

RINASCIMENTO MEDITERRANEO. TRIANGOLAZIONI, EFFETTO-KOINÈ E ALTERNATIVE, TRA ARTISTI-FRONTIERA E PROTAGONISTI COSTIERI

Maria Vittoria Spissu

Quando si parla di 'Rinascimento mediterraneo', il pensiero non può non andare, prima di tutto, a *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*¹, di Ferdinando Bologna, in cui lo studioso volentieri scongiura qualsivoglia ripiegamento storiografico e localistico, seguendo le traiettorie, con appassionata filologia, di singolari pittori itineranti e dando inoltre il debito risalto, oltre i confini del Regno di Napoli, alla formazione internazionale di un linguaggio che si tinge delle preziose suggestioni flandro-provenzali, fino a coinvolgere in una girandola di tessiture politiche e diplomatiche tutti i territori della Corona d'Aragona. Naturalmente alcune fisionomie e qualche corpus sono via via stati, anche dallo stesso Bologna, rivisti, ma il volume appare ancora come una terra promessa di suggestioni e nuovi spunti di ricerca, tanto che lo stesso titolo verrà più di recente omaggiato in alcune pubblicazioni che a quel modello e a quel metodo si ispirano². Come pure, quando si parla di 'Rinascimento meridionale', riferimento primario rimane il catalogo curato da Giovanni Previtali su *Andrea da Salerno*³, al tempo lavoro improbo per avere riesumato e proiettato nella storia dell'arte più illustre tutto un contesto a lungo trascurato o considerato tacitamente di secondo ordine.

Da allora ad incrementare notevolmente gli studi sul primo versante è stato il grande catalogo orchestrato da Mauro Natale *El Renacimiento mediterraneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*⁴, mentre per il secondo

¹ FERDINANDO BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Soc. Napoletana di Storia Patria, 1977.

² Come per esempio: *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, a cura di Fernando Checa Cremades e Bernardo José García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005; MAURO SALIS, *Rotte mediterranee della pittura: artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2015 (Collection Histoire de l'art; 9).

³ *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, a cura di Giovanni Previtali, catalogo della mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 giugno-31 ottobre 1986), Firenze, Centro Di, 1986. Impegno già inaugurato da ID., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino, Einaudi, 1978. Si segnala ora volentieri la monografia di PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Andrea Sabatini da Salerno. Il Raffaello di Napoli*, Napoli, arte'm, 2017, uscita mentre questo articolo è giunto ormai alla fase di chiusura pre-pubblicazione.

⁴ *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y*

fronte molto si deve a Pieluigi Leone de Castris, autore, insieme a Paola Giusti, di *Forastieri e regnicoli. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*⁵.

Occorre subito avvertire che la maggior parte dei lavori apparsi in seguito sulle nostre tematiche ha spesso privilegiato grandi panoramiche, mosse dalla volontà di captare correnti e mulinelli inventivi, nel rimescolio mediterraneo di idee, stilemi, artisti e maestranze, con ricognizioni all'interno di sottoboschi di artisti minori, circolanti nei domini angioini, aragonesi, e poi nell'Impero di Carlo V, con l'intento di tenere insieme svariate personalità, dal pittore già noto come Vrancke van der Stockt a Pedro Fernández (un tempo Pseudo Bramantino), da Antoine de Lonhy a Marco Cardisco. A complicare lo scenario, scoraggiando forse il proposito di redarre riflessioni monografiche, è l'apparente impossibilità di guardare, a biglie ferme, la produzione di taluni artisti che si contraddistinguono per una mobilità che abbraccia non solo i territori della Corona d'Aragona, ma talvolta anche la Francia meridionale, le Fiandre, le province lombarde, e di fatto i luoghi di incubazione del leonardismo e del manierismo.

Gli studi in cui si osservano i botta e risposta tra centri e periferie, l'andamento a fisarmonica tra adattamenti e adozioni da una parte, e resistenze e sovversive rielaborazioni dall'altra, si pongono sulla strada indicata dal saggio, molto citato, di Ginzburg e Castelnuovo, sul grande tema 'centro e periferia'⁶. Come pure le visioni che contemplano i travalicamenti di idee, le 'pianure liquide comunicanti', la 'frontiera mobile', possono dirsi eredi, direttamente o indirettamente, dell'impegno profuso dallo stesso Castelnuovo in tal senso, nel promuovere un approccio più sensibile alla propagazione degli stilemi, e al ruolo singolare, a volte osmotico, permeabile, filtrante, della 'frontiera' nella storia dell'arte⁷. E il Mediterraneo si pone pertanto come grande metafora di tali proficui attraversamenti, riversando sui domini meridionali della Corona d'Aragona stilemi di origine ponentina e nordica, e, in direzione inversa,

España, a cura di Mauro Natale, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio-6 marzo 2011; Valencia, Museo de Bellas Artes, 19 maggio-2 settembre 2001), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001.

⁵ PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS – PAOLA GIUSTI, *Forastieri e regnicoli. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli, Electa, 1985. Si veda anche: ID., *Napoli 1532-1553, pittori toscani, spagnoli, fiamminghi al servizio del viceré Pedro de Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, a cura di Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti editore, 2016, pp. 523-543.

⁶ ENRICO CASTELNUOVO – CARLO GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di Giovanni Previtali, Torino: Einaudi, 1979, pp. 285-352.

⁷ ENRICO CASTELNUOVO, *La frontiera nella storia dell'arte*, in *La frontiera da Stato a nazione. Il caso Piemonte*, a cura di Carlo Ossola, Claude Raffestin, Mario Ricciardi, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 234-261, ried. in ID., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 15-

accompagnando il passaggio della maniera moderna italiana nei territori del Levante spagnolo⁸. C'è da dire che talvolta il ruolo di collante marino e europeo, generatore di incontri e scambi di gusti e invenzioni, potrebbe apparire anche fin troppo enfatizzato in taluni lavori, eppure è risultata, insieme agli stessi viaggi e ai bagagli zeppi di motivi figurativi, l'unica via attendibile per spiegare casi come quello del Maestro di Ozieri, per fare solo un esempio tra i più sfaccettati e polifonici⁹. Il legante flandro-iberico ha creato una sorta di effetto-koinè, bene individuato nel catalogo della mostra *The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*¹⁰, in cui si ricorda ancora una volta l'influenza di van Eyck sul Maestro della Porziuncola, il ruolo di Lluís Dalmau per la formazione di una certa confidenza con il fiamminghismo in Jaume Huguet e Bartolomé Bermejo, con il merito di aver coinvolto anche il Portogallo di Nuño Gonçalves, rimasto invece fuori dalla rete di *El Renacimiento mediterraneo*, che invece da par suo riconosce alla miniatura franco-fiamminga, leggi per esempio il Maestro di Boucicaut, un canale fertile di trasmissione di stilemi, come pure non trascura realtà tutt'altro che isolate, come Maiorca, in cui Pedro Nisart, al Museo della Cattedrale di Palma, rielabora il *San Giorgio* di van der Weyden, alla National Gallery di Washington. Nello stesso catalogo fa la sua comparsa il castigliano Alonso de Sedano, proveniente da Burgos, foriero di una maniera impregnata dei modi di Dirck Bouts, di cui si sentirà una robusta eco anche in Sardegna, in particolare nel Retablo Maggiore di Ardara¹¹.

Non trascurabili adozioni sull'asse Italia-Spagna hanno per protagonista il Maestro di Castelsardo¹², che, a dispetto del suo nome di convenzione, dovette essere catalano, ereditando diverse commissioni dallo stesso Jaume Huguet alla sua morte nel 1492. Un pittore che cambia forme e riferimenti, per cui nella *Virgen de la Leche* del MNAC di Barcellona si

34.

⁸ Si rimanda almeno a *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, a cura di Tommaso Mozzati e Antonio Natali, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), Firenze, Giunti, 2013, con bibliografia precedente sui 'comprimari spagnoli della maniera italiana'.

⁹ MARIA VITTORIA SPISSU, *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, Padova, Il Poligrafo, 2014 (Biblioteca di Arte; 7).

¹⁰ *The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting; 1430-1530*, a cura di Till-Holger Borchert, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo-30 giugno 2002), Ghent/Amsterdam, Ludion, 2002.

¹¹ CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, a cura di C. Limentani Virdis e Maddalena Bellavitis, atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), Padova, Il Poligrafo, 2007 (Humanitas; 6), pp. 147-156.

¹² Sul pittore si rimanda certamente a M. SALIS, *Rotte mediterranee della pittura* cit.; si veda ora anche il ricco volume di MARCO ANTONIO SCANU, *Il retablo di Tuili. Depingi Solempniter. Uomini, viaggi e vicende attorno al Maestro di Castelsardo*, Ghilarza, Iskra, 2017.

riconosce una citazione da Lorenzo di Credi¹³, mentre nella Madonna appartenente al *Retablo di Castelsardo* (Castelsardo, Concattedrale di Sant'Antonio abate) e nella *Madonna in trono con angeli musici e donatori* (Birmingham, Museums & Art Gallery's) si ritrova, nell'idea dei putti accovacciati sulla parte apicale del trono, un motivo figurativo derivante da altre fonti italiane, più precisamente nizzardo-liguri-lombarde¹⁴, per cui si vedano Vincenzo Foppa e Ludovico Brea, nello scomparto del *Polittico della Rovere*, nell'Oratorio di Santa Maria di Castello, Savona, e lo stesso Brea, nella *Madonna in trono con il Bambino e angeli musicanti* (Milano, Museo Poldi Pezzoli), come pure si veda la lunetta attribuita a Bergognone, 1485 circa, raffigurante *Tre Angeli Cantori* (New York, collezione Richard L. Feigen).

Nella fortuna critica sul 'Mediterraneo allargato' non viene trascurato altresì l'apporto di prodotti di raccordo, dalla grande trasferibilità, come gli altari portatili, o l'irradiazione di stilemi attraverso piccoli oggetti o fogli miniati, specialmente nel caso di pittori dall'attività 'cosmopolita' o 'bipolare', come per esempio il Maestro di Bolea¹⁵, autore del grande retablo conservato presso la Collegiata di Santa María la Mayor, in provincia di Huesca, e di alcune miniature, di cui si segnalano quelle comprese nel manoscritto latino 1354¹⁶, presso la Bibliothèque national de France, in cui si riconosce il ruolo di cerniera svolto dall'artista tra Aragona e Napoli, nel suo rifarsi ad una cultura pinturicchiesca e borgiana, con riferimenti pollaioleschi, come pure si possono rintracciare alcuni addentellati con la produzione del Maestro di Sanluri e di Pietro Cavaro¹⁷ nel cagliaritano.

Gli stessi infatti dimostrano di manipolare il medesimo bagaglio di riferimenti grafici, i quali si scoprono e al di sotto del *Battesimo* e della *Resurrezione* – entrambi da Cristofano Robetta – e nell'impegno antiquariale del parapetto a *grisaille* dietro il *San Giovanni Battista*, nel *Retablo di Villamar* (1518, Villamar, chiesa di San Giovanni Battista), dipinto da Cavaro; come pure nel registro e nelle pose aggraziate e cortesi di alcune figure del Maestro di

¹³ ENRICO PUSCEDDU, *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2013, pp. 257-264.

¹⁴ LUISA NIEDDU, *Il Maestro di Castelsardo: contatti con la cultura figurativa del ponente ligure*, «Bollettino Telematico dell'Arte», 306, 3 settembre 2002; E. PUSCEDDU, *Joan Barceló II cit.*, pp. 239-247.

¹⁵ FIORELLA SRICCHIA SANTORO, *Tra Aragona e Napoli, ricerche sul "Maestro di Bolea"*, «Prospettiva», 133, 2009, pp. 22-45; TERESA D'URSO, *Napoli 1506, il Maestro del retablo di Bolea e l'eredità artistica di Giovanni Todeschino*, in *Quand la peinture était dans les livres, mélanges en l'honneur de François Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin*, a cura di Mara Hofmann e Caroline Zöhl, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 78-87, 440.

¹⁶ ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE, *Un "Libro d'ore" della Bibliothèque Nationale di Parigi e alcune riflessioni sull'attività di miniatore del "Maestro del retablo di Bolea"*, «Prospettiva», 91/92, 1998 (1999), pp. 91-95.

¹⁷ Su Pietro Cavaro si veda ora M. SALIS, *Rotte mediterranee della pittura cit.*, pp. 211-238, con

Sanluri, tra cui il *San Giuliano*, nel *Retablo di Sant'Eligio* (Cagliari, Pinacoteca), e il *San Sebastiano*¹⁸ (fig. 1), in collezione privata, che ci sentiamo di poter ricondurre all'anonimo maestro, con la sua inclinazione pinturicchiesca, venata di una amara e arguta mestizia, la quale si rincorre in diverse tavole del 'Rinascimento sardesco'. Sulla predella dello stesso retablo cagliaritano le tavolette con *Eligio al cospetto di Clotario II* e con la *Consacrazione vescovile* mostrano inoltre una declinazione simile a certi *focus* psicologici messi a punto dal Maestro di Bolea, in particolare, nella prima scena citata, la figura che eccede rispetto al solito ricorso alle stampe düreriane, vale a dire il personaggio che si accosta sull'estrema destra, con una lunga veste rossa, si apparenta tipologicamente a quella dipinta, nella medesima posizione, nella *Lavanda dei piedi* del Retablo maggiore della Collegiata di Bolea. Per non dire poi della scoperta analogia tra il *Sant'Eligio in trono* e le tavole con *Papa e Vescovo*, montate nel medesimo retablo aragonese. Perché, pur registrando il fatto che il *Sant'Eligio in trono* si riallacci vistosamente ad un *topos* figurativo riconoscibile in una lunga filiera che va da Reixach a Bermejo, da Martín Bernat a Rodrigo de Osona, fino alla tavola centrale del *Polittico di San Severino Noricense* (1472 c., Napoli, Capodimonte), resta sintomatica una certa familiarità con la mentalità espressiva del Maestro di Bolea, così come chiosata anche nei 'tratti umorosi' delle sue scene miniate. Spiega la comparsa del medesimo personaggio in Aragona e a Cagliari il guardarsi reciproco tra artisti all'interno della koinè mediterranea e l'implicito passaggio di disegni, per cui si veda il già segnalato¹⁹ rimando tra il Maestro di Bolea e Fernando Yáñez: rimando che ha per protagonisti due specifiche figure, le quali compaiono dapprima nella *Flagellazione* nel Museo capitolare di Atri, per ritrovarsi poi, cambiati gli abiti, nella *Presentazione della Vergine al tempio*, nel Retablo della Cattedrale di Valencia.

Ciò che emerge è la dimensione di scambi, raggiungimenti paralleli, derivazioni, come nel caso del vanderweydiano Maestro de Covarrubias (*Madonna del Libro*, Covarrubias (Burgos), Colegiata de San Cosme y San Damián), e ancora la mutevolezza di certe fisionomie artistiche, laddove la natura itinerante dell'artista, l'adattarsi a contesti differenti, induce fenomeni di acclimatazione, tanto che al cambiamento delle scritture dei nomi degli artisti nei documenti, a seconda della parlata o della pronuncia del luogo, talvolta corrisponde l'invenzione di identità parallele e contigue, di veri e propri *avatar* storiografici. Una delle personalità più sfuggenti di cui è possibile seguire i percorsi è Antoine de Lonhy, alias

bibliografia precedente, e sul Maestro di Sanluri nello stesso volume le pp. 197-210.

¹⁸ Barcellona, Arxiu Mas, c. 90614, prov. Córdoba, Baena, coll. Ramos, dove si trovava tra 1936 e 1946, quando venne realizzato lo scatto.



Fig. 1, Ambito del Maestro di Sanluri, *San Sebastiano*, 1510-1515, collezione privata (© Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona).

Fig. 2, Antoine de Lonhy, *Retablo della Madonna, Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino*, 1461-1462, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, n. inv. 005088-CJT (© MNAC, Barcelona).



Maestro delle Ore di Saluzzo o Maestro della Trinità di Torino o Maestro della Sant'Anna di Torino, sul quale nel tempo sono intervenuti, in misura differente, Charles Sterling, François Avril, Giovanni Romano, e poi più diffusamente Frédéric Elsig²⁰. Tra il 1445 e il 1454 si forma e lavora nella Borgogna meridionale, avendo tra i suoi committenti il cancelliere Nicolas Rolin, dunque avendo la possibilità di familiarizzare con le invenzioni eyckiane e il linguaggio di Robert Campin. Poco dopo, per quel che maggiormente ci riguarda, compare a Barcellona tra il 1460 e il 1462²¹, dove disegna un rosone per la chiesa di Santa Maria del Mar, e il Retablo per il monastero agostiniano della Domus Dei a Miralles, lavorando poi anche a Tolosa, come pure, infine, nel Ducato di Savoia. Romano ne metteva in risalto le «rischiose esplorazioni psicologiche» e «la febbrile acutezza», come la «gamma cromatica, ora trasparente ora speziata»²². Dunque maestro vetraio, autore di disegni per ricami, miniature, affreschi e retabli. L'affioramento dei suoi modi in ambito piemontese è stata segnalata dallo stesso Romano e poi esplorata da Elsig, mentre risulta poco frequentato il riflesso della sua attività, in particolare da Catalogna e Liguadoca, nei territori meridionali della Corona d'Aragona²³.

Nei retabli di Joan Figuera²⁴, per esempio, attivo tra la Catalogna e la Sardegna, tra il 1455 e il 1477, si possono riconoscere moduli figurativi simili a quelli de Lonhy (*fig. 2*) e medesime soluzioni nella composizione delle piccole scene agiografiche. Diversi accostamenti sono possibili, in una gamma che va dallo 'speziato' al 'trasparente', per seguire la suggestione di

¹⁹ F. SRICCHIA SANTORO, *Tra Aragona e Napoli, ricerche sul "Maestro di Bolea"* cit., pp. 28 e 32.

²⁰ FRÉDÉRIC ELSIG, *Itinéraire artistique et polyvalence technique: le cas d'Antoine de Lonhy*, in *Re-inventing traditions, on the transmission of artistic patterns in late medieval manuscript illumination*, a cura di Joris Corin Heyder e Christine Seidel, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015 (Civilizations & history; 34), pp. 219-229, 353.

²¹ JOAQUÍN YARZA LUACES, *Maestros del sur de Francia y de cultura mediterránea en la Corona de Aragón*, in *Entre l'Empire et la mer, traditions locales et échanges artistiques, Moyen Âge-Renaissance*, a cura di Mauro Natale e Serena Romano, atti del convegno (Lausanne, Genève, 22/23 marzo, 19/20 aprile, 24/25 maggio 2002), Roma, Viella, 2007 (Études lausannoises d'histoire de l'art; 4), pp. 113-140.

²² GIOVANNI ROMANO, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, «Revue de l'art», 85, 1989, pp. 35-44; e ID., *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Fondazione CRT-Banca CRT, 1996, pp. 190-209.

²³ Ma si veda ora C. LIMENTANI VIRDIS, in C. LIMENTANI VIRDIS – M. V. SPISSU, in corso di pubblicazione.

²⁴ RAFAEL CORNUDELLA, *'Mestre Johannes, lo gran pintor del illustre duch de Burgunya': la risposta valenzana a Jan van Eyck e la sua trascendenza in altri territori della Corte d'Aragona*, in *Nord/sud. Presenze e ricezioni fiamminghe* cit., pp. 19-32; ENRICO PUSCEDDU, *Il retablo di san Pietro martire e san Marco evangelista di Joan Figuera (1456-1477): un caso emblematico di pittura catalana desplaçada*, in *Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat*, a cura Rosa Alcoy, atti del convegno (Barcellona, 2-6 maggio 2012), Barcelona, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2014, pp. 225-256.

Romano, dunque dal *Miracolo alla tomba di San Nicola da Tolentino*²⁵, presso il Museo del Castillo de Peralada, accostabile agli scomparti di Cagliari dedicati alle storie di San Bernardino, in particolare allo scomparto con il *Santo che risana un lebbroso e guarisce un indemoniato*, alle miniature del *Libro d'Ore di Saluzzo* (ms. Add. 27697, per esempio folio 14v, Londra, British Library)²⁶, con cui dialoga il *Retablo con la Vergine, San Pietro Martire e San Marco*²⁷, da poco acquistato dalla Soprintendenza di Cagliari e ora in Pinacoteca. Particolarmente contigua risulta la vena narrativa cadenzata e la scrittura affilata, in particolare nelle scenette che coinvolgono i fraticelli, mai veramente austere o troppo solenni, ma anzi particolarmente vivide. Vicino risulta inoltre il modo di rendere la puntualizzazione di certe attitudini – talvolta distratte o assorti, solerti e incisive, schiette e realistiche – come la resa della struttura del capo, ovoidale e sfilato, per cui si veda per esempio la parentela che corre tra la Madonna del retablo americano di Figuera e la *Maria Maddalena* di de Lonhy, in collezione privata a Torino, per quanto la datazione (c. 1480-90) di quest'ultima sia ormai troppo avanti per risultare utile al nostro Figuera. Il *pendant* testimonia comunque comuni intendimenti e una maniera affine di assorbire e riprendere invenzioni di ascendenza fiamminga, poi dagli stessi artisti traslate in area mediterranea.

A riprova, oltre ai costumi scopertamente borgognoni, compaiono in Figuera anche rielaborazioni di idee nordiche, trapiantate nella penisola iberica da artisti-mediatori, come è il caso del pittore già conosciuto come Vrancke van der Stock²⁸. Si vedano infatti le analogie tra le tavolette dei moribondi sul letto di scorcio, vegliati e accuditi da altrettanto simili figurette, che si rincorrono a partire dal *Trittico dei Sette Sacramenti* (1440-45, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), attribuito a Rogier van der Weyden, passando per la scenetta complementare dipinta a destra nell'arco animato che incornicia la *Crocifissione* nel *Trittico della Redenzione* del Prado (c. 1450) e poi, a conclusione del circuito, nella tavoletta di Figuera a Cagliari con il *Santo guarisce un uomo incornato da un toro*.

In diversi punti si scoprono fisionomie, modi e ricche bordure e tessuti, derivanti dalla

²⁵ F. ELSIG, in *El Renacimiento Mediterráneo* cit., pp. 481-484.

²⁶ FRANÇOIS AVRIL, *Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy*, «Revue de l'art», 85, 1989, pp. 9-34.

²⁷ FRANCESC RUIZ I QUESADA, *The retable of The Virgin, Saint Peter Martyr, and Saint Mark*, Madrid, Coll & Cortes, 2016.

²⁸ LORNE CAMPBELL – JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO, in *Rogier van der Weyden and the Kingdoms of Iberian peninsula*, a cura di Lorne Campbell, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 24 marzo-28 giugno 2015), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 120-127; J. J. PÉREZ PRECIADO, *En torno al Tríptico de la Redención del Museo del Prado*, in *Rogier van der Weyden y España*, a cura di Lorne Campbell e J. J. Pérez Preciado, atti del convegno (Madrid, 5-6 maggio 2015), Madrid, Museo Nacional del Prado 2015, pp. 102-117.

conoscenza di Lluís Dalmau, precisamente tratti dagli angeli stanti, accanto alla Mare de Déu dels Consellers (MNAC, 1443-1445), vero *trait d'union* tra i due pittori. Dalla fisionomia originariamente franco-fiamminga Antoine de Lonhy diviene figura-ponte – come lo stesso Lluís Dalmau e Joan Figuera – tra le novità eyckiane, la Provenza di Enguerrand Quarton, la Catalogna di Jaume Huguet e le periferie della Corona: un artista-frontiera, in virtù della sua polivalenza tecnica, in buona compagnia nella compagine dei pittori girovaghi, di cui fa parte ancora Ayne Bru, proveniente dal Ducato di Brabante e attivo a Barcellona, importante per gli sviluppi di Pere Mates a Girona²⁹, o ancora Paolo da San Leocadio, secondo una diversa traiettoria, da Reggio Emilia a Valencia.

Sul pittore sono numerosi gli interventi di Ximo Company³⁰. In particolare, gli angioloni musicanti³¹, scoperti sulla cupola della cappella maggiore della cattedrale di Valencia, hanno attratto l'attenzione della comunità scientifica, per la netta e sorprendente raffinatezza e gagliardia, la quale scema o meglio si trasforma in loquela un poco svenevole nei successivi lavori. Nonostante l'impegno profuso nel reperimento delle fonti dell'impresa, comprendendo diversi capofila dell'espressionismo ferrarese e padano: in ordine sparso, Francesco del Cossa a Palazzo Schifanoia, ma poi anche Cosmé Tura, Ercole de' Roberti e lo stesso Mantegna, come pure Melozzo da Forlì e Marco Zoppo, infine Filippino Lippi nella Cappella Carafa, nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma, non si è trovata indicazione di una fonte davvero così vicina agli angioloni (eseguiti in collaborazione dal '72 con il napoletano Francesco Pagano, per il cardinale Rodrigo Borgia, poi Alessandro VI), quanto si rivelano d'altra parte alcune miniature, le quali racchiudono molta della linfa innovativa sprigionata nella cupola valenciana, che poco pare aver inciso o esser stata compresa nella sua formulazione 'fuori contesto' e 'fuori scala'. Negli angioloni si può cogliere infatti l'inventiva di Liberale da Verona³²: così, nelle pieghe e nelle guance rigonfie di Paolo da San Leocadio si

²⁹ JOAQUIM GARRIGA RIERA – RAFAEL CORNUDELLA CARRÉ, *Aine Bru: l'itinéraire méridional d'un peintre du Brabant*, in *Sainte-Cécile d'Albi et le décor peint à la première Renaissance*, a cura di Jean-Louis Biget, atti del convegno (Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Palais de la Berbie, 27 giugno 2009), Portet-sur-Garonne, Editions Midi-Pyrénéennes, Archives et Patrimoine 2015, pp. 69-79.

³⁰ XIMO COMPANY I CLIMENT, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2006.

³¹ ID., *La revolució pictòrica dels àngels de la Catedral de València*, in *Pintura dels segles XV i XVI a la Corona d'Aragó*, a cura di Beatriu Navarro i Buenaventura, atti del convegno (Xàtiva, 2-4 agosto 2010), Xàtiva, Ulleye, 2011, pp. 1-33.

³² Come felicemente individuato e argomentato da C. LIMENTANI VIRDIS, *Il crogiuolo mediterraneo. I casi di Napoli e Valencia*, in EAD., *Percorsi. Casi della pittura in Europa tra Quattro e Cinquecento*, Padova, Cleup, 2011, pp. 66-85. Collegamento cui fa cenno anche F. SRICCHIA SANTORO, *Francesco Pagano e Paolo da San Leocadio nella cattedrale di Valenza*, in *Napoli e l'Emilia, studi sulle relazioni artistiche*, Atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), a

ritrovano l'enfaticizzazione del soffio e i voluttuosi e spumosi ripiegamenti delle vesti, per esempio dell'*Aquilone* (o *Eolo*, Graduale, cod. 20.5, c. 36v, Siena, Libreria Piccolomini). Nei corali eseguiti tra il '66 e il '78, come nella cupola di Valencia, si rincorrono ondulati panneggi che si attorcigliano, guance impegnate in uno sforzo vigoroso e capigliature fragorosamente sventagliate. Anche alcuni partiti decorativi si rincorrono, tanto che il riferimento a Mantegna potrebbe essere precisato attraverso la conoscenza delle invenzioni miniate da Liberale da Verona o di una loro traduzione condotta e collezionata a Valencia, nell'orbita borgiana, per essere nota dunque al pittore emiliano o al suo sofisticato promotore. Rispetto alla direzione percorsa da Jacomart che importa a Napoli il gusto valenciano, di cui in parte si nutre Colantonio, insieme certo ad altre sollecitazioni italiane e nordiche, il percorso di Paolo da San Leocadio va in direzione Italia-Spagna, importando su sollecitazione dell'ambizioso committente – benché dal punto di vista notarile risultino come committenti i canonici del capitolo – l'espressività padano-ferrarese. Ma non solo, perché non vanno taciute le suggestioni fiamminghe. Una volta lasciati i ponteggi della cattedrale (trampolino per le mire verso il pontificato del secondo Borgia) e le fonti italiane (anni '72-'81), il pittore si immerge in una produzione interessata da una maggiore influenza flandro-iberica.

Ad una analoga tendenza dovette appartenere l'autore della *Madonna con Bambino*³³ (fig. 3) Sotheby's, assai simile ad altra³⁴, in collezione privata e con paesaggio alle spalle. È possibile riconoscerci una rielaborazione dell'anta con la *Natività* del *Polittico Miraflores*³⁵ – di van der Weyden, ora alla Gemäldegalerie di Berlino – e sulla medesima scia, anche della *Madonna del Latte* (Londra, National Gallery) di Dirk Bouts. La stessa idea si rivela inoltre fertile per l'esito ben più mordace e terreo di Bartolomé Bermejo nella *Madonna del Latte*³⁶, al Museo de Bellas Artes di Valencia. Pare più forte tale suggestione nordica rispetto a quella prettamente leonardesca, cara ai due Ferrandi, Llanos e Yáñez, in particolare si pensa qui all'*Adorazione*

cura di Andrea Zezza, Napoli, Luciano, 2010, pp. 51-62, 235-241.

³³ *Master paintings & 19th century european art, auction in New York, 27 January 2017*, sale N09600, 10:00 am, New York, Sotheby's, 2017, lotto 403.

³⁴ MIGUEL ÀNGEL CATALÁ GORGUES, in *El Mundo de Los Osona: ca. 1460-ca. 1540*, a cura di X. Company, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 29 novembre 1994-23 febbraio 1995), Valencia, Conselleria de Cultura, 1994, pp. 200-203.

³⁵ J. YARZA LUACES, *Comercio artístico Flandes-reinos hispanos*, in *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, a cura di Francesc Ruiz i Quesada, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio-11 maggio 2003), Barcelona, MNAC, 2003, pp. 106-115. Ma si veda sicuramente anche DIDIER MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruxelles, Livre Timperman, 2010.

³⁶ JOSÉ GÓMEZ FRECHINA, in *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, a cura di Fernando Benito Doménech e José Gómez Frechina, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 maggio-2 settembre 2001), Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 140-143.



Fig. 3, Ambito di Fernando Yáñez, *Madonna col Bambino*, 1515-1520, collezione privata (© Sotheby's, New York).



Fig. 4, Maître du Saint-Sang, *Polittico della Madonna della Solitudine o dei Sette Dolori*, 1520-1525, Barcellona, Museu Frederic Marès, n. inv. MFM 1612, (© Museu Frederic Marès, Barcelona, Foto: Guillem F-H).

dei Magi e al *Riposo durante la fuga in Egitto* (Valencia, Cattedrale, Retablo maggiore), come alla *Madonna del Soccorso*, appartenente al *Retablo di Ayora* (chiesa parrocchiale di Nuestra Señora de la Asunción), e alla *Adorazione dei Magi* nella Cappella dei Cavalieri della Cattedrale di Cuenca, queste ultime del solo Yáñez³⁷.

La tavola apparsa come '*Spanish School*' potrebbe sì essere accostata a certe composizioni del reggiano, tra la *Madonna col Bambino e San Giovannino* al Museo de Bellas Artes di Valencia, il perduto *Retablo delle Sette Gioie della Vergine* per la Collegiata di Gandía e la *Sacra Conversazione* della National Gallery. La tavola già Sotheby's è redatta su un attardato fondo oro, ma con una smorfia più moderna rispetto ai fermo immagine un poco smielati di Paolo da San Leocadio – anche se una simile espressione si ritrova nei suoi angeli pietosi reggenti il *Christus Patiens* della collezione Serra de Alzaga (Valencia). Eppure poco prudente è agganciare la tavola Sotheby's all'attività di Paolo da San Leocadio, sia per ragioni strettamente stilistiche, sia per la qualità eterogenea all'interno del corpus attribuito allo stesso pittore. Nonostante il fondo oro dovette essere richiesto forse dal committente, la tavola ci sembra sia lontana dal momento di massima rarefazione dello stile del pittore naturalizzato valenciano, ai tempi della *Madonna del Cavaliere di Montesa* al Prado, mentre parrebbe quasi più vicina alla *Sacra Conversazione* di Londra e a certi lavori ultimi, come il *Retablo del Salvador*, a Villareal (Castellón), in cui ricompare l'anacronistico fondo oro, insieme a propensioni dei volti più moderne. Si noti però come allo stesso tempo nella nostra tavoletta sia presente un sostrato gotico³⁸, tanto che la capigliatura distribuita in grosse ciocche attorcigliate derivi dalla osservanza di una cifra stilistica antecedente, riconducibile a Joan Reixach, la quale specificamente si può notare nella sua *Santa Margherita* (ora Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya).

Nella *Madonna col Bambino* Sotheby's i volti si distanziano parecchio dalla tavola del Prado del Cavaliere di Montesa, con l'ovale della Madonna levigato e diafano come una conchiglia, mentre sembrano avvicinarsi all'evoluzione in senso più moderno, dagli ampi e accoglienti volumi, della *Madonna col Bambino e San Giovannino* ora al Museo de Bellas Artes, rientrando però meglio nei modi importati a Valencia dai due Ferrandos (Yáñez e Llanos) dopo il soggiorno lombardo. È proprio in realtà nella bottega dei Ferrandi che si può

³⁷ Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo, a cura di F. Benito Doménech e F. Sricchia Santoro, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 19 maggio-30 luglio 1998), Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 23-45 e 132-135.

³⁸ Cfr. simili fenomeni studiati in altri contesti da FEDERICO ZERI, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, II. *Dal Medioevo al Novecento*, 5. *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1983, pp. 3-44.

trovare qualche paragone più convincente, in particolare nella *Vergine col Bambino tra i Santi Cosma e Damiano*³⁹ del Museo de Bellas Artes, sembrando contigua anche alla Madonna della *Annunciazione* presso il Collegio del Patriarca, di Yañez, e ancora a quella dipinta nella *Sacra Famiglia*⁴⁰ ritratta nella bottega di San Giuseppe, proveniente dal Convento di San Domenico, sempre a Valencia, attribuita a Miguel Esteve⁴¹, mentre verosimilmente potrebbe essere proprio quest'ultimo l'autore del nostro dipinto apparso sul mercato antiquario.

L'irradiazione dei modi italiani si può inoltre percepire parallelamente nello *Stendardo processionale* di Sassari, dal 'sottile languore post-antonelliano' (*Polittico di San Gregorio*, Messina, Museo Regionale), che bene può essere riposizionato nell'orbita del Maestro del Cavaliere di Montesa. Il pezzo è certamente sintomatico della diffusione dei modi del reggiano anche nelle periferie della Corona d'Aragona, riproposti qui con una autenticità di intenti che guardano anche in direzione di qualche copia da Antonello da Messina. Appaiono convincenti le analogie⁴² con la *Virgen de la leche* (Valencia, Museo de Bellas Artes) dipinta da Nicolás Falcó, pittore di ambito leocadiano e borgiano. La medesima vena un po' affettata di Nicolás Falcó e il tono sentimentale che sta dietro la tavola Sotheby's riemergono a distanza anche in taluni momenti della produzione di Michele Cavaro a Cagliari, come nella cimasa del *Retablo di Suelli*, o nella *Madonna del Cardellino*.

La produzione pittorica in Sardegna tra Quattro e Cinquecento è emblematica del clima che si è cercato di delineare per i territori della Corona d'Aragona. Vi convivono influenze valenciane, catalane, flandro-iberiche, e un italianismo ad intermittenza, giocato sui modi sabatiniani. Dà prova di ciò la *Santa Chiara* di Michele Cavaro a Cagliari (collezione Luigi Piloni), la quale mostra per esempio di affrancarsi dai retaggi ancora gotici, per provare forme più moderne, sulla scorta di Andrea Sabatini (*Deposizione*, Capodimonte), pittore che dai Cavaro poté essere certo più assimilato, rispetto all'ipotesi di una influenza di Pedro Machuca,

³⁹ Pubblicata da F. BENITO DOMÉNECH in *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici* cit., p. 86, fig. 5.1. Cfr. ID., *La impronta florentina y flamenca en Valencia: pintura de los siglos XIV-XVI*, a cura di F. Benito Doménech e J. Gómez Frechina, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 marzo-24 aprile 2007), Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 150, n. 28.

⁴⁰ ID., in *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, a cura di F. Benito Doménech e José Luis Galdón, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 24 febbraio-20 aprile 1997), Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 40, n. 9.

⁴¹ MARÍA JOSÉ LÓPEZ AZORÍN – VICENTE SAMPER EMBIZ, *Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI*, in *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*, a cura di Lorenzo Hernández Guardiola, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2006, pp. 133-148.

⁴² C. LIMENTANI VIRDIS, in *Fernando II de Aragón, el rey que imaginó España y la abrió a Europa*, catalogo della mostra (Saragozza, Palacio de la Aljafería, 10 marzo-7 giugno 2015), Saragozza, Centro del Libro de Aragón, 2015, pp. 312-313.

al quale provocatoriamente Giovanni Previtali attribuiva il *Retablo dei Beneficiati* (Cagliari, Museo del Duomo)⁴³. Senza dubbio forestiero, il Maestro dei Beneficiati, un pittore di formazione ibero-campana, squaderna una rassegna di citazioni dalla maniera moderna romana (dal Michelangelo della Volta Sistina al Raffaello delle Stanze Vaticane), facendo tuttavia poco sussultare i Cavaro, nonostante nel *Retablo dei Beneficiati*, precisamente nel volto del *San Girolamo*, si riconosca per di più in filigrana la burbera figura chiamata a sostenere il corpo del Cristo morto nel *Trasporto* di Polidoro da Caravaggio a Capodimonte⁴⁴.

D'altra parte Pietro Cavaro nel *Retablo dei Sette Dolori* persegue sulla strada flandro-iberica, nel confronto con la *Mater dolorosa* di Quentin Metsys nel *Polittico del Convento da Madre de Deus* al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona⁴⁵. La stessa scansione dei pannelli richiama alla mente un modello nordico diffuso nel contesto iberico, vale a dire il *Trittico* della Cattedrale di Palencia, di Jan Joest van Calcar. Benché nei modi si possa individuare la conoscenza di un nutrito campionario di stampe düreriane, notiamo come la produzione cavariana, altrove vicina a Sabatini, ritorni spesso al più familiare linguaggio *hispano-flamenco*, tralasciando sconfinamenti polidoreschi in cui invece si cimenta il Maestro di Ozieri. In particolare il *Compianto* e la *Deposizione*⁴⁶ di Cavaro sembrano a conoscenza di copie e derivazioni da idee di Metsys, circolanti o note nella Penisola Iberica, come per esempio il *Compianto*⁴⁷ della collezione Orts i Bosch (Valencia), il quale riprende il pannello centrale del Trittico di Metsys al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, o il *Polittico de la Mare de Déu de la Soledat*⁴⁸ (fig. 4), conservato presso il Museu Frederic Marès di Barcellona e attribuito al Maître du Saint-Sang.

Rendere il sovrapporsi di tali riferimenti troverebbe ampio risalto certamente all'interno di un catalogo del tutto vicino all'esempio di Natale e del suo esemplare *Rinascimento*

⁴³ GIOVANNI PREVITALI, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* cit., pp. 20-21, p. 24 nota 11.

⁴⁴ ROBERTO CORONEO, in RENATA SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso 1990 (Storia dell'Arte in Sardegna), p. 244, n. 125.

⁴⁵ ID., in *Pittura e scultura dall'età romanica* cit., p. 189, n. 88. Sulla scorta anche delle osservazioni di SABINO IUSCO, *Per un "retablo" di Pietro Cavaro*, «Paragone», XXII, 1971, 255, pp. 64-71.

⁴⁶ RICCARDO NALDI, *Un'aggiunta al Retablo dei Sette Dolori*, in *Tra Nord e Sud d'Europa. Episodi di pittura dal Cinque al Seicento*, Porcini, Napoli, 2013, pp. 6-32; ALDO PILLITTU, *Una inedita Deposizione di Cristo nel sepolcro dal Polittico dei Sette Dolori di Pietro Cavaro: nota sulla dispersione del patrimonio artistico sardo*, «Archivio Storico Sardo», XLVIII, 2013, pp. 257-296, con bibliografia precedente.

⁴⁷ F. BENITO DOMÉNECH, in *La clave flamenca* cit., pp. 316-319.

⁴⁸ Sul quale CARMEN SANDALINAS e BART FRANSEN, hanno presentato l'intervento *The Polyptych of the Seven Sorrows of the Virgin at the Museu Frederic Marès: An Unusual Altarpiece*, in occasione del XIX Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting (Bruges, 11-13 settembre 2014).

Mediterraneo, anche se nell'attesa possiamo senza dubbio auspicare una nuova riflessione sulla koinè artistica mediterranea e sulla produzione di retabli nei territori già aragonesi, che tenga conto specificamente della polifonia di fonti e della circolazione di rimandi tra gli interpreti coinvolti, in particolare tra Spagna, Fiandre e Italia⁴⁹, alla luce anche di nuove urgenze e sollecitazioni⁵⁰.

⁴⁹ Secondo tale impostazione si vedano i cataloghi *De Flandres a Itàlia, el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI; el bisbat de Girona*, a cura di Joan Bosch i Ballbona e Joaquim Garriga i Riera, catalogo della mostra (Girona, Museu d'Art, novembre 1998-aprile 1999), Girona, 1998; e *Aragon y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, a cura di María Carmen Lacarra Ducay e María García Soria, catalogo della mostra (Zaragoza, Edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 19 maggio 2015-20 luglio 2015), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

⁵⁰ CLAIRE J. FARAGO, *Reframing the Renaissance problem today, developing a pluralistic historical vision*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence*, a cura di Jaynie Anderson, atti del convegno del Comité International d'Histoire de l'Art, CIHA (Melbourne, 13-18 gennaio 2008), Carlton, Vic., Australia, Miegunyah Press, 2009, pp. 227-232.