

Licia Buttà

IL MAESTRO DI SANTA MARIA DI SIRACUSA. INCONTRI E ACCORDI DI STILE

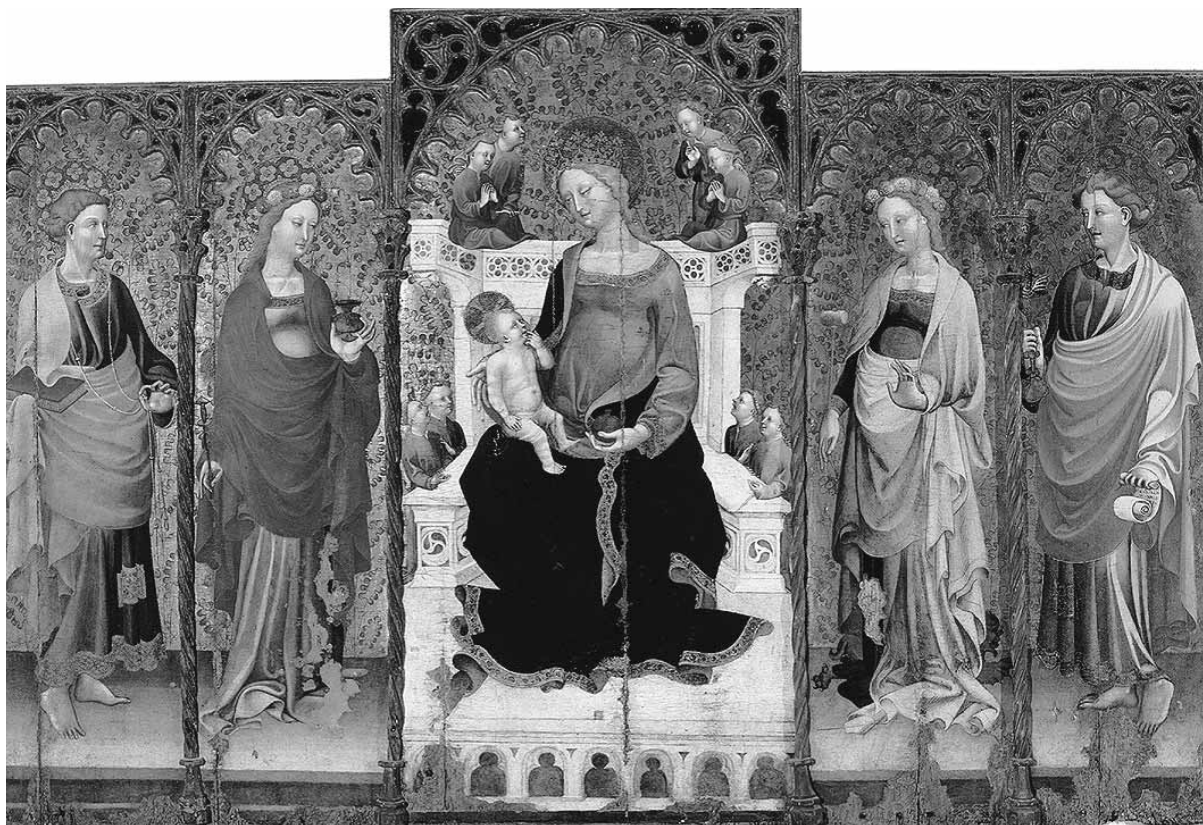
Siracusa, porto aperto verso la costa adriatica e verso l'Oriente, fu agli inizi del Quattrocento una città cosmopolita, con una rilevante presenza catalano-aragonesa. Nonostante le vessazioni fiscali e la crisi politica, dovuti prima ai contrasti tra Bianca di Navarra e Bernardo Cabrera, poi, durante il regno di Maria II, alla politica espansionistica di Alfonso il Magnanimo, il centro siciliano visse un periodo stimolante, al quale, secondo alcuni, avrebbe contribuito il fatto di essere da lungo tempo sede della Camera Reginale¹. Tale vitalità trova riscontri anche in campo artistico. Durante la prima metà del xv secolo infatti prende il via una fiorente bottega, che lavorerà al servizio dei più importanti centri monastici del capoluogo siciliano. La produzione, non copiosa ma significativa, dell'*atelier* dimostra una decisa estraneità al contesto autoctono, e spinge ad ipotizzare l'arrivo di un artista forestiero che, una volta insediatosi, non tarderà a conquistarsi una piazza importante nel mercato artistico cittadino. Il trittico dedicato alla Vergine, conservato nella chiesetta di origine normanna di san Martino (fig. 1), nel cuore della vecchia



1. Maestro di San Martino, Trittico, 1410 ca., Chiesa di san Martino, Siracusa.

¹ Questo articolo nasce nell'ambito delle ricerche effettuate per la mia tesi di dottorato e realizzate con il supporto del Ministerio de Educación y Ciencia e fondos Feder (gruppo: EMAC. Romànic i gòtic, UB). Per il quadro storico

con relativa bibliografia si veda, G.M. AGNELLO, *Ufficiali e gentiluomini al servizio della Corona. Il governo di Siracusa dal Vespro all'abolizione della Camera reginale*, Siracusa, 2005.



2. Maestro di Santa Maria, Polittico, 1420-1425 ca., Museo Regionale di Palazzo Bellomo, Siracusa.

Ortiga² ed il polittico di santa Maria (fig. 2), proveniente dall'omonimo monastero siracusano³, costituiscono il punto di partenza e di arrivo per chiarire la personalità di questo artista viaggiatore. Ad entrambi i dipinti è legata una lunga sequela di studi ed articoli che comincia agli inizi del Novecento e

prosegue fino ai nostri giorni⁴. L'obiettivo del presente studio è quello di affiancare alle idee storiche consolidate alcune proposte per una lettura alternativa dei due polittici legati da sempre, con accenti da determinismo storico, alla produzione pittorica dei territori della Corona catalano-aragonese.

² La chiesa, che sorge quasi di fronte al Palazzo della famiglia Bellomo, attuale sede dell'omonimo Museo Regionale, subì un forte rimaneggiamento a metà del XIV secolo, epoca a cui risalirebbe il portale gotico della facciata. G. SALONIA, *La Basilica paleocristiana di san Martino, vescovo di Siracusa*, Siracusa, 1981, p. 15

³ L'edificio di fondazione trecentesca è purtroppo completamente scomparso, letteralmente sommerso dalle sovrapposizioni architettoniche di altre epoche. Oggi è sede della Prefettura. S. RUSSO, *Siracusa Medievale e Moderna*, Siracusa, 1992, p. 98-102 e N. AGNELLO, *Il Monachesimo in*

Siracusa. Cenni storici degli ordini religiosi soppressi dalla legge 7 luglio 1866, Siracusa, Palermo, 1990, p. 68-71.

⁴ La storiografia recente sull'argomento è ricca di ripensamenti e povera di nuove proposte, quasi a testimoniare la difficoltà oggettiva di fare luce sul tema. Per uno stato della questione generale che implichi l'intera produzione della bottega si rimanda a L. BUTTÀ, *Il Maestro di Santa Maria di Siracusa: un incontro mediterraneo ed alcuni problemi di pittura gotica siciliana*, Tesi doctoral, Departament d'Historia de l'Art, Facultad de Geografía y Historia, Universitat de Barcelona, Barcelona 2004, premio straordinario.

I Maestri di San Martino

Il trittico conservato nella chiesa di San Martino nel quale una Madonna in trono col Bambino occupa, come di consueto, la parte centrale della pala, diede a Bottari la possibilità di tracciare il profilo artistico di un pittore che lo studioso considerava attivo a Siracusa durante la prima metà del xv secolo e che per l'occasione battezzava con il nome di Maestro di San Martino⁵. Dell'opera restano oggi fruibili i tre pannelli principali con scarsi resti della cornice e le tre corrispondenti tavole della cuspide, radicalmente resecate⁶. Lo scompartimento a destra è occupato da una figura di santo vescovo, San Martino (fig. 7), a sinistra si riconosce senza dubbi di sorta Santa Lucia⁷. La tavola centrale della rimaneggiata cuspide è occupata da una Crocifissione mentre un'Annunciazione è divisa fra pannelli laterali. Nel complesso il restauro cui è stato sottoposto in tempi recenti ha ridato vita solo in parte al dipinto, considerate le notevoli cadute di superficie pittorica. Tra le fonti, un accenno al trittico si trova nella relazione di una visita pastorale effettuata il 15 settembre del 1542 da monsignor Girolamo Bologna, nella quale si fa riferimento alla sua collocazione sull'altare principale della chiesa, dove s trovava ancora nel 1816⁸.

Bottari, insistendo su presunte inclinazioni stilistiche catalane, riconosceva nella cimasa la mano di un seguace di Lluís Borrassà, per il quale arrivava a proporre il nome del siracusano Giovanni Puedelebra, che i documenti attestano attivo a Barcellona presso la bottega del noto pittore⁹. Una volta



3. Maestro di Santa Maria, Madonna col Bambino Polittico, 1420-1425 ca., Museo Regionale di Palazzo Bellomo, Siracusa.

⁵ S. BOTTARI, «Il Maestro di San Martino», estratto da *Siculorum Gymnasium*, Luglio Dicembre, 1949; Idem, *Il Maestro di San Martino*, Catania, 1950; Idem, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina, Firenze, 1954, p. 28-34; Idem, «Ancora sul Maestro di san Martino», in *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Catania, 1968, p. 19-32.

⁶ Il trittico, una tempera su tavola con fondo oro, misura 2,56x1,96 ma doveva in origine essere più grande se si aggiungono virtualmente anche la cornice lignea e la predella scomparse.

⁷ La raffigurazione dei due personaggi si giustifica, posto che si tratta di soggetti comuni, in un caso con la consacra-

zione della chiesa al vescovo di Tours e nell'altro con il fatto che il culto di Santa Lucia ha in Siracusa origini antichissime che risalgono ad epoca paleocristiana.

⁸ La relazione della visita è stata pubblicata in G. SALONIA, *La basilica...*, p. 16, qui si legge anche la notizia che nel 1917 il polittico venne privato della cuspide perchè creduta un'aggiunta successiva. Torna sull'argomento L. Hyerace, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa, II*, (1989), scheda n. 1, Siracusa 1991, pp. 15-20, p. 15 nota n. 4.

⁹ J.M. MADURELL, *El Pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores, sus obras*, in *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1950, p. 208, doc. 184.

liberata dalle ridipinture, quello che resta, anche se piuttosto deteriorato, è in realtà abbastanza per confermare una certa omogeneità stilistica con la parte sottostante. Tuttavia, sembra possibile individuare nel trittico due autori: il primo responsabile della tavola con la Vergine e di quella con San Martino, il secondo della Santa Lucia e della cuspipe. Discuteremo in breve il significato di questa distinzione di personalità¹⁰.

Annoso e pieno di ripensamenti è il dibattito storiografico volto a stabilire una cronologia interna per il corpus pittorico al quale appartiene il trittico. I riferimenti ora ad un maestro di San Martino, ora ad uno di Santa Maria o di san Lorenzo, nomi fittizi che fanno capo rispettivamente al citato trittico ed ai retabli di santa Maria e di san Lorenzo del Museo Regionale di Palazzo Bellomo, alle loro generiche ascendenze catalane, valenziane e talvolta maiorchine hanno, piuttosto che chiarirla, complicato ulteriormente la vicenda. Nei contributi più recenti infine la tendenza è quella di riunire queste ed altre opere sotto il segno di un unico artefice, stilisticamente forgiato all'ombra dei valenzianismi di Gherardo Starnina¹¹.

Pur non potendo entrare in questa sede nel merito di ognuna delle tavole del *corpus*, sarà necessario prendere in considerazione almeno un'altro dipinto: il polittico proveniente dall'ex Monastero benedettino di santa Maria. Le due opere si contendono nella storiografia la precedenza l'una sull'altra e non è un caso che a tutt'oggi si continui

a discutere su quale debba essere considerata la prima ad essere apparsa sulla scena siracusana¹². Il fatto che entrambe presentino negli elementi decorativi come nelle inclinazioni stilistiche un indiscutibile grado di affinità non aiuta a risolvere velocemente il problema. Le oscillazioni della critica precedente riflettono d'altro canto una serie di dubbi e perplessità che lo studio ravvicinato delle tavole solleva, fermo restando l'accordo generale sul loro carattere «iberico». Il trittico a questo punto potrebbe rappresentare il bandolo della matassa dell'intera questione. Infatti, l'individuazione in esso di due mani ben distinte permette, pur ammettendo ed anzi precisando le ascendenze levantine dell'opera, di fissare un punto di partenza per l'attività di un secondo pittore, dagli accenti questa volta prevalentemente italiani, responsabile dello scompartimento con Santa Lucia e della cuspipe del trittico di san Martino ma soprattutto autore, in un secondo momento, del delicato polittico di Santa Maria, da cui riceverà il nome.

Il trittico di San Martino

Nel pannello centrale del trittico una Vergine col bambino è seduta su un trono/tabernacolo marmoreo dalle tonalità rosa intenso, la cui complessa architettura tardo-gotica, si perde in un prospettiva claudicante (fig. 4). La spalliera è composta da una serie di archi e archetti e da due torri angolari che terminano con eccentriche guglie. Questa complessa struttura poggia su una

¹⁰ Devo ringraziare la prof.ssa Alcoy per questo suggerimento che durante la stesura della tesi si rivelò di grande utilità per sanare alcune incongruenze stilistiche nel catalogo del Maestro di Santa Maria di Siracusa.

¹¹ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il sud angioino e aragonese*, tomo II, Roma, 1998, p. 327.

¹² G. VIGNI-G. CARANDENTE, Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia, catalogo della mostra, Messina-Venezia, 1953, p. 53-54 e M.G. PAOLINI, «Ancora sul Quattrocento siciliano», in *Nuovi Quaderni del meridione*, II, aprile-giugno, 1964, p. 314-328, p. 324, proposero una distinzione fra l'autore del trittico di San Martino e

quello del polittico di Santa Maria, ma collocarono il primo in una posizione di secondo piano, fissandone l'esecuzione intorno agli anni trenta o quaranta del Quattrocento. Gli studiosi intuirono che bisognava far discendere un discreto numero di dipinti realizzati a Siracusa dal polittico di Santa Maria e non dal trittico di San Martino ma, nella loro proposta di sistemazione, finirono con ignorare la relazione esistente fra i due dipinti. L. HYERACE, in *Opere d'arte...*, 1991, p. 17-18, invece riprendendo le opinioni di Bottari data il trittico di san Martino al primo decennio del Quattrocento ristabilendone la priorità temporale rispetto al polittico di Santa Maria.



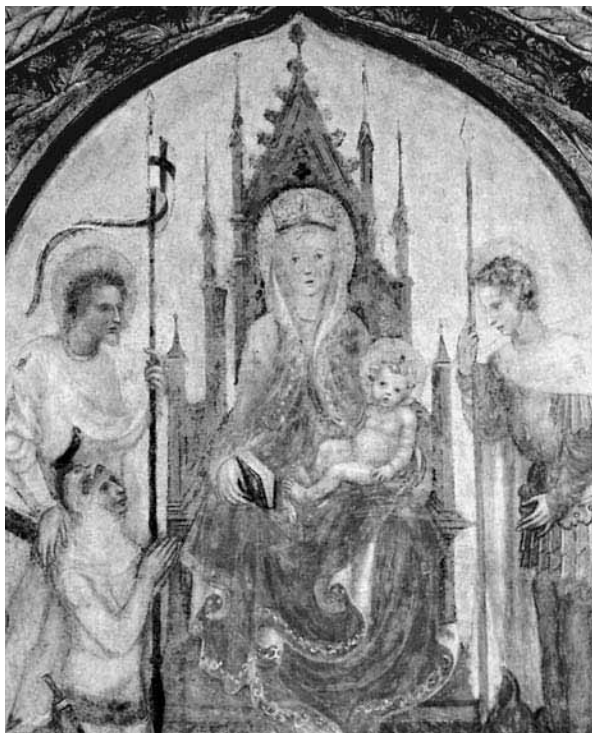
4. Maestro di San Martino, Trittico, Madonna in trono, 1410 ca., Chiesa di san Martino, Siracusa.

¹³ Speculare sul possibile committente risulta piuttosto complicato soprattutto per la mancanza di un punto di riferimento concreto sul quale fare leva. Ciò nonostante è necessario ricordare che la presenza di San Martino nello sportello a sinistra e la stessa advocazione della chiesa, nonché la connessione del dipinto, come si metterà meglio in evidenza tra poco con il mondo iberico e la sua cronologia che non dovrebbe andare molto al di là degli anni dieci del Quattrocento, suggeriscono un contesto di alto rango: insistendo sul fatto che si tratta poco più che di un'ipotesi, si potrebbe pensare a Martino il Vecchio. Questi dimostrò più volte il suo interesse per la Sicilia dal punto di vista artistico, sebbene si inclinò maggiormente per le «spoliazioni» che per le «donazioni». Vedi a proposito S. FODALE, «Martino l'Umano e i beni culturali siciliani. Restauri e spoliazioni» in *La Memoria. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo*, 7, 1993, p. 43-52. Tra le raccomandazioni di Martino per la nuora Bianca di Navarra in

base circolare polilobata le cui pareti sono a loro volta arricchite da motivi geometrici. Maria è completamente avvolta in un mantello che originariamente doveva essere di un blu intenso. Questo si chiude ermeticamente sul davanti con un gioco di pieghe che ne mostrano l'interno verde. Lo stesso tessuto forma una sorta di cappuccio che lascia il capo semi scoperto mostrando una bionda chioma priva di corona. Lo sguardo rivolto al figlio seduto sul suo ginocchio destro, è velato di tristezza. Il corpicino di quest'ultimo, minuto ma con le spalle ben disegnate è nudo dalla vita in su, mentre le gambette sono in parte protette da un panno trasparente. La posizione ed il gesto del piccolo, è girato verso l'esterno e con la mano destra accenna al segno della benedizione, lasciano adito alla formulazione di un'ipotesi: dato l'aggiustamento subito dalla tavola non è da escludere la presenza originaria di un donante che avrebbe dovuto collocarsi in basso a sinistra, probabilmente di dimensioni assai ridotte, quasi sicuramente inginocchiato¹³.

L'adozione di un tipo di trono tanto complesso quanto inverosimile e la tipologia della Vergine completamente avvolta nel manto trova dei precedenti in territorio nord italiano in alcuni dipinti realizzati tra Lombardia e Veneto, specialmente durante il Gotico Internazionale. Si pensi alla Madonna appena adolescente di Michelino da

una lettera del 1405 c'era quella di prestare le dovute attenzioni a Ponç de Taust, «beneficiario dell'arcidiaconato di Siracusa, inviato a Palermo, Monreale e Messina per il procacciamento di esemplari artistici e maestranze da importare in Catalogna», M.R. LO FORTE SCIRPO, *C'era una volta una regina... Due donne per un regno: Maria d'Aragona e Bianca di Navarra*, Napoli, 2003, p. 193. Tra quegli esemplari artistici si contava un'icona della Vergine che Martino l'Umano faceva trasportare da Palermo a Valenza, notizia che a sua volta va messa in connessione con la devozione personale ampiamente documentata del re nei confronti dell'immagine di Maria. M. CRESPI I CANTÓN, «La verònica de Madona Santa Maria i la processió de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà», in *Locus Amoenus*, 2, 1996, p. 85-101 e della stessa «La diffusió de le Veròniques de la Mare de Deu a les Caterdrals de la Corona d'Aragó a finals de l'Edat Mitjana» in *Lambard*, IX, 1996, p. 83-103.



5. Michelino da Besozzo, Vergine in trono, cappella Thiene, chiesa di Santa Corona, 1410-1414, Vicenza.

Besozzo negli affreschi della cappella Thiene della chiesa di Santa Corona a Vicenza realizzati probabilmente tra il 1410 e il 1414 (fig. 5)¹⁴.

Rivolgere lo sguardo ad alcune regioni nord-italiane non è peregrino. Non bisogna infatti dime-

nticare il ruolo di centro di irradiazione svolto durante il Gotico Internazionale da una città come la Milano viscontea, grazie al continuo via vai di artisti, provenienti tanto dal nord Europa quanto dalla penisola italiana e forse da quella iberica. A proposito di quest'ultima, la tavola principale del trittico di San Martino può essere connessa anche con alcune testimonianze figurative presenti nei territori della corona catalano aragonese che a loro volta, come è stato recentemente messo in luce, rimandano al mondo lombardo-veneto¹⁵. Guardando alla Vergine col Bambino del trittico siracusano, è possibile individuarvi certe assonanze con due tavole, di uguale soggetto, attribuite al Maestro di Cincorres. Una si trova oggi presso il Museo della Cattedrale di Barcellona ed è datata intorno agli anni dieci del Quattrocento (fig. 6), l'altra apparteneva un tempo alla collezione José Garnelo di Madrid. Proprio il forte italianismo che caratterizza il pittore catalano che eseguì i due dipinti, affiancato ad elementi valenziani di derivazione starniniana permettono di costatare la circolazione in date prossime di modelli affini. La costruzione compatta della figura della Vergine, il bambino nudo, calvo e sgambettante sembrano attingere alla stessa fonte nord italiana, specialmente lombarda, di cui però, sia il Maestro di Cincorres, sia l'autore dello sportello centrale del trittico di San Martino di Siracusa danno una versione in cui prevale il sostrato e la conoscenza di quel contesto pittorico ancora poco noto ma estremamente interessante e suggestivo che interessa le zone di confine fra Valenza e Castellón.

¹⁴ E. COZZI, «Vicenza», in *Pittura nel Veneto. Il Quattrocento* (ed. Mauro Lucco), tomo I, Milano, 1989 p. 135 e M.E. AVAGNINA, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milano 1996, p. 151-153. Si pensi anche alla figura di Maria nella tavola con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* nella Pinacoteca Nazionale di Siena, più minuta e delicata ma ammantata nello stesso modo. Quanto alla cultura stessa di Michelino, in lui dovettero influire le correnti franco-fiamminghe se è possibile rintracciare nel Libro d'ore di Anna di Boemia della Oxford Bodleian Library datato fra il 1382 ed il 1394 un parallelo abbastan-

za vicino al modello appena descritto (Lat. Lit. f. 3, *Anna di Boemia in preghiera davanti alla Vergine col Bambino*).

¹⁵ R. ALCOV-F. RUIZ I QUESADA, *El Mestre de Cincorres i el Mestre de Albocasser. Inicis d'una revisió sobre la pintura castellonença en temps del Gotic Internacional*, Comunicació a la XL Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos, Morella, 19-20, ottobre 1996, p. 381-401. Quanto al recupero e restauro di nuovi numeri per il catalogo dell'anonimo pittore si veda A.M. CALVO MANUEL, *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos*, Cincorres-Castelló, 1995.



6. Maestro di Cinctorres, Madonna col Bambino, 1410 ca. Museo della Cattedrale, Barcellona.

¹⁶ A proposito della decorazione della cappa di San Martino, nei cui tondi si distingue una teoria di santi angeli e profeti ed un Cristo Pantocrator dal forte retrogusto bizantineggiante, la critica ha fatto riferimento al san Marziale dipinto da Matteo Giovannetti nel Palazzo dei Papi ad Avignone. Cfr. F. ABBATE, *Storia...*, p. 227 seguito da L. HYERACE in *Opere d'arte...*, 1999, p. 18, ma ancora prima un

Passando allo studio degli sportelli laterali notiamo immediatamente una differenza di proporzioni, fra i due santi che vi sono raffigurati. Essi sembrano rispondere a due canoni costruttivi diversi, distinzione che scompare del tutto nel polittico di Santa Maria. Emerge in generale una tendenza del Maestro di San Martino a chiudere le figure come in un guscio compatto. Del santo vescovo è infatti impossibile immaginare l'esistenza degli arti al di sotto della cappa che scende giù a campana fino al suolo, dove si increspa in poche composte pieghe. La figura di Lucia è invece più sottile ed articolata, ed ancora più esile sarà nel polittico di Santa Maria (fig. 2 y 3).

I santi sono rivolti verso la pala centrale, come in adorazione, Lucia è però più alta, mentre Martino è leggermente arretrato sulla pedana. I due indossano vesti lussuose: ricamata e impreziosita d'oro quella di Lucia, arricchita da un accurato lavoro miniaturistico, la cappa piviale del santo assunto qui agli onori del soglio vescovile¹⁶. Il volto di San Martino, infine, è raccolto, serio, con una punta di esagerata caratterizzazione fisiognomica nel grande naso, dal quale partono le rughe che scavano un solco prima di incontrare le strette labbra. Di altra natura è quello di Lucia, aperto, dalla fronte altissima e dall'espressione vagamente imbambolata.

San Martino, immortalato in età avanzata, indossa la mitra e tiene in mano un pastorale che termina con un tabernacolo direttamente inciso sul fondo oro. Al suo interno è possibile distinguere le silhouettes di alcune figure inserite nelle nicchie create dal susseguirsi di fioriti archi gotici. Con l'altra mano tiene un libro in perfetto scorcio che sembra aperto in direzione del bambino benedicente.

accenno era in M.G. PAOLINI, «Ancora su Quattrocento...», 1964, pp. 319-328. Daltronde non è un mistero che sia la Catalogna sia Valenza si vedono interessate già dal XIV secolo dal processo di irradiazione della koinè pittorica avignonese e provenzale. Durante il periodo del Gotico Internazionale inoltre queste relazioni si intrecciano con il mondo nord italiano.



7. Maestro di San Martino, Trittico, San Martino, 1410 ca., Chiesa di san Martino, Siracusa.

Un tempo leggibili, le scritte sono oggi ridotte a pochi geroglifici¹⁷.

I richiami della critica alla produzione del fiorentino Gherardo Starnina sembrano opportuni, se riferiti nello specifico all'immagine di Martino. Sarà necessario tuttavia distinguere lo Starnina valenzano dal

pittore ormai rientrato a Firenze e puntualizzare che la tavola siracusana con il santo vescovo palesa legami chiari solo con la koinè starniniana a Valenza¹⁸. L'espressione un po' torva di San Martino, sembra ad esempio trovare un parallelo nel San Pietro della Dormitio dell'Art Institute di Chicago (fig. 8). Alcuni anni dopo un altro valenziano, Gonzalo Peris Sarrià ne seguirà la tipologia fisiognomica in alcuni personaggi della predella del retablo di Martin de Torres, quasi ad indicare la continuità geografica di certe scelte stilistiche. Innegabile è dunque il legame stilistico dell'autore di una parte del trittico di San Martino con il mondo pittorico della Corona d'Aragona. Legame che si paleserebbe in alcune testimonianze valenzane e catalano-castiglionesi, tutte databili ai primi decenni del Quattrocento. Il suo arrivo a Siracusa probabilmente dalle regioni levantine non è difficile da spiegare: ragioni storiche, la presenza di Martino il Giovane a Catania, il governo di Bianca di Navarra, l'egemonia del Cabrera o semplicemente l'esistenza di un'amplia comunità catalano valenzana costituita da facoltosi mercanti, alti funzionari del regno e prelati in quella parte dell'isola dà campo alla formulazione di innumerevoli ipotesi, tutte purtroppo poco contestualizzabili in una direzione inconfutabile, almeno allo stato attuale delle conoscenze documentali. E fin qui sembra esserci accordo generale.

Ma come ho anticipato, nel trittico intervenne un secondo pittore che ritengo responsabile dell'immagine di Santa Lucia e dei tre pannelli della cuspide. Se la proposta è valida, siamo davanti ad un'opera eseguita a quattro mani, con una divisione del lavoro che, se implica una gerarchia, tuttavia lascia intravedere che il secondo maestro non ebbe un ruolo subordinato: gli si affida infatti, oltre alla cuspide, l'esecuzione di uno sportello

¹⁷ Si riesce a leggere solo in forma parziale qualche parola in latino: «PAUP... ET...LUM..» insufficienti per risalire con certezza al testo. Tuttavia pare che in contesti toscani l'effigie del Vescovo di Tour sia accompagnata spesso dalla seguente iscrizione: «ABRAHAE SINU LAETUS ACCIPI- TUR. MARTINUS HIC PAUPER ET MODICUS COELUM DIVES INGRESITUR HYMNIS COELESTIBUS HONORATUR» (Breviario in

III Noct. Respons.) G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian painting*, Firenze, 1965, col. 709.

¹⁸ Si parla di koinè dato che la personalità dell'italiano arriva in certi momenti ad essere assai prossima a quella del pittore locale Miquel Alcanyz. Noto in passato con l'appellativo di Maestro Gil, quest'ultimo lavorò a lungo a



8. Gherardo Starnina, San Pietro, *Dormitio Virginis*, Art Institute, Chicago.

laterale. Questo secondo pittore è senza alcun dubbio anche l'autore del polittico proveniente dall'ex-monastero di Santa Maria. A giudicare poi dal numero di opere che gli si possono legare direttamente o indirettamente, tutte cronologicamente successive al trittico di san Martino, fu anche a capo di una fiorente bottega, che durante la prima metà del quattrocento adottò e fuse in un felice sincretismo, modelli iconografici e stilistici derivati da molteplici contesti¹⁹.

Valenza e lasciò, se dello stesso artista si tratta, un'impronta rilevante anche a Maiorca, per la sua identificazione si veda L. DE SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval. Los discipulos de Marçal de Sas, Miguel Alcañiz», in *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1956, p. 3-41. Opere come il Retablo di Bonifacio Ferrer nel Museo di Valenza, il Giudizio Universale di Monaco (fig. 9), o il retablo di Porta Coeli sono state e sono ancora frutto di dibattito quanto alla loro attribuzione e tutte presentano vari gradi di affinità con la nostra opera. cfr. F. SRICCHIA SAN-



9. Gherardo Starnina-Miquel Alcanyz, *Giudizio Universale*, Monaco.

Egli ci presenta una Santa Lucia raffigurata a capo scoperto e priva della corona che è solitamente uno dei suoi molti attributi. La giovane sostiene con una mano, piamente coperta dal mantello, la lucerna. Non è superfluo sottolineare che all'immagine più comune con la quale viene rappresentata, mentre offre alla vista del fedele i propri occhi su un piattino o nel palmo della mano, ovvero appesi ai

TORO, «Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo», in *Prospettiva*, 6, 1976, p. 11-29, A. GONZÁLES PALACIOS, «Trattato di Lucca» in *Sumptuosa Tabula Picta. Pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento...*, catalogo della mostra, Livorno, 1998, p. 16-25, p. 23.

¹⁹ Alla bottega del Maestro di Santa Maria appartengono oltre al polittico omonimo anche il retablo di san Lorenzo e la Madonna del Cuscino d'oro entrambi conservate nel Museo di Palazzo Bellomo. Alla scuola vanno ascritte una



10. Maestro di San Martino, Trittico, cuspide, 1410 ca., Chiesa di san Martino, Siracusa.

ramoscelli di una pianta, si preferisce qui l'attributo della lanterna, che ritroveremo anche nel polittico di Santa Maria. Difficile da trovare nei territori della Corona d'Aragona ma anche in altre parti d'Italia, in Toscana quest'iconografia è praticamente abituale e rare volte si opta per l'esposizione diretta degli occhi. Il riconoscimento della martire è facilitato inoltre dal fatto che con la mano libera presenta, sostenendolo con delicatezza, il pugnale che le diede la morte.

La scena dell'Annunciazione (fig. 10) infine si svolge all'aperto tra mura turrite ed improbabili costruzioni tinte di rosa fatte di archi, alte mura e balconate. Maria è seduta su un trono del quale è possibile vedere solo la base, perché è coperto da un'ampia stoffa double-face verde e rossa. Si intravedono alle sue spalle le tracce di un arco

che indica l'originario inserimento della figura all'interno di un portico marmoreo. Gabriele in ginocchio indica verso l'alto. Ha la testa coronata di fiori, mossi capelli lunghi e veste una tunica rossa ammantata di verde. È probabile che nella mano libera stringesse il giglio o la palma. Come è stato giustamente osservato, quest'immagine richiama la celebre Annunciazione di Simone Martini degli Uffizi²⁰. Nella cuspide del trittico siracusano però il fondo oro è sostituito da eccentriche architetture.

La Crocifissione ha come sfondo la turrita città di Gerusalemme. Dalla croce quasi a forma di Tau, priva del monogramma, pende un assai ridipinto Cristo dal perizoma corto, annodato sul davanti. Per quel che si può intuire, è assente il teschio di Adamo e anche il consueto montarozzo che sim-

serie di tavole raffiguranti la Madonna col bambino, di qualità oscillante tutte al Bellomo ed il polittico di Licata nella sala del consiglio del Comune di Licata, in provincia di Agrigento. Per la bibliografia e uno studio dettagliato delle opere si veda L. BUTTÀ, *Il Maestro...*, 2004, pp. 355-419.

²⁰ L. HYERACE, in *Opere d'arte...* op. cit., 1991, p. 17. Ancora nel sesto decennio (1453-1457) Giovanni di Pietro e Matteo di Giovanni realizzavano una copia del capolavoro martiniano abbastanza fedele per la chiesa senese di San Pietro a Ovile, D. Arasse, *L'Annonciation italienne*, Parigi 1999, p. 102.

bolizza il Golgota. Ai fianchi del Cristo Crocifisso, la Vergine e San Giovanni sono accasciati al suolo, la prima ha entrambe le mani raccolte vicino al volto, il secondo appoggia un braccio sul ginocchio sollevato e nasconde l'altra mano sotto un avvolgente mantello viola. Pur pervasa da accenti patetici, la scena rispecchia il tono generale del trittico, composto e raccolto, accompagnato da un trattamento morbido dei piani e da luci che investono con determinazione i volumi rendendoli ben definiti.

Il polittico di Santa Maria: Iconografia versus stile

Nel polittico di Santa Maria gli sportelli, occupati da un solo personaggio, sono separati da sottili colonnine tortili sulle quali poggiano, fioriti d'acanto, i capitelli a rilievo. Ciò nonostante i santi sembrano muoversi in uno spazio continuo. Le dimensioni di quest'ambiente fatto d'aria e oro sono definite dalla pedana lignea ben illuminata sul davanti. Contribuisce allo stesso effetto spaziale il fondo, letteralmente ricamato con grandi foglie di quercia²¹. Le figure sono incorniciate da archi acuti i cui pennacchi sono a loro volta decorati da altri motivi gotici disegnati dalla cornice lignea²².

Come nel caso del trittico di San Martino anche per quest'opera la critica precedente ha insistito sulle strette corrispondenze esistenti con la produ-

zione di Starnina. In questo caso però se si vogliono trovare delle analogie pertinenti si dovrà guardare alle opere realizzate dopo il soggiorno spagnolo, cioè dopo il 1401 e fino al 1413 data in cui il pittore risulta già deceduto. In questo senso il maestro di Santa Maria andrebbe aggiunto alla lista di artisti sia della vecchia guardia sia delle nuove generazioni che si lasciarono affascinare coniugandole con precetti tutti italiani però, dalle novità del Gotico Internazionale portate da Gherardo di Iacopo. A Valenza al contrario «l'italianismo starniniano» sarà solo un ingrediente aggiunto alla tradizione pittorica levantina, che si manifesta con più accentuate e caratterizzate note espressive. La critica contemporanea ha insistito sulle ripercussioni italiane di quello che è stato battezzato come «*Starnina retourn d'Espagne*». S'è anche ipotizzato che il viaggio intrapreso dallo Starnina per ritornare in patria percorresse rotte meridionali, nelle quali il passaggio per Napoli sarebbe stato quasi gioco forza, per poi risalire fino a Firenze²³. Tutte queste teorie derivano da un dato di fatto che investe la cultura pittorica di alcuni dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo durante circa un trentennio, interessando soprattutto i territori della Corona d'Aragona. Nasce sotto questa congiuntura storica geografica un linguaggio che si irradia a vista d'occhio grazie non solo allo Starnina, ma anche, e forse soprattutto, ad un gruppo di suoi discepoli diretti o di pittori che con lui ebbero modo di collaborare, di studiarne le soluzioni compositive, le traduzioni «italiane» delle inflessioni

²¹ L'ornato decorativo del fondo è stato oggetto in passato dell'attenzione della critica che ne ha evidenziato le affinità con soluzioni simili adottate nel mondo pittorico catalano. Ma se si tratta di un aspetto meno comune nei polittici italiani, nei quali il fondo suole essere lavorato con motivi meno ricchi e vistosi, non è tuttavia del tutto eccezionale. Per cui il riferimento alla Catalogna resta generico o almeno incompleto giacché bisognerebbe menzionare anche la pittura aragonese, e, naturalmente quella valenzana e maiorchina. In alcune opere di queste due regioni della Corona catalano aragonese coeve si ritrovano infatti motivi ornamentali simili che, più che segnare una relazione di dipendenza, sono semmai indizi di un gusto ed un *humus* culturale comune.

²² Nel museo il dipinto è esposto insieme ad una cuspede, che pur essendo indubbiamente prodotto della bottega del Maestro di Santa Maria, appare di una cronologia avanzata. Inoltre le misure non coincidono, per cui difficilmente si possono considerare parti di un medesimo polittico. Vedi L. BUTTÀ, *Il Maestro...*, p. 313-340.

²³ F. BOLOGNA, in *Catalogo della mostra opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli 1957, pp. 38-39 fu il primo a formulare quest'ipotesi insistendo sulle eco valenzane che riconosceva in alcuni cicli pittorici dell'Italia meridionale come gli affreschi di Caldora o di San Silvestro all'Aquila e sulla presunta incidenza valenzana in Giovanni da Gaeta.

più valenzano-aragonesi. L'adozione letterale di un linguaggio d'altra parte avviene difficilmente come conseguenza di contatti saltuari e transitori. La trasmissione di modelli iconografici, di schemi compositivi, la *imitatio* delle opere dei pittori «eccellenti», tanto apprezzata e perseguita quasi come precetto²⁴, sono tutte pratiche che tessono durante l'età gotica, e specialmente a cavallo tra il Trecento ed il Quattrocento, un articolato arazzo la cui fitta trama finisce con collegare artisti e zone geografiche anche parecchio distanti fra loro²⁵ dando luogo a quel fenomeno che, prendendo in prestito il termine dalla sociolinguistica definirei «isoglosse» pittoriche²⁶. Credo che questo termine renda abbastanza bene l'idea del diffondersi in territori distanti e non sempre connessi da ragioni storiche immediate di certi stilemi, specialmente durante il Gotico Internazionale. Esso indica infatti la possibilità di trovare in aree geografiche diverse parole o espressioni assai simili e che tuttavia non sono legate da una relazione di dipendenza diretta. Tradotto nel linguaggio artistico l'adozione di questo concetto aiuta a sgombrare il campo da certi errori che si ripetono sovente, specialmente quando ci si addentra nell'analisi formale. L'assimilazione di un *modus* pittorico, prevede lo studio approfondito del pittore che si prende a modello, ma soprattutto la comprensione delle sue ragioni formali; prevede insomma delle dinamiche che molto spesso si risolvono nella pratica comune di bottega, vuoi nel rapporto allievo maestro, vuoi in quello di collaborazione. Nel caso contrario, che è anche quello più frequente, ci si trova davanti alla ripetizione, al riverbero di certi tic figurativi, alla

copia di motivi iconografici o alla semplice eco di un fraseggiare che diventa pura retorica.

La relazione fra le opere attribuite allo Starnina e quelle dei suoi più diretti discepoli difficilmente può essere paragonata e messa sullo stesso piano dell'acquisizione di alcune cifre stilistiche o modelli compositivi starniniani da parte di pittori di formazione e generazioni diverse. Detto in altri termini, un conto è l'individuazione di un gruppo di pittori che discendono dal punto di vista figurativo direttamente dallo Starnina, altro discorso è il sottolineare alcuni «termini» del linguaggio starniniano in opere che si muovono anche su altri piani, come sembra essere il caso del Maestro di Santa Maria. Questo ragionamento porta a chiedersi se veramente sia possibile tracciare, come ha indicato la storiografia fino ad oggi, delle linee che colleghino in modo diretto quest'ultimo con il contesto valenzano o con quello starniniano tanto in territori iberici quanto in Italia, ovvero esistano delle tracce che possono fare muovere verso direzioni diverse.

Se parliamo di contesto starniniano infatti dovremmo per forza di cose, e forse prima che a Valenza, fare riferimento a Firenze. È in questo senso un fatto curioso che pur essendo stato più volte sottolineato il legame che unisce il Maestro di Santa Maria con il fiorentino, non si sia in nessun caso provato a cercare in questa direzione, piuttosto che in quella valenzana, dei riscontri più precisi. Tanto Paolini²⁷, che già da tempo ha individuato cosa il pittore avrebbe in comune con il fiorentino, come

²⁴ Tra i testi che avevano come principale scopo proprio quello di impartire precetti per la formazione del buon pittore non può sfuggire quanto scrive Cennino Cennini agli inizi del Quattrocento: «Affaticati e dilettrati di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di grandi maestri. E se se' in luogo dove molti buoni maestri sieno stati, tanto meglio per te. Ma per consiglio io te do: guarda di pigliar sempre il migliore e quello che ha maggior fama.», C. CENNINI, *Il libro dell'Arte*, (F. Brunello ed.), Vicenza 1971.

²⁵ Di grande interesse in questo senso risultano gli studi di Robert W.H.P. SCHELLER, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of artistic Transmission in the Middle Ages c. 900-c.1470*, Amsterdam 1995 e di E.H. GOMBRICH, *Images as Luxury Objects. Supply and Demand in the Evolution of the International Gothic Style*, in *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 1999, pp. 80-107.

²⁶ R.A. HUDSON, *Sociolinguistica*, Bologna 1980, p. 52.

²⁷ M.G. PAOLINI, «Ancora sul Quattrocento...», 1964, p. 326.



11. Gherardo Starnina, Polittico Wurzburg, Martin von Wagner Museum, Wurzburg.

molti dopo di lei, hanno risolto la questione definendo l'artista un siciliano educatosi a Valenza. Mentre il Maestro di Santa Maria recupera, come faranno alcuni anonimi toscani, in modo esplicito da Starnina una serie di motivi che si trovano nelle opere realizzate probabilmente alla fine del primo decennio del Quattrocento, indizio questo che non va trascurato. Il Polittico Wurzburg (fig. 11) sembra costituire un modello non solo per il pittore attivo a Siracusa ma per un'intera generazione di pittori quasi tutti toscani, che si lasceranno però

alle spalle le solide basi trecentesche di Starnina per agire in un clima internazionale. In questo senso forse i parallelismi formali più calzanti si dovrebbero rintracciare con la produzione figurativa del Maestro di Borgo alla Collina (Scolaio di Giovanni?)²⁸, pittore documentato nel 1408 e nel 1423²⁹. Specialmente con il polittico oggi alla Galleria Doria Panphili di Roma (fig. 12). Egli si rivela palesemente debitore dello Starnina e per questa via è possibile l'accostamento del polittico romano al polittico di Santa Maria.

²⁸ A. BERNACCHIONI, in *Mater Christi, altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino*, Arezzo, 1996, p. 46-47.

²⁹ A.M. MAETZKE, in *Arte nell'aretino. Recupero e restauri dal 1968 al 1974*, Catalogo della Mostra Firenze, 1975, p. 77-80.



12. Maestro di Borgo alla collina, (Scolaiò di Giovanni?), polittico, Galleria Doria Panphili, Roma.

In quest'ultimo la Vergine, assisa su un trono ampio, tra il rosa e l'avorio, solo in apparenza ben costruito prospetticamente, occupa il posto

d'onore ed è affiancata dai quattro santi, distribuiti due per lato. Ognuno di loro mette bene in mostra, quasi si trattasse di una dimostrazione retorica, i propri attributi, così come abbiamo già visto fare nel trittico di San Martino.

Partendo da sinistra il primo ad essere raffigurato è l'apostolo Tommaso. Questi secondo la tradizione iconografica più diffusa è un giovane di nobile aspetto. Il pittore lo immortalava nell'atto di mostrare, reggendola delicatamente fra indice e pollice, la cintola, prova inequivocabile del miracolo mariano dell'Assunzione nonché risposta divina ai dubbi di Tommaso sui dogmi della chiesa. L'episodio a cui si fa riferimento, tratto dagli apocrifi sulla vita della Vergine, è solitamente tradotto in pittura nel contesto dell'Assunzione, con o senza la presenza degli altri apostoli³⁰. La figura dell'apostolo stante, in uno scompartimento, caratterizzato dall'attributo della cintola è però, per quel che mi è stato possibile constatare, piuttosto raro. La ricerca di un parallelo iconografico in pittura nel XIV o nel XV secolo non ha dato frutto, salvo in un caso parecchio distante cronologicamente dall'opera del pittore attivo a Siracusa: nella chiesa di Santa Maria del Pozzo a Monte San Martino a Macerata Girolamo di Giovanni dipinse nella seconda metà del Quattrocento un polittico con il santo incredulo caratterizzato dello stesso modo³¹.

Al fianco di Tommaso, Santa Lucia è rappresentata come nel trittico di San Martino con lo stiletto in una mano mentre, sollevando l'altra, mette graziosamente in mostra la lucerna. A differenza del trittico però la santa ha qui entrambe le mani scoperte ed il capo adornato da una corona di rose bianche e rosse di giottesca memoria³².

³⁰ Una delle prime immagini gotiche del tema in Italia è quella dipinta da Maso di Banco in una tavola dei Musei di Berlino nel quale si vede Tommaso inginocchiato davanti alla mandorla retta da quattro angeli nella quale è iscritta una Madonna in piedi a figura intera e completamente frontale. G. KAFTAL, *Saint in Italian Art, Iconography of the Saints in Tuscan painting*, 1952, Firenze, col. 969, fig. 1091.

³¹ R. VAN MARLE, *The development of the Italian School of painting*, xv, 1927, p. 30.

³² Probabilmente uno dei primi esempi di questo genere di adorno floreale è da ricercare nella santa Cecilia di Bernardo Daddi (1290-1348) sportello superstite di un polittico perduto, conservata oggi in una collezione privata di Milano, dove ritroviamo una figura femminile giovane e composta più seria

A Lucia corrisponde a destra della Vergine un'altra santa coronata di roselline. La presenza sotto i piedi della giovane di un essere dalle fattezze mostruose non dovrebbe fare esitare nel riconoscere in lei Santa Margherita. Il secondo attributo della giovane non corrisponde invece ai canonici segni di riconoscimento utilizzati per identificarla: la croce, così come appare nella maggior parte delle immagini che la riguardano, in ricordo della lotta contro il diavolo, si è qui trasformata in un esile martelletto sostenuto in modo distratto e svogliato. Questo strumento utilizzato in sostituzione della croce quale arma non più metaforica non risulta essere un attributo legato abitualmente alla santa, non almeno nella sua rappresentazione statica come protagonista di un pannello di una pala d'altare. Siamo di fronte infatti ad un interessante e abbastanza insolito caso di sincretismo iconografico. Per capirlo dobbiamo ricordare che Santa Margherita trova il suo alter ego in due sante della tradizione orientale/bizantina: Santa Marina e Santa Pelagia. Le leggende che le riguardano hanno infatti diversi punti di contatto, in particolare nel caso di santa Margherita e santa Marina. Entrambe sante vergini, giovani e decise a rifiutare il matrimonio, si trovano a lottare a tu per tu con il diavolo in persona, una con la croce, l'altra appunto con il martello. L'attributo più corrente di Santa Marina è quindi proprio il martello. Estremamente difficile da trovare in occidente, quest'immagine, comunque rara, è ben più comune nella pittura bizantina. Eccezionale in

questo senso è la figura di Margherita che colpisce violentemente il diavolo, dipinta intorno al 1335 nella predella di una pala dedicata al Matrimonio mistico di Santa Caterina di scuola senese oggi al Fine Art Museum di Boston³³. Tra gli esempi bizantini ricordiamo l'affresco del XIV secolo nella chiesa di Hagioi Anargyroi a Kastoria, in cui Santa Marina impugna minacciosamente un martello. In un luogo come Siracusa che, ancora in pieno Quattrocento, non aveva del tutto tagliato i legami con il passato prima greco e poi bizantino non appare comunque improbabile questo tipo di sincretismo figurativo³⁴.

Vale la pena spendere qualche parola anche sulla scelta di queste due sante nel polittico di Santa Maria: Lucia e Margherita sono infatti accomunate dal rifiuto del matrimonio terreno in favore di quello mistico con il Cristo. Al di là delle ragioni contingenti che pure esistono, come vedremo in breve, la scelta sembra particolarmente adeguata per un monastero femminile, dove venivano ammesse in giovane età le rampolle delle nobili famiglie siracusane.

Nell'ultimo sportello a destra in corrispondenza simmetrica con San Tommaso si trova San Giovanni Evangelista. Mauceri³⁵ riportava la trascrizione del rotolo che questi tiene in una mano, oggi ormai illeggibile: «INICIU SANTU EVANGELIU SICUNDU IUAN», in cui la commistione apparente tra siciliano e la dizione spagnola del nome del santo ha incuriosito la cri-

e raccolta delle nostre sorridenti e quasi ammiccanti fanciulle siciliane. *Fondi oro. Una collezione per Milano*, Catalogo della Mostra, 1999 Milano, p. 56. Tra i molti pittori che recupereranno in una forma molto simile la corona di rose ricordiamo Giovanni da Gaeta il quale la adagia sul capo dell'Arcangelo Gabriele nell'Annunciazione dipinta per San Giovanni a Carbonara. Non molto distinta del resto doveva essere anche la corona indossata dallo stesso personaggio nell'Annunciazione del trittico della chiesa di San Martino.

³³ M. MEISS, *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, (1951), Madrid, 1988, p. 68-72; E. MOGNETTI-M. LONJON, «Le Panneau double-face du Maître des anges rebelles: recherches sur l'image et la forme», in *Hommage à Michel*

Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance, Milano, Paris, 1994, p. 35-49, p. 39-41, L. DREWER, «Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine», in *Gesta*, xxxii, 1993, pp. 11-20.

³⁴ Almeno un decennio più tardi, uno stretto seguace del Maestro di santa Maria riproporrà la stessa iconografia, che resta unica nel panorama siciliano, nel Polittico di Licata, oggi nella sala del Consiglio del Municipio di Licata, in provincia di Agrigento. L'iscrizione nell'aureola in quest'ultimo caso elimina ogni dubbio sull'identificazione della santa.

³⁵ E. MAUCERI, «Ancora sul polittico del museo di Siracusa», in *Rassegna d'Arte*, 1909, 3, p. vi.

tica, lasciando largo campo alle ipotesi che farebbero del suo esecutore uno spagnolo naturalizzato in Sicilia, o all'occorrenza un siciliano «recatosi in Spagna»³⁶. Se la trascrizione è corretta, e non c'è ragione di dubitarlo, la questione risulta doppiamente interessante giacché in tutti gli altri dipinti in cui è possibile leggere le iscrizioni ora di rotuli ora di libri, il pittore o chi per lui, si esprime sempre in latino. Questo dunque sarebbe l'unico caso in cui avrebbe utilizzato il volgare. È necessario rilevare a proposito delle congetture sull'origine siculo/spagnola del pittore, che Kaftal segnala altri due casi nei quali è possibile leggere nel cartiglio in mano al santo la stessa identica iscrizione: il primo si riferisce alla rappresentazione a mosaico di Giovanni Evangelista a Monreale, dove è riportato simultaneamente anche il suo appellativo greco (en APXHI). Parecchio tempo dopo anche il pittore umbro Paolo da Visso adotta la presunta iscrizione in «siciliano» negli affreschi delle volte della chiesa di San Martino a Castel Sant'Angelo a Visso³⁷. Qualunque tipo di deduzione se ne voglia trarre, una cosa risulta chiara: la presenza della suddetta iscrizione nei mosaici di Monreale esclude per evidenti ragioni che se ne debba cercare obbligatoriamente una connessione con il mondo iberico.

Il San Giovanni del polittico di Santa Maria segue la tradizione occidentale che lo vuole rappresentato come un giovane imberbe. A Siracusa l'Evangelista stringe in mano un calice dal quale fuoriesce la personificazione del male in forma di drago, uno dei suoi attributi «abituati», secondo quanto si legge nei manuali di iconografia cristiana. Eppure quest'immagine non è affatto abituale nei territori italiani, dove resta in prevalenza circoscritta all'illuminazione di manoscritti, mentre nella pittura su tavola si preferisce, almeno per tutto il medioevo, caratterizzare il santo per mezzo del libro, del pennino, del calice con l'ostia e naturalmente dell'aquila. La scelta del maestro siracusano ha come fonte

le leggende apocriefe e nello stesso tempo attinge ad un contesto figurativo extra-italiano. La presenza del drago o del serpente dentro il calice si ritrova infatti con frequenza nei paesi della Corona d'Aragona, ma anche nel mondo franco-fiammingo e germanico specialmente a partire dai primi decenni del Quattrocento. Esiste un buon numero di retabli dedicati al Santo Evangelista spesso insieme all'altro Giovanni, il Battista, dove si dà espressamente rilievo all'episodio del calice avvelenato. Non si può evitare di ricordare in questo caso, tra gli esempi salienti, anche perché cronologicamente vicino al polittico di Santa Maria, la tavola centrale di una pala smembrata eseguito da Joan Mates e aiuti all'incirca fra il 1420 e il 1425, conservata nel Museo Thissen Bornemiza di Madrid³⁸. Ancora più interessante è una tavola in commercio che raffigura un San Giovanni quasi adolescente attribuita a Gonzalo Peris. Qui il santo regge un calice nel quale è accovacciato un drago dalle ali di pipistrello come quello che accompagna l'Evangelista siracusano. La tavola, sulla cui origine valenzana non può dubitarsi, presenta un morbido trattamento del panneggio e il caratteristico avvolgersi e arricciarsi del mantello sul ventre, alla maniera di Pere Nicolau, del quale ricordiamo il Peris fu collaboratore.

Torneremo in seguito sui debiti del Maestro di Santa Maria con la koinè pittorica iberica, per il momento si continuerà a metterli in evidenza, accanto ad altre, altrettanto importanti fonti, per verificarne e calibrarne l'effettivo peso nella traiettoria dell'artista.

Come nel caso degli scompartimenti laterali, anche l'analisi attenta dello sportello centrale del polittico apre alcune interessanti vie di discussione. Se convenzionale e scontato è, infatti, il gruppo Madonna col bambino in trono, meno comune è la presenza degli otto monachelli distribuiti a coppie, due per lato, intorno al trono. L'atteggia-

³⁶ R. LONGHI, «Frammento siciliano», in *Paragone*, 47, 1953, p. 1-44, p. 14.

³⁷ R. KAFTAL, *Iconography of the...*, 1965, col. 617.

³⁸ R. ALCÓY-M.M. MIRET, *Joan Mates, pintor del Gòtic Internacional*, Barcelona 1999, p. 68-71, e scheda p. 163-168.



13-14. Maestro di Santa Maria, Polittico, angeli, 1420-1425 ca., Museo Regionale di Palazzo Bellomo, Siracusa.

mento che assumono è di allegra reverenza e contemporaneamente sembrano impegnati in una presentazione: in ogni coppia si ripete la stessa situazione: un bimbo che sembra leggermente più grande d'età appoggia la mano sulla spalla dell'altro. La loro apparizione si definisce come non abituale poiché si tratta di angeli decisamente atipici: essi sono infatti sia privi di ali che di aureole. Difficile stabilire la loro funzione, nonostante che la presenza di gruppi di bambini nella pittura medievale sia frequente. Essi sostituisco-

no i putti alati in adorazione o musicisti, che lo stesso Maestro di Santa Maria dispone intorno al trono in altre opere del suo catalogo³⁹. L'attitudine vivace e festosa, i gesti familiari ed affettuosi, lo sguardo che uno di loro rivolge allo spettatore o l'invito al silenzio che un altro un po' più serio impone ai suoi compagni con quell'espressione adulta e ammiccante che solo i più piccoli sanno assumere, ne fanno una presenza estremamente moderna (fig. 13-14)⁴⁰. La possibilità, non verificabile purtroppo, che il monastero accogliesse

³⁹ Nella Madonna dal Cuscino d'Oro ad esempio o nella Madonna dell'Umiltà rappresentata nella cuspidale del retablo di san Lorenzo, entrambe al museo di Palazzo Bellomo.

⁴⁰ Secondo Berti si dovette a Starnina l'introduzione a Firenze di quella che Paolucci dal canto suo definiva come la stagione degli affetti, e che avrà una formidabile fortuna

durante il primo Rinascimento. Vedi A. PAOLUCCI, «Firenze 1400-1420: la stagione delle attitudini e degli affetti», in *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, Catalogo della Mostra, Milano, 1990, p. 19-32, L. BERTI, «Masaccio 1422», in *Commentari*, 2, 1961, p. 84-107.



15. Francesco d'Antonio, polittico, Musée du Petit Palais, 1430, Avignone.

fanciulli orfani potrebbe spiegare quelle che a tutti gli effetti appaiono come presenze umane nel dipinto, l'ipotesi tuttavia non fornirebbe una ragione riguardo la loro posizione e distribuzione. Alla ricerca di possibili paralleli sarà necessario questa volta partire da un contesto toscano e ricordare un artista che toscano non era ma che da Firenze trasse humus vitale. Nella Madonna in trono fra angeli della chiesa di Sant'Ippolito e Donato a Bibbiena datata intorno al 1425 Arcangelo di Cola da Camerino ci propone degli angeli i cui atteggiamenti richiamano quelli del polittico siracusano. Ancora più calzante, pur nella diversità di stile che li distingue, sembra un confronto

con una tavola del fiorentino Francesco d'Antonio: la Vergine circondata da angeli e due santi nel Musée du Petit Palais di Avignone, datata intorno al 1430 (fig. 15). Fatta astrazione delle evidenti citazioni masacesche che la tavola del museo francese contiene, sarà necessario concentrare la nostra attenzione sulla gestualità dei quattro angeli disposti ai lati del trono: vi ritroveremo quell'atteggiamento di protezione e presentazione che caratterizza i putti della pala di Santa Maria. Restando in Italia, ma tornando alle regioni del nord, chiameremo in causa un polittico di Michele di Matteo datato intorno al 1435 oggi all'Accademia di Venezia (fig. 16-17). Nella tavola



16-17. Michele di Matteo, angeli del polittico, 1435 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia.

centrale troviamo quattro angeli di proporzioni ridotte che si appoggiano, toccandolo, al trono. Negli sportelli laterali inoltre il trattamento morbido e avvolgente dei panni e la gestualità delicata dei santi sembrano dialogare con i personaggi del polittico siracusano. Gran parte delle opere citate sono collocabili cronologicamente in un periodo successivo rispetto alla datazione generalmente accettata dalla critica per la pala di cui ci stiamo occupando, che si aggirerebbe intorno agli anni Venti. Ciò non toglie che le opere appena menzionate potrebbero bene essere frutto della

rielaborazione di modelli comuni, o se si accettasse uno spostamento in avanti del polittico di Santa Maria, si potrebbe parlare anche di interessanti esiti paralleli. Va detto infine che l'idea di situare angeli o presenze umane in modo eccentrico intorno al trono, i cui elementi architettonici vengono utilizzati come sedili o punti d'appoggio non è affatto una novità per la pittura gotica: la cultura figurativa tedesca e quella boema ce ne offrono svariati esempi già nel Trecento⁴¹. Soprattutto la prima filtrerà in Italia dove sarà reinterpretata nel cuore dell'ambiente

⁴¹ H.M. SCHMIDT, «La committenza e le forme del gotico», in *La pittura in Europa. La Pittura tedesca*, Tomo I, Milano 1996; M. HERDA, «La Bohemia del Mae-

stro Teodorico», in J. SUREDA (ed.), *Summa Pictorica. El esplendor de la Edad Media*, II, Madrid 2001, p. 73-87.



18. Maestro del Giardino del Paradiso, Giardino del Paradiso, 1410-1420, Städelsches Kunstinstitut, Francoforte.

internazionale italiano: la Lombardia ed il Veneto. Ricorderemo a proposito la folla di personaggi che Niccolò di Pietro distribuisce nella sua Madonna in trono con angeli musicisti dell'Accademia di Venezia del 1395 circa. Ancora più eclatante in questo senso è l'Incoronazione della Vergine dello stesso artista datata intorno al 1410, all'Accademia dei Concordi di Rovigo. Si direbbe che nel polittico di Santa Maria, queste presenze quasi oniriche si siano umanizzate e,

facendogli mantenere la loro insolita posizione, il pittore ne abbia dato una versione meno fiabesca.

Ma c'è di più. Nella ricerca di riferimenti ulteriori per il polittico siracusano ci si può spingere fino a ricordare alcune significative testimonianze della pittura gotico internazionale di area germanica. Nel trittico del Maestro della Santa Veronica della Wallraf-Richartz Museum di Colonia datato fra il 1415-1425 le figure delle sante, il modo con cui

afferrano gli attributi, la capigliatura, la loro struttura esile e delicata può ricordare certi aspetti del nostro pittore. Nella tavola con la Trinità, dello stesso museo o in quella con la Santa Veronica nell'Alte Pinakothek di Monaco⁴² appare inoltre l'inusuale rappresentazione degli angeli bambini, privi delle aureole. Nel Giardino del Paradiso allo Städtisches Kunstintitut di Francoforte del omonimo maestro (1410-1420), le fisionomie dei santi, anche in questo caso privi di aureola, sono addirittura accostabili a quelle adottate dal Maestro di Santa Maria (fig. 18).

Questi punti di contatto con il mondo germanico possono essere spiegati in vario modo, senza essere costretti a forzare la mano su una pure possibile diretta connessione del pittore. Basterebbe tenere presente il fatto che questi sembra conoscere piuttosto bene anche la pittura nord italiana, e proprio l'area veneta o la stessa Milano di Michelino da Besozzo non nascondono i loro legami con quel mondo⁴³.

A questo punto sembra acquisire un altro significato anche il riferimento che la storiografia italiana, da una prima indicazione di Longhi nel lontano 1953, ha fatto ad artisti come Marçal de Sax o Pere Nicolau alludendo al nostro artista: in entrambi infatti la componente germanica, di prima mano o mediata è parte fondamentale del loro linguaggio. Anche se in questi si manifesta con un espressionismo ed una tendenza alla caricatura del tutto assente nel nostro pittore, che invece sembra decantarsi decisamente per un'interpretazione umanissima e quasi fiabesca della narrazione pittorica. In altri termini questi pittori potrebbero avere attinto a fonti comuni, per poi reinterpretarle ed adattarle nei rispettivi luoghi d'attività⁴⁴.

⁴² B. CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne, 1300-1500*, Turnhout, 2000, pp. 75-97, figg. 45, 54. Santi e angeli senza aureole sono un tipico di questo anonimo pittore. Questo motivo si trova anche nelle opere del suo seguace chiamato Maestro di San Lorenzo come la Madonna dell'Umiltà al Wallraf-Richartz Museum di Colonia e continuerà ad apparire con queste caratteristiche fra i pittori di sud della Germania almeno fino alla metà del xv secolo.

Tornando alle regioni della Corona d'Aragona, a proposito del tema degli angeli di piccole proporzioni distribuiti attorno al trono, già in passato la critica aveva segnalato un'opera come il perduto retablo della Ermita di San Roque a Castellón de la Plana in cui la fisionomia degli angeli ricorda, anche se in modo meno esplicito delle opere tedesche, quelli siracusani. Meno prossime ma comunque degne di essere citate sono la Vergine del latte del retablo di San Martino di Oristano, all'Antiquarium Arborense, in cui troviamo otto angioletti vestiti con tuniche impegnati ad eseguire un concerto intorno al gruppo sacro ma anche, la tavola centrale del retablo di Burgos de Osma oggi al Louvre, tutte opere però la cui cronologia si colloca significativamente dopo quella del polittico di Santa Maria.

Sempre rimanendo all'interno dei territori della Corona d'Aragona, dobbiamo richiamare l'attenzione su di un artista già citato in precedenza. Nella tavola conservata nella Cattedrale di Barcellona del Maestro di Cincorres, infatti, è possibile trovare la rappresentazione di angeli privi delle ali.

In conclusione, dal punto di vista stilistico il polittico di Santa Maria è l'opera nella quale ricorrono spesso citazioni tratte da Starnina, citazioni sulla base delle quali si è sostenuto il valenzianismo del Maestro di Santa Maria. Abbiamo però fatto notare come quest'ultimo caratterizza le sue figure con uno slancio e un assottigliamento che Starnina, ancora fermamente legato alla tradizione trecentesca, rifiuta. Tali inclinazioni, a nostro modo di vedere, non derivano, o non si possono spiegare unicamente con la frequentazione dell'ambiente valenzano, quanto piuttosto sono da fare risalire a un contatto con la cultura figurativa del Gotico Internazionale lombardo-veneta, con i suoi relativi

⁴³ E. CASTELNUOVO, *L'autunno del medioevo nel Veneto*, in *Pisanello...*, 1996, p. 19-35.

⁴⁴ Non è questa la sede per approfondire un discorso sulle fonti tedesche di Marçal de Sax, argomento che merita uno spazio specifico al quale sto lavorando, però mi sembra importante segnalare qui certe assonanze proprio con il Maestro della santa Veronica o con quello di San Lorenzo appena citati a proposito del maestro di Santa Maria.

legami con il mondo germanico ed est-europeo. Da una parte dunque dobbiamo collocare la Toscana e, come si è indicato, non esclusivamente nella personalità di Starnina. Dall'altra parte andrà tenuto presente il richiamo vuoi iconografico vuoi stilistico alla *koiné* boemo-germanica da cui traggono ispirazione gli artisti dell'area veneta (ma anche come è noto quelli che gravitarono intorno alla figura del «valenzano» Marçal de Sax) e che filtrerà attraverso le loro opere lungo le regioni adriatiche fino a toccare le sponde siciliane.

Un confronto fra i due polittici

Una volta analizzati i due dipinti, osservato che si può ravvisare nel primo l'intervento di due pittori distinti, possiamo tornare al problema sollevato dalla critica riguardo la loro cronologia relativa con alcuni elementi in più, che aiutano anche a definire la personalità degli artisti che li eseguirono.

Il punto di partenza non può che essere il fatto che entrambe le opere in questione condividono parecchie scelte decorative che le rendono prossime ma anche alcuni motivi stilistici che ne sanciscono la distanza. Pensare ad un intervallo di tempo fra l'una e l'altra non eccessivamente ampio, ma rilevante, come un decennio potrebbe fornire una spiegazione per superare i dubbi che la questione solleva: il trittico di San Martino dovrebbe allora essere stato realizzato entro il primo decennio del Quattrocento o non molto più in là.

Se guardiamo unicamente agli elementi decorativi e complementari ci accorgiamo che quanto resta della cornice del trittico di San Martino rivela delle soluzioni affini a quelle adottate nel polittico di Santa Maria: l'arco ribassato della tavola centrale, più acuto in quelle laterali ornato all'interno da una teoria di archetti a tutto sesto, i pennacchi riempiti da un motivo circolare traforato, le aureole dello stesso tipo sono infatti dati tanto evidenti quanto inconfutabili. Eppure un'attenta osservazione del trittico mette in evidenza alcune dissonanze stilistiche che se esistono attenuate all'interno del trittico si fanno più evidenti con-

frontando questo con il polittico. Oltre a spiegarsi con lo stato particolarmente infelice della pellicola pittorica del trittico di San Martino credo che tali dissonanze possono essere accreditate all'intervento di mani diverse nelle due opere. Nella prima è ad esempio assente quel ritmo cadenzato ma incalzante che caratterizza il movimento dei panni nel polittico di Santa Maria. Nè va trascurato il fatto che il modello seguito per la rappresentazione della Vergine è profondamente diverso, mentre negli altri numeri del catalogo riconducibili alla bottega del Maestro di Santa Maria esiste una maggiore omogeneità nelle scelte iconografiche. La fanciulla del trittico avvolta nel mantello come in un unico blocco ha nel polittico il capo scoperto, incoronato da una delicata corona che sembra di filigrana, terminante nei consueti motivi a giglio. Il mantello è scivolato via lasciando scoperta la spalla destra ma soprattutto il busto, che si rivela esile e si assottiglia ancora di più sotto il seno mostrando con un delicato gioco di luci e ombre il rigonfiamento del ventre. Il bambino che in entrambi i casi, e sono gli unici in tutto il catalogo di opere che analizzeremo, è nudo, è qui compostamente seduto sulla gamba destra della madre con le due gambette unite. È tutto impegnato, in un atteggiamento decisamente più infantile rispetto al piccolo benedice del trittico, a suggerire un chicco di melograno che sembra avere appena conquistato dal frutto, prefigurazione della passione di Cristo, che Maria tiene in mano. Sebbene questo peculiare gesto riapparirà solo in un caso nelle opere successive della bottega, l'idea del piccolo seduto compostamente su una gamba o sul braccio della Madonna sarà una costante della produzione successiva della bottega.

Di non minore importanza è l'assenza completa di angeli intorno al gruppo sacro del trittico di San Martino, mentre in quasi tutte le altre opere un'allegria brigata di angeli fanciulli, vestiti spesso come monachelli o diaconi sarà una presenza costante. Assai diverso è anche il trono sul quale siedono le due giovani e bionde fanciulle: nel trittico di San Martino una sorta di nicchia gotica accoglie i personaggi tra guglie e escrescenze floreali. Mentre quello del polittico è geometricamente più composto ben

disegnato e con pochi ghiribizzi estrosi anche nel colore, che si è trasformato da rosa shocking in un bianco avorio appena tendente ad un rosa pallido.

Bottari e altri dopo di lui hanno scritto che la Vergine del trittico di San Martino risente dell'opera di Gentile da Fabriano. Abbiamo però osservato che si possono trovare dei parallelismi anche con Michelino da Besozzo e, in misura maggiore, in opere catalano-castellonesi degli inizi del secolo xv. Certo eco delle opere del fabrianense tuttavia sembrano presenti in maggior misura nel polittico di Santa Maria. Qui il trono nello scompartimento centrale termina con un'ampia pedana la cui paretina esterna è decorata con una teoria di archetti trilobati: ritroviamo lo stesso motivo in una delle prime opere di Gentile eseguita, non a caso, durante la sua permanenza lombarda. Si tratta della Madonna tra San Nicola, Santa Caterina ed un donante, nella Gemaldegalerie di Berlino, opera eseguita probabilmente fra il 1395 ed il 1400 con la quale si nota tra l'altro anche una certa analogia nel modo in cui il mantello della Madonna si adagia sulla pedana. Né manca, guardando al catalogo di Gentile, la possibilità di citare altri dipinti con i quali potere stabilire dei vincoli vuoi iconografici vuoi latamente stilistici. Pur ammettendo che siamo probabilmente davanti a quelle che abbiamo definito, prendendo in prestito il termine dalla linguistica, isoglosse pittoriche, non va sottovalutato il fatto che lo stesso Gentile svolse gran parte della sua carriera da itinerante, attraversando l'Italia dal Veneto alle Marche passando per quello che durante i primi decenni del Quattrocento fu senza dubbio il centro nevralgico del rinnovamento pittorico: Firenze⁴⁵. È significativo che le opere di Gentile più facilmente accostabili sia al Maestro di San Martino sia a

quello di Santa Maria siano quelle legate ai suoi trascorsi lombardo-veneti. Più direzioni ci conducono dunque ancora una volta verso il nord Italia. È il caso a questo punto di citare due disegni; il primo tratto dal Taccuino dei disegni di Michelino da Besozzo oggi all'Albertina di Vienna raffigura un'Aadorazione dei Magi nella quale Maria ha quasi completamente perso il manto: questo è scivolato via lasciando scoperta la spalla e buona parte del busto così come abbiamo visto nel polittico di Santa Maria. Il secondo, tratto dal Libretto degli anacoreti nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma e raffigura una Madonna col bambino fra profeti. Questa col capo scoperto ma incoronata tiene in braccio un grazioso putto che come quello della tavola di Siracusa ma in posizione speculare si porta il dito in bocca. Il modello seguito dalle due figure è dunque estremamente simile. In questo stesso contesto nord italiano, poi accolto e fatto proprio modellandolo su altri stimoli anche da Gentile, il gesto del portarsi il dito in bocca di memoria masacesca è estremamente diffuso e da qui passerà nel centro Italia e specialmente nelle Marche.

Due opere due artisti dunque, di formazione diversa ma che parteciperanno da un lato al diffondersi su ampia scala di un linguaggio internazionale, dall'altro, collaborando fra di loro, daranno vita ad un episodio pittorico originale, purtroppo senza grandi conseguenze sulle lunghe distanze, in una Sicilia quattrocentesca che si caratterizza per la varietà e diversità di stili e per l'arrivo di artisti stranieri che immetteranno nuovo humus alle convenzionali produzioni delle botteghe autoctone.

Licia Buttà
Universitat Rovira i Virgili

⁴⁵ Un'eco di Gentile si trova in una tavola con la *Madonna in Trono tra la verzura e due angeli* (1430 ca.) conservata nella chiesa di Santa Maria in Cento a Roncofreddo, vicino Forlì. È il tipo di trono e contemporaneamente la disposizione del panneggio al suolo che denuncia la dipendenza da Gentile, ma anche a mio avviso una comunanza di fonti con il Maestro di Santa Maria con il quale condivide anche scelte cromatiche simili declinate sul rosso arancio il verde e gli incarnati bruni-

ti. Non è un caso del resto che De Marchi abbia suggerito per il dipinto un'orientazione veneto/adriatica: in altri termini di quella componente che accanto a quella iberica sarebbe secondo la critica alla base del Maestro attivo a Siracusa. Sul dipinto si veda A. TAMBINI, *Pittura dall'alto medioevo al tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza, 1982, p. 137-138, A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano, un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, 1992, p. 26.

RESUM

El propòsit d'aquest estudi és revisar les posicions historiogràfiques sobre dos políptics sicilians del gòtic internacional, el retaule de san Martino i el retaule de santa Maria. Alhora s'ofereix una lectura alternativa dels seus contactes estilístics amb la producció pictòrica contemporània dels territoris de la Corona Catalano-Aragonesa especialment entre València i Castelló. S'apunta també a l'existència de dos artistes de formació diferent, la trobada dels quals a la primera dècada del segle xv, tindrà com a conseqüència la implantació d'un vital taller pictòric a Siracusa.

Paraules clau: Pintura, gòtic internacional, Sicília, relacions artístiques, Corona d'Aragó.

ABSTRACT

The aim of this article is to examine the historiographic positions of two Sicilian polyptychs of International Gothic: the altarpiece of San Martino and the altarpiece of Santa Maria. It also offers an alternative interpretation of its stylistic contacts with contemporary pictorial production in the territories of the Catalan-Aragon Crown, especially between València and Castelló. It also points to the existence of two artists with different training, whose encounter, in the first decade of the 15th century, led to the creation of a vital pictorial workshop in Siracusa.

Keywords: Painting, international gothic, Sicily, artistic relations, Catalan-Aragon Crown.