



Claire Challéat

DALLE FIANDRE
A NAPOLI

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER



lermArte
9

Questo volume è stato pubblicato grazie al sostegno della
FONDATION AUGUSTE MORIN

CLAIRE CHALLÉAT

DALLE FIANDRE A NAPOLI

*Committenza artistica, politica, diplomazia
al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Direttore Editoriale
Roberto Marcucci

Redazione
Elena Montani

*Elaborazione informatica
e impaginazione*
Dario Scianetti

Relazioni esterne
Michele Kostov

Direzione tecnica
Massimo Banelli

© Copyright 2012 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - 00193 Roma (Italy)

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione di
testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'editore
e delle autorità competenti.

L'editore si impegna a corrispondere eventuali diritti di riproduzione
per foto e disegni di cui non sia stato possibile reperire le fonti.

Challeat, Claire

Dalle Fiandre a Napoli : Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono / Claire Challéat. - Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2012. - 228 p. : ill. ; 28 cm. - (LermArte ; 9)

ISBN 978-88-8265-744-4

CDD 750.5

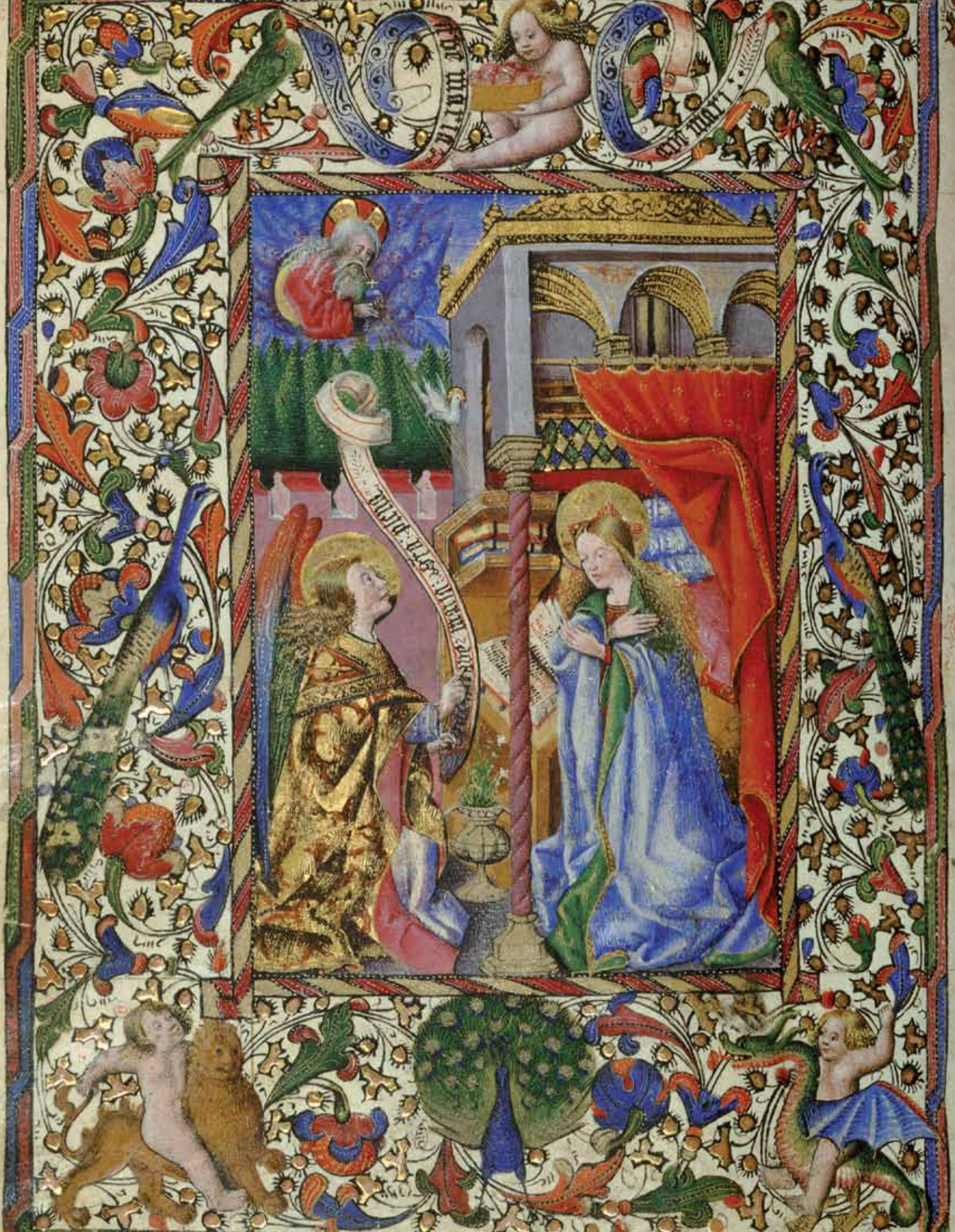
1. Pittura fiamminga

INDICE GENERALE

Prefazione del Professor Enrico Castelnuovo	p.	11
Ringraziamenti	»	13
Introduzione	»	15
 CAPITOLO I: IL CONTESTO DEGLI SCAMBI ARTISTICI		
I. La committenza fiamminga di Alfonso d'Aragona.....	»	21
1. Profilo cronologico degli acquisti di Alfonso d'Aragona nelle Fiandre.....	»	21
2. Lo statuto degli arazzi: riflessione sulle caratteristiche tipologiche del modello fiammingo.....	»	23
3. I dipinti fiamminghi di Alfonso d'Aragona: documenti, assenze, ipotesi.....	»	24
II. I rapporti tra Alfonso d'Aragona re di Napoli e Filippo il Buono duca di Borgogna.....	»	26
1. I rapporti commerciali.....	»	26
2. I rapporti politici e diplomatici.....	»	28
2.1. 'Amicitia', 'voluntat' e 'intelligencia'.....	»	28
2.2. Il progetto di una crociata in Terra Santa alla metà del Quattrocento.....	»	29
2.3. La politica orientale di Alfonso d'Aragona.....	»	30
2.4. Una cronologia degli scambi diplomatici nel contesto del progetto di crociata.....	»	30
2.5. L'Ordine del Toson d'Oro.....	»	33
3. La questione del <i>Mappamondo</i> di Jan van Eyck.....	»	36
 CAPITOLO II: OPERE E MODELLI		
OPERE E MODELLI	»	45
I. Dalla copia al modello: osservazioni sulla circolazione dei modelli fiamminghi a Napoli.....	»	46
1. Le copie del <i>San Giorgio a cavallo</i> di Jan van Eyck.....	»	46
2. Le copie del <i>Trittico dell'Annunciazione</i> detto "Lomellino" di Jan van Eyck.....	»	51
3. Le copie dell' <i>Adorazione dei Magi</i> di Jan van Eyck.....	»	62
4. Le copie degli <i>Arazzi della Passione</i> su cartoni di Rogier van der Weyden.....	»	71
5. Conclusione: attorno allo <i>scriptorium</i> di Castel Nuovo, la circolazione dei modelli fiamminghi	»	80
II. Dal modello alla copia.....	»	82
1. Le caratteristiche formali e stilistiche delle 'copie' napoletane di opere fiamminghe.....	»	82
2. La questione della tecnica, tra teoria e pratica.....	»	83
 CAPITOLO III: INTORNO AI MODELLI FIAMMINGHI: PRATICHE ARTISTICHE E CULTURALI ALLA CORTE DI ALFONSO D'ARAGONA		
Introduzione : <i>Da Renato ad Alfonso: continuità o rottura?</i>	»	97
I. Alfonso e i suoi artisti.....	»	100
1. Un modello: Jan van Eyck, « <i>nostrī seculi pictorum princeps</i> ».....	»	101
2. Alcune osservazioni sulla provenienza degli artisti della corte di Alfonso d'Aragona.....	»	103

3. Dalmau, da Valencia a Barcellona con tappa a Bruges	»	106
4. Jacomart, il « <i>feel pintor e mestre de cambra</i> ».....	»	107
5. Leonardo da Besozzo.	»	109
6. Pisanello.....	»	110
7. L'enigma Colantonio.	»	113
8. L'attività dei pittori di corte a Napoli: titoli, statuti e incarichi	»	116
II. La valenza del modello borgognone per Alfonso d'Aragona: dal modello ideologico all'indizio di un vero		
gusto artistico?.....	»	118
1. Un precedente napoletano: il mito letterario di Renato d'Angiò re-pittore.....	»	119
2. Alfonso d'Aragona committente: virtù sociali e inclinazioni estetiche.....	»	119
3. Alfonso d'Aragona collezionista di opere fiamminghe.	»	122
4. La cultura alla corte di Napoli tra tradizione cortese ed umanesimo.....	»	127
CONCLUSIONE.....	»	131
APPENDICI	»	135
Regesto documentario.....	»	137
Fonti e Bibliografia.....	»	165
Indice delle illustrazioni	»	215
Indice dei nomi.....	»	219

a Nacho



«Ma essendo da alcuni Fiorentini, che negoziavano in Fiandra e in Napoli, mandata al re Alfonso I di Napoli una tavola con molte figure lavorata a olio da Giovanni, la quale per bellezza delle figure e per la nuova invenzione del colorito, fu a quel re carissima, concorsero quanti pittori erano in quel regno per vederla, e da tutti fu sommamente lodata».

(Vasari, *Le Vite*, 1568, in *Vasari 1966*, vol. III, p. 305)



PREFAZIONE

Dalle Fiandre a Napoli. Eloquenti il titolo e il sottotitolo di questo libro. Si parla di spazi e di tempi: quelli del gran duca d'occidente Filippo il Buono, quelli del re d'Aragona e delle Due Sicilie Alfonso il Magnanimo, e si annunciano gli argomenti di cui si tratterà: politica, diplomazia, ideologia e, soprattutto, arte, o meglio arti. Si affronta lo studio degli incontri tra Italia, Spagna e Fiandra intorno alla metà del Quattrocento e dei rapporti, artistici e non solo, tra due corti, quella borgognona e quella aragonese di Napoli. La ricerca va al di là di una inchiesta basata prevalentemente su criteri stilistici e iconografici, ma si allarga a considerare molti fattori che riguardano la storia culturale, quella diplomatica e quella economica, senza mai trascurare però il soggetto principale, quello delle relazioni artistiche tra le due corti e l'apprezzamento di cui i prodotti fiamminghi e in particolare gli arazzi, i "draps de ras", e le pitture di van Eyck godettero presso Alfonso il Magnanimo.

L'autrice non si limita a presentare le (e a riflettere sulle) frequenti e vistose presenze di modelli fiamminghi nella pittura quattrocentesca in Italia e in particolare a Napoli, ma si interroga sul perché del prestigio europeo di cui godeva la corte di Borgogna e sul come la sua organizzazione, i suoi costumi, la sua cultura, le sue manifestazioni abbiano assunto il ruolo di un modello quale esse furono per la Napoli di re Alfonso. Il re non incontrò mai il duca Filippo ma ebbe con lui contatti ripetuti, intensi ed estremamente cordiali basati su scambi e interessi economici, affinità culturali e progetti politici comuni, quello particolarmente di una "empresa contra los Turchs", una crociata che mai non verrà fatta.

Entrato nel 1446 -primo sovrano straniero- a far parte dell'esclusivo Ordine della Toison d'Or creato nel 1430 dal duca, Alfonso non poté "per les grans occupations des altres negocis" intervenire personalmente alle riunioni dei capitoli dell'Ordine che si tenevano nelle residenze ducali delle principali città degli stati borgognoni (a Gand nel 1445, a Mons nel 1451, nel 1456 all'Aja nel Binnenhof "la più bella sala del mondo" come la descrive traboccante di ori, argenti, arazzi il cronista Georges Chastellain, ma scelse tra i membri dell'Ordine chi lo rappresentasse e mandò loro messi per comunicare richieste e desideri, ricevendo via via notizie dirette del fasto e dei cerimoniali.

Già quando era a Valencia Alfonso aveva inviato "compradores" nelle Fiandre per acquistare arazzi e cercato di attrarre alla sua corte maestri arazzieri fiamminghi. Una volta conquistata la corona del regno delle Due Sicilie continuò a farlo da Napoli raccomandando ai suoi agenti che "les ystories de tota la sus dita tapiçeria sien de les pus belles ystories que poran trobar" e, secondo quanto questi gli scrivevano, decidendo di acquistare l'uno o l'altro arazzo sì che avendo letto in una missiva del comprador "quant dieu esser bells los tapits de la dita y storia del dit rey Assuer" aveva deliberato di comprarli. Non solo gli arazzi lo interessavano ma anche i dipinti, particolarmente quelli di Jan van Eyck, tanto che da Valencia nel 1431 aveva fatto partire per Bruges il suo pittore Luis Dalmau perché apprendesse le tecniche pittoriche del maestro e appena stabilito a Napoli ne ricercò le opere e tentò di assicurarne qualche esemplare alle proprie collezioni. Di esse entrò a far parte "una taula de fust de roure de alt de quatre palms e de ample de tres en la qual es pintada e deboxada de ma de mestre Johannes loe gran pintor del Illustre duch de Burgunya la ymatge de sent Jordi a cavall". Era una immagine di san Giorgio, il santo cavaliere per eccellenza, dipinta da Jan van Eyck per il cui acquisto il re aveva mandato in Fiandra un suo emissario e il cui trasporto dalle Fiandre alla Catalogna e di qui a Napoli è minutamente documentato attestando il desiderio del monarca di possederne un'opera. Altre gliene giunsero: forse, un'Adorazione dei Magi e certamente il *Trittico dell'Annunciazione*, conosciuto come *Trittico Lomellino* dal nome del mercante genovese che l'aveva commissionato. Per non parlare poi di quella misteriosa "mundi comprehensio orbiculari forma.... in quo non solum loca situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo disgnoscas", il mappamondo

che sarebbe stato dipinto da Van Eyck per il duca di Borgogna. Il trittico venne descritto con entusiasmo dall'umanista Bartolomeo Facio, che giunto a Napoli nel 1443 con una ambasceria genovese, di cui faceva parte lo stesso Battista Lomellino, vi ritornò e vi si trattenne a lungo diventando nel 1446 storiografo del sovrano.

Gli interessi di Alfonso per le opere fiamminghe erano stati preceduti nella stessa città da quelli di Renato d'Angiò che per breve tempo tra il 1438 e il 1442 aveva regnato su Napoli ed era stato spodestato dall'aragonese. Le sue predilezioni artistiche sono testimoniate dalle fonti che addirittura lo ricordano come dedito personalmente alla pittura. Tuttavia l'ipotetica presenza a Napoli a fianco di re Renato del suo pittore di corte, il grande Barthélemy d'Eyck, non sembra aver avuto sugli artisti della città lo stesso impatto che ebbe la presenza di originali fiamminghi quali le tavole di Jan van Eyck e gli arazzi del "famoso maestro Rogerio" (van der Weyden) delle collezioni di Alfonso. Essi furono visti dai miniatori del suo scriptorium e dai pittori del luogo e ciò mostra un particolare e moderno aspetto del collezionismo del re aragonese che apriva ad un pubblico, pur limitato ed eletto, le sue collezioni.

Su questi temi Claire Challéat interviene con chiarezza e grande messe di dati editi ed inediti. Il fatto che le opere variamente ricordate dalle fonti non siano più conservate ha reso necessario un rigoroso e attento esame delle derivazioni e delle copie che potessero documentarne l'aspetto e una approfondita analisi delle forme e del significato dell'impatto che esse provocarono sull'ambiente napoletano. Lo studio capillare e approfondito delle opere napoletane ispirate a modelli fiamminghi nello stile, nell'iconografia ma anche nella tecnica costituisce un aspetto importante di questa ricerca. Di grande utilità poi il regesto documentario accuratamente controllato, trascritto e arricchito, da cui bene appare la varietà di elementi che intervengono nel rapporto tra il re Alfonso e il duca Filippo, dalle liste di acquisti da fare nelle Fiandre alle indicazioni per i viaggi delle galere, ai regali tra i sovrani, alle lettere di raccomandazione. Molti di essi, come quelli che riguardano il lungo viaggio della tavola "figurada e pintada de diverses colors" (il *San Giorgio* di van Eyck), sono significativi per la storia della fortuna dell'arte fiamminga i cui due massimi protagonisti, Johannes Gallicus e Rogerius, trovano nel *De viris illustribus*, di Bartolomeo Facio, non a caso composto a Napoli fra il 1455 e il 1457 e dedicato a re Alfonso, i loro primi profili.

E' questa la variegata e complessa vicenda che viene affrontata, dipanata, presentata in questo libro appassionato e appassionante.

ENRICO CASTELNUOVO
Professore Emerito
Scuola Normale Superiore Pisa

RINGRAZIAMENTI

Il presente libro è nato dalla tesi di perfezionamento che ho discusso nel 2006 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa in co-tutela con l'Université de Bourgogne. La mia gratitudine va in primo luogo ai professori Enrico Castelnuovo e Paulette Choné, che in qualità di relatori hanno indirizzato e seguito per vari anni le mie ricerche in giro per l'Europa; devo anche molto ai professori Marco Collareta, Massimo Ferretti, Valentino Pace, e Gennaro Toscano che in numerose occasioni mi hanno sostenuta e aiutata con i loro preziosi suggerimenti.

Desidero ringraziare i colleghi, gli amici, e tutti quelli che hanno aiutato e a vario titolo reso possibile la realizzazione di questo libro: Dominique Allart, Emilia Ambra, Paola Astrua, Joana Barreto, Elisa Camporeale, Fernanda Capobianco, Marco Cardinali, Angela Cerasuolo, Samuel Challéat, Luigi Coletta, Maria Beatrice De Ruggieri, Maria Monica Donato, Frédéric Elsig, Claudio Falcucci, Francesca Flores d'Arcais, Germana Ianuario, Philippe Lorentz, François-René Martin, Eleonora Mazzocchi, Luciana Mocchiola, Alessio Monciatti, Carla Morselli, Mauro Natale, Marilyn Nicoud, Claudio Palma, Michela Passini, Mena Patruno, Mariolina Rascaglia, Daniele Rivoletti, Marco Rossati, Dominique Thiébaud, Michele Tomasi, Hanno Wijsman.

Sono particolarmente grata a Anne Leblay e Sara Vicent, per aver verificato insieme a me la trascrizione dei documenti proposta in appendice e all'amica Floriana Conte per l'attenta rilettura e i numerosi consigli ricevuti durante la redazione di questo libro.

Ringrazio tutto il personale delle numerose istituzioni italiane ed europee presso le quali ho svolto le mie ricerche: l'Academia Belgica, l'American Academy in Rome, le Archives départementales de Côte d'Or, le Archives départementales du Nord, l'Archivio di Stato di Napoli, l'Archivo de la Corona de Aragón, le Archives des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, l'Archivo del Reino de Valencia, la Biblioteca Apostolica Vaticana, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, la Biblioteca Histórica de Valencia, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, la Biblioteca Valenciana, la Bibliotheca Hertziana, la Bibliothèque de l'École française de Rome, la Bibliothèque Municipale de Dijon, la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque Royale Albert Ier de Belgique, il Koninklijk Nederlands Instituut Rome, il Kunsthistorisches Institut in Firenze, il Museo Nazionale di Capodimonte, la Società di Storia Patria di Napoli, la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, la Villa Medici.

Un doveroso ringraziamento va infine a Roberto Marcucci, Elena Montani e Dario Scianetti, delle Edizioni L'Erma di Bretschneider per aver dedicato tanta cura alla realizzazione di questo libro, e al Signor Pierre Morin per il suo generoso contributo.

Questo volume non avrebbe visto la luce senza la vicinanza e l'incoraggiamento incessante venutomi dai miei genitori e familiari sparsi tra Francia e Spagna. Che siano qui ringraziati tutti.

A mio marito, che con pazienza e amorevolezza mi ha incoraggiato e sostenuto durante le mie lunghe ricerche, dedico questo libro.

INTRODUZIONE

Nel 1977 Ferdinando Bologna consegnava ai tipi della Società di Storia Patria di Napoli il suo imponente contributo su *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, destinato a segnare una tappa fondamentale non solo negli studi dedicati alla circolazione artistica mediterranea ma anche in quelli sulla ricezione e la diffusione dei modelli fiammingo-borgognoni nella Napoli aragonese. Non deve sorprendere l'idea di tornare, a distanza di trent'anni peraltro piuttosto fertili di studi, sulla questione dei rapporti tra la produzione pittorica napoletana e l'arte cosiddetta fiamminga alla metà del Quattrocento. Oltre a prendere in considerazione le nuove proposte attributive e le figure artistiche recentemente ricostruite, sembra necessario affrontare tale argomento con strumenti metodologici e presupposti storiografici aggiornati. Pochi altri periodi possiedono una tradizione storiografica e critica così consolidata e insieme pregnante quanto il Quattrocento. Pressoché unanimemente considerato fino a soli pochi decenni fa come il secolo dell'Umanesimo e del Rinascimento, l'immagine di questo fascinoso periodo è tuttavia molto mutata. Inoltre, riconosciuto il carattere «clamoroso»¹ dell'impatto della pittura fiamminga nella Napoli di Alfonso d'Aragona, bisogna interrogarsi sulla specificità di questo orientamento, la cui esemplarità, paradossalmente, ha spesso impedito di poterne cogliere i presupposti storici, i significati politici e ideologici, ma anche le problematiche iconografiche e tecniche, o ancora le conseguenze per quanto riguarda il contesto sociale della produzione artistica.

Il tema dell'influenza fiamminga nella pittura a Napoli al tempo di Alfonso il Magnanimo, una delle più forti ed affascinanti tradizioni letterarie della storia dell'arte moderna, trova la sua origine letteraria nella celeberrima lettera indirizzata da Pietro Summonte a Marcantonio Michiel. Il 17 agosto 1523, e di nuovo il 2 novembre e il 1° dicembre dello stesso anno, l'umanista veneziano si rivolge al suo collega napoletano per raccogliere informazioni sulle «cose spettanti alla pittura, sculptura, architettura e monumenti dell'onorata vetustà»² di Napoli in vista di scrivere una sua storia dell'arte in Italia. Nella sua risposta del 20 marzo 1524, Summonte descrive la situazione artistica napoletana dai tempi di Giotto agli albori del Cinquecento, menzionando i nomi dei più insigni artisti e delle opere significative³. Nel riassumere le caratteristiche dell'arte di Colantonio, principale esponente della pittura napoletana alla metà del Quattrocento, capace di competere con i suoi coetanei toscani e veneti, l'umanista partenopeo evidenzia il prestigio e l'impatto del modello fiammingo a Napoli: «La professione del Colantonio tutta era, sì come portava quel tempo, in lavoro di Fiandra e lo colorire di quel paese. (...) Fo in costui una gran destrezza in imitar quel che volea; la qual imitazione ipso avea tutta convertita in le cose di Fiandra, che allora sole erano in prezzo»⁴.

Nonostante abbia testimoniato la forte penetrazione del modello fiammingo nella pittura napoletana della metà del Quattrocento con espressioni pregnanti, Summonte non è certo il primo nell'ambiente umanistico a dimostrare interesse o curiosità per la pittura dei fiamminghi, in particolare nell'ottica di un confronto con la pittura italiana. La registrazione delle vicende e delle caratteristiche dell'arte fiamminga nella letteratura artistica italiana, con la precedenza rispetto alle stesse fonti fiamminghe, corrisponde all'arrivo in Italia delle prime opere fiamminghe, intorno alla metà del Quattrocento, e può considerarsi una diretta conseguenza degli stimoli offerti dalle iniziative del collezionismo italiano. Le prime fonti letterarie sulla pittura fiamminga⁵, per lo più biografie prive di una solida impostazione teorica, emergono in un ambiente di corte testimone diretto dell'ammirazione destata dalle opere fiamminghe a Firenze nella cerchia dei Medici, presso le corti di Urbino e di Napoli. La trattatistica coeva rimane invece indifferente alle esperienze fiamminghe, fatto eccezione per il *Trattato dell'architettura* del Filarete⁶, figura poliedrica e atipica nell'ambiente fiorentino.

Dai *Commentari delle antiche cose* di Ciriaco d'Ancona⁷ alla *Cronaca rimata* di Giovanni Santi⁸, e fino alle *Vite* redatte da Giorgio Vasari, colpisce l'ambivalenza del giudizio sull'arte fiamminga attestata dal contrasto tra una teoria che ignora o disprezza la pittura fiamminga e una prassi che riconosce i meriti della pittura fiamminga.

¹ Così TORRESAN 1981, p. 16.

² P. Summonte, in *Nicolini 1925*, p. 158.

³ La lettera di Summonte a Michiel è stato oggetto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento di alcune pubblicazioni critiche da parte degli archivisti e storici napoletani, da Benedetto Croce (*Croce 1898*) a Fausto Nicolini (*Nicolini 1922; Nicolini 1925*). Ci è nota in quattro versioni, di cui una trascrizione integrale realizzata nella prima metà del Seicento da un erudito o collezionista veneziano a partire dalle carte di Michiel (*Nicolini 1925*, pp. 143-156).

⁴ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 160-161.

⁵ Sulle prime fonti letterarie sull'arte fiamminga si veda in particolare: CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, pp. 14-15; TORRESAN 1981, p. 16.

⁶ «Giovanni da Bruggia» e «maestro Ruggieri» vengono menzionati nel *Libro IX* e nel *Libro XXIV* del *Trattato dell'Architettura* scritto da Antonio Averlino tra il 1461 e il 1464 (*Averlino 1972*).

⁷ Ciriaco d'Ancona, umanista legato alla corte degli Sforza di Pesaro, grande viaggiatore e collezionista di 'antichità', fornisce la più antica fonte italiana sull'arte fiamminga: si tratta della descrizione di un trittico di Rogier van der Weyden, che già nel 1449 aveva visto a Ferrara alla corte di Leonello d'Este (SCALAMONTI 1786-1797, t. XV, p. CXLIV).

⁸ Scritta dopo la morte del duca Federico di Montefeltro avvenuta nel 1482, la *Cronaca rimata* testimonia il gusto artistico della corte di Urbino. L'enumerazione dei maggiori pittori del secolo inizia proprio con Jan van Eyck e Rogier van der Weyden, definendo uno schema storico che si ritroverà perfino in Vasari.

Una spontanea ammirazione per le più evidenti caratteristiche tecnico-stilistiche della pittura fiamminga, quali la resa realistica degli oggetti e della luce, la caratterizzazione espressiva dei personaggi, e, soprattutto, l'uso della tecnica ad olio, lascia posto all'interpretazione di queste qualità in una prospettiva umanistica, secondo la quale l'esperienza pittorica fiamminga rappresenta il termine negativo di confronto in un discorso teorico teso a definire ed illustrare 'la buona maniera moderna'. Oltre a testimoniare la presenza concreta di dipinti fiamminghi nella penisola italiana prima della seconda metà del XV secolo, questi testi permettono di misurare quale è stato l'impatto visivo ed estetico di tali opere.

Fra tutte, la testimonianza di Bartolomeo Facio⁹ costituisce un caso particolarmente significativo oltre ad un precedente nell'ambito della storiografia partenopea per la lettera del Summonte. Dopo alcuni anni trascorsi tra Genova e Venezia, Bartolomeo Facio, ligure allievo di Guarino, giunge nel 1444 alla corte di Alfonso a Napoli. Dedicava alcune biografie del suo *De Viris Illustribus*, scritto nello stile degli elogi classici, ai grandi artisti del suo tempo, tra cui quattro pittori. Alle maggiori figure italiane del gotico internazionale, Pisanello e Gentile da Fabriano, vengono affiancati due pittori dei Paesi Bassi, Jan van Eyck e Rogier van der Weyden. Il testo di Facio costituisce una testimonianza del gusto diffuso alla corte di Alfonso d'Aragona, caratterizzato da un'apertura alla pittura fiamminga, le cui caratteristiche stilistiche e tecniche vengono riassunte nelle descrizioni delle opere possedute dal sovrano.

Se il progetto di una storia dell'arte vera e propria accarezzato da Michiel già negli anni 1520 non è mai stato portato a termine, è probabilmente per la pubblicazione nel 1550 da parte di Vasari delle sue *Vite*, impostate in un modo troppo simile per lasciare spazio al testo dell'umanista veneziano. Molto è già stato scritto a proposito del giudizio vasariano sui pittori fiamminghi, precursori quattrocenteschi e contemporanei, per tornare sull'argomento¹⁰. Malgrado un vivo interesse per tutte le forme artistiche, anche quelle estranee alla propria tradizione estetica, e la diretta conoscenza di alcuni artisti fiamminghi, in alcuni casi sorretta da uno scambio epistolare, l'aretino considera tuttavia l'arte fiamminga essenzialmente per il contributo tecnico dell'invenzione della pittura ad olio.

Nelle fonti letterarie cinquecentesche, caratterizzate in generale da una maggiore consapevolezza critica, si ripropone il divario tra l'interesse e il giudizio favorevole registrato nelle testimonianze legate al collezionismo o di tipo storiografico, e il pregiudizio negativo diffuso dai testi teorici. A parte il caso del Summonte, sembra essersi smarrito nella letteratura artistica napoletana del cinquecento il senso dell'importanza avuta dalla pittura fiamminga nella tradizione locale. Pomponio Gaurico, nonostante la sua formazione napoletana, afferma nel *De Sculptura* pubblicato nel 1509, il primato dell'arte fiorentina. Questo giudizio è sempre condiviso alla fine del secolo nel *Ritratto o modello delle grandezze, delizie o meraviglie*, del 1588, da Giovan Battista Del Tufo, pure da poco tornato da un viaggio in Fiandra.

E' il dibattito sull'invenzione della pittura ad olio a riportare al centro dell'attenzione della critica partenopea del Seicento, dal Manoscritto Stanzone¹¹ alle biografie del De Dominicis¹², la questione del rapporto con le Fiandre e della diffusione dei modelli fiamminghi a Napoli ai tempi di Colantonio e Antonello. La guidistica seicentesca e settecentesca ha comunque tramandato, anche per la consuetudine di compilare le precedenti guide, la testimonianza dell'impatto prodotto a Napoli dai dipinti del Colantonio visibili allora in alcune delle maggiori chiese della città¹³. I dipinti di Colantonio in San Lorenzo raffigurante *San Francesco consegna la regola* e *San Girolamo nello studio* vengono così descritti fra le cose più notabili della città (che contano insieme anche alla tavola del *San Ludovico* di Simone Martini e il gruppo del Mazzoni in Sant'Anna dei Lombardi) nella *Napoli sacra* del D'Engenio Caracciolo¹⁴, nella *Guida* del Sarnelli (che menziona anche la *Deposizione* nella Cappella del Santissimo Sacramento¹⁵), in quella del Celano¹⁶, e di Domenico Antonio Parrino¹⁷.

Dopo tali premesse, seguite dall'affermarsi di scuole nazionali o locali di studi tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, la lunga tradizione di studi dedicati al rapporto tra l'arte fiamminga e l'arte napoletana alla metà del Quattrocento è stata segnata nel secolo scorso da varie tappe decisive. Significativa appare per esempio la rottura avvenuta in questo ambito tra gli anni cinquanta e la fine degli anni sessanta, stimolata dagli studi di Longhi sui rapporti tra l'Italia e varie aree del nord Europa – Germania, Fiandra, Francia – e caratterizzata da un consapevole rinnovamento metodologico, di cui i due saggi pubblicati da Castelnuovo e Castelfranchi Vegas nel 1966 sono testimoni maggiori per quanto riguarda la storiografia italiana¹⁸. Il contributo metodologico alla questione degli scambi artistici, nel nostro caso tra la Borgogna e Napoli all'epoca di Alfonso d'Aragona, abbraccia ambiti diversificati come la Storia sociale dell'arte, la *Kulturgeschichte*, la Geografia dell'arte.

Sulla scia di tali suggestioni, appare necessario «ripensare il Rinascimento» – per prendere in prestito l'espressione coniata da Marina Belozerskaya¹⁹. Ciò significa, in primo luogo, preferire un punto di vista 'internazionale', che al concetto di 'influenza' preferisce quello di 'scambi' o meglio 'circolazione', e porta a rivalutare la percezione del Rinascimento come fenomeno propriamente italiano e a riaffermare l'importanza della corte di Borgogna come modello in generale, artistico in particolare. Significa anche abbandonare una visione basata su concetti di matrice vasariana, come quelli di cultura 'conservatrice' e cultura 'innovatrice' contrapposti e incompatibili; si è dunque cercato, quando possibile, di riscoprire l'autocoscienza 'storica' propria degli anni cinquanta del Quattrocento (l'«occhio» dell'epoca, insomma)²⁰ e di meglio evidenziare i fenomeni di 'cultura mista' e di 'cosmopolitismo' o 'plurilinguismo' artistico. Inoltre, studiare i rapporti artistici tra la Borgogna di Filippo il Buono e la Napoli di Alfonso d'Aragona equivale dal punto di vista della situazione artistica napoletana ad analizzare l'impatto e la ricezione del 'modello borgognone'. La definizione di questo modello è tutt'altro che

⁹ Il testo di Bartolomeo Facio è conosciuto nella stampa del 1745 (*Facio 1745*). Si rimanda inoltre all'edizione e ai contributi di Michael Baxandall dedicati al testo di Facio (BAXANDALL 1964, BAXANDALL 1971). Si veda anche MORISANI 1958, KRISTELLER 1965, CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 15, TORRESAN 1981. Per una traccia biografica aggiornata di Facio si rimanda a VITI 1994.

¹⁰ BONSANTI 1976; TORRESAN 1981, p. 43, pp. 58-66; POZZI 1999.

¹¹ *Vite, e Memorie Delli Famosi Pittori, e Scultori Napolitani Scritte, e notate dal Cavalier Massimo Stanzone Celebre Pittore Napolitano 1650*, B.N. Napoli, Ms. XVI.E.10, ff. 17 r – 17 v. Per l'edizione del *Manoscritto Stanzone* si veda in Schütze – Willette 1992, pp. 185-186.

¹² *De Dominicis 2003; Schütze – Willette 1992*, pp. 163-186.

¹³ Sugli aspetti di testimonianza urbanistica e artistica della guidistica napoletana si veda Amirante 1995.

¹⁴ *D'Engenio Caracciolo 1624*, pp. 111.

¹⁵ *Sarnelli 1685*, pp. 110-111, p. 182.

¹⁶ *Celano 1692*, p. 96. Viene descritta solo la tavola con il *San Girolamo*.

¹⁷ *Parrino 1725*, p. 285.

¹⁸ CASTELNUOVO 1966; CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a; CASTELFRANCHI VEGAS 1966 b. Su questi saggi e più in generale sugli studi novecenteschi sull'argomento si veda CHALLÉAT 2006 b.

¹⁹ BELOZERSKAYA 2002, p. 1.

²⁰ BAXANDALL 1972.

pacifica, già per la molteplicità delle componenti che costituiscono questo modello, da quella geografico-politica a quelle sociali, culturali, e più propriamente artistiche. Ma la difficile definizione di un modello artistico ‘borgognone’, deve anche far i conti con concetti ed espressioni quali ‘pittura fiamminga’ e ‘arte borgognona’ - perfino troppo usati dalla storia dell’arte – che raramente coincidono con gli altri livelli di definizione del ‘modello borgognone’.

Il primo capitolo è dedicato all’esame del contesto storico nel quale avvenne la diffusione del modello fiammingo-borgognone alla corte napoletana di Alfonso d’Aragona. Questo aspetto del nostro studio si fonda su una ricognizione la più ampia possibile delle fonti e dei documenti già pubblicati, completata da nuove indagini negli archivi²¹, svolte con criteri selettivi nell’intento di poter precisare le circostanze degli scambi politici, diplomatici e commerciali ricostruiti.

La prima parte del capitolo propone un panorama della committenza di Alfonso d’Aragona, prima quale infante di Spagna poi come re d’Aragona e di Napoli, sia fornendone un profilo cronologico, sia analizzando le caratteristiche tecnico-materiali degli oggetti da lui raccolti. Abbiamo evidenziato i diversi ruoli e significati assunti dai vari tipi di oggetti, tra i quali l’arazzo che assume una valenza politica, ideologica e sociale particolarmente rilevante. L’intensificarsi degli acquisti di Alfonso in Fiandra così come l’ingresso nelle sue raccolte di una nuova tipologia di oggetti – i dipinti – coincide con precisi avvenimenti politici e diplomatici, quali l’insediamento del re a Napoli e il rafforzarsi dell’alleanza col duca di Borgogna nel segno del progetto di crociata.

La seconda parte del capitolo è dedicata appunto all’analisi dei rapporti commerciali, politici, diplomatici e militari, intercorsi fra Filippo il Buono e Alfonso d’Aragona tra il 1442 e il 1458. Nel complesso equilibrio del commercio europeo tra i mercati del nord Europa e il Mediterraneo, gli scambi commerciali tra i territori settentrionali del duca di Borgogna e i porti aragonesi assumono una funzione essenziale. Gli scambi commerciali contribuiscono al consolidarsi delle due potenze e all’elaborazione di più articolati rapporti politici-diplomatici, oltre a rappresentare il canale naturale degli scambi artistici. Risalenti ai primi anni del Quattrocento, i rapporti politici e diplomatici tra i Valois di Borgogna e la Casa d’Aragona si vanno intensificando e rafforzando non solo per le circostanze economico-commerciali già sottolineate ma anche nell’ambito di un preciso progetto politico-militare, quello di una nuova Crociata dei principi cristiana in Terra Santa promossa di concerto dal duca di Borgogna e dal re d’Aragona. Le numerose missioni diplomatiche e ambasciate intervenute tra i due principi, come in occasione dell’elezione di Alfonso d’Aragona nell’Ordine del Toson d’Oro, costituiscono circostanze concrete di contatti che prevedevano inoltre indispensabili scambi di doni. Anche se appare difficile collegare direttamente questi incontri a più precisi avvenimenti artistici, non c’è dubbio che abbiano contribuito a diffondere il gusto per le ‘cose di Fiandra’ alla corte di Napoli. In tale contesto va riconsiderata la dibattuta questione della presenza nelle raccolte di Alfonso del *Mappamondo* dipinto da Jan van Eyck per il duca di Borgogna.

Il secondo capitolo verte sui rapporti che legano le opere fiamminghe presenti o conosciute a Napoli alla metà del Quattrocento a quelle che, quale che sia il loro grado di fedeltà, definiamo ‘copie’, cioè le repliche ma anche tutte le opere che a questi modelli hanno potuto attingere motivi e schemi più o meno immediatamente riconoscibili. Incrociando le notizie ricavate dalle fonti, dai documenti e soprattutto dai dati figurativi, si è cercato di raggruppare intorno a ciascun modello la costellazione delle copie. Ciò permetterà di valutare più precisamente l’impatto dei modelli sull’ambiente artistico napoletano, nei suoi limiti cronologici e topografici, e nella sua capacità di stimolo. Abbiamo tentato anche di ricostruire la circolazione dei modelli, individuando gli ambienti e le persone che potevano aver accesso a essi e, quando è stato possibile, abbiamo cercato di metterne a fuoco la visibilità, precisando le relazioni che legano le singole copie ai modelli, secondo un rapporto di serie o di catene.

Lo studio approfondito delle opere napoletane ispirate a modelli fiamminghi, di cui verranno considerati tutti gli aspetti – materiali, tecnici, stilistici, iconografici – permetterà infine di valutare il grado di assimilazione di questi modelli, e quindi la coerenza delle nuove immagini prodotte, ma anche la loro capacità di soddisfare il gusto per ‘le cose di Fiandra’ della corte di Napoli. Un aspetto significativo quanto complesso della questione della coerenza di una copia rispetto al suo modello e dell’assimilazione di esso sta nel rapporto tra le influenze stilistico-iconografiche e tecniche esercitate da esso. L’approccio di queste due dimensioni dell’opera permette di evidenziare la ‘stratificazione’ del modello fiammingo, i diversi livelli ai quali è operante: da un livello più ‘superficiale’ dal punto di vista dell’opera, quello dell’organizzazione dell’immagine e delle sue caratteristiche formali stilistiche e iconografiche, ad un livello più ‘nascosto’, quello della tecnica che procede da una pratica e un’organizzazione professionale. L’esigenza di precisione nella nostra analisi non deve far dimenticare che sono molto complessi i rapporti tra lo stile e la tecnica, i quali è meglio non tenere divisi, in quanto quasi sempre le scelte tecniche determinano le soluzioni stilistiche e viceversa.

La *Deposizione* di Colantonio conservata a Capodimonte, costituisce un caso esemplare di questa particolare stratificazione dell’influenza dei modelli fiamminghi nella produzione pittorica napoletana e è oggetto del secondo capitolo; per il dipinto disponiamo non solo di una consistente tradizione critica di studi filologici ma anche dei risultati di indagini tecniche recentemente effettuate sul dipinto ancora inedite, che trovano una più ampia risonanza nella prospettiva di altri recentissimi risultati pubblicati in diverse occasioni. Le considerazioni avanzate nel secondo capitolo a proposito dei rapporti tra Colantonio e i modelli fiamminghi ci portano a discutere della questione di un contatto diretto tra il pittore napoletano e maestranze fiamminghe, rappresentata

²¹ Dijon, Archives départementales de la Côte d’Or, Série B, Chambre des comptes de Dijon (da ora in poi AD21); Lille, Archives départementales du Nord, Série B, Chambre des comptes de Lille (da ora in poi AD39); Napoli, Archivio di Stato (da ora in poi ASN); Barcellona, Archivo de la Corona de Aragón (da ora in poi ACA); Valencia, Archivo del Reino de Valencia (da ora in poi ARV). Bruxelles, Archives Générales du Royaume (da ora in poi AGR).

dall'ipotesi del soggiorno di Barthélemy d'Eyck a Napoli tra il 1438 e il 1442, cioè a riflettere sulla continuità o meno tra il regno di Renato d'Angiò e quello di Alfonso d'Aragona.

Abbiamo ritenuto necessario sottolineare l'apporto significativo alla nostra ricerca dai risultati ottenuti dalle indagini tecniche effettuate sulle opere da noi considerate. I dati emersi dalle indagini tecniche sono ancora troppo spesso trascurati dagli storici dell'arte, e sono invece assolutamente complementari allo studio storico-filologico, in particolare nel caso di studi come il presente, dove la dimensione storico-artistica si inserisce in una dimensione storica più generale. Come lo stile, la tecnica è in effetti una spia delle modalità della creazione dell'opera, da cui si può tentare di ricostruire i segreti, le abitudini e le tradizioni di una pratica artistica. La tecnica costituisce quindi un complemento indispensabile alle notizie, spesso altrettanto sparse, raccolte nei documenti d'archivio e nelle fonti sull'organizzazione delle botteghe e la pratica del mestiere.

Alcuni di questi temi tornano ad essere oggetto del terzo capitolo, in cui analizziamo i vari modelli sociali presenti nella Napoli aragonese della metà del Quattrocento, sia per quanto riguarda il mondo dell'artista, sia per quanto riguarda la figura del Principe, allo scopo di evidenziare gli eventuali nessi tra tali modelli e sistemi sociali e la ripresa di un modello politico-ideologico borgognone.

L'esistenza di determinate pratiche artistiche, delle quali evidenziamo nel secondo capitolo alcuni aspetti tecnici e di circolazione, può in parte dipendere dagli *status* degli artisti. La prima parte dell'ultimo capitolo ha come oggetto la riflessione sulla situazione degli artisti alla corte di Alfonso alla luce della presenza di modelli fiamminghi, sia oggettivi e materiali (le opere) sia letterari e sociali (le figure artistiche o i contesti a cui si riferiscono). Ci soffermiamo prima sulla figura di Jan van Eyck, la cui fama letteraria di «*nostris seculi pictorum princeps*»²² riflette una posizione nuova e particolare dell'artista all'interno dell'ordinamento che regola le cariche alla corte di Borgogna. Considerata la fama del pittore del duca di Borgogna diffusa in particolare nell'ambiente napoletano dalla storiografia ufficiale di corte, la scelta del pittore di corte da parte di Alfonso potrebbe costituire un indice significativo del rapporto del re con il modello borgognone. In questa prospettiva cerchiamo di precisare il rapporto che Alfonso può aver stabilito con i suoi pittori, Luis Dalmau e Jacomart, Leonardo da Besozzo e Pisanello, e valutiamo l'importanza assunta nella scelta del re di diversi criteri: provenienza geografica, formazione culturale, *status* precedente e fama; allarghiamo l'analisi considerando anche altre maestranze di corte, come orafi, maestri arazzieri e musicisti. Queste osservazioni aiutano a far luce su alcuni aspetti enigmatici della figura di Colantonio, il maggiore pittore napoletano dell'epoca, come il suo legame con Alfonso d'Aragona, la sua posizione nel panorama partenopeo e il suo rapporto con gli ambienti della corte.

Un altro aspetto caratteristico della situazione napoletana, nella prospettiva della diffusione dei modelli figurativi fiamminghi e di un modello cortese borgognone, si coglie nel comportamento del principe, o quanto meno nell'immagine di lui diffusa. Un aspetto notevole del cambiamento avvenuto con Alfonso d'Aragona, rispetto al regno di Renato d'Angiò, sembra dato dall'immagine che il sovrano intende dare di se stesso come protettore delle arti. Come è noto, esiste una fiorente e consolidata tradizione letteraria che va da Plinio a Summonte, nella quale vengono codificate varie tipologie di sovrani. Questa non impedisce la creazione delle immagini innovative di un Renato d'Angiò pittore da parte di Summonte e di un Alfonso d'Aragona collezionista da parte di Pontano. Valutiamo anche l'importanza dell'immagine del principe liberale e magnificente elaborata a partire dagli schemi classici dalla storiografia della corte e discutiamo delle caratteristiche della committenza e del mecenatismo di Alfonso. Ma è soprattutto nell'attività di collezionista che Alfonso richiama il doppio modello fiammingo-borgognone, quello figurativo e quello politico-sociale: sia nelle necessità della tesaurizzazione che nella soddisfazione di un piacere estetico e nell'espressione di uno *status* tentiamo quindi di definire gli obiettivi del sovrano e la novità del suo comportamento in questo senso. Gli elementi raccolti in questo studio sul comportamento di Alfonso come committente e collezionista consentono di avanzare considerazioni alternative a quelle stabilite dalla critica precedente corredate da alcune proposte per una rivalutazione del 'cosmopolitismo' e del 'plurilinguismo' artistico come valori propri di un Rinascimento, non più solo «altro»²³, ma per essenza vario e costantemente innervato dalla vivace eredità di una cultura cortese che in esso permane.

²² B. Facio, *De viris illustribus...*, in BAXANDALL 1971 (1989), pp. 230-231.

²³ A. DE MARCHI 1992; FABRIANO 2006.



IL CONTESTO DEGLI SCAMBI ARTISTICI