



1 Alvaro Pirez, Testa di S. Francesco. Già Englewood, N. J., Coll. Dan Fellows Platt.

QUALCHE APPUNTO SU ALVARO PIREZ

di Federico Zeri

Lo scritto di Klara Steinweg su Alvaro Pirez, pubblicato nel 1957, ha bene riassunto le precedenti ricerche sul pittore italo-portoghese, e costituisce il punto fisso dal quale procedere per ogni ulteriore discussione dell'argomento.¹ A parte le aggiunte, tutte convincenti, al catalogo dell'artista, il contributo della Steinweg è stato specialmente positivo per ciò che riguarda la sistemazione cronologica, condotta secondo una traccia che, nella scarsità di date fisse e di documenti, si basa sulle variazioni tipologiche e di scrittura dei singoli dipinti, più che sul loro significato formale e sulle componenti culturali.

Qualche nuovo apporto, che scelgo tra le mie note sul Pirez, servirà a precisare la vicenda delineata da Klara Steinweg, ponendo alcuni problemi, che, allo stato attuale delle ricerche, restano di incerta soluzione.

Talvolta le aggiunte al *corpus* del Pirez son ovvie. Nessun dubbio, ad esempio, che questo frammentario „San Francesco“ (fig. 1) vada riunito al „Santa Martire“ del Kunstmuseum

¹ Klara Steinweg, Opere sconosciute di Alvaro di Pietro, in: Riv. d'Arte, 32, 1957, pp. 39-55.



2 Alvaro Pirez, S. Michele Arcangelo. Già New York, Wildenstein (1967).

dipinti, anch'essi parti di un complesso di vasta portata, del quale restano da ritrovare molte altre porzioni, tra cui quelle principali. Sono le due tavolette delle Raccolte del Comune di Bologna (figg. 3, 4)⁵, dove passano per cose locali. Raffigurano „I Santi Stefano e Vincenzo

di Berna, come parte di un medesimo trittico o polittico che oggi risulta distrutto.² Già nella Collezione di Dan Fellows Platt ad Englewood, nel New Jersey, il frammento in questione è stato poi disperso nel 1947, e non ne conosco l'attuale dimora.³ Siamo, con questo dipinto, nella fase più antica del Pirez, come propose la Steinweg per il frammento di Berna; e anche qui la resa vivace, quasi espressionistica, degli esausti motivi della tradizione fiorentina e pisana, non è senza meriti. Nel capitolo „tardo-gotico“ del secondo decennio del Quattrocento, questo frammento ha un sapore esotico, almeno per il palato italiano, per quella caratterizzazione marcata ed esuberante, sorretta da una vitalità persino caricaturale. Il polittico al quale appartenevano questo frammento e quello di Berna va datato immediatamente dopo la tavola firmata nella chiesa di S. Croce in Fossabanda a Pisa.

Nonostante talune somiglianze con l'Arcangelo della tavola già a Königsberg, pubblicata dalla Steinweg e che dal 1945 si trova nel Museo Nazionale di Varsavia⁴, questo minuscolo „San Michele“ (fig. 2), già a New York (Wildenstein), va sicuramente riferito ad un momento più avanzato. I contorni dell'immagine appaiono più smussati, le forme definite da passaggi più dolci che non nelle cose primitive di Alvaro; anche rispetto all'analogia figura nel polittico di Volterra (1423) il dato ritmico è più contenuto, in accordo con una maggiore e più studiata solidità di impianto. Credo che questo nuovo orientamento, che sembra situarsi verso la metà del terzo decennio, rifletta, sebbene assai superficialmente, i motivi formali del Rinascimento fiorentino; ma è una fase che, nella vicenda del Pirez, dura assai poco, e che non implica un diretto soggiorno del pittore a Firenze, visto che persino Masaccio eseguì una delle sue opere principali per Pisa. Parte del pilastro terminale di un grande polittico, questo S. Michele, che non si lega in serie con nessuno dei dipinti sinora riesumati, conferma il sospetto che il catalogo del Pirez sia aperto a molti e fondamentali apporti. La medesima riflessione è posta da altri due

² Per il frammento di Berna, cfr. *Steinweg*, pp. 42 sgg., fig. 3. Il frammento bernese misura cm. 20,5 × 22,5.

³ Il frammento già nella Collezione Dan Fellows Platt misura cm. 20 × 16 circa. Fu venduto in un'asta presso Parke-Bernet a New York il 20 febbraio 1947.

⁴ Cfr. *Steinweg*, p. 48, fig. 6. La tavola, già a Königsberg in Prussia, si trova oggi nel Museo Nazionale di Varsavia, no. 186 038. Misura cm. 125 × 80,5. Sull'argomento, si veda anche: National Museum in Warsaw, *Catalogue of Paintings, Foreign Schools, I*, Varsavia 1969, p. 22, no. 20.

⁵ Bologna, Collezioni Comunali (già nel Museo Civico, no. 207). Le due tavolette, riunite assieme, misu-



3 e 4 Alvaro Pirez, SS. Stefano e Vincenzo Martire. Bologna, Collezioni Comunali.

Martire“ (non Quirino, secondo il battesimo ufficiale) e una leggera diversità di sagoma e di misure conferma, rispetto al S. Michele, gli indizi suggeriti dallo stile, che cioè si tratta di un prodotto un poco più tardo, che porrei verso il 1427-1430. Sebbene la veste damascata del S. Stefano alluda ad un riflesso di Gentile da Fabriano, tuttavia la scrittura netta dei contorni,

rano cm. 53 × 33. Vedi *Guido Zucchini*, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*, Bologna 1938, p. 90, no. 14. Precedentemente erano state pubblicate da *Francesco Filippini* (*La collezione dei quadri del Museo Civico di Bologna*, in: *Il Comune di Bologna*, 19, 1932, pp. 26 s.) come Bolognesi del sec. XV.

specie delle due teste, e l'impianto serrato, più fermo delle due figure, trovano il confronto più prossimo nella „Madonna dell'Umiltà“ già presso Bruscoli a Firenze, che io pubblicai nel 1954, e che la Steinweg ha datato verso la fine del terzo decennio.⁶

In effetti, il capitolo finale di Alvaro Pirez mostra una ripresa di spunti e motivi „gotici“, condotti con una attenzione e con una rinnovata larghezza di repertorio tematico tali da implicare la frequenza sia di Firenze che di Siena. Una di queste opere, eseguita, io penso, tra il 1430 ed il 1434, è la curiosa „Annunciazione“ (fig. 5), certamente parte di un dittico, che studiai nella Raccolta del Cancelliere Konrad Adenauer. Scartata l'impossibile attribuzione alla Scuola di Avignone, che il pannello portava quando lo vidi la prima volta⁷, i tipi del Pirez vi si leggono ben chiari, adattati ad una composizione che fonde singolarmente motivi tratti da due celebri opere, l'una fiorentina, l'altra senese. E infatti la Vergine è basata sul modello della „Annunciazione“ di Don Lorenzo Monaco (Firenze, Accademia) mentre l'Angelo costituisce una versione riveduta di quello della tavola del 1333 di Simone Martini e Lippo Memmi già nel Duomo di Siena ed ora agli Uffizi.

Un certo qual rapporto con Siena è poi suggerito dalla produzione più tarda, sia dalla tavola, purtroppo molto ridipinta, del Museo di Digione, che dal trittico del 1434 a Braunschweig; opere queste in cui la caratterizzazione delle forme si svolge in modi molto simili a quelli di Giovanni di Paolo, mentre nel trittico del 1434 taluni elementi fanno pensare anche alla conoscenza del Maestro dell'Osservanza.

La vicenda del Pirez si svolge dunque e si conclude entro limiti ben precisi, che sono quelli del capitolo „gotico“ della pittura toscana, nella sua varietà più remota dalla capitale artistica della regione, Firenze, come è quella orientata su Pisa e su Volterra.

È da osservare come il sapore esotico, tipicamente iberico, dell'artista, si mantenga sino alle opere più tarde, sebbene, come è del resto normale, esso risulti assai stemperato, a partire dalle cose più antiche come la tavola di S. Croce in Fossabanda. Ora, trattando del Pirez, è opportuno notare come una analoga composizione culturale appaia in un piccolo gruppo di tavole (gruppo che sinora non è mai stato riconosciuto), e che allude ad una ben diversa personalità, parallela al Pirez ma di livello più alto, e la cui storia, almeno in un capitolo, deve essere situata nel territorio pisano.

Il gruppo in questione fa capo alla „Presentazione al Tempio“ (fig. 6) già nella Collezione Spencer-Churchill a Northwick Park, nel Gloucestershire, dispersa presso Christie's a Londra il 28 maggio del 1965.⁸ Il pannello in questione appartiene ad una predella; già attribuito a Lorenzo Monaco, fu poi riferito da Roberto Longhi al primo tempo di Paolo Schiavo.⁹ In effetti, le somiglianze con Paolo sono assai marcate, specie nella figura del S. Giuseppe all'estrema sinistra; ma il suggerimento non è convincente, sia per l'esecuzione sottile e minuta, che (del tutto diversa da quella di Paolo) male si addice al tempo giovanile di un pittore, sia per le assai singolari accentuazioni formali, che in taluni passaggi (i due diaconi a destra, la donna subito dietro la Profetessa Anna) serbano un *quid* di non italiano, di iberico. Ancora a Paolo Schiavo fu riferita dal Longhi la „Annunciazione“ (fig. 7) che, nella Galleria dei Musei a Berlino-Dahlem porta il numero 1111. Superfluo rilevare che si tratta della medesima persona cui va

⁶ F. Zeri, Alvaro Pirez: tre tavolette, in: *Paragone*, 5, 1954, no. 59, pp. 44-47, fig. 30; *Steinweg*, pp. 51 sgg., fig. 8.

⁷ Il pannello misura cm. 30,5 × 22 con le cornici, e cm. 27 × 19 nella figurazione vera e propria. La mia restituzione ad Alvaro Pirez è accettata in *Heinz Kisters*, Adenauer als Kunstsammler, Monaco di Bav. 1970, p. 42, ill. a colori p. 43.

⁸ Per il dipinto già a Northwick Park, ripetutamente esposto in importanti mostre, cfr. il catalogo di vendita di Christie's, Londra, 28 maggio, 1965, no. 11 (come Lorenzo Monaco). Il pannello misura cm. 31,1 × 39,3.

⁹ Per l'attribuzione a Paolo Schiavo, cfr. R. Longhi, Uno sguardo alle fotografie della Mostra „Italian Art and Britain“ alla Royal Academy di Londra, in: *Paragone*, 11, 1960, no. 125, p. 60, tav. 42.



5 Alvaro Pirez, Annunciazione. Kreuzlingen, Coll. Kisters.



6 Presentazione al Tempio. Già Northwick Park, Glos., Coll. Spencer-Churchill.

riferita la predella vista poc'anzi; nasce il sospetto, per le strettissime affinità di scrittura e di momento culturale, che le due cuspidi siano riferibili al medesimo polittico. Comunque, anche in esse il precedente di Lorenzo Monaco è basilare, ed identica ne è la declinazione, condotta con una certa quale equidistanza tra accenni al caratterismo grafico dei suoi satelliti (richiamati alla memoria anche dalla gamma cromatica) e l'interesse verso la definizione plastica e tridimensionale. Sotto questo aspetto, la cuspidi con la Vergine Annunciata è molto significativa: con l'assaggio in profondità misurato dalla panca messa di traverso sul pavimento che si svolge verticale, a mo' di zoccolo marmorizzato, e con lo snodarsi dei contorni del mantello, che avvolge la massa corporosa della figura.¹⁰

Sia per l'analogo momento figurativo, che per la somiglianza formale e tipologica (venata

¹⁰ Già nella Collezione Solly (1821) le due tavolette di Berlino portavano il no. 1111 nel Kaiser-Friedrich-Museum; attualmente si trovano nella Galleria degli Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz a Berlino-Dahlem, dove portano lo stesso no. 1111. Misurano cm. 33 × 23 ognuna. Già riferiti alla Scuola Fiorentina verso il 1420, i due pannelli vennero poi situati nella Scuola di Lorenzo Monaco dal *van Marle* (IX, p. 177, nota 1, erroneamente come raffiguranti l'Ascensione). L'attribuzione, dubitativa, al tempo giovanile di Paolo Schiavo è in *R. Longhi*, Fatti di Masolino e di Masaccio, in: *Critica d'Arte*, 5, 1940, p. 188, nota 25.



7 Annunciazione. Berlino-Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

ugualmente da un che di sapore alieno) ho a lungo creduto che le due cuspidi di Berlino e la „Presentazione“ Spencer-Churchill potessero, prima o poi, sistemarsi pianamente nella parabola del Pirez; e so che di questo parere è (o è stato) anche un conoscitore di quel periodo come Miklós Boskovits. Mi sono però accorto che il gruppo, con l'accrescersi, si specifica in direzione di Pisa, ma grazie ad opere che è impossibile riferire ad Alvaro di Ebor.

Le aggiunte in questione sono poche, e tutte relative ad un medesimo altare, oggi smembrato, di cui costituiscono parte dei pilastri verticali; e non escludo affatto che provengano proprio dallo stesso polittico delle due cuspidi e della predella, come sembra suggerire la fattura, assolutamente identica anche nei ferri da punzone e nel modo di usarli, che si riscontra nei nimb. La prima di queste aggiunte è nel Louvre, ed è il noto „San Girolamo“ numero 1624 (fig. 8), per il quale non è mai stato suggerito un battesimo convincente. Scartata l'ipotesi del Suida, che lo voleva riferire ad Ambrogio Lorenzetti, la sua collocazione storica è rimasta però, ma senza una valida ragione, ancorata al territorio di Siena.¹¹ Il lettore vorrà concedermi di non dilungarmi sulle ragioni che mi hanno convinto a riunirlo al gruppo in questione; voglio soltanto accostare a questa figura (che campeggia su un pavimento uguale a quello della „Annunciazione“ di Berlino) un particolare della „Presentazione“ già Spencer-Churchill, cioè il sacerdote Simeone in atto di restituire il Bambino (fig. 9). Lascio il commento alle immagini;

¹¹ L'opinione del Suida, forse espressa verbalmente, è in *Louis Hautecoeur*, Musée National du Louvre, Catalogue des Peintures, II, École Italienne et École Espagnole, Parigi 1926, p. 150. Il pannello misura cm. 35 × 15.



8 S. Girolamo, frammento di un polittico, Parigi, Louvre.



9 S. Simeone con il Bambino Gesù, particolare della Presentazione al Tempio, fig. 6.

è difficile che si possa incontrare un altro caso di corrispondenza così totale, assoluta, e anche nei dettagli più secondari, tra due prodotti del medesimo pennello.

Al frammento del Louvre va riunito il curioso Beato (che con ogni probabilità è il rarissimo Lucchese, secondo che allude la foggia del copricapo) appartenente al Museo Nazionale di Pisa (fig. 11). Anche questo pannello ha avuto in sorte grandi nomi, tra cui quello di Antonio Pisano, detto Pisanello, al quale lo volle riferire Bernhard Degenhart.¹² È da notare che il pannello di Pisa apparteneva alla fiancata di destra dell'altare, come quello di Parigi; in alto, al di sopra degli ornati gotici, resta la scritta S. BLASIUS, evidentemente riferita ad una terza figura che si trovava nel ripiano superiore. E poiché il pannello pisano conserva la porzione di legno che separava l'una dall'altra le figure sovrapposte, ammettendo che queste fossero tre di numero

¹² Per il pannello di Pisa, che misura complessivamente cm. 40 × 22, vedi *Licisco Magagnato*, Catalogo della Mostra „Da Altichiero a Pisanello“ (Verona, Museo del Castelvecchio, 1958), Venezia 1958, p. 101 sg., no. 114, dove il soggetto è proposto dubitativamente come S. Antonio Abate. — Per l'attribuzione al Pisanello, cfr. B. Degenhart, Di una pubblicazione su Pisanello e di altri fatti (II), in: *Arte Veneta*, 8, 1954, p. 116 sg.



10 S. Ranieri, frammento di un polittico. Già Firenze, Coll. Gentner.



11 S. Lucchese (?), frammento di un polittico. Pisa, Museo Nazionale.

se ne calcola l'altezza del pilastro in 120 centimetri; 160 qualora (ma non ci sono indizi per sostenerlo) la serie fosse composta di quattro elementi.

Conosco anche un altro pannello dell'insieme; ma appartenente al pilastro di sinistra e, purtroppo, mutilato di tutti gli elementi che lo incorniciavano. È questo „San Ranieri“ (fig. 10), che faceva parte della Collezione Gentner a Firenze; verso il 1947 fece la comparsa sul commercio antiquario di Roma, e, in seguito, non mi è più occorso di incontrarlo.¹³ Strettamente legato al pannello pisano (si vedano i piedi con i sandali, contro la venatura del marmo), la sua scelta iconografica è quella che, in Pisa, individua nei modi tradizionali il Santo protettore della città: un giovane con baffi e una leggera barba, munito del bastone dei pellegrini e di un rosario, con un mantello di pelle lanosa che gli copre le vesti, proprio come lo aveva raffigurato, tra gli altri, la tavola di Spinello Aretino e Lorenzo di Niccolò nella Sala del Capitolo del Duomo pisano.

¹³ Il pannello già nella Collezione Gentner di Firenze (almeno sino al 1939/40) fu da me studiato nel 1947 sul commercio di Roma. Mi si riferisce, ma non so con quanta esattezza, che oggi si trova in una raccolta di San Paolo, nel Brasile. La tavola misura cm. 37 × 11.

Sono queste le opere da cui si ravvisa il problema; a mio avviso il loro autore è una persona che, sin qui, non è riemersa negli studi sul primo Quattrocento Toscano. Già in apertura si possono precisare taluni aspetti che ne caratterizzano la vicenda e la posizione storica: affine, ma assai superiore in qualità, ad Alvaro Pirez, col quale condivide un indubbio sapore spagnolo o portoghese; toccato da Lorenzo Monaco e, a volte, parallelo a Paolo Schiavo nella resa dei temi formali del primo Rinascimento fiorentino; singolarmente simile (e qui alludo alla testa del S. Ranieri già Gentner) al Maestro del Bambino Vispo. Il problema è perciò uno dei più complessi, anche nelle intricate vicende di quel momento; non resta che attendere la riesumazione di nuove opere su cui procedere nella ricerca, che già da ora si muove tra Firenze e Pisa.

ZUSAMMENFASSUNG

Einige bisher unveröffentlichte oder wenig bekannte Gemälde werden dem Werk des Alvaro Pirez hinzugefügt und dienen zur Verdeutlichung seines Entwicklungsganges. Daneben stellt der Verfasser einen anonymen zeitgenössischen Maler — vielleicht ebenfalls iberischer Herkunft — vor, der bislang unerkannt ist und engste Beziehungen zu Pirez zeigt. Die Zusammenstellung seiner Werke umfasst die ehemals der Sammlung Spencer-Churchill gehörende Darbringung im Tempel (Abb. 6), eine Verkündigung in der Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem (Abb. 7) und eine Reihe kleiner Heiligenfiguren aus dem Rahmenwerk einer grossen Altartafel, von denen sich eine im Louvre, eine andere im Museo Nazionale in Pisa befindet. Auch diese neue Künstlerpersönlichkeit hat Kontakt mit dem Florentiner Ambiente, ihre Tätigkeit muss sich auf Pisaner Boden entwickelt haben. Viele Fragen, die sich aus dieser Wiederentdeckung ergeben, bleiben jedoch beim heutigen Stand unserer Kenntnis noch unbeantwortet.

Provenienza delle fotografie:

*Wildenstein, New York: fig. 2. — Fotofast, Bologna: figg. 3, 4. — Schwitter, Basilea: fig. 5. — Giraudon, Parigi: fig. 8. — Museo Nazionale, Pisa: fig. 11.
Ignota (dall'autore): figg. 1, 6, 7, 9, 10.*