti e tre cimase e fu donato dall'importante certosino dopo la sua entrata nel monastero di Portaceli nel 1396. I polvaroli (*guardapolvos*) originali, che contenevano le armi dei Ferrer (uno zoccolo) e di sua moglie Jaumeta Despont (tre ponti), sono ora scomparsi, mentre il resto del polittico ci è giunto in ottime condizioni⁴⁹⁷.

493 Joan ALIAGA, *El taller de Valencia en el gótico internacional*, in Maria del Carmen LACARRA DUCAY (a cura di), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierra de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007, pp. 214-215.

494 Matilde MIQUEL JUAN, *Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale*, in Daniela PARENTI e Angelo TARTUFERI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica, intorno a Lorenzo Monaco*, Città di Castello, Sillabe, 2007, pp. 23-43. Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero*, València, Universitat de València, 2008, pp. 155-159.

495 Cfr. Carl BRANDON STREHLKE, «Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer», Fernando Benito DOMÉNECH y José GÓMEZ FRECHINA (dir.), *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, Generalitat Valencia, 2002, pp. 22-33; Francisco FUSTER SERRA, «El retablo de la Crucifixión, o de los Sacramentos, o de Bonifacio Ferrer, de Gherardo Starnina», *Legado artístico de la cartuja de Portaceli*, Analecta Cartusiana, 2012, pp. 31-73.

496 Maria Laura PALUMBO, «Riflessioni su un'opera enigmatica: il retablo di Bonifacio Ferrer». Rosa ALCOY (ed.), *El Trecento en Obres*, Publicacions i Edicions UB, Barcellona, 2009, pp. 417-424; Maria Laura PALUMBO, «Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale» Rosa ALCOY (ed.), *Images Indiscretes, Art i devoció en Europa a l'Edat Mitjana*, Publicacions i Edicions UB, Barcellona, 2011, pp. 109-119.

497 José GÓMEZ FRECHINA, *Retablo de fray Bonifacio Ferrer*, in Fernando BENITO DOMÉNECH- José GÓMEZ

Nei due scomparti laterali della predella troviamo raffigurati il donatore e la sua famiglia. A sinistra è dipinto Bonifacio Ferrer (fig.73) con la tonsura e abito certosino sullo sfondo di un paesaggio con edificio rosato, identificabile con la stessa certosa. Il donatore è inginocchiato in preghiera assieme a due dei quattro figli maschi con accanto un piccolo sepolcro rosa, che sta ad indicare graficamente la morte degli altri due⁴⁹⁸.

Lo scomparto a destra ospita sua moglie con le sette figlie (fig.74), tutte probabilmente defunte durante la pestilenza del 1394, circondate da raggi dorati⁴⁹⁹. Sembra che dai beni della defunta moglie e dalla dote della figlia Isabella, Bonifacio ricavò i soldi per costruire la cappella della Santa Croce nella Certosa, in cui collocò questo polittico⁵⁰⁰.

Bonifacio Ferrer era un personaggio assai noto nella Valenza dell'epoca in quanto fratello del famoso predicatore e futuro santo Vincenzo Ferrer. Era nato intorno al 1355 e aveva studiato Legge a Lerida e a Perugia con Baldo degli Ubaldi, come commenta lui stesso nella sua opera *Schismate Pisano*. Era un avvocato che già nel 1376 ricopriva la Cattedra di Diritto Canonico per volere del vescovo di Valenza, don Jaime de Aragón. Nel 1388 viene inviato alle Corti di Monzón come avvocato della città, ma quando re Giovanni I d'Aragona si

FRECHINA, *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 44; FRANCISCO FUSTER SERRA, «El retablo de la Crucifixión, o de los Sacramentos, o de Bonifacio Ferrer, de Gherardo Stamina», *Legado artistico de la cartuja de Portaceli*, Analecta Cartusiana, 2012, p. 36.

498 Uno dei critici che ha identificato l'edificio rosato con la certosa è l'Almarche Vázquez. Cfr: Francesc ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre», *Archivo de Arte Valenciano*, 6, 1920, pp. 3-13. Rodriguez Culebras ha ipotizzato di datare il dipinto dopo la morte di uno dei due figli, che erano ancora vivi quando Bonifacio entrò a Portaceli, morte che avvenne nel giugno 1398. Cfr. Ramon RODRÍGUEZ CULEBRAS, «El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano», *Archivo de Arte valenciano*, 1978, 49, pp. 12-17.

499 Durante la peste del 1394 con altissima mortalità infantile, è probabile che morissero anche la moglie e le figlie di Bonifacio Ferrer. Cfr. Agustín RUBIO VELA, *La lenta recuperació (1375-1410)*, in Ernest BELENGUER (a cura di), *Història del país valencià*, II, Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 235-236.

500 Fuster Serra, riportando un passo di un manoscritto della Hispanic Society di New York chiamato *De Rebus Portacoeli*, rileva che nei *guardapolvos* originali stavano dipinte l'armi di Bonifacio (uno zoccolo) e tre ponti in riferimento al cognome della moglie Despont, il testo narra anche che dai beni delle defunte Bonifacio ricavò i soldi per il polittico. FRANCISCO FUSTER SERRA, *Cartuja de Portaceli*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003, pp. 120-146.

lamentata col Consiglio cittadino della scarsa collaborazione dei suoi emissari nel 1389, Bonifacio e i compagni vengono prima sostituiti poi denunciati dal Consiglio, in seguito a tale episodio cade in disgrazia, viene processato e non si recupera fino al 1395.

Dopo questa avversità e la perdita della moglie e di gran parte dei figli, sembra che prese la decisione di farsi certosino su consiglio del fratello nel 1396. Dopo aver fatto testamento nel mese di marzo prese l'abito diventando certosino il giorno di San Giovanni Battista (24 giugno), nello stesso periodo fece cospicue donazioni al monastero come risulta dal *Libro de Bienechores* della certosa, ricopiato da Tarín Juaneda, che registra la quantità di 15080 soldi. Tra le sue elargizioni risulta la dotazione della cappella della Santissima Croce nella chiesa certosina con tutti i suoi arredi incluso un messale e un polittico. L'altare e la cappella furono consacrati il giorno di San Mattia (24 febbraio) del 1397 dal vescovo "Oliense" detto Juan de Benavoya, vicario generale del vescovato di Valenza, secondo il *De Rebus Portaceli* citato da Fuster Serra, che a mio parere potrebbe essere tranquillamente identificato in quanto vescovo di Dolia (*Oliensis* sta per Dolia), con quel Juan de Becciaco che incarica a Starnina il polittico di Sant'Agostino a Valenza nel 1398, tradotto dalla Miquel come Jean de Bessay.

Considerando che nella predella del polittico è ancora raffigurato il figlio minore Francisco che morirà nel 1398, la morte di questo ragazzo è stata considerata da molti fino a Dubreuil come il termine *ante quem* del polittico. Ma, dagli eventi del donatore, il polittico Ferrer deve essere datato tra il 1396-1397, in quanto in tale momento si consacra l'altare della cappella col suo polittico, come aveva anche notato la Sricchia e Francisco Fuster Serra.

L'entrata nella certosa cambia completamente la vita del fratello di San Vincenzo Ferrer che partecipa al Capitolo Generale dell'Ordine nel 1400 per poi trattenersi ad Avignone alla corte di Benedetto XIII, ossia Pedro de Luna, di cui era amico assieme al fratello. Nel 1402 diviene priore e l'anno seguente viene designato Generale dell'Ordine. Nel 1409 va al Concilio di Pisa e nel 1412 partecipa al Compromesso di Caspe dove vota a favore di Fernando di

Antequera, nel 1417 muore e viene sepolto nel cimitero di Val de Cristo. Era un uomo colto che si dedicò a tradurre la Bibbia in valenzano⁵⁰¹. Bonifacio Ferrer ha lasciato anche una serie di scritti, a lui attribuiti, di carattere forense, religioso e sulle regole certosine⁵⁰².

8.4.2 La cappella della Santa Croce e l'iconografia del dipinto

Da quello che le fonti ci hanno trasmesso questa cappella fu costruita da Bonifacio Ferrer nel lato nord della chiesa, aveva una porta che dava alla stessa chiesa nel 1625 quando si decide demolirla per ampliare la sagrestia, già nel 1609 era stata fatta una cappella con lo stesso nome. Per fortuna il polittico che conteneva si salvò passando con altri beni al Museo di Valenza⁵⁰³.

In occasione della costruzione della cappella Bonifacio Ferrer contrattò un polittico dalla iconografia singolare e poco diffusa, ma non sconosciuta al novello certosino dato che questa iconografia appare per la prima volta in una lettera che re Martino invia a Bonifacio quando era avvocato nel 1384, la lettera parla di un drappo da dipingere con la Crocifissione e i Sacramenti della Legge Antica e Moderna e i profeti con cartigli, sembra che il re si consulti con Bonifacio su tale opera: *“L'Infant en Martí a Micer Bonifaci. Per ça vos fem a saber que'ns tramentats lo drap que micer Bernat de Pont feyer fer aquí ab lo Crucifix e ordinaciò*

501 Le maggiori notizie sulla vita di Bonifacio Ferrer le fornirono Tarín Juaneda e Josep Alminyana Vallés, poi integrate da altri studiosi come Francisco Llorens y Raga e Francisco Fuster Serra. Nell'ambito artistico si sono occupati della biografia del committente Ramon Rodriguez Culebras e Carmen Rodrigo Zarzosa. Cfr. Francisco TARÍN JUANEDA, *La Cartuja de Porta-Coeli, apuntes históricos*, Valencia, Manuel Alufre, 1897, pp. 172-191, 263-264; Josep ALMIÑANA VALLÉS, *Vida y obra de Bonifaci Ferrer*, Valencia, Real Academia de la Cultura Valenciana, 1997, pp. 12-58; Luís LLORENS Y RAGA, «Fray Bonifacio Ferrer como religioso y como literato», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 31, 1955, pp. 198-223; Francisco FUSTER SERRA, *Cartuja de Portaceli*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003, pp. 120-146; Carmen RODRIGO ZARZOSA, «En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer», *Archivo de Arte Valenciano*, 66, 1985, pp. 30-33;

502 Per gli scritti di Bonifacio vd. Luís LLORENS Y RAGA, «Fray Bonifacio Ferrer como religioso y como literato», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 31, 1955, pp. 212-221.

503 Francisco FUSTER SERRA, «El retablo de la Crucifixión, o de los Sacramentos, o de Bonifacio Ferrer, de Gherardo Stamina», *Legado artistico de la cartuja de Portaceli*, Analecta Cartusiana, 2012, p. 36.

dels Sagraments e vos trametenos solament la figura. Perques us pregam affectuosament, que'ns trametat per en Dalmau de Cervellò e per Mossén Pere Sanxes de Calatayud, tota la obra principal té lo pintor, on són las Sagraments de la Lex Vella e Novella, e los dits dels Profetes, e no haia falla res, com molt vos o grayrem. Dada en la vila de Terraça a XI de setember del any de Nostro Senyor mil XXXLXXXIII. Infantis Martini. Digitur Bonifacio Ferrerii, legum doctori”.

In pratica, il futuro re, ora solo erede al trono scrive da Terrassa a Bonifacio parlando di un drappo con la *Crocifissione e i Sacramenti*, vuole dall'amico valenzano la iconografia precisa mediata da un'opera valenzana che il Ferrer poteva far copiare nei dettagli, tale opera aveva la Crocifissione i Sacramenti della legge mosaica e del vangelo e profeti con motti adeguati, l'Infante chiede a Bonifacio di mandargli il tutto attraverso Dalmau de Cervellò, cameriere suo dal 1375 e futuro governatore di Valenza nel 1387 sotto re Giovanni, e Pere Sánchez de Catalayud anche lui cameriere e poi maggiorno nel 1379 di Martino e tra i suoi consiglieri preferiti⁵⁰⁴. Non è al momento possibile riuscire a identificare l'opera valenzana di cui il futuro sovrano aragonese chiede una bozzetto per poterne copiare l'iconografia, in quanto opere con iconografia simile a quella del polittico certosino non sono sopravvissute nell'ambito della Corona catalano-aragonese. Ma va rilevato come la stessa proposta iconografica sarà poi utilizzata da Bonifacio Ferrer quando dovrà commissionare la pala d'altare della sua cappella. Tramite questo documento si spiega allora una iconografia tanto inusuale scelta dal futuro certosino, che certamente combina con le sue buone conoscenze in ambito teologico⁵⁰⁵. Nella iconografia del suo dipinto il committente mantiene solo i

504 Maria Teresa FERRER MALLOL, «El infante Martí y la Guerra de Portugal», Maria Teresa FERRER MALLOL, *Entre la paz y la guerra, la Corona catalano-aragonesa y Castilla en la Baja Edad Media*, Barcelona, CSIC, 2005, pp. 512-513.

505 Il documento è stato recentemente pubblicato da Frechina e dalla Miquel. Cfr. José GÓMEZ FRECHINA, «Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI», Fernando BENITO DOMÉNECH, José GÓMEZ FRECHINA, *La impronta florentina y flamenca en Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 17-51; Amadeo SERRA DESFILIS, Matilde MIQUEL JUAN, «La capilla de San Martín en la cartuja de Valdecríst: construcción, devolución, magnificencia», *Ars Longa*, 2009, pp. 65-80.

Sacramenti della Nuova Legge tralasciando quelli della Vecchia, inoltre mantiene i profeti coi cartigli che sono dipinti in piccolo nella cornice, tra le scene principali.

8.4.3 Interpretazione teologica del politico legata alla Grazia sacramentale

Il politico di Bonifacio Ferrer può essere letto iconograficamente basandosi sul tema della Grazia salvifica che si riceve attraverso i Sacramenti quali “*signi visibili della Grazia invisibile*”, nell’accezione agostiniana del termine, se si prende a riferimento il suo *De gratia et libero arbitrio*.

Risponde allo sviluppo teologico di tale testo la scelta di raffigurare ai lati del pannello centrale con la Crocifissione due scene dal significato prettamente spirituale come la *Caduta di Saulo* e *Il battesimo di Cristo* (fig.72). Agostino ricorda infatti come il primo apostolo della Grazia fu proprio San Paolo che ne parla nelle sue lettere ai Corinzi, egli lo cita come un esempio da seguire e ricorda il detto di Paolo: “*Sed gratia Dei sum id quod sum*⁵⁰⁶”.

Agostinianamente, scopriamo anche la ragione della scelta dell'altra scena laterale raffigurante Giovanni Battista che battezza Gesù. Il vescovo di Ippona cita come nel Vangelo di Giovanni fu il Battista a dire di Cristo: “*Nos autem ex plenitudine eius accepimus, et gratiam pro gratia*⁵⁰⁷”. Agostino ne fa implicitamente gli apostoli della Grazia e come tale vengono scelti per affiancare la scena principale.

La parte centrale che raffigura la *Crocifissione* segue il Vangelo di Giovanni, per cui dal costato di Cristo fuoriescono sangue e acqua emanando sottili fiotti in forma di raggi che conducono a quadretti polilobati raffiguranti i Sette Sacramenti, attraverso cui si riceve la Grazia. Questo dettaglio sembra la trasposizione letterale di un passo del terzo libro della

506 AGOSTINO, *De Gratia et Libero arbitrio liber unus*, in AURELIJ AUGUSTINI, *Opera Omnia*, PL 44: 5,12.

507 AGOSTINO, *De Gratia et Libero arbitrio...*, PL 44: 9,21.

Summa Theologica di Tommaso d'Aquino, che a sua volta ricorda una teoria agostiniana: “*Praeterea, sacramenta Ecclesiae fluxerunt de latere Christi pendentis in cruce,.... Sed inde fluxit non solum aqua, sed etiam sanguis*”⁵⁰⁸.

L'Annunciazione raffigurata in due scomparti della cimasa ha il significato di Incarnazione come Inizio della Redenzione, inoltre l'angelo annunciante regge il cartiglio con la scritta “*Ave Maria Gratia Plena*”, come chiara allusione al mondo della Grazia. Nel *Calvario* troviamo in primo piano il Centurione, colui che si converte alla morte di Cristo, quasi simbolo di tutti i peccatori. A questa scena va riconnessa la sottostante della predella raffigurante l'*Imago Pietatis*, che qui più che avere un significato eucaristico, sembra direttamente alludere alla Morte e Resurrezione, oltre che essere icona di meditazione e si collega ai donatori in preghiera. Il tema principale del *Giudizio Finale* (fig. 75) della cimasa è la Resurrezione non solo di Cristo ma degli uomini, ossia il culmine del messaggio salvifico del Cristianesimo, la promessa di felicità per tutti i cristiani. Felicità però irraggiungibile senza la Conversione e la Grazia come mostrano i pannelli laterali e le storie della predella. Nello scomparto a sinistra della predella compare la *Lapidazione di S. Stefano* (fig. 76) con due significati: mostra il sacrificio del primo martire cristiano e allo stesso tempo l'errore di Saulo, colui che regge il mantello e nello stesso tempo scaglia anch'egli una pietra contro il primo Santo, va inoltre notato quello che il santo durante la lapidazione dice: “*O gente testarda e pagana nel cuore e nelle orecchie, voi sempre opponete resistenza allo Spirito Santo*”⁵⁰⁹. Infine la scena nello scomparto a destra della predella con la *Decollazione del Battista* oltre a indicare il sacrificio e fare da *pendant* con la morte di Santo Stefano, sembra un omaggio personale del committente a S. Giovanni, ricordiamo che la chiesa primitiva di Portaceli era dedicata proprio a San Giovanni Battista⁵¹⁰.

508 Thomas DE AQUINO, *Summa Theologica*, 66, articulus 3, a3.

509 Cfr. Il Pellicano rimanda al Salmo 102 (*similis factus sum pellicano*): *Atti degli Apostoli* 7, 51-60.

510 FRANCISCO FUSTER SERRA, *Cartuja de Portaceli*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003, p. 102.

Venti personaggi, da identificarsi con Profeti e Evangelisti, con cartigli poco leggibili nella cornice del retablo, indicano il messaggio salvifico di Cristo e sono stati studiati a suo tempo da Saralegui che ha cercato di leggerne parzialmente le piccole scritte⁵¹¹, chiaramente tali profeti riprendono la iconografia anteriore del documento del 1384 a noi ignota.

Legato al tema della Grazia va quello sacramentale che predomina nel dipinto, va solo qui ricordato che la sistemazione moderna dei sacramenti fu compiuta da Pietro Lombardo nel XII secolo, specie nel quarto libro delle Sentenze, ma a mio parere ulteriormente raffinata nella *Summa* di Tommaso d'Aquino.

Mi sembra infine che l'aver preferito i due protomartiri San Giovanni Battista e Santo Stefano al posto dei santi risponde forse alla venerazione di cui i due godevano tra i certosini.

8.4.4 Analisi iconografica

La *Crocifissione* raccontata secondo il Vangelo di Giovanni è il motivo centrale del retablo Ferrer ed è sormontata dall'albero col Pio Pellicano⁵¹². Dalla ferita del costato, i sottili raggi di sangue che emanano conducono a sette quadretti polilobati, ognuno dei quali rappresenta un Sacramento, dipinti con finezza miniaturistica. La composizione di questi raggi sembra assai simile a quelli della tavola pisana con la *Apoteosi di San Tommaso d'Aquino*, della chiesa di Santa Caterina.

Come già ha notato France Godwin, una delle prime illustrazioni gotiche complete di tutti i Sacramenti, forse mediate da quelle presenti negli antichi sacramentari, si ritrova nel

511 Leandro DE SARALEGUI, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1954, pp. 27-40.

512 Cfr. Paulino RODRIGUEZ BARRAL, «La imagen del Juicio Final en la retablistica gótica catalano- aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo XIII – 26, 2004, pp. 397-430.

trecentesco Breviario di Belleville di Jean Pucelle e bottega (1323-1326) e poi nei rilievi per il campanile di Firenze, in entrambi i casi l'iconografia segue il sistema tomistico associandogli i vizi e le virtù⁵¹³.

Sempre nel Trecento stavolta italiano il ciclo narrativo degli affreschi con Sacramenti proveniente dalla chiesa di S. Maria Spina Corona a Napoli svolge il tema in maniera narrativa⁵¹⁴. Ma l'iconografia dei Sacramenti associati alla Croce si sviluppa nel tardo Medioevo, particolarmente dal 1350 in poi nelle fonti battesimali ottagonali, dove venivano raffigurati tutti e sette con l'aggiunta della Croce, origine di questi segni dello Spirito Santo. Ann Nichols ha analizzato la diffusione di questa particolare iconografia nelle fonti battesimali dell'Inghilterra orientale, ma ne ha riscontrato la propagazione in tutta Europa nell'arte popolare ecclesiastica, a scopo meramente didattico⁵¹⁵. L'origine dell'iconografia del polittico Ferrer va dunque cercata anche in questa particolare elaborazione del tema sacramentario.

La Croce di Cristo qui sembra una variante pittorica dell'*Albero della Vita* di San Bonaventura, cui spesso nella tradizione iconografica si legavano dei frutti mistici corrispondenti a scene della Vita di Cristo. Di questo tipo di iconografia abbiamo vari esempi come quello dipinto da Pacino di Bonaguada ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze, che è la trasposizione letterale del *Lignum Vitae* di S. Bonaventura, ma anche Taddeo Gaddi nel suo *Albero della Vita* (fig.2) della sacrestia di Santa Croce a Firenze, riprende il tema bonaventuriano sostituendo alle scenette di Pacino profeti ed evangelisti con cartigli, il tema del *Lignum Vitae* era diffuso anche in ambito catalano⁵¹⁶.

513 Cfr. France GODWIN, «An illustration of de Sacramentis of S.Thomas Aquinas», *Speculum*, vol. 26, n° 4, 1951, pp. 609-614.

514 Il ciclo pittorico dei Sacramenti della chiesa dell'Incoronata è stato recentemente analizzato da Paola Vitolo. Cfr. Paola VITOLO, *La chiesa della Regina*, Roma, Viella, 2008.

515 Ann ELJENHOL NICHOLS, *Seeable Signs, iconography of the Seven Sacraments, 1350-1544*, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA, Boydell Press, 1994.

516 Cfr. Luisa MARCUCCI, *I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965, pp. 18-24; A.C. ESMEIJER, *L'Albero della vita di Taddeo Gaddi*, Firenze 1985; Alessandro SIMBENI, «Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del

Ai piedi della Croce del polittico valenzano figurano due gruppi ben distinti. Quello di sinistra si concentra attorno alla Vergine svenuta con una spada che le trafigge il petto secondo la profezia di Simeone. La Madonna che sviene con la spada nel petto è assai comune nel mondo medievale ed è diffusa anche nel mondo catalano trecentesco, si ritrova nel *Calvario* dipinto nel monastero di Pedralbes a Barcellona e nell'affresco con *Crocifissione* della cappella funeraria di Santa Margherita dell'arcidiacono Guillerme de Soler a Lerida⁵¹⁷.

Le figure a capo coperto in attitudine di *plorants* presenti tra le Marie della Crocifissione e le figure della Penitenza vengono da una tradizione francese che rimonta alle miniature di Jean Pucelle e del suo discepolo Jean Le Noir, ma questa maniera gotica è già affermata nel mondo catalano come dimostra l'*Ufficio dei morti* del Libro d'Ore di Maria di Navarra (Biblioteca Marciana di Venezia, Ms. Lat. I 104/12640, fol. 301 v.)⁵¹⁸.

Questo particolare non è ignaro nemmeno alla pittura valenzana: tra le varie opere, il più tardo retablo della Santa Croce (fig.89) dell'Alcañiz ora al Museo di Valenza, ripropone Maria e una Pia Donna a capo coperto in segno di dolore, le donne accovacciate e a capo coperto in segno di lutto ricorrono anche nello scomparto sinistro con la sepoltura di Adamo.

La predella del retablo Ferrer presenta una *Imago Pietatis* che corrisponde all'iconografia assai diffusa in Francia del Cristo che esce dal sepolcro con le braccia penzoloni sorretto da un angelo. A conferma di tale ipotesi basti ricordare il citatissimo Maestro del Paramento di Narbona o quel capolavoro del *ronde bosse* che è il reliquiario di Montalto⁵¹⁹.

modello iconografico del "Lignum vitae" in Catalogna», Andrea De Marchi e Giacomo Piraz (a cura di), *Santa Croce*, 2011, pp. 131-141.

517 L'affresco con la *Crocifissione* della cappella funeraria di S. Margherita a Lerida è stato oggetto di un attento studio da parte di Rosa Alcoy. Cfr. ROSA ALCOY, «Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals», *Seu Vella. L'esplendor retrobada. (Seu Vella de Lleida, 800 anys)*, catalogo, Lleida, Generalitat de Catalunya - Fundació la Caixa, 2003, pp. 67-78.

518 Cfr. ROSA ALCOY, *Ferrer Bassa ...*, Tesis doctoral, UB, 1988.

519 I contributi fondamentali che hanno chiarito e delineato lo sviluppo dell'iconografia dell'*Imago Pietatis* nel mondo occidentale sono quelli di Panowsky, di Wetter e di Belting. Cfr. ERWIN PANOWSKY, «Imago Pietatis», *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 13-28; EWALD VETTER, «Iconografía del Varon de Dolores. Su significado y origen», *Archivo español de arte*, 36, 1963, pp.

Molti esempi pittorici dell'arte valenzana internazionale utilizzano la stessa iconografia con l'angelo, come il retablo di Bilbao di Pere Nicolau e il retablo di *San Michele* ora al Museo de Bellas Artes di Valenza⁵²⁰. Tali esempi potrebbero essere stati mediati anche dall'oreficeria francese abbondantemente nella corte francesizzante di Violant de Bar.

Al centro della cimasa domina il *Giudizio Finale* (fig.75), dove il Cristo Giudice la sovrasta con aria mite, circondato da angeli con i simboli della Passione e da angeli trombettieri che annunciano il giorno del Giudizio. Pregano Cristo due intercessori inginocchiati: Maria e S. Giovanni Evangelista. Sotto c'è la resurrezione dei morti, i quali escono da fosse quadrangolari e circolari scavate nel terreno e da due sarcofagi posti ai lati della rappresentazione. Il *Giudizio* Ferrer manca sia del Paradiso che dell'Inferno e anche della separazione delle anime. Quindi si può parlare con Christe di una *Seconda Parusia*, ossia della Seconda Venuta di Cristo, che segue il Vangelo di Matteo (24, 29-32 e 25,31-46) più che l'Apocalisse. Tale Cristo mite è nel gotico molto umanizzato e in fondo benevolo, in quanto tale forma di Giudizio si fonda anche sulla centralità della visione beatifica di Dio alla fine dei tempi, di matrice tomistica e quindi diffusasi dal XIII secolo⁵²¹.

Di tale iconografia la raffigurazione dei risorti che escono direttamente dalle fosse nel terreno costituisce uno spunto prettamente italiano. Intanto a Valenza l'iconografia del Giudizio Universale doveva essersi sicuramente arricchita del contributo datole da Marçal de Sas nel 1396 nel perduto e quasi coevo *Giudizio* dipinto nel Salone del Consiglio della città. Sarebbe stato interessante poter comparare almeno iconograficamente queste due opere per poter

197-231; Hans BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

520 Ana GALILEA CANTÓN, *Retablo de los Gozos de la Virgen Maria*, in Ana GALILEA CANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995, pp. 88-103.

521 Per l'iconografia del *Giudizio Finale*, Cfr. Yves CHRISTE, *Il giudizio universale nell'arte del medioevo*, (ed. it. a cura di Maria Grazia Balzarini), Milano, Jaca Book, 2000, pp. 143-152. Rosa ALCOY, *Jugement*, in X. BARRAL I ALTET (a cura di), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, *ad vocem*; Jerome BASCHET, *Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?*, Brepols, 1995.

evidenziare differenze o eventuali analogie, ma dell'opera di Marçal de Sax non ci resta che la notizia.⁵²²

La *Conversione di San Paolo* (fig.72) del polittico valenzano non è un tema inedito nel mondo trecentesco italiano o catalano, basti pensare, per fare due esempi, alla tavola con analogo soggetto presente nel polittico di San Paolo del Maestro del Obispo Galiana a Maiorca oppure all'opera del Maestro della Misericordia conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze⁵²³. Qui la raffigurazione propone uno schema iconografico nuovo che non si avvicina agli esempi citati. Il movimento di San Paolo potrebbe invece essere accostato, nella sua vivacità, alla *Caduta di San Giacomo Minore* di Luis Borrassà e a certe immagini di Ferrer Bassa nel *Salterio Anglo-Catalano*.

Il *Battesimo di Cristo* (fig.72) si svolge tra ispide rocce dove in mezzo scorre un fiume verdognolo. Sulla riva sinistra si apre una caverna da cui fuoriesce un leone simbolo della vita eremitica, che richiama alla mente un particolare con analogo leone che sporge da una grotta nella *Invenzione della Croce e prova della Vera Croce* (fig.25), una delle storie dipinte ad affresco da Agnolo Gaddi nel ciclo della Vera Croce della chiesa di Santa Croce a Firenze. Il Battista inginocchiato che tende una coppa verso il Giordano lo si ritrova invece nella stessa postura negli affreschi di Matteo Giovanetti ad Avignone.⁵²⁴

La *Lapidazione di S. Stefano* (fig.76) della predella deriva schiettamente da un'iconografia fiorentina, come concorda quasi tutta la critica, infatti trova il suo precedente iconografico in una tavola di analogo soggetto (fig.77) data a Bernardo Daddi ora alla Pinacoteca Vaticana, come già fece notare a suo tempo Dubreuil. In questa scena non è possibile trovare paralleli del mondo catalano-aragonese tanto stringenti. L'attitudine di tre carnefici su quattro nella

522 Uno dei primi a richiamare l'attenzione sul perduto affresco di Marçal de Sax fu Bertaux. Cfr. Emile BERTAUX, «La peinture et la sculpture espagnoles», André MICHEL (direzione), *Histoire de L'art*, Tomo III, 2° parte, Paris, Colin, 1908, p. 769.

523 Per la tavola di Firenze, cfr. MARCUCCI, *I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965, pp. 135-136.

524 Per Matteo Giovanetti, cfr. Enrico CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1991.

composizione del Daddi e in quella della pala Ferrer è praticamente identica⁵²⁵.

L'altra scena della predella con la *Decollazione del Battista* (fig.78) ricorda il sacrificio del Precursore. È un tema comune sia nel mondo catalano-aragonese che italiano, ma non abbiamo riscontrato paralleli iconograficamente stringenti con la impostazione della scena presente nel polittico valenzano. L'attitudine del corpo del santo che sta per essere decapitato e la sua posizione nella torre ricordano la predella del *Banchetto di Erode* del polittico del *Battesimo di Cristo, tra i SS. Pietro e Paolo e Storie del Battista*, dipinto nel 1387 da Niccolò di Pietro Gerini e oggi nella National Gallery di Londra, ma è comune ad altri santi decapitati della coeva pittura fiorentina. Colpisce poi l'interpretazione tutta cortese e internazionale con cui viene raffigurata la *Salomè*, quasi chiaro riflesso del clima artistico della Valenza dell'epoca.

La parte straordinaria dell'*Annunciazione* della cimasa sta in quella *Annunciata* (fig.72) dal sapore fortemente internazionale, seduta su un cuscino posto sopra un tappeto rosso, alla maniera della Madonna dell'Umiltà, che ripropone la stessa grazia cortese della *Salomè* della predella.

Il Bimbo Crucifero che si lancia verso la Vergine è un motivo del gotico internazionale europeo diffuso in Spagna, Boemia, Italia, Germania e nella scuola di Avignone e naturalmente nella coeva scuola valenzana. Lo ritroviamo nella *Annunciazione* del Museo di Zaragoza data a Marçal de Sax o nella tavola bifronte con *Annunciazione* (fig.79) e *Veronica* del Museo di Valenza data a Gonzalo Peris, il fatto che in quella catalana lo si ritrova senza la Croce ne fa un motivo schiettamente locale⁵²⁶.

Queste, in sintesi, le principali caratteristiche iconografiche del dipinto che presenta quindi un forte adattamento alle mode e ai gusti del gotico internazionale valenzano, e come tale,

525 Mattieu HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, Institución Alfonso el Magnanimo, 1987, vol. 2, figg. 155, 156.

526 Cfr. David ROBB, «The iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century», *The Art Bulletin*, 18, 1936, pp. 480-526.

pure sembrando stilisticamente un prodotto isolato tra quelli che sono presenti nella città del Turia, rivela invece schiette dipendenze iconografiche riscontrabili nelle coeve opere valenzane, assieme ad alcuni accenti di origine italiana.

Sulla iconografia e i significati teologici dei sacramenti del polittico Ferrer mi dilungo inoltre in un mio saggio anteriore⁵²⁷.

8.4.5 Analisi stilistica del polittico

Il polittico del museo valenzano stilisticamente è l'opera più problematica del catalogo variegato di Starnina, per quanto presenti una notevole uniformità stilistica il suo stile è quello più lontano dagli altri dipinti del maestro e questo fattore ha fatto sì che molta parte della critica recente abbia oscillato tra Starnina e altri maestri sconosciuti. Quello che complica ulteriormente le cose è il fatto che l'autore del polittico certosino non può essere un seguace delle *Madonne* leziose della bottega di Pedro Nicolau, non ha l'estroverta stravaganza ed espressionismo internazionale del grande capolavoro di Centenar de la Ploma del Victoria and Albert Museum, non ha neanche quell'espressionismo marzaliano che affascina un Miguel Alcañiz, insomma stacca decisamente per stile da tutto il panorama valenzano. La dolcezza di certi volti femminili del polittico sembra più riecheggiare l'italianismo catalano o le figure delle sante martiri (fig.80) della predella del polittico di Santes Creus, opera monumentale appena iniziata da Pere Serra e divisibile tra Gerau Gener e Lluís Borrassà. Queste tangenze non possono essere spiegate solo con il sostrato italianizzante molto più antico su cui si sviluppa in parte la pittura catalana del Trecento, potrebbe esserci qualcosa che sfugge alla lettura di quello che resta della pittura valenzana, che non permette di vedere oggi la complessità del problema.

527 Maria Laura PALUMBO, «Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale» Rosa ALCOY (ed.), *Images Indiscretes, Art i devoció en Europa a l'Edat Mitjana*, Publicacions i Edicions UB, Barcellona, 2011, pp. 109-119.

Eppure anche su quest'opera eterodossa alcuni studiosi italiani, soprattutto la Sricchia e De Marchi, hanno cercato di evidenziare alcuni dettagli che rimandano a caratteristiche presenti in opere del catalogo di Starnina, soprattutto di tipo tecnico come per esempio il manto a tondi dorati dell'angelo annunciante (fig.72) che ricorre nella *Incoronazione della Vergine* (fig.112) della Galleria Nazionale di Parma del pittore. I due studiosi hanno poi spiegato il cambio di stile attuato dal pittore tra il polittico valenzano e le pitture toscane con una profonda maturazione che lo porta ad esiti molto diversi. In tal caso il polittico diventa un punto di rottura, quasi una folgorazione e conversione alla pittura levantina da parte di un giovane maestro troppo acerbo per non mettere da parte la sua formazione toscana e convertirsi a uno stile assolutamente nuovo. Un altro gruppo di studiosi invece trova sorprendente come un maestro di formazione toscana basatosi sui maestri fiorentini della seconda metà del Trecento rinneghi quasi la sua formazione per dare vita a un'opera così dimentica del mondo fiorentino per abbracciare con entusiasmo tale nuova corrente artistica, dalla loro parte c'è la successiva produzione del pittore piena di accenti stravaganti che dovettero piacere molto per la loro novità ai fiorentini, con un stile pieno di flessioni ora più valenzane ora più fiorentine che fanno parlare alcuni di una bottega plurale, c'è poi quel tardo virare del maestro su accenti più fiorentini a mano a mano che si allontanava il ricordo di Valenza. Tale produzione mostra un miscuglio perfetto di solide conoscenze della pittura fiorentina, ad esempio il senso plastico sconosciuto a Valenza, con elementi del gotico internazionale valenzano. Ha ragione Syre quando prova ad avvicinare il polittico Ferrer al *Giudizio Finale* di Monaco (fig.84), opera che per quanto forse inviata da Firenze a Valenza per la sua cornice italiana, è la più prossima cronologicamente e la più vicina a quella che dovette essere la maniera valenzana di Starnina.

Queste profonde oscillazioni della critica si spiegano anche con la mancanza di opere documentate a Firenze prima del suo arrivo a Valenza, per cui a seconda delle posizioni i vasariani affreschi della cappella Castellani vengono trascurati o considerati. Una analisi

stilistica dell'opera deve tenere conto di tutti questi fattori e queste posizioni per riuscire a giungere a qualche nuova conclusione.

Il polittico in questione consta di un pannello centrale molto complesso dove la parte centrale della *Crocifissione* (fig.72) ha un bellissimo Cristo con perizoma azzurro e corona di spine verdognola, sotto tale elegante figura a sinistra sta il gruppo dei suoi seguaci, con la Madonna svenuta e trafitta sostenuta dalle pie donne a volto coperto con accanto un dolente san Giovanni. Va notato che il pittore rende l'espressione di dolore del volto del Cristo e del futuro evangelista con una fossetta sulla fronte che è introvabile in qualsiasi opera del catalogo di Starnina. A destra c'è il gruppo di coloro che assistono alla scena con il centurione in primo piano, dietro il soldato con la lancia e accanto un uomo anziano barbuto e ammantato che dovrebbe corrispondere a un sommo sacerdote. Se l'armatura del centurione in primo piano è comune nel mondo italiano e toscano trecentesco, la ritroviamo ridipinta nei pannelli di S. Eugenio a Toledo e somiglia anche vagamente all'armatura azzurra del soldato della *Decapitazione di una santa* (fig.106) di Starnina della National Gallery di Londra, tale armatura italianizzante si ritrova anche nel centurione della *Crocifissione* di Pedralbes di Ferrer Bassa. Invece i volti dei personaggi della scena spesso con espressioni contorte e dolenti, capelli fini e trattati a boccoli come le barbe, coloriti cerei o brunastri e nasi a volte adunchi o dritti, non rientrano nella tipologia dei volti di Gherardo di Jacopo, anzi si discostano dalla produzione del pittore. La scena centrale viene completata da sette scenette contornate da quadretti polilobati coi sacramenti che nella loro cornice seguono una tradizione fiorentina, basti pensare alle formelle di armadio dipinte da Taddeo Gaddi per la sacrestia di Santa Croce, e rispondono a una tradizione pittorica sconosciuta nella Corona aragonese. All'interno di queste cornici piccoli riquadri di grande finezza miniaturistica mostrano scene compiute e perfettamente organizzate nello spazio. Va ricordato che se la Sricchia pensava a un miniatore francese, nel territorio della corona d'Aragona almeno dal XIV secolo esiste una ottima tradizione di miniatura locale di cui un esempio è il goticissimo

Breviario del rey Martin che però sembra sia stato iniziato nel 1398, quindi un anno dopo che il polittico di Portacoeli era già stato dipinto. Si accenna a tale tradizione miniatoria perché i sacramenti in questione non sembrano rispondere allo stile di questa scuola, ma appaiono invece per forma più vicini a delle predelle di Starnina, sia per l'impostazione spaziale delle scene che nelle architetture, se prendiamo qualsiasi predella di Starnina, come ad esempio il *Miracolo di Sant'Ugo di Lincoln* (fig.114) del Museo Poldi Pezzoli di Milano oppure la *Decapitazione di una Santa* (fig.106) della National Gallery, troveremo dei personaggi più plastici, ma anche una certa aria di famiglia con i volti dei sacramenti del polittico Ferrer, dove però la stesura pittorica sembra semplificata; se li paragoniamo invece alle piccole figure dei risorti, dei Dannati e dei Beati del *Giudizio Universale* (fig.84) di Monaco, anche qui la pennellata di Starnina, per quanto eccella nei tratti fini e nelle piccole pennellate di bianco, risulta più pastosa. Il dato risulta rilevante in quanto l'opera tedesca dovrebbe distare solo quattro anni dal polittico valenzano, eppure mostra uno stile molto diverso, manca di quel modo estremamente ondulato di fare le pieghe del maestro che, essendo il polittico eseguito a Valenza, dovrebbe essere gradito all'arte locale e che Starnina tanto ama replicare spesso in alcune sue opere fiorentine. Il limite a queste considerazioni consiste nel fatto che tutto il catalogo del maestro presenta opere spesso eterogenee per stile, in parte perché affinò il suo stile sui modi fiorentini alla fine della carriera, in parte perché alcune sue opere mostrano il consistente intervento di aiuti, non tutti fiorentini.

Se l'autografia starniniana resta dubbia nei sacramenti, diventa un'ipotesi più lontana se si esaminano i pannelli laterali: nella *Conversione di San Paolo* (fig.72) un Dio Padre dal viso affilato e mani dalle dita allungate accompagnato da due angioletti vispi indica verso il santo che sta per cadere da cavallo riccamente addobbato, con un viso più degno di un pittore di formazione catalano-valenzano che toscano e non sembra amare l'espressionismo di un Marzal de Sax che affascinava i pittori coevi dell'epoca. Waadenoijen è stata solo l'ultima di una parte di critici che rimandava anche alla Catalogna per alcuni modi del polittico, essendo indubbio

che chi ha dipinto i due pannelli laterali conosca anche la pittura barcellonese di fine Trecento, pittura che non spiega certo lo stile del polittico ma sicuramente mostra un'aria di famiglia con gli stilemi dei pannelli laterali del polittico Ferrer. Nella stessa scena però, accanto a rupi rocciose affilate troviamo un corteo di cavalieri con cavalli assai simili a quelli riscontrabili in opere posteriori di Starnina; per esempio quelli della *Adorazione dei Magi* (fig.115) di Douai e meno nei cavalli della *Adorazione* (fig.111) Nelson Atkins, si tratta dunque di una tipologia gradita e replicata dal maestro. Nel *Battesimo* di Cristo (fig.72) dell'altro lato della tavola uno splendido Dio Padre in mandorla dorata, circondato da angeli in tunica bianca e verde e cherubini blu e rossi, inginocchiato tende la mano verso la colomba orizzontale più in basso in scorcio prospettico inusuale per il mondo valenzano e catalano, ma plausibile nel fiorentino, verso un Cristo contorto che si gira verso l'alto, dagli occhi e il profilo troppo allungati per poter essere dipinti da un fiorentino, per non parlare delle mani a forchetta impensabili per Starnina, ma non insolite nel mondo valenzano e catalano, dove le mani dalle dita allungate sono comuni in vari maestri anche se non arrivano alle dita a punta del nostro.

Sul lato destro del *Battesimo* (fig.72) gli angeli più vicini al bordo del dipinto che reggono le vesti di Cristo hanno la stessa aria bamboleggiante di quelli che accompagnano Dio Padre che assiste dall'alto alla scena, solo quello che regge il manto azzurro sembra avere un'aria più grave, invece il profilo di San Giovanni Battista ricorda da lontano sia il San Giovanni Battista presente nell'affresco del *Giudizio Universale* di Nardo di Cione nella cappella Strozzi, sia quello posteriore della *Decollazione del Battista* (fig.10) di Antonio Veneziano del Museo di santa Croce, solo che se questi due esempi fiorentini si somigliano di più, quello valenzano mostra uno stile più sciolto e arricciato. Anche questa figura mostra mani e piedi dalle dita allungate e a forchetta. Le cornici che delimitano le tre scene principali sono dipinte con piccole figurine di profeti con cartigli che da un lato rispettano il programma iconografico dell'antica lettera del re a Bonifacio del 1384, dall'altro nota Saralegui come il fatto di

dipingere i profeti con aureole rotonde non è per niente comune nel mondo valenzano, mentre a mio parere in ambiente fiorentino Taddeo Gaddi non si fa nessun problema a porre loro tale tipo di aureole nel suo *Albero della Vita* (fig.2) a Santa Croce, indice che tale dettaglio non era affatto insolito nel mondo fiorentino.

Proseguendo con la cimasa due pannelli alle estremità sono occupati da un *Annunciazione* mentre al centro domina un *Giudizio Finale*. Se si comincia a osservare l'*Angelo annunciante* inginocchiato al suolo con un manto a tondi dorati che usa anche Starnina nel *re anziano o Imperatore* del *Giudizio* (fig.84) di Monaco e in altri dipinti, questi regge un filatterio con l'inizio dell'Ave Maria con le mani a forchetta, una benedicente e l'altra che regge il filatterio con due dita. Queste mani somigliano più a quelle di Pere Serra nella *Madonna degli Angeli* (fig.81) di Tortosa oggi al Museo Nazionale d'Arte di Catalogna che non a quelle di Starnina per quanto anche lui usi le dita in posizioni insolite non risultano mai così lunghe e appuntite, basta vedere per un confronto le dita tondeggianti di una *Santa Martire* (fig.100) degli affreschi finiti nel 1404 del Carmine a Firenze.

Se poi si prova ad accostare quest'angelo a l'*Angelo annunciante* (fig.105) di Starnina e bottega nella fase tarda della sua vita del Museo del Petit Palais di Avignone, le differenze stilistiche diventano importanti, mentre il viso da bambolotto richiama gli angeli del resto dell'opera, come anche il mantello svolazzante ricorre anche nel *San Giovanni Battista* inginocchiato.

L'*Annunciata* (fig.72) ripropone lo stesso problema stilistico con le mani incrociate allungate e il viso da bambolina che sembra avere poco a che fare con le *Annunciate* posteriori di Starnina, sia quella di Avignone che quella ritrosa e dal manto sinuoso del Museo di Francoforte (fig.117), in cui si conserva la cimasa intera con l'*Angelo Annunciante* a sinistra e il *Redentor Mundi* al centro.

La parte centrale della cimasa mostra un *Giudizio Finale* (fig.75) che ha una iconografia molto simile a quella della tavola di Starnina di Monaco: un Cristo in mandorla azzurra seduto su

una nuvola col segno del costato è in atto di benedire, dal suo corpo irraggia raggi dorati proprio come quello di Monaco ed è circondato da angeli che reggono i simboli della Passione, rispetto all'opera tedesca mancano gli apostoli, al loro posto ci sono i due intercessori *Maria* e *San Giovanni Evangelista*, gli angeli trombettieri qui si sono moltiplicati, mentre mancano anche i Beati e i Dannati, figurano solo i Risorti che non escono solo da sarcofagi come a Monaco, ma anche da fosse scavate nel terreno. Eppure le posizioni dei corpi di tali risorti ricalcano grosso modo quelle del *Giudizio* maiorchino, specie nelle faccine dei risorti che guardano verso l'alto, nell'uomo che esce con una gamba dalla tomba e nel nudo di spalle. Sembra quasi che questo *Giudizio* sia stato esemplato su quello di Maiorca, cosa difficile in quanto tale opera presenta una cornice italiana che la fa datare dopo il 1401, se si vuole ipotizzare che si tratti di un invio del pittore ormai tornato a Firenze.

La predella mostra cinque scomparti estremamente preziosi e interessanti, i due pannelli più estremi mostrano la famiglia Ferrer: a sinistra il ritratto di Bonifacio (fig.73) in abito certosino è condotto con enorme maestria e un chiaroscuro che fa pensare al maestro italiano, oppure bisogna pensare che l'autore abbia completamente cambiato registro per assumere un tono più realistico e meno lezioso. Nel catalogo di Starnina non constano ritratti ma è da rilevare come la naturalezza e realismo di tale figura contrasti nettamente con il resto dei personaggi del dipinto, basti confrontarlo con i suoi due figli accanto dalle facce alquanto approssimative, discorso simile merita il resto della famiglia ritratto all'estrema destra, dove la moglie di Bonifacio (fig.74), Jaumeta ha un volto dipinto con maggiore cura, mentre la prima figlia ricalca il candore e l'aria gentile dell'*Annunziata* e le altre figlie hanno volti molto diversi tra loro. Tali ritratti hanno una impostazione simile a quelli dipinti da Lorenzo Monaco nella predella della cappella Nobili con *Piera degli Albizzi con le figlie* (fig.19).

Al centro della predella vi è una *Imago Pietatis* (fig.72) col Cristo che esce dal sarcofago rosa retto da un angelo, mentre ai lati stanno seduti dolenti *Maria* e *Giovanni Evangelista*; l'angelo ricalca i volti delicati degli altri angeli della pala, Cristo somiglia molto nel volto a quello della

Crocifissione mentre Maria sembra ricalcare col capo semicoperto una delle donne dolenti sotto la *Crocifissione*, infine *San Giovanni Evangelista* compie un gesto simile a quello dell'*Annunciata* della cimasa. Questa interpretazione del *Vir Dolorum* si trova in un'opera più tarda di Starnina ora in collezione privata studiata da Boskovits che raffigura il *Vir Dolorum tra Maria e Giovanni* (fig.96), come in tale predella il Cristo è retto da un angelo e Maria sta seduta a capo coperto mentre Giovanni agita le mani in segno di dolore. Se le due predelle sono molto simili per impostazione, lo stile tra le due raffigurazioni è lontanissimo per stile perché al corpo delicato del Figlio di Dio del polittico valenzano fa da contraltare una figura più scultorea ed espressiva, anche le pieghe della Vergine a capo coperto in Starnina sono più studiate, mentre l'attitudine del san Giovanni cambia completamente, i volti delle due predelle presi singolarmente fanno pensare a due mani diverse, e per quanto quella di Starnina sembra mostrare segni di ridipinture specie nel santo inginocchiato è arduo pensare di trovarsi davanti allo stesso maestro, per quanto tempo sia passato tra le due opere.

Completano la predella altre due scene: una *Lapidazione di Santo Stefano* (fig.76) dal volto delicato come quello dell'*Annunciata*, va notato che tra i suoi persecutori quello accanto a Saulo mostra una torsione del corpo identica a quella che muove il *San Michele Arcangelo* (fig.90) di Starnina rubato nel Museo di Langres, inoltre piccole notazioni naturalistiche come il cipresso piegato dal vento per l'avvento della mano di Dio, sono possibili in un contesto toscano, ma assai rare nel mondo artistico catalano e valenzano. L'ultimo scomparto racchiude la *Decapitazione del Battista e il Banchetto di Erode* (fig.78) in un insieme comune sia al mondo fiorentino che a quello della corona aragonese, il Battista col corpo che sporge dalla prigione è presente in forma simile in entrambe le tradizioni, mentre il boia che lo ha decapitato sembra ricalcare una postura simile a quella della predella starniniana con la *Decapitazione di una santa* (fig.106) oggi alla National Gallery di Londra. L'uniforme del soldato a lato del boia ripete con decorazioni simili ma con colore distinto quella del centurione, mentre la *Salomè* vestita con un abito sontuoso e coronata che offre la testa del

Battista a Erode e alla moglie ha la stessa grazia cortese dell'*Annunciata*, infine i volti spaventati di Erode ed Erodiade trovano corrispondenza nelle fisionomie del polittico ma sembrano assolutamente estranei ai modi di Gherardo di Jacopo, pur nei notevoli mutamenti del suo stile all'interno del catalogo ascritto al maestro.

Queste riflessioni servono a comprendere l'estrema complessità del problema creato da tale polittico, la natura problematica del suo stile, le oscillazioni tra l'autografia starniniana e quella di un oscuro maestro di grande qualità. L'uniformità del dipinto complica ulteriormente la situazione, tenendo in conto che nell'opera sono presenti spunti che sono comuni ad altre opere starniniane, di tipo tecnico o iconografico o anche notazioni stilistiche, ma il tutto è immerso in uno stile unico che non trova riscontro in altre opere starniniane, per dirimere questo punto si potrebbe ipotizzare una collaborazione tra Starnina e un altro pittore qualitativamente alto che per ora rimane sconosciuto. In tale associazione si potrebbero assegnare a Starnina il disegno e il bozzetto dell'opera, una parte dei sacramenti e il ritratto di Bonifacio Ferrer, mentre gran parte del resto dell'opera dovrebbe andare a questo maestro cortese di gran livello conoscitore del gotico internazionale della corona aragonese ma anche forse anche delle mode provenienti dal gotico del nord Europa.

Voler incastrare forzatamente quest'opera nel catalogo del maestro risulta ormai difficile se si confronta col riuscitissimo miscuglio di arte fiorentina e novità valenzane che Starnina riuscì a produrre nel vicino *Giudizio* di Maiorca.

8.5 La predella di Collado: un'attribuzione molto dubbia

Si tratta di una predella con quattro *Storie della Passione* (figg.91-92) di scuola valenzana databile agli inizi del XV secolo che per le sue caratteristiche italianizzanti ha oscillato molto tra Starnina e Miguel Alcañiz. Citata criticamente per la prima volta da Dubreuil nel 1975 proviene dalla chiesa di Santa Maria di Alpuente per poi passare a Collado, lo studioso la assegna a un Alcañiz italianizzante e vi aggiunge una *Resurrezione* già della collezione Ernst Pollak che invece dà a Starnina e la distingue da due tavole ora al Museo di Zaragoza ma della stessa provenienza che partecipano di un polittico di fine Trecento da dare a un seguace di Francisc Serra II. Successivamente lo stesso studioso insieme a Claudie Resson cerca dei modelli fiorentini per la predella di Collado, dimenticando forse che alcune scene del dipinto potrebbero benissimo spiegarsi ricorrendo a modelli non toscani, va confermato che di derivazione italiana sembra l'attitudine di uno dei carnefici della *Flagellazione* e la struttura dell'*Andata al Calvario*, ma si tratta di conoscenze di seconda mano di un italianismo indubbiamente presente a Valenza. Quando lo stesso autore ritorna ancora su tale opera finisce per darla a Starnina con discepoli locali dopo il *Giudizio* di Maiorca e crede faccia parte del polittico di Alpuente di Francisco Serra II, anche se è stata dipinta da un altro maestro.

Nel 1986, Pitarch pensa che Starnina abbia collaborato nella predella di Collado con il pittore autore del polittico della Santa Croce del museo di Valenza. Aliaga ritiene invece che l'intera predella sia stata dipinta da Alcañiz assieme a Marzal de Sax. A Starnina assegnano tale predella sia Andrea de Marchi che Matilde Miquel, mentre Laclotte ritiene che oltre al maestro vi si vede il futuro stile di Miguel Alcañiz.

Infine Ruiz i Quesada ritiene che tale predella e il polittico siano parte di una stessa opera su

cui intervengono due maestri distinti, come confermerebbe anche una ricostruzione grafica in cui le misure della predella combaciano con quelle del polittico. Non sarebbe certo il primo caso di un *retablo* in cui la predella viene dipinta da un autore distinto nella corona d'Aragona. Per la maggioranza della critica l'artista responsabile di gran parte del polittico sarebbe il Maestro di Villahermosa, pittore catalaneggiante quanto anonimo che tra gli studiosi locali si è provato più volte a identificare con Francesc Serra II, anche Ruiz crede probabile tale identificazione e seguendo i documenti che lo dicono defunto nel 1396, trova che questo dato avvalli la possibilità che la predella del polittico maggiore della chiesa di Santa Maria di Alpuente sia stata completata da Starnina in collaborazione con un marzaliano Alcañiz⁵²⁸.

In realtà la predella di Collado soffre di un equivoco che solo Dubreuil ha cercato di chiarire, quello di scambiare l'italianismo valenzano con il suo responsabile e quello di diluire i riflessi del passaggio di Starnina a Valenza confondendolo coi pittori locali che hanno assimilato alcuni suoi modi. Dare Collado a Starnina significa disperdere i pochi riflessi di questo italianismo nei maestri locali. A discolpa degli studiosi che hanno portato avanti questa ipotesi, sta il fatto che le orme del pittore nella città levantina sono a dir poco evanescenti e molto incerte e questo dato ha aperto il campo a una serie di ipotesi molto confuse. Se si

528 M. HÉRIARD DUBREUIL, «Découvertes: le Ghotique à Valence I», *L'Oeil*, n. 234, 1975, pp. 12-19 e 66; Ramon RODRIGUEZ CULEBRAS, «El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano», *Archivo de Arte valenciano*, 1978, a. XLIX, pp. 12-17; M. HÉRIARD DUBREUIL e C. RESSORT, «Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400-II», *Antichità Viva*, 18, 1979, pp. 9-20; Mathieu HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1987, pp. 82-88; Antoni JOSÉ I PITARCH, *Les arts plàtiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, in E. LLOBREGAT-J. F. YVARS, *Història de l'art al país valencià*, vol. I, Valencia, Tres i Quatre, 1986, pp. 173-176, 192-193, 216-218; Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina, Profilo», in Maria Teresa FILIERI, *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), pp. 260-265; Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina de Lucques à Valence», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 66-75; Francesc RUIZ I QUESADA, David MONTOLÍO TORÁN, «Italianismos en la pintura gòtica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)», *Retrotabulum*, 13, 2014, pp. 22-24.

cerca di paragonare questa predella con opere del catalogo pur variegato di Starnina, è difficile trovare paragoni stringenti che infatti quasi nessuno ha proposto, nemmeno il valenzanizzato *Giudizio* (fig.84) di Monaco, vera pietra di paragone dell'attività spagnola di Starnina, stilisticamente sembra seguire la maniera di questa affascinante predella.

Per riuscire ad arrivare a qualche nuova conclusione, la predella di Collado va analizzata per comprendere in cosa somiglia alle opere del catalogo di Starnina e affini e in cosa si allontana da tali manufatti. Nell'opera i profeti con cartigli e aureole rotonde si ritrovano iconograficamente in un'opera affine a Starnina come il polittico Ferrer, ma anche in una del suo catalogo come il *Profeta Osea* (fig.127) di Palazzo Venezia a Roma, finora però si tratta della coincidenza di un dettaglio iconografico diffuso a Valenza. Nella scena della *Flagellazione di Cristo* il gesto di uno dei due flagellanti ricalca vagamente quello del boia della *Decapitazione di San Giovanni Battista* nella predella del polittico certosino Ferrer e lo ritroviamo simile anche nella *Decapitazione di una santa* (fig.106) londinese di Starnina, anche l'altro flagellante, con un braccio in avanti che gli copre il volto, è simile a uno dei lapidatori di Santo Stefano nel polittico Ferrer, ma anche al *San Michele* (fig.90) di Langres di Gherardo di Jacopo, non può essere starniniana invece la fisionomia del Cristo legato alla colonna, né i volti arcigni dei profeti e del personaggio con barba e naso adunco che assiste alla scena. Nell'*Andata al Calvario*, alcuni cavalli appaiono simili a quelli del polittico Ferrer nella *Caduta di Paolo* (fig.72), del cassone di Altenburg (fig.121) e della *Adorazione dei Magi* (fig.115) di Douai di Starnina, ma i volti semplici e lo stesso modo di ombreggiare le pieghe sono molto più rozzi rispetto agli stilemi di Gherardo di Jacopo.

Nella *Discesa dalla Croce*, per quanto l'idea delle Marie accovacciate attorno alla Madonna che regge sulla sua gonna il corpo di Cristo defunto crei una immagine poetica, tornano le dita a forchetta del polittico Ferrer, l'anatomia di Cristo manca di qualsiasi plastica e si ripetono i volti più semplici e meno espressivi di quelli di Starnina. Nel *Seppellimento di*

Cristo, il personaggio che regge il sudario sulla spalla rappresenta una nota inedita nel mondo italiano, le figure mostrano la stessa tipologia degli scomparti precedenti. È infatti lo stile ad allontanare da Starnina questa predella, in quanto più semplificato, ripetitivo e meno espressivo, ma tale dipinto non andrebbe neanche dato all'Alcañiz che conosciamo attraverso il polittico della Santa Croce a Valenza o i pannelli di San Michele di Lione, cui si dovrebbe preferire un maestro valenzano che ha visto all'opera sia Starnina che Marzal de Sax.

8.6 Una possibile opera valenzana: la Madonna di Cleveland

Dato che le tracce di Starnina a Valenza sono estremamente esigue, visto che probabilmente anche un'opera che per influsso può dirsi immediatamente posteriore al soggiorno valenzano del pittore, come il *Giudizio* di Monaco, probabilmente fu dipinto subito dopo il suo ritorno a Firenze, si resta con l'evidenza che probabilmente di Starnina a Valenza resta assai poco. Ma dentro del multiforme catalogo di Starnina, soprattutto nella sezione delle *Madonne*, si incontra una *Madonna dell'Umiltà*, oggi al Museo di Cleveland, di cui la provenienza risulta oscura, ma ha un fattore che potrebbe far propendere per una sua origine iberica, il gusto iperdecorativo e sontuoso che emana è più comprensibile per un pubblico valenzano che per uno fiorentino. Infatti se si segue l'ipotesi che Starnina tornando a casa sviluppò un progressivo adattamento alla moda fiorentina anche per venire incontro ai gusti dei committenti della città gigliata, questa *Vergine* non corrisponde a tali preferenze e ci si chiede se potesse, vista con gli occhi di un fiorentino, essere compresa nella sua bellezza. Invece se si colloca la stessa opera in un contesto valenzano accanto a qualsiasi *Madonna* della bottega di un Pere Nicolau, i dettagli che presenta e il suo sontuoso goticismo diventano perfettamente comprensibili e ben accetti per il pubblico valenzano dell'epoca. È in base a questa corrispondenza di gusto, se si vuole considerare tale tendenza come un adattamento

del maestro alla moda goticissima della città del Turia, che si comprende come una *Madonna* come quella di Cleveland possa provenire da Valenza.

Questa *Madonna* del Cleveland Art Museum (fig.128) è passata al museo da pochi decenni, prima è sempre stata conosciuta come *Madonna Lederer* e grazie al fondo di Leonard C. Hanna Jr. venne in possesso del museo americano nel 1985. Il pannello misura senza la nuova cornice 60.40 x 41.40 cm.

L'opera fu assegnata al Maestro del Bambino Vispo prima da Berenson nel 1932 e ancora nel 1963. All'epoca lo studioso la situava come già nella collezione Lederer a Vienna e pubblicò una foto in cui mostrava ancora la forma cuspidata e segni di perdita del fondo oro nella parte superiore. La Waadenoijen nel 1975 pensava che la sua acconciatura rimandasse a cose spagnole datandola in un momento in cui i ricordi ispanici del maestro dovevano essere ancora freschi, concetto che ribadisce nel 1983, quando tale *Madonna* viene collocata subito dopo il ritorno a Firenze, per gli evidenti richiami al mondo internazionale valenzano. Cornelia Syre la avvicina per l'esuberanza alla *Madonna* (fig.129) di Oxford e nota la posizione tranquilla del bambino col cartiglio, come la testa grande della Vergine su un collo esile. Boskovits nel 1987 pensa sia l'opera di un seguace iberico di Starnina e ritiene che Masolino si ispirò a una copia fatta da Starnina per una sua *Madonna*, mentre González Palacios ha provato a darla all'Alcañiz per i forti caratteri valenzani.

La tavola gode di un piccolo studio monografico compiuto dalla Lurie, questa *Madonna dell'umiltà* segue per la studiosa un prototipo di Simone Martini ad Avignone, conosciuto sia in Italia che nelle terre catalano-valenzane e nel contesto balearico, che probabilmente è quello del timpano della chiesa di Notre Dame des Doms. Si sofferma poi sui dettagli che rimandano al mondo catalano e valenzano come la corona gigliata su un turbante. I raggi di luce che circondano la Vergine sono simili a quelli della *Madonna* nel polittico starniniano di

Galluzzo e ad altri soggetti simili di secondo Trecento, la mano inanellata della madre invece a suo dire proviene da un modello italiano di ascendenza bizantina, in cui l'anello assunse progressivamente solo una funzione decorativa, come per esempio in *Madonne* di Jacopo di Cione e Giovanni del Biondo. Mentre il panno che avvolge il Bambino viene, a suo dire, da un prototipo martiniano della *Virgo Lactans* conosciuto sia in ambito catalano della bottega dei Serra che in quello italiano. Associa la tavola di Cleveland a un dittico con *Crocifissione e Madonna col Bambino* di Pittsburg dato all'Alcañiz, in cui nota che la *Vergine* usa come modello quella di Starnina anche nei dettagli come la corona e gli anelli alle dita, tale vicinanza farebbe pensare che l'opera di Cleveland sia stata dipinta a Valenza. Nel catalogo di Starnina, la *Madonna* (fig.129) che più assomiglia a quella di Cleveland è quella della Christ Church di Oxford, di cui condivide i panneggi valenzani, il turbante e la corona (in tal caso retta da angeli) ma, secondo Lurie, tale dipinto mostra una figura meno esile e più naturale. Della stessa famiglia sembra risultare anche la *Madonna* (fig.130) Voss, anch'essa con turbante e ricco tappeto. Diverse per tipologia sono due altre opere del maestro come la *Madonna* (fig.131) del Museo Diocesano di Milano, con tratti più classici e un'altra (fig.132) in collezione privata scoperta dal Longhi e passata ad Alcañiz per gli intensi colori acidi, usati più nel mondo valenzano che in quello fiorentino. Le note di restauro curate da Miller segnalano come l'opera sia stata tagliata nella parte superiore e come sia stata poi inserita in un pannello dorato, una volta uscita dalla collezione Lederer. Le analisi tecniche di Miller che corredano lo studio della Lurie forniscono alcuni dati che potrebbero aiutare a comprendere l'alta qualità tecnica della bottega di Starnina, come l'uso di verderame a olio, il supporto in un legno simile al pioppo, il fatto che l'ultimo pannello superiore sia stato tolto e successivamente ripristinato perché a tale pannello era fissata la cornice poi tolta, la gessatura sembra seguire le prescrizioni di Cennini; dalle perdite ai margini subite con lo stacco della cornice, Miller ha notato come la gessatura dovesse avvenire una volta che il pannello fosse fissato alla cornice; la doratura fu fatta su una base di bolo rosso. Per i pigmenti, Starnina usa

tre tipi di pigmento rosso, blu ultramarino, verdegama a olio per il verde e anche verdaccio per le carnagioni.

Strehlke situa l'opera durante il soggiorno spagnolo di Starnina, teoria che trova concorde gran parte dei critici come la Miquel che la assegna al maestro fiorentino con la collaborazione di seguaci e Michel Laclotte che ravviva l'ipotesi che si tratti di un'opera valenzana⁵²⁹.

L'opera rappresenta una *Madonna dell'Umiltà* su fondo oro, con un tappeto dorato a decorazioni delle *gallinetes*, molto comuni anche nel mondo valenzano, la Vergine è seduta su un cuscino dorato e indossa un vestito rosso aranciato con mantello blu con risvolti verdi, va coronata con un turbante e una corona. Il turbante è un copricapo di uso comune nella Valenza dell'epoca, in particolare questo tipo di turbante dovrebbe corrispondere a un accessorio della moda moresca, la *gandaya*. La *gandaya*, *rollo* o *Alhareme*, era una specie di corona di giunchi o di altro materiale rigido che si foderava con *tovalloles de cap*, dando l'aspetto di turbante che copre solo parte del capo, che però poteva togliersi o mettersi senza

529 Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 341; Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, Florentin school*, I, Phaidon Press, London, 1963, p. 141, fig. 471; J. VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, p. 90; Jeanne VAN WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983, p. 68; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 109-110, 169 n284, fig.121; M. BOSKOVITS, «Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo», *Arte Cristiana*, 1987, pp. 50-51; Alvar GONZÁLEZ PALACIOS, «Trattato di Lucca», in Maria Teresa FILIERI, *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo- 5 luglio, 1998), pp. 16-25; Ann T. LURIE, «In search of a Valencian Madonna by Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 335-369; Bruce F. MILLER, «Technical Note on a Madonna of Humility Attributed to Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 374-386; Carl Brandon STREHLKE, «Starnina», in Carl Brandon STREHLKE, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 390; Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, p. 40; Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina de Lucques à Valence», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, p. 70.

bisogno di essere riannodato, adornato poi con gioie, pietre, lacci, e veniva usato da uomini e donne⁵³⁰. Il turbante della Madonna di Cleveland è riccamente decorato con gioie e pietre preziose. Questo tipo di turbante si trova anche nella *Madonna del Latte* (fig.133) della parte superiore del polittico valenzano di Centenar de la Ploma, ora nel Victoria and Albert Museum, come anche in una *Santa Barbara* borrasiana ora al museo di Harvard. Si tratta quindi di un'acconciatura di moda a Valenza e molto diffusa nella corona aragonese. Anche la corona gigliata che la Madonna mostra sopra il turbante e quasi fuso con esso, è assai comune nel mondo pittorico valenzano e tramite Gerau Gener si è poi diffusa nel mondo pittorico catalano⁵³¹, è presente in numerose sante di Luis Borrassà, ma anche in figure maschili come il re Agbar della *Guarigione del re Agbar* del polittico di Vic, come anche nella *Madonna* del polittico di Centenar de la Ploma, nella *Vergine* del polittico di Santa Cruz de Moya dato a Pedro Nicolau (ora al Museo diocesano di Cuenca), oppure in quella del polittico più tardo (fig.134) di Burgo de Osma ora al Louvre, la corona gigliata presenta gigli di due lunghezze che invece sono tutti uguali nel pannello del pittore fiorentino ispanizzato, entrambe le opere presentano un manto della Vergine risvoltato e rialzato sul collo assai comune nella pittura valenzana del gotico internazionale, che stacca come nota di moda nell'opera dello Starnina. Completa la lussuosa madonna di Cleveland la presenza di una mano con ben tre anelli. Il Bambino stringe un cartiglio con la scritta *EGO SUM* che indica il classico detto *Ego Sum Via Veritas*, guarda verso lo spettatore benedicendo, ha una veste quasi trasparente ed è avvolto in un manto scuro dai risvolti aranciati che ricorda nelle sue goticissime pieghe certe soluzioni svolazzanti di Pedro Nicolau e dei suoi discepoli come anche la fronte alta della Madonna, anche se a tale esuberanza Starnina contrappone un equilibrio nel ricondurre la

530 Carmen BERNIS, *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI*, t. CXLIV, Madrid, BRAH, 1959, pp. 169-180.

531 Rosa ALCOY PEDRÓS, «Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, *Vè Col·loqui: Les catedrals catalanes. Arquitectura i Art Medieval*, vol. VIII (1995), Barcelona, 1996. pp. 179-213.

linea entro il disegno, molto italiano. I punzoni dei nimbi sono simili a quelli dei *Santi* (figg. 123-124) di Boston, raggi sottili e dorati emanano dai contorni della figura della Vergine. Si tratta inoltre del dipinto più vicino al mondo valenzano nei dettagli frivoli e di moda, che ben spiega l'affermazione del Vasari secondo cui Starnina importò a Firenze “*alcuni abiti spagnuoli in quel tempo usatisi in quel paese*”⁵³².

L'autografia starniniana può essere ancora una volta confermata confrontando il volto della Madonna con alcuni lacerti di sante femminili della chiesa del Carmine, come S. Agnese (fig.103) con un agnello in mano che presenta un manto dal collo rialzato e una pettinatura con due ciocche che le scendono sulle spalle, stessa pettinatura presenta una santa martire quasi acefala (fig.100), mentre uno spezzone di un'altra santa (fig.102) mostra le stesse ciocche bionde morbide che incorniciano il viso a tre quarti dai lineamenti esili.

Della Madonna di Cleveland non si conosce la sua provenienza certa e se ne ha notizia solo quando l'opera era entrata in collezione Lederer. Dalle caratteristiche della tavola assai affini al gotico internazionale valenzano potrebbe essere stata dipinta in Spagna. Si può provare a stabilire se eventuali copie di seguaci o discepoli delle due sponde del Mediterraneo possano aiutare a stabilirne la provenienza. Il dittico con *Crocifissione* del Carnegie Museum of Arts di Pittsburgh e *Madonna col Bambino* in collezione privata, mostra una *Madonna* coronata e dalla mano ingioiellata che ha punti in comune con quella di Starnina, per quanto lo stile sia estremamente valenzano, si potrebbe supporre che il pittore valenzano, forse l'Alcañiz, che abbia dipinto l'opera sia venuto in contatto con tale *Madonna* dipinta da Starnina a Valenza. Ma anche il Maestro di Borgo alla Collina, pedissequo e meno dotato seguace del nostro, presenta una *Madonna col Bambino* (fig.135) già in collezione Salocchi, che viene coronata, avvolta in un manto risvoltato sul collo, con una mano inanellata e la testa reclinata in una posa molto simile a quella di Cleveland. La conoscenza precisa del prototipo starniniano in

532 Giorgio VASARI, *Le vite*, edizione Torrentiniana, p. 293.

ambito fiorentino e valenzano fa supporre che entrambi i maestri ammiratori di Starnina conoscessero uno stesso modello riprodotto più volte dal pittore nelle due terre. Si può a mio parere, affermare con certezza che, per alcune strette somiglianze con le sante del Carmine, tale dipinto deve essere molto vicino cronologicamente agli affreschi compiuti da Starnina per tale cappella, ma al contempo la sua esuberanza decorativa sembra voler incontrare meglio il gusto valenzano che quello della città gigliata, quindi potremmo trovarci davanti a una delle poche opere valenzane di Starnina. Se non altro perché qui invece che un adattamento del pittore alla moda fiorentina di cui parla spesso la critica riguardo alle sue opere fiorentine, si evidenzia soprattutto l'opposto, ossia un estremo adattamento dell'artista alle novità del gotico internazionale valenzano, facendo pensare che tale opera sia stata dipinta proprio in tale città per venire incontro alle tendenze locali.

9 Il ritorno di Starnina a Firenze

La fase del ritorno di Starnina a Firenze è in assoluto la più studiata dove sono stati fatti i maggiori progressi della critica, quindi in questo studio non si può aggiungere molto all'importante capitolo della vita del pittore e al suo catalogo fiorentino, anche perché tale ricerca si è concentrata sul suo soggiorno spagnolo.

Si sa che Starnina ritorna nella città natale tra il 1401 e il 1404, data in cui si dicono compiuti gli affreschi del Carmine datigli dal Vasari, scoperti e profondamente studiati dal Procacci negli anni '30 del XX secolo, che arriva alla conclusione che vennero distrutti dopo l'incendio della chiesa del 1771 ma ne trova fortunatamente alcuni resti di edicole con Santi dietro una parete costruita per riquadrare la cappella, che li ha preservati. Del resto della decorazione non restano che due disegni di Seroux d'Agincourt, uno coi *Funerali del santo* e l'altro (di cui sopravvive solo uno scaffale con libri) del *San Girolamo sul letto di morte*⁵³³. Gilbert scopre che il committente della cappella di San Girolamo era Matteo di Tommaso di Guido, marito di Maddalena di Stagio e cognato di Goro e Simone di Stagio, amici di Starnina a Valenza, infatti Goro segna nel suo *Libro Segreto* il passaggio della cappella a lui dopo la morte della sorella ed è probabile che tale Goro fece da mediatore per l'incarico al pittore. L'opera, anche se non documentata, è stata tenuta in considerazione da tutta la critica che ne ha notato l'aspetto massiccio e plastico accanto a influenze valenzane⁵³⁴.

533 G. B. L. G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti*, Vol. VI, Prato, Tipografia Giachetti, 1829, p. 381, tavola 121.

534 Ugo PROCACCI, «L'incendio della chiesa del Carmine», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 141-232; Ugo PROCACCI, «Relazione dei lavori eseguiti nella chiesa del Carmine di Firenze per la ricerca di antichi affreschi», *Bollettino d'Arte*, XXVII, 1933, pp. 327-334; C. GILBERT, «The Patron of Starnina's frescoes», *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, New York, 1977, vol. I, pp. 185-192; Lisa GOLDENBERG STOPPATO, «Novità sul committente dello Starnina a Santa Maria del

Le edicole con santi (figg.99-103) che sopravvivono frammentarie e non permettono di identificarli tutti mostrano un massiccio e plastico *San Benedetto*, un *Sant'Antonio Abate*, una *Santa Reparata* e una *Santa Agnese* assieme a un *Santo Stefano* e *San Bernardo* acefali.

Oltre ai colori preferiti di Starnina come gli azzurri e i rosa, i verdi e i prugna, i santi sono monumentalmente inquadrati con vestiti sontuosi ricchi di pieghe che probabilmente fecero pensare al Vasari ai vestiti alla spagnola, intendendo con tale termine dei dettagli alla moda propri del gotico internazionale levantino. I santi erano accompagnati dai loro nomi scritti in latino nella cornice nella parte bassa di ogni edicola. Le edicole esagonali in cui sono inquadrati con le loro prospettive che permettono di vederne la volta interna hanno un'aria esotica e al contempo rientrano nella tradizione fiorentina anche agnolesca, specie per le statuine che sovrastano alcuni pinnacoli e le cupole che chiudono ogni edicola. Questi santi sono stati usati come pietra di paragone per molte opere del catalogo di Starnina. Il più conosciuto è il *San Benedetto* (fig.99) cui sono stati collegati molti santi barbuti presenti nel catalogo del pittore, come un *Sant'Antonio Abate* dell'Ufficio Esportazione datogli da Bellosi e Sricchia, il *San Giovanni Evangelista* (fig.110) di Lucca di Villa Guinigi, inoltre questo santo conservatoci quasi intero serve anche a comprendere come Gherardo di Jacopo sia un maestro di notevole perizia e finezza tecnica, qualità che hanno permesso di togliere dal suo catalogo opere di livello troppo inferiore.

In una santa (fig.100) quasi acefala il dettaglio delle due dita con cui regge la palma del martirio, paragonato a una santa di Würzburg (fig.104), ha permesso per primo a Bellosi di provare a unificare i due maestri prima della Waadenoijen, inoltre la santa ha un mantello rosa incrociato che ricorre come tratto distintivo di altre opere date al pittore, come l'affresco della *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) ora al Museo di Santa Croce e in un santo lucchese. I profili di alcune sante come *Agnese* e *Reparata* hanno permesso il confronto con alcune sante

Carmine», *Paragone Arte*, 42, 1991, pp. 73-81; Anneke DE VRIES, «Two copies after Starnina's lost frescoes in Santa Maria del Carmine», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43.1999(2000), pp. 189-199.

e Madonne del catalogo del maestro, come ad esempio la *Madonna di Cleveland* (fig.128) e alcune sante di Würzburg.

L'immagine limitata però trasmessa da questi santi ha però a lungo anche confuso la critica che ne vedeva soprattutto l'aspetto massiccio e non la grazia valenzanizzata, che si innesta su un sostrato fiorentino che qui è ben evidente.

Sulla cappella del Carmine va sottolineato un ultimo dato: la committenza a Starnina oltre agli affreschi comprendeva il polittico della cappella, venduto nel 1746, prima dell'incendio della chiesa e di cui non si hanno ulteriori notizie. Andando per esclusione, sarebbe bello ipotizzare che l'altare della cappella fosse adornato dal polittico con *Madonna e Santi* oggi a Würzburg, che sarebbe abbastanza sontuoso da rientrare in un incarico così prestigioso, solo non ci sono appigli per corroborare tale ipotesi a parte l'identità della moglie del committente *Maddalena* con una santa del polittico tedesco, senza dimenticare che si tratta di una santa assai comune nei polittici locali. Invece la Bernacchioni ha ipotizzato la provenienza di tale altare dalla cripta di S. Andrea del cardinale Acciaiuoli nella certosa di Galluzzo, pensando di identificare uno dei santi con Andrea.

La pala di Würzburg (fig.104), data da Berenson al Maestro del Bambino Vispo e accettata come tale da Pudelko e da tutta la critica è passata indolore al catalogo di Starnina dopo la riunificazione, forse per la sua alta qualità tecnica, proviene dal Martin von Wagner Museum di Würzburg e fu probabilmente comprata in Italia dallo stesso Martin von Wagner (1777-1858) quando era il procacciatore di opere d'arte in Italia per il re Ludovico I di Baviera.

Si compone di una *Madonna in trono e i SS. Margherita, Andrea (o Filippo), Pietro e Maddalena*. Nella parte centrale gli angeli musicanti sono seduti davanti alla Vergine mentre altri due le porgono vasi con gigli, il Bambino sembra seduto su una sua mano e possiede un atteggiamento simile a quello di altre Madonne del pittore.

Nella ricostruzione odierna del polittico, l'opera si completa con una cimasa formata da una

Annunciazione (fig.105) ora al Petit Palais di Avignone datagli da Gordon e una *Trinità* proposta da Boskovits, nella predella da sinistra figurerebbero una *Decapitazione di Santa Margherita* (fig.106) della National Gallery di Londra, identificata da Dillian Gordon, la *Dormitio Virginis* (fig.107) di Chicago associata da Davies alla scena anteriore e la *Comunione della Maddalena* già al Palais Galliera di Parigi scoperta da Volpe, che ricostruì per primo la predella⁵³⁵.

Sulla datazione del polittico che molti ponevano verso la fine dell'attività di Starnina, Laclotte si è espresso per retrodattarla al 1405 adducendo che mostra troppi ricordi valenzani per non essere datata al primo periodo fiorentino del maestro. Nel caso possa essere possibile una sua provenienza, da me ipotizzata, dalla cappella del Carmine l'opera potrebbe retrodattarsi al 1404, perché effettivamente le note esotiche e levantine del maestro sono molto presenti e giustificano una datazione precoce. Certi accenti espressionistici specie nella predella di Chicago hanno fatto pensare a Syre e de Vries alla collaborazione di un discepolo, aggiungo di possibili origini valenzane trasferitosi con Starnina da Valenza, come vorrebbe anche

535 Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 47-63; Martin DAVIES, *National Gallery Catalogues, the earlier italian schools*, National Gallery, London, 1961, pp. 361-363; Carlo VOLPE, «Per il completamento dell'altare del Maestro del Bambino Vispo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII, 1973, pp. 175-188; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 116-122; C. LLOYD, «Gherardo di Jacopo called Starnina», in C. LLOYD, *Italian painting before 1600 in the Art Institute of Chicago*, The A.I.C., Yale University Press, Chicago, 1993, pp. 226-230; Alvar GONZÁLEZ PALACIOS, «Trattato di Lucca», in Maria Teresa FILIERI, *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo- 5 luglio, 1998), pp. 16-25; Dillian GORDON, «Gherardo di Jacopo Starnina (Master of the Bambino Vispo)», in *National Gallery catalogues, the fifteenth century italian painting*, vol. I, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2003, pp. 364-375; Michel LACLOTTE, «schede n. 255-256 di Gherardo Starnina», in M. LACLOTTE- Esther MOENCH, *Peinture italienne du musée du Petit Palais de Avignon*, RMN, Paris, 2005, pp. 191, 248; Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 44-55; Anneke DE VRIES, «Opere e giorni: alcune considerazioni sulla produzione e sul funzionamento della bottega di Gherardo Starnina», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 56-65.

Shearman quando esamina un'opera successiva come i santi di Empoli.

Il polittico di Würzburg (fig.104) riassume bene le caratteristiche del pittore e forse segna il punto di perfetto sincretismo tra ciò che ha assimilato a Valenza e il plastico sfondo fiorentino su cui basa la sua pittura: la sontuosa Madonna che regge il Bambino con una posa comune ad altre Madonne del catalogo dell'artista è riccamente circondata da angeli musicanti nelle pose più varie e ardite, a sinistra risaltano le pose della S. Margherita e S. Andrea che ricadono sui corpi con una gran esuberanza di pieghe, il volto della santa richiama chiaramente la S. Agnese del Carmine e il suo mantello che scende in diagonale ancora le sante del Carmine, il Cristo della *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) e il *San Paolo* (fig.110) di Villa Guinigi. I *Santi Pietro e Maddalena* mostrano invece delle pieghe più ampie e volti addolciti, quasi potessero essere assegnati a un collaboratore più fiorentino del maestro. La concomitanza di due maniere distinte nello stesso polittico fa pensare a una bottega plurale dove collaboratori di spicco assommavano per sé intere parti dell'opera. La somiglianza con le sante a frammenti del Carmine rinforza l'ipotesi che tale polittico possa essere stato l'altare che decorava la cappella di San Girolamo.

Nel 1406 Starnina dipinge sulla facciata del palazzo di Parte Guelfa un *San Dionigi tra angeli e la presa di Pisa*, opera oggi scomparsa ma di cui Toesca poté vedere i resti goticissimi a suo dire, prima della ristrutturazione del palazzo citata da Gamba nel 1932, che inoltre ricorda il disegno del mantello intricato del santo. Quest'opera ha fatto pensare alla Bernacchioni che Starnina avesse bottega proprio in tale palazzo visto che qualche anno dopo vi è registrato il suo discepolo Scolaio di Giovanni. Da parte mia, vista l'importanza politica della raffigurazione, sarebbe interessante pensare che una simile committenza sia stata favorita al maestro dalla famiglia Castellani, come ho già accennato⁵³⁶.

536 Carlo GAMBÀ, «Induzioni sullo Starnina», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 55-74; Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, pp. 649-650, nota 171; Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela

Molto vicini stilisticamente alle soluzioni dei santi di Würzburg sono quelli di Lucca parte di un polittico ricostruito nel 1998 da De Marchi che comprende: l'*Assunzione della Madonna* (fig.108) del Museo di Harvard a Cambridge, la *Dormitio* (fig.109) del museo di Philadelphia, i pannelli laterali coi *SS. Michele, Giovanni Battista, e Giacomo* e i *SS. Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo* (fig.110) a Lucca, la predella con l'*Adorazione dei Magi* (fig.111) del Nelson Atkins Museum di Kansas City, la *Adorazione dei Pastori* in collezione Viezzoli e una *Presentazione al tempio* in collezione privata.

Si comincia a parlare dell'opera grazie a Berenson che nel 1913 trova una *Dormitio* nella collezione Johnson e la assegna al Maestro del Bambino Vispo, nel 1922 Federico Mason Perkins collega a questa tavola una *Assunzione* del Fogg Art Museum di Cambridge, appoggiato in questo da Van Marle. Sia Zeri che Gonzáles Palacios concludono che l'opera è ispirata alla *Assunzione della Vergine* di Angelo Puccinelli dipinta nel 1386 per la chiesa di S. Maria Forisportam a Lucca, González combina la parte centrale americana con due pannelli laterali con Santi del Museo di Villa Guinigi, già provenienti dalla chiesa di Tramonti di Brancoli. Nel 1998 si tenta una ricostruzione completa dell'intero polittico aggiungendo anche la predella divisa in vari musei, composta da de Marchi. Le componenti eterogenee del polittico hanno fatto pensare a più studiosi alla mano di diversi discepoli in alcuni punti, Shearman arriva a pensare che si tratti di una collaborazione tra Starnina e un socio valenzano venuto con lui a Firenze. Carl Brandon Strehlke ricorda che la *Dormitio* del polittico ha perso qualità nel 1947 a causa di una pessima pulitura e ne rimarca la provenienza dalla chiesa di Santa Maria Forisportam a Lucca, mentre Bernacchioni pensa che sia stato il cardinale Acciaiuoli a introdurre Starnina a Lucca, in quanto legato papale che spostò la sede papale a Lucca nel 1407⁵³⁷. Va infine ricordato come la critica creda che anche l'*Incoronazione della*

PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 44-55.

537 Federico MASON PERKINS, «Some recent acquisitions of the Fogg Museum», *Art in America*, 10, 1922, pp.

Vergine (fig.112) di Parma provenga da Lucca, pensando si tratti di uno stendardo processionale.

A mio giudizio, l'iconografia lucchese dell'Assunta ha analogie con un'opera di Niccolò di Pietro Gerini a Parma datata al 1370-75 e per quanto ormai la parte centrale del dipinto sembri virare verso accenti più fiorentini rispetto alla pala di Würzburg, certi volti degli apostoli dormienti attorno alla Vergine non perdono quella carica espressionistica retaggio del soggiorno valenzano del maestro. Nei laterali invece il vestito incrociato del san Paolo risulta uno dei preferiti del pittore, presente anche nella sante del Carmine (fig.100) e nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118), altro dettaglio che non rientra nella tradizione fiorentina è quello dei santi che sembrano galleggiare sul pavimento in cui la bellezza sinuosa sembra superare l'aspetto realistico della scena. Si mantiene l'amore per i colori chiari e brillanti, la cura per i visi, qualche accenno fantastico come il diavolo serpente sotto san Michele che potrebbe essere paragonato al mostro ai piedi della Santa Margherita di Würzburg, molti hanno notato la somiglianza fisiognomica del San Giovanni Evangelista, in quanto personaggio barbuto dal naso dritto, col san Benedetto del Carmine. Nella predella la parte centrale con l'*Adorazione dei Magi* (fig.111) partecipa di questo nuovo clima normalizzato alla fiorentina che non perde accenti espressionistici nei volti e ricorda nei cavalli lo stesso tipo che ricorre nel polittico Ferrer, nell'*Adorazione dei Magi* (fig.39) del ridipinto polittico

43-45; Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927, 1927, vol. IX, pp. 190-210; Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Federico ZERI, «Angelo Puccinelli a Siena», *Bollettino d'arte*, n. 3, 1964, pp. 229-235; Barbara SWEENEY, *John G. Johnson collection: catalogue of the italian paintings*, Philadelphia, 1966, plate 13, pp. 50-51; A. GONZÁLEZ PALACIOS, «Posizione di Angelo Puccinelli», *Antichità Viva*, X, 1971, n. 3, pp. 3-9; Licia BERTOLINI CAMPETTI, «scheda nn. 287-288 del Maestro del Bambino Vispo», in *Museo nazionale di Villa Guinigi*, (catalogo), Lucca, 1968, pp. 149-150; Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina, Opere, scheda n. 30», in Maria Teresa FILIERI, *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio, 1998), pp. 266-271; John K. G. SHEARMAN, «The internationalism of Florentine Gothic art», in Max SEIDEL *L'Europa e l'arte italiana*, 2000, pp. 143-156; Carl Brandon STREHLKE, «Starnina», in Carl Brandon STREHLKE, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 390-398.

di Sant'Eugenio, in modo più semplice nel cassone di Altenburg.(fig.121) Nelle altre due parti della predella con l'*Adorazione dei pastori* e la *Presentazione al tempio* imperano, come in quella centrale, le figure tondeggianti, i panneggi ampi che prendono il posto di quelli più sinuosi e nervosi di opere anteriori.

L'opera più famosa del catalogo di Starnina–Maestro del Bambino Vispo è sicuramente l'ex polittico Corsini che, meglio indagato, ha permesso la riunificazione dei due artisti. È anche l'opera che gode della migliore letteratura in quanto appare nel catalogo del maestro del Bambino Vispo da quando fu creato da Sirén, che gli assegnò uno scomparto laterale del polittico smembrato oggi alla Gemäldegalerie di Berlino con i *Santi Maria Maddalena e Lorenzo con donatore* (fig.113), a tale sezione Colasanti aggiunge un pezzo di predella della collezione Colonna col *Martirio di San Lorenzo*, mentre Pudelko prova la prima ricostruzione del polittico aggiungendo l'altro scomparto laterale del Museo di Stoccolma con *San Benedetto e un santo vescovo*, il *Miracolo di un santo vescovo* (fig.114) oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano e l'*Adorazione dei Magi* (fig.115) di Douai. Longhi ricostruisce il pannello centrale del polittico spezzettato tra vari musei usando un busto della *Madonna* ora a Dresda, una testa di angelo della collezione Carmichael e due *Angeli suonatori* oggi nel Museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam (fig.116). Carlo Volpe completa la predella con una *Comunione della Maddalena* del Musée Des Hospices di Lione e un *Miracolo di San Benedetto* in collezione privata. Una volta ricostruita l'opera viene retrodatata dalla Waadenoijen cambiandone la provenienza a favore della cappella del cardinale Angelo Acciaiuoli nella certosa fiorentina di Galluzzo, costruita a partire dal 1404 e finita nel 1408, dato che le permette di far entrare cronologicamente il polittico nel catalogo di Starnina, mentre la Syre avvicina il dipinto stilisticamente agli affreschi del Carmine per confermare la paternità starniniana e ricorda che il santo vescovo va identificato con il certosino Ugo di Lincoln. Infine Hiller von Gaertringen vi aggiunge la cimasa ora conservata

a Francoforte composta da *Angelo annunciante, Padreterno, Annunciata* (fig.117)⁵³⁸.

L'opera stilisticamente è quella che ha permesso lo spostamento del catalogo dell'anonimo maestro ispanizzato a Starnina, ma è anche quella che si allontana dai modi più goticeggianti per lasciare spazio a un disegno pausato dove le pieghe sono più ampie e i volti più uniformi, se seguiamo l'ipotesi della Waadenoijen e de Marchi che vuole Starnina appena tornato da Valenza molto permeato dai recenti ricordi del mondo artistico valenzano che poi abbandona col tempo a favore di una maniera più toscana rispondente anche alla moda della città gigliata, quest'opera dovrebbe rientrare negli ultimi anni del maestro, in cui le esagerazioni tardogotiche si fanno più sfumate a favore del neogiottismo imperante a Firenze.

Altra opera fiorentina è un affresco staccato del museo di Santa Croce di media grandezza che raffigura una *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) studiata dalla de Vries che ne ha scoperto la provenienza fiorentina dalla chiesa di San Jacopo tra i Fossi, l'opera era già stata notata da Berenson, scartata da Longhi, confermata da Berti a un Maestro del Bambino Vispo simile a Starnina, data da Salvini a un discepolo di Starnina, poi passata al pittore dopo la riunificazione anche dalla Syre che lo paragona agli affreschi del Carmine e all'altare della

538 Osvald SIRÉN, «Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco», *L'arte*, VII, 1904, pp. 337-355: 349-352; Arduino COLASANTI, «Quadri fiorentini inediti», *Bollettino d'arte*, XXVII, 1933, pp. 337-350; Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 47-63; Roberto LONGHI, «Fatti di Masolino e di Masaccio (1940)», ristampato in R. LONGHI, *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 51-54; Michel LACLOTTE, *De Giotto à Bellini*, Paris, 1956, pp. 66-67; Robert OERTEL, *Der Laurentius altar aus dem florentiner dom zu einem werk des Maestro del Bambino Vispo*, in Ludwig H. HEYDENREICH; Wolfgang LOTZ; Lise Lotte MOLLER (a cura di), *Studien zur toskanischen kunst*, München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 205-220; Carlo VOLPE, «Per il completamento dell'altare del Maestro del Bambino Vispo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII, 1973, pp. 175-188; J. VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, p. 82-91; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 6-30; Rudolf HILLER VON GAERTRINGEN, «Gherardo Starnina», in *Italianische Gemälde im Städel 1300-1550, Toscana und Umbrien*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2004, pp. 186-201; Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 44-55.

certosa di Galluzzo⁵³⁹.

Questa piccola opera riassume una serie di modi stilistici del pittore che la fanno avvicinare a opere ben più rappresentative come i documentati frammenti di affreschi empolesi, ma ritorna estremamente utile nel caso la si voglia avvicinare al *Giudizio* (fig.84) di Maiorca, per suffragarne la paternità a Gherardo di Jacopo. Inoltre tale manufatto mostra anche la persistenza di modi espressionistici soprattutto in alcuni volti dei discepoli che possono essere usati come una cifra stilistica della sua bottega.

Infine l'unica opera documentata di Starnina in Toscana riguarda la parte finale della sua attività. Si tratta infatti dei lacerti di affreschi che Starnina dipinse a Empoli, secondo un documento ritrovato da Giglioli datato al febbraio del 1409 (1408 dell'anno fiorentino), in cui Starnina ha già cominciato a dipingere la cappella della Nunziata nella chiesa di Santo Stefano, con varie storie della Madonna e altri soggetti per 85 fiorini, lo studioso identifica tale cappella nella chiesa con quella che dal XVII secolo verrà chiamata cappella Zeffi:

“Al nome di Dio amen, a di 6 di febbraio 1408. Sia noto e manifesto ad qualunque persona leggerà o udirà leggere la presente scritta come per commissione fatta per tutta la compagnia della nuntiata della veste nera la quale è nel convento de frati di Sancto Augustino da Empoli in Biagio di Iacopo da Empoli... El sopradetto Biagio in nome di sè e di tutti i compagni disopra s'obbriga ad Gherardo di Iacopo da Firenze dipintore dovere dare e pagare fiorini d'oro ottantacinque per dipintura della cappella intitulata della nuntiata posta nella chiesa de sopradetti frati di sancto Augustino la quale cappella el detto Gherardo à cominciato a

539 Bernard BERENSON, «Quadri senza casa. Il trecento fiorentino V», *Dedalo*, 1932, pp. 173-193; Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Roberto LONGHI, «Fatti di Masolino e di Masaccio (1940)», ristampato in R. LONGHI, *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 51-54; Luciano BERTI, *Masaccio*, Milano, 1964, pp. 57, 137-138; Roberto SALVINI, «Agnolo Gaddi e il supposto Starnina», *Città di Vita*, 1966, pp. 443-458; Cornelia SYRE, *Studien zum “Maestro del Bambino Vispo” und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 89-92; Anneke DE VRIES, «Lazarus revived: on the original location of a fresco by Gherardo Starnina», *Source: Notes in the History of Art*, fall 2006, vol. XXVI, n.1, pp. 1-4.

dipingere e debbela seguire con questi patti e conditionj che in ogni faccia della cappella el detto Gherardo debbe dipingere tre ystorie della vergine maria secondo la volontà de' detti huominj e di sopra la cappella due figure le quali piacciano loro ed veramente una adnuntiata e debba mettere tutto oro fine ove bisogna ornamento d'oro e per tutti i campi debbe mettere el detto Gherardo azzuro fine d'uno fiorino d'oncia di quello che ae cominciato a mettere nelle prime due lunette della volta della detta cappella e nelle figure cioè di nostra donna debbe mettere azurro fine di due fiorini l'oncia e questo e ogni altra cosa che s'appartiene a ornamento della dipintura della detta cappella ad sue spese e questo per tutto il mese d'agosto proximo che viene e così el detto Biagio s'obbliga per sè e per compagni averlo pagato a detto tempo del pregio de' detti ottanta cinque fiorini e in testimonianza di ciò lo frate Michele di Bardo da Empoli lettore del convento di santo spirito di Firenze de' frati di sancto Augustino ò facta la presente scritta...” segue a fine documento la sottoscrizione del pittore e del committente e una ricevuta di Starnina per 25 fiorini. Giglioli nota anche che sul foglio è segnato: “1408, scritta dell'allogagione della cappella della numptiata addipignere ad Gherardo dipintore, cappella di fuori”⁵⁴⁰.

Tali pitture resteranno sconosciute fino al 1943 quando si scoprirono 5 busti di santi affrescati, nel 1961 Procacci presenta alcune sinopie, successivamente Berti li mette in relazione con la *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) data all'epoca al Maestro del Bambino Vispo, mentre Salvini pensa siano di un discepolo di Starnina e Boskovits ritiene che siano di un maestro valenzano che collabora con lui a Firenze pensando al Maestro del Bambino Vispo, Bellosi invece ne riafferma la paternità a Gherardo di Jacopo, mentre Syre li riporta a un discepolo come anche de Vries, Shearman pensa a un socio-collaboratore di origine valenzana. Dei cinque busti di santi facenti parte dell'intradosso dell'arco di entrata alla

540 ASFI; Corporazioni religiose soppresse, n. LXXII, S. Stefano d'Empoli (Eremitani di Sant'Agostino), 32, libro di contratti segnato A-c.2; Odoardo H. GIGLIOLI, «Su alcuni affreschi perduti dello Starnina», *Rivista d'arte*, 1905, pp. 19-21; Odoardo H. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, Francesco Lumachi editore, Firenze, 1906, pp. 155-159, pp. 203-205.

cappella, al momento nel Museo della Collegiata di Empoli (figg. 119-120), se ne conservano quattro, il quinto è un frammento di santo dalla barba ricciuta visibile solo in vecchie fotografie in bianco e nero, degli altri quattro sono identificabili un *San Pietro* dal volto rovinato, un *San Giovanni Battista* (fig.119) e un Santo con la Croce, forse *S. Andrea* (fig.120), c'è poi un altro santo dalla barba a boccoli con un mano un libro, non identificabile in quanto acefalo. Nei due volti superstiti si notano le fronti alte, le grandi orecchie in evidenza, i nasi dritti che rientrano perfettamente nelle tipologie di altre opere di Starnina, dal *Giudizio al Carmine*⁵⁴¹.

Dell'attività dello Starnina fiorentino abbiamo una serie di frammenti di altre opere che fanno pensare a una attiva bottega plurale e all'intervento di soci e collaboratori, alcuni molto memori dello stile valenzano, ma non abbiamo evidenze che chiariscano maggiormente il ruolo dei collaboratori del maestro in bottega. Per quanto uniformi, molte opere del catalogo del maestro mostrano accenti distinti all'interno di una stessa opera che richiamano sia le collaborazioni tra pittori del gotico internazionale valenzano, ma anche le associazioni di pittori che erano attive nella stessa Firenze, si pensi per esempio alla molteplicità di discepoli che si vede negli affreschi della tribuna di santa Croce della bottega di Agnolo Gaddi.

Infine per quanto non si sappia la data di morte del maestro, gli studi di Procacci danno a

541 Ugo PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Electa editrice, Milano, 1961, p. 227; Luciano BERTI, *Masaccio*, Milano, 1964, pp. 57, 137-138; Miklós BOSKOVITS, «Il maestro del bambino vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?», *Paragone Arte*, 26, 1975, No. 307, pp. 1-16; L. BELLOSI, «schede Santi di Empoli e Madonna della Galleria dell'Accademia», in M. BACCI, M. CHELAZZI DINI, M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, G. MOROLLI (a cura di), *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, (cat.), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 144-147; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 45-48; Antonio PAOLUCCI, «scheda 19 Gherardo di Jacopo Starnina», in A. Paolucci, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1985, pp. 69-71; Anneke DE VRIES, «Two copies after Starnina's lost frescoes in Santa Maria del Carmine», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43.1999(2000), pp. 189-199; John K. G. SHEARMAN, «The internationalism of Florentine Gothic art», in Max SEIDEL *L'Europa e l'arte italiana*, 2000, pp. 143-156; Rosanna Caterina PROTO PISANI, «scheda n. 6», in *Museo della collegiata di Sant'Andrea a Empoli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, pp. 37-39; Alberto LENZA, «I Santi Pietro, Giovanni Battista e un altro santo», Giovanna DAMIANI (a cura di), *Le arti a Firenze tra gotico e rinascimento*, Firenze, Giunti, 2009, p. 108.

conoscere un documento in cui sono citati la moglie e i figli eredi del pittore nel 1413, facendo supporre che in tale anno il pittore fosse già morto e chiudendo uno dei capitoli più misteriosi e affascinanti del gotico internazionale a Firenze⁵⁴².

9.1 Alcune opere di Starnina con influssi valenzani

Oltre alle opere principali dell'attività del pittore a Firenze, nel catalogo di Starnina figurano una serie di opere più meno considerate che però mostrano caratteristiche valenzane o caratteristiche emblematiche del *modus operandi* del pittore, le indagini seguenti servono appunto a mettere l'accento su alcuni di questi lavori per arrivare a un visione completa del suo mondo artistico. Si sono preferite opere meno indagate dalla critica, alcune con spiccati elementi valenzani, altre che mostrano chiaramente l'opera di discepoli, altre ancora che testimoniano la maniera tarda e fiorentinizzata con cui il maestro concluse la sua vita artistica. Questo per dimostrare con le opere come la lezione valenzana fosse stata assimilata dall'artista e amalgamata al suo stile, come specialmente in opere di bottega come le Madonne di medio formato il maestro lasci ampio spazio ad allievi e collaboratori in bottega che fanno pensare a una bottega plurale non solo con anonimi aiuti italiani, ma magari anche qualche collaboratore spagnolo arrivato con lui a Firenze. Tra le prime opere esaminate figurano opere molto vicine al momento valenzano.

9.1.1 La battaglia dei mori di Altenburg

Questo pannello di cassone potrebbe essere considerato come una delle opere più ispanizzate

542 Ugo PROCACCI, «Gherardo Starnina», *Rivista d'Arte*, 15, 1933 (pp. 151-190), 17, 1935 (pp. 333-384), 18, 1936 (pp. 77-106). Ristampato come: Ugo Procacci, *Gherardo Starnina*, Firenze, Olschki, 1936.

del catalogo del maestro, a partire dal soggetto, una *Battaglia di mori* (fig.121) del Lindenau Museum di Altenburg (n. catalogo 41). Si tratta di un pannello dipinto a tempera su pioppo, che misura 54,7 x 113 cm, prima attribuito a Dello Delli e poi inserito nel catalogo del Maestro del Bambino Vispo, ora Starnina.

Nel 1929, Salmi studia questo cassone collocandolo in un contesto fiorentino per la cornice polilobata e lo assegna a Dello Delli, pittore che in gioventù si era dedicato a dipingere cassoni ed è anch'egli attivo in Spagna. Lo studioso vi nota dei caratteri espressionistici e borgognoni, alieni alla pittura fiorentina. Nel 1936 Berenson passa l'opera nel catalogo del Maestro del Bambino Vispo, attribuzione confermata da Pudelko che vi vede lo stile più decorativista del maestro, come anche un certo influsso nei cavalli della miniatura francese quale quella della *Crocifissione* delle Grandi Ore di Rohan, ma anche della scuola catalana. Quasi trent'anni dopo, Oertel descrive il vivace colorismo di quella che lui definisce una battaglia orientale e aggiunge che l'opera venne probabilmente comprata a Roma nel 1848, dato che sul retro presenta un marchio dello Stato Pontificio. Pochi anni dopo De Bosque pensa che il cassone faccia parte delle opere dipinte dal Maestro del Bambino Vispo in Spagna e lo avvicina al *Giudizio* (fig.84) di Monaco, vi vede una precisione nel ritrarre i costumi dei mori in battaglia che dovrebbe derivare al maestro dal suo soggiorno spagnolo, nega inoltre qualsiasi collegamento tra questo dipinto e la miniatura francese, trovando assai più vicino a tali modi i cavalli dipinti nel *Duello tra Eraclio e Siroe* in un'anta laterale del polittico valenzano di Santa Croce (fig.89) dato a Miguel Alcañiz, cui nel 1971 Gonzalez Palacios attribuisce il cassone e il Giudizio di Monaco. Nel 1979 Syre ricorda che il dipinto entra a far parte della collezione di Bernhard von Lindenau tra 1845 e 1848, descrive l'animazione della scena e una pennellata più approssimativa rispetto a quella più curata del maestro, reputa che la ricchezza dei dettagli come gli scudi arabi, viene da opere ispaniche che Starnina ha visionato direttamente come il trittico valenzano di Alcañiz, ma anche la *Battaglia di Puig* (fig.122) del polittico di San Giorgio ora al Victoria and Albert Museum specialmente nei

cavalli caduti. Ipotizza che non si tratti di un'opera spagnola di Starnina in quanto presenta un sigillo dello Stato Pontificio, ma di un cassone toscano dipinto dal pittore dopo il suo ritorno dalla Spagna, quando i ricordi dello stile valenzano erano ancora molto vivi, pensando sia vicino stilisticamente al *Giudizio* di Monaco. Nel 2005 Daniela Parenti nota come tale dipinto presenti nella parte superiore una serratura confermando così la sua finalità come pannello di cassone, come la scena sembri non riconducibile a nessun evento reale anche se i costumi sono resi realisticamente, e come anche presenti dipinto lo scudo moresco, ossia l'*adarga*. Per Parenti il tipo di cornice dorata evidenzia la sua provenienza italiana, al massimo pensa a un'opera dipinta da Starnina in Spagna e portata in Italia. Anche i dati confermerebbero la provenienza italiana dato che il dipinto sembra fu comprato da Emil Braun per il barone Lindenau nel 1845 a un collezionista italiano imprecisato e poi da Roma fu spedito in Germania⁵⁴³.

La scena molto animata mostra un concitato combattimento a cavallo tra due fazioni di mori, descritti minuziosamente con le loro lance sottili, i turbanti, i vestiti moreschi, le scimitarre, mentre cavalcano svelti cavalli decorati con preziosi tappeti da sella e portano il caratteristico scudo arabo, ossia la *adarga*, abbellita in vari modi, ad esempio con una striscia rossa o blu o una mezzaluna. La molteplicità di decorazioni delle *adarga* non permette di identificare due bandi opposti. La ricchezza di particolari fa pensare che il pittore conoscesse in qualche modo l'iconografia dei mori nel mondo valenzano, visto che i cattivissimi mori della *Battaglia di*

543 Mario SALMI, «Un'opera giovanile di Dello Delli», *Rivista d'Arte*, 9, 1929, pp. 104-110; Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 47-63; Robert OERTEL, *Fruhe italienische malerei in Altenburg*, 1961, pp. 136-137; A. DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai re cattolici*, ed. it., Milano 1968, pp. 57-58; A. GONZÁLEZ PALACIOS, «Posizione di Angelo Puccinelli», *Antichità Viva*, X, 1971, nota 8 a p. 9; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 78-83; Daniela PARENTI, «scheda n. 49: scena di battaglia», in M. BOSKOVITS - D. PARENTI (a cura di), *Da Bernardo Daddi a Beato Angelico, dipinti nel Lindenau Museum di Altenburg*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 196-199. Per la storia dei cassoni dipinti italiani vd. Paul SCHUBRING, *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Früh-Renaissance. Ein Beitrag zur profanmalerei im Quattrocento*, 1915, Leipzig, Karl W. Hiersemann.

Puig (fig.122) dipinti nel grandioso e famoso polittico di San Giorgio, mostrano anch'essi. anche se con maggiore ricchezza nel modo di vestire, delle adarga decorate diversamente una a una e ricchi tappeti da sella. Le due scene hanno in comune anche il cavallo scuro caduto in primo piano. Comunque essendo la cronologia del polittico inglese di San Giorgio molto discussa, non è detto che sia anteriore all'opera di Starnina. La scena è organizzata su più piani per meglio rendere la confusione della battaglia, in primo piano sta un cavallo caduto col suo cavaliere e un altro che cerca di rialzarsi insieme al cavallo, il centro è occupato da più cavalieri con i cavalli lanciati in atto di colpire con le lance leggere l'avversario, ai lati altri cavalieri fermi osservano la scena mentre due fanti stanno in primo piano. Sembra che la velocità dell'azione abbia fatto sacrificare al pittore molta della sua proverbiale accuratezza di esecuzione, o forse il tipo di decorazione ornamentale per un mobile è responsabile della pennellata che qui sembra più semplice e frettolosa o anche della minore ricchezza coloristica caratteristica dell'artista. Quello che riscatta la scena è l'estrema ricchezza di movimento che giustamente anche la *Syre* aveva messo in relazione con la stessa vivacità presente nella scena dei risorti del *Giudizio Finale* (fig.84) di Monaco. Al momento conviene mantenere l'attribuzione a Starnina, in quanto è difficile nello stesso momento incontrare un altro pittore fiorentino che conosca così profondamente un soggetto così usuale nel mondo ispanico e lavori con queste caratteristiche, che ricorrono in maniera più accurata in molte predelle di Starnina.

9.1.2 Il polittico Boston Perkins

Questo polittico ha il suo fulcro nei due *santi Vincenzo martire e Stefano* (figg.123-124) e nei due scomparti con i *profeti Isaia e Geremia e angeli* (fig.125) del Museum of Fine Arts di

Boston, opere date al maestro del Bambino Vispo da Perkins nel 1922 e dal Van Marle nel 1927, confermati da Berenson nel 1936, ma stranamente tolti da Longhi nel 1940 dal catalogo del pittore per darli a un senese-pisano. Nel 1941 Post, parlando del suo maestro del polittico Gil (fig.88) del Metropolitan Museum accosta la figura di *Isaia* di uno dei pannelli di Boston agli apostoli dell'*Ascensione* del grande polittico newyorkese. Nel 1947 un frammento di una cuspide di cornice raffigurante il *Profeta Osea* (fig.127) con un cartiglio col suo nome viene assimilato allo stesso polittico, il profeta romano poi condivide il nimbo di quelli di Boston. Nel 1963 Berenson aggiunge a questo insieme un *San Lorenzo* (fig.126) conservato nella collezione Federico Mason Perkins di Assisi, confermato dal catalogo del museo nel 1973. Nel 1971 Gonzáles Palacios ricorda che il pavimento usato da Angelo Puccinelli nell'anconetta con *Madonna e santi* di Altenburg, verrà usato dal Maestro del Bambino Vispo in varie opere tra cui i Santi di Boston e quello di Assisi. Nel 1972 Frederiksen e Zeri confermano i santi americani all'anonimo maestro, mentre Fremantle nel 1975 accosta visivamente il *San Lorenzo* Perkins con il *San Vincenzo* di Boston. Nel 1979 Cornelia Syre unisce ai pannelli di Boston altri due santi (*San Giovanni Battista* e *Santo Vescovo*, fig.140) in collezione privata, di qualità inferiore ma che presentano lo stesso pavimento e la stessa tipologia, ipotizza dunque che l'opera sia stata iniziata dal maestro, ormai identificato con Starnina, e finita da un discepolo dopo la sua morte, ritiene i due santi in collezione privata il centro del polittico dato che se ne conosce una foto che li situa in una cornice, forse moderna, come a dare l'impressione di un unico pannello. Anche Waadenoijen assegna i pannelli americani a Starnina e li situa nella prima fase del ritorno a Firenze del maestro. Zeri invece, riconfermando l'attribuzione a Starnina, nel 1988, pensa che i santi tutti, inclusi quelli aggiunti dalla Syre facciano parte di un polittico di cui manca la parte centrale con cinque santi laterali conosciuti: situa a sinistra i due santi di Boston assieme a un *San Giovanni Battista* in collezione privata e a destra un *san Zanobi* anch'esso scoperto dalla Syre e il *San Lorenzo* di collezione Perkins. Sei anni dopo, Laurence Kanter aggiunge al

politico un *Sant'Antonio Abate* pubblicato dalla Sricchia nel 1976 e indicatole da Bellosi, che si inserisce accanto al San Lorenzo per il pavimento. Lo studioso è in dubbio se aggiungere al politico il *Profeta Osea* del Museo di Palazzo Venezia a Roma e una *Dormitio Virginis* ora nell'Hood Museum del Dartmouth College di Hanover (New Hampshire), data l'insieme al 1401. Nel 2007, Michel Laclotte fa una ricostruzione grafica del politico secondo l'ipotesi di Kanter, da cui toglie il profeta di Roma⁵⁴⁴.

La provenienza di questi vari pannelli che potrebbero appartenere a un'unica opera può dare ulteriori informazioni utili a verificare tale ipotesi. Tutti gli scomparti ora a Boston provengono dalla collezione di Thomas O. Richardson a Firenze e vennero donati nel 1920, ma a loro volta furono venduti tutti alla vendita Ranghiasi Brancaleoni a Gubbio del 1882. I due santi scoperti dalla Syre invece furono venduti nel 1913 a Milano all'asta di Luigi Battistelli, il *San Lorenzo* della collezione Perkins invece non si sa da dove provenga, il *profeta Osea* di Palazzo Venezia era parte della collezione Sterbini, il *Sant'Antonio Abate* invece nel 1976 era presso l'Ufficio Esportazione. Tutti questi dati sembrerebbero confermare

544 Federico MASON PERKINS, «Some recent acquisitions of the Fogg Museum», *Art in America*, 10, 1922, pp. 43-45; Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927, vol. IX, pp. 198, 2007; Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Roberto LONGHI, «Fatti di Masolino e di Masaccio (1940)», ristampato in R. LONGHI, *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 51-54; Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1941, vol. VIII, t. 2, pp. 647-652; Antonio SANTANGELO (a cura di), *Museo di Palazzo Venezia, Catalogo, I- Dipinti*, Roma, Casa editrice Carlo Colombo, 1947, p. 36; Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, Florentin school, I*, Phaidon Press, London, 1963, pp. 138-141; A. GONZÁLEZ PALACIOS, «Posizione di Angelo Puccinelli», *Antichità Viva*, X, 1971, n. 3, pp. 3-9, in particolare p. 9 nota 3; Burton B. FREDERIKSEN - Federico ZERI, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard University Press, Cambridge, 1972, *ad vocem* Maestro del Bambino Vispo; Giuseppe PALUMBO, *Collezione Federico Mason Perkins*, Roma, 1973, scheda catalogo n. 8; R. FREMANTLE, *Florentine gothic painters*, Martin Secker and Warburg, London, 1975, pp. 441-450; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, p. 122; Jeanne VAN WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983, pp. 38-39, 67-68, 79; Federico ZERI, «Gherardo Starnina: San Lorenzo», *La collezione Federico Mason Perkins*, 1988, pp. 32-35; Laurence B. KANTER, *Italian painting in the Museum of Fine Arts Boston*, vol. I, *13th -15th century*, Boston, Museum of Fine Arts, 1994, pp. 130-136; Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina de Lucques à Valence», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 66-75.

la provenienza italiana e non spagnola dell'opera. Le misure dei santi di Boston sono 67.3x 34.6 cm e 66.9 x 33.3 cm, il *San Lorenzo* di Assisi misura 59,6x33 cm, i due santi della Syre con cornice che li unisce in un solo pannello misurano 90x80 cm, da cui si può ben comprendere che possano effettivamente appartenere a un unico polittico. La cuspide con *profeta Osea* di Roma misura 20 x 30 cm, mentre i due scomparti con *profeti e angeli* di Boston misurano rispettivamente 31.8 x 99.4 cm e 31.8 x 74 cm, Tali misure permettono di affermare che, a eccezione del profeta Osea che essendo parte di una cuspide è più difficile da collocare in assenza della cornice originale, sia i santi che i profeti con angeli possono agevolmente incastrarsi in un unico polittico, tenendo conto che tutti i santi mostrano un taglio orizzontale nella parte alta cuspidata più o meno alla stessa altezza, questo dato potrebbe essere un'ulteriore conferma dell'origine da una stessa opera. Inoltre i santi di Boston, quelli della Syre e il Sant'Antonio della Sricchia mostrano tutti, soprattutto le coppie, la forma cuspidata che si delinea su un fondo dorato rettangolare, ma dalle vecchie foto in bianco e nero è molto difficile comprendere se si tratti di un adattamento rettangolare successivo all'eliminazione della cornice originale e al taglio della cuspide o dell'antico fondo del polittico su cui era appoggiata la cornice. Nel caso del San Lorenzo, questi mantiene la forma cuspidata con segni di abrasione dell'oro sui lati, nelle parti dove avrebbe dovuto poggiare la primitiva cornice. I due santi in collezione privata presentano una cornice con colonnine tortili ma vi si inseriscono mostrando anch'essi la leggera mutilazione della parte superiore, facendo dubitare della sua antichità.

Due scomparti americani mostrano una struttura identica, con un profeta seduto al centro circondato da due angeli inginocchiati e oranti. Quello con Geremia mostra un profeta dalla barba e i capelli bianchi e morbidi e poco arricciati guardare da un lato mentre con una mano indica un cartiglio arrotolato retto dalla mano nascosta nel manto, svolazzante e con la scritta *GIEREMIA PROFETA*. È vestito di un abito verde coperto da un flessuoso manto lilla chiaro dai risvolti turchese, al lato un angelo di profilo dal manto arancione e le mani

incrociate sul petto e uno di tre quarti semi-inginocchiato con manto verde con risvolti arancioni. Il manto del profeta che si apre da un lato in diagonale è comune al pittore e si ritrova nel *San Paolo* (fig.110) di villa Guinigi o nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) di Santa Croce. Stessa struttura mostra il pannello con Isaia, con un profeta centrale con una mano aperta e un'altra che si chiude sul cartiglio *ISAIA PROF*, con vestito e turbante azzurro, barba arricciata, manto verde con risvolti rosati, accompagnato da un angelo semi-inginocchiato con mantello blu e risvolti gialli con una mano sul petto e un altro con manto rosso a risvolti verdi a mani giunte.

Non si comprende se i due scomparti americani con *profeti con cartigli e angeli* facessero parte della predella o del secondo registro, se si leggono tali profeti pensando alla pittura del gotico internazionale valenzano, in cui era comune vedere predelle con santi seduti a terra (basti pensare alle numerose predelle di Gonzalo Peris), la collocazione dei due scomparti potrebbe essere nella predella, contrasta con tale ipotesi la presenza dei profeti che difficilmente sono collocati in basso al posto dei santi (a meno che non si voglia pensare alla *Maestà di Duccio*). Favorisce tale supposizione invece il fatto che gli angeli inginocchiati che li accompagnano, due per ogni profeta, si rivolgono adoranti verso una parte centrale, che potrebbe essere un *Vir Dolorum* o la *Morte della Vergine* di Hanover, come ipotizzava Kanter. Anche la lunghezza dei due scomparti farebbe pensare alla predella.

Il profeta *Osea* (fig.127) in una cuspide conservato a Roma pur non essendo di facile collocazione presenta un nimbo uguale a quello degli angeli e profeti della predella, un cartiglio svolazzante arrotolato ai bordi col nome *OSOC PROFETA* che ricorda molto quello dei due profeti di Boston, e la sua veste è giocata su colori sgargianti come l'arancione, l'azzurro e il rosa che ricorrono anche nei vestiti del *santo Stefano* di Boston, tutti questi elementi rendono più plausibile la sua probabile appartenenza a tale polittico.

Altro tratto comune a tutti questi frammenti è l'altissima qualità tecnica che ha permesso una conservazione invidiabile del colore e del fondo oro, Kanter nota che solo qualche angelo dei

profeti ha subito ritocchi o ridipinture. Altro tratto comune è la vivacità dei colori usati che appartengono pienamente al *milieu* starniniano, lilla, arancioni, verdi, azzurri e rosa.

Passando a una breve descrizione delle tavole, i due santi americani sono graziosamente leggiadri: il *San Vincenzo martire* (fig.123) guarda di tre quarti vestito di dalmatica rosa con un libro azzurro in una mano e la palma del martirio nell'altro, accanto a una gigantesca pietra rotonda con la corda. Va ricordato che San Vincenzo martire è patrono di Valenza, dove fu martirizzato, ed è curioso come la iconografia usata da Starnina corrisponda a quella della miniatura dello stesso santo nel Breviario del re Martino, con la variante che in tale immagine il santo ha la pietra legata al collo. Il santo Stefano che lo accompagna non mostra particolarità iconografiche, è avvolto in un manto azzurro leggermente rigonfiato sull'addome in una maniera ricorrente nello stile del pittore e porta anch'egli libro e palma del martirio a cui unisce i due sassi sulla testa che sembrano riproporre il prototipo giottesco. Seguendo l'orientazione del pavimento dall'altro lato del polittico andrebbero collocati il *San Lorenzo* (fig.126) Perkins, che avvolto in un manto giallo dai risvolti rosa regge una enorme graticola e un piatto che secondo Zeri contiene il tesoro della Chiesa affidatagli dal Papa Sisto II, a questo dovrebbe seguire il *Sant'Antonio Abate* fiorentino, santo quasi pelato e dalla barba riccia e sottile tanto caratteristica del maestro, con un orecchio sporgente nel suo tre quarti che sembra tanto prossimo al *San Giovanni Evangelista* (fig.110) dello scomparto di Villa Guinigi a Lucca, avvolto in un mantello dalle molteplici pieghe ondulate, con il bastone del tau e un libro retto da una mano nascosta sotto il mantello in un vezzo del pittore che ricorre anche nel *San Paolo* lucchese. Questi quattro santi mostrano una qualità molto alta e vari punti di contatto col momento lucchese di Gherardo di Jacopo, anche il pavimento che hanno in comune è identico a quello che calpestano le due triadi di santi del museo lucchese. Solo che aggiungendo a questi pannelli i due santi venduti a Milano nel 1913 l'armonia di tale ricomposizione si rompe, non perché non condividano l'onnipresente pavimento e gli stessi nimbi degli altri santi, ma perché il *San Giovanni Battista* (fig.140) mostra un volto goffo dal

naso allungato, benedice con un braccio sgraziato mentre nell'altra mano regge una croce astile e il cartiglio che recita "*ecce agnus dei*", anche il panneggio del manto del Battista diventa più teso e meno morbido. Stessa sorte tocca al santo vescovo (fig.140) che gli è accanto, che condivide la stessa aria impacciata, nel suo volto allungato con la barba chiara dai riccioli chiusi, le pieghe più tese. La meraviglia nel cambio di stile rispetto agli altri santi ha fatto pensare alla Syre all'opera di un discepolo e probabilmente ha ragione nel vedere all'opera un seguace, a cui inoltre calzerebbe bene l'aggettivo "clownesco" usato da Bellosi per certe sfumature un po' grottesche nei volti dei santi empolesi (figg.119-120), documentati al maestro. Questi santi pongono prima un problema di stile che fa sembrare questo maestro dalle forme goffe e dai nasi allungati buon conoscitore della corrente valenzana eterodossa (per un fiorentino) di Marzal de Sax, perseguita mescolandola con la vena italianizzante soprattutto da maestri come Miguel Alcañiz, cui il nostro discepolo somiglia nei risultati, Perché tanta dedizione alla nuova moda pittorica valenzana, dimenticando qualsiasi base della pittura fiorentina, potrebbe essere propria di un discepolo spagnolo del maestro, che lo abbia accompagnato in terra italiana al ritorno a Firenze. Qualunque sia la verità in questo seguace i caratteri propri del mondo pittorico valenzano risultano più evidenti che in Gherardo di Jacopo, confermando da un lato l'importanza della importazione di uno stile così nuovo a Firenze, dall'altro ponendo il problema se tra gli aiutanti di Starnina a Firenze ci fosse qualche suo discepolo valenzano che avesse deciso di seguirlo. Inoltre questi due santi poggiano su un pavimento che scivola verso il centro e ha fatto pensare alla Syre che costituissero la parte centrale di uno strano polittico fatto di santi, magari lasciato incompiuto alla morte del maestro e finito da un discepolo, mentre Zeri ha preferito separare i due santi ponendo il Battista con i SS. Vincenzo e Stefano e il Santo Vescovo con i SS. Lorenzo e Antonio Abate. Entrambe le soluzioni potrebbero essere valide e fino a quando non sarà possibile esaminare dal vero i due santi su mercato privato, non è possibile fare ulteriori ipotesi. Oppure bisogna pensare che, la tavola con i due santi, San Giovanni battista e un Santo Vescovo (fig.140) ,

venduta in collezione privata non appartiene a questo polittico, in quanto le piastrelle del pavimento risultano essere disposte su cinque file e non quattro come nelle altre tavole segnalate da Zeri. Inoltre mostrano la mano di un discepolo (iberico?) più espressionista del maestro e con problemi a far stare solidamente al suolo il San Giovanni Battista. Cosa impensabile in un artista fiorentino, ma estremamente possibile per un artista valenzano senza una formazione plastica. Solo che questa obiezione sembra vanificarsi se si guardano bene i santi di Lucca, soprattutto lo scomparto con *San Michele e San Giovanni Battista* (fig.110) dove sembra che i due santi poggino in maniera malferma sul pavimento che non è livellato nelle due ante di polittico, e appare leggermente più alto nella tavola coi SS. Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo.

La presenza congiunta dei tre santi Vincenzo, Stefano e Lorenzo potrebbe far pensare a una provenienza lucchese del polittico, dato che si tratta dei tre santi leviti cui era dedicata la chiesa leggendariamente fatta costruire da San Frediano a Lucca, poi sostituita dall'omonima chiesa in cui si conserva tutt'ora un affresco con il martirio dei tre santi del XII secolo. Se fosse giusta tale considerazione allora il santo vescovo senza altri attributi di collezione privata potrebbe essere identificato con san Frediano, spesso identificato come semplice vescovo senza altri connotati.

9.2 *Le Madonne del catalogo di Starnina*

La serie di piccole Madonne che la critica ha affastellato nel catalogo di Starnina si rivelano una delle parti più affascinanti del suo *corpus* in quanto, per la loro piccola dimensione e la loro destinazione spesso a una clientela privata, sono le più propense a essere eseguite con ampio intervento della bottega del pittore. Si prenderanno in esame di seguito solo alcune delle numerose *Madonne* che la critica ha messo nel catalogo del maestro per evidenziarne gli scarti stilistici che spesso rivelano la mano di collaboratori, ma anche il progressivo evolversi

verso la maniera tarda dell'artista che abbandona i ricordi valenzani per assimilarsi sempre di più al mondo tardo-gotico fiorentino.

9.2.1 La Madonna della Christ Church di Oxford

Questa Madonna (fig. 129) è l'opera più vicina alla tavola di Cleveland ma nonostante questo presenta anche delle profonde differenze.

Quest'opera è citata in tutti gli antichi cataloghi del Maestro del Bambino Vispo, già notata da Sirén nel 1914, viene ribadita al misterioso maestro da Borenius nel catalogo della Christ Church di Oxford nel 1916 che ne fornisce le misure (82 x 50.5 cm), ricorda che si tratta di un dono di Fox-Strangways e non sembra trovarsi nel catalogo del 1883. Va ricordato che la collezione della Christ Church venne arricchita dalla donazione di ben 37 dipinti da William Fox Strangways tra 1828 e 1834, questi amava soprattutto la pittura italiana del XIV secolo. La considerano del pittore sia Van Marle che Berenson, mentre Lurie la avvicina per evidenti somiglianze alla Madonna di Cleveland⁵⁴⁵.

Effettivamente questa tavola ha numerosi punti in comune con la *Madonna* americana di Starnina, anche qui una *Madonna dell'Umiltà* sta seduta su un cuscino riccamente decorato che poggia su un ricco fondo dorato e decorato con un motivo vegetale e uccelli, che somiglia a quello di Cleveland ed è inoltre molto diffuso nel mondo valenzano. La figura femminile è avvolta in un manto blu con due stelle rotonde sulle spalle presenti anche a Cleveland, anche questa Vergine porta una gandaya, ossia il turbante fisso valenzano che

545 Osvald SIRÉN, «A late gothic poet of line (continued)», *The Burlington Magazine*, n. 133, vol. 25, 1914, pp. 15-24; Tancred BORENIUS, *Picture by the Old Masters in the Library of the Christ Church*, Oxford, Oxford University Press, 1916, p. 26, Plate VI; Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, Florentin school*, I, Phaidon Press, London, 1963, p. 140; Ann T. LURIE, «In search of a Valencian Madonna by Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 335-369; G. SARTI, *Trente Trois Primitifs italiens de 1300 a 1500: du sacré au profane*, G. Sarti Gallery, Paris-Londres, 1998, pp. 100-106.

lascia scoperto il capo ed in tal caso è riccamente decorato con una grande gioia centrale. Il volto della Madonna somiglia sia alla S. Agnese (fig.103) del Carmine, che alla Madonna di Würzburg (fig.104) nei tratti fisionomici, ma ha un ductus più sottile e delicato. In cima alla figura due angeli briosi e svolazzanti reggono una corona gigliata con gigli a due lunghezze, assai comune nel mondo valenzano. Tutti questi dettagli avvicinano la Madonna di Oxford a quella di Cleveland, diverso invece l'atteggiamento del Bambino che lo avvicina ad altre madonne di Starnina come quella di Würzburg, con modi agitati e il panneggio esuberante. Gli angeli che coronano la Madonna sono comuni anche a un'altra *Madonna* (fig.131) data a Starnina, quella del Museo Diocesano di Milano.

Pur avendo tanti punti affini alla Madonna di Cleveland, quella inglese sembra però abbandonarsi a uno stile più sintetico da un lato e più giocato sulle curve dei panneggi, l'opera quindi non sembra raggiungere l'alta esuberanza decorativa di quella di Cleveland, anche se ne riprende le mode fondamentali, specie nei particolari. Queste flessioni stilistiche di Starnina potrebbero far anche pensare all'intervento di collaboratori qualificati accanto al maestro.

9.2.2 La Madonna del Museo Diocesano di Milano

Anche la Madonna (fig.131) ora al Museo Diocesano di Milano, nel 1914 viene assegnata al Maestro del Bambino Vispo. All'epoca viene segnata come già proveniente dalla collezione Galli-Dunn a Poggibonsi, confermata da Van Marle nel 1927 e aggiunta al gruppo delle Madonne di Starnina da Ann Lurie accanto alla Vergine di Cleveland, quella di Oxford e una in collezione privata, già Voss⁵⁴⁶.

546 Osvald SIRÉN, «A late gothic poet of line (continued)», *The Burlington Magazine*, n. 133, vol. 25, 1914, pp. 15-24; Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927, vol. IX, pp. 190-210; Ann T. LURIE, «In search of a Valencian Madonna by Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 335-369; Miklós BOSKOVITS,

L'opera misura 117x56 cm e sembra conservare la cornice originale, ha una vicenda travagliata nell'ambito del collezionismo privato, dato che fino al 1904 si trovava nella collezione Galli-Dunn, nel 1909 passa alla collezione Mersch di Parigi, nel 1915 sembra essere esposta in una galleria d'arte di New York, finisce in una collezione di Philadelphia nel 1946 e dopo ulteriori peripezie passa a Londra da Sarti nel 1993 per finire nella collezione di fondi oro di Alberto Crespi, composta di 41 dipinti, che vennero donati al Museo Diocesano di Milano.

Il dipinto che si è ben conservato con una incredibile qualità tecnica, è stato oggetto di analisi dei pigmenti e riflettografica (come quello di Cleveland) che ne hanno confermato la buona esecuzione, accanto ad azzurrite per il manto della Vergine, Starnina usa ultramarino puro per quello del Bambino, lacca animale per la veste della Madonna e del figlio, per la carnagione continua a usare il verdaccio alla vecchia maniera, mostrando una buona mescolanza tra tradizione e innovazioni tecniche⁵⁴⁷.

La Madonna milanese mostra un'altra Vergine dell'Umiltà corredata da una bella cornice originale prettamente fiorentina, con un piccolo stemma negli angoli inferiori oggi così deteriorato da essere difficilmente identificabile. I tratti riconducibili al mondo valenzano in questo dipinto diventano scarsi se non inesistenti, la Madonna siede su un cuscino dorato a fiori dai margini rossi e blu che a sua volta poggia su un bel tappeto rosso con motivi vegetali dorati, la madre presenta un vestito rosso e un manto blu dai risvolti verdi, mentre un panno bianco le copre la testa tenuto per un'estremità dalla mano del bambino che porta l'altra alla bocca con gesto grazioso. Mentre la madre lo tiene saldamente con le due mani, il pargolo mostra la stessa posa seduta della Madonna di Oxford e indossa un vestitino blu con manto

Dipinti italiani del XIV e XV secolo: la collezione Crespi nel Museo Diocesano di Milano, Credito Artigiano, 2000, pp. 80-85.

547 Gianluca POLDI, Letizia BONIZZONI, «Tra tecnica pittorica e stati conservativi. Esami scientifici non invasivi sui Fondi oro della Collezione Crespi», M. Boskovits (introduzione di), *I Fondi oro della collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano di Milano: questioni iconografiche e attributive*, Silvana editoriale, Milano, 2009, pp. 145-146.

rosa dai risvolti arancioni. Completano la scena due angeli svolazzanti in rosa, arancio e blu, uno di fronte e uno di spalle, che sostengono la corona gigliata della Madonna, sempre alla maniera della tavola di Oxford (fig.129), con piccole varianti nelle posizioni degli angeli.

Per quanto i punti di contatto con l'opera inglese siano palesi, in questa immagine si notano delle differenze stilistiche, pur perseverando quella cura della qualità tecnica che sembra essere una costante dell'opera di Starnina. Innanzitutto nel volto della Vergine che, pur grazioso, non raggiunge la leggiadria dei volti delle altre due madonne, composte prevalentemente di tratti sottili che qui lasciano il posto a una linea degli occhi doppiamente delineata. Il bambino mostra somiglianze con quello di Oxford, ma su tutta l'opera aleggia una maniera più normalizzata e compatta che fa pensare anche a un intervento di un collaboratore di rango.

9.2.3 La Madonna Voss

L'opera (fig.130) figura nel catalogo del Maestro del Bambino Vispo a opera del Sirén sin dal 1905, confermata poi da Van Marle, Berenson e Fremantle, mentre la Syre pur riconoscendone le affinità con la Madonna di Oxford, la sposta alla bottega per la minore cura dei panneggi e del modellato dei volti. Ada Labriola preferisce riconfermarla al pittore per le caratteristiche comuni anche ad altre Madonne del pittore e per i volti un po' arcigni dei due santi laterali che, a suo dire, trovano riscontro nei frammenti di Empoli documentati al maestro, situa l'opera nel periodo immediatamente successivo al ritorno di Starnina a Firenze per la freschezza dei ricordi valenzani nei panneggi e nella vivacità coloristica, anche il motivo delle sante sedute in primo piano lo trova peculiare del maestro e confrontabile con gli angeli seduti di Rotterdam (fig.116), mentre l'impostazione del quadro segue ancora, a

suo parere, una impostazione fiorentina memore anche di Agnolo Gaddi⁵⁴⁸.

Il dipinto misura 108,5 x 55,5 cm e agli inizi del XX secolo era in collezione Voss per passare alla collezione Chillingworth di Londra nel 1922 e alla Thyssen di Lugano dagli anni '30 fino al 1981.

La Madonna in collezione privata è una *Madonna col Bambino e i SS. Antonio Abate, Francesco, Maddalena e Lucia*. Il quadro sembra conservare la cornice originale, il volto della Vergine coronato da una gandaya valenzana sembra ricalcare nella fronte alta e i tratti sottili la fisionomia della Madonna di Cleveland (fig.128) come anche le mani lunghe e sottili. La sua veste arancione col manto blu presenta colori quasi abusati nella bottega di Starnina, così la posa del Bambino nascosto da un mantello rosa, ricorda lontanamente quella dei pargoli del Museo Diocesano (fig.131) e di Oxford (fig.129). Non si riscontra invece la consueta esuberanza del panneggio starniniano nelle due figure che sembra lasciare il posto a linee molto più dritte, anche l'esecuzione dei volti delle due figure non è curata come negli altri due dipinti, sembra che qui lo spazio a un collaboratore di bottega sia stato lasciato anche nella esecuzione delle figure principali, dove predomina un panneggio più secco e due volti centrali che seguono le linee guida del maestro eseguendole in maniera più sommaria. Identico discorso si potrebbe fare per i due santi maschili e femminili che circondano le figure centrali, ha ragione la Labriola quando nota che i santi maschili hanno lo stesso piglio un po' duro di quelli di Empoli, ma anche l'esecuzione delle figure femminili sedute soffre di un'approssimazione che può spiegarsi solo con la volontà di affidare a un discepolo l'intera esecuzione della pala, lasciando al maestro solo le linee-guida. Trovo quindi sensata la

548 Osvald SIRÉN, «Notizie di opere di alcuni minori pittori fiorentini», *L'Arte*, VIII, fasc. 1, 1905, p. 48. La Madonna del prof. Voss a Berlino era già apparsa nel libro dello stesso autore su Lorenzo Monaco come opera di un discepolo di Lorenzo Monaco. Vd. Osvald SIRÉN, *Don Lorenzo Monaco*, Strassburg, Heitz e Mündel, 1905, tav. LIV; Osvald SIRÉN, «A late gothic poet of line (continued)», *The Burlington Magazine*, n. 133, vol. 25, 1914, pp. 15-24; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 107-109, fig. 119; Ada LABRIOLA, «Gherardo di Jacopo detto Starnina, scheda 9», M. BOSKOVITS (a cura di), *Dipinti e sculture in una raccolta toscana, secoli XIV-XVI*, Centro Di, Firenze, 1991, pp. 42-44 (con bibliografia precedente).

proposta della Syre di assegnare alla bottega del maestro l'intero dipinto.

9.2.4 La Madonna Sarti

Nel 1929, Robert Langton Douglas era proprietario di questa Madonna (fig.132) cui dedica una serie di riflessioni ancora molto attuali, crede l'abbia dipinta un compagno di Starnina di cui non ha scoperto il nome, adeguandosi a quello di Maestro del Bambino Vispo fatto dal Sirén, e non lo considera un semplice seguace di qualche scuola pittorica ma il precursore di molti pittori fiorentini come Fra Angelico e Masolino. Longhi nel 1965, dopo aver identificato il Maestro del Bambino Vispo col pittore iberico Miguel Alcañiz, gli assegna questa Madonna che pensa sia di provenienza fiorentina, sottolineandone l'aspetto moresco e il sapore valenzano, nel 1979 la Syre riconosce che il cuscino della Madonna è uguale a quello della Vergine di Oxford e anche a quello della tavola del Museo Diocesano di Milano, ma nota una forte differenza fisiognomica nei volti che la fa propendere per un'opera di bottega. Nel catalogo della galleria Sarti del 1998 la tavola viene paragonata alla *Madonna* di Oxford (fig.129). Di questa tavola si notano le pieghe fantasiose e i colori vivaci, come anche il viso della Vergine che somiglia ad altre figure femminili del pittore e la decorazione a tondi dorati della veste della Vergine che si pensa sia simile a quella dei santi certosini di Starnina presenti nel Museo di Los Angeles (fig.95), la si data tra 1408-1410⁵⁴⁹.

L'opera misura 91,2x58,3 cm, si trovava nel 1998 nella casa d'aste Sarti e poi in collezione privata francese, prima era passata per una serie di collezioni private come quella Langton Douglas negli anni '20, poi Levinson di New York intorno al 1928, per passare in Svizzera

549 Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979; Roberto LONGHI, «Un'aggiunta al Maestro del Bambino Vispo (Miguel Alcañiz?)», *Paragone*, 185, 1965, pp. 38-40; G. SARTI, *Trente Trois Primitifs italiens de 1300 a 1500: du sacré au profane*, G. Sarti Gallery, Paris-Londres, 1998, pp. 100-106.

nel 1961 in un'asta Fisher a Lucerna e ancora in una collezione viennese.

La Madonna Sarti è uno splendido esempio di come un pittore seguace dei modi di Starnina possa dipingere in maniera diversa dal maestro, seguendone però pedissequamente tutte le indicazioni stilistiche e adattandole a una pennellata molto più disordinata e meno armonica, la tavola presenta i colori vivaci caratteristici della sua bottega, il motivo decorativo del cuscino a fiori dai bordi azzurri e rossi che ricorre identico sia a Milano che a Oxford, la mano inanellata della Madonna di Cleveland, la decorazione a tondi rossi cara a molte opere date allo Starnina, un panneggio fatto di linee curviformi e sinuose, il fare vispo di un bambino in piedi sulla gamba della madre che quasi vuole scalare per toccarne con una mano il viso mentre con l'altra si arrampica sul mantello. Il gesto del bambino con una o due braccia protese verso la madre sta anche nel pannello inglese, in quello di Milano e nella Madonna Voss. Questo pittore della cerchia starniniana ricorda i panneggi flessuosi di Starnina, ma semplifica le linee curve mantenendole sinuose, conosce bene le fisionomie starniniane ma le elabora alla propria maniera in modo differente, creando un risultato stilistico che ricorda il pittore ma arriva a una soluzione stilistica distinta, mancando quell'armonia nella esuberanza delle curve che è una sigla distintiva di Gherardo di Jacopo. Inoltre l'atteggiamento del bambino che quasi si arrampica sulla madre per toccarne il viso si ritrova in una *Madonna col Bambino* oggi all'Ashmolean Museum di Oxford di un maestro giottesco, che in parte segue la *Madonna e Santi* degli Uffizi di Giotto.

9.2.5 La Madonna di Lucerna

Nel 1975 Boskovits propone come opera del Maestro del Bambino Vispo una *Madonna con due santi* (fig.136, 96x50 cm), all'asta da Sotheby's nel 1954, poi nella collezione E. e M. Kofler Truniger di Lucerna, anche la Syre analizza l'opera e conviene che si tratta di un

lavoro tardo di Starnina, soprattutto è impressionata dai santi laterali e il S. Stefano le ricorda i vestiti e personaggi dell'affresco fiorentino della *Resurrezione di Lazzaro* (fig.118) in S. Croce.

Tale quadro si trovava nel 2009 nel Saint Louis Art Museum della città di Saint Louis in Missouri, nel 2012 è stato esposto alla mostra *The Middle Ages and Early Renaissance: Paintings and Sculpture from the Carlo de Carlo Collection and other provenance*, presso la Moretti Art Gallery di New York, dove probabilmente sarà stato venduto a un collezionista privato.

Si può concordare con la Syre che si tratti di un'opera tarda della bottega di Starnina, anche se a mio giudizio con intervento di un collaboratore di spicco. I volti delle due figure mostrano una plasticità e dei chiaroscuri che svelano la ricerca di un incarnato ombreggiato non molto comune nei volti starniniani, le linee sottili del volto della Vergine ricalcano rielaborate quelle della Madonna di Oxford (fig.129). L'opera conserva la cornice originale e la scritta AVE MARIA GRATIA PLENA con due stemmi sugli angoli inferiori, quello a destra d'azzurro alla fascia d'oro con tre rocchi dorati sembra corrispondere a mio avviso allo stemma della famiglia Venturi, originaria di Poggibonsi, di cui Jacopo fu priore di Firenze nel 1388 e 1396 e dai suoi tre figli Francesco, Giovanni e Jacopo originarono i tre rami della famiglia fiorentina⁵⁵⁰. La provenienza fiorentina di tale stemma conferma l'origine della tavola e la plausibile datazione al primo decennio del Quattrocento.

La Madonna galleggia su una nuvola accompagnata da una mezzaluna sottile con un vestito aranciato e manto azzurro dai risvolti verdi che tanto piaceva al pittore, le lunghe mani tengono in braccio un bambino dalla veste chiara di spalle con la testa girata verso lo spettatore, che tende le mani verso lo scollo della madre, quasi completamente coperto da un

550 Per lo stemma della famiglia Venturi, cfr. Archivio di Stato di Firenze, *Raccolta Ceramelli Papiani*, fasc. 4833, famiglia Venturi (visto l'ultima volta on line il 5/5/2015): <http://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani2/index.php?page=Famiglia&id=7743>

mantello rosa, come nella *Madonna Voss* (fig.130). I due bambini hanno un'aria comune nel modo di sgambettare, nel mantello da cui sporgono a malapena le estremità e la testa rotonda a tre quarti. Se la *Madonna Voss* ha quattro santi che la costeggiano, quella americana ne ha due: il S. Stefano guarda sereno e di profilo con tonaca azzurra e manto rosa arricciato in pieghe sopra la pancia, mentre dal lato opposto un San Nicola serio, anche lui profilato, in dalmatica verde e oro. Lo stile movimentato nei panneggi di molte opere anteriori ha lasciato spazio a una linea armonica che segue la forma plastica dei corpi e con qualche guizzo nelle pieghe del mantello del santo martire. È difficile, visto che la rivoluzione rispetto alle forme ghiribizzate anteriori è stata totale, non pensare all'opera di qualche collaboratore formatosi in bottega, cui Gherardo avrebbe lasciato gran parte dell'incarico se non altro per la ricerca di quel nuovo senso plastico chiaroscurato risolto in modo così nuovo.

9.2.6 La Madonna della Galleria dell'Accademia

La *Madonna e santi* (fig.137) della Galleria dell'Accademia fu ascritta al Maestro del Bambino Vispo già da Sirén nel 1904 (e nel 1914), anzi lo studioso ne fa la capofila di una serie di Madonne del pittore dai modi graziosi e dal bambino sempre in movimento. Lo studioso confonde il S. Nicola vescovo con S. Zanobi, veneratissimo a Firenze, pubblica anche una foto della tavoletta con la localizzazione, da cui si deduce che nel 1904 l'opera si trovava agli Uffizi. Van Marle considera invece l'opera vicina allo stile di Lorenzo Monaco, mentre Berenson la conferma al catalogo dell'anonimo maestro come fa anche Pudelko distinguendo bene i santi laterali come San Nicola e S. Giovanni Battista e giudicandola opera più fiacca di altre che avvicina alla *Madonna ora nel Getty* (fig.138). Qualche anno dopo Post parlando del suo maestro Gil (fig.88) nota delle somiglianze tra alcune sue opere e tavole del Maestro del Bambino Vispo, così pensa che gli angeli del polittico valenzano del Metropolitan

Museum abbiano somiglianze con quelli della tavola dell'Accademia. Nel 1978, Bellosi compie la prima analisi del dipinto dopo la riunificazione del Maestro del Bambino Vispo con Starnina notando che iconograficamente fonde il motivo della Madonna della Mandorla con quella in trono e negli angeli che reggono gigli ricorda la Madonna di Ognissanti di Giotto. Lo studioso trova nella tavola una strana combinazione di motivi valenzani e fiorentini, pensa che sia spagnolo il disegno del pavimento precocemente scomparso dal mondo italiano e la stessa mandorla con cherubini, motivo arcaico sparito da Firenze per un tempo e poi riapparso con Starnina (anche se va ricordato che la Madonna in mandorla la usa anche Orcagna nel tabernacolo di Orsanmichele, ma senza cherubini). Ritiene valenzani i panneggi dei santi, mentre italiana è l'aria monumentale dell'opera. La Waadenoijen ne riconosce la paternità starniniana pensando appartenga alla fase tarda e più fiorentinizzante di Starnina. La Syre invece stabilisce una serie di confronti tra questa tavola e altre opere del pittore: la Vergine le ricorda gli angeli di Rotterdam (fig.116), il Bambino la Madonna di Lucerna (fig.136), il volto di San Giovanni quello di Sant'Ugo del polittico di San Lorenzo e un santo di Empoli.

Mathieu Heriard Dubreuil svolge una bella analisi della tavola fiorentina giungendo a vari raffronti, alcuni molto interessanti, stabilisce che la mandorla con cherubini è usata nello stesso modo da Orcagna nel polittico Strozzi, così i santi inginocchiati in primo piano somigliano agli angeli inginocchiati del dipinto orcagnesco, anche il pavimento quadrato si ritrova simile nella *Apparizione di Ermogene a Santiago* (fig.18) di Lorenzo Monaco del 1387-88. De Marchi invece suppone che tale opera possa avere come unica predella una *Adorazione dei pastori* in collezione privata torinese (già in collezione Viezzoli)⁵⁵¹.

551 Osvald SIRÉN, «Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco», *L'arte*, VII, 1904, pp. 349-352; Osvald SIRÉN, «A late gothic poet of line (continued)», *The Burlington Magazine*, n. 133, vol. 25, 1914, pp. 15-24; Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927, vol. IX, pp. 190-210; Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 54; Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA,

Il dipinto proviene dall'ex monastero fiorentino di San Niccolò di Cafaggio, misura 96x51 cm e nel 1781 venne venduto dal Granduca di Toscana a Vincenzo Ferrari, passò agli Uffizi presto, dato che Sirén lo segnala lì nel 1904, passò poi alla Galleria dell'Accademia intorno al 1933.

La *Madonna col Bambino* della Galleria dell'Accademia potrebbe essere una delle opere della fase tarda della bottega di Starnina, molta critica infatti ha notato la normalizzazione in senso fiorentino della esuberanza stilistica propria di Starnina al ritorno da Valenza, anche per giustificare il nuovo aspetto più grave della tavola.

La Vergine è in una mandorla dorata circondata da cherubini blu dalle ali piegate, sospesa su una nuvola da cui spuntano testa e ali di altri due cherubini, ha una bella veste con decori dorati, il velo che sporge sotto il manto blu a risvolti verdi che le copre anche la testa, ha una mano lunga con anello che si tende verso il bambino con veste e manto aranciato che tende un braccio verso uno dei gigli retto da un angelo. Il piccolo sgambetta mettendo una gamba in orizzontale, dettaglio che ha dato origine a numerose ipotesi su tale singolare posizione non inusuale nel mondo di Starnina, a mio parere la questione potrebbe essere sopravvalutata, in quanto dando un'occhiata alle posizioni dei Bambini sgambettanti di Pere Nicolau e dei suoi seguaci, l'atto di girare un piede era ben presente nel gotico internazionale valenzano, come nel polittico di Albentosa, di Sarrión, di S. Cruz de Moya o di Burgo de

Harvard University Press, 1941, vol. VIII, t. 2, pp. 647–652; Luciano BELLOSI, «Madonna della Galleria dell'Accademia», in M. BACCI, M. CHELAZZI DINI, M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, G. MOROLLI (a cura di), *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, (cat.), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 146–147; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 99–101; Jeanne VAN WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983, p. 69; Mathieu HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gotico internacional*, Valencia, Alfonso el Magnanimo, 1987, pp. 5–8; Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina n. 2», in Giovanni ROMANO (cat. a cura di), *Da Buduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, Torino, Allemandi e C., 1990, pp. 16–23; Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina n. 2», in Giovanni ROMANO (cat. a cura di), *Da Buduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, Torino, Allemandi e C., 1990, pp. 16–23; Filippo CAMEROTA, *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, 2001, Giunti, Firenze, p. 8; Enrica NERI, Angelo TARTUFERI, Antonio NATALI, *Bagliori dorati. Il gotico internazionale a Firenze, 1375–1440*, Giunti, Firenze, 2012.

Osma (fig.134). Tutte queste opere, per quanto di attribuzione discussa, ripetono lo stesso motivo della madonna dalla fronte alta col volto ovale e con un bimbo sgambettante con un piede girato, seppur senza nessuna tensione alla verità anatomica; anche il panno svolazzante che avvolge la parte inferiore del corpo del bambino si ripete in quella che sembra una graziosa formula di successo. Si potrebbe quindi trattare di un motivo appreso da Starnina in Spagna che assimilò integrandolo nel suo stile.

Gli angeli laterali in piedi con manti colorati, di cui due sostengono dei vasi con gigli secondo un motivo presente già nella Madonna di Ognissanti di Giotto, presentano volti molto diversi, quello schiacciato dell'angelo in alto a sinistra ha un tenore caricaturale simile ai frammenti di Empoli (figg. 119-120). Dei due santi inginocchiati in primo piano il San Giovanni dal volto arcigno, da mettere in relazione coi lacerti empolesi, presenta uno splendido manto dalle pieghe "ghiribizzose" come direbbe Vasari che da solo meriterebbe l'attribuzione starniniana, mentre il San Nicola con pastorale, libro e tre palle d'oro, ha un piviale d'oro splendidamente decorato con motivi che seguono le pieghe in modo semplificato, senza però inficiare troppo la lettura del quadro.

Il raffronto con altre madonne di Starnina porta a una serie di somiglianze: il bambino che si tende verso l'angelo ha lo stesso atteggiamento nella Madonna Rothermere ora al Getty (fig.138), i santi laterali sembrano la interpretazione più sinuosa e gotica dei santi della Madonna di Lucerna (fig.136). Va infine ricordato come i due santi si ripetono simili in una *Madonna e santi* del Maestro di Borgo alla Collina, passato all'asta al Dorotheum in aprile 2015.

9.2.7 La Madonna Getty

Quella che un tempo veniva chiamata la *Madonna Rothermere* (fig.138), oggi nel Getty Museum, era già data al Maestro del Bambino Vispo da Venturi e da Berenson nel 1932, che ne ribadisce la paternità nel catalogo dedicato all'artista nel 1936, Pudelko scopre come questa tavola sia stata copiata nel polittico di Borgo alla Collina di Roma del 1923, la Syre nota una gran cura dei dettagli anche se nel piccolo formato, gli angeli musicanti caratteristici di Starnina, notevoli somiglianze con la Madonna dell'Accademia (fig.137). Infine la ascrive a Starnina anche Waadenoijen⁵⁵².

Il dipinto misura 87.6 x 50.2 cm ed è stato nella collezione Rothermere dal 1924 al 1940, passando poi al Getty Museum di Los Angeles. È comunque il quadro più vicino alla Madonna della Galleria dell'Accademia, di cui riprende il motivo degli angeli col vaso di gigli, il bimbo che si sporge, la fisionomia di tratti sottili della Madonna, ma invece di due santi arcigni in primo piano cantano e suonano degli angeli musicanti, cari al mondo starniniano.

La Madonna siede su un bel trono gotico damascato decorato da un piedistallo con scritte pseudo cufiche che poggia a sua volta su un pavimento a mattonelle quadrate, il bimbo che si sporge a toccare i gigli ha in mano un passerotto, gli angeli laterali dalle vesti colorate presentano caratteristiche più uniformi rispetto alla Madonna dell'Accademia, si ripete un profilo simile e una testa con corona di fiori presente in entrambe le opere. L'ultimo angelo a sinistra mostra invece una bella gandaya comune ad altre Madonne del pittore. Gli angeli musicanti, in parte di spalle, sembrano la versione semplificata degli angeli (fig.116) di

552 Bernard BERENSON, «Quadri senza casa. Il trecento fiorentino V», *Dedalo*, 1932, pp. 173-193; Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 47-63; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 101-105; Jeanne VAN WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983, p. 45.

Rotterdam.

9.2.8 La Madonna degli Uffizi

Anche quest'opera (fig.139) figura tra le opere del primitivo catalogo del Sirén, che riconosce come sia stata molto ridipinta, lo seguono nella paternità a Starnina Berenson, Pudelko e Fremantle. Misura 80x51 cm e viene dal convento della Santissima Annunziata⁵⁵³.

La Madonna degli Uffizi è stata pesantemente restaurata e ridipinta in modo da comprometterne in parte la piena leggibilità. Sempre che si tratti del frutto tardo dell'attività del maestro si concentra su forme sinuose nel panneggio del manto, gonfia le forme del volto della Vergine che ricorda i tratti sottili delle sante di Starnina al Carmine, anche il Bambino in piedi che accarezza dolcemente il mento della Madre con una tenerezza e confidenza che rivela l'intimità delle due figure, sembra gonfiato in un nuovo plasticismo monumentale, forse frutto di una feroce ridipintura. A causa dell'alterazione della materia pittorica, questa Madonna è poco paragonabile alle altre che sono state attribuite al pittore, unico tratto che ricorre sembra il cuscino a fiori che si ritrova nella Madonna Sarti, di Oxford e di Milano e il panneggio del manto caratteristico della bottega dell'artista.

553 Osvald SIRÉN, «A late gothic poet of line (continued)», *The Burlington Magazine*, n. 133, vol. 25, 1914, pp. 15-24; Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Reinassance*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 340; Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, pp. 276-278; Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, p. 57; Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Reinassance, Florentin school*, I, Phaidon Press, London, 1963, p. 139; Alberto LENZA, *Madonna dell'Umiltà*, in Giovanna DAMIANI (a cura di), *Le arti a Firenze tra gotico e rinascimento*, Giunti, Firenze, 2009, p. 102 (con bibliografia anteriore).

10 Conclusioni

Questo studio ha preteso dare alcune risposte al problematico soggiorno di Gherardo di Jacopo in Spagna e alle conseguenze che tale permanenza suppone sull'eterogeneo stile di Starnina, ma si è coscienti che l'attività di Starnina dentro e fuori i patrii confini costituisce un tema così complesso, che darà ancora molto lavoro agli studiosi.

L'obiettivo di questa ricerca era focalizzato sull'aspetto più glissato dalla storia critica in quanto oscuro e mancante di dati certi. Dapprima si è cercato di mettere insieme tutti i progressi della critica sul punto e arrivare a nuove conclusioni inedite che permettano di vedere il soggiorno spagnolo del pittore sotto una nuova luce.

Quindi si è proceduto a riassumere prima la storia critica del maestro e quella dell'anonimo pittore che gli è stato affiancato per lungo tempo, cui si dava il nome di Maestro del Bambino Vispo, per poter comprendere meglio lo stato degli studi e i punti d'ombra che tutt'ora permangono nella poliedrica carriera dell'artista.

Si è poi compreso che era impossibile intendere l'attività iberica di Gherardo di Jacopo senza cercare di indagare su quali basi pittoriche si potesse poggiare ipoteticamente l'arte di Starnina prima del suo lungo viaggio all'estero. Si è così tentato di approfondire criticamente un suo possibile intervento nella cappella Castellani di vasariana memoria in modo da trovare qualche punto certo della maniera di Starnina prima del suo approdo in terra ispanica. Anche questo suo arrivo in terra straniera presenta degli interrogativi cui le fonti rispondono con delle suggestioni spesso novellistiche, ma dietro di esse sembra si nasconda una base di verità in quanto il maestro finì in un territorio che ospitava una buona comunità di compatrioti dediti alla mercatura che, se non sono stati sempre determinanti per la sua attività

artistica in terra straniera, hanno sicuramente costituito un punto di appoggio cui si è cercato di dare il giusto valore.

La mancanza di dati ulteriori sulla sua attività toledana, a parte un'opera documentata scomparsa, ha reso problematiche le indagini in territorio castigliano, che hanno dovuto appoggiarsi su una metodologia stilistica in mancanza di altri elementi che facessero luce su un possibile intervento di Starnina nella *catedral primada*. Un elemento che ha spinto verso ulteriori indagini è stata proprio la presenza di un forte momento italianizzante nella pittura locale, inspiegabile senza pensare alla presenza di maestri italiani *in loco* verso la fine del XIV secolo. Questo nucleo italianizzante però non è stato ulteriormente approfondito in quanto esulava dal compito di questo lavoro che ha preferito sempre centrarsi sull'attività del pittore fiorentino, ma i dati apportati potrebbero aprire nuovi spiragli per poter meglio comprendere lo sviluppo italianizzante della pittura toledana, che coincide col passaggio di Starnina per quelle terre.

L'attribuzione al maestro del polittico di Sant'Eugenio, il riconoscimento dell'italianismo evidente nelle altre opere su tavola della cattedrale toledana (per quanto le profonde ridipinture non abbiano permesso di spingere oltre le ipotesi), la stessa presenza nella cappella di San Blas di architetture nelle storie di San Pietro che rimandano chiaramente alla pittura toscana della seconda metà del XIV secolo sono tutti elementi che chiariscono in parte il significato della presenza di Starnina per quelle terre.

Il soggiorno di Starnina a Valenza risulta ancora più complesso in quanto testimoniato per anni dai documenti ma mancante di opere certe, si è dunque cercato di ragionare su quelle attribuite. Per lungo tempo il polittico Ferrer è diventato il caposaldo per molti studiosi della presenza di Starnina a Valenza, eppure tale opera presa singolarmente costituisce la tavola più problematica del catalogo del pittore, che finisce per essere inserita sempre forzatamente accanto a quelle dell'attività fiorentina, per le profonde differenze di stile che manifesta. Si è

proposta quindi una collaborazione tra un anonimo maestro di grande qualità, ottimo conoscitore della pittura della corona d'Aragona ma anche delle mode nordiche e Starnina per la presenza di elementi italiani che riconducono direttamente ad altre sue opere. L'ipotesi risulta plausibile anche perché nella Valenza dell'epoca era abbastanza comune il sodalizio tra due maestri per portare a compimento un'opera, il più famoso è quello che vede lavorare Marzal de Sax con Pedro Nicolau.

Si è inserita tra le opere valenzane di Starnina la tavola del *Giudizio Finale* di Monaco, nonostante sia stata probabilmente dipinta a Firenze come incarico rimasto incompiuto dopo il suo rientro nella città natale e poi inviata via mare a Maiorca, in quanto costituisce l'opera che meglio permette di apprezzare lo stile che sviluppò il pittore nella città del Turia.

Anche la Madonna di Cleveland, di provenienza oscura, nella sua esuberanza sembra rispondere più al gusto vario e alla moda del mondo pittorico valenzano e quindi andrebbe, a mio parere, situata nel periodo valenzano del pittore.

Pur indagando la provenienza di quasi tutte le opere che sono state attribuite a Gherardo di Jacopo la ricerca di altre tavole spagnole da dare al maestro ha dato esito negativo, se si eccettua una collaborazione sua con un altro maestro valenzano nel polittico di Vicente Gil. La conoscenza del catalogo del maestro ha allontanato invece da Starnina la predella di Collado che risulta invece il prodotto perfetto di quell'italianismo valenzano nato dalla lunga presenza di Starnina in quei luoghi. L'italianismo locale però non va considerato come una corrente a sè stante ma va mescolato con le altre influenze preponderanti in quel momento a Valenza, soprattutto quella fa capo a Marzal de Sax. Anche in tal caso le indagini su tale aspetto della pittura valenzana hanno preferito dare dei punti fermi sulle presenze italiane e sulle opere che più risentono dei modi di Starnina, considerandole come un elemento che si inserisce in un panorama molto più complesso, elemento che però andrebbe riconsiderato nel suo insieme in un'ampia revisione della pittura valenzana dell'epoca, revisione che era

impossibile svolgere nel circoscritto ambito di questa ricerca.

Tutta questa indagine è stata permessa dai grandi progressi compiuti dalla critica nel campo dell'attività fiorentina del pittore, che ha portato alla formazione di un catalogo a volte eterogeneo ma che ruota attorno ad alcuni punti fermi che permettono di definire lo stile poliedrico del maestro. Si è così arrivati alla conclusione che Gherardo di Jacopo è un maestro che innesta su una solida base fiorentina le ultime novità del gotico internazionale valenzano assecondandone a volte gli aspetti più esteriori e mondani, rivestendo quindi la sua pittura di tali variazioni internazionali inedite nella città gigliata e creando una fusione di stili che costituisce il segreto del suo successo in terra fiorentina. Ma l'ampia produzione fiorentina del maestro presuppone anche una fiorente bottega fatta anche di validi collaboratori, che a volte sembra configurarsi come bottega plurale, dove più mani lavorano con pari dignità giungendo spesso a esiti diversi all'interno di una stessa opera, come ben mostrano i santi laterali del polittico di Würzburg spesso notati dalla critica. Allo stato delle cose distinguere bene i collaboratori della bottega fiorentina di Sarnina risulta ancora difficoltoso, ma sono convinta che tra loro operi anche un maestro di origine iberica arrivato col maestro nella città gigliata. La critica si è anche soffermata spesso sui vari maestri che specialmente in Toscana seguirono in qualche modo le orme di Sarnina, a tali pittori in tale studio appena si accenna, in quanto troppo lontani dai propositi di questa ricerca.

Lo scopo di tale lavoro era quello di delucidare in parte un momento troppo confuso e ignoto della carriera del pittore, ossia la sua lunga permanenza in Spagna, momento fondamentale per intendere alcuni dei successivi sviluppi della pittura valenzana e fiorentina.

11 Bibliografia

A

AA. VV., *Vassar College Art Gallery: Selections From the Permanent Collection*, Published by Vassar College Art Gallery, 1967.

AA. VV., *El Siglo XV valenciano*, Valencia, 1973.

AA. VV., *La Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*, Cuadernos de Restauración Iberdrola XI. El Viso, 2005.

David ABULAFIA, *Pisa e Maiorca*, in *Pisa e il Mediterraneo*, Skira, 2003, pp. 245-249.

Rosa ALCOY PEDRÓS, «Taller d'Antonio di Francesco. Tríptic de la Mare de Déu de la Llet», *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, (col·lecció de Catàlegs dels fons del MNAC-2), Barcelona, 1993, pp. 44-52.

Rosa ALCOY PEDRÓS, «Adquisició d'un tríptic gòtic d'escola italiana», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, MNAC, Barcelona, vol.I, 1993, pp. 207-210.

Rosa ALCOY PEDRÓS, «Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes», *Lombard. Estudis d'Art Medieval*, Amisc de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, *Vè Col·loqui: Les catedrals catalanes. Arquitectura i Art Medieval*, vol. VIII (1995), Barcelona, 1996. pp. 179-213.

Rosa ALCOY, «Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals», *Seu Vella. L'esplendor retrobada. (Seu Vella de Lleida, 800 anys)*, catalogo, Lleida, Generalitat de Catalunya - Fundació la Caixa, 2003, pp. 67-78.

Rosa ALCOY, *Jugement*, in X. BARRAL I ALTET (a cura di), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, *ad vocem*.

Rosa ALCOY PEDRÓS, «La ricezione in Spagna della pittura giottesca. De Ferrer Bassa a Starnina», *Giotto e il Trecento. Il piú Sovrano Maestro stato in dipintura. I saggi*, Skira Milano, 2009, pp. 321-334.

Rosa ALCOY PEDRÓS, «L'esgotament i la regeneració dels italianismes», *Pintura I. De l'nici a l'italianisme, L'Art Gòtic a Catalunya*, Enciclopedia Catalana ed., Barcelona, 2005, pp. 318-

320.

Rosa ALCOY, «Del 1200 a lo somni del gòtic internacional: questions de pintura medieval catalana», in Rosa ALCOY (ed.), *Contextos 1200 i 1400*, Emac, UB, 2012, pp. 37-86.

Joan ALIAGA MORELL, «Reexaminando un documento de Gherardo Starnina», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, pp. 32-33.

Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II, Llibre de l'entrada del rei Martí*, Universitat de Valencia, 2007.

Giuseppina ALLEGRI TASSONI, «Note in margine ad una pala attribuita all'Orcagna e data ad Agnolo Gaddi», *Aurea Parma*, 1983-1984, pp. 268-271.

Francisco ALMARCHE VÁZQUEZ, «Mestre Esteve Rovira de Chipre», *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, pp. 3-13.

Josep ALMIÑANA VALLÉS, *Vida y obra de Bonifaci Ferrer*, Valencia, Real Academia de la Cultura Valenciana, 1997.

Lorenzo ALSINA ROSSELLÒ, «Ermitaños y monjes jeronimos en Miramar de Valldemossa», in *Yermo*, 1968, pp. 69-76.

Eugenio ANDARÍN, «El convento de San Francisco», *Valencia cristiana*, 1891, pp. 250-252.

Diego ANGULO IÑIGUEZ, «La pintura trecentista en Toledo», *Archivo Español de Arte*, 1931, n° 19, pp. 23-29.

José María AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid, Ediciones Catedra, 1990.

B

Giuseppina BACARELLI, «Le commissioni artistiche attraverso i documenti: novità per il Maestro del 1399, ovvero G. di Tano F. e per Giovanni Antonio Sogliano», in Mina GREGORI, Giuseppe ROCCHI, *Paradiso in Pian di Ripoli*, Firenze 1985, pp. 96-98.

Filippo BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (distinte in secoli e decennali)*, Firenze, 1845 (ristampa anastatica, Firenze, 1974; I edizione, Firenze, 6 voll. 1681-1728), vol. 1.

Fabrizio BANDINI, Luciano BELLOSI, Cristina DANTI, «Il grande affresco di Antonio Veneziano recentemente scoperto nella chiesa di San Marco a Firenze», in Cristina DANTI (a cura di), *Le pitture murali*, Firenze, Le antologie "OPD restauro", 1998, pp. 17-32.

Roberto BARTALINI, «Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna», *Prospettiva*, 1995, pp. 16-35.

Roberto BARTALINI, «"Et in carne mea videbo Deum meum": Maso di Banco, la cappella dei

- Confessori e la committenza dei Bardi; a proposito di un libro recente», *Prospettiva*, 98/99.2000(2001), pp. 58-103.
- Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA, *La real cartuja de Valldemossa*, L'illa de la calma, Barcelona, 2003.
- Concepció BAUÇÀ DE MIRABÒ GRALLA (coord. por), *Prínceps i reis, promotors de l'ordre cartoixà*, Palma, 2003.
- Michael BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti, gli umanisti osservatori della pittura italiana e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Jaca book, 1994.
- Christian BEC, *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence 1375-1434*, Paris 1967.
- Luisa BECHERUCCI (a cura di), *I musei di Santa Croce e Santo Spirito*, Electa, Milano, 1983.
- Luciano BELLOSI, «Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco», *Paragone*, 1965, pp. 33-34.
- Luciano BELLOSI, «La mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere», *Paragone Arte*, 21, 17/201, 1966, pp. 73-79.
- Luciano BELLOSI, *Buffalmacco e il Maestro del Trionfo della Morte*, Torino, 1974 (ristampa: Milano, 5 Continents, 2003).
- Luciano BELLOSI, Giulietta CHELAZZI DINI, «La pittura a Firenze al tempo della porta Nord», e L. BELLOSI, «schede Santi di Empoli e Madonna della Galleria dell'Accademia», in Michele BACCI, Giulietta CHELAZZI DINI, Maria Grazia CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, Gabriele MOROLLI (a cura di), *Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti*, (cat.), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 141-143, 144-147.
- Luciano BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Jaca Book, 2000.
- Luciano BELLOSI, «Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento», *Prospettiva*, 2001, pp. 347-368.
- Hans BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.
- Nello BEMPORAD, *Il restauro di Palazzo Datini a Prato*, Firenze, 1958.
- Fabio BENEDETTUCCI (a cura di), *Il libro di Antonio Billi*, Roma, 1991.
- Fernando BENITO DOMÉNECH- José GÓMEZ FRECHINA, *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.
- Fernando BENITO DOMÉNECH, José GÓMEZ FRECHINA, *El retablo de san Miguel del convento de la Puridad de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.
- Daniel BENITO GOERLICH, «La iglesia Barroca del monasterio de San Agustín de Valencia»,

Ars Longa, 2013, pp. 167-193.

Enrico BENZA, *Francesco di Marco da Prato. Notizie e documenti sulla mercatura italiana del secolo XIV*, Milano, Treves, 1928.

Gerónimo DE BERARD, *Viaje a las villas de Mallorca 1789: transcripción del manuscrito de la Biblioteca Municipal de esta ciudad*, Palma de Mallorca, Ayuntamiento de Palma, 1983.

Bernard BERENSON. «Un nuovo Lorenzo Monaco», *Rivista d'arte*, VI, 1909, pp. 3-7.

Bernard BERENSON, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects, Italian paintings*, vol. I, John G. Johnson, Philadelphia, 1913.

Bernard BERENSON, «Quadri senza casa. Il trecento fiorentino V», *Dedalo*, 1932, pp. 173-193.

Bernard BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936.

Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, Florentin school*, I, Phaidon Press, London, 1963.

Ségolène BERGEON, Elisabeth MOGNETTI, «Quelques problèmes rencontrés», *Revue du Louvre*, 1977, p. 264.

Annamaria BERNACCHIONI, «Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività», in Mina GREGORI, Antonio PAOLUCCI, Cristina ACIDINI (a cura di), *Maestri e botteghe, pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Firenze, Silvana, 1992.

Annamaria BERNACCHIONI, «scheda 15 Maestro di Borgo alla Collina», Anna Maria MAETZKE (a cura di), *Mater Christi altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino*, Arezzo, Silvana, 1996, pp. 46-47.

Annamaria BERNACCHIONI, «La bottega di pittura della badia fiorentina: da Tommaso del Mazza a Masaccio», *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 46, 2002, pp. 262-269.

Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 44-55.

Anna Maria BERNACCHIONI, «Alleanze familiari, compagnie mercantili: gli Alberti, Agnolo Gaddi e la tribuna di Santa Croce», Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014.

Carmen BERNIS, *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI*, t. CXLIV, Madrid, BRAH, 1959.

Licia BERTANI, *Antonio Veneziano e l'affresco della Torre degli Agli a Novoli*, Firenze,

Tipo-lit. Dini e Giolli, 1987.

Emile BERTAUX, *La peinture et la sculpture espagnoles au XIVE et au Xve siècle jusqu'au temps des rois catholiques*, da André MICHEL (dir.), *Histoire de L'art*, Tomo III, 2° parte, Paris, 1908.

Luciano BERTI, *Masaccio*, Milano, 1964.

Licia BERTOLINI CAMPETTI, Giorgio MONACO, Silvia MELONI TRKULJA, *Museo nazionale di Villa Guinigi*, (catalogo), Lucca, 1968.

Pere Anton BEUTER, *Primera parte de la Cronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1604.

Robert BLACK, *Education and sociey in Florentine Tuscany, Teachers Pupils and Schools, c. 1250-1500*, Leiden, 2007.

Vicente BOIX, «El antiguo convento de san Francisco», *Almanaque la provincias*, 1927, pp. 303-304.

Ferdinando BOLOGNA, «Un altro pannello del retablo del Salvatore a Toledo: Antonio Veneziano o Gherardo Starnina?», *Prospettiva*, 2, 1975, pp. 43-52.

Tancred BORENIUS, «Two angels making music», *The Burlington Magazine*, vol. 24 n. 131, (Feb. 1914), pp. 246-247.

Tancred BORENIUS, *Catalogue of Italian pictures at 16, South Street, Park Lane, London and Buckhurst in Sussex: collected by Robert and Evelyn Benson*, London, Chiswick Press, 1914.

Tancred BORENIUS, *Picture by the Old Masters in the Library of the Christ Church*, Oxford, Oxford University Press, 1916.

Raffaele BORGHINI, *Il Riposo in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Firenze, Marescotti, 1584.

Miklós BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Firenze, 1975.

Miklós BOSKOVITS, «Il maestro del bambino vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?», *Paragone Arte*, 26, 1975, No. 307, pp. 1-16.

Miklós BOSKOVITS, «In margine alla bottega di Agnolo Gaddi», *Paragone Arte*, 30, 1979, pp. 54-62.

Miklos BOSKOVITS, *The Martello Collection*, Firenze, Centro Di, 1985.

Miklos BOSKOVITS, «Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo»,

Arte Cristiana, 1987, pp. 47-66.

Miklos BOSKOVITS (a cura di), *Arte lombarda tra Gotico e Rinascimento*, Milano, Fabbri, 1988.

Miklos BOSKOVITS (introduzione di), *I Fondi oro della collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano di Milano: questioni iconografiche e attributive*, Silvana editoriale, Milano, 2009.

Andrée DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai re cattolici*, ed. it., Milano 1968.

Simona BRAMBILLA (a cura di), *“Padre mio dolce” Lettere di religiosi a Francesco Datini. Antologia*, Roma, MIBAC, 2010.

Vittore BRANCA (ed.), *Mercanti scrittori, ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Rusconi, 1986.

Juan BRAVO DE ACUÑA, *Libro de la fundación de la Santa Iglesia de Toledo*, 1604, Toledo, BPE, ms. 198.

Robert BRUN, «Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement a Avignon a la fin du XIVe siècle», *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1934, pp. 327-347.

Robert BRUN, «Naddino de Prato médecin de la cour pontificale - Quelques italiens d'Avignon au XIVe siècle», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire (École Française de Rome)*, 40, 1923, pp. 220-227.

Joseph Patrick BYRNE, *Francesco Datini, “Father of many”: piety, charity and patronage in the early moden Tuscany*, Umi, USA, 1989, pp. 248-259.

C

Álvaro CAMPANER Y FUERTES, *Cronicon mayoricense: noticias y relaciones históricas de Mallorca desde 1229 á 1800: extraídas de las apuntaciones, diarios, misceláneas y obras manuscritas de Guillermo Terrassa, Juan Binimelis*, Palma de Mallorca, Establecimiento Tipográfico de Juan Colomar y Salas, 1881,

Valentín CARDERERA Y SOLANO, *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, reinas, grandes capitanes, escritores etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid: Ramón Campuzano, 1855-1864.

Jaime CASTAÑÓN, Sabino GIOVANNONI, Juan Luis BLANCO, Antonio SÁNCHEZ BARRIGA, «La capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo», *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, Cuadernos de restauración Iberdrola XI, 2005, pp. 33-67.

Enrico CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovannetti e la*

- pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1991.
- Jaume CASTILLO SAINZ, *Alfons el vell duc reial de Gandia*, CEIC, Gandia, 1999, 2012 .
- James G. CZARNECKI, «A new panel by Antonio Veneziano», *The Burlington Magazine*, 1977, pp. 188–191.
- Giovanni CIAPPELLI, *Una famiglia e le sue ricordanze, i Castellani di Firenze nel Tre-Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1995.
- Ellen CALLMANN, «Painting in Masaccio's Florence», in Diane COLE AHL (editato da), *The Cambridge companion to Masaccio*, 2002, pp. 75–81.
- Filippo CAMEROTA, *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, 2001, Giunti, Firenze.
- Antoni CAPMANY I DE MONTPALAU, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, Antonio de Sancha, voll. I–3, 1779–1792.
- Francesco CARABELLESE, «La compagnia d'Or san Michele e il mercato dei libri in Firenze nel secolo XIV», *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, V, XVI (1895), pp. 267–273.
- Ornella CASAZZA, «La Crocifissione di Ognissanti di Taddeo Gaddi e la sua sinopia», *Critica d'arte*, 1990–91, pp. 74–81.
- Stefania CAVACIOCCHI, «Francesco Datini e i pittori», in Piero NIGRO (a cura di), *Francesco di Marco Datini. L'uomo, il mercante*, Istituto internazionale di Storia Economica “F. Datini”, 2010, pp. 217–234.
- Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Istmo, Akal, 2001 (ristampa).
- Caterina CHIARELLI, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della certosa di Firenze*, II, Analecta Cartusiana, 1984.
- Marco CHIARINI, Antonio di Francesco da Venezia detto Antonio Veneziano, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 3, Treccani, 1961.
- Sonia CHIODO, «Pittori attivi in Santo Stefano al Ponte a Firenze e un'ipotesi per l'identificazione del Maestro della Madonna Straus», *Paragone*, 1998, pp. 48–79.
- Yves CHRISTE, *Il giudizio universale nell'arte del medioevo*, (ed. it. a cura di Maria Grazia Balzarini), Milano, Jaca Book, 2000.
- Arduino COLASANTI, «Quadri fiorentini inediti», *Bollettino d'arte*, XXVII, 1933, pp. 337–350.
- Bruce COLE, «The interior decoration fo Palazzo Datini in Prato», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIII, 1967–68, pp. 61–82.

- Bruce COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford, Clarendon Presse, 1977.
- Bruce COLE, «Some thoughts on Orcagna and the Black Death style», *Antichità Viva*, 1983, pp. 27-37.
- Ximo COMPANY, *Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia: Obras Maestras*, Valencia, 1995.
- Ximo COMPANY, *L'europa de Ausiàs March: art, cultura, pensament*, Gandia, Centre d'Estudis i Investigacions Alfons el Vell, 1998.
- Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I, (1238-1400)*, Universitat de Valencia, Valencia, 2005.
- Ximo COMPANY, *La Época Dorada de la Pintura Valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia, 2007.
- Ximo COMPANY, «Pintura Valenciana medieval y moderna (s. XIV, XV y XVI)», *Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Madrid, 2007, pp. 409-511 (con J. Aliaga).
- Graziano CONCIONI, Claudio FERRI, Giuseppe GHILARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo Lucchese*, Matteoni, Lucca, 1994.
- Adele CONDORELLI, «Voce Gherardo di Jacopo detto lo Starnina», *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, 1987 (aggiornato 1998), vol. 53, 2000, pp. 639-642.
- Enrique CRUSELLES GÓMEZ, *Los comerciantes valencianos del siglo XV y sus libros de cuentas*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2007.

D

- Giovanna DAMIANI, «Fiorentini fuori sede. La tavola di Agnolo Gaddi nella Galleria Nazionale di Parma», C. DI BENEDETTO, S. PADOVANI (a cura di), *Governare l'arte, scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, Firenze, Giunti, 2008, pp. 37-85.
- Giovanna DAMIANI (a cura di), *Le arti a Firenze tra gotico e rinascimento*, Firenze, Giunti, 2009.
- Goro DATI, (Carlo GARGIOLLI, a cura di), *Il libro segreto di Gregorio Dati*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1869.
- Martin DAVIES, *National Gallery Catalogues, the earlier italian schools*, National Gallery, London, 1961.
- Barbara DEIMLING, «The contamination of the senses and the purification of art in mid-fourteenth-century Florence», *Opere e giorni, studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Marsilio, Venezia, 2001, pp. 167-176.

Francisco Javier DELICADO MARTÍNEZ e Carolina BALLESTER HERMÁN, «El monasterio de Cotalba (Gandía) una fundación jeronima del siglo XIV», *Ars Longa*, n. 9-10, 2000, pp. 73-86.

Pier Paolo DONATI, «Conferma di una attribuzione», in Alessandro BREZZI (a cura di), *Taddeo Gaddi, gli affreschi nella cappella dei conti Guidi di Poppi*, Poppi, edizioni della Biblioteca Comunale Rilliana, 1991, pp. 19-20.

Andrea DE MARCHI, *Il Maestro della cappella Bracciolini e l'avvio del tardogotico a Pistoia*, 1992.

Andrea DE MARCHI, «Gherardo Starnina n. 2», in Giovanni ROMANO (cat. a cura di), *Da Buduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, Torino, Allemandi e C., 1990, pp. 16-23.

Anne DUNLOP, *Painted Palaces, the rise of secular art in early Renaissance Italy*, Pennsylvania State University Press, 2009.

Joan DUCH MAS, «Ramon de Mur, autor del retaule de Guimerà (segle XV)», in *Urtx, revista cultural de l'Urgell*, 2008, 22, pp. 46-79.

E

Martin EISEMBERG, *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, 1989.

Ann ELJENHOL NICHOLS, *Seeable Signs, iconography of the Seven Sacraments, 1350-1544*, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA, Boydell Press, 1994.

Sara Chatarine ELLIS, *The late Trecento decoration fresco of the Palazzo Datini in Prato*, Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, 2010.

Anna C. ESMEIJER, *L'albero della vita di Taddeo Gaddi, l'esegesi "geometrica" di un'immagine didattica*, Firenze, EDAM, 1985, pp. 5-26.

Gaspar ESCOLANO, *Decada primera de la historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, I parte, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610.

Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia», María Concepción COSMEN ALONSO, María Victoria HERRÁEZ ORTEGA, María PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (coord. por), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, 2009, pp. 253-294.

F

Clario DI FABIO, «Pitture, oreficerie e mercato suntuario tra Genova e Spagna fra XII e XIV

secolo», in Piero BOCCARDO, José LUIS COLOMER y Clario DI FABIO (a cura di), *España y Genova, obras artistas y coleccionistas*, Madrid, CEEH, Fundación Carolina, 2003, pp. 17-29.

Cornelius VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e il Codice dell'Anonimo Gaddiano*, Gregg International Publishers, 1969 (ristampa anastatica di C. VON FABRICZY, «Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze», *Archivio Storico italiano*, Fi, 1891).

Cornelius VON FABRICZY, «Il Codice dell'Anonimo Gaddiano [Cod. Magliabechiano XVII, 17] nella Biblioteca Nazionale di Firenze», *Archivio Storico italiano*, Fi, 1893, pp. 15-43.

Gabriele FATTORINI, «scheda 59», Luca FORNARI CHIANCHI, *Galleria Nazionale di Parma, catalogo delle opere dall'antico al Cinquecento*, Milano, FMR, 1997, pp. 60-62.

Maria Teresa FERRER MALLOL, «Els italians a terres catalanes (segles XII-XV)», *Anuario de Estudios Medievales*, 10, 1980, pp. 428-447.

Maria Teresa FERRER MALLOL, «El infante Martí y la Guerra de Portugal», Maria Teresa FERRER MALLOL, *Entre la paz y la guerra, la Corona catalano-aragonesa y Castilla en la Baja Edad Media*, Barcelona, CSIC, 2005, pp. 512-513.

Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998.

Burton B. FREDERICKSEN- Federico ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard University Press, Cambridge, 1972.

Richard FREMANTLE, *Florentine gothic painters*, Martin Secker and Warburg, London, 1975.

Gaudenz FREULER, «The production and trade of late gothic pictures of the Madonna in Tuscany», in Victor M. SCHMIDT (a cura di), *Italian panel painting of Duecento and Trecento*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 427-441.

Carl FREY, *Il codice Magliabechiano cl. XVII, 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, Berlin, 1892 (ristampa anastatica Gregg International Publishers Limited, 1969).

Carl FREY, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin, W. Hertz, 1885.

Francisco FUSTER SERRA, *Cartuja de Portaceli*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003.

Francisco FUSTER SERRA, *Legado artistico de la cartuja de Portaceli*, Analecta Cartusiana, 296, 2012.

G

- Ana GALILEA CANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995.
- Carlo GAMBÀ, «Arte toscana in Spagna, i pittori», *Il Marzocco*, 1 febbraio, 1925.
- Carlo GAMBÀ, «Induzioni sullo Starnina», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 55-74.
- GianPaolo GANDOLFO, «Per Taddeo Gaddi, storia del problema critico», *Critica d'arte*, 13-14, 1956, pp. 32-55.
- Odoardo H. GIGLIOLI, «Su alcuni affreschi perduti dello Starnina», *Rivista d'arte*, 1905, pp. 19-21.
- Odoardo H. GIGLIOLI, *Empoli artistica*, Francesco Lumachi editore, Firenze, 1906.
- Creighton GILBERT, «The Patron of Starnina's frescoes», *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, New York, 1977, vol. I, pp. 185-192.
- Lorenzo GHIBERTI, *I commentarii* (a cura di Lorenzo Bartoli), Firenze, Giunti, 1998.
- France GODWIN, «An illustration of de Sacramentis of S. Thomas Aquinas», *Speculum*, vol. 26, n° 4, 1951, pp. 609-614.
- Lisa GOLDENBERG STOPPATO, «Novità sul committente dello Starnina a Santa Maria del Carmine», *Paragone Arte*, 42, 1991, pp. 73-81.
- José GOMEZ FRECHINA, «scheda del retablo Ferrer», in Fernando BENITO DOMENECH- José GOMEZ FRECHINA, *La memoria recobrada, pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Museo de Bellas Arte de Valencia, Valencia (27/10-8/1/2006) Sala de Exposiciones Caja Duero, Salamanca (9/2-19/3/ 2006), Valencia, 2005, pp. 44-46.
- José GÓMEZ FRECHINA, «Ecos italiani en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI», Fernando BENITO DOMÉNECH, José GÓMEZ FRECHINA, *La impronta florentina y flamenca en Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 17-51.
- Alvar GONZÁLEZ PALACIOS, «Posizione di Angelo Puccinelli», *Antichità Viva*, X, 1971, n. 3, pp. 3-9.
- Dillian GORDON, «Gherardo di Jacopo Starnina (Master of the Bambino Vispo)», in *National Gallery catalogues, the fifteenth century italian painting*, vol. I, National Gallery Company, London, Yale University Press, 2003, pp. 364-375.
- Bartolomé GUASP GELABERT, «De cuando frailes gerónimos poseyeron Miramar», *Boletín de la sociedad arqueológica Lulliana*, 1976-1977, n. XXXV, pp. 190-208.
- Cesare GUAISTI, *Ser Lapo Mazzei, lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV, con altre lettere e documenti*, 2 voll., Firenze, 1880 (ristampa Prato, Bolognese, 1979).

- Josep GUDIOL I CUNILL, «La pintura en tela», *Els trecentistes*, vol. 2, Barcelona, 1928.
- Josep GUDIOL RICART, *Pintura gòtica*, Ars Hispaniae, Vol. 9, Madrid, 1955.
- Marziano GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura, l'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.
- Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, 2 voll.
- Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, «La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera», *Artigrama*, 2011, pp. 381–430.

H

- Margaret HAINES, «Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'Arte dei Medici e Speziali a Firenze dal 1353 al 1408», *Rivista d'arte*, 1989, pp. 173–207.
- Jerôme HAYEZ, Diana TOCCAFONDI (a cura di), *Palazzo Datini a Prato, una casa fatta per durare mille anni*, 2 voll. Edizioni Polistampa, 2012.
- Anne D. HEDEMAN, *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274–1422*, Berkeley: University of California Press, 1991.
- Matthieu HÉRIARD DUBREUIL, «Découvertes: le Ghotique à Valence I», *L'Oeil*, n. 234, 1975, pp. 12–19.
- Matthieu HÉRIARD DUBREUIL e Claudie RESSORT, «Aspetti fiorentini della pittura valenzana intorno al 1400–II», *Antichità Viva*, 18, 1979, pp. 9–20.
- Mathieu HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, Alfonso el Magnanimo, 1987.
- Maria Victoria HERRÁEZ ORTEGA, «La fundación y dotación de la capilla de San Pedro en la catedral de Toledo», *Laboratorio de arte*, 2013, pp. 79–96.
- Rudolf HILLER VON GAERTRINGEN, «Gherardo Starnina», in *Italienische Gemälde im Städel 1300–1550, Toscana und Umbrien*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2004, pp. 186–201.

I

- David IGUAL LUIS, «Pisa, i Pisani e la Corona d'Aragona (XIII–XV secolo)», in Marco TANGHERONI (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo*, Skira, 2003, pp. 251–255.

David IGUAL LUIS, «Gran comerç i petit comerç a la Corona d'Aragó. L'exemple de València a la baixa edat mitjana», *Imago Temporis, Medium Aevum*, III, 2009, pp. 490-505

J

Antoni JOSÉ I PITARCH, *Les arts plàtiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, E. LLOBREGAT-J. F. YVARS, *Història de l'art al país valencià*, vol. I, València, Tres i Quatre, 1986, pp. 173-176, 192-193, 216-218.

Antoni JOSÉ I PITARCH, *Pintura gòtica valenciana, el període internacional*, Barcelona, Edicions UB, 1982.

Werner JACOBSEN, *Die Maler von Florenz, zu Beginn der Renaissance*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2001.

K

Laurence B. KANTER, *Italian painting in the Museum of Fine Arts Boston, 13th -15th century*, vol. I, Boston, Museum of Fine Arts, 1994.

Laurence B. KANTER, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence: 1300-1450*, Metropolitan Museum of Art. NY, 1994.

C. M. KAUFFMANN, «The Altarpiece of St. George from València», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 2, 1970, pp. 65-96.

Eva C. KLEEMANN, Saskia G. WILLNER, *Italiaanse schilderijen, 1300-1500: eigen collectie*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1993.

Gert KREYTENBERG, «The sculpture of Maso di Banco», *The Burlington Magazine*, 1979, pp. 72-76.

Gert KREYTENBERG, «Andrea di Cione (Orcagna)», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, 1991.

L

Ada LABRIOLA, «Gherardo di Jacopo detto Staminina», Miklos BOSKOVITS, Ada LABRIOLA, Angelo TARTUFERI, *Dipinti e sculture in una raccolta toscana: secoli XIV-XVI*, (catalogo), Firenze, Centro Di, 1991, pp. 42-47.

Ada LABRIOLA, «Gaddi Agnolo», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 51, 1998.

Michel LACLOTTE, *De Giotto à Bellini*, Paris, 1956.

Michel LACLOTTE, «schede n. 255–256 di Gherardo Starnina», in Michel LACLOTTE– Esther MOENCH, *Peinture italienne du musée du Petit Palais de Avignon*, RMN, Paris, 2005, pp. 191, 248.

Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina de Lucques à Valence», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 66–75.

Andrew LADIS, «Antonio Veneziano and the representation of emotions», *Apollo*, 124, 1986, pp. 154–161.

Andrew LADIS, «Una ordinazione dei disegni dal ciclo della Vera Croce di Agnolo Gaddi a Firenze», *Rivista d'arte*, 1989, pp. 153–158.

Luigi LANZI, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVII secolo*, Firenze, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, Vol I, 1809 (1 edizione 1796).

Jacques LASSAIGNE, *La peinture espagnole*, Skira, 1952.

Valérie LAVERGNE–DUREY; Hans BUIJS, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

E. LAZZARESCHI, «Angelo Puccinelli», *Bollettino storico lucchese*, 1938, pp. 137–164.

Alberto LENZA, *Il Maestro di Borgo alla Collina. Proposte per Scuola di Giovanni pittore tardogotico fiorentino*, Edizioni Polistampa, 2012.

Gabriel LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Eura, 1977–1980, 4 voll.

Gabriel LLOMPART, *La pintura gotica a Mallorca*, Barcelona, Polígrafa, 1987.

Antonio LLORENS, *Real Cartuja de Jesus Nazareno de Valldemossa en la isla de Mallorca*, Palma de Mallorca, Imprenta de Francisco Soller i Prats, 1929.

Luís LLORENS Y RAGA, «Fray Bonifacio Ferrer como religioso y como literato», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 31, 1955, pp. 198–223.

Christopher LLOYD, *Italian painting before 1600 in the Art Institute of Chicago*, The A.I.C., Yale University Press, Chicago, 1993.

Roberto LONGHI, «Fatti di Masolino e di Masaccio (1940)», ristampato in R. LONGHI, *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 51–54.

Roberto LONGHI, «Un'aggiunta al Maestro del Bambino Vispo (Miguel Alcañiz?)», *Paragone*, 185, 1965, pp. 38–40.

Roberto LONGHI, «Stefano fiorentino» (1943), *Paragone Arte*, 1951, pp. 18–40.

Jerónimo LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO Y DEL HIERRO, vizconde de Palazuelos, *Toledo: guía artístico-práctica*, (versión francesa de Charles Docteur; dibujos a pluma de S. Azpiazu fotograbados de Laurent), Toledo, Imprenta, Librería y Encuadernación de Menor Hermanos, 1890.

Eugenia L. LUCIGNANI, «Il problema di Giotto nelle fonti», *Rivista d'arte*, 24, 1942, pp. 107-124.

Ann T. LURIE, «In search of a Valencian Madonna by Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 335-369.

Michele LUZZATI, «Francesco Datini», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, 1987, pp. 55-62.

M

José M. MADURELL MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949; 1950; 1952.

Annamaria MAETZKE, «scheda n. 27 Maestro di Borgo alla Collina», in L. G. BOCCIA, C. CORSI, A. M. MAETZKE, A. SECCHI, *Arte nell'Aretino, recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, Edam, Arezzo, 1975, pp. 77-79.

José de MANJARRÉS, *Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 dado a la misma academia por la comisión encargada de dicha exposición*, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868.

Luisa MARCUCCI, «Dal "Maestro di Figline" a Giotto», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1963, pp. 14-43.

Luisa MARCUCCI, *I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.

M. GIMENO BLAY, «Los códigos de fundación de Vall de Crist», *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, 1985, pp. 503-554.

Josep MASSOT MUNTANER, «Una descripción dieciochesca de la Cartuja y las ermitas de Valldemossa», *Studia Monastica*, 1968, vol. 10, fasc. 1, pp. 151-160.

Federico MASON PERKINS, «Some recent acquisitions of the Fogg Museum», *Art in America*, 10, 1922, pp. 43-45.

Patrick MATTHIESEN, *Gold backs 1250-1480*, Matthiesen Fine Art, London, Torino, Allemandi, 1996.

August MAYER, *Historia de la pintura española* Madrid, Espasa-Calpe, 1928.

- Arthur McCOMB, «On the italian primitives at Vassar College», *The Arts*, vol. VIII, n. 3, sept. 1925, pp. 151-160.
- Millard MEISS, «An early altarpiece from the cathedral of Florence», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, summer 1953, pp. 302-317.
- Millard MEISS, «Early italian painting», Hedy B. LANDMAN (ed.), *European and american art from Princeton Alumni Collections*, The Art Museum, Princeton University, 1972, pp. 8-12.
- Federico MELIS, *Aspetti della vita economica medievale: studi nell'Archivio Datini di Prato*, MPS, Siena, 1962, Leo Olschki, Firenze.
- Matilde MIQUEL I JUAN, «Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia», in *Anuario de Estudios Medievales*, 33-2, 2003, pp. 781-807.
- Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 32-43.
- Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos prestigio y dinero*, PUV, Valencia, 2011.
- Matilde MIQUEL JUAN, «El gotico internacional en la ciudad de Valencia, el retablo de San Jorge de Centenar de la Ploma», *Goya*, 2011, pp. 191-213.
- Matilde MIQUEL JUAN, «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», Víctor MINGUÉZ (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013 (XIX congreso CEHA, 2012), pp. 2785-2806.
- Matilde MIQUEL JUAN, «Pintura devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n. 7, 2013, pp. 49-88.
- Asunción MOCHOLÍ ROSSELLÓ, *Estudis del documents dels pintors i altres artífexs valencians, segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, TD, 2 voll., Valencia, UPV, 2009.
- Alessio MONCIATTI, «“Con molta pratica ma con non molto disegno”. Qualche nota per la storia di un cantiere pittorico alla fine del Trecento», Cecilia FROSININI (a cura di), *Agnolo Gaddi e la cappella maggiore di Santa Croce a Firenze*, Silvana editoriale, Milano, 2014, pp. 85-112.
- Lisa MONNAS, «Silk textiles in the paintings of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and their followers», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1990, pp. 39-58.
- Reinhold C. MUELLER, «Mercanti e imprenditori fiorentini a Venezia nel tardo medioevo», *Società e storia*, LV, 1992, pp. 29-60.
- Gaspar MUNAR, «Visió històrica de Miramar», *Boletín de la sociedad arqueológica Lulliana*,

1976-1977, n. XXXV, pp. 190-208 e pp. 243-255.

N

Anna Maria NADA PATRONE (a cura di), *L'ascesa della borghesia nell'Italia comunale*, 1974, on line su *Reti medievali*.

Mauro NATALE (a cura di), *Renacimiento Mediterraneo, viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia, España, en el siglo XV*, Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid (31/1-6/5/2001), 2001.

Enrica NERI LUSANNA, «Maso di Banco», in *Dizionario biografico degli italiani*, Enciclopedia Treccani, 2008, vol. 71.

Enrica NERI LUSANNA, «Antonio di Francesco (o Veneziano)», *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1991.

Enrica NERI, Angelo TARTUFERI, Antonio NATALI, *Bagliori dorati. Il gotico internazionale a Firenze, 1375-1440*, Giunti, Firenze, 2012.

O

Robert OERTEL, *Fruhe italienische malerei in Altenburg*, 1961.

Robert OERTEL, *Der Laurentius altar aus dem florentiner dom zu einem werk des Maestro del Bambino Vispo*, in Ludwig H. HEYDENREICH; Wolfgang LOTZ; Lise Lotte MOLLER (a cura di), *Studien zur toskanischen kunst*, München, Prestel-Verlag, 1964, pp. 205-220.

Angela ORLANDI (a cura di), *Mercaderies i diners: la correspondència datiniana entre València i Mallorca (1395-1398)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008.

José Vicente ORTÍ Y MAYOR, *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el dia 9 de Octubre de 1738 La quinta centuria de su christiana conquista*, Valencia, Por Antonio Bordazar, 1740.

Blas ORTIZ, *Summi Templi Toletani Descriptio*, 1549 (trad. Cedillo, 1549), in Ramón GONZALVEZ y Felipe PEREDA (a cura di), *La catedral de Toledo, 1549, según el Dr. Blas Ortiz, Descripción graphica y elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, Ayala, Antonio Pareja Ed., 1999.

Guillermo Joaquín DE OSMA Y SCULL, *Las divisas del rey en los pavimentos de "obra de Manises" del Castillo de Nápoles: años 1446-1458*, Madrid, Fortanet, 1909.

P

W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz, ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, vol. 1, 1955.

Anna PADOA RIZZO, «Per Andrea Orcagna pittore», *Annali della Scuola Normale di Pisa, classe di lettere e filosofia*, 1981, pp. 835–893.

Serena PADOVANI, «San Michele Arcangelo», in AA.VV., *Tesori di Arte Antica a San Miniato al Tedesco*, Genova, 1979, pp. 75–77.

Giuseppe PALUMBO, *Collezione Federico Mason Perkins*, Roma, 1973.

Maria Laura PALUMBO, «Riflessioni su un'opera enigmatica: il retablo di Bonifacio Ferrer». Rosa ALCOY (ed.), *El Trecento en Obres*, Publicacions i Edicions UB, Barcellona, 2009, pp. 417–424.

Maria Laura PALUMBO, «Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale» Rosa ALCOY (ed.), *Images Indiscretes, Art i devoció en Europa a l'Edat Mitjana*, Publicacions i Edicions UB, Barcellona, 2011, pp. 109–119.

Maria Laura PALUMBO, «Artistas italianos en la Barcelona del primer gótico internacional», Rosa ALCOY (ed.), *Contextos 1200 i 1400*, Barcellona, Grup EMAC, 2012, pp. 349–360.

Maria Laura PALUMBO, «Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina», Rosa ALCOY (a cura di), *Art Fugitiu, estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, UB, 2014, pp. 98–108.

Erwin PANOWSKY, «Imago Pietatis», *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997.

Marco PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1996.

Antonio PAOLUCCI, «scheda 19 Gherardo di Jacopo Starnina», Antonio PAOLUCCI, *Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1985, pp. 69–71.

Daniela PARENTI, «scheda n. 49: scena di battaglia», in M. BOSKOVITS – D. PARENTI (a cura di), *Da Bernardo Daddi a Beato Angelico, dipinti nel Lindenau Museum di Altenburg*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 196–199.

Daniela PARENTI, «Studi recenti su Orcagna e sulla pittura dopo la “peste nera”», *Arte Cristiana*, 2001, pp. 325–332.

Daniela PARENTI, «Antonio di Francesco, detto Antonio Veneziano, Decollazione del Battista, scheda n. 44», in A. TARTUFERI, *L'eredità di Giotto Arte a Firenze 1340–1375*, Firenze, Giunti, 2008, p. 184.

Daniela PARENTI, «Osservazioni sulla tavola di Antonio Veneziano per la confraternita di

- Niccolò lo Reale a Palermo», *Predella 27, Primitivi pisani fuori contesto*, giugno 2010.
- Simona PASQUINUCCI, Barbara DEIMLING, *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting: Giovanni Bonsi – Tommaso del Mazza*, (Corpus of florentine painting, section IV, vol VIII), Giunti, Firenze, 2000.
- Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «La pintura gótica», in AA. VV., *Valencia*, Colección Tierras de España, Madrid Fundación Juan March, Barcelona, Editorial Noguer, 1995.
- Francisco PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español I: Notas del archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII*, Madrid, 1914.
- Renato PIATTOLI, «Un mercante del Trecento e gli artisti del suo tempo», *Rivista d'Arte*, 1929, pp. 221–253, 396–346, 537–579; 1930, pp. 97–150.
- Renato PIATTOLI, «Il Pela, Agnolo Gaddi e Giovanni d'Ambrogio alle prese con la giustizia (1392–1393)», *Rivista d'arte*, 1932, pp. 377–382.
- Antonio PINELLI, *La bella maniera*, Torino, Einaudi, 1993 (rist. 2003).
- Umberto PINI, «L'annunciazione di Andrea Orcagna ritrovata», *Acropoli*, 1, 1960/1961, pp. 7–37.
- Blanca PIQUERO LÓPEZ, «182. Gherardo Jacopo Starnina: Retablo de San Eugenio (h. 1395)», M. L. GOMEZ NEBREDÁ (a cura di) *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la catedral primada*, (Catálogo de la exposición, Toledo, 2005), Barcelona, Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 447–448.
- Linda PISANI, «Pittura tardogotica a Firenze negli anni trenta del Quattrocento: il caso dello Pseudo-Ambrogio di Baldese», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45, 1/2 (2001), pp. 1–36.
- Giovanni POGGI, «Nuovi documenti su Maso di Banco», *Rivista d'arte*, VII (1910), pp. 153–155.
- Giovanni POGGI, «La cappella del Sancto Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi», *Rivista d'Arte*, 1932, pp. 354–382.
- Claire PONSICH, «Des paroles d'apaisement aux lettres de reproches, un glissement rhétorique du conseil ou l'engagement politique d'une reine d'Aragon?», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2008, pp. 110–111.
- Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge/MA, Harvard University Press, 1930–1966, vol. III; vol. IV, t. 2; vol. VII, t. 2; vol. VIII, t. 2; vol. IX, t. II; vol. XI; vol. XII, t. 2; vol. XIII.
- Ugo PROCACCI, «L'incendio della chiesa del Carmine», *Rivista d'arte*, 14, 1932, pp. 141–

232.

Ugo PROCACCI, «Relazione dei lavori eseguiti nella chiesa del Carmine di Firenze per la ricerca di antichi affreschi», *Bollettino d'Arte*, XXVII, 1933, pp. 327-334.

Ugo PROCACCI, «Gherardo Starnina», *Rivista d'Arte*, 15, 1933 (pp. 151-190), 17, 1935 (pp. 333-384), 18, 1936 (pp. 77-106). Ristampato come: Ugo Procacci, *Gherardo Starnina*, Firenze, Olschki, 1936.

Ugo PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Electa editrice, Milano, 1961.

Ugo PROCACCI, «Lettera a Roberto Salvini con ricordi e con alcune notizie su Lippo d'Andrea, modesto pittore del primo Quattrocento», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 213-226

Rosanna Caterina PROTO PISANI, «scheda n. 6», in *Museo della collegiata di Sant'Andrea a Empoli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, pp. 37-39.

Georg PUDELKO, «The Maestro del Bambino Vispo», *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 47-63.

Georg PUDELKO, «The Stylistic Development of Lorenzo Monaco-I», *The Burlington Magazine*, 73, 1938, pp. 237-249.

Fray Alberto PUIG, *Fundació i succesiu estat del Real Monastir i Sagrada Cartuxa de Jesus de Nazaret del Regna de Mallorca* (BC, ms 1731), 1632.

R

Juan RAMIS DE AIREFLOR, Ana Maria BOUTROUX DE FERRÁ, Antonio ALONSO FERNÁNDEZ, *Historia documental de la real cartuja de Valldemossa*, Palma, 1973.

Matilde REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artistico de Toledo, La catedral primada*, t. 2, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

Alessio RICCI, *Mercanti scriventi*, Aracne, Roma, 2005.

Jaume RIERA SANS, «Els primers monastirs de jerònims a la Corona d'Aragò (1734-1414)», in *Studia monastica*, vol. 50, 2008, pp. 293-309.

David ROBB, «The iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Century», *The Art Bulletin*, 18, 1936, pp. 480-526.

Ramon RODRÍGUEZ CULEBRAS, «El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano», *Archivo de Arte valenciano*, 1978, a. XLIX, pp. 12-17.

Carmen RODRIGO ZARZOSA, «En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer», *Archivo de*

Arte Valenciano, 1985, pp. 30–33.

Paulino RODRIGUEZ BARRAL, «La imagen del Juicio Final en la retabística gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo XIII – 26, 2004, pp. 397–430.

Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, *La Justicia del Más Allá, Iconografía en la Corona de Aragón en la baja edad media*, PUV, Valencia, 2007.

Joan ROSSELLÓ LLITERAS, *Els pergamins de la cartoixa de Valldemossa*, Consell de Mallorca, Palma, 2000.

Ramon ROSSELLÓ VAQUER e Jaume BOVER PUJOL, «El monestir jerònim de la Trinitat de Miramar, Mallorca. Notes disperses», *Estudios Lulianos*, n. 71, 1980, pp. 215–223.

Antoni RUBIÓ I LLUCH (ed.), *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, 2000, Institut d'Estudis Catalans, vol. I (edició facsímil).

Agustín RUBIO VELA, «La lenta recuperació (1375–1410)», E. BELENGUER, M. BATLLORI et alii, *Historia del País Valencià*, Edicions 62, Barcelona, 1989, vol. II, pp. 238–255.

Francesc RUIZ I QUESADA, «Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes», in *Mallorca gòtica*, Barcelona, MNAC, Palma de Mallorca, Govern Balear, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1998, pp. 21–43.

Francesc RUIZ I QUESADA, «Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldemossa», *Retrotabulum*, 8, 2013 on line.

Francesc RUIZ I QUESADA, David MONTOLÍO TORÁN, «Italianismos en la pintura gòtica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374–1410)», *Retrotabulum*, 13, 2014.

S

Regina SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, Josefina MUTGÉ VIVES, «Contribució a l'estudi de la fundació i els primers anys de la cartoixa de Valldemossa (Mallorca)», *Randa*, 64, 2010, pp. 17–30

Mario SALMI, «Spigolature d'arte toscana», *L'Arte*, a. XVI, 1913, pp. 208–227.

Mario SALMI, «Antonio Veneziano», *Bolletino d'arte*, 1929, pp. 433–452.

Roberto SALVINI, «Agnolo Gaddi e il supposto Starnina», *Città di Vita*, 1966, pp. 443–458.

Mario SALMI, «Un'opera giovanile di Dello Delli», *Rivista d'Arte*, 9, 1929, pp. 104–110.

Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, «La capilla del arzobispo Tenorio», *Archivo Español de Arte*, 1975, pp. 27–42.

Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio*, Temas Toledanos, n.54, IPIET, Toledo, 1988.

ALMUDENA SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, «Pintores del siglo XV y primera mitad del XVI en la catedral toledana. La capilla de San Blas», *Anales toledanos*, 25, 1988, pp. 57-80.

Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, «La escuela toledana de don Pedro Tenorio», *Anales toledanos*, 26, 1989, pp. 63-153.

José SANCHIS RIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, 1912 (republicado en *Archivo de arte Valenciano*, 1928, pp. 3-64: 44-47; 1929, pp. 3-65; 1930-31, pp. 3-116).

Salvador SANPERE I MIQUEL, *Las constumbres catalanas en tiempo de Juan I*, Girona, Vicente Dorca, 1878.

Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los Cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, tomo II, Barcelona, Tip. "L'Avenç", 1906.

Antonio SANTANGELO (a cura di), *Museo di Palazzo Venezia, Catalogo, I- Dipinti*, Roma, Casa editrice Carlo Colombo, 1947.

Leandro DE SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval», *Archivo de Arte valenciano*, 1935, pp. 57-66.

Leandro DE SARALEGUI, «Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia», *Archivo Español de Arte*; XXVI, 1953, pp. 237-252.

Leandro de SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval (continuación). Los discípulos de Marzal de Sas. Miguel Alcañiz», *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, pp. 3-41.

Leandro DE SARALEGUI, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnanimo, 1954.

Giovanni SARTI, *Trente Trois Primitifs italiens de 1300 a 1500: du sacré au profane*, G. Sarti Gallery, Paris-Londres, 1998.

Giuseppe Maria SCOLARI, *Vita di Santa Paola madre della santa vergine Eustochio tratta dal libro terzo delle lettere di San Girolamo e recata in italiano nel 1777*, Venezia, Cò tipi di Sante Martinengo, 1856.

G. B. L. G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti*, Vol. VI, Prato, Tipografia Giachetti, 1829.

Amadeo SERRA DESFILIS, Matilde MIQUEL JUAN, «La capilla de San Martín en la cartuja de Valdecris: construcción, devoción y magnificencia», *Ars Longa*, 18, 2009, pp. 65-80.

Amadeo SERRA DESFILIS y Matilde MIQUEL JUAN, «La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, 2010,

pp. 13–38.

John K. G. SHEARMAN, «The internationalism of Florentine Gothic art», Max SEIDEL *L'Europa e l'arte italiana*, 2000, pp. 143–156.

Augusto SCHMARSOW, «Gherardo Starnina in Ispagna», *Arte e Storia*, a. XXX, 1911, pp. 205–206.

Anne SHORT, Barbara DEIMLING, John M. NOLAN, Carl Brandon STREHLKE, Yvonne SZAFRAN, *Discovering a Pre-Renaissance Master: Tommaso del Mazza*, Bob Jones University Museum and Gallery, Greenville, 2009.

Paul SCHUBRING, *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Früh-Renaissance. Ein Beitrag zur profanmalerei im Quattrocento*, 1915, Leipzig, Karl W. Hiersemann.

José SIGÜENZA, *Historia de la orden de San Jerónimo*, ristampa Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 2000, 2 vol.

Alessandro SIMBENI, «Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del "Lignum vitae" in Catalogna», Andrea De Marchi e Giacomo Piraz (a cura di), *Santa Croce*, 2011, pp. 131–141.

Osvald SIRÉN, «Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco», *L'arte*, VII, 1904, pp. 337–355.

Osvald SIRÉN, «Notizie di opere di alcuni minori pittori fiorentini», *L'Arte*, VIII, fasc. 1, 1905, p. 48.

Osvald SIRÉN, *Don Lorenzo Monaco*, Strassburg, Heitz e Mündel, 1905.

Osvald SIRÉN, «Trecento Pictures in American Collections–III», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 14, No. 71 (Feb., 1909), pp. 324–326.

Osvald SIRÉN, «Opere sconosciute di Lorenzo Monaco», *Rassegna d'Arte*, a. IX, 1909, pp. 33–36.

Osvald SIRÉN, «A late gothic poet of line (continued)», *The Burlington Magazine*, n. 133, vol. 25, 1914, pp. 15–24.

Osvald SIRÉN, «Pictures by Parri Spinelli», *The Burlington Magazine*, vol. 49, No. 282 (September, 1926), pp. 117–125.

Erling S. SKAUG, «Towards a reconstruction of the Santa Maria degli Angeli Altarpiece of 1388: Agnolo Gaddi and Lorenzo Monaco?», *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2004, pp. 245–257.

Serena SKERL DEL CONTE, «La bandinella processionale di Antonio Veneziano a Pisa», *Arte a*

Friuli, arte a Trieste, 1993, pp. 87-104.

Serena SKERL DEL CONTE, *Antonio Veneziano e Taddeo Gaddi nella Toscana della seconda metà del Trecento*, Udine, Campanotto, 1995, pp. 15-179.

Serena SKERL DEL CONTE, «La bottega di Agnolo Gaddi e Spinello Aretino nel nono decennio del Trecento», *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 1995, pp. 49-69.

Maria Elisa SOLDANI, «Quale reciprocità? I consolati dei catalani in Toscana», in Maria Elisa SOLDANI, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, CSIC, 2011, pp. 52-61.

Maria Elisa SOLDANI, «Comunità e consolati catalani in Toscana, Liguria e Sardegna nel tardo Medioevo», in S. TOGNETTI and L. TANZINI (a cura di), *Il governo dell'economia. Economia e politica tra Italia e Penisola Iberica nel tardo Medioevo*, Roma, Viella, 2014, pp. 257-284.

Fiorella SRICCHIA SANTORO, «Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo», *Prospettiva*, 6, 1976, pp. 17-29.

Carl Brandon STREHLKE, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Pennsylvania State University Press, 2000.

William Emil SUIDA, Samuel H. KRESS, *Catalogue of the Samuel H. Kress collection of painting and sculptures*, Nelson Atkins Art Gallery, Kansas City, 1952.

Barbara SWEENEY, *John G. Johnson collection: catalogue of the italian paintings*, Philadelphia, 1966.

Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979.

Cornelia SYRE, «Antonio Veneziano (Antonio di Francesco da Venezia)», *The Grove Art on line*, (updated 2000).

Cornelia SYRE, «Gherardo Starnina, Das Jüngste Gericht», in *Alte Pinakothek, Italienische Malerei*, München, Hatje Kantz, 2007, p. 221.

T

Francisco TARÍN JUANEDA, *La Cartuja de Porta-Coeli, apuntes históricos*, Valencia, Manuel Alufre, 1897.

Angelo TARTUFERI, «Una nota per l'esordio di Agnolo Gaddi», *Antichità viva*, a. 35, n. 4, 1996, pp. 3-7.

Angelo TARTUFERI (a cura di), *L'eredità di Giotto*, Giunti, Firenze, 2008.

- Josef TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*, 1767, tomo II, Valencia, ristampa 1895.
- Maria Rosa TERÉS TOMÀS, «Violante de Bar: les inclinacions artístiques d'una reina francesa a la Corona d'Aragó», in *Capitula Facta et Firmata*, Cossetània, Valls, 2011, pp. 7-69.
- Rosa TERÉS, Teresa VICENS, “*Violant de Bar i Maria de Castella: reines, promoció espiritual i mecenatge a Catalunya a la Baixa Edat Mitjana*”, Ub.edu/tv.
- Pietro TOESCA, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze-Verona, 1929.
- Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951.
- Sergio TOGNETTI, «Gli affari di messer Palla Strozzi (e di suo padre Nofri). Imprenditoria e mecenatismo nella Firenze del primo Rinascimento», *Annali di Storia di Firenze*, v. 4, ott. 2011, pp. 7-88.
- Elias TORMO Y MONZÓ, «Gerardo Starnina en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones; Arte, Arqueología, Historia*, 18, (Trimeste, 1910), pp. 82-101.
- Carmen TORROJA MENENDEZ, «Pintores florentinos trecentistas en Toledo», *Historia y vida*, 79, 1974, pp. 94-97.
- Luigia Maria TOSI, «Gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce», *Bollettino d'arte*, fasc. XII, giugno 1930, pp. 538-554.
- Luís TRAMOYERES Y BLASCO, *Notas de arte*, Valencia, 1906.
- Johannes TRIPPS, «“Il miglior maestro di dipingere che sia in Firenze” Taddeo Gaddi attorno al 1350», Mirella Branca (a cura di), *Il polittico di Taddeo Gaddi in Santa Felicità in Firenze, restauro, studi, ricerche*, Firenze, Leo Olschki, 2008, pp. 77-85.

V

- W. R. VALENTINER, *A catalogue of italian, french and spanish paintings, XIV-XVII centuries*, Los Angeles County Museum, Los Angeles, 1954.
- Raimond VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1927, vol. IX.
- Albert VAN DE PUT, «La doble corona aragonesa y la divisa dels Borjes o Borgias» *Revista de la Asociación Artístico- Arqueológica Barcelonesa*, 1910, n.63, v. 6, pp. 347-383.
- Giorgio VASARI, *Vite*, edizione torrentiniana e giuntina, on line: <http://vasari.sns.it/>
- Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (edizione torrentiniana), Firenze, 1550, vol. II.
- Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (edizione Giuntina),

Firenze, 1568, vol. II.

Ángel VEGUE Y GOLDONI, «Gerardo Starnina en Toledo», *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1930, n° 17, pp. 199–203.

Ángel VEGUE Y GOLDONI, «La dotación de Pedro Fernandez de Burgos en la catedral de Toledo y Gerardo Starnina», *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1930, n°18, pp. 277–79.

Ewald VETTER, «Iconografía del Varon de Dolores. Su significado y origen», *Archivo español de arte*, 36, 1963, pp. 197–231.

Concepción VILLANUEVA MORTE, «Estudio de la producción y comercialización del la cerámica bajomedieval entre los reinos de Aragón y Valencia», *Revista de Historia Medieval*, 14, (2003–2006), p. 259.

Filippo VILLANI, *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, Firenze, 1847.

Caroline VILLERS, «Paintings on Canvas in Fourteenth Century Italy», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, Bd., H. 3 (1995), pp. 338–358.

Caroline VILLERS, *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Archetype Publications, 2000.

Paolo VITI, «Leonardo Dati», in *Dizionario biografico degli italiani*, 33, 1987, pp. 40–44.

Paola VITOLO, *La chiesa della Regina*, Roma, Viella, 2008.

Carlo VOLPE, «Per il completamento dell'altare del Maestro del Bambino Vispo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII, 1973, pp. 175–188.

Anneke DE VRIES, «Two copies after Starnina's lost frescoes in Santa Maria del Carmine», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43.1999(2000), pp. 189–199.

Anneke DE VRIES, *Schilderkunst in Florence tussen 1400 en 1430: een onderzoek naar stijl en stilistische vernieuwing*, Hochschulschrift: Leiden, Univ., TD, 2004, pp. 44–54.

Anneke DE VRIES, «Lazarus revived: on the original location of a fresco by Gherardo Starnina», *Source: Notes in the History of Art*, fall 2006, vol. XXVI, n.1, pp. 1–4.

Anneke DE VRIES, «Opere e giorni: alcune considerazioni sulla produzione e sul funzionamento della bottega di Gherardo Starnina», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 56–65.

Anneke DE VRIES, *A pinnacle by Agnolo Gaddi*, in Anneke DE VRIES (a cura di), *Voyages of discovery in the collection of Huis Berg, 's-Heerenberg*, 2008, pp. 134–140.

W

Jeanne VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, p. 82-91.

Jeanne WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983.

Y

Joaquín YARZA LUACES, *La edad media*, Editorial Alhambra, Madrid, 1980.

Joaquín YARZA LUACES, *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, Milano, Electa, 1995, vol. I.

Z

Federico ZERI, «Angelo Puccinelli a Siena», *Bollettino d'arte*, n. 3, 1964, pp. 229-235.

Federico ZERI, *La collezione Federico Mason Perkins*, Assisi, 1988.

12 Indice delle immagini

- 1 Taddeo Gaddi, *Patto di Satana con Dio*, Camposanto, Pisa
- 2 Taddeo Gaddi, *Lignum vitae e Ultima Cena*, chiesa di Santa Croce, Firenze
- 3 Taddeo Gaddi, *Crocifissione*, chiesa di Ognissanti, Firenze
- 4 Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino e Santi*, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas, Pistoia
- 5 Maso di Banco, *Battesimo di Costantino*, cappella Bardi, chiesa di Santa Croce, Firenze
- 6 Andrea di Cione detto Orcagna, *Madonna in trono e santi*, chiesa di San Giorgio a Ruballa, Bagno a Ripoli
- 7 Andrea di Cione detto Orcagna, *Pala Strozzi*, cappella Strozzi, S. Maria Novella, Firenze
- 8 Giotto, *Pietà di San Remigio*, Uffizi, Firenze
- 9 Antonio Veneziano, *San Giacomo*, Staatliche Museen, Berlino
- 10 Antonio Veneziano, *Decapitazione di San Giovanni Battista*, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze
- 11 Antonio Veneziano, *Ritorno e miracoli di San Ranieri (part.)*, Camposanto, Pisa
- 12 Antonio Veneziano, *Morte e funerali di San Ranieri (part.)*, Camposanto, Pisa
- 13 Antonio Veneziano, *Ritorno a Pisa di San Ranieri*, Camposanto, Pisa
- 14 Antonio Veneziano, *Scena di trionfo(?)*, chiesa di San Marco, Firenze
- 15 Antonio Veneziano, *Laici oranti*, chiesa di San Marco, Firenze
- 16 Antonio Veneziano, *Ruolo dei confrati defunti della confraternita di San Niccolò lo Reale*, 1388, Museo Diocesano, Palermo

- 17 Agnolo Gaddi, *Madonna e santi*, Galleria Nazionale, Parma
- 18 Lorenzo Monaco, *San Giacomo e il Mago Ermogene*, Louvre, Parigi
- 19 Lorenzo Monaco, *Piera degli Albizzi con le figlie*, The Alana collection, Delaware
- 20 Spinello Aretino, *Storie di San Benedetto*, chiesa di San Miniato al Monte, Firenze
- 21 Andrea Bonaiuti, *Navicella di Pietro*, Cappellone degli Spagnoli, S. Maria Novella, Firenze
- 22 Agnolo Gaddi, *Decapitazione di Kosroe e trionfo della Croce*, tribuna di S. Croce, chiesa di S. Croce, Firenze
- 23 Agnolo Gaddi, *Adorazione della Croce*, tribuna di S. Croce, chiesa di S. Croce, Firenze
- 24 Agnolo Gaddi, *Adorazione di Kosroe, sogno di Eraclio, duello di Eraclio e Siroes*, tribuna di S. Croce, chiesa di S. Croce, Firenze
- 25 Agnolo Gaddi, *Invenzione della Croce e prova della Vera Croce (part.)*, tribuna di S. Croce, chiesa di S. Croce, Firenze
- 26 Agnolo Gaddi e bottega, *Storie di San Giovanni Battista: Battesimo di Cristo e dei neofiti*, Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 27 Agnolo Gaddi e bottega, *Storie di San Nicola: miracolo della coppa d'oro*, Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 28 Agnolo Gaddi e bottega, *Storie di San Nicola: il Santo ferma un'esecuzione*, Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 29 Agnolo Gaddi e bottega, *Storie di Sant'Antonio Abate: chiamata e distribuzione dei beni ai poveri*, Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 30 Agnolo Gaddi e bottega, *Storie di Sant'Antonio Abate: incontro tra Antonio e Paolo*, Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 31 Gherardo Starnina, *Storie di Sant'Antonio Abate: il santo battuto dai diavoli e apparizione di Cristo*, Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 32 Gherardo Starnina, *Storie di Sant'Antonio Abate: morte e seppellimento del santo*,

- Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 33 Gherardo Starnina, *Sant'Andrea*, Cappella Castellani, chiesa di S. Croce, Firenze
- 34 Antonio Veneziano, *Ruolo dei confrati defunti della confraternita di San Niccolò lo Reale: San Bartolomeo(?)*, 1388, Museo Diocesano, Palermo
- 35 Antonio Veneziano, *Ruolo dei confrati defunti della confraternita di San Niccolò lo Reale: Santo con libro*, 1388, Museo Diocesano, Palermo
- 36 Spinello Aretino, *S. Maria Maddalena in trono tra angeli*, Metropolitan Museum, New York
- 37 Lorenzo Monaco, *Intercessione di Cristo*, The Cloisters, Metropolitan Museum, New York
- 38 Maestro de Horcajo, *Natività*, Museo de Bellas Artes, Bilbao
- 39 Gherardo Starnina e Juan de Borgoña, *politico di S. Eugenio*, cappella di S. Eugenio, cattedrale, Toledo
- 40 Gherardo Starnina e Juan de Borgoña, *Circoncisione*, cappella di S. Eugenio, cattedrale, Toledo
- 41 Taddeo Gaddi, *Presentazione di Gesù al tempio*, Castello di Poppi
- 42 Cenni di Francesco di ser Cenni, *Presentazione di Gesù al tempio*, chiesa di San Francesco, Volterra
- 43 Gherardo Starnina e Juan de Borgoña, *Gesù tra i dottori*, cappella di S. Eugenio, cattedrale, Toledo
- 44 Gherardo Starnina e Juan de Borgoña, *Bacio di Giuda*, cappella di S. Eugenio, cattedrale, Toledo
- 45 Gherardo Starnina e Juan de Borgoña, *Cristo davanti a Pilato*, cappella di S. Eugenio, cattedrale, Toledo
- 46 Gherardo Starnina e Juan de Borgoña, *Andata al Calvario*, cappella di S. Eugenio, cattedrale, Toledo

- 47 Gherardo Starnina e Juan de Borgoña, *Tradimento di Pietro*, cappella di S. Eugenio, cattedrale, Toledo
- 48 Anonimo italianizzante, *Cristo che placa le acque del lago di Tiberiade*, cappella del Battesimo, cattedrale, Toledo
- 49 Anonimo italianizzante, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, cappella del Battesimo, cattedrale, Toledo
- 50 Anonimo italianizzante, *Cristo e l'adultera*, cappella del Battesimo, cattedrale, Toledo
- 51 Anonimo italianizzante, *Trasfigurazione*, cappella del Battesimo, cattedrale, Toledo
- 52 Anonimo italianizzante, *San Taddeo*, Lehman Loeb Art Center, Vassar College di Poughkeepsie, New York
- 53 Anonimo italianizzante, *San Giovanni Evangelista*, cappella del Sepolcro, cattedrale, Toledo
- 54 Pseudo Rodríguez de Toledo, *polittico di don Sancho de Rojas*, Prado, Madrid
- 55 *Firma di Rodríguez de Toledo*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 56 Maestro della cappella di San Blas, *San Giovanni Evangelista*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 57 Maestro dell'Annunciazione, *Annunciazione*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 58 Secondo maestro della cappella di San Blas, *Cristo davanti a Caifà*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 59 Maestro della Crocifissione, *Crocifissione*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 60 Pseudo Rodríguez de Toledo, *Cristo messo nel sepolcro e Discesa al limbo*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 61 Pseudo Rodríguez de Toledo, *Resurrezione*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 62 Pseudo Rodríguez de Toledo, *Ascensione di Cristo*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 63 Maestro della Crocifissione, *Sedet dexteram patris e Giudizio*, cappella di San Blas,

- cattedrale, Toledo
- 64 Vari maestri della cappella di San Blas, *Pentecoste*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 65 Vari maestri della cappella di San Blas, *Resurrezione della carne*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 66 Parete est, *Giudizio Universale*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 67 Maestro tardo quattrocentesco, *Storie della vita di San Biagio*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 68 Maestro italianizzante affine a quello della Crocifissione, *San Pietro in trono e storie dei SS. Pietro e Paolo*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 69 Maestro quattrocentesco, *Caduta di Paolo e Liberazione di San Pietro dal carcere*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 70 Maestro quattrocentesco, *Martirio dei SS. Pietro e Paolo*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 71 Maestro italianizzante affine a quello della Crocifissione, *Caduta di Simon Mago*, cappella di San Blas, cattedrale, Toledo
- 72 Maestro anonimo e Gherardo Starnina, *politico di Bonifacio Ferrer*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 73 Maestro anonimo e Gherardo Starnina, *Bonifacio Ferrer con i figli*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 74 Maestro anonimo e Gherardo Starnina, *Jaumeta Despont con le figlie*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 75 Maestro anonimo e Gherardo Starnina, *Giudizio Finale*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 76 Maestro anonimo e Gherardo Starnina, *Lapidazione di Santo Stefano*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 77 Bernardo Daddi, *Lapidazione di Santo Stefano*, Pinacoteca Vaticana, Roma

- 78 Maestro anonimo e Gherardo Starnina, *Decapitazione del Battista*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 79 Gonzalo Peris, *Annunciazione*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 80 Pere Serra, Gerau Gener, Luís Borrassa, *Sante Martiri*, polittico di Santes Creus
- 81 Pere Serra, *Madonna e angeli di Tortosa*, MNAC, Barcelona
- 82 Jaume Serra i Gibert, *disegno del Giudizio Finale*, Esposizione Retrospectiva della Reale Accademia di Belle Arti di San Jordi, Barcellona, 1867
- 83 Gherardo Starnina, *Giudizio Finale*, foto di Berenson, 1932
- 84 Gherardo Starnina, *Giudizio Finale*, Alte Pinakothek, Monaco
- 85 Nardo di Cione, *Giudizio (part.)*, cappella Strozzi, chiesa di S. Maria Novella, Firenze
- 86 Buffalmacco, *Giudizio Universale: i dannati*, Camposanto, Pisa
- 87 Lorenzo Monaco, *Redentore benedicente*, polittico di san Benedetto fuori Porta Pinti, Galleria dell'Accademia, Firenze
- 88 Anonimo valenzano, *polittico di Vicente Gil*, Metropolitan Museum, New York
- 89 Miguel Alcañiz, *polittico della Santa Cruz*, Museo de Bellas Artes, Valenza
- 90 Gherardo Starnina, *San Michele*, già Musée d'Art et d'Histoire, Langres
- 91 Anonimo valenzano, *Flagellazione e Andata al Calvario*, parrocchia di Collado di Alpuente, Valenza
- 92 Anonimo valenzano, *Discesa dalla croce e seppellimento di Cristo*, parrocchia di Collado di Alpuente, Valenza
- 93 Miguel Alcañiz, *Storie di San Michele del Gargano*, Musée de Beaux Arts, Lione
- 94 Miguel Alcañiz, *Storie di San Michele*, Musée de Beaux Arts, Lione
- 95 Gherardo Starnina, *i SS. Ugo di Lincoln, Lorenzo, Stefano e Bruno*, Los Angeles County Museum of Arts, Los Angeles
- 96 Gherardo Starnina, *Vir dolorum tra Maria e Giovanni*, collezione privata
- 97 Bottega di Miguel Alcañiz, *San Michele vince il drago*, Metropolitan Museum, New

York

- 98 Anonimo pisanelliano, *Maria, S. Lorenzo, Vir Dolorum e San Giovanni*, Biblioteca Ambrosiana, Milano
- 99 Gherardo Starnina, *San Benedetto*, chiesa del Carmine, Firenze
- 100 Gherardo Starnina, *Santa martire acefala*, chiesa del Carmine, Firenze
- 101 Gherardo Starnina, *tabernacolo di santo*, chiesa del Carmine, Firenze
- 102 Gherardo Starnina, *santa*, chiesa del Carmine, Firenze
- 103 Gherardo Starnina, *Santa Agnese*, chiesa del Carmine, Firenze
- 104 Gherardo Starnina, *Madonna in trono con angeli musicanti tra i SS. Margherita, Andrea, Pietro e Maddalena*, Martin von Wagner Museum, Würzburg
- 105 Gherardo Starnina, *Angelo annunciante e Annunciata*, Musée du Petit Palais, Avignone
- 106 Gherardo Starnina, *Decapitazione di Santa Margherita*, National Gallery, Londra
- 107 Gherardo Starnina, *Dormitio Virginis*, Art Institute of Chicago, Chicago
- 108 Gherardo Starnina, *Assunzione della Madonna*, Harvard Art Museum, Cambridge
- 109 Gherardo Starnina, *Dormitio Virginis*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
- 110 Gherardo Starnina, *SS. Michele, Giacomo e Giovanni Battista e SS. Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo*, Museo di Villa Guinigi, Lucca
- 111 Gherardo Starnina, *Adorazione dei Magi*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City
- 112 Gherardo Starnina, *Incoronazione della Vergine*, Galleria nazionale, Parma
- 113 Gherardo Starnina, *SS. Maddalena e Lorenzo con donatore*, Gemäldegalerie, Berlino
- 114 Gherardo Starnina, *Miracolo di Sant'Ugo di Lincoln*, Museo Poldi Pezzoli, Milano
- 115 Gherardo Starnina, *Adorazione dei Magi*, museo di Douai
- 116 Gherardo Starnina, *Angeli musicanti*, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam
- 117 Gherardo Starnina, *Angelo annunciante, Padreterno, Annunciata*, Staedel Art

Institut, Francoforte

- 118 Gherardo Starnina, *Resurrezione di Lazzaro*, Museo di Santa Croce, Firenze
- 119 Gherardo Starnina, *San Giovanni Battista e San Pietro*, Museo della Collegiata, Empoli
- 120 Gherardo Starnina, *Sant'Andrea*, Museo della Collegiata, Empoli
- 121 Gherardo Starnina, *Battaglia dei Mori*, Lindenau Museum, Altenburg
- 122 Marzal de Sax, *Polittico di Centenar de la Ploma: battaglia di Puig*, Victoria and Albert Museum, Londra
- 123 Gherardo Starnina, *San Vincenzo*, Museum of Fine Arts, Boston
- 124 Gherardo Starnina, *Santo Stefano*, Museum of Fine Arts, Boston
- 125 Gherardo Starnina, *Profeti e angeli*, Museum of Fine Arts, Boston
- 126 Gherardo Starnina, *San Lorenzo*, collezione Federico Mason Perkins, Assisi
- 127 Gherardo Starnina, *Profeta Osea*, Museo di Palazzo Venezia, Roma
- 128 Gherardo Starnina, *Madonna col Bambino*, Cleveland Museum of Art, Cleveland
- 129 Gherardo Starnina, *Madonna col Bambino*, Christ Church, Oxford
- 130 Gherardo Starnina e bottega, *Madonna col Bambino e quattro santi*, già collezione Voss, collezione privata
- 131 Gherardo Starnina e bottega, *Madonna col Bambino*, Museo Diocesano, Milano
- 132 Seguace di Gherardo Starnina, *Madonna già Sarti*, collezione privata
- 133 Marzal de Sax, *Polittico di Centenar de la Ploma: Madonna del latte*, Victoria and Albert Museum, Londra
- 134 Maestro di Burgo de Osma, *Madonna col Bambino e angeli*, Louvre, Parigi
- 135 Scolaio di Giovanni, *Madonna col Bambino*, già collezione Salocchi
- 136 Bottega di Gherardo Starnina, *Madonna tra SS. Nicola e Stefano*, già in collezione Truniger a Lucerna, collezione privata
- 137 Gherardo Starnina e bottega, *Madonna con San Giovanni Battista e San Nicola*,

Galleria dell'Accademia, Firenze

138 Gherardo Starnina e bottega, *Madonna col Bambino e angeli*, the J. Paul Getty
Museum of Art, Los Angeles

139 Bottega di Gherardo Starnina, *Madonna col Bambino*, Uffizi, Firenze

140 Collaboratore (iberico?) di Starnina, *San Giovanni Battista e santo Vescovo*,
collezione privata

Tabella I

| Starnina nelle fonti: i dati | | | | | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|--|--|---|---|---|
| Libro di Antonio Billi | | Viaggio in Spagna e Francia | | Cappella San Girolamo al Carmine | San Dionigi e Pisa sul Palazzo Parte Guelfa | | Eredi Mariano di Gherardo all'Apparita |
| Anonimo Magliabechiano | Discepolo di Agnolo Gaddi | Viaggio in Spagna e Francia | | Cappella San Girolamo al Carmine | San Dionigi e Pisa sul Palazzo Parte | | Eredi Mariano di Gherardo all'Apparita |
| Vasari (Torrentiniana) | Discepolo di Antonio Veneziano | Viaggio in Spagna | Cappella Sant' Antonio dei Castellani | Cappella di San Girolamo al Carmine | San Dionigi (data errata 1366) | Discepoli: Masolino e Pace da Faenza | Attività 1390-1406. Sepoltura con lapide a San Jacopo Soprarno |
| Vasari (Giuntina) | Messo a bottega da Antonio Veneziano | Viaggio in Spagna -Rivolta dei Ciompi | Cappella con Storie di Antonio e Nicola di Michele di Vanni Castellani | Cappella Pugliesi di San Girolamo al Carmine | San Dionigi e storia annessione Pisa | Discepolo: Antonio Vite da Pistoia (pittura cap S. Nicola-Pisa) | Anno di nascita: 1354 |
| Borghini | Discepolo Antonio Veneziano | Viaggio in Spagna | Cappella Castellani (Nicola e Antonio) | Cappella San Girolamo al Carmine | San Dionigi e Pisa su Palazzo parte Guelfa | Discepolo: Masolino (anche del Ghiberti) | Nasce nel 1354 |
| Baldinucci | | Viaggio in Spagna | Cappella Castellani (Nicola e Antonio) | Cappella S. Girolamo al Carmine | San Dionigi (palazzo del Magistrato di Parte) | Discepolo: Masolino | Segue cronologia della 2a ed. Vasari; nel 1387 iscritto Compagnia San Luca, moglie monna Zanobia e figli agiati |
| Lanzi | Discepolo di Veneziano | Viaggio in Spagna | Cappella in S. Croce | | | Discepolo: Antonio Vite | |