

Recensione alla mostra:

*Rinascimento visto da Sud. Matera l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, a cura di Dora Catalano, Matteo Ceriana, Pierluigi Leone De Castris, Marta Ragozzino - Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile - 19 agosto 2019.

Chiara TRAVISONNI

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno  
[chiara.travisonni@beniculturali.it](mailto:chiara.travisonni@beniculturali.it)

La conoscenza del Rinascimento nell'Italia meridionale ha sofferto del pregiudizio storiografico che tendeva a guardare, con rare eccezioni, prevalentemente al Settentrione. Una prospettiva parziale che la mostra si è posta l'ambizioso obiettivo di rovesciare, fornendo una rilettura sostanzialmente inedita di una storia che appariva lacunosa e disgregata, sia a causa della perdita di numerose opere, sia per la stessa natura policentrica e variegata di un Meridione che non può essere letto se non in prospettiva europea e mediterranea. Appare dunque significativa la scelta di dedicare questo audace progetto, evento centrale di Matera capitale europea della cultura 2019, alla memoria del compianto Ferdinando Bologna, così come risulta indicativa la presenza di David Abulafia tra gli autori del catalogo<sup>1</sup>.

L'orizzonte geografico della mostra - divisa in otto sezioni, per un totale di circa 220 opere - si estende a tutto il Meridione, mentre quello cronologico copre un intero secolo, dall'ingresso a Napoli di Renato d'Angiò nel 1438 alla presa di Tunisi del 1535.

Un lungo periodo dunque che vede avvicendamenti politici, lotte e alleanze dinastiche, che tuttavia non sono bastati a inibire quei traffici che hanno fatto dell'area un crocevia di rotte commerciali, favorendo una pluralità di scambi di opere e artisti e incidendo sulle imprese dettate da una committenza variegata e colta, che si è fatta mecenate di episodi elevatissimi nell'ambito della letteratura, dell'architettura, dell'arte, della musica. Viene raccontata una storia articolata che passa attraverso episodi di committenza e di auto-legittimazione dinastica in un rapporto di continuo scambio tra centro e periferia, tra Nord e Sud della Penisola, con l'Oriente e Venezia, con la Penisola Iberica e le Fiandre.

---

<sup>1</sup> Si vedano: Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977; David Abulafia, *I regni del Mediterraneo occidentale dal 1200 al 1500. La lotta per il dominio*, Bari 2001. Entrambi gli studiosi figurano tra i membri del comitato scientifico, Ferdinando Bologna - sfortunatamente scomparso durante la progettazione della mostra - in qualità di Presidente.

Questa varietà di tematiche ha comportato la necessità di trovare un giusto punto di equilibrio tra l'analisi approfondita di episodi specifici e la visione del complesso quadro d'insieme che ne costituisce il contesto. A quest'ultimo punto rispondono in particolare la prima e la settima sezione della mostra, dall'eloquente titolo *Il Mediterraneo. Il mare, le rotte, i commerci, il potere, le dinastie*, nelle quali sono esposte mappe, vedute, portolani, strumenti di navigazione, ma anche ritratti, medaglie, manufatti in ceramica. Tra i prestiti più rilevanti della prima sezione si segnalano il *Mappamondo genovese a forma di mandorla* su pergamena dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la carta nautica, pure su pergamena, di Albino de Canepa della Società Geografica di Roma e, a testimoniare l'interesse della corte napoletana per le novità pierfrancescane, il *Ritratto di Alfonso d'Aragona* dal Musée Jacquemart-André di Parigi. Il ritratto a mezzobusto in bronzo da Capodimonte, raffigurante Alfonso II duca di Calabria, oppure Ferrante re di Napoli, è opera del modenese Guido Mazzoni, chiamato probabilmente a Napoli grazie a Eleonora d'Aragona, moglie di Ercole I d'Este, un arrivo che fa da contraltare alla precedente migrazione alla volta di Bologna di Nicolò dell'Arca. Ancora va citata la presenza della *Veduta di Venezia* di Jacopo de' Barbari nell'ottimamente conservato esemplare del Museo Correr, che pure è posta nella prima sezione ad aprire un argomento che verrà sviluppato in seguito. Per la settima sezione si segnalano il *Globo Terrestre di Mercatore* dal Museo Astronomico Copernicano di Roma e il busto di Carlo V di Montorsoli dal Museo e Certosa di San Martino, che parte della critica ritiene realizzato a Napoli.

Per le restanti sezioni sono stati scelti dei filoni guida, ricorrendo ad affondi tematici che dessero conto della complessità culturale che la mostra ha voluto affrontare.

*La lunga stagione del gotico internazionale* illustra la pluralità di canali di aggiornamento che sono andati a sommarsi sul vasto e composito territorio, in un racconto che in mostra può forse apparire magmatico, con l'accostamento di opere che dimostrano la compresenza dei più disparati apporti - in particolare toscani, lombardi, marchigiani, valenzani - grazie ai quali la cultura figurativa del Meridione è stata traghettata in ambito internazionale con tempi e modi diversi a seconda dell'area. Alla difficoltà di comprensione di questa sezione - complice la scelta minimalista operata sugli apparati didattici - pone rimedio il ponderoso catalogo, con le schede delle opere opportunamente affidate per lo più a giovani studiosi e i saggi di Pier Luigi Leone de Castris e Marta Ragozzino, dedicati rispettivamente all'area tirrenica e a quella adriatica.

La terza sezione - *Un altro Rinascimento: Colantonio, Antonello e l'arte dei 'ponentini'* - ruota principalmente intorno alla committenza della corte napoletana di Renato d'Angiò e poi di Alfonso e Ferrante d'Aragona. Sotto Alfonso il Magnanimo, la chiamata del valenzano Jacomart contribuisce al formarsi di una cultura figurativa locale che contempla, accanto alle componenti eyckiane e franco-fiamminghe, già oggetto di predilezione da parte di Renato, un'impronta ispano-fiamminga, secondo una logica eclettica che, per Leone de Castris, è chiave di lettura per il duplice impianto stilistico del *retablo* di Colantonio per San Lorenzo Maggiore.

In questo contesto Antonello da Messina crea un linguaggio di sintesi tra studi prospettici centro-italiani e componenti nordiche e ponentine, entrando in dialogo con la Venezia di Giovanni Bellini. In questo stesso ambiente denso di contaminazioni lavora

negli anni Settanta l'anonimo autore del polittico proveniente dalla chiesa napoletana dei Santi Severino e Sossio, opera emblematica per la sintesi tra cultura gotica, nordica e centro-italiana.

Se, come sottolinea Bianca de Divitiis, il Meridione conserva "il nucleo più consistente di antichità al di fuori di Roma", non deve sorprendere la lunga tradizione di studi sull'Antico, una tradizione che non fu confinata alla sola capitale, che vide proficui scambi con altri centri umanistici e che diede vita a operazioni antiquarie, che hanno avuto il loro apice nel cantiere di Castel Nuovo a Napoli, episodio emblematico di contaminazione di respiro europeo tra cultura gotica e classica. All'arco trionfale è probabilmente connessa la *Testa Carafa*, la formidabile protome equina bronzea ricondotta nel 2004 da Francesco Caglioti al Donatello maturo. La testa è esposta nella sezione intitolata *Il rapporto con Firenze e con l'Antico*, accanto a sculture e epigrafi antiche, medaglie, incunaboli e manoscritti. Tra questi ultimi, la presenza del *De institutione oratoria* di Quintiliano, confezionato per il cardinale Giovanni d'Aragona e attribuito al miniatore Giovanni Todeschino, ben rappresenta l'alto livello di scambi culturali tra il Meridione e l'ambiente veneto-padovano, cui ha contribuito l'attività dell'umanista di corte Giovanni Pontano, del quale è presente in mostra il busto-ritratto realizzato in bronzo da Adriano Fiorentino.

La *Sant'Eufemia* di Mantegna - giunta a Montepeloso (odierna Irsina) verso la metà del XV secolo insieme alla reliquia della santa e ad altre sette opere provenienti da Padova - rimanda ancora ai contatti tra il Meridione e il territorio della Serenissima. A tali rapporti, mantenuti soprattutto grazie ai porti della Capitanata, della Terra di Bari e di quella d'Otranto, è dedicata la quinta sezione, *Venezia, la Puglia e l'Oriente*, dove trova spazio l'attività della bottega dei Vivarini per l'esportazione, insieme al *San Girolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani e al problematico polittico di Genzano, attribuito al giovane Giovanni Bellini. Quest'ultimo, nello scomparto centrale con la Vergine *Platytera*, guarda a modelli bizantini, per i quali, come ricorda Dora Catalano, a queste date si registra in Meridione un rinnovato interesse. È quindi ancor più stimolante veder dialogare l'opera con dipinti di scuola cretese che circolavano sia tramite gli scambi commerciali con la Serenissima, che grazie ad artisti di origine orientale trapiantati in Sud Italia.

L'effetto di questo gusto eclettico tipicamente adriatico sul panorama pittorico del Meridione orientale si riscontra all'analisi dell'opera di artisti emblematici come il Maestro ZT o Michele Graco da Valona, il cui linguaggio ibrida la sua formazione greca con componenti venete, padovane, ragusee e marchigiane.

Strepitosa poi la *Crocifissione* di Costanzo de Moysis, pittore di formazione veneto-ferrarese attivo a Napoli, al quale si devono le perdute storie aragonesi dipinte alla Duchessa per Alfonso duca di Calabria, pitture che dovevano tenere a mente gli esempi padani a partire da Belfiore. E ancora due opere tra loro diversissime del veronese Cristoforo Scacco, pittore efficacemente definito "camaleontico" da Matteo Ceriana.

La sesta sezione, *Artisti e opere tra la Spagna e l'Italia a fine secolo*, espone due scomparti di *retablo* provenienti dalla Sardegna, territorio posto sotto il dominio aragonese, che si trovava al centro della rotta tra Napoli e Bruges. Dalla Pinacoteca Nazionale di Cagliari, oltre a due pannelli del *Retablo di San Bernardino* di Joan Figuera e Rafael Tomàs esposti

nella terza sezione, proviene la *Predica di San Francesco* del Maestro di Castelsardo, che trae parte dei propri modelli figurativi dalle stampe nordiche, accordandosi all'espressività ispano-fiamminga di Bartolomé Bermejo. Dallo stesso museo è stato concesso il pannello centrale di *retablo* con il *Sant'Eligio in cattedra* del Maestro di Sanluri, capace di ibridare elementi padovani e ferraresi con la sua formazione ispano-fiamminga.

Di estremo interesse la pala della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, opera degli anni Ottanta di Francesco Pagano, che qui mette insieme elementi valenzani, ferraresi – da Cossa a De Roberti al giovane Costa - e romani, tra Melozzo, Palmezzano e Antoniazio. Quest'ultimo è presente in mostra con la pala di Capua, accostata a Francesco Cicino da Caiazzo e allo splendido polittico di Cristoforo Faffeo da Vallo della Lucania. L'opera di Faffeo è densa di riferimenti alla congiuntura romana degli anni Ottanta, ibridati con le componenti della cultura napoletana nell'ambito della quale è probabilmente avvenuta la formazione del pittore.

Al linguaggio romano - innestato questa volta sui modi di Francesco Francia - guarda anche il bolognese Antonio Rimpatta, attivo ai primi del Cinquecento a Napoli, in contemporanea con un altro emiliano, Antonio Pirri, con il toscano Bartolomeo Guelfo, con Francesco da Tolentino e con il veneto-marchigiano Antonio Solario; è questa congiuntura che ha contribuito a orientare la prima attività di Andrea da Salerno e Stefano Sparano.

Infine non si può sorvolare sulla raffinatissima *Madonna degli Angeli* di Seminara (Calabria) dello scultore palermitano Antonello Gagini, frutto della riflessione sulle opere che Benedetto da Maiano aveva lasciato al Sud.

Gradualmente, con l'accentramento del potere politico a Napoli a partire dai primi anni del secolo, anche l'immigrazione degli artisti forestieri si dirige principalmente verso la capitale, dove hanno luogo i principali episodi di committenza. Si accentua così il divario tra centro e periferia, si allentano le differenze culturali tra i diversi territori del Vicereame, il respiro culturale mediterraneo si impoverisce in favore di un asse che – sebbene, come testimoniano i dipinti esposti di Lotto, Pordenone, Francesco Vecellio, non si interrompa il flusso di opere provenienti dalla Serenissima - guarda in particolare a Roma e Firenze, oltre che naturalmente alla Spagna. Soprattutto a partire da secondo decennio del Cinquecento si assiste dunque a un cambiamento radicale grazie ad alcuni avvenimenti decisivi. In primo luogo con l'arrivo di tre pale raffaellesche, la *Madonna del Pesce* a Napoli, lo *Spasimo* a Palermo, la *Visitazione* all'Aquila, nessuna delle quali purtroppo concessa in prestito dal Prado. Gravido di conseguenze per gli esiti della cultura figurativa meridionale fu il viaggio di studio a Roma di Andrea da Salerno e il suo incontro con Cesare da Sesto, che a sua volta scenderà a Messina e poi a Napoli, lavorando a stretto contatto con lo stesso Andrea Sabatini e con il messinese Girolamo Alibrandi. Evento nodale fu ancora il viaggio di formazione in Italia dei maggiori artisti iberici, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, Bartolomé Ordóñez e Diego de Silóe. Al decennio successivo si data poi la discesa al Sud di Polidoro da Caravaggio, forse di Rosso Fiorentino, di Giovan Francesco Penni, dell'emiliano Girolamo da Cotignola.

È a questi temi che viene dedicata l'ultima sezione, *La "maniera moderna" nel Vicereame*, certamente quella di più immediata comprensione anche per il grande pubblico, poiché

in questa fase più chiari sono i sistemi di committenza e più familiari i modelli di riferimento. Le sale sono densissime e le luci sagomanti contribuiscono a scandire lo spazio, con effetti suggestivi ottenuti in particolare sulle sculture, tra le quali troneggia il superbo *San Matteo e l'Angelo* di Bartolomé Ordóñez.

Anche qui, come nel resto del percorso, l'apparato didattico è limitato ai pannelli di sala, mentre non sono state previste didascalie "parlanti" specifiche almeno per le opere più rappresentative, che avrebbero probabilmente garantito una maggiore efficacia del racconto. A fronte quindi dell'elevato livello di rigore scientifico, la mostra ha in parte deluso, sotto l'aspetto della divulgazione, le aspettative implicite nel disegno di Matera 2019. Ha invece colto nel segno con la scelta di Palazzo Lanfranchi, dove mai era stata ospitato un evento di tale portata, quale sede per un'iniziativa, che si pone come un'opportunità per la città e il territorio che si auspica possa fare da apripista per futuri progetti di analogo spessore.

Un vero peccato infine che siano sfumati prestiti importanti e ci si riferisce in particolare a dipinti di Antonello da Messina, concessi alla quasi contemporanea monografica milanese. Di alcune delle opere negate si dà tuttavia correttamente conto, contrassegnandole con asterisco, nel catalogo, uno strumento del quale si sentiva la necessità e che rimarrà imprescindibile punto di partenza per gli studi di settore.

