



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Recensioni

Letizia Gaeta (2012), *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Galatina: Mario Congedo Editore («Saggi e testi. Collana diretta da Lucio Galante»), 174 pp.

Quello dei rapporti artistici tra Italia e Spagna tra XV e XVI secolo costituisce uno dei nodi più affascinanti e insieme più intricati della storia dell'arte, sul quale molto inchiostro è stato versato nel tentativo di riconsegnare agli studi un tassello fondamentale per la comprensione delle influenze che l'Italia ebbe nei confronti delle realtà artistiche limitrofe. In questo contesto, uno dei meriti maggiori del testo di Letizia Gaeta, *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, è sicuramente l'aver indagato un punto chiave della vicenda, quello che coinvolge la vita e l'attività di Juan de Borgoña, pittore che contribuì a far viaggiare gli stilemi italiani nel cuore della penisola iberica, la Castiglia, sfumandoli di suggestioni eterogenee.

Avventurandosi con decisione nella storiografia relativa alle vicende artistiche che videro coinvolto Juan de Borgoña,

l'autrice mette in ordine una messe di informazioni, riuscendo a delineare con chiarezza il percorso artistico del pittore francese; scrive Letizia Gaeta stessa al principio del suo lavoro: «L'obiettivo della mia ricerca non è smentire o confermare, bensì "rivedere", mantenendo saldo il filo della storia dei diversi osservatori critici, senza pregiudizi e condizionamenti» (p. 15). Di fatto, oltre a raggiungere il suo obiettivo, l'autrice mette sul piatto anche alcune interessanti ipotesi.

Alla luce di queste premesse, il punto di partenza della ricerca non può che essere l'analisi di quella parte di storiografia che più a fondo ha indagato quanto di «italianizzante» ci sia nel pittore borgognone: la studiosa italiana, riuscendo a mettere ordine nella gran mole di studi, ce ne restituisce un quadro chiaro ed esaustivo. Scopriamo così che ciò su cui la storiografia sembra essere concorde è l'ipotesi di due viaggi di Juan in Italia, i quali avrebbero condotto l'artista ad acquisirne alcuni modi pittorici. D'altra parte però, se la doppia sortita italiana dell'artista sembra essere un dato ormai assodato, la stessa sicurezza non si riscontra riguardo a quelli che

dovettero esser stati gli approdi dei viaggi. L'ambiente lombardo, che già nel 1923 era stato individuato da Valerian Von Loga come uno dei punti cardine della formazione del pittore francese, venne chiamato in causa tra gli altri da Roberto Longhi, che suggerì di individuare nella Roma di Sisto IV e nella Lombardia di Bergognone le due tappe principali del viaggio italiano di Juan. Aggancio, quello alla Roma di Sisto IV, sottolineato anche da Adele Condorelli, la quale vide nello stile di Juan l'eco dei modi di Antoniazio Romano. Se si aggiunge che Chandler Rathfon Post riconobbe nello stile di Juan, oltre che l'influsso degli stili lombardi, quello dei modi tipici della Firenze di Ghirlandaio, e che attribuì alla sua mano le due tavole conservate ad Atri, si ottiene un quadro piuttosto denso di riferimenti. C'è poi un'ulteriore cifra caratterizzante lo stile di Juan che la storiografia mette in evidenza e che Letizia Gaeta richiama nel suo contributo: si tratta di quel fiamminghismo di declinazione francese che sia Chandler Post sia Adele Condorelli mettono in relazione con il secondo viaggio italiano di Juan, che lo avrebbe portato verso il 1505 in Lombardia, consentendogli di entrare in contatto anche con l'area ligure-provenzale.

Risulta dunque evidente da quanto esposto nel testo che l'Italia costituì un punto di riferimento importante, anche se non esclusivo, per il pittore borgognone. Tanto più che, come ricorda l'autrice, nei perduti lavori del chiostro della Cattedrale di Toledo, Juan compare dal 1495 in qualità di «frescante», tecnica in quel tempo poco praticata in Castiglia, ma ampiamente diffusa nel contesto italiano: la data d'inizio della partecipazione di Juan a quest'opera diventa così un termine *ante quem* rispetto al primo dei due viaggi italiani dell'artista.

All'interno del contesto appena descritto

si pone poi un incontro fondamentale per lo sviluppo dello stile di Juan, quello con Pedro Berruguete. Il nome del pittore palentino viene comunemente chiamato in causa dalla storiografia in virtù di una certa continuità stilistica tra lui e Juan de Borgoña, anche alla luce del fatto che la realtà documentaria attesta che un contatto tra i due ci fu verso il 1495, nell'ambito dei già citati lavori del chiostro della cattedrale toledana. La questione è piuttosto intricata e l'autrice si muove con metodicità, ripercorrendo le tappe principali della vicenda documentaria legata al Berruguete urbinato e toledano e arrivando a proporre una suggestiva ipotesi, nella quale Pedro e Juan sarebbero contemporaneamente presenti in Italia nell'ultimo ventennio del Quattrocento, al tempo dell'intenso traffico politico-diplomatico tra Roma e Toledo.

Con precisione viene affrontata l'analisi del percorso di Berruguete, fondamentale per comprendere il rapporto che dovette esserci stato tra lui e Juan. Le luci vengono puntate sul problema principale relativo a questo artista: se sia lecito, cioè, identificarlo con il «Magister Perus spagnuolus» citato in un documento dell'aprile del 1477 come «habitor Urbini». Se così fosse, si avrebbe allora la prova di un soggiorno italiano dello spagnolo, terminato nel 1482 con la morte di colui che ne aveva richiesto i servizi, il duca Federico da Montefeltro. Infatti, un documento citato nell'800 (ma non rinvenuto nel corso di una ricognizione archivistica) documenterebbe nel 1483 il pittore palentino nell'ambito della cattedrale di Toledo. Tale identificazione è resa particolarmente ostica dalla difficoltà di stabilire un collegamento tra le opere castigliane di Pedro e i dipinti eseguiti a Urbino; a ogni modo una prova del supposto soggiorno urbinato del pittore di Palencia sembra esser fornita dalla tavola

con la *Decollazione del Battista* realizzata nel 1485 per la chiesa di Santa Maria del Campo a Burgos, caratterizzata da nitide reminiscenze dell'ambiente ducale.

L'idea di Gaeta è quella di «una collaborazione professionale tra i due pittori non di tipo maestro-allievo, ritenendo Borgoña non molto più giovane di Berruguete» (p. 51). I due pittori avrebbero quindi condiviso un soggiorno in Italia tra gli anni '70 e '80 del Quattrocento, poi, una volta tornati in Castiglia, avrebbero dato vita a un rapporto di collaborazione; infatti, «nell'ultimo lustro del Quattrocento Borgoña e Berruguete si ritrovarono insieme a portare avanti una serie di prestigiosi lavori in un rapporto professionale che dovette essere di reciproca autonomia formale, all'interno di una bottega che associava personalità diverse» (p. 62). La possibilità suggerita dall'autrice è che Pedro, in occasione della sua esperienza italo-urbinate, abbia condiviso con Juan de Borgoña anche un soggiorno nella Roma di Sisto IV tra il 1480 e il 1483. Oltre a entrare in contatto con i modi di artisti quali Antoniazio, Ghirlandaio e Perugino, Juan avrebbe avuto l'opportunità, grazie a questo soggiorno, di familiarizzarsi con la tecnica dell'affresco e di entrare poi a Toledo nel giro di Berruguete.

L'esempio costituito dai cantieri romani, la decorazione della Cappella Sistina su tutti, sembra aver rappresentato tra l'altro una fonte di ispirazione per le campagne di rinnovamento promosse dai cardinali Pedro Gonzalez de Mendoza e Francisco Jiménez de Cisneros tra Quattro e Cinquecento, riguardanti principalmente gli ambienti della cattedrale di Toledo. Così i viaggi compiuti dagli artisti spagnoli in questo periodo di tempo vengono spiegati da Letizia Gaeta in virtù della volontà da parte dei prelati iberici, committenti della

maggior parte delle imprese pittoriche toledane, di uniformarsi alla cultura artistica italiana.

C'è un episodio che viene individuato dall'autrice come particolarmente esemplificativo del rapporto tra Pedro e Juan e del ruolo che quest'ultimo ricopriva nella Toledo di fine secolo, quello relativo ai lavori nel chiostro della cattedrale. Affidata prima a Berruguete, la realizzazione degli affreschi vide all'opera Juan a partire dal giugno del 1495. Secondo l'autrice, questo passaggio di consegne è da mettere in relazione al fatto che nel febbraio dello stesso anno Cisneros era succeduto come arcivescovo di Toledo a Mendoza. Sarebbe quindi stato Cisneros, guidato dalla volontà di proporre per Toledo una *facies* ancora più «italiana», a puntare su Borgoña per la sua maggiore affidabilità nel gestire la tecnica ad affresco e per una maggiore consapevolezza matematica nella costruzione dello spazio pittorico.

Anche se, come abbiamo avuto modo di vedere, nel testo vengono indagati a fondo i problemi relativi al rapporto di Juan de Borgoña con Pedro Berruguete e con la cultura artistica italiana di fine '500, l'analisi di Letizia Gaeta non si esaurisce però qui. L'autrice ci conduce infatti all'interno di un altro grande nodo che riguarda il pittore borgognone, quello relativo alle innegabili influenze fiammingo-provenzali che caratterizzano il suo stile. Viene sottolineato a tal proposito come già alla fine del Quattrocento esistessero dei legami tra la Francia meridionale e la Castiglia, i quali contribuirono a far viaggiare nella penisola iberica i modi di artisti come Jean Changuet e Josse Lieferinxe. Ciò permetterebbe di porre Borgoña sulla rotta che dalla Provenza porta alla Spagna, e di ricondurre alcuni suoi grafismi ed eleganze a una prima educazione provenzale,

riguardo la quale però si registra una significativa carenza di notizie.

A proposito della componente fiammingo-provenzale dello stile di Juan c'è poi un ulteriore punto su cui far chiarezza: lo studioso francese Léon Honoré Labande aveva segnalato nel 1932 un documento del novembre del 1502 nel quale un certo «Jean de Bougogne» risulta attivo ad Avignone nella decorazione della cappella dei Notai. Possibile che l'artista menzionato ad Avignone nel 1502 sia proprio Juan de Borgoña, come già aveva sostenuto Charles Sterling? L'autrice si esprime in termini possibilistici, anche alla luce del fatto che la cronologia delle opere toledane di Juan sembra ammettere la possibilità di un suo soggiorno avignonese verso la fine del 1502.

A questo sembra poi intrecciarsi la questione della componente lombarda. Alcune opere di Juan, mostrando una certa familiarità con gli stilemi propri di Bergognone, potrebbero corroborare l'ipotesi, già ventilata dalla critica, di un suo viaggio in Lombardia. Sarebbe allora possibile «che Borgoña abbia frequentato l'area geografica che va dalla Provenza a Genova fino alla Lombardia» (p. 72).

La densità e la quantità dei problemi affrontati rende purtroppo impossibile in questa sede entrare nel merito di tutto ciò che è stato preso in esame dall'autrice, vale però la pena di soffermarsi almeno su di un'ultima questione, quella relativa al Retablo di Bolea. L'autore di quest'opera, ad oggi non ancora identificato, mostra di avere una certa familiarità con i modi di Juan de Borgoña, e sembra essere, alla luce di un'analisi stilistica, lo stesso che portò a termine le due tavole conservate ad Atri. Si tratta di un collegamento importante, proposto dalla critica e sottolineato dall'autrice che, inserendosi a pieno titolo nell'ambito del «Rinascimento mediterraneo» indagato da Ferdinando

Bologna, contribuisce a chiarire i rapporti tra il Regno di Napoli e la Spagna.

Il libro di Letizia Gaeta, che arriva in alcuni punti a coinvolgere anche la miniatura e la scultura, costituisce un importante punto di riferimento per chi intenda avventurarsi nell'ambito dei rapporti artistici tra Italia e Spagna. Una cosa che di certo va ascritta tra i meriti di questo lavoro, redatto con una prosa accattivante, è che i confronti proposti per spiegare lo stile di Juan vengono illustrati dall'autrice anche figurativamente attraverso il continuo riferimento al corredo di immagini posto in fondo. Le immagini accompagnano il testo chiarendolo e puntualizzandolo di volta in volta.

Leonardo D'Agostino

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

