

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA UNIVERSITE DE BOURGOGNE - DIJON
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA FACULTE DES LETTRES
U.F.R. DE SCIENCES HUMAINES
ECOLE DOCTORALE LIS – EA 2977

A. A. 2006-2007

Tesi di Perfezionamento in Storia dell'arte medievale

Thèse de Doctorat en Histoire de l'art moderne

**LE RELAZIONI ARTISTICHE TRA
LA CORTE DI BORGOGNA E LA CORTE DI NAPOLI
ALL'EPOCA DI ALFONSO D'ARAGONA**

Candidata

Claire Challéat

Relatori

Professor Enrico Castelnuovo

Professoressa Paulette Choné

«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)

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I: LE RELAZIONI ARTISTICHE TRA LA BORGOGNA E IL REGNO DI NAPOLI AI TEMPI DI ALFONSO D'ARAGONA NELLA STORIOGRAFIA.	15
I. La storiografia.	15
1. Le premesse quattrocentesche e cinquecentesche del tema.	15
2. La riscoperta dei primitivi fiamminghi tra Ottocento e primo Novecento.	20
3. Il rinnovamento della seconda metà del Novecento.	25
3.1. Prime mostre e primi studi sugli scambi artistici negli anni 1950-1960.	25
3.2. La tematica mediterranea.	27
4. Il contributo metodologico.	30
4.1. La Storia sociale dell'arte.	30
4.2. La Geografia dell'arte.	34
4.3. L'apertura ai temi della <i>Kulturgeschichte</i> .	36
II. I concetti fondamentali.	40
1. «Ripensare il Rinascimento».	41
1.1. Breve storia di un concetto.	41
1.2. Il caso napoletano.	45
2. Il 'modello borgognone'.	46
2.1. La corte di Borgogna, modello politico, diplomatico, culturale.	47
2.2. La questione artistica: arte borgognone e pittura fiamminga.	51
CAPITOLO II: IL CONTESTO DEGLI SCAMBI ARTISTICI.	55
Introduzione.	55
I. La committenza fiamminga di Alfonso d'Aragona.	57
1. Profilo cronologico degli acquisti di Alfonso d'Aragona nelle Fiandre.	58
1.1. Gli anni spagnoli.	58
1.2. Alla corte di Napoli.	61
<i>Gli anni 1443-1450.</i>	61
<i>Gli anni 1450-1458.</i>	62
2. Lo statuto degli arazzi: riflessione sulle caratteristiche tipologiche del modello fiammingo.	66
3. I dipinti fiamminghi di Alfonso d'Aragona: documenti, assenze, ipotesi.	69
3.1. Il <i>San Giorgio a cavallo</i> di Jan van Eyck.	69
3.2. Il <i>Trittico dell'Annunciazione</i> detto "Lomellino" di Jan van Eyck.	71
3.3. Altre opere.	72

4. Per una visione globale delle presenze di manufatti e beni di provenienza fiamminga alla corte di Alfonso d'Aragona.	73
II. I rapporti tra Alfonso d'Aragona re di Napoli e Filippo il Buono duca di Borgogna.	75
1. I rapporti commerciali.	76
2. I rapporti politici e diplomatici.	81
2.1. 'Amicizia', 'voluntat' e 'intelligencia'.	81
2.2. Il progetto di una crociata in Terra Santa alla metà del Quattrocento.	83
2.3. La politica orientale di Alfonso d'Aragona.	85
2.4. Una cronologia degli scambi diplomatici nel contesto del progetto di crociata.	87
2.5. L'Ordine del Toson d'Oro.	94
<i>Gli aragonesi nell'Ordine del Toson d'Oro all'epoca di Alfonso.</i>	95
<i>L'Ordine del Toson d'Oro e lo spirito cavalleresco in Europa alla metà del XV secolo.</i>	99
<i>Cerimoniale e splendore.</i>	99
<i>Doni e scambi di oggetti simbolici.</i>	102
3. La questione del <i>Mappamondo</i> di Jan van Eyck.	105
3.1. Funzione e significato politico-diplomatico del <i>Mappamondo</i> .	106
3.2. Il <i>Mappamondo</i> nelle collezioni di Alfonso d'Aragona?	108
3.3. La tipologia dell'oggetto.	110
3.4. L'attribuzione a Jan van Eyck.	114
4. Prime conclusioni.	118
 CAPITOLO III: OPERE E MODELLI.	 119
Introduzione.	119
I. Dalla copia al modello: osservazioni sulla circolazione dei modelli fiamminghi a Napoli.	122
1. Le copie del <i>San Giorgio a cavallo</i> di Jan van Eyck.	122
1.1. Il <i>San Giorgio</i> di Rogier van der Weyden.	124
1.2. Il <i>San Giorgio</i> di Pedro Nisart.	125
1.3. Il <i>San Giorgio</i> nel <i>Libro d'Ore</i> di Alfonso d'Aragona.	127
2. Le copie del <i>Trittico Lomellino</i> di Jan van Eyck.	129
2.1. Copie del pannello centrale con l' <i>Annunciazione</i> .	129
2.2. Copie del pannello laterale con <i>San Giovanni Battista</i> .	131
2.3. Copie del pannello laterale con <i>San Girolamo nello studio</i> .	134
<i>Una questione d'iconografia.</i>	134
<i>Il "San Girolamo nello studio" di Antonio da Fabriano.</i>	136
<i>Il "San Girolamo nello studio" di Detroit.</i>	141
3. Le copie dell' <i>Adorazione dei Magi</i> di Jan van Eyck.	145
3.1. <i>L'Adorazione dei Magi</i> Gualino di Torino.	146
3.2. Altri trittici napoletani dell' <i>Adorazione dei Magi</i> .	149
3.3. <i>L'Adorazione dei Magi</i> nelle miniature dello <i>scriptorium</i> di Castel Nuovo.	151
3.4. Riprese valenzane e iberiche di modelli fiamminghi.	152

3.5. Conclusioni.	155
4. Le copie degli <i>Arazzi della Passione</i> su cartoni di Rogier van der Weyden.	157
4.1. La <i>Deposizione</i> di Colantonio.	157
4.2. Modelli di <i>Pietà</i> riflessi nei manoscritti napoletani poco dopo la metà del Quattrocento.	162
5. Conclusione: la circolazione e la diversa assimilazione dei modelli fiamminghi nello <i>scriptorium</i> di Castel Nuovo.	164
II. Dal modello alla copia.	167
1. Le caratteristiche formali e stilistiche delle ‘copie’ napoletane di opere fiamminghe.	167
2. La questione della tecnica, tra teoria e pratica.	169
2.1. La pittura fiamminga nella letteratura artistica e la questione tecnica.	169
2.2. Elementi per un panorama della tecnica pittorica nell’area mediterranea quattrocentesca.	172
<i>Precisazioni sull’uso dell’olio in pittura.</i>	172
<i>Geografia della diffusione della pittura a olio nell’Italia settentrionale.</i>	175
<i>Tecniche pittoriche nell’area iberica e mediterranea.</i>	176
2.3. Il caso della <i>Deposizione</i> di Colantonio.	182
2.4. A proposito della diffusione della pittura a olio nell’Italia meridionale: la questione di Antonello da Messina.	186
3. Conclusioni.	191
III. Da Renato ad Alfonso: continuità o rottura?	192
1. Continuità o rottura?	192
2. La ricostruzione critica della figura di Barthélemy d’Eyck.	193
3. L’ipotesi del soggiorno di Barthélemy d’Eyck a Napoli.	199
3.1. La questione storiografica.	199
3.2. Per una critica della tesi di Barthélemy d’Eyck a Napoli.	203
 CAPITOLO IV: INTORNO AI MODELLI FIAMMINGHI: PRATICHE ARTISTICHE E CULTURALI ALLA CORTE DI ALFONSO.	 207
Introduzione.	207
I. Alfonso e i suoi artisti.	207
1. Un modello: Jan van Eyck, « <i>nostri seculi pictorum princeps</i> ».	208
2. Alcune osservazioni sulla provenienza degli artisti della corte di Alfonso d’Aragona.	214
3. Dalmau, da Valencia a Barcellona con tappa a Bruges.	219
4. Jacomart, il « <i>feel pintor e mestre de cambra</i> ».	222
4.1. La situazione documentaria.	222
4.2. Il problema del <i>corpus</i> di Jacomart et la questione del rapporto Jacomart – Reixach.	225
4.3. Proposte per un percorso stilistico.	227
4.4. Il ruolo dei pittori valenzani nella diffusione del modello fiammingo a Napoli.	230
5. Leonardo da Besozzo.	231
6. Pisanello.	234
7. L’enigma Colantonio.	239

7.1. Alcune osservazioni sul rapporto di Colantonio con gli ambienti della corte.	239
7.2. Ipotesi sullo <i>status</i> di Colantonio nella Napoli aragonese di metà Quattrocento.	243
7.3. Il rapporto tra Jacomart e Colantonio: un equilibrio tra corte e città?	244
8. Riflessioni sull'attività dei pittori di corte a Napoli.	245
8.1. La questione del titolo.	245
8.2. Incarichi diversificati.	247
8.3. Alcune osservazioni sul rapporto di Alfonso d'Aragona con Sagrera.	249
9. Prime conclusioni.	250
II. La valenza del modello borgognone per Alfonso d'Aragona: dal modello ideologico all'indizio di un vero gusto artistico?	252
1. Un precedente napoletano: il mito letterario di Renato d'Angiò re-pittore.	253
2. L'immagine di Alfonso d'Aragona committente.	255
2.1. Le virtù sociali del Principe.	255
2.2. Una nuova visione del Principe conoscitore.	258
2.3. Il Principe, tra committenza e mecenatismo.	259
<i>Tra committenza e mecenatismo.</i>	261
<i>Alfonso mecenate?</i>	262
3. Alfonso d'Aragona collezionista di opere fiamminghe.	264
3.1. Le raccolte del re: dalla necessità della tesaurizzazione alla soddisfazione di un piacere estetico.	265
<i>Il persistere della tradizione medievale dei tesori reali.</i>	265
<i>Le raccolte di Alfonso d'Aragona tra tesoro e collezione.</i>	267
3.2. La collezione tra privato e pubblico.	272
3.3. Le opere fiamminghe, simboli di uno <i>status</i> .	274
4. La cultura alla corte di Napoli tra tradizione cortese ed umanesimo.	277
4.1. Umanesimo e Rinascimento alla corte di Napoli: una situazione asimmetrica.	278
<i>Il trionfo della cultura letteraria umanistica.</i>	278
<i>La complessa situazione delle arti figurative.</i>	280
4.2. La questione del pregiudizio storiografico.	281
<i>La «non contemporaneità del contemporaneo».</i>	282
<i>La cultura cortese.</i>	282
4.3. Per il concetto di «plurilinguismo artistico».	286
5. Conclusioni.	286
CONCLUSIONE.	289
APPENDICI.	295
Regesto documentario.	297
Cronologia.	345
Fonti e Bibliografia.	351
Indice delle illustrazioni.	409
Tavole.	417

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. Può 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 primo capitolo riprenderà le principali questioni di storiografia e di critica d'arte relative all'argomento. Tenteremo di ripercorrere le fasi della lunga tradizione di studi dedicati al rapporto tra l'arte fiamminga e l'arte napoletana alla metà del Quattrocento, evidenziandone i principi di continuità e i momenti di rottura. Dopo le premesse quattro e cinquecentesche sul tema e l'affermarsi di scuole nazionali o locali di studi tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, essa 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

¹ Così TORRESAN 1981, p. 16.

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 italiana. 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.

A seguito di questa sintesi ci siamo proposti di discutere i principali concetti critici e storiografici su cui poggia la tradizione degli studi, allo scopo di evidenziare il rischio di cadere in un pregiudizio storiografico ma anche i tentativi di apertura e di rinnovamento, manifestatosi peraltro in recenti studi dedicati alla questione dei rapporti artistici tra diverse aree dell’Europa quattrocentesca. Risulta necessario «ripensare il Rinascimento» – per prendere in prestito l’espressione coniata da Marina Belozerskaya². 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)³ 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 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 borgognone’ - perfino troppo usati dalla storia dell’arte – che raramente coincidono con gli altri livelli di definizione del ‘modello borgognone’.

Il secondo 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

² BELOZERSKAYA 2002, p. 1.

³ BAXANDALL 1972.

e dei documenti già pubblicati, completata da nuove indagini negli archivi. Queste ricerche sono state svolte con criteri selettivi⁴, con l'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. 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 terzo 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

⁴ Si rimanda all'introduzione del regesto documentario in appendice.

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.

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 terzo 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 inedite⁵, che trovano una più ampia risonanza nella prospettiva di altri recentissimi risultati pubblicati in diverse occasioni⁶. Le considerazioni avanzate nel terzo 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 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

⁵ Si vedano nel terzo capitolo, le pp. 182-186.

⁶ In particolare in ROMA 2006, pp. 75-113.

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 quarto 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 terzo 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*»⁷ 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.

⁷ B. Facio, *De viris illustribus...*, in BAXANDALL 1971 (1989), pp. 230-231.

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»⁸, ma per essenza vario e costantemente innervato dalla vivace eredità di una cultura cortese che in esso permane.

⁸ A. DE MARCHI 1992; FABRIANO 2006.

Desidero ringraziare quanti hanno aiutato e a vario titolo reso possibile la realizzazione del presente lavoro. La mia gratitudine va in primo luogo ai professori Enrico Castelnuovo e Paulette Choné, che in qualità di relatori hanno indirizzato e seguito le mie ricerche in giro per l'Europa; devo moltissimo ai professori Marco Collareta, Maria Monica Donato, Massimo Ferretti, Alessio Monciatti, Valentino Pace, Dominique Thiébaud e Gennaro Toscano che in diverse occasioni mi hanno sostenuta e aiutata con i loro preziosi suggerimenti; un doveroso ringraziamento va anche al personale tecnico-amministrativo della Scuola Normale Superiore di Pisa (in particolare a Elisabetta Terzuoli) e ai direttori dell'École Doctorale 202 dell'Université de Bourgogne (Dijon), Serge Wolikow e André Larceneux.

Non è possibile ricordare in questa sede le numerosissime istituzioni italiane ed europee presso le quali ho svolto le mie ricerche. Ringrazio in maniera particolare le dottoresse Angela Cerasuolo, Mena Patruno e Marina Santucci che hanno agevolato il più possibile il mio lavoro presso la Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano e i restauratori Claudio Palma e Luigi Coletta del Museo Nazionale di Capodimonte (insieme a Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri e Claudio Falcucci di Emmebici Studio Associato) per la straordinaria disponibilità dimostrata nel mettermi al corrente di indagini ancora inedite da loro svolte.

Le dottoresse Emilia Ambra e M. Rascaglia hanno facilitato i miei sopralluoghi presso la Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli. La consultazione del materiale conservato presso l'archivio fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte è stata estremamente favorita dal personale tecnico e in maniera particolare dalla dottoressa Paola Astrua. I miei numerosi soggiorni presso la Biblioteca Historica dell'Università di Valencia sono stati fruttuosi anche grazie alla grande professionalità dei responsabili della sezione manoscritti.

Le due borse di studio assegnatemi nei mesi di gennaio e febbraio 2005 e gennaio e febbraio 2006 dall'École Française de Rome mi hanno consentito di proseguire le ricerche per questa tesi e di beneficiare delle competenze in ambito storico della professoressa Marilyn Nicoud.

Ho ricevuto affetto e aiuto logistico da numerosi amici e colleghi: Anne Lebay e Sara Vicent mi hanno fornito il loro aiuto per la trascrizione dei documenti riportati in appendice. Carla Morselli e mio fratello Samuel hanno messo a mia disposizione le loro conoscenze in campo fotografico e informatico. Sono riconoscente ad Elisa Camporeale, Michela Passini, Alessandro Poggio, Daniele Rivoletti, Marco Rossati e Michele Tomasi per gli spunti di riflessione scaturiti dalle nostre conversazioni; in questi anni è stata importante l'amicizia di Floriana Conte (che ha riletto insieme a me la versione finale di questo lavoro), Germana Ianuario ed Eleonora Mazzocchi.

Questo lavoro non avrebbe visto la luce senza la vicinanza e l'incoraggiamento incessante venutomi dai miei familiari sparsi tra Francia e Spagna.

A Nacho, lettore attento e marito pieno di attenzioni, dedico questo lavoro.

CAPITOLO I

LE RELAZIONI ARTISTICHE TRA LA BORGOGNA E IL REGNO DI NAPOLI AI TEMPI DI ALFONSO D'ARAGONA NELLA STORIOGRAFIA

I. LA STORIOGRAFIA.

1. Le premesse quattrocentesche e cinquecentesche del tema.

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 spectanti alla pittura, sculptura, architettura e monumenti dell'onorata vetustà»¹ di Napoli in vista di scrivere una sua storia dell'arte in Italia. Già malato, Summonte gli risponde soltanto il 20 marzo 1524 con una lettera in grado però di soddisfare la curiosità del veneziano poiché descrive la situazione artistica napoletana dai tempi di Giotto agli albori del Cinquecento, menzionando i nomi dei più insigni artisti e delle opere significative². Nel riassumere le caratteristiche dell'arte di Colantonio, principale esponente della pittura napoletana alla metà del Quattrocento, capace di competere con i suoi

¹ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, p. 158.

² 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 che Nicolini disegna con lettere A, B, C et D. Le due prime corrispondono alle trascrizioni realizzate nella prima metà del Seicento da un erudito o collezionista veneziano a partire dalle carte di Michiel. La versione A trascrive un lungo passo dalla lettera mentre la versione B è una trascrizione integrale. Il conte Giovanni De Lazara (1744-1833) fece eseguire per la propria collezione una copia della trascrizione B, che viene designata come versione C. Iacopo Morelli vendette nel 1807 la copia C del conte De Lazara, dopo averne realizzato una compilazione che riprende i due quinti della lettera di Summonte e costituisce la versione D (*Nicolini 1925*, pp. 143-156).

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»³.

Nonostante abbia testimoniato la forte penetrazione del modello fiammingo nella pittura napoletana della metà del Quattrocento con espressioni pregnanti, suggerite dall'impostazione storicizzata della lettera, 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 fiamminga⁴, per lo più biografie prive di una solida impostazione teorica, sono emerse in un ambiente di corte aperto peraltro alle tendenze umanistiche, testimone diretto dell'ammirazione destata dalle opere fiamminghe a Firenze nella cerchia dei Medici, presso le corti di Urbino e di Napoli⁵. La trattatistica coeva rimaneva invece indifferente alle esperienze fiamminghe, fatto eccezione per il *Trattato dell'architettura* del Filarete⁶, figura poliedrica e atipica nell'ambiente fiorentino.

³ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 160-161.

⁴ Sulle prime fonti letterarie sull'arte fiamminga si veda in particolare: CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, pp. 14-15; TORRESAN 1981, p. 16. Torresan analizza i presupposti teorici che caratterizzano il discorso sulla pittura fiamminga nella letteratura artistica italiana quattrocentesca e cinquecentesca.

⁵ Anche se Torresan, riportando il parere del Panofsky, affermava che «la chiusura fu più severa e decisa nei momenti e nelle aree in cui la penetrazione del gusto d'oltralpe integrava attivamente la nuova visione del mondo proposta dalla teorizzazione umanistica» quali l'ambiente fiorentino della metà del Quattrocento, Piero della Francesca o l'umanesimo veneto tra Quattro e Cinquecento (TORRESAN 1981, p. 7).

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). Il riferimento alle esperienze fiamminghe è invece assente dai *Commentari* del Ghiberti, dell'opera teorica dell'Alberti, e degli scritti di Piero della Francesca, Francesco di Giorgio o Luca Pacioli.

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 fiamminga⁹. Una spontanea ammirazione per le più evidenti caratteristiche tecnico-stilistiche della pittura fiamminga¹⁰, quali la resa realistica degli oggetti e della luce, la caratterizzazione espressiva dei personaggi, e, soprattutto, l'uso della tecnica ad olio¹¹, lascia posto all'interpretazione di queste qualità in una prospettiva umanistica e classica¹². L'esperienza pittorica fiamminga rappresentava il termine negativo di confronto in un discorso teorico teso a definire ed illustrare 'la buona maniera moderna'¹³. 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.

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 Lionello d'Este (SCALAMONTI 1786-1797, t. XV, p. CXLIV).

⁸ Scritta dopo la morte del duca Federigo 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.

⁹ Il disprezzo teorico di Vasari per le opere degli artisti fiamminghi determinerà per lunghi secoli l'ignoranza e l'indifferenza della critica riguardo alla pittura fiamminga. Perfino la prima storia della pittura fiamminga scritta da Karel Van Mander nel 1604 si fonda su concetti di matrice vasariana, ed ancora all'inizio del Novecento la letteratura italiana sulla pittura fiamminga, che considera l'arte fiamminga soprattutto da un punto di vista formale, fonda la sua interpretazione sui criteri elaborati dalla letteratura cinquecentesca, in un sistematico confronto con la pittura italiana.

¹⁰ Ancora nel Novecento, Riccardo Filangieri di Candida, riassumendo le principali caratteristiche dell'arte fiamminga, evoca «son vigoureux réalisme, son chromatisme joyeux, ses nouvelles conquêtes de la technique» (FILANGIERI DI CANDIDA 1932 a, p. 128).

¹¹ Per un commento ed una bibliografia su tale dibattito in Italia si veda SECCO SUARDO 1859; PERINI 1980.

¹² Ciriaco d'Ancona considera perfino il 'naturalismo' fiammingo come una sorte di ritorno al classicismo antico.

¹³ I nodi teoretici di questo contrapposto si identificano sostanzialmente in due basilari postulati della dottrina rinascimentale sull'arte, riguardo alla posizione dell'artista e il problema della mimesi del reale. Quest'ultimo oppone due modi divergenti di intendere la mimesi: il rapporto diretto con la natura per i fiamminghi, l'*imitatio* della natura mediata attraverso le *idee* - in senso platonico - per la tradizione umanistica italiana. Alla quale corrispondono mezzi diversi: la prospettiva come finzione per i fiamminghi e la prospettiva come funzione per gli italiani (TORRESAN 1981, pp. 8-10).

Fra tutte, la testimonianza di Bartolomeo Facio¹⁴ 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 Guarino¹⁵, giunge nel 1444 alla corte di Alfonso a Napoli. Dedica 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 associate 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 sovrano¹⁶.

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'argomento¹⁷. 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. Riportata nell'*Introduzione* e più ampiamente nella vita di Antonello da Messina dell'edizione Torrentiniana del 1550, la vicenda ricompare senza modifica alcuna nell'edizione Giuntina, a prova della sua convinzione della paternità fiamminga – che attribuisce precisamente a Jan van Eyck – nell'invenzione della tecnica ad olio¹⁸. Si ripropone nelle fonti letterarie cinquecentesche,

¹⁴ Il testo di Bartolomeo Facio è conosciuto nella stampa del 1745 (*Facio 1745*). Si rimanda inoltre all'edizione e i 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.

¹⁵ Per una traccia biografica aggiornata di Guarino Guarini si rimanda a PISTILLI 2003.

¹⁶ Torneremo su questo argomento nel Capitolo Secondo, a cui rimandiamo per le citazioni del testo.

¹⁷ Si rimanda in particolare a BONSANTI 1976; TORRESAN 1981, pp. 43, pp. 58-66; POZZI 1999.

¹⁸ Vasari affronta la questione della pittura a olio nel capitolo *Del dipingere a olio in tavola e su le tele* (*Vasari 1966*, pp. vol. I, pp. 132-134) poi nella *Vita d'Antonello da Messina pittore* (*Vasari 1966*, vol. III, pp. 301-310). Si veda a proposito POZZI 1999, pp. 210-212. M. Pozzi considera questo fatto sorprendente, visto che Vincenzo Borghini ha avvertito Vasari, in una lettera del 24 febbraio 1564, che il Cennini – il cui trattato gli sembra probabilmente anteriore ad Antonello da Messina - menziona il «colorire a olio», e perciò significativo per

caratterizzate in generale da una maggiore consapevolezza critica, 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 Fiandra¹⁹.

E' il dibattito sull'invenzione della pittura ad olio a riportare al centro dell'attenzione della critica partenopea del Seicento la questione del rapporto con le Fiandre e la diffusione dei modelli fiamminghi a Napoli ai tempi di Colantonio e Antonello. Se dal Cinquecento è stata largamente condivisa dalla letteratura artistica locale l'attribuzione vasariana a Jan van Eyck dell'invenzione della tecnica ad olio, insegnata poi ad Antonello, gli autori napoletani seicenteschi prediligono per lo più Colantonio, perché ritenuto napoletano, come primo pittore a dipingere ad olio²⁰. Tuttavia, il Manoscritto Stanzione²¹, e il De Dominici²² riportano in questo senso una testimonianza a favore di Antonello da Messina. La guidistica partenopea 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 città²³. 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 Caracciolo²⁴, nella *Guida* del Sarnelli (che menziona anche la

l'importanza, non solo narrativa ma anche storica, per il Vasari dell'episodio eyckiano e del viaggio di Antonello nelle Fiandre per scoprire il segreto della nuova tecnica. Ricorda infine che Vasari fu comunque il primo toscano a trattare della pittura fiamminga che pure era di casa a Firenze da ormai un secolo.

¹⁹ TORRESAN 1981, p. 49, p. 116 nota 13.

²⁰ Si vedano *D'Engenio Caracciolo 1624*, p. 111; *Sarnelli 1685*, pp. 110-111; *Celano 1692*, p. 706. Sulla questione si veda anche *Schütze – Willette 1992*, p. 183 nota 192.

²¹ *Vite, e Memorie Delli Famosi Pittori, e Scultori Napolitani Scritte, e notate dal Cavalier Massimo Stanzioni Celebre Pittore Napolitano 1650*, B.N. Napoli, Ms. XVI.E.10, ff. 17 r – 17 v. Per l'edizione del *Manoscritto Stanzione* si veda in *Schütze – Willette 1992*, pp. 185-186.

²² *De Dominici 2003*. Per l'edizione di De Dominici si veda anche *Schütze – Willette 1992*, pp. 163-186.

²³ Sugli aspetti di testimonianza urbanistica e artistica della guidistica napoletana si veda Amirante 1995.

²⁴ *D'Engenio Caracciolo 1624*, pp. 111.

Deposizione nella Cappella del Santissimo Sacramento²⁵), in quella del Celano²⁶, e di Domenico Antonio Parrino²⁷.

2. La riscoperta dei primitivi fiamminghi tra Ottocento e primo Novecento.

Una tappa essenziale del rinnovato interesse per la diffusione del modello pittorico fiammingo, in particolare nell'Italia meridionale, si può individuare nell'ampio movimento di riscoperta dei primitivi fiamminghi e nella conseguente rivalutazione del Quattrocento fiammingo²⁸. La pubblicazione da Karel van Mander, nel 1604, del *Schilder-Boek*²⁹ non aveva dato inizio ad una solida tradizione letteraria paragonabile a quella italiana, e le notizie del Van Mander sopravvissute nella letteratura locale erano confluite soltanto nel tardo settecento nelle descrizioni di un suo emulo, il pittore e scrittore Jean-Baptiste Descamps³⁰. Avviatosi nella prima metà dell'Ottocento, con i primi studi dedicati all'arte fiamminga ad opera di amatori o collezionisti quali Friedrich von Schlegel³¹, i fratelli Sulpiz e Melchior Boisserée³², il movimento di riscoperta della pittura quattrocentesca dei Paesi Bassi prosegue

²⁵ *Sarnelli 1685*, pp. 110-111, p. 182.

²⁶ *Celano 1692*, p. 96. Viene descritta solo la tavola con il *San Girolamo*.

²⁷ *Parrino 1725*, p. 285.

²⁸ Numerosi sono ormai gli studi sulla riscoperta della pittura fiamminga. Rimandiamo in particolare ai seguenti: SULZBERGER 1961; RIDDERBOS 1995, pp. 189-235; BORCHERT 1998; BELOZERSKAYA 2002, pp. 13-46; RIDDERBOS 2005.

²⁹ *Van Mander 2002*. Con questa opera costruita sul modello del celeberrimo libro di Vasari seguendo la classica struttura delle vite di artisti, ma fondandola su informazioni per lo più di seconda mano, Van Mander intende produrre un'equivalente fiammingo dell'opera dello scrittore aretino, respingendo allo stesso tempo la teoria vasariana della superiorità dell'arte italiana sull'arte fiamminga.

³⁰ *Descamps 1753; Descamps 1769*. Benché siano servite da guida ai commissari napoleonici incaricati dello spoglio dei territori fiamminghi, le opere di Descamps non hanno mai raggiunto la diffusione dei testi italiani omologhi.

³¹ SCHLEGEL 1802-1804; SCHLEGEL 1806; SCHLEGEL 1812-1813. Nel 1802 studia i dipinti dei Paesi Bassi trasportati da poco al Museo Napoleonico, interpretando in termini di pietà cristiana e di spirito nazionalistico un'arte nordica considerata indipendente dal modello classico e dalla coeva arte italiana.

³² Giunti nel 1803 a Parigi dove entrano in contatto con Schlegel e tornati a Colonia nel 1805, diventano fra i maggiori collezionisti di primitivi nordici. Animati dal desiderio di salvare le opere minacciate dalla secolarizzazione, si dedicano alla creazione di una collezione enciclopedica della pittura germanica, in cui vengono inseriti anche i primitivi fiamminghi, basata sullo studio stilistico delle opere messe a confronto.

nella seconda metà del secolo attraverso l'opera dei conoscitori come Waagen³³ e Cavalcaselle, quest'ultimo autore con Crowe della prima pubblicazione storica sull'arte dei Paesi Bassi³⁴.

Si assiste in quegli anni all'organizzazione, da parte delle associazioni cattoliche belghe e dei club di amatori londinesi, delle prime mostre di maestri antichi dedicate alla pittura dei Paesi Bassi³⁵. Ispirata al successo di questi precedenti, l'*Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien* organizzata a Bruges nel 1902 fu una delle prime e più ambiziose mostre dedicate ad un'intera scuola e insieme un evento fondamentale per lo studio dei 'primitivi fiamminghi'³⁶. Gli obiettivi dell'evento, strettamente legati al contesto politico e culturale del paese segnato dal nazionalismo del giovane Belgio ma anche dal campanilismo della provincia fiamminga, mirano a sviluppare la conoscenza e la familiarità del pubblico per la pittura fiamminga dei secoli XV-XVI, ma anche a consolidare, mediante l'orgoglio per la propria cultura nazionale, il sentimento patriottico dei Belgi, e a sensibilizzare le autorità locali agli urgenti problemi di conservazione segnalati sul territorio³⁷.

Malgrado lo spirito nazionalistico dell'evento, che segna la scelta delle opere, l'allestimento e perfino l'impostazione critico-scientifica, le recensioni alla mostra³⁸ sottolineano l'emergere di nuove questioni filologiche legate per alcune ad un più ampio

³³ WAAGEN 1847; WAAGEN 1862. L'esempio di Waagen al Museo di Berlino è seguito da alcuni responsabili dei maggiori musei europei, quali Johann David Passavant al Städelches Kunstinstitut di Francoforte, Charles Eastlake alla National Gallery di Londra.

³⁴ CAVALCASELLE-CROWE 1857. Sulla genesi di un libro ritenuto a lungo esemplare si veda LEVI 1981; LEVI 1988, pp. 57-68).

³⁵ Sulla storia delle mostre di maestri antichi, si veda HASKELL 1994; HASKELL 2000; CASTELNUOVO 2004 a. Le prime mostre dedicate all'arte fiamminga, direttamente ispirate alla storica mostra *Art Treasures of the United Kingdom* di Manchester nel 1957 curata da Gustav Waagen, sono quella organizzata dall'Assemblée Générale des Catholiques en Belgique a Malines nel 1864, che non conta però nessun dipinto, e la mostra di *Tableaux de l'Ancienne Ecole Néerlandaise* organizzata a Bruges nel 1867 da James Weale, Jules Helbig e il canonico De Béthune, nelle sale della «Gilde de saint Thomas et saint Luc».

³⁶ La mostra allestita dal 15 giugno al 5 ottobre 1902 in due prestigiose sedi cittadine, raggruppa quasi quattrocento dipinti e migliaia di oggetti, dalla fine del Trecento alla fine del Cinquecento. Per ampi particolari sulle vicende organizzative della mostra, rimandiamo a DE BOIE ALII 2002; e ai nostri saggi di prossima pubblicazione.

³⁷ Fra le numerose pubblicazioni scientifiche dedicate alla mostra, risaltano i cataloghi di Hulin de Loo (HULIN DE LOO 1902 a) e di Weale (WEALE 1902).

³⁸ Le principali recensioni alla mostra sono quelle di Friedländer (FRIEDLÄNDER 1903 a), Weale (WEALE 1903), Hymans (HYMANS 1902), Fierens-Gevaert (FIERENS-GEVAERT 1902).

discorso sui rapporti della pittura fiamminga con le altre scuole, italiana³⁹, francese⁴⁰, provenzale⁴¹. È chiara agli organizzatori l'importanza ormai fondamentale delle mostre di maestri antichi come opportuna sede di confronto, in particolare nel caso di opere di difficile collocazione stilistica. Significativi appaiono i risultati scientifici e critici della mostra rispecchiati dalle numerose pubblicazioni dedicate negli anni successivi ai primitivi fiamminghi dai studiosi coinvolti nell'organizzazione dell'evento, in particolare James Weale⁴², Georges Hulin de Loo⁴³ e Max J. Friedländer⁴⁴. La mostra di Bruges risulta inoltre decisiva nella genesi di uno dei maggiori scritti della *Kulturgeschichte* dedicato al tramonto quattrocentesco della civiltà cortese di tradizione francese e borgognone, *L'autunno del medioevo* pubblicato da Jan Huizinga nel 1919⁴⁵. Questo testo avrebbe esercitato una profonda influenza su più generazioni di studiosi, determinando in particolare l'impostazione critica della maggior parte degli studi posteriori dedicati alla storia dell'arte fiamminga, che

³⁹ Nella sua recensione della mostra, fra le poche dovute alla critica italiana, Venturi inserisce il discorso sulla pittura fiamminga all'interno di un contesto europeo, cioè di un confronto con la situazione italiana, sintetizzando le caratteristiche rispettive delle due scuole attraverso una serie di confronti: Masolino e Masaccio / i fratelli Van Eyck, le qualità di ritrattista di Ghirlandaio / quelli di Van Eyck. Ricorda diversi fatti che testimoniano scambi tra le due scuole - la provenienza italiana di certe opere, il viaggio di Van der Weyden in Italia, o ancora la fortuna di Hugo van der Goes e Petrus Christus in Italia - e dimostrano aspirazioni e ricerche convergenti. Sfuggendo a qualsiasi nazionalismo, riconosce alle due scuole il merito dell'innovazione purché siano valutate sulla base dei loro propri criteri (VENTURI 1903, pp. 479-480).

⁴⁰ Friedländer (FRIEDLÄNDER 1903 a, pp. 172-174) ricordava che le frontiere della storia dell'arte del XV secolo non erano affatto quelle della storia politica dell'inizio del XX secolo, e l'arte francese partecipava della stessa evoluzione di quella fiamminga. Individuava il problema della definizione del concetto di 'arte francese' nel contesto di una molteplicità di influenze (fiamminghe, italiane), e, d'accordo con Hulin de Loo apre una via per la futura ricostruzione di alcune figure fondamentali di questa 'scuola', come il Maestro di Moulin (il Jean Perréal di Hulin de Loo). La mostra sui Primitivi francesi organizzata a Parigi l'anno soltanto un anno dopo non avrebbe avuto però vedute così lungimiranti.

⁴¹ Inizia in quegli anni un movimento di riscoperta della pittura provenzale che porta qualche anno dopo al riconoscimento di una vera e propria scuola (scuola di Avignone) come scuola pittorica indipendente delle scuole italiana e fiamminghe (WEALE 1903, p. 258).

⁴² WEALE 1908.

⁴³ Hulin de Loo dedicò diversi articoli alla questione del Maestro di Flémalle: HULIN DE LOO 1909 b; HULIN DE LOO 1911; HULIN DE LOO 1926.

⁴⁴ FRIEDLÄNDER 1916; FRIEDLÄNDER 1924-1937. Lo studioso dedicherà inoltre numerose pubblicazioni al problema dell'opera dei fratelli Hubert e Jan van Eyck emerso nella redazione dei cataloghi e delle recensioni (FRIEDLÄNDER 1933; FRIEDLÄNDER 1935).

⁴⁵ HUIZINGA 1919. Sulla genesi dell'opera di Huizinga in rapporto con la mostra di Bruges si veda HASKELL 1993, pp. 431-495.

considerano il Quattrocento fiammingo come la fine decadente di una grande stagione culturale.

La mostra di Bruges, che nel 1902 sancisce definitivamente la riscoperta della scuola fiamminga come grande scuola pittorica del Quattrocento, è seguita nel 1904 dall'*Exposition des Primitifs français* organizzata a Parigi⁴⁶. Ispirata alla medesima impostazione nazionalistica, la mostra parigina tenta di dimostrare l'alta qualità, l'autonomia e la precedenza assoluta dell'arte francese rispetto alle altre scuole coeve, e in particolare quella fiamminga, a tutti i costi, pur contestando le tesi ormai consolidate sui fondatori della scuola dei Paesi Bassi⁴⁷. Malgrado l'estremismo di certe proposte sviluppate da Henri Bouchot nel catalogo del 1904, si diffonde fra gli studiosi tedeschi, belgi e francesi l'interesse per la diffusione dell'influenza dell'arte dei primitivi fiamminghi in diversi contesti europei, e prima di tutto nell'area mediterranea⁴⁸.

È in questo contesto che avviene la prima definizione di una scuola provenzale, o scuola di Avignone, le cui maggiori figure artistiche, dal Maestro della Pietà di Avignon al Maestro di Aix, vengono ricostruite grazie al confronto delle opere superstiti raggruppate con un eccezionale insieme documentario da poco pubblicato⁴⁹. Tra le personalità artistiche fondamentali e più problematiche, quella del Maestro di Aix viene presto collocata da Hulin de Loo⁵⁰ nel contesto dei rapporti della scuola provenzale con la pittura fiamminga. La ricostruzione del *Trittico dell'Annunciazione* di Aix avvenuta dopo qualche anno, e messa a prova all'occasione della mostra tenutasi a Londra nel 1923 e di nuovo a Parigi nel 1929⁵¹,

⁴⁶ PARIS 1904. Si veda inoltre BOUCHOT 1904 a; BOUCHOT 1904 b. Sulle premesse politiche, ideologiche e scientifiche dell'evento, sulla fortuna critica della mostra di Parigi si veda il saggio di F.-R. Martin e D. Thiébaud (MARTIN F.-R.-THIÉBAUD 2004) nel catalogo della mostra anniversario (PARIS 2004 a).

⁴⁷ La mostra di Parigi nel 1904 presenta come francesi una serie di pittori tradizionalmente considerati fiamminghi dalla critica: Rogier van der Weyden torna così ad essere Roger de la Pasture.

⁴⁸ Appaiono significativi in questo senso i diversi studi dedicati alle miniature delle *Ore di Torino* da Durrieu, Hulin de Loo. La mostra di Düsseldorf nel 1904 dedica un'importante sezione alla pittura quattrocentesca nei Paesi Bassi, considerata premessa allo sviluppo di una scuola pittorica germanica (DÜSSELDORF 1904).

⁴⁹ Iniziata dalla seconda metà dell'Ottocento, la pubblicazione dei documenti relativi all'attività artistica in Provenza culmina con la raccolta del Canonico Requin (*Requin 1889*) proseguita con gli studi dello stesso (REQUIN 1904). Si aggiungono i documenti relativi alla corte di Renato d'Angiò pubblicati anche essi dalla seconda metà dell'Ottocento (*Lecoy de La Marche 1873; Lecoy de La Marche 1875; Arnaud d'Agnel 1908-1910*).

⁵⁰ HULIN DE LOO 1909 a, in cui Hulin de Loo fa riferimento a l'articolo pubblicato da Suida lo stesso anno (SUIDA 1909); HULIN DE LOO 1923 a, p. 84.

⁵¹ GUIFFREY 1929.

riporta l'attenzione sul Maestro, che, in una folta serie di pubblicazioni di Demonts⁵² e altri, viene caratterizzato dalle sue affinità con Colantonio, fino ad essere da alcuni confuso con quest'ultimo⁵³.

In questo giro di anni, il principe Riccardo Filangieri pubblica, non a caso in lingua francese e in una sede propriamente internazionale, il suo importante saggio dedicato alla diffusione del modello fiammingo a Napoli⁵⁴, inaugurando una vera tradizione partenopea di studi sull'arte napoletana negli anni di Renato d'Angiò e Alfonso d'Aragona. In effetti, mentre rimangono studi di riferimento le prime sintesi pubblicate dal Rolfs⁵⁵ e dal Bertaux⁵⁶ all'inizio del secolo, il contributo napoletano alla storia delle arti a Napoli riguarda essenzialmente la pubblicazione delle fonti letterarie e documentarie. Secondo la linea iniziata ai tempi del principe Gaetano Filangieri, di Camillo Minieri Riccio e Bartolomeo Capasso, vengono pubblicati entro la vigilia del Secondo conflitto mondiale consistenti estratti dei documenti della cancelleria aragonese conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli⁵⁷, fra cui le Cedole di tesoreria, in importanti rassegne documentarie dedicate ai momenti e monumenti più salienti dell'attività artistica ed edilizia partenopea, quale sono il dominio angioino o la sistemazione di Castel Nuovo⁵⁸. Allo stesso modo, la critica napoletana intorno a Croce e Nicolini stava tentando di raggruppare e pubblicare tutte le fonti letterarie disponibili come base per una storia delle arti nel regno⁵⁹.

⁵² Demonts dedica diversi saggi alla questione del rapporto tra il Maestro di Aix e Colantonio: DEMONTS 1928; DEMONTS 1931; DEMONTS 1934.

⁵³ Si veda LABANDE 1932. È Arù a proporre l'identificazione del Maestro di Aix con Colantonio (ARÙ 1931).

⁵⁴ Filangieri di Candida 1932. L'Istituto Storico belga di Roma aveva già dimostrato un particolare interesse ai temi degli scambi artistici (LIEBAERT 1919).

⁵⁵ ROLFS 1910.

⁵⁶ BERTAUX 1900. Gli studi di E. Bertaux peraltro soprattutto il periodo medievale (dalla fine dell'impero romano alla conquista di Carlo d'Angiò in BERTAUX 1904), con un particolare interesse per il Trecento angioino (BERTAUX 1899; BERTAUX 1898; BERTAUX 1905-1906).

⁵⁷ Per una descrizione sintetica delle fonti documentarie del periodo aragonese conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli, si veda *Mazzoleni 1974*.

⁵⁸ *Minieri Riccio 1876; Minieri Riccio 1881; Filangieri di Satriano 1883-1891; Filangieri di Satriano 1887; Percopo 1893-1895; Filangieri di Candida 1936-1939*.

⁵⁹ *Tutini 1898; Croce 1898; Nicolini 1922; Nicolini 1925*. Una sintesi di questi studi si trova in MORISANI 1958.

3. Il rinnovamento della seconda metà del Novecento.

3.1. Prime mostre e primi studi sugli scambi artistici negli anni 1950-1960.

Il moltiplicarsi delle mostre nel dopoguerra e le possibilità di confronto da esse permesse portano alla conoscenza di un più vasto pubblico i problemi attribuiti legati alle situazioni di culture miste e di scambi. La questione delle influenze e degli scambi artistici tra scuole ormai ben caratterizzate, spesso aggirato nelle grandi esposizioni celebrative della prima metà del secolo in generale dedicate ad una scuola regionale o nazionale, costituisce ormai il discorso centrale e fondante di un nuovo genere di mostre. Elaborate con una logica comparatista, le mostre del dopoguerra propongono una nuova visione della storia dell'arte, meno compatta ma articolata in numerose aree di influenze. Appaiono le prime mostre dedicate proprio agli scambi artistici, secondo un approccio geografico che privilegiava l'asse nord-sud o la circolazione mediterranea, in cui un ampio spazio viene concesso al caso napoletano. È in effetti proprio la diversa tipologia delle mostre a costituire una spia dell'evoluzione dell'approccio al problema degli scambi artistici.

Nel rinnovato clima di pace e di costruzione europea, non sfuggono le ambizioni politiche-ideologiche di alcune mostre itineranti dedicate agli scambi artistici in una precoce Europa dell'alba dell'epoca moderna. La mostra *I fiamminghi in Italia*, presentata successivamente a Bruges, Venezia e Roma nel 1951⁶⁰, indaga i rapporti nord-sud, mentre l'esposizione dedicata l'anno dopo a *Les Primitifs méditerranéens*, che tocca Bordeaux, Barcelona e Genova, metteva in luce la «circulation méditerranéenne des influences»⁶¹. In entrambi i casi, le prospettive di studio annunciate dai rispettivi titoli, non vengono esplorate in maniera soddisfacente, suscitando aspre commenti da una critica curiosa di questi nuovi temi⁶², ed è solo di recente che si possono dire raggiunti gli obiettivi scientifici proposti da questi eventi del dopoguerra. Mostre quale *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* tenutasi a Venezia nel 1999⁶³, *El Renacimiento Mediterráneo*

⁶⁰ BRUGES-VENEZIA-ROMA 1951.

⁶¹ BORDEAUX-GENOVA-BARCELONA 1952.

⁶² La mostra *I fiamminghi e l'Italia* del 1951 viene recensita in particolare da Longhi (LONGHI 1952 b) e da Van Gelder (VAN GELDER 1951). Quella su *Les Primitifs méditerranéens* del 1952 ha ispira ai critici italiani recensioni deluse (BOLOGNA 1953; ZERI 1952). Si veda anche CASTELFRANCHI VEGAS 1966 b, p. 42.

⁶³ VENEZIA 1999.

presentata a Madrid e Valencia nel 2001⁶⁴, e *Le siècle de Van Eyck, 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, organizzata a Bruges nel 2002⁶⁵ costituiscono il punto d'arrivo di decenni di ricerche sul tema degli scambi artistici intorno al sistema della circolazione mediterranea e dell'asse nord-sud.

Malgrado i loro difetti, le mostre degli anni cinquanta manifestano tuttavia l'interesse diffuso che dalla metà del secolo andava sviluppandosi nella storiografia italiana per le situazioni artistiche periferiche o miste, le aree di contatto o di scambi. Già dagli anni quaranta, Roberto Longhi, guidato da un interesse sempre vivo per temi e ambiti di ricerca nuovi, aveva dedicato alcuni saggi fondamentali ai rapporti tra l'arte italiana e la cultura nordica e alla figura di Fouquet, addentrandosi in problematiche che riguardano la storia dell'arte meridionale⁶⁶. Poco dopo il 1950, un gruppo di saggi longhiani dedicati ai fogli sparsi di una cronaca illustrata degli Uomini famosi, ispirata al ciclo affrescato da Masolino da Panicale a Palazzo Orsini e soprannominata *Cronaca Cockerell*, riporta l'attenzione sulla figura di Fouquet, e sulla più ampia situazione dei rapporti tra Francia e Italia intorno alla metà del Quattrocento⁶⁷. Negli stessi anni, Ferdinando Bologna dedica i suoi primi studi alla pittura delle zone di confine dell'Italia meridionale e alla produzione pittorica della Napoli angioina⁶⁸.

Il tema dei rapporti Italia-Fiandra viene esplorato anche dalla letteratura francese e anglo-americana negli anni 1950-1960, tuttavia con un taglio diverso, basato su una raccolta delle principali fonti letterarie e orientato verso una visione più sintetica degli scambi, in cui Venezia e Napoli si confermano i due centri italiani di maggior rilievo. La fortuna letteraria della figura di Jan van Eyck dai tempi del Facio, la fortuna visiva dei dipinti di Petrus Christus nella seconda metà del Quattrocento, e la diversa ricezione dei due maestri nello specchio delle loro affinità con la cultura figurativa dell'arte italiana coeva, costituiscono i nodi tematici intorno ai quali si articolano i saggi di Germani Bazin⁶⁹, di Millard Meiss⁷⁰, di Leo Van Puyvelde⁷¹, mentre un'importante studio di Robert Weiss⁷² individua nell'approccio

⁶⁴ MADRID-VALENCIA 2001.

⁶⁵ BRUGES 2002.

⁶⁶ Si veda LONGHI 1941.

⁶⁷ LONGHI 1952 a, TOESCA I. 1952.

⁶⁸ BOLOGNA 1950, BOLOGNA 1969.

⁶⁹ BAZIN 1952.

⁷⁰ MEISS 1955.

⁷¹ PUYVELDE 1955.

sociologico della committenza un asse portante insieme ad una prospettiva di rinnovamento di questo tipo di argomento.

Inizia così, ad opera degli studiosi anglo-americani, un movimento di riscoperta delle fonti letterarie legate alla questione degli scambi artistici tra nord e sud. La ricezione letteraria della pittura fiamminga e della sua influenza sull'arte napoletana, tra Quattrocento e Cinquecento, costituisce un punto di vista privilegiato dai storici dell'arte del Novecento per affrontare la questione degli scambi tra pittura fiamminga e pittura napoletana nella seconda metà del Quattrocento. Se parte della critica considera la produzione letteraria del Cinquecento e del Seicento come un insieme compatto dominato dalla figura chiave di Vasari⁷³, alcuni studi si interessano ad un altro tipo di testi che testimoniano una diversa tradizione letteraria, al di fuori degli schemi vasariani. Una delle maggiori figure di umanisti appare in questo senso quella di Bartolomeo Facio, oggetto di un certo numero di studi dedicati alla sua cultura letteraria e alla genesi dei suoi scritti napoletani, in particolare da parte di Michael Baxandall⁷⁴ e della critica d'arte anglo-americana⁷⁵.

3.2. La tematica mediterranea.

Il Mediterraneo viene così definendosi, nel corso della seconda metà del Novecento attraverso una serie di studi storici e storico-artistici, quale maggior crocevia artistico del Quattrocento⁷⁶. Le sedute del Congresso internazionale di storia della Corona d'Aragona tenutesi dal 1908 in varie città storiche dei territori della Corona contribuiscono a creare contatti e a sviluppare scambi tra gli studiosi coinvolti dall'argomento, dedicando alcune importanti sessioni al regno di Alfonso il Magnanimo⁷⁷.

⁷² WEISS 1956, WEISS 1957. Il titolo stesso dello studio, nella lieve distinzione col pressoché simile titolo del saggio pubblicato l'anno prima da Meiss, suggerisce questa nuova via di indagine aperta da Weiss nello studio degli scambi Fiandra-Italia.

⁷³ SCHLOSSER 1935.

⁷⁴ BAXANDALL 1964; BAXANDALL 1971, pp. 139-162.

⁷⁵ KRISTELLER 1965; BEFANI-CANFIELD 1994.

⁷⁶ Una sintesi storiografica sull'evoluzione del concetto di 'Mediterraneo', dalla sua definizione geografica alla sua rielaborazione nella letteratura storico-artistica, viene tracciata da M. Natale nel saggio introduttivo al catalogo della recente mostra di Madrid e Valencia (NATALE 2001).

⁷⁷ Dopo Barcellona nel 1908, e una lunga interruzione dovuta agli eventi internazionali, è la volta di Huesca nel 1922 e di Valencia nel 1923, con sessioni dedicate al Basso Medioevo. Bisogna aspettare la seconda metà del Novecento per vedere svilupparsi l'interesse per il Quattrocento aragonese. Fra i congressi che contemplavano il regno di Alfonso I si menzionano il *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona* (Napoli 1978-1984), il *XIV*

Presentate in occasione di uno di questi convegni, le tesi di Ferdinando Bologna confluiscono nella fondamentale monografia, *Napoli e le rotte del Mediterraneo, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, pubblicata nel 1977⁷⁸. Primo e più significativo fra gli studi dedicati all'argomento degli scambi artistici intorno al Mediterraneo, lo studio di Bologna corona più di venticinque anni di ricerche dedicate all'arte napoletana del Quattrocento e inaugura un filone prediletto dagli studiosi partenopei. La questione degli scambi e delle reciproche influenze artistiche tra le diverse aree del Mediterraneo non è mai stata affrontata con tale respiro, e questo aspetto appare particolarmente rilevante due anni dopo la pubblicazione da R. Pane della sua *summa* sul *Rinascimento nell'Italia meridionale*⁷⁹. Noto per l'aggiornamento delle conoscenze in numerosi ambiti disciplinari convocate con una grande capacità di sintesi, la ricostruzione di Bologna apre numerose prospettive, ancora oggi alla base di qualsiasi ricerca sull'arte a Napoli nel Quattrocento⁸⁰.

Le tesi di Bologna convergono in molti punti con quelle proposte in ambito oltrealpino da Michel Laclotte e Charles Sterling. La pittura provenzale costituisce dalla prima metà del secolo un ambito di ricerca privilegiato dalla storiografia francese, dedicata da una parte ad una restituzione più articolata e complessa delle scuole pittoriche locali, e d'altra parte allo studio degli scambi Francia-Italia nel Quattrocento⁸¹. Mentre gli studi di Laclotte⁸² evidenziano i rapporti della pittura provenzale con i modelli italiani, assegnando un ruolo chiave a Fouquet prima e al Maestro di Aix poi, le ricerche di Sterling⁸³ sottolineano il complesso apporto di modelli eterogenei - fiamminghi, borgognoni e nordici quanto autoctoni ed italiani - assimilati dai pittori provenzali. Il complesso panorama artistico oltralpino così tracciato tocca diversi temi fondamentali per lo studio dell'influenza fiamminga sull'arte a Napoli, quale l'ipotesi del viaggio di Fouquet poi del Maestro di Aix a Napoli, la cultura

Congresso di storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero 1993), e soprattutto il *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona* (Napoli 2000) dedicato alla Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo, che contò numerosi interventi relativi alla storia politica, economica, sociale e culturale del regno.

⁷⁸ BOLOGNA 1978; BOLOGNA 1977.

⁷⁹ PANE 1975. L'argomento è già stato affrontato dallo stesso Pane qualche decennio prima per quanto riguarda la questione dell'architettura meridionale (PANE 1937).

⁸⁰ Ferdinando Bologna proseguirà le ricerche su questi argomenti: BOLOGNA 1982; BOLOGNA 1993. Si veda anche la breve riflessione critica ispirata dagli studi del Bologna a Cesare De Seta (DE SETA 1991).

⁸¹ Si veda per esempio la pubblicazione tratta dalla tesi di dottorato della Roques (ROQUES 1963).

⁸² LACLOTTE 1960; LACLOTTE 1967; LACLOTTE - THIÉBAUT 1983.

⁸³ STERLING 1966; STERLING 1981; STERLING 1983; STERLING 1988.

figurativa dei pittori di Renato d'Angiò, la collocazione napoletana della *Cronaca Cockerell*⁸⁴.

La tradizione degli studi filologici meridionali si arricchisce nel corso degli ultimi decenni del Novecento di numerosi studi di sintesi o più specifici dedicati dagli studiosi colleghi e discepoli di Bologna ai numerosi problemi di attribuzione evidenziati da quest'ultimo nel 1977 o nuovamente emersi. Dalla mostra dedicata ad Antonello di Messina tenutasi a Messina nel 1981⁸⁵, prende le mosse lo studio di Fiorella Sricchia Santoro sull'emergere della figura di Antonello nella koiné mediterranea⁸⁶, mentre Fausta Navarro propone un panorama aggiornato della pittura a Napoli nel Quattrocento⁸⁷, completato dai numerosi saggi di Paola Santucci⁸⁸. Nello stesso tempo, il moltiplicarsi degli studi dedicati alla produzione artistica alla corte di Renato d'Angiò, e le connesse aperture verso la Napoli angioina, contribuiscono a precisare il quadro artistico napoletano tra il periodo angioino e quello aragonese⁸⁹. La dibattutissima ipotesi del soggiorno di Barthélemy d'Eyck a Napoli, in sostituzione di quello di Fouquet, diventa uno dei punti chiave di queste ricostruzioni.

Negli anni ottanta, un compatto gruppo di studi, ispirati a questa tradizione filologica aggiornata, contempla più specificamente la produzione miniata napoletana del periodo aragonese, individuando i diversi filoni stilistici incrociatisi nello *scriptorium* di Castel Nuovo dall'avvento di Alfonso d'Aragona⁹⁰. Basandosi sugli studi fondatori dedicati alla Biblioteca dei re d'Aragona da Tamaro De Marinis⁹¹, le pubblicazioni di Antonella Putaturo Muraro, Gennaro Toscano e Joaquin Yarza Luaces evidenziano i stretti legami esistenti tra

⁸⁴ Gli ultimi risultati di questo filone francese di studi provenzali e franco-italiani sono dovuti a Nicole Reynaud (REYNAUD 1989) e Dominique Thiébaud (oltre al libro in collaborazione con Michel Laclotte già menzionato, THIÉBAUD 1985; THIÉBAUD 1994; THIÉBAUD 1999 a; THIÉBAUD 1999 b; THIÉBAUD 2002; THIÉBAUD 2004 b; THIÉBAUD 2004 c). Si veda anche per la figura di Jean Fouquet la recente mostra di Parigi (PARIS 2003).

⁸⁵ MESSINA 1981 (e in particolare pp. 61-71).

⁸⁶ SRICCHIA SANTORO 1986.

⁸⁷ NAVARRO 1987. Le ultime sintesi sulla pittura a Napoli al tempo di Alfonso, eredi di questa tradizione di studi napoletani, si trovano in ABBATE 1998, e nei contributi al catalogo della mostra sul *Quattrocento aragonese* (NAPOLI 1997 a). Si veda anche DE GENNARO 2003.

⁸⁸ SANTUCCI 1992; SANTUCCI 1995; SANTUCCI 1996.

⁸⁹ AIX-EN-PROVENCE 1981; DE MÉRINDOL 1981; DE MÉRINDOL 1983; ROBIN 1985; DE MÉRINDOL 1987 e i contributi al catalogo della mostra FONTEVRAUD 2001.

⁹⁰ Gli studi di P. Toesca (TOESCA P. 1930) e Longhi (LONGHI 1954), seguiti dai contributi di A. Putaturo Muraro (PUTATURO MURARO 1973) hanno preceduto questo fiorire di studi (NAPOLI 1991; TOSCANO 1992; TOSCANO 1993 a; TOSCANO 1993 b; PUTATURO MURARO 1996; PUTATURO MURARO 1997; NAPOLI 1998; TOSCANO 1998 a; TOSCANO 1998 b).

⁹¹ DE MARINIS 1947-1952; DE MARINIS 1969.

produzione pittorica e produzione miniata a Napoli, soprattutto nel periodo alfonsino, e la circolazione all'interno dello Scriptorium dei modelli fiamminghi, dai dipinti di Jan van Eyck agli arazzi conservati nelle collezioni reali⁹². Questa fiorente letteratura sulla miniatura napoletana si inserisce nel più ampio movimento di rinnovato interesse per la miniatura, che, in una scala internazionale, conosce momenti fondamentali come quello della grande mostra parigina dedicata alla miniatura francese del Rinascimento, risultato di un aggiornamento dello studio delle collezioni nazionali⁹³. Il panorama degli studi francesi degli anni precedenti era stato segnato in particolare da alcune fondamentali pubblicazioni dedicate dagli organizzatori della mostra, François Avril e Nicole Reynaud, alla miniatura quattrocentesca, contributi preziosi anche per lo studio della situazione napoletana⁹⁴.

4. Il contributo metodologico.

Una delle conquiste maggiori della storia dell'arte novecentesca è senza dubbio l'appropriarsi di metodi e approcci elaborati dalle nuove scuole storiche, quale la cosiddetta *Ecole des Annales*, e dalle scienze sociali, quale la sociologia, secondo un orientamento caratteristico in generale degli studi storici e storico-culturali moderni⁹⁵.

4.1. La Storia sociale dell'arte.

È perciò da considerare uno degli aspetti più significativi della storiografia recente sugli scambi artistici tra nord e sud il ricorso ai metodi e concetti specifici della Storia sociale

⁹² Nella vasta bibliografia dedicata alla miniatura napoletana ai tempi di Alfonso d'Aragona, alcuni saggi affrontano la questione della ripresa dei modelli fiamminghi, riflettendo più genericamente sui rapporti tra pittura e miniatura a Napoli alla metà del Quattrocento. Per una sintesi sull'argomento, si rimanda a TOSCANO 2001. Si veda anche BOLOGNA 1977, pp. 65-77, studio tuttora di riferimento a questo proposito, e NAVARRO 1987, p. 455.

⁹³ PARIS 1993 a.

⁹⁴ Gli studi di François Avril sulla miniatura provenzale sono stati decisivi per la ricostruzione della personalità di Barthélemy d'Eyck (AVRIL 1977). Allo stesso modo, il saggio di Nicole Reynaud (REYNAUD 1989) costituisce un momento chiave degli studi recenti sulla questione dell'influenza dei modelli fiamminghi sull'arte a Napoli, con l'attribuzione a Barthélemy d'Eyck della *Cronaca Cockerell* e l'ipotesi di un soggiorno napoletano dell'artista.

⁹⁵ Sulle origini, le premesse e gli obiettivi della sociologia dell'arte, si rimanda alla voce ad essa dedicata da C. Maltese (MALTESE 1983-2000).

dell'arte, teorizzata da Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg alla fine degli anni settanta⁹⁶. La Storia sociale dell'arte affronta il tema degli scambi artistici non più come un fenomeno continuo e invariabile, ma studia il rapporto tra il contesto determinante e l'oggetto artistico, il quale, respinta la teoria del 'rispecchiamento', non può esserne considerato una semplice risultante. I numerosi studi di Enrico Castelnuovo dimostrano l'importanza della specificità del contesto economico, politico e sociale – i porti, le città mercantili, le corti⁹⁷ – nel determinare le diverse modalità degli scambi artistici, e l'incidenza dell'evoluzione storica di questi contesti su quella degli scambi tra l'epoca delle corti del Gotico internazionale e l'Europa delle città mercantili alla metà del Quattrocento⁹⁸, dedicando ampio spazio al ruolo artistico della corte⁹⁹.

L'anno 1966 segna in questo senso una vera svolta. Mentre Liana Castelfranchi Vegas espone sulle pagine di *Paragone* la situazione storiografica degli studi sugli scambi artistici, esplicitandone le impostazioni metodologiche e concettuali, e delinea nuovi orientamenti e approcci per lo studio degli scambi artistici tra le Fiandre e l'Italia¹⁰⁰, Enrico Castelnuovo pubblica lo stesso anno l'importante saggio intitolato *Prospettiva italiana e microcosmo fiammingo*, in cui, con risorse metodologiche nuove, traccia la mappa europea degli scambi artistici tra la fine del Gotico internazionale e il secolo di Michel-Ange, proponendo una serie di riflessioni destinate a costituire i fondamenti di tutti gli studi successivi sull'argomento¹⁰¹.

⁹⁶ Per una sintesi dei riferimenti critici e storiografici, dei concetti e delle proposte maggiori della Storia sociale dell'arte, dalle sue premesse negli anni quaranta alla sua teorizzazione alla fine degli anni settanta, si rimanda al saggio fondamentale di Enrico Castelnuovo, concepito proprio nel cuore della polemica e pubblicato da *Paragone* nel 1976-77 (CASTELNUOVO 1976 b; CASTELNUOVO 1977). Si veda inoltre CASTELNUOVO 1976 a; CASTELNUOVO ?; CASTELNUOVO - GINZBURG 1979; CASTELNUOVO - GINZBURG 1987; CASTELNUOVO - BIGNANIMI 1991.

⁹⁷ Castelnuovo sceglie alcuni ambienti caratteristici, che possono diventare paradigmatici, dai porti come Genova e Venezia, centri finanziari come Firenze, Chieri, corti come Napoli, Milano, Ferrara, Pesaro, Urbino. (CASTELNUOVO 1987 a).

⁹⁸ Gli scambi artistici della seconda metà del Quattrocento, nei quali intervengono nuovi protagonisti come mercanti e banchieri italiani stabilitosi nelle città fiamminghe, non presentano la stessa fisionomia degli scambi dell'epoca del Gotico internazionale, caratterizzata principalmente dall'attività di una rete europea di corti. Castelnuovo situa negli anni 1430-1440 il passaggio da un'ampia 'circolazione' caratteristica del clima gotico internazionale, all'affermazione di particolarismi regionali più marcati. (CASTELNUOVO 1987 a, p. 515).

⁹⁹ Lo studio della corte come fattore di ricettività, volontà differenziata di cultura, e la definizione di un' "arte di corte" è già stato un tema centrale di numerosi saggi precedenti quali CASTELNUOVO 1991 (1962); CASTELNUOVO 1969; CASTELNUOVO 1987 a.

¹⁰⁰ CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a.

¹⁰¹ CASTELNUOVO 1966.

Fra i concetti ormai superati, discussi da Castelfranchi Vegas e Castelnuovo, la visione di una geografia artistica costituita da aree culturali distinte e autonome ha spesso concorso ad occultare fenomeni di scambio e di influenze, complessi e sottili. Tale concezione è stata senza dubbio favoreggiata da una certa situazione 'obiettiva', che vedeva contrapporsi due fenomeni culturali fortemente caratterizzati e perciò percepiti come indipendenti l'un l'altro, e addirittura antagonisti. Mentre per certi periodi storici si è già affermato un punto di vista 'internazionale', questo approccio manca ancora per il Rinascimento¹⁰².

Inoltre, le nozioni di scambio e di influenza vengono meglio definite. Ad un alternarsi di relazioni unidirezionali tra nord e sud (il «Drang nach Flandern»¹⁰³, caratterizzato dall'influenza dei modelli fiamminghi sulla pittura italiana nel Quattrocento, è stato seguito dall'influenza quasi egemonica dei modelli rinascimentali italiani sull'arte fiamminga, e più globalmente transalpina), veniva preferito il concetto di una 'circolazione' dei modelli, regolata da una «bilancia di compensazione»¹⁰⁴, equilibrio stabilitosi negli scambi tra movimenti d'influenze reciproche che si alternano nel corso di successivi periodi. Inoltre, il fenomeno dell'influenza fiamminga viene meglio circoscritto, nella sua rapidità ed estensione in confronto con la successiva influenza italiana, e caratterizzato nella diversità delle tradizioni locali identificate¹⁰⁵. In effetti, se la nozione di arte 'fiamminga' rimandava per il Quattrocento ad alcune caratteristiche unanimemente riconosciute e consolidate da una lunga tradizione storiografica, non si poteva rinunciare ormai ad una definizione più precisa dei diversi modelli identificati¹⁰⁶. Infine, al confronto di tradizione vasariana tra una cultura 'conservatrice' e una cultura 'innovatrice', nel quale finora si risolveva spesso

¹⁰² È il caso degli scambi transalpini all'epoca del Gotico internazionale - dove l'espressione stessa avvalorava l'approccio internazionale - e anche degli scambi tra Italia e Fiandra nel Cinquecento manieristico (CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 9).

¹⁰³ Liana Castelfranchi Vegas citando Post (CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 10). Neanche Friedländer, uno dei massimi studiosi dell'arte fiamminga, abbandonò una tale concezione.

¹⁰⁴ CASTELFRANCHI VEGAS, 1966 a, p. 10.

¹⁰⁵ Castelnuovo sottolinea la rapidità e l'estensione geografica della diffusione dell'influenza fiamminga rispetto a quella dell'arte italiana a partire dagli anni 1440. Questo fenomeno si spiega con le affinità esistenti tra il gotico internazionale e il nuovo stile fiammingo, con la posizione geografica strategica delle Fiandre e con il prestigio di cui godeva allora la corte di Borgogna, veicolato appunto dalla produzione degli artisti delle province settentrionali. (CASTELNUOVO 1987 a, p. 515). Fausta Navarro rileva la persistenza dell'influenza fiamminga a Napoli ancora negli ultimi anni del Quattrocento (NAVARRO 1987, p. 466).

¹⁰⁶ CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 10. Torneremo in seguito sulla questione della definizione critica e storica del concetto di 'arte (o pittura) fiamminga'.

l'interpretazione storica delle manifestazioni del rapporto tra arte fiamminga e arte italiana, veniva sostituita la nozione di «cultura mista»¹⁰⁷.

Nel considerare in tutte le loro sfumature le diverse modalità di influenze artistiche, vengono elaborati i concetti di «mediazione diretta» e «mediazione indiretta»¹⁰⁸. Il caso napoletano illustra l'importanza di questa distinzione concettuale, in cui i casi di 'mediazione indiretta' risultano numerosi e vari, dalla presenza a corte degli artisti valenzani formati negli anni 1430-1440 ai modelli fiamminghi importati da Luis Dalmau, a quella degli scultori catalani di tradizione borgognona che costituiscono 'mediazioni indirette'. L'episodio della presenza alla corte angioina di Napoli degli «*artistes du roi de Sicile*» che costituisce per la penetrazione dei modelli fiamminghi a Napoli allo stesso tempo una 'mediazione diretta' (nell'ipotesi della partecipazione di Barthélemy d'Eyck) e una 'mediazione indiretta' (se si considerano gli artisti angioini come rifacentisi a modelli cortesi borgognoni) illustra però la complessità delle situazioni storiche e la difficoltà di maneggiare tali concetti.

Un importante filone della Storia sociale dell'arte, in particolare anglo-americana, è quello dello studio del committente e della committenza, come figura e fatto sociale¹⁰⁹. I banchieri e mercanti toscani stabiliti nelle Fiandre destano un particolare interesse come dimostrano i numerosi studi che ne indagano le relazioni con l'ambiente artistico fiammingo, le intenzioni promozionali, il livello d'inserzione dei commercianti italiani nelle città fiamminghe o ancora il rapporto con la patria espresso nelle opere commissionate, presentando l'ambiente mercantile come relativamente omogeneo¹¹⁰. Ora tale caratteristica non si riscontra nel caso napoletano per una radicale diversità della struttura sociale dominata quasi esclusivamente dalla committenza reale, ma anche per la mancanza di studi

¹⁰⁷ CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 13.

¹⁰⁸ CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 10.

¹⁰⁹ Uno studio esemplare quello di Baxandall (BAXANDALL 1972). Si veda anche Dickens 1977; HOPE 1981; SETTIS 1981; KEMPERS 1997; KENT 1987; HOLLINGSWORTH 1994; KAUFMANN 1995. Per gli studi più recenti che riguardano i committenti coinvolti negli scambi artistici si rimanda ad alcuni contributi nel catalogo Bruges 2002 (NORTH 2002; BEYER 2002).

¹¹⁰ Gli studi di Aby Warburg segnano l'inizio di un interesse, da allora continuo, per la committenza fiorentina e lucchese del ceto mercantile e finanziario (WARBURG 1996 a; WARBURG 1996 b). Il saggio dedicato da Spears Grayson al trittico di Nicolas Froment (SPEARS GRAYSON 1976) e quello di Hartfield Strens del 1968 sulle vicende del viaggio del *Triptyque Portinari* verso l'Italia o ancora il saggio di Schneebalg-Perelman (SCHNEEBALG-PERELMAN 1969), costituiscono risultati significativi per la conoscenza di opere insigni. Il contributo della storiografia italiana è rappresentata per esempio da SALVINI 1984.

sull'argomento¹¹¹. L'apertura della storia dell'arte meridionale ad altri ambiti disciplinari rimane abbastanza limitata nel caso dello studio del Quattrocento napoletano, eccetto il riferimento per un quadro storico d'insieme agli studi sulla storia politica, economica e sociale del regno di Napoli¹¹².

4.2. La Geografia dell'arte.

Nel contesto storiografico che è quello dell'affermazione della Storia sociale dell'arte, lo studio degli scambi artistici si è potuto avvalere delle premesse critiche e metodologiche della Geografia dell'arte o Geografia artistica. Apparsa all'inizio del Novecento, considerata da alcuni come un ramo della storia dell'arte e da altri come un ambito disciplinare indipendente, la *Kunstgeographie* si afferma nel corso del Novecento come un approccio privilegiato degli studi storico-artistici germanici e anglo-americani, proponendo inoltre dall'interno una riflessione sulle sue vicende storiografiche¹¹³. Non è invece diventato uno strumento concettuale esplicito e consueto della storiografia italiana, benché alcuni storici dell'arte italiani abbiano saputo apprezzarne le risorse¹¹⁴. Oltre agli studi di Castelnuovo, i contributi di Mauro Natale sull'arte ligure e il Mediterraneo, di Frédéric Elsig sull'arte in Savoia e in

¹¹¹ Non bisogna ricordare che l'omogeneità di un contesto è spesso illusoria e nasconde la complessità delle situazioni, oltre che i contatti tra i diversi ceti sociali sono frequenti. Uno stesso personaggio può in effetti relazionarsi con persone appartenente a ceti sociali molto diversi, come Gianbattista Lomellino che, protagonista dell'ambiente bancario e mercantile genovese, partecipa all'ambasciata genovese giunta alla corte di Napoli nel 1444. Si veda CASTELNUOVO 1987 a, p. 518.

¹¹² Occorre citare gli studi fondamentali di Pontieri e Ryder sulla dinastia aragonese di Napoli: PONTIERI 1969; PONTIERI 1975; RYDER 1987; RYDER 1990.

La storia economica del regno fu anche oggetto di studio della scuola storica napoletana, da Del Treppo (DEL TREPPPO 1972; DEL TREPPPO 1978; DEL TREPPPO 1986 a; DEL TREPPPO 1986 b) a Vitolo (Vitolo 1999).

¹¹³ Una sintesi recente sulle origini e i presupposti teorici della geografia artistica è proposta in KAUFMANN 2004. Una sessione de *XXVIIth International Congress of the History of Art* tenutasi a Washington nel 1986 era dedicata alla Geografia artistica, mentre l' *International Congress of the History of Art* tenutosi a Londra nel 2000, ha dedicato una sessione alla "geohistory", e quello del 2004 a Montreal trattava dei «*sites and territories of art history*». Si veda anche BADSTÜBNER 2004; MUTHESIUS 2001.

¹¹⁴ Si ricorda solo che Enrico Castelnuovo e Dario Gamboni sono stati i più efficienti interpreti per il mondo italiano dell'interesse della materia (CASTELNUOVO - GAMBONI 1984, p. 65; GAMBONI 1987). Gli studi di Castelnuovo hanno spesso riguardato argomenti tipici della geografia artistica, come i viaggi di artisti e di opere, la cultura artistica di zone di frontiera, il rapporto centro-periferia, fino agli interventi dei due studiosi alla III Ecole de Printemps en Histoire de l'art tenutasi a Cortona dal 9 al 15 maggio 2005 dedicata alla *Geografia artistica*.

Francia tra Quattrocento e Cinquecento costituiscono esempi più o meno recenti delle ricche prospettive presentate da questo approccio, che hanno dotato la disciplina di varie nozioni, come quelle di ‘assimilazione’, ‘acculturazione’, o ancora ‘*acclimation*’, di ‘resistenza’, di ‘regionalizzazione’ e ‘internazionalizzazione’¹¹⁵.

Al di là dell’interesse per la dimensione spaziale («*spatial dimensions*»¹¹⁶) dell’arte, questo nuovo approccio prende in considerazione essenzialmente il luogo dell’arte («*place of art*»¹¹⁷), rivelando nel concetto di *place* l’unità della geografia e della storia, ossia della dimensione spaziale e della dimensione temporale. Inoltre, in un modo meno astratto, la spiegazione dell’evoluzione storica dell’arte comporta una serie di considerazioni di carattere geografico sul contesto o l’ambiente del fatto artistico, costituito da fattori sociali, economici, personali, psicologici e materiali, la cui incidenza sul fatto artistico era appunto diventata oggetto di studio dalla Storia sociale dell’arte. Il rapporto dell’arte con il luogo dove nasce – in termini di popolo, cultura, regione, nazione, stato – suggerisce di ripensare, in termini di spazio e di cronologia, i limiti delle aree studiate dalla storia dell’arte¹¹⁸. Nell’ambito di una ricerca dedicata agli scambi artistici, la geografia artistica consiste per esempio nel fare interagire gli stili collettivi di definite aree geografiche con gli stili individuali degli artisti in esse attivi, in modo da poter valutare l’interazione tra le diverse produzioni regionali, e quindi la mobilità degli artisti. A cavallo tra la Storia sociale dell’arte e la Geografia dell’arte, i concetti di ‘centro’ e di ‘periferia’¹¹⁹, elaborati appunto per valutare, quantitativamente e qualitativamente, i rapporti esistenti tra un centro artistico e il suo territorio d’influenza, costituiscono tuttora strumenti essenziali per apprezzare non soltanto gli scambi artistici, ma anche i più essenziali fenomeni di diffusione dei modelli, che caratterizzano qualsiasi situazione artistica¹²⁰.

¹¹⁵ Un esempio convincente dell’applicazione di questo tipo di approccio è offerto dalla sintesi di Frédéric Elsig (ELSIG 2004). L’autore ricorda come la nozione di arte o scuola francese sia dall’inizio (dalla mostra storica dedicata ai Primitivi francesi a Parigi nel 1904) stata considerata come la risultante delle scuole regionali, tra cui spiccano la scuola provenzale, quella della Valle della Loira, o quella parigina. In questo contesto, la figura di Barthélemy d’Eyck ha ricoperto un ruolo centrale, dal punto di vista storico in quanto fondatore di un’estetica ‘francese’ di cui sintetizza le caratteristiche, e dal punto di vista storiografico in quanto caso esemplare di ricostruzione di una personalità artistica nella quale la dimensione di geografia artistica è fondamentale (ELSIG 2004, p. 33).

¹¹⁶ KAUFMANN 2004, p. 6.

¹¹⁷ KAUFMANN 2004, p. 6.

¹¹⁸ KAUFMANN 2004, pp. 6-8.

¹¹⁹ CASTELNUOVO - GINZBURG 1979; CASTELNUOVO - GINZBURG 1987; BIALOSTOCKI 1989.

¹²⁰ Si veda per esempio BURKE 1998 a.

4.3. L'apertura ai temi della *Kulturgeschichte*.

Oltre all'apertura della storia dell'arte a nuovi approcci, come accennato prima, gli studi sugli scambi artistici del Quattrocento s'inseriscono volentieri in più ampie ricerche sui modelli politici, culturali e ideologici e la loro diffusione. Molto devono i primi studi sulla corte di Borgogna al celeberrimo libro di Jan Huizinga che ha imposto ad un'intera generazione di studiosi un'impostazione propria della *Kulturgeschichte*¹²¹ erede degli studi di un Burckhardt¹²². Da quest'ultima deriva il ricco filone, prevalentemente germanico e anglo-americano, degli studi sulla corte. In una prospettiva di storia politica, sociale e culturale, la corte viene studiata come struttura e ambiente, mentre il principe viene affrontato come figura politica e committente d'eccezione. Negli studi di sintesi, spesso di carattere comparatista, sviluppati dalla scuola anglo-americana, un posto particolare viene assegnato alla corte di Borgogna, considerata allo stesso tempo quale apice nell'evoluzione di una tradizione francese trecentesca e incontestato modello europeo per tutto il Quattrocento¹²³. Questo modello storiografico è stato notevolmente arricchito dagli studi belgi, tedeschi e svizzeri, che trovano nei contributi di Werner Paravicini una sintesi e un modello allo stesso tempo¹²⁴. Dall'inizio del Novecento, gli storici della Borgogna hanno contribuito a far meglio conoscere il quadro storico della corte di Borgogna, incrociando storia politica, storia diplomatica e storia delle istituzioni, sempre sulla base di uno studio delle fonti documentarie, che sono state spesso oggetto di importanti pubblicazioni¹²⁵.

¹²¹ JONGKEES 1973.

¹²² Sul rapporto tra le teorie di Huizinga e quelle di Burckhardt nell'ambito della *Kulturgeschichte*, in particolare per quanto riguarda la visione del XV secolo, torneremo più avanti (si vedano pp. 29-30). Se insisteremo sull'antagonismo della loro concezione occorre qui sottolineare l'importanza dell'eredità burckhardtiana nell'impostazione degli studi di un Huizinga.

¹²³ CARTELIERI 1970; LEVEY 1971. Una referenza del genere è il libro curato da Dickens (Dickens 1977), in particolare il contributo sull'etica cortese di Anglo 1977 e quello dedicato alla corte di Borgogna da Armstrong 1977.

¹²⁴ PARAVICINI 1991 a. Una versione riassunta di questo studio è stata pubblicata in seguito (PARAVICINI 1998).

¹²⁵ Una serie di documenti borgognoni fu pubblicata nell'Ottocento dal conte De Laborde (*De Laborde 1849-1852*); e poi da B. Prost (*Prost 1902-1913*). Si veda anche *Martens 1952*; *Kendall – Ilardi 1970-1971*.

La figura del principe costituisce il corollario tematico della corte, come oggetto di studio cardine della *Kulturgeschichte*. Dagli studi a carattere storico-biografico¹²⁶ o politico-diplomatico¹²⁷, a quelli dedicati alla struttura e all'organizzazione sociale della corte¹²⁸, dalle ricerche sulla produzione culturale della corte¹²⁹ a quelle sul potere e le sue rappresentazioni¹³⁰, emerge una visione complessa di questa figura. I duchi di Borgogna, e in particolare Filippo il Buono, ricoprono un ruolo fondamentale negli studi sull'argomento, che individuano nella tradizione borgognone un modello europeo il cui impatto si prolunga fino al Cinquecento inoltrato con la figura di Carlo Quinto¹³¹.

La storiografia francese e belga, intorno alle pubblicazioni del *Centre européen d'études bourguignonnes*, ha dedicato molti studi al cerimoniale e alla cultura di corte, che offre nelle sue diverse discipline un'immagine concreta e sfumata del principe. Il ricco apparato mitologico e ideologico richiamato dalla letteratura¹³² in circolazione alla corte e dalle feste¹³³ interpreta i modelli politici ed etici che regolano i comportamenti del Principe¹³⁴. Il Banquet du Faisan organizzato a Lille nel 1545 rappresenta da questo punto di vista un caso emblematico, sia per il carattere eccezionale e altamente significativo dell'evento, sia per il valore culturale e la precisione delle relative testimonianze letterarie conservatesi¹³⁵. Nel recente studio del manoscritto Fr 11594 della Bibliothèque Nationale de France viene

¹²⁶ Nella densa bibliografia, spesso a carattere biografico, dedicata ai duchi di Borgogna si menzionano soltanto gli studi fondatori e le pubblicazioni di riferimento: PETIT 1882-1903; CALMETTE 1949; VAUGHAN 1970; VAUGHAN 1975. Per una sintesi aggiornata, con una selezione bibliografica, si rimanda a SCHNERB 1999.

¹²⁷ CALMETTE 1905 a; CALMETTE 1905 b; CALMETTE 1911; MARINESCU 1950; RICHARD 1968; LACAZE 1969; PAVIOT 1995; PAVIOT 2003 a.

¹²⁸ Cauchies 1998; PREVENIER 1998; SOLDI RONDININI 1982. Un esempio di studio delle categorie sociali presenti a corte, e protagonisti essenziali per la sua produzione culturale, è fornito dal contributo di Pierre Savy dedicato agli ambasciatori (SAVY 1996).

¹²⁹ SAINTENOY 1934; REGNIER-BOHLER 1995. Sulla committenza artistica dei duchi di Borgogna si veda SMITH 1979. Numerosi sono stati gli studi dedicati alla produzione musicale della corte di Borgogna, fra cui citiamo in particolare: HOYOUX 1985; MARIX 1939.

¹³⁰ Si vedano gli studi recenti di BERTELLI 1990, il contributo di RAYNAUD 1993. Per l'aspetto emblematico e araldico si veda WILSON 1977.

¹³¹ Y. Lacaze affermava che «*Philippe occupait une place à part dans la hiérarchie morale des princes d'Occident, entre les rois et les ducs en raison de sa prestance, de ses qualités morales, de son renom dans les terres d'Orient*» (LACAZE 1971).

¹³² Per esempio BAYOT 1908; MONFRIN 1967; MC KENDRICK 1988; CHEYNS-CONDÉ 1994.

¹³³ Per esempio BRUNET 1971; CHEYNS-CONDÉ 1994.

¹³⁴ SCHLOSSER 1912; VAN BUREN 1979; VANDERJAGT 1981; COCKSHAW 1996.

¹³⁵ LAFORTUNE-MARTEL 1984; CARON - CLAUZEL 1997.

dedicato ampio spazio, oltre all'analisi dell'oggetto letterario, alla rappresentazione del modello eroico e cristiano incarnato da Filippo il Buono¹³⁶. Nella scia degli studi sulla committenza, alla cui tradizione critica abbiamo accennato prima, fanno riferimento una serie di pubblicazioni sulla figura di Filippo il Buono quale committente¹³⁷, considerato da Levey «*the exemplar of princely patron*»¹³⁸.

Anche l'artista di corte trova posto fra le figure caratteristiche della corte indagate dagli studi. Il suo statuto e il relativo trattamento, i suoi complessi rapporti con il principe-committente, l'ambiente artistico della corte o la città, definiscono una figura essenziale quanto varia, per natura itinerante e inserita in una ramificata rete di rapporti tra le corti europee¹³⁹. In questo senso, recenti studi dedicati alla produzione artistica della corte contribuiscono a definire la nozione di 'ambiente artistico'¹⁴⁰. Nel caso molto studiato della corte di Roberto d'Angiò, vengono messe a fuoco le divergenze della critica nell'interpretazione della figura del sovrano, la cui personalità non basta a spiegare l'esistenza di un centro culturale, e la difficoltà a definire un eventuale 'ambiente culturale' omogeneo e coerente. In questa prospettiva, la divisione cronologica in regni non sembra pertinente e si propone la nozione di 'generazione' (*'génération'*), associata ad un approccio prosopografico per meglio evidenziare le evoluzioni dell'ambiente culturale¹⁴¹.

Si delinea anche per la corte aragonese una ricca tradizione storiografica, tuttavia non paragonabile a quella relativa alla corte di Borgogna per la dimensione emblematica unica legata a quest'ultima. La fortuna del Quattrocento aragonese presso la critica spagnola sembra essere tarda e minore rispetto alla fortuna che l'argomento incontra negli stessi anni in altri

¹³⁶ CARON 2003, p. 16-17, pp. 34-35.

¹³⁷ SMITH 1979; SMITH 1989; SMITH 1998.

¹³⁸ LEVEY 1971, p. 49.

¹³⁹ LEVEY 1971; MARTINDALE 1972; WARNKE 1985; REYNAUD 1986. Sulla figura dell'artista medievale, tra città e corte, si veda CASTELNUOVO 2004 b.

¹⁴⁰ I. Heullant-Donat definisce l'ambiente culturale come «l'ensemble des conditions extérieures dans lesquelles ont travaillé et vécu des individus et s'est développé leur oeuvre» poi precisa che «la notion de "milieu culturel" est bien imprécise. Elle suppose une homogénéité dont la monotonie serait rompue par quelques grandes figures, qui n'expliquent ni ne résument à elles seules les caractéristiques de la vie culturelle sous les angevins» (HEULLANT-DONAT 1998, p. 191).

¹⁴¹ HEULLANT-DONAT 1998, p. 181. In opposizione con F. Sabatini e A. Barbero, Heullant-Donat sostituisce al termine «*mécénat*» quello di «*patronage*». Le manifestazioni del *patronage* essendo le manifestazioni di quest'ultimo prima di tutto dimostrazione della potenza dei sovrani e legittimazione del loro potere più che espressione di gusti personali, questo approccio smentisce la specificità della corte angioina, e nello stesso momento nega l'idea di eclettismo, che come tale non era percepito dai contemporanei.

ambiti accademici europei. Il periodo non presenta certamente i caratteri di costruzione e affermazione dell'identità nazionale né di omogeneità territoriale e culturale, che affascinano in altri periodi storici più volentieri contemplati dagli studiosi, come le vicende di Jaume I, la Castiglia dei Re Cattolici, o i regni di Carlo Quinto, Filippo II e in generale tutto il '*Siglo de oro*'. È molto significativo che soltanto a partire dagli anni settanta del Novecento l'istituzione fondata per incoraggiare lo studio della storia aragonese, ossia il Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, dedica sessioni al Quattrocento aragonese, ed è altrettanto significativo che proprio la prima di queste sessioni si tiene nel 1973 a Napoli, cioè fuori dal territorio spagnolo, da cui il Congresso non si è finora mai allontanato eccetto un episodio sardo a Càller nel 1957¹⁴².

Contributi fondamentali sono comunque stati presentati all'occasione dei congressi internazionali di storia della Corona d'Aragona dedicati al Quattrocento, frequentati per quanto riguarda il contingente spagnolo soprattutto dagli storici, in particolare nel XVI Congresso che dimostra nel 1997 una grande attenzione ai diversi aspetti storici e culturali¹⁴³. Numerosi studi storici vengono dedicati negli ultimi decenni del Novecento agli aspetti politici, militari e diplomatici¹⁴⁴, istituzionali e giuridici, economici e sociali¹⁴⁵, culturali e religiosi, della corte del re d'Aragona ambiente altrettanto complesso e anche esso diviso fra diverse entità territoriali.

La storiografia napoletana ha invece dimostrato un interesse precoce per il periodo aragonese del regno di Napoli. Se non si può confrontare la ricchezza documentaria della cancelleria aragonese, anche prima della sua distruzione nell'incendio dei depositi nel 1943, a quella del periodo angioino che presto ha attirato gli studiosi italiani e francesi, il regno della dinastia aragonese corrisponde alla diffusione dell'umanesimo, e rappresenta in qualche modo anche per Napoli l'avvio verso la storia dell'Europa moderna. Faraglia dedicò diversi saggi alla storia politica del regno, sulla base di uno studio attento delle fonti documentarie¹⁴⁶. È Ernesto Pontieri ad offrire alla dinastia aragonese di Napoli i primi studi d'insieme impostati secondo un collaudato taglio storico-biografico¹⁴⁷. Considerevole appare anche il contributo degli studiosi partenopei alla storia economica del regno, con numerose pubblicazioni

¹⁴² Napoli 1978-1984.

¹⁴³ Napoli 2000.

¹⁴⁴ COULON 2000.

¹⁴⁵ CRUSELLES E.-CRUSELLES J. M. 2000.

¹⁴⁶ FARAGLIA 1908.

¹⁴⁷ PONTIERI 1969; PONTIERI 1975.

dedicate da Mario Del Treppo¹⁴⁸ e dai suoi discepoli al commercio, dalle sue figure alle sue legislazioni e pratiche, con un sguardo concentrato sulle rotte mediterranee e sugli scambi tra il Mediterraneo e l'Europa settentrionale. Seguendo un'impostazione ispirata alla lezione di Del Treppo, Vitolo apre numerose prospettive per una storia della società napoletana del Quattrocento, indagandone le pratiche sociali, politiche e religiose¹⁴⁹.

In concomitanza con la pubblicazione dello studio dedicato da Pontieri ad Alfonso d'Aragona, esce nel 1976 l'altra monografia di riferimento sulla storia e la figura del Magnanimo, dovuta ad Alan Ryder, risultato dello studio metodico compiuto da diversi anni della documentazione dell'Archivio de la Corona de Aragón e dell'Archivio de la Ciudad de Barcelona¹⁵⁰. Se la sintesi più tradizionale di Pontieri, un'organica riflessione nutrita soprattutto di storicismo e di interesse etico-politico, che rifugge però da preconcetti encomiastici e semplificazioni, presenta la visione variegata di una realtà storica sfumata, la ricostruzione di Ryder appare significativa per la novità dell'analisi storico-giuridico-istituzionale. Le divergenze maggiori fra i due autori riguardano la visione dello stato aragonese, interpretato da Ryder col preconcetto che si tratti di uno stato moderno, nella prospettiva della polemica sull'eredità aragonese della monarchia spagnola cinquecentesca, mentre Pontieri considera globalmente immutata la situazione napoletana¹⁵¹.

II. I CONCETTI FONDAMENTALI.

Lo studio storiografico dell'argomento ha messo in luce l'esistenza di diversi filoni di ricerca che si riferiscono a precise impostazioni metodologiche e a categorie concettuali specifiche. Su queste bisogna tornare ora, per capire quanto la loro stabilità o mobilità, la loro precisione o ambiguità, abbiano determinato gli orientamenti critici e i presupposti del nostro argomento. Il recente studio dedicato da Marina Belozerskaya alla ricezione europea del modello borgognone propone, oltre ad un'indagine di dimensione europea sulle manifestazioni dell'influenza della corte di Borgogna, una riflessione sui presupposti critici e concettuali di questo tipo di studio¹⁵².

¹⁴⁸ DEL TREPPO 1972; DEL TREPPO 1986 a; DEL TREPPO 1986 b.

¹⁴⁹ Vitolo 1999, e, nello stesso, VITALE 1999.

¹⁵⁰ RYDER 1987; RYDER 1990.

¹⁵¹ COMPAGNA PERRONE CAPANO 1976.

¹⁵² BELOZERSKAYA 2002.

1. «Ripensare il Rinascimento».

Particolarmente attento, come vuole la tradizione storiografica anglo-americana degli studi storico-artistici, alla dimensione teorica e storiografica, e alle implicazioni politiche e sociologiche dell'argomento, lo studio di Belozerskaya evidenzia la necessità di «ripensare il Rinascimento»¹⁵³, cioè di rivalutare la percezione comune del Rinascimento come un fenomeno propriamente italiano, e di riaffermare l'importanza della corte dei duchi di Borgogna in quanto modello culturale ed artistico nell'Europa del XV secolo. Se la proposta della studiosa¹⁵⁴ di considerare il Rinascimento una creazione della cultura accademica e dell'immaginazione popolare può essere ritenuta eccessiva, appare tuttavia necessario tornare sulla costruzione storiografica di questo diffuso quanto ambiguo concetto.

1.1. Breve storia di un concetto.

Scaturita dagli scritti del Vasari, l'idea di Rinascimento viene identificata dalla tradizione seicentesca italiana con il Cinquecento e caratterizzata principalmente dall'imitazione dell'antico. Si individua subito nell'ispirazione ai modelli classici antichi un elemento caratteristico della cultura rinascimentale, dalla letteratura all'architettura, dalla filosofia alla scultura e alla pittura¹⁵⁵. Dall'inizio dell'Ottocento, vengono poi proposte visioni molto articolate e diversificate del Rinascimento, che integrano per la maggior parte la storia culturale con la storia politica, economica e sociale, e riservano un ruolo protagonista, spesso antagonista, alle civiltà italiana e fiammingo-borgognone. È la precedenza data a l'uno o l'altro di questi aspetti a spiegare la molteplicità delle interpretazioni a volte divergenti. Profondamente influenzata dalle visite al Musée des monuments français di Alexandre Lenoir, la visione del Rinascimento quale periodo 'guida' proposta da Michelet - come più generalmente la sua concezione della storia - procede da una ricostruzione storica fondata prima di tutto sulle testimonianze visive¹⁵⁶.

¹⁵³ Così recita il titolo dell'introduzione all'intero volume (BELOZERSKAYA 2002, p. 1).

¹⁵⁴ BELOZERSKAYA 2002, p. 3. La studiosa addirittura non ritiene opportuno discutere la questione della continuità o rottura durante il Quattrocento con la tradizione 'medievale'.

¹⁵⁵ Molto recentemente, Burke definiva «*the Renaissance*» come «*The enthusiasm for antiquity and the revival, reception and transformation of the classical tradition*» (BURKE 1998 a, p. 2).

¹⁵⁶ F. Haskell ha rilevato l'importanza delle evidenze visive, fra cui gli oggetti artistici, nella ricostruzione storica del passato. (HASKELL 1993, p. 252).

È Jacob Burckhardt a sancire il concetto accademico di Rinascimento quale rinascenza per eccellenza e alba del mondo moderno, che avrebbe plasmato la visione di generazioni di studiosi¹⁵⁷. La nuova articolazione dei diversi periodi storici proposta da Burckhardt riflette una visione fondamentalmente negativa della cultura e del mecenatismo borgognone, radicalmente opposta all'idea di Rinascimento italiano. A differenza dei suoi predecessori che collocano all'inizio del Cinquecento il cambiamento verso un'età storica moderna, Burckhardt situa questo cambiamento nel Quattrocento, affermando così la stretta associazione tra Quattrocento e Rinascimento italiano. I tre volumi della *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 1889-1895 di Eugène Müntz, dove gli aspetti cristiani della cultura nordica venivano contrapposti agli aspetti classici della civiltà rinascimentale italiana, attestano l'influenza delle teorie di Burckhardt, il cui impatto determinò l'impostazione generale degli studi dedicati alla storia culturale dell'Occidente in generale e quella dei Paesi Bassi in particolare.

Nelle sue lezioni dell'École du Louvre (1887-1896), Louis Courajod difende invece la partecipazione dell'Europa del nord al rinnovamento culturale europeo dei secoli XV-XVI, e attacca la nozione di un'origine classico-italiana del Rinascimento¹⁵⁸. Secondo lo studioso conservatore al Museo del Louvre, l'essenza del Rinascimento risiede in effetti nel concetto di 'naturalismo' o 'realismo', che ne costituisce un sintomo e un criterio comune a tutta l'Europa rinascimentale e più diffuso del classicismo. Le idee di Courajod partecipano di una visione propria del mondo culturale francese, dove la riscoperta dei primitivi fiamminghi si accompagna di considerazioni politiche, secondo le quali i primitivi fiamminghi avrebbero prefigurato gli ideali borghesi repubblicani, in opposizione con l'arte accademica¹⁵⁹. Anche se influenzano gli scritti di Fierens-Gevaert, di Bouchot e di Michel¹⁶⁰, esse non hanno molta diffusione. Nel suo saggio del 1901 *De Van Eyck à Van Dyck*, Hippolyte Fierens-Gevaert sottolinea l'importanza per la cultura figurativa italiana dell' "età d'oro" dell'arte fiamminga, che colloca nel Quattrocento¹⁶¹, e riafferma qualche anno dopo, in *Northern Renaissance*, la

¹⁵⁷ BURCKHARDT 1860; BURCKHARDT 1878.

¹⁵⁸ COURAJOD 1899-1903.

¹⁵⁹ Per M. Belozerskaya «*the admiration for northern realism formed part of a progressive political program*» (BELOZERSKAYA 2002, p. 31).

¹⁶⁰ Nella sua monumentale storia dell'arte iniziata nel 1905, A. Michel considera il realismo una caratteristica fondamentale del rinnovo artistico del Quattrocento, ereditata dal realismo gotico del Trecento, e molto più significativa del ritorno all'antico (MICHEL 1907).

¹⁶¹ Il saggio *De Van Eyck à Van Dyck* viene incorporato nella stesura di *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*, pubblicato nel 1901 (FIERENS-GEVAERT 1901). Si veda anche FIERENS-GEVAERT 1905.

tesi di una *'leadership'* dei Paesi Bassi nello sviluppo del Rinascimento, caratterizzando come Courajod il Rinascimento in termini di ricerca di realismo¹⁶².

Il concetto di realismo costituisce il perno delle tesi degli studiosi francesi e belgi, che ne situano l'origine nella cultura figurativa delle corti settentrionali del Trecento¹⁶³. Per Courajod, il realismo ha la sua origine nella Francia trecentesca, e si è diffuso durante il Quattrocento nello stesso tempo nei Paesi Bassi e in Italia. Le tesi sviluppate da Huizinga nell'*Autunno del medioevo* si basano anch'esse sul concetto chiave di realismo, ma giungono a conclusioni radicalmente opposte a quelle di Courajod e Fierens-Gevaert. Il realismo, utilizzato da Courajod e Fierens-Gevaert come criterio positivo per definire il Rinascimento, la sua modernità e la sua capacità d'innovazione rispetto ai tempi medievali, viene ora considerato in senso negativo, come una caratteristica propria della cultura figurativa medievale, al punto finale del suo sviluppo, diventando presto un concetto ambiguo ed instabile¹⁶⁴.

Basata sull'interpretazione negativa del realismo, la ricostruzione di Huizinga sfocia nell'espressione della superiorità nel rinnovamento dell'arte italiana del Rinascimento. In questo, *L'Autunno del Medioevo* di Huizinga si pone in continuo dialogo con la *Cultur der Renaissance in Italien* di Burckhardt. Affiorano nello studio di Huizinga reminiscenze delle tesi di Burckhardt, quali l'insistenza sull'onore e l'importanza della forma nella civiltà nordica, ma questi aspetti considerati da Burckhardt manifestazioni del nascere dell'era moderna, vengono interpretati da Huizinga come segni del declino di una civiltà ormai superata. Poiché il Rinascimento costituisce per lui una continuazione del Medioevo, la rottura maggiore avvenendo tra il Rinascimento e il 'periodo moderno'¹⁶⁵, Huizinga, comunque profondamente influenzato dalla visione di Burckhardt e dalla tradizione dei panegirici italiani, postula specificamente in relazione con la cultura borgognone la tesi del

¹⁶² In reazione anche alla mostra di Paris 1904 che tendeva ad assegnare alla sola Francia il merito di un rinnovamento dell'arte nel XV secolo, e vi riconduceva diversi maestri sottratti alla scuola fiamminga.

¹⁶³ Si veda anche HASKINS 1927. L'autore esalta la civiltà latina francese del medioevo e le sue conquiste, come il realismo, rielaborate dal Rinascimento.

¹⁶⁴ Si rimanda alle pagine dedicate da Huizinga a Jan van Eyck: «Il naturalismo dei van Eyck che gli storici dell'arte sogliono considerare come un elemento foriero del Rinascimento, va piuttosto preso come il compiuto sviluppo dello spirito del tardo Medioevo... L'arte dei van Eyck è, in quanto contenuto, ancora tutta medioevale. Essa non porta idee nuove; è un termine, un punto finale» (HUIZINGA 1919, trad. it. p. 371). L. Castelfranchi Vegas sottolinea a questo proposito l'autonomia delle periodizzazioni, non sempre coincidenti, che caratterizzano la storia dell'arte e la *Kulturgeschichte* (CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, pp. 11-12, p. 22).

¹⁶⁵ HUIZINGA 1919, trad. it. p. 40.

declino medievale, malgrado la sua ammirazione per la pittura fiamminga e la consapevolezza dell'importanza della corte borgognone.

Sulla base della dialettica scaturita dagli scritti di Burckhardt e Huizinga, tende a sdoppiarsi la visione del Quattrocento come secolo del Rinascimento italiano in rottura con la cultura trecentesca del gotico internazionale, o come ultimo secolo di una civiltà medioevale in declino i cui ultimi bagliori risplendono alla corte di Borgogna. Nel primo caso vengono sottolineati i fenomeni di rottura con il periodo precedente, mentre nel secondo viene affermata la continuità tra Trecento e Quattrocento, incarnata appunto dall'attività plurisecolare della corte borgognone. Ne risulta una serie di categorie organizzate in binomi, in cui 'fiammingo' equivale a 'gotico' e 'conservatore', mentre a 'italiano' corrispondono 'rinascimentale' e 'innovatore'. Questa contrapposizione di una civiltà nordica in declino a una civiltà rinascimentale italiana caratterizza una storiografia ancora impostata secondo schemi vasariani esterni alla civiltà in questione, e perciò impotente a valutare le caratteristiche dell'arte fiamminga, le cui innovazioni risultano profondamente diverse da quelle della cultura figurativa rinascimentale¹⁶⁶.

Non è però tanto facile fare a meno di un sistema teorico così solido e articolato, come dimostra la tendenza a creare parallelismi tra l'evoluzione e le caratteristiche dell'arte italiana e quelli dell'arte fiamminga nel Quattrocento¹⁶⁷. Nel pensiero di Warburg, incentrato sempre sull'Italia e la cultura classica, la cultura borgognone è valutata attraverso il prisma del referente italiano, in contributi tuttavia significativi per una storia degli scambi artistici tra Italia e Fiandra¹⁶⁸. Benché la visione di un Quattrocento radicalmente diviso tra un mondo nordico che vive l'autunno del medioevo e un mondo italiano trasformato dal Rinascimento, sia ritenuta tuttora valida da alcuni studiosi¹⁶⁹, la storiografia attuale tende a far prevalere una visione molto diversificata, ma globalmente dominata in tutta l'Europa dal rinnovamento politico, culturale e religioso¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Lo notava già L. Castelfranchi Vegas (CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 10).

¹⁶⁷ Così i parallelismi tra Jan van Eyck e Masaccio, sviluppati per esempio da Venturi nella sua recensione all'*Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien*, di Bruges nel 1902 (VENTURI 1903).

¹⁶⁸ WARBURG 1996 a; WARBURG 1996 b.

¹⁶⁹ Poeschke 1993.

¹⁷⁰ Si rimanda alla voce *Rinascimento* a cura di M. Salmi nell'*Enciclopedia universale dell'arte*: «Il termine Rinascimento, alludendo al rapporto di una civiltà con un'altra più antica assunta come modello, non riguarda soltanto i fatti dell'arte figurativa appartenente ad un determinato periodo e a una determinata cultura, ma anche i fenomeni della letteratura, della filosofia, della scienza e perfino la politica e il modo di vita. Né esso può limitarsi alla cultura e alla società italiana, anche se queste nei secoli XV e XVI ebbero una posizione preminente

1.2. Il caso napoletano.

Il fatto che Alfonso d'Aragona considerasse la corte di Borgogna come un modello e ammirasse la pittura fiamminga¹⁷¹ viene spesso interpretato come un atteggiamento ideologico conservatore e arcaico¹⁷², mentre l'apertura a simili tendenze estetiche da parte del ceto mercantile italiano in relazione con le Fiandre è nello stesso tempo considerata manifestazione di una cultura aggiornata e autonoma, che segna per alcuni la nascita di una cultura occidentale borghese. L'interpretazione del gusto di Alfonso d'Aragona per l'arte fiamminga quale segno di una cultura conservatrice, arcaica, in contrasto radicale con una cultura aggiornata, rinascimentale, implica un approccio storicizzato agli eventi, nel quale lo sguardo retrospettivo consapevole dell'evoluzione storica successiva, giudica arcaica la diffusa e prestigiosa cultura fiamminga rispetto ad una tendenza italiana coeva, forse ancora locale, ma destinata a soppiantarla. È già quello di Huizinga quando descrive, in una visione globalmente negativa, pessimista, e di tono malinconico, le due culture artistiche, giudicando, col senno di poi, la soluzione italiana superiore a quella fiamminga, secondo un punto di vista esattamente opposto a quello di Burckhardt quando segue il nascere e il crescere della civiltà rinascimentale¹⁷³.

La consapevolezza dell'estensione e dell'intensità dei fenomeni artistici, fra i quali l'elaborazione della cultura rinascimentale nella Firenze degli anni 1440-1450 risulta ancora

e determinante e una vera funzione di guida, bensì vale, in senso lato, per tutti o quasi tutti i paesi europei, che in quel periodo vissero una fase di rinnovamento culturale e politico, oltre che religioso, in cui si delineò la loro configurazione moderna. (...)» (SALMI 1983-2000, p. 390). Si veda anche CASTELNUOVO 1999; BURKE 1998 a.

¹⁷¹ J. Paviot ha sintetizzato le componenti di tradizione cavalleresca, condivise dalla cultura borgognone e dalla cultura iberica, che si riflettono negli orientamenti politici e ideologici spesso convergenti del duca di Borgogna e del re d'Aragona, fra cui l'emulazione creatasi intorno al mito della Crociata, o i diversi aspetti della tradizione artistica incoraggiata dai sovrani, dalla produzione letteraria e musicale alle feste e passi d'armi organizzati nelle due corti (PAVIOT 2002).

¹⁷² Hersey considera il gusto dei primi re aragonesi di Napoli «*medieval*», e vi percepisce una «*degeneration*», parentesi prima del Rinascimento diffuso solo col regno di Alfonso II (HERSEY 1969, p. 15, p. 24). A. Châtelet vede dell'apertura di Alfonso alla pittura fiamminga non tanto il riflesso di un gusto estetico personale, quanto l'espressione artistica di una necessaria partecipazione ideologica ai modelli imposti dalla corte di Borgogna (CHÂTELET - RECHT 1988, p. 386).

¹⁷³ «*he looked at the age from the opposite direction, and his late medieval man was Burckhardt's Renaissance man, seen, as it were, from the rear*» (FERGUSON 1948, p. 374).

una situazione eccezionale e circoscritta¹⁷⁴, porta a concludere che l'ammirazione di Alfonso per l'arte fiamminga partecipa di un interesse condiviso dalla maggior parte dei principi umanistici, e costituisce quindi un segno, se non di modernità, di piena coerenza con lo spirito del suo rango in quell'epoca¹⁷⁵. Alcuni studiosi, rifiutando la tesi diffusa fino agli anni settanta, secondo la quale l'arte napoletana sarebbe stata esclusa dalle esperienze 'moderne' del Rinascimento, proprio per i suoi legami con i modelli fiamminghi, anti-classici, considerano inoltre che è appunto l'influenza fiamminga ad agevolare l'apertura dell'arte napoletana alle innovazioni giunte dall'Italia centrale, come quelle di Piero della Francesca, in virtù delle affinità che legano la cultura figurativa di Piero e quella dei maestri fiamminghi¹⁷⁶.

La cultura sviluppata alla corte di Alfonso d'Aragona, caratterizzata da una parte da una profonda ammirazione per la pittura fiamminga dall'altra da un'apertura all'umanesimo attraverso la riscoperta dei modelli letterari classici, che, nella prospettiva burckhardtiana di un radicale contrapporsi delle due civiltà, può apparire incoerente e paradossale, risulta essere fra i maggiori esempi di una 'cultura mista' (per prendere in prestito l'espressione coniata da Liana Castelfranchi Vegas¹⁷⁷), pienamente caratteristica della situazione culturale della penisola italiana alla metà del Quattrocento.

2. Il 'modello borgognone'.

La diffusione nella prima metà del Quattrocento dei modelli elaborati dalla corte di Borgogna si spiega dalla posizione geografica strategica degli Stati controllati dal duca di Borgogna, all'incrocio delle principali rotte commerciali europee, che determinerebbe fenomeni come l'esportazioni di opere e l'immigrazioni di artisti. Artigiani ed artisti inglesi, francesi, tedeschi, italiani, spagnoli e portoghesi adottano i modelli artistici dei Paesi Bassi borgognoni perché questi sono richiesti e quindi commerciabili in tutta l'Europa. Il ruolo di nodo nelle relazioni commerciali dell'Europa, risultato da questa posizione geografica, è inoltre determinante nel quadro politico europeo. Comporta perciò spesso concessioni diplomatiche da parte degli alleati del duca, ma anche da parte di forze eventualmente neutre o opposte, come dimostra il fatto che i frequenti contrasti politici con i Medici non impediscono l'esistenza di scambi commerciali privilegiati. La promozione della cultura

¹⁷⁴ CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 13

¹⁷⁵ Si veda per esempio NAVARRO 1987, p. 465.

¹⁷⁶ NAVARRO 1987, p. 465.

¹⁷⁷ CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 13.

borgognone attraverso i suoi oggetti più rappresentativi, fra cui i costosi arazzi, ha uno scopo economico evidente, quello di diffondere i prodotti delle manifatture fiamminghe fino a conquistare il mercato europeo.

Non è però solo l'origine geografica della tradizione in questione ad essere chiamata in causa, nelle consuete espressioni di 'arte borgognone' o 'cultura borgognone'. Esse rimandano più spesso alle figure storiche e alla struttura politico-sociale che ne hanno fatto uno strumento politico culturale e un modello diffuso in tutta l'Europa, cioè i duchi di Borgogna e la loro corte. La struttura politico-sociale della corte di Borgogna è da sempre un tema fondamentale degli studi sulla Borgogna, nei quali spesso si tenta di individuarne le caratteristiche propriamente 'borgognoni', relative alla sua composizione, al suo ordinamento, al suo cerimoniale.

2.1. La corte di Borgogna, modello politico, diplomatico, culturale.

In alcuni saggi recenti, Werner Paravicini¹⁷⁸ è tornato sulla questione del modello borgognone, da lui ampiamente indagato nei suoi precedenti studi dedicati alla corte di Borgogna, cercando di definire quello che può in essa essere considerato specificamente borgognone, anche nella prospettiva di meglio valutare l'impatto del modello borgognone. L'idea che la corte di Borgogna costituisse un modello per le corti dell'Europa quattrocentesca e perfino cinquecentesca appare condivisa dalla maggior parte della critica, anche se questa tesi, considerata spesso una conoscenza acquisita, non è fondata su dati certi. Analizzando la struttura e il funzionamento della corte di Borgogna, Paravicini ricorda che solo col regno di Carlo il Temerario le diverse funzioni e l'ordinamento della corte vengono descritte dalla storiografia ufficiale¹⁷⁹. Interpretata nel contesto politico dell'Europa settentrionale, incentrato sui rapporti Francia-Inghilterra, la civiltà della corte di Borgogna non sembra presentare specificità rilevanti. Colpisce invece la continuità culturale con le corti francese e inglese dei regni di Carlo VI e Riccardo II, di cui, in un momento di profonda crisi politica, preserva la brillante eredità per consegnarla ai sovrani del Rinascimento, Carlo VIII e Enrico VII. Paravicini tende perciò a respingere la tesi di una specificità borgognone in

¹⁷⁸ PARAVICINI 1991 a; PARAVICINI 2002 a. Si veda anche PARAVICINI 1988; PARAVICINI 1998.

¹⁷⁹ *Le Ordonnances de l'Hôtel du Duc*, che costituiscono a partire del 1426 un insieme di fonti eccezionale e unico in Europa, non informano tuttavia sui rapporti di potere interni alla corte, né sull'etichette o il cerimoniale. Olivier de la Marche diede nel 1473 una descrizione dettagliata del funzionamento del *Hôtel du Duc*.

materia di ordinamento e di cerimoniale, preferendo l'idea di sfumature, o adattamenti, di una tradizionale concezione della corte.

Individua tuttavia alcuni tratti peculiari, nella composizione sociale della corte di Borgogna, come la preminenza di nobili e cavalieri che non ha confronti nelle altre corti dello stesso periodo, nel cerimoniale di corte, in cui la sacralizzazione, la distanza e la disciplina, il lusso e lo splendore raggiungono forse espressioni parossistiche, anche se mancano confronti sistematici per affermarlo¹⁸⁰. Se il modello borgognone è un mito, ancora poco verificabile dalle fonti storiche, rimane la certezza della sua influenza, che si esprime nelle corti italiane attraverso quello che Paravicini ritiene essere una sorta di 'moda' per gli oggetti di produzione borgognone¹⁸¹. La dimensione estetica della propaganda dei duchi di Borgogna può essere definita come '*Burgundian mode*'¹⁸², anche se questa espressione, poiché tale estetica ha la sua origine nella tradizione cortese francese e nella civiltà urbana fiamminga, non indica l'origine di questa tendenza in una volontà dei duchi di Borgogna, ma ricorda che il modo nel quale i duchi raggruppano e utilizzano specifici prodotti artistici trova un'eco e generato fenomeni di imitazione unici. Le espressioni artistiche dispiegate alla corte di Borgogna, vengono imitate da altri committenti come metafore visuali del proprio potere, proprio per il significato politico e ideologico assunto alla corte borgognone.

Considerando queste conclusioni nella prospettiva di uno studio approfondito del caso della corte del Magnanimo a Napoli, bisogna ricordare la tradizione peculiare della corte di Napoli, spagnola quanto italiana – allo stesso modo che la corte di Borgogna è francese e borgognone –, in quanto la tradizione iberica di scambi con la civiltà borgognone può costituire una spinta determinante agli scambi con la corte di Filippo il Buono.

La specificità della cultura della corte borgognone è stata indagata da numerosi studi dedicati alla cultura letteraria e mitologica della corte, che si esprime nel mecenatismo letterario dei duchi, nelle feste a corte e nelle cerimonie cittadine. Viene spesso sottolineata la tendenza sincretistica della tradizione letteraria della corte di Borgogna, che integra elementi storici, mitologici e cristiani, consegnati dalla tradizione classica e dall'eredità cortese medievale. Nella prospettiva di una tradizione storiografica di matrice burkhardtiana, come quella di Huizinga, lo spirito cavalleresco ('*chivalry*'), espressione della civiltà cortese, viene interpretato come antagonista dello spirito umanistico. Questa tesi è stata recentemente

¹⁸⁰ Il lusso e lo splendore proverbiali della corte di Borgogna dovrebbero essere valutati proporzionalmente al fasto di altre corti, per poter apprezzare non solo la spesa corrispondente ma anche la visibilità di questo splendore e la sua capacità di costituire una vera pubblicità.

¹⁸¹ Paravicini usa il termine '*fashion*' (PARAVICINI 1991 a, p. 528).

¹⁸² BELOZERSKAYA 2002.

rifiutata da diversi storici che dimostrano il fondamentale significato politico-militare della cultura e dell'etica cavalleresca in un Quattrocento politicamente instabile, come attesta la vitalità della cultura letteraria, figurativa e musicale cavalleresca nelle corti europee dell'epoca. I principi italiani partecipano a questo *revival* della civiltà cavalleresca, che coabita con l'umanesimo presente a corte. In Italia, come nei Paesi Bassi borgognoni, la tradizione cavalleresca e la cultura classica sono permeabili, e si tende ad interpretare gli ideali cavallereschi attraverso il prisma del mondo classico. L'eccezionale diffusione nelle corti quattrocentesche della cultura cavalleresca, nei suoi modi più aggiornati elaborati alla corte di Borgogna, risponde alle aspirazioni dei principi, che la trasformano in un linguaggio internazionale idoneo specificamente ad assecondare l'emulazione tra i sovrani. La creazione di numerosi ordini cavallereschi intorno alla metà del secolo, tra i quali l'Ordine del Toson d'Oro assume un ruolo guida¹⁸³, contribuisce ad affermare questa rete di rapporti fondati sull'emulazione e l'esemplarità.

D'altra parte, il modello classico antico, in particolare nella sua forma letteraria, costituisce un aspetto essenziale della cultura della corte di Borgogna. La storia e la letteratura classica ben rappresentati nella biblioteca ducale¹⁸⁴ - spesso in lingua francese - sono una componente fondamentale dell'educazione dei duchi di Borgogna e della nobiltà borgognone¹⁸⁵. I concetti classici vengono adattati alla realtà contemporanea, favorendo ulteriormente la sintesi della tradizionale cultura cortese con la cultura classica - il concetto di '*chevalerie*' si sostituisce per esempio a quello di '*militaris*'. La lingua latina è regolarmente letta e scritta a corte¹⁸⁶, mentre eroi e figure storiche antiche rivivono nelle feste e attraverso le arti figurative sviluppate a corte¹⁸⁷. La cultura classica non è affatto una prerogativa italiana, ma un segno distintivo dell'educazione aristocratica, al pari di pratiche come la caccia e l'andare a cavallo, elencate da Baldassare Castiglione nel suo *Libro del cortigiano*.

¹⁸³ Per una bibliografia aggiornata sull'Ordine del Toson d'Oro si rimanda a DE GRUBEN 1997.

¹⁸⁴ Con almeno mille volumi la biblioteca dei duchi di Borgogna era la più vasta collezione dell'epoca (anche più vasta della Biblioteca apostolica vaticana fondata nel 1471).

¹⁸⁵ Nei suoi *Enseignements Paternels* scritti nel 1440, Guilebert de Lannoy, consigliere di Filippo il Buono, individua la base dell'educazione nello spirito profondamente cattolico ma anche nella lettura dei classici (antichità pagana e cristiana).

¹⁸⁶ Quando Carlo il Temerario scrive all'ambasciatore napoletano al capitolo dell'ordine del Toson d'Oro nel 1473, usa il latino.

¹⁸⁷ Alcuni esempi come il sontuoso arazzo raffigurante la *Storia di Alessandro Magno* che decora la facciata dell'Hotel d'Artois per l'ingresso di Filippo il Buono a Parigi nel 1461, o rappresentazione teatrale di episodi della storia romana allestite in occasione dell'ingresso di Filippo il Buono a Gent il 23 aprile del 1458 (altri esempi raccolti BELOZERSKAYA 2002, pp. 53, 71).

Sono proprio l'interesse e la familiarità con la cultura, le storie, i miti e le figure del mondo antico classico dimostrati dalla corte di Borgogna a spiegare come i principi italiani e europei non giudicano affatto questa corte arcaica o poco raffinata, ma vi trovano al contrario motivo di emulazione¹⁸⁸.

Se «the enthusiasm for antiquity and the revival, reception and transformation of the classical tradition – cioè la definizione secondo Burke del Rinascimento¹⁸⁹ - constituted a fundamental aspect of the Burgundian court culture, and classical learning and imagery played major and practical roles in the formulation and expression of ducal ideologies»¹⁹⁰, esiste però una differenza nell'uso dei testi antichi tra gli ambienti umanistici e la corte borgognone. Mentre l'approccio degli umanisti è più spesso quello della filologia e della linguistica, la cultura borgognone conserva un approccio storico e narrativo alla cultura classica, che considera soprattutto come un modello politico, un *exempla*. Fonti e modelli antichi venivano manipolati a fine politiche, come attestano le numerose figure, quali Ercole, Giasone e Alessandro Magno, assunte a modelli politici dai duchi di Borgogna perché ritenute più eloquenti di qualsiasi altre nell'esplicitare una posizione o un ideale politico. La mancata penetrazione alla corte di Borgogna dell'interesse filologico sviluppato dall'umanesimo è la conseguenza dei moventi assai diversi, non essendo lo studio filologico dei testi classici proposto dagli umanisti direttamente utile nel contesto politico della corte e nella costruzione del potere¹⁹¹. Mentre gli Italiani “rivivono” la cultura classica, i Borgognoni la trascrivono, la traducono, l'adattano al contesto cortese.

¹⁸⁸ BELOZERSKAYA 2002, p. 71.

¹⁸⁹ BURKE 1998 a, p. 2.

¹⁹⁰ BELOZERSKAYA 2002, p. 74; VANDERJAGT 1995.

¹⁹¹ BELOZERSKAYA 2002, p. 74. Si veda anche WALSH 1976; VANDERJAGT 1995, pp. 268-269. La tesi di un'interpretazione della cultura classica orientata esclusivamente verso la costruzione politica quale caratteristica della corte di Borgogna, agli antipodi della cultura classica ed umanistica delle corti italiane, è per Belozerskaya la conseguenza di un pregiudizio storiografico per quanto riguarda i materiali. La critica ha in effetti spesso considerato il dipinto più che l'arazzo, trascurando il fatto che, più che la tavola dipinta, troppo modesta rispetto all'esigenza di magnificenza dei duchi, la corte di Borgogna prediligeva per il cerimoniale l'arazzo, al quale veniva affidato la rappresentazione ducale con i suoi numerosi riferimenti classici, mentre la maggior parte dei dipinti fiamminghi a noi pervenuti provengono da un contesto religioso, non sempre cortese e spesso privato (BELOZERSKAYA 2002, p. 74, p. 107).

2.2. La questione artistica: arte borgognone e pittura fiamminga.

Se le componenti politiche ed ideologiche della civiltà borgognone si manifestano attraverso una visibilità nuova e spettacolare, la cui perennità viene affidata a una moltitudine di opere ed oggetti, caratterizzati da specifiche tecniche ed estetiche, non è pertanto evidente parlare di modello artistico borgognone. L'arte non potendosi mai considerare una semplice risultante del determinato contesto in cui nasce, bisogna interrogarsi sulle origini e sulle caratteristiche dell'arte figurativa praticata alla corte di Borgogna, per tentare di valutare dal punto di vista stilistico e tecnico la sua specificità, la sua coesione ; cioè interrogarsi proprio sulla legittimità del concetto di 'arte borgognone'.

Léon de Laborde, in conclusione della sua ricostruzione storica del panorama artistico e culturale delle province sotto il dominio dei duchi di Borgogna, corredata da una vasta raccolta di materiale documentario¹⁹², afferma che è l'esistenza dell'arte fiamminga, più che la sua natura, che si può attribuire al mecenatismo ducale. Rifiutando alcuni concetti tradizionali della storia dell'arte ottocentesca, secondo i quali il clima, la geografia e il *Volksgeist* determinano la creazione artistica, dimostra che le caratteristiche dell'arte detta 'borgognone' rispondono al bisogno di magnificenza manifestato dalla corte di Borgogna. Esso è dettato certamente dall'eredità e dalla posizione dinastica dei duchi, *princes des fleurs de lys* di sangue reale, e s'inserisce quindi nella lunga e consolidata tradizione della corte di Francia. Gli studi più recenti dedicati all'arte nelle corti tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento, ribadiscono i legami esistenti tra la tradizione della corte di Francia e le creazioni ducali borgognoni, che si manifestano in modo particolarmente chiaro negli ultimi decenni del Trecento con la diffusione dello stile gotico internazionale¹⁹³. I duchi di Borgogna trovano negli ambienti artistici attivi per la corte di Francia, gli artisti, i modelli e le tradizioni artistiche da loro ricercate. Nel corso del Quattrocento, i duchi appaiono tuttavia come committenti senza pari e il livello di splendore e di raffinatezza raggiunto dalla produzione

¹⁹² De Laborde 1849-1852. Il conte De Laborde pensava inizialmente di accompagnare questa pubblicazione di riproduzioni di opere d'arte conservate nei musei, nelle collezioni inglesi e nelle chiese belghe. In qualche modo, fu James Weale a continuare con le sue ricerche negli archivi belgi il lavoro iniziato dal conte De Laborde.

¹⁹³ Per esempio la recente mostra dedicata a *Paris 1400, les arts sous Charles VI* (PARIS 2004). La simultaneità dell'evento con la mostra dedicata al mecenatismo borgognone, *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)* (DIJON 2004) ha permesso di verificare l'importanza di questa cultura artistica comune, soprattutto per gli ultimi decenni del Trecento.

artistica intorno alla corte giustifica per i contemporanei l'uso del termine 'borgognone' per definire tale arte.

La cosiddetta 'arte borgognone' non sembra presentare neanche le caratteristiche di una vera scuola artistica, tanto per ragioni di dispersione geografica quanto per ragioni di diversità stilistica. Si può in primo luogo rilevare, nell'affermazione del modello artistico proposto dalla corte, una coesione molto diversa a seconda delle tecniche e delle discipline artistiche considerate. È soprattutto la scultura borgognone ad essersi affermata allo stesso tempo come possibile oggetto di studio caratterizzato da una certa coerenza e come occasione di definire il concetto di 'stile borgognone'. Le caratteristiche stilistiche molto affermate e omogenee presentate da un determinato gruppo di opere ben si spiegano con il diretto intervento ducale, la prossimità della corte e soprattutto l'esistenza del cantiere di Champmol, all'interno del quale vengono definite e trasmesse. Assai diversa è dal punto di vista delle strutture organizzative la situazione della produzione pittorica borgognone. La maggiore diversità di tendenze riflette la varietà dei contesti locali, regionali o cittadini, in cui hanno maturato gli artisti, e senza la concentrazione geografica, la forza coesiva e il legame diretto con la corte che caratterizza il cantiere. A. Châtelet ipotizza tuttavia l'esistenza di un'arte borgognone nata nel cantiere di Champmol sotto il segno della tradizione nordica di Malouel e Sluter, diffusa poi nelle botteghe locali in cui si sono formate le maestranze impiegate alla corte. Testimoni di questa «tradition bourguignonne»¹⁹⁴, che dovrà essere meglio definita, sono un Pierre Coustain, un Pierre Spicre, mentre l'arte di un Antoine de Lonhy e di un Nicolas Froment hanno in essa la loro origine.

In secondo luogo, resiste l'immagine consolidata di una radicale disparità tra l'attività artistica frenetica e relativamente omogenea degli stati settentrionali e il 'deserto' figurativo dei territori meridionali, fra cui proprio il ducato di Borgogna a partire dalla fine degli anni 1440 quando la corte si trasferisce a Bruxelles. Questa immagine è la conseguenza allo stesso tempo di una situazione conservativa molto diversa e di un insidioso pregiudizio storiografico. Il primo problema di natura conservativa riguarda la distruzione di molte opere avvenuta a causa della loro particolare natura materiale effimera - stendardi, gonfaloni, paramenti - o a causa delle vicende storiche di alcuni complessi monumentali significativi - la distruzione della Sainte Chapelle di Digione, diversi casi di pitture murali nascoste sotto scialbi moderni che le hanno danneggiate. Un secondo aspetto conservativo è quello della diversa storia in materia di tutela che distingue le province settentrionali - in particolare quelle appartenenti ora al Belgio - dalla Borgogna ducale: mentre le prime sono dotate, oltre

¹⁹⁴ CHATELET 1962, p. 13.

ai Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles, di una rete di collezioni pubbliche locali dove la situazione patrimoniale territoriale viene restituita con una immediata continuità storico-geografica, la Borgogna è stata ‘spogliata’ dalle poche testimonianze superstiti sia della produzione locale sia delle commissioni destinate a questo territorio: mandati al Louvre i vari dipinti provenienti dalla Certosa di Champmol, il Musée des Beaux-Arts de Dijon non possiede un nucleo sufficiente a restituire il contesto artistico locale del periodo dei duchi di Valois. È stato infine decisivo il pregiudizio storiografico riguardo agli aspetti materiali della produzione artistica: la storia - e il mito - della pittura fiamminga è stata ricostruita principalmente a partire dalle testimonianze mobili della pittura a olio su tavola, di cui la Borgogna non possedeva più niente, ignorando le testimonianze della pittura monumentale, meno conosciute anche perché nascoste e difficili da raggiungere. Questo pregiudizio sul ‘deserto artistico’ della Borgogna ha inoltre a sua volta impedito, almeno fino a pochi anni fa, uno studio globale e aggiornato di quelle testimonianze sopravvissute, che invece risultano particolarmente significative come nel caso della pittura monumentale.

Non sembra invece più possibile mettere in dubbio l’esistenza di una ‘pittura fiamminga’. Si raggruppa sotto l’appellativo di ‘pittura fiamminga’ o ‘primitivi fiamminghi’ un insieme di artisti originari o attivi in una zona geografica che corrisponde ai possedimenti settentrionali del duca di Borgogna. L’identificazione storico-topografica di quest’area non è sempre tanto evidente. Prima di tutto è sempre in agguato il pericolo della proiezione degli schemi nazionali contemporanei che s’interpongono nella comprensione di un determinato contesto storico geografico¹⁹⁵. Inoltre, nel Quattrocento questa area in realtà costituita da un mosaico di principati - la Fiandra, l’Artois, le Hainaut, il Brabant, Malines, Hesdin - animato dall’intensa attività dei centri urbani come Arras, Bruges, Gand, Tournai, Valenciennes, Bruxelles, Anversa, Lovanio, è caratterizzata dalla notevole diversità degli ambienti culturali che vi coabitano. Infine, se il concetto di ‘pittura fiamminga’ appare comunque più giustificato e meglio definito di quello di ‘pittura borgognone’, la sua lunga tradizione storiografica lo ha caricato di una certa ambiguità. Usata dal Cinquecento nella letteratura artistica, l’espressione ‘pittura fiamminga’ assume spesso, come il termine ‘ponentino’, il significato più lato di ‘pittura nordica’. Sta ad indicare la grande tradizione pittorica scoperta alla metà del Quattrocento dagli artisti e committenti italiani, ed immediatamente

¹⁹⁵ Se la proiezione degli schemi nazionali contemporanei sulla situazione artistica quattrocentesca è vana, la questione viene tuttavia spesso affrontata proprio in questi termini. Di fatto, il problema della nazionalità degli artisti è molto più pregnante di quello che si pensa. Quando si parla di ‘artista fiammingo’ si intende *nato in Fiandra, vissuto in Fiandra, attivo in Fiandra*, o ancora *di tradizione artistica fiamminga*? Si vedano a proposito le osservazioni di A. Châtelet (CHÂTELET 1985).

caratterizzata da alcune componenti formali e tecniche, più o meno precise. Una di queste caratteristiche fondamentali è il realismo, ossia la capacità a rendere in una visione descrittiva le qualità materiali e luminose della realtà oggettiva¹⁹⁶, in opposizione con la visione sintetica degli artisti italiani. Il rinnovo spirituale del neocattolicesimo ottocentesco credeva di individuare nella dimensione spirituale – «sentimentale» per usare l'espressione scelta da L. Castelfranchi Vegas¹⁹⁷ – un'altra caratteristica della pittura fiamminga, le cui opere esprimono e ispirano pietà, religiosità e moralità.

Insomma non è in realtà mai pacifico l'uso di termini come 'pittura borgognone' o 'pittura fiamminga': da qui forse il ricorso frequente nella storiografia italiana al concetto di 'plastica borgognone' piuttosto che ad altre categorie per definire il sapore nordico delle figure di un Colantonio avvolte nei loro ampi panneggi, il cui modello figurativo andrebbe cercato piuttosto in Jan van Eyck e in Robert Campin che in Sluter. Se appare difficile parlare di uno stile borgognone, e tanto meno di una scuola borgognone, per le ragioni storiche e storiografiche sopra ricordate, si può forse distinguere un uso particolare delle opere d'arte, degli oggetti e dei diversi linguaggi - letterario, musicale, teatrale, pittorico, simbolico, araldico, ecc. - caratterizzato da una tendenza all'integrazione, all'arte totale, in cui tendono ad annullarsi o a sparire le eventuali divergenze o incoerenze stilistiche. Quello che i duchi di Borgogna hanno saputo esportare, e che viene considerato cultura borgognone o arte della corte di Borgogna, non era forse un prodotto unico e autoctono, ma di certo un modo efficace di combinare le forme di espressione visivamente e ideologicamente più potenti, le quali furono imitate dagli altri principi nel loro insieme o nelle loro singole componenti¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Castelfranchi Vegas parla di «naturalezza maggiore» o di «supernatura» (CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 10). Gli autori cinquecenteschi usano spesso il paragone con l'immagine riflessa da uno specchio.

¹⁹⁷ CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 10 .

¹⁹⁸ BELOZERSKAYA 2002, p. 46.

CAPITOLO II

IL CONTESTO DEGLI SCAMBI ARTISTICI

INTRODUZIONE.

Questo capitolo intende presentare un panorama allo stesso tempo globale e preciso del contesto nel quale avvengono gli scambi artistici tra la corte di Borgogna e la corte di Napoli negli anni del regno di Alfonso d'Aragona. Per la sua dimensione essenzialmente storica, è frutto della analisi della lunga tradizione degli studi e delle fonti pubblicate, ma anche delle mie ricerche svolte nei diversi archivi depositari dei documenti borgognoni e aragonesi¹. Altrettanto fondamentali risultano le fonti letterarie, e la situazione della corte napoletana di Alfonso appare da questo punto di vista un caso proprio emblematico, da una parte per la precocità e l'importanza della tradizione della storiografia di corte sviluppatasi, d'altra parte per la distruzione della quasi totalità della documentazione aragonese dell'Archivio di Stato di Napoli².

Le opere a carattere storiografico degli umanisti della corte di Napoli costituiscono nella loro diversità (oltre a essere fonti fondamentali per la storia del regno) testimonianze della cultura alla corte di Napoli. Diversi studiosi hanno evidenziato in questo senso il valore degli scritti di Bartolomeo Facio, considerato l'esempio più rappresentativo dell'intellettuale al servizio delle corti del Rinascimento e il primo protagonista dell'importante processo di elaborazione del nuovo modello della storiografia ufficiale dell'Europa moderna nell'ambiente umanistico italiano³. Il *De Viris illustribus* di Facio, in cui appaiono le prime

¹ 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 Lilles (da ora in poi AD39); Napoli, Archivio di Stato (da ora in poi ASN); Barcellona, Archivo de la Corona de Aragón a Barcelona (da ora in poi ACA); Valencia, Archivo del Reino de Valencia (da ora in poi ARV).

² Si rimanda alla breve sintesi sulle vicende delle fonti aragonesi negli vari archivi italiani e spagnoli in apertura al regesto documentario in appendice.

³ Già Kristeller considerava il *Rerum gestarum Alfonsi regis libri X* di Facio una delle fonti più affidabili per la ricostruzione delle vicende dell'Italia della prima metà del Quattrocento per gli eruditi (KRISTELLER 1965). Su questo tema si veda anche ALBANESE E ALII 2000).

notizie sulla pittura fiamminga, appartiene al genere letterario delle biografie e non a quello della «letteratura artistica vera e propria»⁴, caratterizzata dalla teorizzazione. Ora, è proprio la mancanza di una matura coscienza storiografica e di una solida impostazione teorica, che spiega peraltro l'interesse per l'arte fiamminga spesso non considerata nei testi teorici, a garantirne il carattere documentario diretto. Facio non considera l'arte fiamminga come una questione estetica da affrontare teoricamente, ma «come clamoroso fenomeno di attualità»⁵. Il testo del Facio, e con lui la letteratura artistica napoletana in generale, risulta legato al collezionismo della corte aragonese, di cui riflette gli orientamenti; è quindi prima di tutto testimonianza del gusto della corte.

Come prima il Facio, anche il Summonte osserva, più che da teorico, da «conoscitore dilettante, comunque acuto e appassionato»⁶. Egli sembra tuttavia, anche per la distanza cronologica con i fatti riportati, maggiormente emanciparsi da un troppo stretto legame con i fenomeni della committenza di corte, aprendosi ad una più ampia visione dell'ambiente artistico napoletano. Egli appartiene di fatto al nuovo secolo e rivela una spiccata volontà di fornire una meditata analisi storica e un più consapevole giudizio critico. La sua lettera riflette comunque prima di tutto il gusto artistico corrente dell'ambiente culturale aristocratico e conferma la scarsa propensione teorica della letteratura artistica napoletana. Né Facio né Summonte sembrano interessati all'elaborazione di principi teorici, ma preferiscono testimoniare con ampi particolari i fatti concreti dell'ambiente napoletano, di cui condividono il gusto e lo spirito aperto, e registrare il gusto corrente della corte anche negli aspetti tecnici della rappresentazione artistica.

Torneremo nella prima parte di questo capitolo sulla committenza di Alfonso d'Aragona, per tracciarne il profilo cronologico e tipologico. Si tratterà di evidenziare nel corso del regno di Alfonso dagli anni spagnoli al periodo napoletano, le varie fasi cronologiche della committenza in cui risaltano i periodi dell'intensificarsi degli acquisti di opere fiamminghe. L'approccio tipologico alla committenza del sovrano verrà a completare questo profilo. L'evoluzione e gli sviluppi degli acquisti appaiono diversamente articolati nel tempo a seconda della tecnica: le opere dipinte su tavola integrano in effetti più tardi le collezioni rispetto agli arazzi e ai codici miniati. Infine tenteremo di allargare l'orizzonte di questi scambi artistici con un riassunto di vari altri tipi di acquisti o rifornimenti effettuati da Alfonso d'Aragona nelle Fiandre, dai falconi e cavalli al personale e al materiale musicale

⁴ TORRESAN 1981, p. 18.

⁵ TORRESAN 1981, p. 19.

⁶ TORRESAN 1981, p. 47.

destinato alla Cappella reale, in modo da restituire l'immagine complessiva degli scambi culturali tra le due corti.

Ci si propone nella seconda parte del capitolo di approfondire la conoscenza del contesto storico degli scambi artistici e culturali precedentemente tracciati. Vari sono in effetti gli aspetti di questo contesto che hanno stimolato e determinato tali scambi: le esigenze politiche e diplomatiche, quelle commerciali e militari connesse. È fondamentale la geografia europea degli scambi commerciali tra nord e sud, in cui le Fiandre e i porti spagnoli occupano una posizione di primo piano. Le rotte di questi scambi commerciali costituiscono peraltro la rete di base per quelli di natura culturale e artistica. Le relazioni che legano le due dinastie appaiono già da alcuni decenni privilegiate, anche per le esigenze economiche che tali scambi commerciali rappresentano. L'ascesa di Alfonso sul trono di Napoli coincide in quest'ambito con un rafforzarsi dell'intesa cordiale con il duca di Borgogna e un intensificarsi dei rapporti diplomatici sotto il segno della nuova alleanza dei principi cristiani nel progetto di Crociata contro gli Infedeli ravvivato proprio in questi anni. Ne attestano le varie ambasciate scambiate dai due principi e l'elezione del re d'Aragona e di alcuni suoi uomini nell'Ordine del Toson d'Oro. 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.

I. LA COMMITTENZA FIAMMINGA DI ALFONSO D'ARAGONA.

Lo studio della committenza di Alfonso d'Aragona si basa sulle ricerche svolte dalla fine dell'Ottocento dagli studiosi ed eruditi napoletani nei diversi archivi che custodiscono la documentazione relativa alla storia del regno di Napoli, primo fra tutti l'Archivio di Stato di Napoli. Questi hanno potuto rilevare i fatti maggiori, consegnando informazioni diventate ancor più preziose dopo la distruzione dell'Archivio nel 1943, e purtroppo, per la stessa ragione, impossibili da controllare. Avviate negli stessi anni, le ricerche negli archivi spagnoli hanno permesso di completare il quadro, con una migliore conoscenza della committenza alfonsina durante gli anni della sua vita in Spagna, prima dell'ascesa al trono di Napoli.

1. Profilo cronologico degli acquisti di Alfonso d'Aragona nelle Fiandre.

1.1. Gli anni spagnoli.

Le caratteristiche del consumo artistico alla corte spagnola d'Aragona, quali l'importanza della spesa relativamente alle altre spese della corte e la sua ripartizione, testimoniano dell'impatto effettivo sull'economia della corte dei valori di splendore e di magnificenza, di tradizione cortese⁷. Nel periodo della sua permanenza a Valencia, Alfonso costituisce l'unico committente significativo della corte, il ruolo della regina in questo senso essendo pressoché insignificante. In accordo con la tradizione condivisa dalle grandi corti d'Europa, fra cui spiccano la corte di Borgogna e quella di Berry, privilegia gli oggetti costituiti da materiali preziosi – oro e argento prima di tutto. Consoni, prima di tutto per le loro caratteristiche materiali, all'idea di lusso e di splendore che sorregge la cultura artistica della corte, questi manufatti risultano assai più prestigiosi e ammirati della pittura. Il periodo napoletano sembra segnare una rottura in questo senso, con l'interesse nuovo e la profonda ammirazione manifestata per alcuni dipinti, ampiamente attestata da fonti di varia natura.

Nel quadro generale della committenza e della spesa artistica alla corte di Alfonso d'Aragona, l'interesse per l'arte fiamminga rappresenta già ai tempi della Spagna, nei primissimi anni del suo regno, un aspetto significativo. Poco dopo la sua ascesa al trono, il re comincia ad acquistare opere di provenienza fiamminga, principalmente arazzi, come attestano ordini del 1419 e del 1430⁸.

Alfonso d'Aragona non si accontenta però soltanto di far comprare oggetti e opere in Fiandra, ma considera le Fiandre come un eccezionale vivaio artistico, un laboratorio ideale, e una tappa fondamentale per la formazione dei pittori. Il re chiama in Spagna un maestro arazziere fiammingo, di cui i documenti riportano la versione catalana del nome, Guillem au Veixell. Marinescu ipotizza che questo Guillem au Veixell sia stato il maestro di Bartel Oriol, l'autore degli arazzi della *Risurrezione con sant'Antonio*, e forse quello dei principali maestri attivi poi alla corte di Napoli⁹. Nel 1431, il pittore Luis Dalmau viene inviato da Alfonso in Fiandra per completare la sua formazione e perfezionare in particolare la propria tecnica sull'esempio dell'uso fiammingo del nuovo *medium* ad olio. Dopo il suo ritorno a Valencia,

⁷ Per esempio GARCÍA MARSILLA 2000.

⁸ RYDER 1990, pp. 340-341; TOSCANO 2001; BELOZERSKAYA 2002, pp. 186-187.

⁹ ACA, Reg. 2582, f. 96 r- v; menzionato da MARINESCU 1927, p. 136; MARINESCU 1959, p. 37.

Dalmau fa mostra delle sue nuove capacità tecniche e l'assimilazione dei modelli formali eyckiani nella maestosa *Vergine dei consiglieri*, commissionatagli dai rappresentanti cittadini di Barcellona nel 1443 e ultimata nel 1445.

Nel contesto di questa precoce e straordinaria apertura ai modelli fiamminghi, è stato a lungo pensato che Alfonso d'Aragona avesse inoltre personalmente incontrato Jan van Eyck in occasione della partecipazione del pittore a due missioni diplomatiche borgognoni, la prima in Spagna nel 1427, destinata a negoziare il matrimonio di Filippo il Buono con Isabella d'Urgell, nipote di Alfonso d'Aragona, poi, dopo questo primo tentativo fallito, in Spagna e in Portogallo nel 1428, per concordare le nozze del duca con l'infante Isabella di Portogallo¹⁰. Il pittore avrebbe accompagnato gli ambasciatori del duca di Borgogna in qualità di pittore di corte, mandato appositamente per eseguire un ritratto della futura sposa. In un recente studio, Paviot¹¹ è tornato sulla questione delle missioni effettuate dal pittore per conto del suo illustre mecenate, distinguendo i dati certi e le zone d'ombra di queste seducenti ipotesi.

Mentre il nome di Van Eyck non appare nei conti relativi all'ambasciata borgognona inviata in Aragona dal 1 luglio 1427 al 15 febbraio 1428¹², vengono registrati nei mesi di luglio e di agosto 1427 due pagamenti a nome del pittore¹³. Se la partecipazione di Jan van Eyck all'ambasciata inviata in Aragona, appare quindi molto dubbia, è invece molto probabile la presenza e l'attività del pittore nell'estate 1428 presso il duca, probabilmente a Lille e a Bruges. L'identificazione di Jan van Eyck con il «*Johannes pointre*» al quale il Comune di Tournai regala vino il 18 ottobre 1427, in onore di San Luca, santo protettore dei pittori, appare incompatibile con la partecipazione del pittore all'ambasciata in Aragona: questa lasciava Valencia nei primi di ottobre, ed era impossibile effettuare la rotta Valencia-Tournai in solo due settimane¹⁴, come attesta il ritorno dell'ambasciata il 15 febbraio 1428¹⁵.

¹⁰ La fortuna critica di tale tema inizia con la monografia dedicata da Weale al pittore nel 1908 (WEALE 1908). Si veda anche STERLING 1976, pp. 32-37. Tuttavia, le ipotesi elaborate da Weale, sono secondo Paviot (PAVIOT 1990 a) in contraddizione con i documenti pubblicati per la maggior parte dallo stesso Weale nel 1908.

¹¹ PAVIOT 1990 a, pp. 82-93.

¹² PAVIOT 1990 b, pp. 369-393.

¹³ WEALE 1908, doc. 10 e doc. 11; PAVIOT 1990 a, p. 86. La registrazione del pagamento implica la presenza in persona dell'interessato, nel momento dell'atto a differenza dei mandati. Il luogo indicato in un mandato informa soltanto della presenza in persona del duca nel detto luogo, ma non comporta nessun valore di prova, per quanto riguarda i pagamenti che vi vengono menzionati, del destinatario di essi, la data essendo solo un *terminus ad quem* per la data degli ordini di pagamenti riportati (PAVIOT 1990 a, note 18 p. 85).

¹⁴ Considerando che ci sono volute quattro settimane agli ambasciatori per giungere a Barcelona, dove, partiti il 1 luglio, sono arrivati il 27 luglio 1427 (STERLING 1976, p. 32). Almeno di pensare che il pittore abbia lasciato

L'ambasciata inviata nel 1428 risulta invece ben documentata: si conoscono i nomi dei partecipanti, e una relazione conservata ne descrive lo svolgimento¹⁶. Partita da L'Écluse il 19 ottobre 1428 l'ambasciata giunge a Lisbona il 18 dicembre dopo una cattiva rotta. Vi è menzionato «*Johannes de Eck, varlet de chambre et peintre de mondit seigneur*» il quale riceve 160 lire in ottobre prima di imbarcare a L'Écluse¹⁷. Van Eyck viene citato di nuovo all'inizio di 1429 quando esegue il ritratto dell'infante¹⁸. L'ambasciata rientra a L'Écluse il 6 dicembre 1429 e le navi il 25 dicembre 1429¹⁹. Perduti i conti borgognoni per gli anni 1429-1430, non è possibile conoscere i dettagli economici di questa ambasciata, né la data esatta del ritorno di Van Eyck, anche se si può pensare che vi abbia preso parte fino alla fine. L'ipotesi di un incontro del pittore con Alfonso d'Aragona, non è sostenuta da nessun documento, e le diverse tappe toccate dall'ambasciata in Spagna non comprendono né Valencia né Barcelona²⁰.

prima Valencia, per giungere a Tournai in tempo per le festività della San Luca, lasciando gli ambasciatori proseguire le negoziazioni?

¹⁵ PAVIOT, 1990 a, note 24 p. 86.

¹⁶ Pubblicata in WEALE 1908, p. 190.

¹⁷ PAVIOT 1990 a, p. 87.

¹⁸ «*les dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyk, varlet de chambre de mon dit seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de peinture, firent paindre bien au vif la figure de ma dite dame l'infante Elizabeth*» (WEALE 1908, p. lix; PAVIOT 1990 a, p. 87). Iniziato dopo il 13 gennaio, data in cui l'ambasciata fu ricevuta dal re di Portogallo nel catsello di Aviz, il ritratto era terminato il 12 febbraio, e spedito in due copie al duca di Borgogna (STERLING 1976, p. 33). Un disegno acquisito e pubblicato da Dimier nel 1921, passato in seguito in una collezione privata tedesca, costituisce una fedele copia del ritratto della futura duchessa di Borgogna eseguito da Van Eyck nel 1429 (DIMIER 1922, pp. 541- ss.; BAUCH 1961-1962; BAUCH 1967.

¹⁹ PAVIOT 1990 a, p. 88.

²⁰ L'ambasciata si spostò in effetti a Santiago di Compostella, a Valladolid e incontrò il re Giovanni II de Castiglia, il duca d'Arjona, e il sovrano arabo di Granata, Maometto VII. A maggio era di ritorno a Lisbona, dove il 23 luglio fu firmato il contratto di matrimonio.

1.2. Alla corte di Napoli.

Gli anni 1443-1450.

Trasferitosi a Napoli nel 1443²¹, Alfonso continua a ricercare e raccogliere opere fiamminghe, le «cose di Fiandra»²² che suscitano l'interesse e la meraviglia degli umanisti della corte e degli artisti attivi in città, fra le quali gli arazzi occupano un posto di rilievo come già ai tempi della Spagna.

Nel 1446, Alfonso invia in Fiandra Giovanni de Benedictis, incaricato di acquistare alcuni arazzi. Il re lo raccomanda al duca Filippo il Buono²³, ad un suo agente presente in Fiandra, Guillem au Veixell²⁴ e perfino all'argentiere del re di Francia, Jacques Coeur²⁵, famoso e raffinato mecenate: tutte persone che potevano garantire non solo la loro protezione ma anche guidare l'agente nella sua ricerca dei più begli arazzi, per le loro relazioni politiche o professionali, ma anche per le loro competenze tecnico-artistiche, o addirittura il loro gusto. In una lettera del 6 aprile 1447, Alfonso precisa che il suo fedele agente non deve commissionare nuovi arazzi: la realizzazione ne sarebbe troppo lunga, e il re avrebbe lasciato, nel caso contrario, istruzioni precise. Deve scegliere gli arazzi da acquistare fra *«li panni che illoco se trovariano facti cio, e de li piu belli con la meglio derrata che si potesse ne devosseuo preparare. Commandamoue per cio che, de li piu belli panni che loco se trobaranno facti, ne debiate preparare ab la meglio derrata che se pora, et per lo primo sicuro passaggio ne le debiate portare, oy mandare per persona fida»*²⁶. Di nuovo nel giugno del 1447, Alfonso raccomanda a Filippo il Buono *«l'amat e feel nostre»* Giovanni de Benedictis

²¹ La conquista del trono di Napoli avvenuta nel 1442 con l'ingresso ispirato al mitico precedente di Belisario, coronava più di dieci anni di aspra lotta contro gli Angioini. L'insediamento di Alfonso sul trono di Napoli fu sancito dalla sua trionfale Entrata nella città nel febbraio 1443.

²² Così chiamate dal Summonte (*Nicolini 1925*, p. 161).

²³ ACA, Reg. 2653, f. 112v, 23 luglio 1446, Lettera di raccomandazione per Giovanni de Benedictis; menzionata da MARINESCU 1959, p. 37; DOCUMENTO 1.

²⁴ ACA, Reg. 2653, ff. 112v-113r, 23 luglio 1446, Lettera di raccomandazione per Giovanni de Benedictis a Guillem au Veixell; DOCUMENTO 2.

²⁵ ACA, Reg. 2653, f. 123v, 7 novembre 1446, Lettere di raccomandazione per Giovanni de Benedictis a Jacques Coer, argentiere del re di Francia; DOCUMENTO 3.

²⁶ ACA, Reg. 2653, f. 136v, 6 aprile 1447, Lettera a Giovanni de Benedictis; DOCUMENTO 4.

in Fiandra per il fatto dei «*pannoris depictoris*»²⁷, già probabilmente sulla via del ritorno. Il soggiorno di Giovanni de Benedictis in Fiandra sembra essere durato quasi un anno.

È anche in questi primi anni di presenza a Napoli della corte del re d'Aragona, che si colloca il primo acquisto certo da parte di Alfonso di un dipinto fiammingo. Poco dopo il suo insediamento nella città partenopea, nel 1444, il re entra in effetti in possesso del *San Giorgio* di Jan van Eyck, evento di cui verrà discusso più avanti.

Gli anni 1450-1458.

Gli anni 1450-1458 vedono un intensificarsi degli acquisti di opere e manufatti fiamminghi per conto del re, fra cui gli arazzi occupano sempre il posto maggiore.

Il 13 novembre 1450, Alfonso invia il mercante Andreu Pol, il tesoriere Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer, «uffici de Gratia de racio de casa del dit Senyor», per un lungo viaggio da Napoli verso le Fiandre e l'Inghilterra²⁸. I tre ufficiali di corte catalani sono incaricati di comprare più di quaranta arazzi di Arras, oltre a numerosi panni fiamminghi ed inglesi, tela di Olanda, argenteria ed oggetti vari destinati alla tavola e al guardaroba del re. I registri aragonesi riportano le diverse lettere inviate al duca e alla duchessa di Borgogna²⁹ – il cui tono suggerisce da parte di Alfonso una fiducia particolare nella benevolenza della cugina -, e i memoriali degli ufficiali, dove vengono elencati i beni da acquistare³⁰.

²⁷ ACA, Reg. 2662, f. 159r, 10 giugno 1447, Lettera al duca di Borgogna per raccomandare Giovanni de Benedictis.

²⁸ cedola 14, ann. 1450, fol. 123 t., 135; menzionata in *Minieri Riccio 1881*, p. 258.

²⁹ ACA, Reg. 2658, f. 67r, 2 novembre 1450, Lettera al duca di Borgogna; ACA, Reg. 2658, ff. 67r-v, 2 novembre 1450, Lettera alla duchessa di Borgogna; DOCUMENTO 5. Non solo per il tono di maggior familiarità dato dall'uso del volgare catalano, ma anche per alcuni passaggi quali: «*Noresmenos a vos rogamos, quanto mas affectuosamente e sctrecha podemos, que por amor e contemplacion nuestra querays los sobre dichos en todo lo que a vos havran recurso e los negocios nuestros de que los sobre dichos de nos han cargo tomar en special recomandacion por manera que lo que havran de fazer sia prestament e bien expedido e con aquella mayor perfeccion que possible sia segund es nuestro deseo e confianca en el dicho Illustrissimo Duque e en vos. E desto fareys a nos cosa muy accepta de la qual muy mucho vos regradaremos (...)*» Ci sono anche, alla stessa data, in relazione a questo viaggio, lettere di raccomandazione indirizzate al re d'Inghilterra e al doge di Venezia (fol. 67 r.-67 v.) e un salvacondotto a favore degli stessi (fol. 68 r.), valido per il regno di Napoli («*in hoc regno Sicilie citra farum*»).

³⁰ ACA, Reg. 2658, ff. 70 v-72 v, 14 gennaio 1450, Memoriale per Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer. Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 39-41, doc. I; DOCUMENTO 6.

Nella risposta ad una lettera del 20 gennaio 1451, indirizzata dai tre ufficiali al re per rendere conto degli acquisti fatti in Fiandra, Alfonso esprime la sua soddisfazione per gli acquisti effettuati³¹. Nel mese di giugno del 1451, Alfonso invia in Fiandra, sotto il comando del capitano Francisco del Valls, due galee guidate da Galceran Giner e Pere Pujades³². Giunto in Fiandra, subito dopo il suo arrivo a L'Ecluse, il capitano si deve mettere in contatto con Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer, per caricare sulle galee tutte le cose acquistate dai fedeli ufficiali in questi mesi di permanenza a Bruges. Si indovina nelle parole del re, la preoccupazione di sapere i beni acquistati al sicuro sulle proprie navi e l'impazienza di poterle presto vedere con i propri occhi³³.

Nel 1453 si colloca un secondo acquisto importante di arazzi fiamminghi da parte di Alfonso. Il 18 aprile, Andreu Pol, «*Al amat e feel comprador maior*», scrive ad Alfonso a proposito dei «*tepits dela ystoria del rey Assuer e dels altres de la ystoria de Nabugadenasor*»³⁴. Il re nella sua risposta del 23 maggio comunica all'ufficiale la sua decisione: già in possesso di un arazzo raffigurante la storia di Assuero, decide di acquistare quelli, peraltro bellissimi, della *Storia di Nabucodonosor*³⁵. Ma una ulteriore lettera del re mandata ad Andreu Pol il 5 giugno 1453 rivela che il re, convinto dal parere del suo fedele ufficiale riguardo alla bellezza degli arazzi della *Storia di Assuero*, ha cambiato idea e deciso di comprare entrambe le serie³⁶. Pochi mesi dopo, in risposta ad una lettera di Andreu Pol del 20 giugno, il re chiede al suo agente di «*per lo present no fer fer pus robes en aquexes parts*»³⁷, e di pagare il personale che aveva lavorato per la corte, essendo previsto il rientro per Napoli alla fine di settembre.

³¹ ACA, Reg. 2655, ff. 128r-129r, 4 maggio 1451, Lettera a Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer; DOCUMENTO 7.

³² ACA, Reg. 2655, ff. 137r-139v, 8 giugno 1451, Memoriale per le galee dirette in Fiandre; pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 42-43, doc. III; ripreso da DEL TREPPO 1967, p. 106; DOCUMENTO 8. Una Lettera al duca di Borgogna, ed altri principi annuncia l'arrivo delle galee comandate dal Capitano Francisco dez Valls (ACA, Reg. 2655, ff. 139v-140r, 8 giugno 1451). Viene menzionata da MARINESCU 1959, p. 36.

³³ ACA, Reg. 2655, ff. 137r-139v, 8 giugno 1451, Memoriale per le galee dirette in Fiandre.

³⁴ La lettera è menzionata nel documento citato nella nota seguente.

³⁵ ACA, Reg. 2661, ff. 5r-v, 23 maggio 1453; menzionato da MARINESCU 1959, p. 37 nota 7; DOCUMENTO 9. Il catalano Andreu Poll inviato da Alfonso nei Paesi Bassi per l'acquisto di arazzi viene menzionato nelle Cedole di tesoreria (ASN, *Cedole di Tesoreria*, XXX, 600 b, maggio 1456).

³⁶ ACA, Reg. 1661, f. 14r, 5 giugno 1453, Lettera a Andreu Pol per chiedere l'acquisto delle due serie di arazzi raffiguranti la *Storia di Nabucodonosor* e la *Storia di Assuero*; DOCUMENTO 10.

³⁷ ACA, Reg. 1661, f. 28r, 31 agosto 1453; DOCUMENTO 11. Andreu Pol è quindi probabilmente rientrato a Napoli per l'inverno 1453-1454.

Varie sono le testimonianze della presenza a Napoli di numerosi arazzi fiamminghi. All'occasione della visita a Napoli dell'imperatore Federico III nel 1452, la Sala Grande di Castel Nuovo era decorata con molti arazzi, tra cui quello proveniente dalle Fiandre e raffigurante la *Visita della regina di Saba a Salomone*³⁸. Di ritorno dalle Fiandre nel 1454, una nave carica di oggetti acquistati per conto di Alfonso è attaccata nel porto di Barcellona da pirati catalani. Alla folta corrispondenza scambiata dopo il funeste evento con i suoi rappresentanti in Catalogna, si aggiunge l'inventario degli oggetti comprati dal re nelle Fiandre e persi nell'incidente, il quale ben documenta l'importanza e la varietà dei manufatti fiamminghi importati a Napoli. Oltre a stoffe, candelabri, specchi e cappelli, i paramenti e gli arazzi costituivano l'essenziale del bottino. Fra questi figuravano «I tapit de la Ystoria de Sampso, de Ras» e «I tapit de Ras, de Salvatges», che dovevano completare la collezione reale, diversificandone i soggetti tematici³⁹.

Ma l'acquisto più importante conseguito da Alfonso in questo campo si colloca negli ultimi anni del suo regno. Nel settembre del 1455, Jaume Torres, ufficiale della biblioteca del re, riceve un pagamento di 18 ducati per aver portato da Roma a Napoli «*certs draps d'or e de seda e hun gran drap de raç en lo qual sta figurada la passion de Jhesu Christ*»⁴⁰, che ha comprato a Roma dal mercante fiorentino Roberto Martello per la consistente somma di 1200 ducati d'oro⁴¹. Questo documento è da collegare senza dubbio alla serie di arazzi raffigurante *La Passione* eseguiti su cartoni di Rogier van der Weyden, che decora la Sala Grande di Castel Nuovo, per la sua inaugurazione nel 1457. Vengono ricordati da Bartolomeo Fazio, nella sua biografia di Rogier Van der Weyden inserita nel *De viris illustribus*⁴²:

³⁸ ROLFS 1910, p. 394; MARINESCU 1959, pp. 37. Forse erano diversi, questi arazzi cosiddetti «della pastorella», «ove generazioni di artefici avevano, in cent'anni di lavoro, ricamati i vari episodi della visita della regina di Saba a Salomone» (Nicolini 1922, p. 160).

³⁹ ACA, Reg. 2661, ff. 52 r-53v, 27 dicembre 1454; pubblicato in MARINESCU 1959, pp. 45-47, doc. V; in appendice DOCUMENTO 12.

⁴⁰ Ced. 26, f. 306 v; Ced. 29, f. 178. Menzionate in *Minieri Riccio 1881*, pp. 1-36, 231-258, 411-46; DE MARINIS 1947-1952, II, p. 238, doc. 122; Nicolini 1925, pp. 233-235. Nicolini suppone che gli arazzi fossero stati comperati «non in una volta sola, ma a più riprese; né tutti a Bruges, ma uno per lo meno in Italia, presso una "ditta" fiorentina» (Nicolini 1922, p. 159).

⁴¹ Nicolini 1922, p. 160. Summonte riporta per l'insieme degli arazzi la somma 5000 ducati: «Era comune fama che per lo signor re Alfonso primo questi tre panni fóro comprati ducati cinquemila in Fiandra. Adesso devono esser in potere della poveretta signora regina Isabella, moglier del signor re Federico di felice memoria, in Ferrara» (Summonte in Nicolini 1925, pp. 162-163).

⁴² B. Fazio, in BAXANDALL 1964, pp. 105-107; BAXANDALL 1994, p. 151

Eiusdem sunt nobiles in linteis picturae apud Alfonso Regem eadem mater Domini renuntiata Filii captiuitate costernata profluentibus lacrimis seruata digitate consumatissimum opus. Item contumeliae atque supplicia quae Christus Deus noster a Iudaeis perpressus est, in quibus pro rerum uarietate sensuum atque animorum uarietatem facile discernas.

E nel 1524 Summonte descriveva con ammirazione questi arazzi⁴³:

Et quondam aliquantum deflexum ad parlar di cose di Fiandra, non lassarò far menzione delli tre panni di tela lavorati in quel paese per lo famoso maestro Rogiero, genero di quel altro gran maestro Ioannes, che prima fe' l'arte di illuminar libri, sive, ut hodie loquimur, miniare. Ma lo Rogerio non si esercitò se non in figure grandi. In questi tre panni era tutta la Passione di Cristo Nostro Signore, di figure, come ho dicto, grandi, dove, fra le altre parti admirande, era questa: che la figura di Iesu Cristo, in ogni atto e moto diverso che facesse, era quella medesima, senza variar in un minimo pelo. Cosa tanto artificiosa che dava grand'admirazione ad qualunque la mirava. Era comune fama per lo signor re Alfonso primo questi tre panni fôro comprati ducati cinquemila in Fiandra.

La tipologia e le caratteristiche tecniche di questo insieme oggi scomparso⁴⁴ ha sollevato non pochi dubbi. Le testimonianze letterarie non concordano: se il Facio ne descrive due, il Summonte parla invece di «tre panni di tela»⁴⁵. Il pagamento a Jaume Torres per il trasporto di «hun gran drap de raç en lo qual sta figurada la passion de Jhesu Christ» potrebbe lasciar pensare invece ad un unico arazzo in cui l'articolarsi delle diverse scene sarebbe stata affidata all'organizzazione spaziale o ad un'inquadratura architettonica. Nicolini ha supposto inoltre che ogni tela fosse divisa in due o più scomparti, in cui venivano rappresentati i diversi momenti della Passione, comprese tutte le *contumeliae* e tutti i *supplicia* inflitti a Cristo, cioè anche la Flagellazione, la Coronazione di spine, la Crocifissione ed altre scene non menzionate dalle fonti⁴⁶. Si può pensare ragionevolmente che gli arazzi fossero quattro in tutto: ai «tre panni» ricordati dal Summonte, si aggiunge quello raffigurante l'*Addolorata*, non

⁴³ Summonte, in Nicolini 1925, pp. 162-163; Nicolini 1922, p. 126.

⁴⁴ Gli arazzi di Rogier van der Weyden erano conservati nella Guardaroba nella Torre dell'Oro di Castel Nuovo fino al 1501, anno in cui furono portati in Francia dal re Federico d'Aragona. Alla morte di quest'ultimo nel 1504, sarebbero stati portati da Isabella del Balzo, a Ferrara, dove come suppone il Summonte, si sarebbero dovuti ancor custodire nel 1524. «Ma c'erano poi davvero? oppure la frase dubitativa e quasi reticente adoperata a codesto proposito dal Nostro non è indizio che egli sospettasse, e tacesse per delicatezza, che Isabella, costretta dalla miseria, li avesse già venduti, allo stesso modo di non pochi libri e manoscritti del defunto Federico, passati per tal modo in potere del cardinal d'Ambroise e di Luigi decimosecondo? (...) Comunque, dopo questa del Summonte, nessun'altra testimonianza s'ha dei 'panni' del Van der Weiden, i quali non sembran nemmeno identificabili nei così detti 'arazzi della Sepoltura' della National Gallery di Londra» (Nicolini 1922, p. 160).

⁴⁵ Nicolini 1925, pp. 162-163.

⁴⁶ Nicolini 1922, p. 159.

ricordato da Summonte ma menzionato dal Facio. Una serie di quattro arazzi, o quanto meno di numero pari, sarebbe stata particolarmente adatta alla rappresentazione dei quattro momenti simbolicamente più significativi della Passione, ma anche alle precise esigenze funzionali, potendo essere appesi tutti alle pareti di una sala rettangolare, uno per parete o due a due sui lati lunghi.

L'espressione «panni di tela lavorati» usata da Summonte ha portato Panofsky a supporre che si trattassero di tele dipinte e non di arazzi⁴⁷. L'importanza dell'acquisto e il prestigio dell'opera, che bene si avverte nelle parole del Summonte, come il probabile uso spettacolare in occasione dell'inaugurazione della Sala Grande del Castel Nuovo, lascia però poco dubbio sulla tipologia di un manufatto che deve rispondere ad esigenze di lusso e al concetto cortese di splendore⁴⁸.

2. Lo statuto degli arazzi: riflessione sulle caratteristiche tipologiche del modello fiammingo.

L'arazzo è senza dubbio l'oggetto che meglio illustra e sintetizza le caratteristiche della cultura artistica delle corti del Tre e Quattrocento⁴⁹, per le sue capacità di corrispondere alle esigenze della vita di corte, di esprimerne gli ideali di lusso e di splendore, ma anche di diffondere i modelli letterari-ideologici ed i progetti politici-militari dei diversi sovrani. La prima caratteristica dell'arazzo che lo rende particolarmente idoneo alla vita di corte è la relativa mobilità di questo tipo di oggetto che si poteva trasportare da una residenza all'altra, al seguire degli spostamenti dei principi in tempi in cui la corte rimaneva un'entità principalmente itinerante⁵⁰.

⁴⁷ PANOFSKY 1953, nota 7, p. 2.

⁴⁸ L'ipotesi di Panofsky non è stata ripresa dalla maggior parte della critica, che riteneva si trattasse di arazzi. Già BAXANDALL 1964, nota 36, pp. 105-106.

⁴⁹ Per una sintesi sull'arazzo tra fine Trecento e primo Quattrocento, in particolare la produzione fiammingo-borgognona, con le premesse economiche e politiche della sua produzione e diffusione, le sue caratteristiche di uso e funzione, si veda FORTI GRAZZINI 2003; con bibliografia di riferimento. Sull'uso politico dell'arazzo alla corte di Borgogna si veda anche CHEYNS-CONDÉ 1985.

⁵⁰ La corte di Borgogna non fa eccezione, come testimoniano alcuni importanti spostamenti documentati, in cui si può apprezzare la trasportabilità dell'arazzo. Quando Filippo il Buono muove da Dijon ad Arras e Lille nell'aprile del 1435, fra i 72 carri che trasportavano i suoi beni, 5 contenevano i gioielli, 4 gli arazzi, e uno gli oggetti liturgici. I preparativi per le nozze con Isabella contano 15 carrozze solo di arazzi, 50 di mobili e gioielli (BELOZERSKAYA 2002, pp. 104-105).

Questa mobilità, insieme alle caratteristiche formali, e alle dimensioni degli arazzi, li rende particolarmente adatti, in circostanze del resto molto varie, a delimitare, arredare e trasformare lo spazio, mentre le capacità narrative ed illustrative e la dimensione lussuosa del manufatto consentono di associarlo alla persona del principe. Viene così sancito il ruolo specifico riconosciuto all'arazzo nella definizione dello spazio della politica. L'importanza degli arazzi conquistati dagli svizzeri nel bottino della Battaglia di Grandson dimostra in effetti che sono considerati indispensabili alla dignità del principe in tempi di guerra come in tempi di pace. Manifestano appunto, all'interno del palazzo, come nello spazio urbano o addirittura fuori del suo territorio, durante le feste, le entrate o le processioni, la qualità e la sovranità del principe⁵¹. Appesi in gran numero nella Sala Grande di Castel Nuovo, gli arazzi fiamminghi di Alfonso dovevano costituire lo sfondo indispensabile al lusso sfoggiato dai cortigiani, in una continuità materica significativa⁵².

Questo preciso ruolo politico-sociale dell'arazzo risulta ancor più significativo nella prospettiva di un confronto con il caso dell'affresco. Quest'ultimo viene a quei tempi spesso considerato soltanto 'quello che rimane' quando si è tolto l'arazzo dal muro, ad esso si associa l'idea di nascosto e il valore di modestia, mentre l'arazzo è per eccellenza quello che si espone, insieme alla massima espressione del lusso. I rapporti tra le due tecniche, per cui molti affreschi parietali fino al tardo Cinquecento rispecchiano le caratteristiche formali e stilistiche dell'arazzo, che a volte chiaramente emulano nel simulare i loro bordi tipici, confermano questa gerarchia. Ciò è confermato per esempio dal fatto che Cosimo I de' Medici, un principe da tutti considerato come esempio di mecenate rinascimentale, usasse gli arazzi solo in occasione speciali, lasciando agli affreschi sulle pareti il compito di adornare il quotidiano della vita di corte. L'uso congiunto dell'effetto dell'arazzo sopra l'affresco sarebbe inoltre ispirato a quello che fece Filippo il Buono con i '*multiple superimposed tapestries*' nel suo Hôtel d'Artois nel 1461⁵³. Infine, conta la dimensione quasi scenografica dell'arazzo, la

⁵¹ BELOZERSKAYA 2002, p. 105. Gli arazzi in effetti non solo decorano le residenze dove soggiorna il principe, ma anche il suo mezzo di trasporto, carro o nave, nei suoi spostamenti, definendo appunto in ogni caso quello 'spazio politico' che dalla sua presenza deriva.

⁵² MONTALTO 1922, p. 93. La sobrietà non priva però di eleganza delle vesti del re, che predilige «fogge severe e severi colori» e il «preferito color nero» (MONTALTO 1922, p. 10, p. 17) contrastava ovviamente con le vesti indossate per le feste e le cerimonie della corte, come testimonia l'esempio dell'ingresso trionfale del re nella città di Napoli nel 1443. Addobbo del carro in blu e oro, vesti del re nei colori di Aragona, oro e 'cremisi' (MONTALTO 1922, p. 10-12).

⁵³ BELOZERSKAYA 2002, p. 106.

cui superficie gremita di figure ondula leggermente nelle correnti d'aria, facendo sembrare le figure vive, effetto amplificato dall'illuminazione irregolare e vibrante delle candele⁵⁴.

Va ricordato inoltre il fatto che l'arazzo, per le sue caratteristiche tecnico-materiali, ben si presta a creare un'atmosfera di splendore e di magia. Poiché contiene spesso oro, argento ed altri materiali preziosi, è una delle tecniche artistiche più prestigiose praticate nell'Europa del Quattrocento, insieme all'oreficeria. Per questo i soggetti di natura politica vengono di preferenza rappresentati con questo mezzo piuttosto che con gli affreschi. È appunto l'impiego di materiali preziosi, insieme alla complessa e lunga lavorazione, a spiegare il costo elevato di questi manufatti. Negli inventari del Quattro e del Cinquecento, il termine 'arras' stava ad indicare una lavorazione particolare che impiegava una seta molto fine e inserti metallici negli arazzi, introducendo il concetto nuovo dell' apprezzamento di una distinta qualità lussuosa⁵⁵.

Insieme alle caratteristiche tecnico-materiali, i soggetti e i temi privilegiati negli arazzi costituiscono spie del loro pregiato statuto. La radicale disparità dei soggetti prediletti nei dipinti su tavola e negli arazzi fiamminghi del Quattrocento - religioso con una predilezione per i temi cari alla devozione privata e all'agiografia, quando non del tutto profano, per i dipinti; mitologico classico, ma anche veterotestamentario per gli arazzi - rispecchia una loro diversa funzione. La fortuna dei temi classici negli arazzi della corte di Borgogna, fra cui spiccano Alessandro Magno, Cesare, la Guerra di Troia e soprattutto Ercole, vero e proprio modello per le imprese politiche e militari ducali, conferma il significato politico dell'arazzo. Gli arazzi costituiscono inoltre un regalo diplomatico molto apprezzato, che, per la sua qualità di oggetto lussuoso come per il riferimento esplicito ai temi politici, risulta particolarmente adatto a manifestare e rafforzare le alleanze politiche⁵⁶.

⁵⁴ BELOZERSKAYA 2002, p. 115.

⁵⁵ BELOZERSKAYA 2002, pp. 106-107. Ricordiamo che il termine 'arazzi' stesso era stato coniato nel basso medioevo, seguendo l'ottica di una concezione geografica della produzione artistica proprio dell'epoca, che rimandava esplicitamente alla città di Arras, principale centro di produzione di questi manufatti (CASTELNUOVO 1987 b).

⁵⁶ Filippo il Buono ne spedisce ai successivi papi (BELOZERSKAYA 2002, p. 113). I conti borgognoni documentano alcuni doni di questo tipo, come nel caso dell'inviato del imperatore ringraziato della sua ospitalità e del suo aiuto a Costantinopoli nei confronti degli inviati borgognoni con alcuni arazzi *«Au regard aussi de la belle tente de tapisserie da haute liche, elle a esté donne par le conseil et ordonnance des chevaliers et gentilz hommes à messire Cary Lucas, gendre et message de l'empereur ou nom de mondit seigneur pour cause de plusieurs grans plaisirs qu'il nous fist journellement en Constantinoble et pour dons et présans qu'il fist aussi à la grande nef de mon très redoubté seigneur, et pour ce aussi qu'il fist requerre que l'on lui vauloist vendre, lequel don mondit très redoubté seigneur a tenu pour agréable et en est bien content et l'autre tente de tous les*

Gli arazzi di Filippo il Buono vengono conservati in un'apposita sala del guardaroba di Arras, la cui particolare struttura architettonica mirava a ripararli dagli incendi⁵⁷. Sono molto più numerosi di quanto gli spazi delle residenze principesche ne potessero accogliere: questa accumulazione dimostrava la potenza e la ricchezza del principe⁵⁸. Allo stesso modo gli arazzi posseduti da Alfonso d'Aragona sono conservati nel guardaroba di Castel Nuovo, che costituisce un vero e proprio reparto dell'amministrazione regia. Questo comprende, inoltre, il tesoro e i drappi più pregiati per la confezione di indumenti, per la loro estrema raffinatezza e preziosità accomunati a cristalli e argenti⁵⁹. Il tesoro, conservato nella Torre dell'oro, di fronte al mare, quale sfida a nemici e invidiosi, suscita la meraviglia degli ambasciatori stranieri. Era composto di vasellame di argento, gioielli d'oro, croci auree.

3. I dipinti fiamminghi di Alfonso d'Aragona: documenti, assenze, ipotesi.

L'acquisto da parte di Alfonso di dipinti fiamminghi è noto e riportato dalle fonti letterarie. Anche se gli acquisti di dipinti risultano essere stati meno numerosi degli acquisti di arazzi, si tratta sempre di opere insigni. I documenti però non sono così espliciti e molti dubbi sussistono sulla cronologia e le circostanze di questi fatti.

3.1. Il San Giorgio a cavallo di Jan van Eyck.

L'acquisto meglio documentato, benché l'opera sia oggi scomparsa, è quello della famosa tavola raffigurante *San Giorgio a cavallo* dipinta da Jan van Eyck, il cui ingresso nelle collezioni di Alfonso si colloca nel primo periodo del governo di Alfonso a Napoli. Nel 1444, Berenguer Mercader, generale del regno di Valencia, incarica Johan Gregori, mercante valenzano stabilito a Bruges, di comprare per conto del re il dipinto di Jan van Eyck, presso un mercante fiammingo che l'aveva comprato dopo la morte del pittore nel 1441.

Il registro 59 (*Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò, Valencia, 1444*) del Mestre Racional del Regno di Valencia menziona l'acquisto e il trasporto del dipinto a Napoli. Il 2 marzo del 1444, Johan Gregori riceve un compenso di 2904 sols per aver

jours est demourée au patron pour ce que c'est la coutume». (AD39, B 1984; si veda Dehaisnes - Finot 1881, p. 165).

⁵⁷ BELOZERSKAYA 2002, p. 106.

⁵⁸ Con più di cento arazzi, la collezione di Filippo il Buono e Carlo il Temerario fu una delle più vaste - se non la più vasta - dell'epoca.

⁵⁹ MONTALTO 1922, p. 1, p. 6.

acquistato «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 le gran pintor del Illustre duch de Burgunya la ymatge de sent Jordi acavall»⁶⁰.

Qualche mese dopo, il 22 agosto 1444, un certo «Pere Domingo ligador de bales de la ciutat de Valencia» viene pagato per il materiale necessario nel trasporto a Barcellona di alcuni beni destinati al re. Il carico, che deve imbarcare «en la nav negrona per la qual les devia trametre al senyor Rey en lo Realme de Napols», comprende tra l'altro «sis balts (...) com dos caxons, en lo un dels quals ha una ymatge de sent Jordi»⁶¹. Infine, Bart Piles riceve il 10 settembre 1444 un pagamento per il trasporto da Valencia a Barcelona dei «sis costals (...) e dos caxons, en los quals ha coes, en lo un una taula en la qual es figurada e pintada de diverses colors la ymatge de sent Jordi, e en laltre quatre charamites de ministrer; per recullir e caragar aquells dits costals e caxons en la nav negrona la qual era surta en la plaia de la mar de la dita ciutat de Barcelona per que aquella portat los dits costals e caxons al Senyor Rey en lo Realme de Napols»⁶². I documenti, abbastanza precisi riguardo al materiale necessario al trasporto e alla partecipazione di una manodopera qualificata per imbalare e sbalare le fragili merci⁶³, testimoniano il valore e il pregio di questo insolito carico. La tavola giunge a Napoli nel mese di giugno 1445.

La copia ad opera di Colantonio menzionata da Summonte⁶⁴ nel 1524 si riferisce con molta probabilità a questo prestigioso originale di Van Eyck:

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 (...). Similmente fe' dell'immagine di San Georgio, che venne pure de Fiandra, in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai caudata, dove si vede lo cavalero tutto inclinato incumbensque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passaa tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era ad vedere il bon cavalero tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba si verberava la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme

⁶⁰ ARV, Mestre Racional 59 (*Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò, Valencia, 1444*), ff. 273v-274r, 2 marzo 1444; DOCUMENTO 13.

⁶¹ ARV, Mestre Racional 59 (*Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò, Valencia, 1444*), f. 283 v, 22 agosto 1444; DOCUMENTO 14.

⁶² ARV, Mestre Racional 59 (*Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò, Valencia, 1444*), f. 284 r, 10 settembre 1444; DOCUMENTO 15.

⁶³ Vengono pagati a Pere Domingo «VIII sols per salari e traballe e de dos companions axi per desligar e desembalar (...)» (ARV, Mestre Racional 59 (*Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò, Valencia, 1444*), f. 283v; in appendice DOCUMENTO 14).

⁶⁴ Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 161-162.

come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si mostrava molto evidente. Insomma lo bon Colantonio la contraffecce tutta questa pittura, di modo che non si discernea la sua da l'archetipo se non in un albero, che in quella era di rovola e in questa costui ad bel studio lo volse fare di castagno. Questo tale ritratto adesso è in Napoli in la guardarobba della illustrissima signora duchessa di Milano.

3.2. Il *Trittico dell'Annunciazione* detto "Lomellino" di Jan van Eyck.

L'ingresso nelle collezioni di Alfonso del celeberrimo *Trittico Lomellino* di Jan van Eyck, descritto da Bartolomeo Fazio, rimane un problema aperto. Oscure rimangono l'occasione della committenza, la data di esecuzione del dipinto e quella del suo arrivo a Genova⁶⁵. Fausto Nicolini⁶⁶ suggerisce per l'esecuzione del trittico la data 1436, condivisa da Nicole Reynaud⁶⁷. Diverse ipotesi sono state formulate sulle circostanze e la data del passaggio del trittico nelle collezioni di Alfonso d'Aragona⁶⁸. Una prima proposta⁶⁹ colloca l'acquisto del trittico da parte del re in occasione della venuta a Napoli nel 1444 dell'ambasceria genovese, alla quale partecipano Battista di Giorgio Lomellino⁷⁰ e il suo amico Fazio, sottolineando il ruolo d'intermediario di Fazio. Non si può tuttavia precisare la modalità dell'acquisto: il trittico assumeva lo statuto di regalo diplomatico o viene comprato da Alfonso, quale primo cimelio di una nascente collezione⁷¹ ?

Alcuni studiosi ritengono invece che l'opera sia giunta a Napoli soltanto dopo il 1452, probabilmente tra il 1452 e il 1455, cioè nel periodo che vede intensificarsi gli acquisti di

⁶⁵ Queste questioni, insieme a quella dell'influenza del *Trittico* sono state riassunte da ALGERI - DE FLORIANI 1991, pp. 161-165.

⁶⁶ Nicolini 1925, p. 230.

⁶⁷ REYNAUD 1989, p. 36. La studiosa che suppone quindi che Barthélemy d'Eyck, al seguito di re Renato verso Napoli, abbia potuto vedere il trittico durante una tappa di circa 20 giorni a Genova.

⁶⁸ Le principali posizioni sono riassunte da ALGERI - DE FLORIANI 1991, nota 6 p. 216.

⁶⁹ CASTELFRANCHI VEGAS 1998, p. 53, nota 5 p. 71; FRANGI 1988, p. 70; TOSCANO 2001, p. 88. questa tesi è condivisa anche da Borchert (BORCHERT 2006, p. 29).

⁷⁰ L'identificazione di Battista Lomellini spetta al Weiss (WEISS 1956, pp. 2-3, 9-10). Battista di Giorgio Lomellino era un membro di una famiglia genovese in rapporti commerciali con Bruges e amico del Fazio. Si trovava nell'ambasceria genovese a Napoli nel 1444.

⁷¹ Solo Strehlke suggerisce le due possibilità, ricordando che Lomellino partecipava ad una missione diplomatica, e che su questo livello dovevano giocarsi le relazioni con il re di Napoli da parte di un membro della famiglia che poteva gloriarsi di aver catturato il fratello del re a Ponza (STREHLKE 1997 p. 69).

opere fiamminghe da parte di Alfonso⁷². Elemento decisivo di queste proposte sarebbe l'influenza diretta esercitata dal trittico su un'opera come il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano, oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora, datato 1451. Un Antonello, di Fabriano, risulta d'altronde attivo a Genova negli anni 1447-1448⁷³. Le sottili corrispondenze formali riscontrabili nella tavola di Antonio da Fabriano e nei pannelli dei *Profeti* di Barthélemy d'Eyck suggeriscono un modello comune, molto probabilmente eyckiano. Anche le analogie formali tra l'affresco realizzato da Giusto di Ravensburg nel secondo chiostro di Santa Maria di Castello, sempre nel 1451, e l'*Annunciazione* di Antonello da Messina di Palazzo Acreide, oggi al Museo Regionale di Siracusa portano nella stessa direzione⁷⁴. Weiss⁷⁵ ha ipotizzato che il trittico fosse stato portato in Francia nel 1501 durante l'esilio di Federico I d'Aragona e che fosse stato distrutto nell'incendio della casa dello stesso Federico a Tours, tra il 15 e il 16 settembre 1504.

3.3. Altre opere.

Le fonti letterarie e documentarie suggeriscono che altre opere fiamminghe abbiano probabilmente arricchito la collezione di Alfonso. Ma la ricostruzione delle circostanze di questi fatti appare ancora più incerta. Nella *Vita di Massimo Stanzione* del 1742, Bernardo De Dominicis menziona un quadro regalato al re Alfonso da Jan (van Eyck), detto «dei Tre Re Magi»⁷⁶. Si trattava probabilmente di una tavola raffigurante *L'Adorazione dei Re Magi* di cui il dipinto di stesso soggetto conservato presso la Galleria Sabauda di Torino potrebbe essere una copia. Nessun documento ha potuto essere collegato finora con l'acquisto di questo dipinto, di cui si ignora il periodo e le circostanze di ingresso nella raccolta del re.

⁷² Il trittico fu forse acquisito insieme agli arazzi con *Storie della Passione* di Rogier van der Weyden e *all'Adorazione dei magi* dello stesso van Eyck. BOLOGNA 1977, p. 86; STERLING 1983, p. 129; REYNAUD 1989, p. 36 (che ritiene che la prima ipotesi risulti solo da un «*amalgame*» con l'evento storico dell'ambasciata genovese a Napoli; così anche S. Romano, che vi riferiva nel corso di una sua comunicazione orale in occasione del convegno *Entre l'Empire et la mer*, tenutosi a Ginevra-Lausanne nel 2002).

⁷³ *Alizeri 1870*, vol. I, p. 269. Si vede anche URBANI 1953, p. 306 nota 18; e la nostra nota 71 p. 136.

⁷⁴ STERLING 1983, p. 129; ALGERI - DE FLORIANI 1991, pp. 164-165.

⁷⁵ WEISS 1956, p. 12.

⁷⁶ *De Dominicis*, 1742, III, pp. 63-64; si veda anche STREHLKE 1997, pp. 69-70, nota 40 p. 76.

«Un oratory venuto di Fiandra» risulta nel 1458 nelle collezioni di Alfonso. Si è pensato si trattasse di una tavola che «rappresentava un Cristo ab innocacio de nostra dona»⁷⁷, anche se il termine 'oratory' sembra indicare altre volte negli inventari oggetti di oreficeria. Il carattere generico della notizia e la mancanza di precise conferme figurative non permette purtroppo di trarne ulteriori conclusioni. Il termine usato nell'inventario suggerisce comunque un uso privato nell'ambito della devozione religiosa, forse ispirato alle nuove pratiche religiose diffuse nell'Europa settentrionale della '*devotio moderna*'.

4. Per una visione globale delle presenze di manufatti e beni di provenienza fiamminga alla corte di Alfonso d'Aragona.

Per allargare l'orizzonte di questo studio sull'influenza borgognone alla corte di Napoli, occorre ricordare che essa investe anche altri aspetti della vita di corte, i quali attestano il prestigio della corte borgognone in quanto modello supremo di una cultura e di comportamenti proprio cortesi. Le tradizioni legate al vestiario vi occupano ovviamente un posto di rilievo. Se i drappi provengono dalle Fiandre, da Firenze o dall'Inghilterra, e la moda a corte appare variegata - con influenze per la maggior parte fiorentine e fiamminghe, alcuni elementi di origine francesi (i cappelli) o decisamente esotiche (turche essenzialmente) -, «le robe di Alfonso sono quasi sempre, invece che di pelliccia, foderate di fini drappi: la stoffa preferita è il drappo di Rohan, di Bruges, di Lilla nel color nero»⁷⁸. Si usa per la biancheria una tela d'Olanda fine⁷⁹. La varietà a volte capricciosa delle vesti sfoggiate da Ferrante, che si farà notare presto per il suo lusso e la sua raffinatezza, avrebbe contrastato con le stoffe scure di Alfonso, del quale avrebbe ereditato comunque l'ispirazione e l'importazione di modelli fiamminghi⁸⁰.

Nel quadro generale di un'importazione dalle Fiandre di oggetti e beni vari, appare significativa la notizia riportata da una lettera indirizzata da Alfonso il Magnanimo a Filippo

⁷⁷ ASN, ced. 36, f. CCXXXII t., febbraio 1458; MONTALTO 1922, p. 4 e nota 2. La Montalto evoca dopo l'attenzione particolare dimostrata per una «tavola del Cristo con la Vergine venuta di Fiandra» (MONTALTO 1922, p. 126).

⁷⁸ MONTALTO 1922, p. 18.

⁷⁹ MONTALTO 1922, p. 25.

⁸⁰ MONTALTO 1922, p. 19. Il regno di Ferrante sarebbe caratterizzato da una moda variegata, con influenze miste, catalana, turca, tedesca ma prima di tutto francese con la sopravvivenza di ricordi angioini, che contrasta con la severità della moda spagnola, e con l'apparizione di fogge regionali che imposero alla corte una vera moda meridionale (MONTALTO 1922, p. 34, p. 57).

il Buono il 29 marzo 1450 riguardo a quattro falconi⁸¹. Quasi due anni dopo Andreu Pol e Andreu Ferrer, in Fiandra da diversi mesi, vengono incaricati di acquistare gabbie e guanti per le diverse specie di falconi e sparrow del re⁸². È significativo che anche per il materiale relativo alla pratica della caccia al falcone, attività caratteristica dei principi e delle corti tra Medioevo e Rinascimento, Alfonso si approvvigiona nei territori del duca di Borgogna. Oltre all'aspetto pratico (poter sfruttare per il trasporto di questi oggetti le navi che facevano il viaggio tra la Fiandra e Napoli), ciò attesta il carattere globale del richiamo ai modelli cortesi supremamente personificati dai duchi di Borgogna, diffuso nelle espressioni più varie della cultura di corte, e non solo dalla produzione detta 'artistica'. Già nel marzo del 1447, Alfonso d'Aragona ringrazia il duca di Borgogna per una coppia di falconi e i cavalli che gli sono stati regalati all'occasione del soggiorno in Borgogna del suo ambasciatore Garcia Muntanyes⁸³. È stato quindi probabilmente questo dono diplomatico a risvegliare in Alfonso il gusto dei falconi, diventati quasi animali "da collezione".

La musica costituisce un ultimo ambito in cui l'esportazione di modelli borgognoni nell'Europa meridionale costituisce un fenomeno di rilievo e piuttosto generalizzato. Una lettera di Alfonso d'Aragona a Filippo il Buono datata del 11 ottobre 1452⁸⁴ menziona l'invio di un organo, mentre il 19 gennaio 1456, Alfonso compra per il prezzo di 300 ducati da Gerardo d'Olanda, costruttore di organi stabilitosi nella città di Napoli, un organo di legno da suonare in sua presenza nel Castello⁸⁵. La presenza di musicisti e cantanti 'borgognoni', rilevante alla corte di Alfonso, ha certamente comportato l'introduzione di un patrimonio musicale e strumentalistico nordico.

Gli studi recenti sul mecenatismo artistico tendono a privilegiare un approccio globale del mecenatismo basato sul confronto tra i vari ambienti artistici, in particolare tra quello dei musicisti impiegati nelle cappelle e quello dei pittori attivi a corte⁸⁶. Étienne Anheim

⁸¹ ACA, Reg. 2658, f. 37v, 29 marzo 1450, Lettera al duca di Borgogna.

⁸² ACA, Reg. 2659, ff. 71v-72v, 6 marzo 1452, Lettera e Memoriale delle cose che Andreu Pol e Andreu Ferrer devono acquistare in Fiandra; pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 47-48, doc. VI; DOCUMENTO 16. Si veda anche la lettera spedita qualche mese dopo da Alfonso a Filippo il Buono, a proposito di falconi (ACA, Reg. 2659, f. 103r, 7 agosto 1452).

⁸³ ACA, Reg. 2690, ff. 213r-v, 7 marzo 1446, Lettera al duca di Borgogna.

⁸⁴ ACA, Reg., 2659, f. 107v, 11 ottobre 1452; pubblicato da MARINESCU 1959, p. 48, doc. VII; DOCUMENTO 17.

⁸⁵ Cedola 30, f. 180; menzionata in *Minieri Riccio 1881*, p. 442.

⁸⁶ Rimandiamo per una bibliografia di base alla sintesi di Etienne Anheim (ANHEIM 2000). L'autore mette a fuoco inoltre alcuni concetti fondamentali nella prospettiva di uno studio degli scambi artistici. Per esempio, il

sottolinea per il periodo immediatamente precedente alla metà del Quattrocento le similitudini esistenti tra le modalità del reclutamento dei musicisti e cantori, e quello degli altri artisti, fra cui i pittori. I suoi studi sulla diffusione dell' *'ars nova'* nel mondo mediterraneo tra la fine del Trecento e la prima metà del Quattrocento attestano il ruolo importante della Casa reale d'Aragona negli scambi culturali con l'Europa settentrionale secondo una tradizione nata nella metà del Trecento. La conquista del regno di Napoli poco prima della metà del Quattrocento costituisce una tappa significativa della penetrazione della tradizione musicale settentrionale verso il meridione iniziata già da mezzo secolo⁸⁷, aprendo nuovi spazi a una musica diventata proprio internazionale, al pari dello stile gotico internazionale⁸⁸. Il sistema elaborato nel Trecento intorno al centro di Avignone viene perpetuato nella rete delle corti europee del Quattrocento, prima di tutto nella penisola italiana dove la loro densità ne stimola l'apertura. Se il dominio aragonese costituisce per la musica una inevitabile via di penetrazione di un modello nordico importato, lo è probabilmente altrettanto per i modelli figurativi, anche se con modalità ben diverse.

II. I RAPPORTI TRA ALFONSO D'ARAGONA RE DI NAPOLI E FILIPPO IL BUONO DUCA DI BORGOGNA.

La posizione geografica dei territori controllati dal duca di Borgogna è senz'altro determinante per il consolidarsi della sua importanza politica, militare ed economica nel corso del Quattrocento. Raggruppatesi progressivamente sotto il dominio borgognone grazie ad una rigorosa politica matrimoniale o a diversi accordi con piccole entità politiche sparse⁸⁹, gli Stati borgognoni (Etats bourguignons) costituiscono a metà del Quattrocento una giuntura strategica tra quelli del Sacro Impero Romano e quelli della Francia e dell'Inghilterra. I duchi di Borgogna diventano in effetti dei protagonisti importanti ed influenti della politica internazionale. L'abbondanza di riferimenti a Carlo il Temerario e a Filippo il Buono

concetto di «*acculturation*» particolarmente significativo nell'ambito di una geografia artistica (ANHEIM 2000, p. 315 nota 11). Si vedano anche le riflessioni su questo tema di BELOZERSKAYA 2002.

⁸⁷ PIROTTA 1966, pp. 127-161.

⁸⁸ ANGLÈS 1976, pp. 765-778.

⁸⁹ Una bibliografia generale sulla costituzione dell'entità politico-geografica degli Stati borgognoni si trova in SCHNERB 1999.

contenuti in una *Cronaca* veronese anonima (1446-1488)⁹⁰ riflette la posizione centrale e la visibilità dei duchi di Borgogna nella politica italiana ed europea. La complessità e l'espansione geografica dei legami diplomatici sviluppati dalla Borgogna conoscerà il suo apice nelle relazioni di Carlo il Temerario con l'Italia⁹¹.

1. I rapporti commerciali.

Le risorse naturali e industriali dei territori borgognoni, i legami commerciali con il resto dell'Europa condizionano le relazioni politiche e contribuiscono ad accrescere l'influenza del duca di Borgogna. Il cuore industriale, commerciale e finanziario dell'Europa è situato in una stretta fetta di territori dominati dai duchi di Borgogna, tra Bruges, centro bancario e finanziario, e Bruxelles, capitale delle manifatture di lusso, il cui sviluppo esponenziale viene incoraggiato dai duchi⁹². Questi ultimi promuovono in effetti le manifatture e l'artigianato locale non solo sulla base di considerazioni estetiche ma anche, e soprattutto, per ragioni economiche e politiche. Nel caso degli arazzi, oggetti di grande prestigio e di caratteristiche formali particolarmente adatte all'espressione di un significato ideologico, la promozione da parte dei duchi di Borgogna risponde certo ad esigenze politiche e diplomatiche, ma ha un evidente scopo economico: rientra in una precisa strategia di diffusione dei prodotti delle manifatture fiamminghe che mira alla conquista del mercato europeo⁹³. La posizione della Borgogna come nodo delle relazioni commerciali dell'Europa comporta inoltre inevitabili concessioni diplomatiche da parte degli alleati del duca, ma anche da parte di forze eventualmente neutre o opposte, come dimostra, per esempio, il fatto che i contrasti politici con i Medici non impediscano scambi commerciali privilegiati fra le due potenze.

Considerata questa posizione centrale e protagonista dei territori borgognoni nella rete commerciale europea, gli scambi commerciali con il regno di Napoli, e in generale con la Corona d'Aragona, assumono caratteristiche specifiche. Dimostrano d'una parte il ruolo centrale nel Mediterraneo, di snodo, svolto dalle strutture del commercio aragonese o catalano – poiché i mercanti catalani e poi valenzani ne costituivano la forza attiva – e la faticosa

⁹⁰ *Cronaca di anonimo veronese*, 1915, *passim*. Si veda anche BELOZERSKAYA 2002, p. 60.

⁹¹ Durante tutto il suo regno, i rapporti di Carlo il Temerario con i principi italiani determineranno i suoi progetti più importanti. Il Temerario riuscirà a costituire alleanze con il re di Napoli, con i Veneziani e, nel 1475, con Galeazzo Maria Sforza il quale era tradizionalmente alleato della Francia.

⁹² Una sintesi in BELOZERSKAYA 2002, pp. 60-61.

⁹³ BELOZERSKAYA 2002, p. 77, 114; FORTI GRAZZINI 2003; CHEYNS-CONDÉ 1985.

ricerca da parte del sovrano aragonese di un monopolio negli scambi del Mediterraneo con l'Europa del Nord. Rivelano anche lo stretto legame tra le iniziative politico-diplomatiche del Magnanimo e le strategie commerciali della Corona⁹⁴, e attestano inoltre il richiamo irrinunciabile di certe merci di provenienza fiamminga.

La frequenza del viaggio verso le Fiandre, ancora piuttosto bassa tra il 1404 e il 1417 - è documentato in quegli anni un solo viaggio nelle Fiandre, quello della nave di Pere e Guillem Olivier -, aumenta alla fine degli anni venti, e registra negli anni 1428-1440 il numero più alto di partenze ed arrivi dall'Atlantico, per un totale di 44 viaggi. Dopo una riduzione a 16 viaggi tra il 1441 e il 1453, gli anni 1454-1463 segnano una ripresa con 30 viaggi, prima della crisi successiva al 1462⁹⁵. Gli ultimi anni del regno di Alfonso si confermano come un periodo segnato dall'intensificarsi degli scambi commerciali con i territori settentrionali del dominio borgognone, evidenziati dal caso più preciso degli acquisti di arazzi, in corrispondenza con una situazione politica e diplomatica di altrettanti intensi scambi e di strategie convergenti.

I porti spagnoli della Corona d'Aragona costituiscono tappe fondamentali del commercio europeo in provenienza dalla Fiandra o verso essa⁹⁶. Valencia costituisce lo scalo principale per i genovesi verso le Fiandre e l'Inghilterra, mentre Majorca e Barcellona sono scali per i veneziani, le quali navi trasportano spesso merci importate dalla Fiandra o dall'Inghilterra dai mercanti catalani. La forte presenza fiorentina registrata a Barcellona tra il 1425 e il 1453 contribuisce, per i suoi stretti legami con i fiorentini stabilitosi a Bruges, a rafforzare il legame con la Fiandra, sostituita dopo il 1453 da Venezia⁹⁷. Nel porto catalano, il viaggio verso nord è sincronizzato con quello del Levante, senza soluzione di continuità, mediante la vendita ai mercanti fiamminghi delle spezie importate dall'Oriente⁹⁸. Molto diverso è il caso di Napoli, per il quale si possono individuare tre distinti periodi. Prima della conquista da parte di Alfonso, Napoli conosce solo un traffico limitato, essenzialmente di cabotaggio, che effettua la rotte Napoli-Palermo con scali nei porti calabresi; ma

⁹⁴ il peggioramento della bilancia commerciale catalana e il declino della sua attività nelle Fiandre, causato dalla perdita dell'equilibrio fra importazioni ed esportazioni delle spezie, e aggravato dal peggioramento delle relazioni con il duca di Borgogna, sarà superato soltanto con la ripresa di più intense relazioni con le Fiandre grazie ad un'iniziativa non solo economica ma prima di tutto politico-diplomatica (DEL TREPPO 1967, pp. 101-105).

⁹⁵ DEL TREPPO 1967, pp. 78-79.

⁹⁶ DEL TREPPO 1967, pp. 82-86.

⁹⁷ La causa principale si trova nella politica di guerra di Alfonso contro la Repubblica fiorentina, che accresce l'ostilità dei catalani per i fiorentini, la cui fortuna a Barcelona declina, per riprendere solo dopo il ritorno della pace tra Alfonso e Firenze, e soprattutto dopo la morte del re (DEL TREPPO 1967, pp. 86-87).

⁹⁸ DEL TREPPO 1967, p. 104.

l'integrazione del regno di Napoli nella Corona d'Aragona favorisce l'inserimento nella rotta verso il Levante della capitale partenopea che, dopo il 1445, assorbe tutto il traffico. La marina mercantile aragonese, in mano ai catalani, siciliani e napoletani, elimina in quegli anni le sue concorrenti e afferma il suo monopolio, col controllo delle rotte e il possesso delle navi⁹⁹.

Già fiorente nel Trecento, la presenza e l'attività dei catalani in Fiandra, principalmente intorno alla colonia di Bruges¹⁰⁰, conosce un periodo di splendore tra il 1430 e il 1440. La prima spedizione italiana di Alfonso, nel 1420-1423, ebbe un'influenza negativa sul traffico della rotta Barcellona-Fiandre. Ma nel terzo decennio del Quattrocento, il traffico catalano verso le Fiandre s'intensifica, aumentato, a partire dal 1435, da soste nei porti inglesi. La crescita dell'attività dei catalani nelle Fiandre, principalmente della colonia di Bruges, è tale che i mercanti italiani regolano le loro condotte su quella dei catalani, e l'attività degli italiani lungo l'asse commerciale Fiandre-Aragona è intimamente connessa a quella dei catalani nelle Fiandre¹⁰¹.

Se la marina fiamminga è invece poco presente lungo queste rotte nel corso del Quattrocento, e le prime navi fiamminghe compaiono a Barcellona solo nel 1440, per non ripetere più quel viaggio per tutto il secolo¹⁰², alcune navi borgognone vengono menzionate a più riprese. Nel 1443, «Un balener di Borgogna» giunto da Nizza, certamente collegato con le iniziative militari del duca di Borgogna, fa tappa a Barcellona con mercanzia tedesca e mercanti savoirdi¹⁰³. Quando, nel 1454, Filippo manda la propria baleniera carica di merci a Barcelona, «con la speranza forse di rendere stabile e duratura la presenza delle navi fiamminghe su quella rotta»¹⁰⁴, i pirati catalani attaccano la nave impedendo il compimento del viaggio. Qui finisce il tentativo del duca di Borgogna di prendere parte alla speculazione commerciale della rotta controllata dai catalani.

La grande spedizione organizzata da Alfonso d'Aragona alla fine dell'estate 1451, con partenza da Napoli, stabilisce la rotta aragonese verso le Fiandre, toccando tutti i possibili

⁹⁹ DEL TREPPO 1967, pp. 158-166.

¹⁰⁰ Una colonia catalana è presente a Bruges già dal XIV secolo. Costituisce quasi una 'nazione', dotata di consolato, chiesa, gilde, ecc. intorno ai quali si raggruppano i catalani stabilitosi nella città fiamminga (DEL TREPPO 1967, pp. 92-93).

¹⁰¹ DEL TREPPO, 1967, pp. 95-97.

¹⁰² DEL TREPPO 1967, pp. 89-90. I documenti non registrano invece per i 'mercaders' e i 'botiguers' nomi fiamminghi o comunque nordici. Commercianti, marinai e navi sono catalani o eventualmente italiani.

¹⁰³ ACA, Reg. 1400, f. 76. Menzionato in DEL TREPPO 1967, p. 90.

¹⁰⁴ DEL TREPPO 1967, p. 90.

nodi del viaggio sia per le Fiandre e l'Inghilterra che per i tratti intermedi e, con la creazione di linee nazionali fino alle Fiandre scavalcando veneziani e fiorentini, impone un vero e proprio monopolio a favore delle galee di Alfonso¹⁰⁵. Dopo Napoli, la rotta d'andata toccava Palermo, con 6 giorni di scalo necessari per caricare lo zucchero, principale merce di scambio per gli acquisti in Fiandra, Majorca (6 giorni), Barcellona (10 giorni), Valencia (8 giorni), Malaga (1 giorno), Cadice (1 giorno), Southampton (6 giorni) e infine Sluis (L'Écluse), avamposto sullo Zurjin di Bruges. Il ritorno da Sluis verso Napoli faceva scalo a Sandwich (6 giorni), Cadice (1 giorno), Malaga (1 giorno), Valenza (6 giorni), Barcellona (12 giorni), Majorca (6 giorni), e Cagliari (2 giorni).

La sosta più lunga avviene a la Scusa (L'Écluse) a ragione delle diverse attività da svolgere nel porto fiammingo: si contratta la vendita dello zucchero in cambio di denaro necessario per l'acquisto dei costosissimi arazzi e di altre merci da rivendere durante il viaggio di ritorno nei porti iberici e italiani¹⁰⁶; si deve procedere anche al carico dei beni acquistati dagli ufficiali durante gli ultimi mesi di permanenza a Bruges. Partiti alla fine dell'estate 1451, Andreu Pol e Andreu Ferrer sono ancora a Bruges all'inizio di marzo 1452, periodo in cui le galee devono ripartire per Napoli, come attesta il memoriale redatto il 06 marzo 1452¹⁰⁷.

Questa rotta prevede un ben regolato scambio di prodotti caricati per essere venduti nel nord e di prodotti e manufatti acquistati negli scali inglesi e fiamminghi. Le spezie e i prodotti del Levante e della Sicilia, i prodotti agricoli dell'entroterra catalano-aragonese e della 'Horta' valenzana vengono venduti lungo il percorso, mentre dalle Fiandre tornano stoffe, pellicce, arazzi, cappelli, drappi, panni di lusso o comunque di ottima qualità¹⁰⁸. I prodotti e i manufatti tessili costituiscono una parte essenziale delle merci importate dalle città del nord, e i panni di Bruges, di Fiandra o di Londra sono venduti a Palermo e Napoli. Dalle Fiandre provengono le stoffe più pregiate, destinate esclusivamente all'uso del re e della sua famiglia, e per la «biancheria personale del re»¹⁰⁹, fra cui la famosa 'tela d'Olanda' tanto pregiata,

¹⁰⁵ ACA, Reg. 2655, ff. 137r-139v, 8 giugno 1451, Memoriale di Alfonso d'Aragona a Francisco des Valls. Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 42-44, doc. III; ripreso da DEL TREPPO 1967, p. 106; DOCUMENTO 8.

¹⁰⁶ Si veda il Memoriale a Feliu Gallart (ACA, Reg. 2655, ff. 157r-v, 15 luglio 1451). Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 44-45, doc. IV; DOCUMENTO 18.

¹⁰⁷ ACA, Reg. 2659, ff. 71v-72v, 6 marzo 1452, Lettera e Memoriale a Andreu Pol e Andreu Ferrer delle cose da acquistare in Fiandra; DOCUMENTO 16. Si deduce in effetti dal memoriale che il re non è sicuro che le galee siano ancora a Bruges o già ripartite per Napoli.

¹⁰⁸ DEL TREPPO 1967, p. 108, pp. 112-114.

¹⁰⁹ MONTALTO 1922, p. 115.

espressamente tessuta come «*draps de raç*» per il sovrano¹¹⁰. In realtà la maggior parte delle stoffe proviene da Firenze (la seta e i drappi di lana fini¹¹¹), poi dalla Spagna (stoffe modeste per foderare i vestiti), dalla Francia (stoffe ancora più modeste ed economiche), mentre le Fiandre e l'Inghilterra forniscono solo una piccola parte, anche se di gran pregio¹¹².

L'importanza di questi viaggi è testimoniata dal fatto che, nei mari attraversati, le galee inviate dal re hanno una priorità assoluta sulle attività di tutti gli altri mercanti della Corona. Alfonso non solo richiede ai mercanti catalani, maiorchini e valenzani di lasciare libera la rotta verso le Fiandre, ma chiede anche a «*tots los mercaders que acostume fer mercaderies en Flanders*» di tenersi pronti ad aiutare eventualmente le galee dirette in Fiandra, per esempio nel caricare o scaricare le merci, e addirittura a prendere parte al viaggio¹¹³.

Gli scali previsti durante quel viaggio non consentono al capitano di abbandonare la nave, «*exceptat en Fflandes per vesitar o fer reverencia al Illustrissimo Duch de Borgonya si fera en part que lo dit capita bonament hi puxa anar*»¹¹⁴. La visita di cortesia al duca e alla duchessa di Borgogna, due volte menzionata, costituisce un momento particolarmente rilevante del viaggio, in cui gli interessi commerciali sposano quelli politici-diplomatici:

Exint enterra lo dit Capita en fflandes ira vesitar lo dit Illustrissimo Duch de Borgonya donantli la letra que del dit Senyor seu porta al dit duch diecada explicantli les saluts aco stumades e offernitli per part del dit Senyor les dites Galeares a tota sa ordinacio e que de aquelles pot fer com si fossen sues recomanantles li per part del dit Senyor en tot lo lur prest e bon spachament si necessari sera, e aço faent e dient lo dit Capita ab aquelles pu gracioses paraules e liberals que sabra E semblant visitacio fara lo dit Capita ala Illustrissima duquesa muller del dit Illustrissimo Duch e li dara la letra del dit Senyor E axi mateix al Illustre fill lur si alli se trobara¹¹⁵.

L'intreccio tra lo svolgimento delle attività economiche-commerciali da parte degli inviati del re in Fiandra e un più e meno ufficiale ed occasionale ruolo di rappresentanza politico-diplomatico, viene documentato a più riprese attraverso le lettere e i memoriali mandati da Alfonso ai suoi uomini. Ne è un esempio la già menzionata risposta di Alfonso alla lettera mandatogli da Bruges da Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer

¹¹⁰ MONTALTO 1922, p. 102.

¹¹¹ MONTALTO 1922, p. 107.

¹¹² Per la provenienza dei panni si veda la tabella in DEL TREPPO 1967, pp. 204-205.

¹¹³ ACA, Reg. 2658, ff. 84v-85r, 16 gennaio 1451, Ordine a Thomas Pujades; DOCUMENTO 19. ACA, Reg. 2658, ff. 85r-v, 16 gennaio 1451, Ordine a Pere Jaume Jener; DOCUMENTO 20.

¹¹⁴ ACA, Reg. 2655, f. 138v (ff. 137r-139v), 8 giugno 1451; DOCUMENTO 8.

¹¹⁵ ACA, Reg. 2655, f. 138v (ff. 137r-139v), 8 giugno 1451; DOCUMENTO 8.

nell'inverno del 1451¹¹⁶. Dopo aver espresso la sua soddisfazione riguardo agli acquisti effettuati in Fiandra, il re passa subito alle questioni che riguardano l'organizzazione del prossimo capitolo dell'Ordine del Toson d'Oro, che si doveva tenere ai primi di maggio a Mons: ciò attesta del fatto che gli ufficiali di corte inviati per effettuare e supervisionare le operazioni commerciali di Alfonso, svolgono probabilmente anche un ruolo di rappresentante del re, anche se non proprio ufficiale, nei rapporti politici-diplomatici con il duca di Borgogna, o quanto meno possono fungere da tramite per alcune questioni in assenza di un ambasciatore vero e proprio. Rapporti commerciali e rapporti politico-diplomatici sono di fatto strettamente connessi, come attesta il fatto che diverse funzioni vengono spesso ricoperte dalle medesime persone.

Gli aspetti diplomatici dei viaggi commerciali del re d'Aragona nelle Fiandre sono attestati anche dal lungo memoriale consegnato da Alfonso a Garcia Bates, inviato del re presso la corte del re di Francia¹¹⁷. Garcia Bates è incaricato di avvisare il re di Francia della venuta delle galee aragonesi dirette in Fiandra e in Inghilterra – nemici storici della Corona di Francia - sotto il comando di Francisco dez Valls, di ottenere per loro un salvacondotto e di trasmetterlo a Dez Valls. Allo stesso modo, la lunga lettera indirizzata da Alfonso ai suoi ufficiali, Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer, il 14 gennaio 1451 – cioè due mesi dopo la loro partenza per la Fiandra e l'Inghilterra - lascia immaginare la delicatezza del comportamento diplomatico che implicava la richiesta di un salvacondotto¹¹⁸.

2. I rapporti politici e diplomatici.

I rapporti diplomatici costituiscono un canale essenziale degli scambi artistici tra le corti europee del Quattrocento. Alcuni studi dedicati alle relazioni diplomatiche tra la Borgogna e la Casa d'Aragona ne hanno dimostrato il ruolo storico nella nascita di un equilibrio politico e militare fondamentale per l'Europa moderna già in costruzione alla fine del Quattrocento¹¹⁹.

¹¹⁶ ACA, Reg. 2655, ff. 128r-129r, 4 marzo 1451, Lettera a Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer; DOCUMENTO 7.

¹¹⁷ ACA, Reg. 2655, ff. 173r-174v, 15 luglio 1451, Memoriale a Garcia Bates per la visita al re di Francia e richiesta di un salvacondotto per le galle di Francisco dez Valls dirette in Fiandra; DOCUMENTO 21.

¹¹⁸ ACA, Reg. 2658, ff. 82r-v, 14 gennaio 1451, Lettera a Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer, sulle procedure da seguire per ottenere un salvacondotto da parte del re d'Inghilterra; DOCUMENTO 22.

¹¹⁹ CALMETTE 1905 a; CALMETTE 1911.

2.1. 'Amicizia', 'voluntat' e 'intelligencia'.

Gli autori delle cronache dei Valois di Borgogna, come Jean de Wavrin, Du Clercq e Chastellain, evocano la grande stima, la profonda ammirazione, e la sorta di amicizia a distanza, che legano il duca Filippo il Buono e il re Alfonso d'Aragona, benché i due non si fossero mai incontrati. Questi legami di 'amicizia', di 'voluntat', di 'intelligencia', o ancora di «*fraternité d'armes*»¹²⁰, nella più pura tradizione cavalleresca, vengono ripetutamente invocati nella corrispondenza e nei documenti diplomatici scambiati fra i due sovrani.

Le istruzioni rilasciate a Guillem Ramon de Moncada il 7 gennaio 1444, in vista di uno dei primi incontri diplomatici degli ambasciatori del nuovo re di Napoli con il duca di Borgogna iniziano con l'espressione di una profonda stima e di un sentimento fraterno:

Primerament, lo dit mossen Guillem Ramon dira al dit Illustrissimo Duch de Borgunya que lo dit Senyor li regracia molt la bona amor e voluntat que per les dites sues intenciones o report dimostra haven al dit Senyor, e la bona extimacio que de ell e de ses affers din haven. E que sens negun dubte en neguna cosa, que fos sa honor e placet, volenters le dit Senyor li correspondria de tota bona voluntat e amor, e fa e fara aquella extimacio dell que ses virtuts volen e qual fer poria de hun seu propri frare com pu aquella extimacio lo enterica e vulla haven.¹²¹

Il tema dell'amore o dell'amicizia che lega i due sovrani, ricorrente nella corrispondenza scambiata nel corso degli anni tramite gli ambasciatori inviati tra le due corti, e non solo nella retorica degli *incipit*¹²², sembra ben costituire le salde fondamenta di un'attività diplomatica intensa, esigente e attenta¹²³.

Questa amicizia tra le due dinastie non è certo ispirata soltanto dai sentimenti personali ma risale all'epoca di Filippo l'Ardito. La cordialità delle relazioni tra Alfonso d'Aragona e Filippo il Buono non è affatto ovvia, né cosa semplice, essendo quest'ultimo parente di

¹²⁰ Il termine sarà ripreso in particolare da J. Calmette per descrivere i rapporti tra Ferdinando il Cattolico e Carlo il Temerario (CALMETTE 1905 a).

¹²¹ ACA, Reg. 2652, ff. 70r-71r, 7 gennaio 1444, Istruzioni a Guillem Ramon de Moncada; DOCUMENTO 23.

¹²² Le lettere di Alfonso d'Aragona si rivolgono tutte al duca mediante la formula «*Illustrissime et potens Dux Consanguinee et Amice nostro carissime*», per altro simile a quella usata per il re Alfonso di Portogallo e il duca di Savoia.

¹²³ Per esempio nella lettera inviata da Alfonso a Filippo il Buono al ritorno degli ambasciatori Francesco Danio e Garcia Muntanyes incaricati di presentare al duca le richieste di modifiche ai capitoli dell'Ordine del Toson d'Oro viene evocato «*pro tam singularibus atque indissolubilibus mutui inter nos amoris atque perpetue dilectionis vestri parte*» (ACA, Reg. 2699, ff. 176v-177r, 8 agosto 1447).

Renato d'Angiò, principale avversario di Alfonso nella conquista del trono di Napoli¹²⁴. Il matrimonio con Isabella di Portogallo nel 1430 contribuisce senz'altro al rinsaldarsi dei rapporti tra i duchi di Borgogna e la Casa d'Aragona, imparentati con la dinastia regnante in Portogallo. La duchessa, molto legata alla Casa d'Aragona, con la quale era imparentata e intrattiene una fitta corrispondenza, ha in questo processo un ruolo importante¹²⁵. L'alleanza tra la Borgogna e l'Aragona si rafforza a partire dal 1468, culminando con il progetto di matrimonio tra l'erede al trono di Borgogna, la futura duchessa Maria, e Federico d'Aragona, figlio di Alfonso II. Svanito il progetto di unione dinastica, viene sostituito dalla costruzione di un'alleanza politica. Il progetto di crociata contro gli infedeli, accarezzato per anni da Filippo il Buono e Alfonso d'Aragona, in accordo e con la benedizione dei diversi pontefici succedutesi sul trono di San Pietro, costituisce un momento particolarmente significativo di questa convergenza degli interessi politici e militari, manifestatasi attraverso un'ideologia condivisa e strette relazioni diplomatiche.

2.2. Il progetto di una crociata in Terra Santa alla metà del Quattrocento.

Se il progetto di una crociata in Terra Santa non costituisce certo alla metà del Quattrocento una novità nella politica dell'Europa occidentale, il coinvolgimento di molti principi, le sue motivazioni politiche, religiose ed economiche, come anche le sue ripercussioni ideologiche e culturali ne fanno un aspetto fondamentale della storia politico-militare dell'Europa quattrocentesca¹²⁶. La tradizione storiografica degli studi dedicati alle crociate e al mito della crociata in Occidente, che ha in Franco Cardini¹²⁷ uno dei massimi esponenti italiani, fornisce gli strumenti critici necessari per meglio capire l'origine e la tradizione in cui s'inserisce il grande progetto di Filippo il Buono, ma anche la sua specificità e la sua importanza.

La storia delle crociate e quella del mito della crociata non sempre coincidono: mentre la storia delle crociate si svolge principalmente dal XI al XIII secolo, la storia del mito della crociata ricopre un intervallo di tempo assai più dilatato, con prolungamenti fino in epoca contemporanea. Appare paradossale il contrasto tra il carattere occasionale delle spedizioni

¹²⁴ Questo aspetto è anche evocato nel già citato documento riportando le istruzioni date a Guillem Ramon de Moncada (ACA, Reg. 2652, ff. 70r-71r; DOCUMENTO 23).

¹²⁵ CALMETTE 1908, pp. 153.

¹²⁶ Per una sintesi recente ed una bibliografia essenziale aggiornata sul processo storico della caduta di Bisanzio si rimanda a HEERS 2005, pp. 315-317.

¹²⁷ CARDINI 1993. Rinviamo in particolare al capitolo X su *La crociata mito politico*, pp. 181-211.

militari che si manifestano periodicamente e la continuità, addirittura la permanenza, della tradizione della crociata, al livello teologico, canonico ed etico-politico. Il raggrupparsi intorno alla chiamata del pontefice alla metà del Quattrocento nasconde una diversità, non solo degli interessi che motivano la partecipazione delle diverse potenze europee al progetto ma anche della percezione della figura del ‘Turco’ nemico. Mentre il *revival* dell’etica cavalleresca caratteristica della Francia di Carlo V e della Borgogna dei duchi, individua nelle qualità morali dei Turchi – qualità che mancano ai cavalieri cristiani dimentichi dei loro ideali di virtù - la ragione del loro successo militare, si diffonde la visione nuova del mondo umanistico, già suggerita da Petrarca, secondo la quale la ‘barbaria orientale’ ha corrotto la civiltà classica, e il contrapporsi tra ‘civiltà’ e ‘barbaria’ non è solo quello del Cristianesimo contro l’Islam, ma anche quello tra Europa e Asia.

Gli scambi sviluppatosi tra Filippo il Buono e Alfonso d’Aragona riguardo al progetto di una crociata in Terra Santa costituiscono un aspetto essenziale oltre ad una spia della qualità dei rapporti che legavano più globalmente i due sovrani. Perfino le tensioni che caratterizzano le relazioni commerciali tra le Fiandre e la Catalogna, a causa soprattutto della pirateria, perdono della loro acuità, in concomitanza col restringersi dei rapporti politici tra i due principi in seguito alla caduta di Bisanzio. Nel aprile 1456, Alfonso annuncia tramite Geoffroy de Thoisy, ambasciatore del duca di Borgogna, la restituzione di una caravella catturata probabilmente nel 1453 dai pirati catalani¹²⁸.

Il progetto di crociata rappresenta per i duchi di Borgogna l’opportunità di tornare al centro della scena politica e diplomatica europea, di manifestare la loro predominanza nella cerchia reale francese. L’idea della crociata costituisce per i duchi di Borgogna un elemento cardine nella costruzione dell’immagine della dinastia e del suo destino principesco. Questo « capital symbolique »¹²⁹, fondamentale e centrale nella politica degli ultimi anni del regno di Filippo il Buono, fu dilapidato dal suo successore Carlo il Temerario¹³⁰. Il lungo regno di Filippo il Buono si divide in due periodi caratterizzati da manifestazioni e realizzazioni diverse di questo fondamentale progetto di crociata¹³¹. Dopo un periodo « realistico » che va

¹²⁸ MARINESCU 1949, p. 28. La «*Recette de la Chambre des Comptes de Lille*» menziona un compenso per «*Messire Jeoffroy de Thoisy (...) pour récompensation d’aucuns ses biens qu’il a perduz en certaine carvelle (...)laquelle carvelle et les biens qui estoient en icelle fut pruisse, robée et pillée par aucun robeurs de mer du pais de Catheloingne*» (AD39, B 1988; si veda *Dehaisnes - Finot 1881*, p. 169).

¹²⁹ PAVIOT 2003.

¹³⁰ Formato agli ideali di crociata, già dalla sua partecipazione al ‘*Banquet du Faisan*’ nel 1454 a Lille, l’investimento di Carlo il Temerario nella crociata finisce lì.

¹³¹ PAVIOT 2003, p. 13.

dal 1420 al 1449, in cui la crociata è un fatto privato ancorato alla realtà, l'influenza delle teorie sviluppate da varie figure, più o meno importanti, porta il duca a considerare la crociata un fatto pubblico la cui dimensione immaginaria diventa preponderante, nel periodo compreso tra il 1451 e il 1465. Un cambiamento importante avviene quindi nel 1451, le cui ragioni risiedono nella situazione politica francese¹³². Nell'affermare pubblicamente il suo « sincero » desiderio di Crociata, Filippo il Buono lo fa passare dall'ultimo al primo piano delle sue preoccupazioni politiche.

Nella strategia diplomatica sviluppata da Filippo il Buono per liberare l'Oriente cristiano, Alfonso d'Aragona rappresenta un alleato potente senza paragone. Il Magnanimo dispone di una flotta importante che invece mancava al duca di Borgogna per poter concretizzare il progetto di una spedizione. Inoltre, in quanto Re di Gerusalemme, si sarebbe sentito oltraggiato per non essere coinvolto in un tale progetto. La posizione geografica del regno di Napoli sembra infine designarlo come l'indispensabile alleato – se non il naturale *leader* - di un progetto di dimensione mediterranea. E, se Filippo il Buono esercita nell'Europa meridionale una politica «*originale et spécifiquement 'bourguignonne'*», indipendente da qualsiasi soggezione anche riguardo al re di Napoli, ci sarà però non una vera '*leadership*' bensì l'alleanza di due potenze che si affiancano con politiche caratterizzate da un «*parallélisme frappant*», distinte soltanto dal «*idéalisme incontestable*» del duca di Borgogna¹³³.

2.3. La politica orientale di Alfonso d'Aragona.

Con la conquista di Napoli nel 1443, Alfonso riprende per conto proprio il grande sogno di un'egemonia nel Mediterraneo, contemplato, dai suoi predecessori, sia angioini sia catalani o aragonesi. Ostacolato in questo progetto dall'espansione ottomana, il suo ideale di Crociata è temperato dagli obiettivi imperialisti di una politica ragionevolmente realista. Benché eterogenea, la tradizione critica sulla politica orientale di Alfonso e la sua partecipazione al

¹³² Questo cambiamento si manifestò sia all'interno dei suoi territori (tramite la rete dell'Ordine del Toson d'Oro e l'aiuto promesso durante il '*Banquet du Faisan*'), sia su una scala europea, con l'invio di ambasciate in Francia, in Inghilterra, a Roma, a Napoli, nell'Impero e in Ungheria, con la partecipazione alle diete di Ratisbona e di Mantova, infine con la partecipazione alla crociata di papa Pio II.

¹³³ MARINESCU 1950, p. 148. Sulla politica orientale del duca di Borgogna e il progetto ducale di Crociata abbondano i saggi, fra cui menzioniamo: LACAZE 1969; TAFAREL 1983; PAVIOT 1987; PAVIOT 1995; PAVIOT 2003; CARON 2003.

progetto di crociata fornisce alcune chiavi di lettura¹³⁴. Mentre gli studi degli storici del Vicino Oriente hanno evidenziato soprattutto l'aspetto movimentato delle relazioni del re con i mercanti-corsari d'una parte, e con il sultano mameluk d'altra parte, gli studiosi occidentali hanno interpretato l'importanza del fenomeno della pirateria come una manifestazione di crisi e di difficoltà (sulla base della tesi di un declino economico precoce e marcato di Barcellona). Pochi hanno rilevato l'interesse che rappresentava il Mediterraneo orientale per Alfonso e i suoi soggetti, sia dal punto di vista politico (Marinescu), sia dal punto di vista commerciale anche malgrado il fenomeno dei pirati (Del Treppo), sia combinando i due aspetti (Ryder, che però evoca rapidamente il problema).

Molti aspetti della politica orientale di Alfonso d'Aragona sembrano scaturire dalle preoccupazioni economiche e finanziarie, poiché il Mediterraneo orientale costituisce un protagonista importante del commercio catalano¹³⁵. I progetti politici di Alfonso e l'espansione commerciale dei mercanti catalani seguono tuttavia logiche distinte, che convergono solo nel nuovo ruolo decisivo assegnato a Rodi. Sono stati osservati per il commercio catalano gli effetti perversi della politica di Alfonso, accentuati ancora dalla conquista di Napoli, quando gli imperativi militari costringono il sovrano a distogliere il potenziale navale dalla sua precedente vocazione commerciale (con il conseguente rilassarsi delle relazioni commerciali con il Mediterraneo orientale responsabile di aspre relazioni con i mercanti).

Malgrado la loro dimensione periferica, le relazioni del Magnanimo e della Catalogna con l'Oriente sembrano quindi caratterizzate, già durante il periodo spagnolo, da una netta «*politicisation*», simile allo spostamento degli interessi orientali del sovrano dalla sfera economica alla sfera politica, osservato da Marinescu per il periodo successivo alla conquista di Napoli¹³⁶. Certi progetti grandiosi, come quello della crociata «*avaient en fait une vocation avant tout rhétorique, destinée à entretenir le prestige du Magnanime*», e «*lui permettait en outre de se présenter en nouveau croisé*», cioè in un atteggiamento simile a quello del duca di Borgogna¹³⁷. Non a caso il ritratto di Alfonso d'Aragona elaborato da Bartolomeo Facio si chiude, dopo un riferimento alla cultura e all'erudizione del sovrano in accordo con lo spirito

¹³⁴ La questione della politica orientale di Alfonso d'Aragona presenta una lunga tradizione storiografica, in particolare napoletana: CERONE 1902; PONTIERI 1974. La sintesi progettata da Marinescu, di cui soltanto parte è stata pubblicata postume (MARINESCU 1994) non ha potuto vedere la luce e manca tuttora una sintesi aggiornata.

¹³⁵ Si veda COULON 2000.

¹³⁶ MARINESCU 1994, p. 80.

¹³⁷ Coulon tuttavia non menziona mai esplicitamente il duca di Borgogna.

dell'epoca, sull'immagine del protagonista del «*mirage de la croisade*», del principe chiamato «*unus ex omnibus*» ad affrontare la minaccia turca¹³⁸.

Il progetto di una crociata in Oriente si svolge comunque per Alfonso nel contesto di un rapporto difficile col papato. La pace con Martino V è ottenuta nel 1429 al prezzo di ben 150.000 fiorini. All'attitudine benevola di Alfonso riguardo al Concilio di Basilea e dell'antipapa Felice V corrisponde una certa ostilità per il papa Eugenio IV. Tuttavia, quando nell'estate 1443, Eugenio IV richiede ad Alfonso l'aiuto di dieci galee, il re mette a disposizione del papa la sua flotta stanziata in Sicilia. Il 1 ottobre 1443, Eugenio IV promette al re 200.000 fiorini in ricompensa dei servizi offerti per combattere i suoi nemici in Italia e per sopportare le spese per la preparazione della flotta. Vani risultano i tentativi del pontefice di riunire intorno a sé i principi cristiani: mentre gli sforzi presso Carlo VII e Enrico VI rimangono inutili, soltanto il duca di Borgogna e il re d'Aragona appoggiano il progetto papale¹³⁹.

2.4. Una cronologia degli scambi diplomatici nel contesto del progetto di crociata.

L'incrociarsi delle notizie documentarie, già pubblicate o rilevate in occasione di una nuova ricerca negli archivi francesi, italiani e spagnoli, permette di seguire gli scambi diplomatici, di cui purtroppo non si possono sempre identificare i protagonisti. Se i documenti borgognoni menzionano a più riprese gli «*ambaxadeurs du Roy d'Arragon*»¹⁴⁰, i nomi delle persone coinvolte nelle ambascerie vi vengono raramente precisati. Le fonti aragonesi risultano spesso più esplicite da questo punto di vista, e vi compaiono i nomi degli ambasciatori del duca di Borgogna. È possibile tuttavia ricostruire la cronologia di questi scambi con gli itinerari degli inviati e i contatti personali stabiliti in quelle occasioni.

La conquista del trono di Napoli segna anche l'avvio da parte di Alfonso di rapporti diplomatici molto stretti con il duca di Borgogna, favoriti dalla lunga tradizione già ricordata dell'amicizia esistente fra le due dinastie, e rafforzati dai nuovi legami familiari¹⁴¹. Per Marinescu, il duca di Borgogna desideroso di contrattare un'alleanza con il re d'Aragona ne è

¹³⁸ ALBANESE E ALII 2000, p. 1243.

¹³⁹ Perfino Alfonso subordinava la sua partecipazione alla crociata ai propri interessi italiani. Col pretesto del rifiuto giunto da Venezia di accordare un salvacondotto più volte richiesto, e a causa delle difficoltà incontrate nella politica peninsulare, rinunciò a fornire l'aiuto promesso.

¹⁴⁰ AD21, B 1699, ff. 119r-v, anni 1446-1447; DOCUMENTO 24.

¹⁴¹ Marinescu anticipa al 1442 le strette relazioni tra il duca di Borgogna e il Magnanimo (MARINESCU 1950, p. 149).

in qualche modo impedito dalla sua parentela con Renato d'Angiò, principale avversario di Alfonso nella contesa del trono di Napoli, e dal timore delle spiacevoli conseguenze che questo atto avrebbe causato nelle sue relazioni con papa Eugenio IV. Un'alleanza contro gli infedeli, che meglio può ottenere favore presso il pontefice, sembra un'eccellente occasione per stabilire un rapporto politico, di cui allargare il sistema in un secondo tempo¹⁴².

I primi contatti tra Filippo il Buono e Alfonso d'Aragona in vista di una spedizione militare avvengono nel 1442, in risposta alla richiesta di aiuto lanciata dall'imperatore di Bisanzio Giovanni VIII Paleologo. Un messaggero borgognone è presente alla corte del re d'Aragona già nel 1442 precludendo ad una serie di scambi ininterrotti tra i due principi. Verso la fine dell'anno 1443, il duca di Borgogna entra in contatto col cardinale Pierre de Foix, parente di Alfonso, tramite «*micer Arnau de Cofita, cavaller del orde de Sanct Johan*», cioè Regnault de Confide, frate dell'ordine ospedaliero. A quest'ultimo affida qualche settimana dopo il comando di una galea inviata in aiuto a Rodi¹⁴³. Nel 1443, Geoffroy de Thoisy lascia Villefranche con tre galee del re d'Aragona per respingere l'attacco a Rodi, assediata dal 12 agosto al 18 settembre.

Il 7 gennaio 1444, Alfonso d'Aragona detta le sue istruzioni a Guillem Ramon de Moncada, gran siniscalco del regno di Sicilia, inviato alla corte di Borgogna¹⁴⁴. L'importanza di questa prima tappa, che stabilisce buone relazioni diplomatiche tra Filippo il Buono e il Magnanimo, si avverte dal tono insieme rispettoso, cordiale e premuroso, e dalle dimensioni del documento. Alfonso desidera distendere le relazioni tra Elonora di Portogallo e l'infante don Pedro di Portogallo, e spera molto nell'influenza della duchessa Isabella per convincere Filippo il Buono ad appoggiarlo in questo progetto. Alfonso intende anche dare una dimensione più concreta al progetto di spedizione, preoccupandosi del numero di navi e uomini necessari, ma anche della partizione dei beni che potrebbero risultare da tale spedizione.

Pochi giorni dopo, il 24 gennaio 1444, Filippo il Buono invia da Bastogne presso il papa e il re d'Aragona lo scudiere Jacques Galois¹⁴⁵. Nell'autunno 1444, un inviato del duca di Borgogna è presente alla corte di Napoli. Una « Nave » e una caravella partite nel 1444 sotto il comando di Martin Alfonse Oliveira fanno scalo a Messina per completare il loro carico di merce. La spedizione del 1444, sotto il comando di Geoffroy de Thoisy poi di Walerand

¹⁴² MARINESCU, 1950, pp. 156-157.

¹⁴³ Ricevuto a corte un ambasciatore giunto da Costantinopoli, il duca di Borgogna aveva preparato a Venezia una piccola flotta di quattro galee, e invia due navi a Rodi.

¹⁴⁴ ACA, Reg. 2652, ff. 70r-71r, 7 gennaio 1444, Istruzioni a Guillem Ramon de Moncada; DOCUMENTO 23.

¹⁴⁵ PAVIOT 2003, p. 99.

de Wavrin, termina nel novembre del 1444 con la tragica battaglia di Varna. Ma né la sconfitta militare né il disastro economico arrestano il progetto, e gli scambi diplomatici tra Borgogna e Aragona presto riprendono.

I signori borgognoni Guillaume de la Baulme, Guy de Crévecoeur et Pierre de Vergy, di ritorno dall'Oriente dove hanno combattuto nell'esercito guidato da Geoffroy de Thoisy, soggiornano alla corte di Napoli. Alfonso d'Aragona affida a Guillaume de la Baulme una missione per i duchi di Borgogna, probabilmente mirata alla ripresa degli scambi per la Crociata. Nell'autunno 1446, l'ambasciatore del duca di Borgogna, il signore Ghilebert de Lannoy, partito da Lille il 30 agosto e diretto in Terra Santa per un viaggio di esplorazione, si ferma a Napoli¹⁴⁶. Accompagnato da Jean Jouffroy, è incaricato di rimettere ad Alfonso la collana dell'ordine del Toson d'oro¹⁴⁷.

All'inizio del 1447, il re d'Aragona invia alla corte di Borgogna in qualità di «*Ambassiatores magnificum virum et dilectum consiliarium*»¹⁴⁸ l'ufficiale di corte Garcia Muntanyes e il cavaliere Francesco Danio, usciere d'armi. Incaricati da parte del re di portare al duca di Borgogna l'accettazione dell'elezione del Toson d'Oro insieme alle richieste di alcune modifiche, giuravano il 14 maggio 1447 in nome del re. La missione, la cui importanza è testimoniata non solo dal lungo memoriale destinato agli ambasciatori ma anche dalle numerose lettere che l'annunciano¹⁴⁹, s'inserisce senz'altro direttamente nel progetto di

¹⁴⁶ Ghilebert de Lannoy viene menzionato come «*magnificus et dilectus noster Gilbertus de Lanoy dominus de Buternal, vester consiliarius cambellanus et ambasciator*» in una lettera di Alfonso al duca di Borgogna (ACA, Reg. 2654, ff. 100v-101r, 28 dicembre 1447, Lettera al duca di Borgogna).

¹⁴⁷ Viene registrato nel gennaio 1447, un pagamento da parte di «*Gui Guilbaut, conseiller de Monseigneur le Duc de Bourgogne, premier maistre de ses comptes à Lille et tresorier de son ordre de la Thoison d'Or*» riguardo a due collane dell'ordine del Toson d'Oro fatte da Johan Peutin orefice di Bruges su ordine del duca. La prima collana era destinata al duca stesso, e la seconda «*a fait par moy baillier a messire Guillebert de Lannoy (...) pour de par Monditseigneur le porter et présenter au Roy d'Arragon*» (AD39, B 1992 / 15, 3 gennaio 1447; si veda *Dehaisnes - Finot 1881*, p. 176; DOCUMENTO 25).

¹⁴⁸ ACA, Reg. 2699, ff. 57v-59v: 57v; DOCUMENTO 26.

¹⁴⁹ Oltre al memoriale per Francesco Danio e Garcia Muntanyes (ACA, Reg. 2699, ff. 57v-59v, 4 gennaio 1447; DOCUMENTO 26), si conserva copia di una lettera al duca di Borgogna, trasmessa da Garcia Muntanyes e Francesco Danio, che evoca il soggiorno di Ghilebert de Lannoy alla corte di Alfonso, e le modifiche richieste per l'entrata del re nell'Ordine del Toson d'oro (ACA, Reg. 2699, ff. 60r-v, 1 gennaio 1447), di una lettera del 28 dicembre 1447 (in realtà 1446) mandata da Alfonso a Filippo il Buono che menziona il soggiorno a Napoli di Ghilebert de Lannoy e l'invio alla corte di Borgogna di Francesco Danio e Garcia Muntanyes (ACA, Reg. 2654, ff. 100v-101r). Gli ambasciatori aragonesi vengono menzionati inoltre in una lettera del 01-01-1447 a Carlo comte di Charolois (ACA, Reg. 2654, f. 101v) e in una lettera destinata a diversi signori borgognoni (ACA, Reg.

crociata, considerate le conoscenze di Danio riguardo all'Europa centrale. I conti della corte di Borgogna registrano il 2 giugno 1447 il pagamento «*a Nicaise de Monchy archierz de corps de monditseigneur la somme de dix sept frans (...) pour son voiage qu'il avoir nagueres et darnierement fait par leur ordonnance de conduire et mener les ambaxadeurs du Roy d'Arragon de la ville Dijon devers monditseigneur le duc en ses pais de Flandres de quoy monditseigneur qu'il avoit fait savoir amedisseigneurs avoit esté bien content*»¹⁵⁰. Una serie di lettere del 7 marzo 1446, destinate al duca di Borgogna ma anche ai signori sabaudi e milanesi, lascia pensare che Garcia Muntanyes si era già recato, sembra senza Francesco Danio, l'anno precedente alla corte di Filippo il Buono¹⁵¹.

Il 7 novembre 1450, nella prospettiva di un'offensiva contro i Turchi, Alfonso invia «*messer Giovanni Barressa*», e Giovanni Inannis, ufficiale della corte, in missione presso il duca di Borgogna, il quale viene omaggiato con il dono di quattro bei cavalli¹⁵². Dai conti borgognoni risulta che «*trois serviteurs de messire Jehan Barasa, chevalier, conseilier et chambellan du roy d'Arragon*» ricevettero dal duca di Borgogna come ringraziamento per la fatica, una somma di 120 livre «*per il loro vino*»¹⁵³. Nel marzo del 1451, si trova alla corte di Napoli insieme agli ambasciatori del duca di Savoia un araldo del duca Filippo il Buono, Francesco Conte¹⁵⁴. Meno di due mesi dopo, il 28 aprile 1451, Nicola Portello, scrittore della segreteria del re, è di ritorno da una missione a Digione¹⁵⁵.

È sempre il progetto di una spedizione contro i Turchi, oltre alla consegna di due collane dell'Ordine del Toson d'Oro, il motivo dell'ambasciata inviata dal duca di Borgogna

2654, ff. 101v-102r); mentre una lettera al duca di Borgogna attesta il ritorno a Napoli degli ambasciatori Francesco Danio e Garcia Muntanyes (ACA, Reg. 2699, ff. 176v-177r, 8 agosto 1447).

¹⁵⁰ AD21, Chambre des comptes de Dijon, B. 1699, ff. 119r-v, anni 1446-1447; DOCUMENTO 24.

¹⁵¹ ACA, Reg. 2690, ff. 213r-v, 7 marzo 1446, Lettera al duca di Borgogna; ACA, Reg. 2690, f. 213v, 7 marzo 1446, Lettera al duca di Milano; ACA, Reg. 2690, f. 214r, 7 marzo 1446, Lettera al duca di Savoia.

¹⁵² Cedola 14, ann. 1450, f. 119v, 137, 161v; menzionata in *Minieri Riccio 1881*, pp. 257-258.

¹⁵³ AD39, B 2008, f. 298v, anno 1451, pubblicato in DE GRUBEN 1997, PJ. 201; DOCUMENTO 27.

¹⁵⁴ Una cedola registra l'8 marzo 1451 un pagamento di 30 ducati a Francesco Conte, araldo del duca di Borgogna presente a corte. (cedola 14, f. 253v; menzionata in *Minieri Riccio 1881*, p. 412). I conti borgognoni menzionano inoltre un pagamento «*a Jehannet Viart chevaucheur de l'escurie de monditseigneur (...) pour autres cinq jours par lui vacquez environ la Nativité Notre Dame dernier passé au lieu d'Arras duquel lieu monseigneur le chancelier le fit aller avec lui a Lille, de Lille a Hesdin pour faire signer les lettres de monseigneur le mareschal touchant devers monseigneur de Harencourt pour le fait de monseigneur de Calabre, et appourter lettres de par monditseigneur et monseigneur son chancelier a monseigneur le president et a maistre Jehan Joffroy*» (AD21, B. 1714).

¹⁵⁵ Cedola 14, f. 281; menzionata in *Minieri Riccio 1881*, p. 412.

nell'estate 1451 presso il papa e il re d'Aragona. Composta da Jean de Croy, Grand Bailli di Hainaut, da Jacques de Lalaing e dell'abate di Everbode, l'ambasciata è partita da Mons, dove si è da poco concluso il capitolo dell'Ordine del Toson d'Oro¹⁵⁶. Giunge a Roma poi a Napoli, dopo il 15 maggio. Il 22 luglio 1451 partecipano a un grande convito organizzato dal duca di Calabria in Castel Capuano, in presenza di Alfonso e di molti signori della corte¹⁵⁷.

Gli ambasciatori borgognoni propongono la convocazione da parte del papa di una conferenza riunendo i delegati di tutti i principi occidentali per concordare un piano strategico dettagliato della spedizione, in accordo col re d'Aragona. Quest'ultimo conferma le sue posizioni in favore della crociata lasciando tuttavia al pontefice la decisione di un'azione. Temendo forse di essere in qualche modo 'sorpasato' dal duca di Borgogna e preoccupato di conservare un rapporto privilegiato col pontefice, Alfonso d'Aragona, avvalendosi del titolo di re di Gerusalemme, fa capire a Filippo il Buono che egli non poteva guidare da solo una crociata¹⁵⁸. Dopo il soggiorno a Napoli, Alfonso d'Aragona fa accompagnare gli ambasciatori borgognoni di ritorno a Roma da Jean Ferrando, priore di Tortosa, incaricato di confermare al pontefice l'alleanza conclusa col duca di Borgogna. Il duca s'impegna a prendere il comando delle truppe mentre il re propone la partecipazione dei suoi uomini. Il rifiuto di partecipare alla spedizione manifestato dall'imperatore Federico III, che nel 1452 giunge a Roma e a Napoli, fu motivo di grande delusione per gli altri principi occidentali¹⁵⁹. Intanto, Costantinopoli cadeva pochi mesi dopo, malgrado l'aiuto occidentale, sotto l'assedio dei turchi¹⁶⁰.

La caduta di Bisanzio ravviva il progetto di crociata. La dieta di Ratisbona, firmata il 23 aprile 1454, inaugura una serie di trattative diplomatiche, tuttavia senza esito. Una seconda dieta viene proclamata a Francfort-sur-le-Main, poi una terza a Wiener-Neustadt. Pochi mesi prima, il '*Banquet du Faisan*' tenutosi a Lille il 17 febbraio 1454, ha costituito un altro

¹⁵⁶ Si veda DE GRUBEN 1997, pp. 249-ss.

¹⁵⁷ Il 31 maggio 1452, viene registrato il pagamento a uno speciale per le confetture destinata a diversi conviti del duca di Calabria, tra cui quello del 22 luglio 1451 dato nel Castel Capuano per «messer de Canilles e messer Jaulles de Laren», ambasciatori del duca di Borgogna. (cedola 19°, f. 176-177; menzionata in *Minieri Riccio 1881*, p. 416).

¹⁵⁸ PAVIOT 2003, p. 127.

¹⁵⁹ MARINESCU 1950, p. 168.

¹⁶⁰ Già nel 1450, poi nel 1451, il re d'Aragona aveva inviato in Oriente il suo capitano generale, Bernat de Villamarin, con una flotta di dieci galee, per approvvigionare Bisanzio assediata. Mel marzo 1453, la flotta è richiamata, e, prima che il papa Nicola V possa muovere in aiuto a Costantinopoli, la città viene presa dai Turchi. Lettere di re Alfonso riporta l'annuncio dell'assedio e della caduta di Costantinopoli (per esempio ACA, Reg. 1661, ff. 21v-22r, 6 luglio 1453).

momento importante per l'affermazione dei progetti ducali di crociata¹⁶¹. I signori presenti hanno promesso ufficialmente di partecipare ad una spedizione in Oriente, esponendo ciascuno le proprie ragioni, con una certa spontaneità¹⁶². Vi erano presenti signori aragonesi, probabilmente rappresentanti di Alfonso¹⁶³. Nella primavera del 1454, Filippo il Buono invia Jean Jouffroy, vescovo di Arras, presso il re d'Aragona. Quest'ultimo risponde con lettere del 15 luglio, entusiasmato dalle decisioni ducali¹⁶⁴. Il 15 dicembre 1454, Jean Poupet, «*conseiller et maître des requêtes de l'hotel*», e Henriët Le Vigreux «*chevaucheur*» lasciano Salins per una missione diplomatica presso il pontefice e il re d'Aragona «*pour le fait du voyage de Turquie*»¹⁶⁵. In una lettera del 13 febbraio, Alfonso informa Filippo il Buono, ringraziandolo, dell'arrivo a Napoli del suo ambasciatore¹⁶⁶, mentre una missiva della stessa data indirizzata al cancelliere borgognone Nicolas Rolin menziona i tentativi dello stesso Alfonso presso il papa e assicura il duca del suo sostegno¹⁶⁷. Di ritorno il 24 avril 1455, Jean Poupet porta al duca lettere di sostegno emesse da Alfonso¹⁶⁸.

Il legato pontificio, Enea Sylvius Piccolomini, che soggiorna a Napoli nel 1455, può assistere alla presa della croce da parte di Alfonso d'Aragona nel giorno di Ognissanti. Il re deve attaccare i turchi con suo nipote Alphonse V di Portogallo. L'emissione ripetuta di bolle papali testimonia le preoccupazioni del pontefice: le bolle di crociata *Regis aeterni* e *Dum preclara*, proclamate il 9 gennaio 1455, e destinate alle popolazioni degli stati borgognoni, sono seguite da una nuova bolla di crociata proclamata il 15 maggio 1455 da papa Callisto III, la cui speranza riposa sempre nella collaborazione del duca di Borgogna e del re d'Aragona. In occasione del capitolo dell'Ordine del Toson d'Oro tenutosi a l'Aja nel 1456, la cui ostentazione fu del tutto paragonabile a quella del '*Banquet du Faisan*' a Lille nel 1454, il

¹⁶¹ Sul '*Banquet du Faisan*', si veda CARON 2003; HEERS 2005, pp. 264-270.

¹⁶² Secondo Heers, testimoniato dalla diversità dei voti riportati da Olivier de la Marche (HEERS 2005, p. 265)

¹⁶³ O. De la Marche (*La Marche 1883-1888*).

¹⁶⁴ ADN, B 2017, f. 134v, pubblicato in *Deutsches Reichstagskarten...*, p. 155 ; MARINESCU 1950, p. 26 (risposta di Alfonso).

¹⁶⁵ La missione presso il papa riguardava tra l'altro la questione della spedizione delle bolle di Crociata (PAVIOT 2003, p. 139). Nelle AD39 si conservano le bolle B 2017, f. 147; B 2020, ff. 234v-235.

¹⁶⁶ ACA, Reg. 2659, ff. 144v, 13 febbraio 1455, Lettera al duca di Borgogna in risposta alle lettere portate dall'inviato borgognone (Giovanni di Popeto da Besançon).

¹⁶⁷ ACA, Reg. 2659, f. 145r, 13 febbraio 1455, Lettera al Cancelliere Nicolas Rolin, «*Spectabili et Magnifico viro Nicolao Rolini Militi domino Autame consiliario et cancellarlo Illustrissimi Ducis burgundie consanguinei et amici nostri carissimi. Devoto nobis plurimum dilecto*».

¹⁶⁸ Paviot 2003, p. 143; Marinescu 1950, pp. 26-27.

duca di Borgogna riceve dal pontefice il gonfalone della Crociata, oggetto di una grande processione.

Intanto, Geoffroy de Thoisy è stato inviato il 2 marzo 1456 dal duca di Borgogna a Roma e a Napoli, probabilmente per concordare i preparativi per la spedizione. In una sua lettera del 11 aprile, Alfonso d'Aragona informa Filippo il Buono delle discussioni avvenute durante il soggiorno dell'inviato borgognone, e promette la sua partecipazione nella flotta pontificia con 15 galee, ma anche la preparazione di una spedizione molto più importante («*Sed multo maiore classem ad huiusmodi expeditionem preparamus*») alla quale avrebbe partecipato una «*super caravella capta a trireme custodie civitatis Barchinone*»¹⁶⁹. La flotta pontificia, a cui partecipano le navi di Alfonso, parte nel mese di agosto del 1456. Nel corso dell'anno 1456-1457, la flotta combatte brillantemente nel mar Egeo, ma cede davanti al vittorioso contrattacco di Mehmet in Morea nel 1458-1460.

Gli interessi divergenti e il fragile equilibrio della pace in Europa sono le cause principali del fallimento del progetto di una crociata in Terra Santa alla fine degli anni cinquanta del Quattrocento. Tra il 1456 e il 1457, le relazioni del re di Francia Carlo VII col duca di Borgogna si guastano, e il successore sul trono di Francia, Luigi XI, conferma questa tendenza, mentre il peggioramento dei rapporti dell'erede Carlo conte di Charolais con la famiglia de Croy rovina la coesione intorno al duca. Nell'agosto 1458, Pio II è succeduto sul trono pontificio a Callisto III, morto solo qualche mese dopo il re d'Aragona. Il nuovo pontefice convoca a Mantova i rappresentanti dei principi cristiani per un grande congresso il primo giugno 1459. Lo splendore delle ambasciate mal cela la delusione causata dall'assenza dei principi, e la decisione di una nuova spedizione, il 26 settembre 1459, viene accolta senza grande entusiasmo.

La speranza di una partenza per la Terra Santa si manifesta tuttavia negli anni 1463-1464 nelle ripetute bolle di papa Pio II e le sue *Epistole* del 1463-1464. La minaccia turca occupa la diplomazia italiana ancora per tutto l'inverno 1463-1464, ma gli stati della penisola sembrano preoccupati soprattutto dai problemi economici e dalla tensione delle loro relazioni causata dalla crescente potenza di Venezia. Pio II prende la Croce il 18 giugno 1464 e giunge senza forze ad Ancona dove muore il 14 agosto. Dalla parte borgognone il duca ha ripreso nel 1462, dopo una lunga malattia, i progetti del 1454, e convocato alla fine del 1463 a Bruges i signori che avevano giurato a Lille, chiedendo loro di mantenere la promessa e di prepararsi ad una nuova spedizione. Una flotta di 12 vascelli e 2000 uomini sotto il comando di

¹⁶⁹ ACA, Reg. 2662, f. 19v, 11 aprile 1456, Lettera al duca di Borgogna. Paviot 2003, p. 144; Marinescu 1950, pp. 27-28.

Antoine «*Grand Bâtard de Bourgogne*» lascia il porto della Sclusa l'11 maggio, ma rientra appena giunta l'annuncio della morte di Pio II, sferrando un colpo definitivo al travagliato progetto di crociata¹⁷⁰.

2.5. L'Ordine del Toson d'Oro.

Fondato da Filippo il Buono nel 1430, l'ordine cavalleresco del Toson d'Oro è parte integrante dell'organizzazione - e perfino della costituzione¹⁷¹ - dello Stato borgognone. Strumento privilegiato del potere politico dei duchi, vetrina del loro splendore e delle loro ambizioni, contribuisce efficacemente ad accrescere il prestigio dei sovrani borgognoni in Europa.

Gli statuti dell'Ordine istituito il 10 gennaio 1430 comprendono 94 articoli, di cui contenuto ed impostazioni si ispirano a diversi ordini già esistenti, fra cui l'ordine inglese della Giarrettiera e quello della Stola e Jarra fondato da Ferdinando d'Aragona. Con il notevole sviluppo della dimensione fastosa, l'Ordine del Toson d'Oro si stacca presto da questi precedenti modelli. È allo stesso tempo proprio questo modo di vivere che, insieme allo splendore delle cerimonie dell'Ordine, gli assicurerà una fama eccezionale, senza confronto nel caso degli altri ordini.

Il primo obiettivo enunciato negli Statuti dell'Ordine, quello religioso, consiste nel preservare la fede cristiana e difendere la Chiesa, preoccupazioni che Filippo il Buono molto aveva a cuore e che legano strettamente l'istituzione dell'Ordine del Toson d'Oro ai suoi progetti di crociata in Terra Santa. La creazione dell'Ordine assicura in effetti al duca il sostegno del pontefice quando Egli ne conferma la costituzione con una bolla pontificia¹⁷². Ma un altro obiettivo, più profondo quanto meno esplicito è quello di rafforzare la coesione degli Stati borgognoni, un insieme geografico disseminato ed eterogeneo¹⁷³. Gli statuti

¹⁷⁰ Verrà rinnovato nel 1471 (14 febbraio) il patto di amicizia tra Carlo il Temerario e Ferrante d'Aragona, seguito da una lettera di Ferrante al duca di Borgogna in richiesta della sua partecipazione alla lotta contro i Turchi, e mutato il 15 agosto 1471 in un trattato di alleanza per difesa e attacco (PAVIOT 2003, p. 185).

¹⁷¹ P. Contamine, in DE GRUBEN 1997, p. VIII.

¹⁷² DE GRUBEN 1997, p. 6.

¹⁷³ L'Ordine del Toson d'Oro permise in effetti ai duchi di Borgogna di stabilire un legame privilegiato con la nobiltà dei loro Stati - i cavalieri dell'Ordine dovevano essere nobili 'di fatto e di armi', cioè per nascita e perché cavalieri - la quale, orgogliosa di far parte di una prestigiosa 'élite', si mostrava più dedica alla difesa e salvaguardia degli interessi dei sovrani. L'Ordine permise inoltre ai duchi di stabilire buoni contatti con i signori di territori appena conquistati o ambiti (DE GRUBEN 1997, p. 21).

dell'Ordine contengono in effetti il necessario per permettere al suo capo, il duca, di imporre la sua volontà agli altri cavalieri mentre gli assicurano da parte di questi ultimi una fedeltà assoluta. La collana costituisce a più riprese una meritata ricompensa per servizi o fedeltà, ma anche spesso «un investissement sur l'avenir»¹⁷⁴.

Gli aragonesi nell'Ordine del Toson d'Oro all'epoca di Alfonso.

Eletto nel 1445 durante il capitolo di Gand¹⁷⁵, Alfonso d'Aragona è il primo sovrano straniero ad entrare nell'Ordine - prima di lui sono stati eletti nel 1440 a Saint-Omer, fra i signori stranieri, Charles duca di Orléans, Giovanni V duca di Bretagna e Giovanni II duca di Alençon. L'elezione di Alfonso è strettamente legata alle ambizioni di crociata progettate da Filippo il Buono. Con il suo rituale scambio di onori cavallereschi, concorre a rafforzare l'amicizia dinastica e la fratellanza d'armi che legano il re al duca di Borgogna - al loro ingresso nell'Ordine i cavalieri promettono 'vero amore' («*vrai amour*») verso il sovrano¹⁷⁶ - e il sodalizio politico-militare in favore della crociata. Gli altri sovrani aragonesi eletti nell'Ordine del Toson d'Oro saranno, nel 1461 al Capitolo di Saint-Omer, Giovanni II re d'Aragona, e, nel 1473 al capitolo di Valenciennes, Ferdinando d'Aragona, futuro Ferdinando II d'Aragona e di Sicilia, e Ferdinando I re di Napoli.

La nomina nel 1445 di Alfonso a cavaliere dell'Ordine implica la partecipazione del re, o dei suoi rappresentanti, al capitolo di Gand nel 1445, e ai successivi, quelli di Mons nel 1451 e dell'Aja nel 1456. A Gand nel 1445, Alfonso d'Aragona non si presenta di persona ai confratelli dell'Ordine, ma invia come rappresentante Giovanni di Bonifacio¹⁷⁷. Il duca di Borgogna incarica in seguito i suoi ambasciatori di portare al re d'Aragona la collana, simbolo dell'appartenenza all'Ordine. Viene designato Ghilebert de Lannoy, signore di Willerval e di Tronchiennes, cavaliere dell'Ordine e grande viaggiatore che ha già effettuato

¹⁷⁴ DE GRUBEN 1997, p. 395.

¹⁷⁵ Vienne, Haus- und Hof- und Staatsarchiv, Archiv des ordens vom Goldenen Vliesse, Burgundisch-spanisches Archiv. Protokolle der Ordenskapitel 1431-1486, 3 registres, Premier registre: *registre des actes capitulaires du noble ordre de la Toison d'Or depuis l'institution jusques a la XVIIIe feste et chapitre d'icellui en la ville de Saint Omer au mois de may l'an mil quatre cens soixante et ung. Maistre Jehan Hibert, Greffier*. (Da ora in poi *.Actes capitulaires*), 1^{er} registre, f. 30 r.

¹⁷⁶ DE GRUBEN 1997, p. 40.

¹⁷⁷ DE GRUBEN 1997, p. 242. Olivier de La Marche menziona la presenza al capitolo di Jean de Boniface, prima citato come originario di Castiglia, poi come aragonese (*La Marche 1883-1888*, p. 94).

diverse missioni in regioni orientali¹⁷⁸, incaricato per altro di una revisione degli Statuti dell'Ordine. Gli inviati del duca di Borgogna presentano ad Alfonso d'Aragona la sua elezione nel novembre 1446. Il re l'accettò «*joyusement et agreablement*»¹⁷⁹, ricevendo la collana e una copia degli Statuti e Ordinanze.

L'accettazione dell'elezione a cavaliere dell'Ordine da parte di Alfonso viene tuttavia subordinata ad alcune modifiche degli statuti, richieste dal re e trasmesse al duca di Borgogna dai suoi ambasciatori Garcia Muntanyes e Francesco Danio¹⁸⁰. Alfonso non vuole essere obbligato a portare la collana tutti giorni ma solo la domenica; né essere costretto, nel caso di una guerra che coinvolgesse il duca di Borgogna, a prendervi parte se il conflitto fosse contrario ai propri interessi¹⁸¹; chiede infine che i litigi che lo riguardano non fossero sottoposti al giudizio dell'Ordine¹⁸². Le riserve di Alfonso non devono essere intese come segno della sfiducia del re nei confronti del suo alleato borgognone, ma attestano soprattutto la sua volontà di distinguere l'ambito dell'azione politica da quello degli impegni cavallereschi¹⁸³. In effetti, le richieste di Alfonso, trasmesse dagli inviati borgognoni al duca, vengono accettate volentieri.

Tramite i suoi inviati in Borgogna, l'ufficiale di corte Garcia Muntanyes e il cavaliere Francesco Danio, il re d'Aragona ricambia l'onore, offrendo al duca di Borgogna l'elezione nell'Ordine di «Stola e Jarra», ordine fondato da suo padre Ferdinando I d'Aragona in onore

¹⁷⁸ MARINESCU 1956, p. 411.

¹⁷⁹ *Actes capitulaires*, 1^{er} registre, f. 32r. Apparemment Thoison d'Or ne dut pas les accompagner (DE GRUBEN 1997, p. 245).

¹⁸⁰ *Actes capitulaires*, 1^{er} registre, f. 32v. I registri aragonesi conservano diversi documenti relativi alla vicenda : l'accettazione da parte di Alfonso dell'elezione nell'Ordine del Toson d'Oro comunicatagli da Ghilebert de Lannoy (ACA, Reg. 2699, ff. 50r-v, 13 novembre 1446; MARINESCU 1456, p. 412, doc. I; DOCUMENTO 28); le richieste di modifiche riguardo agli obblighi dell'Ordine (ACA, Reg. 2699, ff. 51r-52v, 14 novembre 1446; pubblicate in MARINESCU 1456, pp. 412-414, doc. II; DOCUMENTO 29); il Memoriale per Francesco Danio e Garcia Muntanyes inviati presso il duca di Borgogna (ACA, Reg. 2699, ff. 57v-59v, 4 gennaio 1447; DOCUMENT 26).

¹⁸¹ Alfonso accettava la reciproca di una tale modifica.

¹⁸² ACA, Reg. 2699, f. 50. Trascritto da MARINESCU 1956, p. 407.

¹⁸³ MARINESCU 1956. Si veda anche DE GRUBEN 1997, p. 246.

della Vergine¹⁸⁴. Il duca accetta, chiedendo anche lui alcune modifiche degli statuti, simili a quelle introdotte nei statuti dell'ordine borgognone, e anche esse accettate¹⁸⁵.

Per la riunione del capitolo dell'Ordine a Mons nel 1451, Alfonso d'Aragona è assente e rappresentato dal suo procuratore Ghilebert de Lannoy, ambasciatore prediletto del duca di Borgogna presso il Magnanimo. Da una lettera spedita ai suoi ufficiali presenti in Borgogna risulta che il re avesse anche nominato suoi procuratori il signore di Ternant e il signore di Crequi¹⁸⁶. Vi partecipa anche Jerusalem, araldo del re d'Aragona, che riceve dal duca di Borgogna un compenso di 25 livres per le spese del viaggio¹⁸⁷. In occasione della messa del 2 maggio, celebrata dal cancelliere dell'Ordine, Jean Germain, il duca fa in nome del re d'Aragona un'offerta di 49 soldi, somma identica alla propria offerta¹⁸⁸, mentre il cero del re viene portato all'altare dal suo procuratore Ghilebert de Lannoy¹⁸⁹. Durante la messa celebrata il giorno seguente 3 maggio in onore dei defunti nella chiesa di Sainte-Waudru, il duca offre in nome del re d'Aragona un cero per un valore di dieci soldi sei 'deniers' e lo stesso per se¹⁹⁰. Il duca pagò anche al tesoriere, in nome del conte di Charolais suo figlio e del re d'Aragona, la partecipazione ai servizi celebrati nella Santa Cappella di Digione per il riposo delle anime dei cavalieri defunti, cioè dieci 'livres' cinque soldi per ciascuno¹⁹¹.

Le elezioni del capitolo di Mons nel 1451, testimoniano la stretta connessione degli orientamenti dell'Ordine con i progetti di Crociata di Filippo il Buono. Fra i sei nuovi cavalieri eletti, due sono importanti ufficiali della corte d'Aragona: Inigo de Guevara, conte di Ariano, gran siniscalco, e Pedro de Cardona, conte di Golisano, maestro-giustiziere di Sicilia¹⁹². Tale elezione s'inserisce nella linea politica di alleanza con la Casa d'Aragona, direttamente legata ai progetti di crociata pianificata da Filippo il Buono¹⁹³.

¹⁸⁴ Gli ambasciatori aragonesi consegnarono a quelli del duca di Borgogna la collana d'oro dell'Ordine di Stola e Jarra, da cui pende un griffo, insieme al libro delle ordinanze, pregando il duca di accetargli (ACA, Reg. 2699, ff. 57v-59v, 4 gennaio 1447: f. 57v; DOCUMENTO 26).

¹⁸⁵ *Actes capitulaires*, 1^{er} registre, f. 33r.

¹⁸⁶ ACA, reg. 2655, ff. 128r-129r, 4 marzo 1451). Il documento risulta inedito.

¹⁸⁷ AD39, B 2008, ff. 292r-292v, anno 1451; DE GRUBEN 1997, PJ. 199, p. 499; DOCUMENTO 30.

¹⁸⁸ AD39, B 2008, ff. 339v-340r, anno 145; DE GRUBEN 1997, PJ. 206, pp. 502-503; DOCUMENTO 31.

¹⁸⁹ M. D'Escouchy, *Chronique*, t. I, p. 350.

¹⁹⁰ AD39, B 2008, ff. 338r-339v, anno 1451; DE GRUBEN 1997, PJ. 205, pp. 501-502; DOCUMENTO 31.

¹⁹¹ ADN, B 2008, ff. 338r-339v, anno 1451; DE GRUBEN 1997, PJ. 205, pp. 501-502; DOCUMENTO 31.

¹⁹² MARINESCU 1956, p. 411.

¹⁹³ I tre altri cavalieri, i signori Jean de Lannoy, Jacques de Lalaing, signore di Bugnicourt, e Jehan de Neuchatel signore di Montagu, nuovamente eletti sono in effetti valorosi guerrieri ed eventuali volontari per una spedizione (*Actes capitulaires*, I registre, f. 34r). Si veda anche DE GRUBEN 1997, p. 266.

Jean Le Fevre de Saint-Remy, in veste di Thoison d'Or, il re d'armi portatore delle collane destinate ai nuovi eletti, parte per il regno di Napoli già il 7 maggio 1451. Vi consegnò la collana dell'Ordine al conte di Ariano, ma non fa in tempo a raggiungere il conte di Molisano, già defunto al suo arrivo in Sicilia¹⁹⁴. È accompagnato da Jacques de Lalaing e Jean de Croy signore di Chimay, ambasciatori del duca di Borgogna presso il re d'Aragona, incaricati di stimolare e concretizzare la spedizione in Oriente¹⁹⁵. Jacques de Lalaing e Jean de Croy soggiornano alla corte di Napoli durante l'estate 1451, concludendo finalmente una solida alleanza con Alfonso d'Aragona contro gli infedeli, e tornano insieme a Thoison d'Or facendo tappa a Roma, dove sono ricevuti dal pontefice¹⁹⁶.

Per il capitolo dell'Aja nel 1456, il re d'Aragona invia la propria procura *«hastivement par un escarcelle»*, insieme ad altre missive per Filippo il Buono¹⁹⁷. Il defunto conte di Golisano viene sostituito dal conte di Terreno, uno dei cinque cavalieri eletti, che però non riceverà mai la collana. Il registro degli atti capitolari menziona in margine che *«son election n'a point este signifíee»*¹⁹⁸, senza precisarne il motivo, ma Chastellain suppone che fosse perché questa elezione non era gradita ad Alfonso¹⁹⁹. L'evento attesta comunque del favore concesso dal duca di Borgogna ad Alfonso d'Aragona, *«a qui on avoit promis quant il prit l'ordre que tousjours et tant qu'il vivroit on lui entretiendroit deux chevaliers empres luy*

¹⁹⁴ Tornò a Napoli dove ritrovò i suoi compagni di viaggio rimasti alla corte del re d'Aragona. (AGR, Bruxelles, CC 1921, ff. 177v-178r, anno 1452; De Gruben 1997, PJ. 268, pp. 544-545; DOCUMENTO 32). Una lettera di Alfonso al duca di Borgogna datata del 10 settembre 1451 evoca la memoria di Pedro di Cardona (ACA, Reg. 2655, f. 166v).

¹⁹⁵ *«au parti de ladite feste de la Thoison d'Or, ledit duc envoya en ambassade messire Jean de Croy et messire Jacques de Lalaing devers le roy d'Arragon et à leur retour, devers le roy de France, pour aviser aucuns bons moyens pour la deffense de la foy chrestienne et seigneuries de l'empereur de Constantinople»* (Vinchant, p. 211).

¹⁹⁶ Erano già stati ricevuti dal papa nella tappa romana qualche mese prima. Il viaggio durò in tutto 178 giorni (AGR, Bruxelles, CC 1921, ff. 177v-178r, anno 1452; DE GRUBEN 1997, PJ. 268, pp. 544-545; DOCUMENTO 32).

¹⁹⁷ ACA, Reg. 2661, ff. 116r-v, 9 aprile 1456; menzionato in MARINESCU 1956, p. 409.

¹⁹⁸ *Actes capitulaires*, 1er registre, f. 37r.

¹⁹⁹ Il conte di Golisano deceduto doveva essere sostituito. Alfonso non condivideva il parere dei fratelli dell'Ordine riguardo al conte di Terreno. Quando venne a sapere dell'elezione del conte di Terreno, il re *«jura aussi en mot de roy que tant que vivroit, l'autre qui estoit eslu, l'ordre ne porteroit, et par ainsi le duc et les freres de l'Ordre, quant ce entendirent, non veillant desplaire audit roy, tinrent le collier devers eux et laisserent l'election en tel estat»* (Chastellain 1863-1866, p. 92). Il problema rimane in sospeso fino alla morte di Alfonso nel 1458.

atout l'ordre»²⁰⁰. In effetti, appena eletto Alfonso d'Aragona, sono stati eletti due consiglieri suoi, il conte di Ariano e il conte di Golisano. Filippo il Buono chiese probabilmente ad Alfonso un simile favore, anche in contrasto con gli statuti dell'Ordine di Stola e Jarra²⁰¹.

L'Ordine del Toson d'Oro e lo spirito cavalleresco in Europa alla metà del XV secolo.

L'istituzione dell'ordine borgognone del Toson d'oro, e successivamente di altri ordini in Europa, dimostrano allo stesso tempo la vivacità dello spirito cavalleresco e l'emulazione suscitata dal duca di Borgogna. La diffusione degli ideali e obiettivi dell'ordine, seguendo la rete di relazioni cavalleresche e cortesi da esso creato, è attestata dalla diffusione degli esemplari del manoscritto dell'*Histoire de la Toison d'Or* scritto dal cancelliere dell'ordine Guillaume Fillastre tra il 1468 e il 1473, e copiati per diversi membri²⁰². L'interpretazione dello spirito cavalleresco costituisce una questione problematica. Huizinga lo considera antiquato, in confronto con lo spirito dell'umanesimo. Questa tesi è stata contestata recentemente da diversi storici che hanno mostrato «*the crucial political and military significance of chivalry in a century plagued by endemic warfare and have elucidated the resultant vitalità of chivalric literary, visual, and musical culture at courts across fifteenth-century Europe*»²⁰³.

Cerimoniale e splendore.

Gli statuti e il cerimoniale dell'Ordine vengono elaborati con un giudizioso equilibrio tra la dimensione 'attiva' delle riunioni e la dimensione spettacolare e festiva di tali eventi, il cui splendore è testimoniato dalle cronache dell'epoca²⁰⁴. I capitoli dell'Ordine, che si riuniscono regolarmente in diverse città degli Stati borgognoni, costituiscono allo stesso

²⁰⁰ Chastellain 1863-1866, p. 97.

²⁰¹ Come lascia supporre il fatto che, nel capitolo di Valenciennes nel 1473, Carlo il Temerario dichiarò che il duca di Clèves doveva portare l'Ordine di Stola e Jarra (*Actes capitulaires*, 3e registre, fol. 31 r.). La cosa era contraria agli statuti, il duca non essendo né sovrano, né capo dell'Ordine del Toson d'Oro, né dell'Ordine di Stola e Jarra. Filippo il Buono probabilmente tenne segreta l'elezione del nipote. Il secondo cavaliere eletto nell'Ordine aragonese era forse Antoine de Croy, che doveva essere il procuratore di Alfonso al capitolo dell'Aja, nel caso dell'assenza del duca di Clèves (DE GRUBEN 1997, p. 282).

²⁰² BELOZERSKAYA 2002, p. 65-66.

²⁰³ BELOZERSKAYA 2002, p. 66.

²⁰⁴ Jean Le Fevre de Saint-Remy, *Chronique; Chastellain 1863-1866; La Marche 1883-1888*; E. De Monstrelet, *Chronique*, t. V; Mathieu d'Escouchy, *Chronique*, t. I.

tempo importanti opportunità di lavoro e prestigiose commissioni per gli artisti dei territori del duca (pittori, ricamatori, arazzieri, orefici)²⁰⁵ e occasioni adatte per manifestare l'ideale di splendore della corte borgognone.

Gli inviati del re d'Aragona che partecipano ai capitoli di Mons e dell'Aja rimangono senz'altro impressionati e meravigliati dal fasto delle cerimonie e dal lusso degli ambienti in cui sono accolti. Allo stesso modo i diversi ambasciatori e agenti inviati da Alfonso presso il duca di Borgogna nel corso degli anni vengono probabilmente ricevuti nelle diverse residenze ducali, dove hanno avuto la possibilità di ammirare sontuosi arredi, costituiti da splendidi arazzi e preziosi oggetti.

La residenza ducale di Bruxelles, il Coudenberg, è una delle preferite di Filippo il Buono, che a partire degli anni 1440, vi trascorre la maggior parte del suo tempo. Le stanze che hanno potuto vedere gli inviati aragonesi tra il 1444 e il 1452, sono quelli del corpo di fabbrica nuovamente costruito da Filippo il Buono tra il 1431 e il 1436, fra le quali spiccava la Sala Grande, elemento centrale delle diverse residenze ducali. Anche se risulta difficile ricostruire esattamente l'arredo di quella sala, si può supporre, con Saintenoy²⁰⁶, che vi figuravano i più begli arazzi posseduti allora dal duca di Borgogna. Nell'elenco proposto dallo studioso belga figurano soprattutto arazzi acquistati alla fine del Trecento da Filippo l'Ardito e Giovanni senza Paura, e alcune opere del primo quarto del XV²⁰⁷. A parte *L'histoire de Charlemagne*, che misurava 6 'aunes' di altezza, tutti gli arazzi misuravano 7 'aunes'. Tale omogeneità potrebbe spiegarsi con le dimensioni della sala in altezza. Il fasto, la composizione e lo stile 'fiammingo' o 'borgognone' degli arredi del Palazzo ducale di Bruxelles ha forse ispirato direttamente gli interni di Castel Nuovo a Napoli, soprattutto delle

²⁰⁵ DE GRUBEN 1997, p. 391-393. La fedeltà del duca nei confronti dei mercanti e degli artisti è da rilevare.

Probabilmente erano in pochi a poter offrire al duca materie eccezionali, e il talento richiesto.

²⁰⁶ SAINTENOY 1932-1935.

²⁰⁷ Saintenoy considera gli arazzi giunti a Bruxelles insieme a Filippo il Buono e consegnati dal duca alla custodia del «*Garde des joyaux*»: *L'histoire de Charlemagne*, pagata dal duca di Touraine nel 1389 800 livres d'oro e descritta nell'inventario di Carlo Quinto nel 1536; *La Bataille de Roosebeek*, acquisito da Michel Bernard, cittadino di Arras nel 1385-1387 e descritta nell'inventario del 1536, ma non in quello del 1598; i *Tapis du pape*, tre pezzi d'oro, così nominati nell'inventario del 1598; *La Bataille de Liège*, serie di sei arazzi realizzati nel 1411 da Riflard Flaymal, arazziere di Arras, che nel 1468 decoravano la sala degli ospiti per le nozze di Carlo il Temerario con Margherita d'York; *Les Pairs de France*, citate nel 1420 e descritte nell'inventario di Carlo Quinto del 1536, e ancora in quello del 1598. Mentre i soggetti religiosi degli altri arazzi le destinavano probabilmente alla cappella ducale (*L'Histoire de saint Jean*, acquisita da Filippo l'Ardito nel 1385-1386; *L'Histoire de saint Antoine*, acquisito sempre da L'Ardito; *Deux credos à douze prophètes et douze apotres*; *Le couronnement de Notre-Dame*, acquisito nel 1395).

sale di rappresentanza come la Gran Sala, inaugurata nel 1457? Di certo, questa esperienza del 1447 precede di poco il periodo in cui vanno ad intensificarsi gli acquisti di arazzi fiamminghi da parte di Alfonso.

Per il capitolo dell'Aja nel 1456, che accade in un periodo di restrizioni, le cerimonie si svolgono con un fasto eccezionale. Anzi, proprio per mettere a tacere le critiche emesse dai suoi avversari riguardo alle difficoltà economiche che una guerra con Utrecht avrebbe accresciute, il duca fa mostra di uno splendore senza precedenti, dagli arazzi della *Storia di Gedeone*, ai tre 'dressoirs' colmi di stoviglie di oro e pietre preziose:

Samblablement sy fai-je des cérémonies et des magnificences du disner dont nulles autre part n'ont esté vues samblables, ne de si grant effet, mesmes en l'ordre de la Jarretière, ainsi que me recorda Toison-d'Or qui autrefois s'y estoit trouvé pour les voir. Tutevoies un peu en convient faire narration pour cause du lieu qui le requiert. Car oncques en ce bout de pays-là n'avoit esté vu pareil cas à cestui, ne de telle beauté. Sy voulu le duc, sa feste non repincier, ains plus tost eslargir et lui donner splendeur pour l'amour des nations voisines qui s'y trouvèrent, et par espécial ceux d'Utrecht qui disoient qu'il n'avoit point d'argent pour leur faire guerre. La salle de La Haye est une des plus belles du monde et des plus propres à tenir grant feste. Sy fut tendue icelle de la plus riche tapisserie qui onques entrast en court de roy et de plus grant monstre et n'avoit esté monstrée ailleurs que droit-là. Car le duc nouvellement l'avoit fait faire de l'histoire de Gédéon sur le veaure²⁰⁸ de miracle en l'appropriant [p. 91] à son ordre. Je ne fay devise des tables droit-là assises, ne du haut riche dais où estoit assis le duc au milieu de ses frères, dont nul plus magnifique, mais en icelle salle avoit trois dressoirs couvers et en grant distance l'un de l'autre, dont l'un sy estoit de parement et tout de vaisselle d'or enrichie de pierreries, à cinc ou six estages de haut pour faire amirer gens, le second dont se servoient les chevaliers de l'ordre, estoit plein de vaisselle dorée, autrement chargé de riches meubles et en multitude d'estages que nulle autre chose plus riche, et le tiers dressoir dont se servoient les autres tables des assis, estoit tout de vaisselle blanche et en telle multitude et hauteur que peu a esté vu de pareil. N'y avoit tutevoies que la table où séoit le chancelier de l'ordre, le trésorier, le greffier et le roy d'armes d'un lez seulement, la table de ceux de sa chapelle tout d'un lez aussi et la table des hérauts et rois d'armes tout d'un ranc non double, là où seulement les autres princes et barons et les nobles chevaliers et escuiers allèrent au devant des mets à trompettes et clarons, en riche et très-noble aroy et en grant décorement de feste, et se contenoient regardans l'estat à deux èles de la grant table pour donner vues aux estrangers, entre lesquels y avoit aucun François droit-là venus pour leurs affaires, car y avoit des gens de messire Charles des Mares, capitaine de Dieppe, qui estoient venus pourchassier aucuns de leurs compagnons prisonniers droit-là pour escumeurs de mer, qui moult s'esmerveillèrent en ce que veoient. Y avoit aussi Anglès et Espaignols, Ytaliens et Alemans grant nombre, qui se porent ravoit d'admiration.²⁰⁹

La sala descritta da Chastellain, «*une des plus belles du monde et des plus propres à tenir grant feste*», è la Sala Grande del 'Binnenhof', la quale è per le sue dimensioni assai

²⁰⁸ *Veature*: toison. (Chastellain 1863-1866, nota 1 p. 90).

²⁰⁹ Chastellain 1863-1866, pp. 90-91.

vasta per l'epoca²¹⁰. I cartoni degli arazzi della *Storia di Gedeone* sono stati già acquistati nel 1444 da Jean Chevrot per conto del duca, garantendo l'unicità della serie posseduta da Filippo il Buono; il contratto firmato nel 1449 prevedeva quattro anni di lavoro. Gli arazzi sono stati consegnati alla fine del 1453, e la loro esibizione nella residenza ducale dell'Aja nel 1456 costituisce un evento, imponendo ai signori e cavalieri partecipanti al capitolo un modello da tutti punti di vista eccezionale e unico²¹¹. Anche questo è senz'altro un precedente significativo e un modello ideale, di cui hanno potuto testimoniare gli ambasciatori di Alfonso al loro re, per l'arredo della Sala di Castel Nuovo di Napoli, inaugurata l'anno seguente.

Doni e scambi di oggetti simbolici.

L'elezione nell'Ordine del duca di Borgogna si manifesta attraverso la ricezione di oggetti e vesti specifici, da rivestire ed esibire in segno dell'appartenenza all'Ordine, e i cui caratteri di lusso e raffinatezza contribuiscono a diffondere la fama degli artisti borgognoni. Risulta senz'altro molto significativo per la diffusione di un ideale di lusso, di preziosità e di precise caratteristiche stilistico-materiali legate ai manufatti borgognoni nel meridione lo scambio di questi oggetti nell'ambito dell'intronizzazione di Alfonso e dei suoi signori nell'Ordine del Toson d'Oro.

I conti borgognoni documentano la realizzazione e l'invio a Napoli tramite eccelsi ambasciatori, fra cui Ghilebert de Lannoy e Jean Jouffroy, delle vesti e degli attributi simbolici dell'Ordine del Toson d'Oro. Nel gennaio 1447, l'orefice Jehan Peutin, domiciliato e attivo a Bruges per la corte di Borgogna a più riprese, viene pagato 319 saluts d'or per la realizzazione di due collane dell'Ordine, tra cui quella destinata ad Alfonso «*bailler a monseigneur Guillebert de Lannoy (...) pour de par monseigneur Le duc le porter et presenter au Roy d'Arragon*»²¹². Jean Peutin fu uno degli artisti più richiesti per i lavori di

²¹⁰ Le dimensioni della Sala grande dell'Aja erano di 120 piedi per 55 per una superficie totale di 6600 metri quadrati. Fu superata però dalla Nuova Sala Grande costruita nel Palazzo del Coudenberg a Bruxelles negli anni 1452-1460/61 (150 x 60 piedi, per un totale di 9000 metri quadrati) e dalle 'Holzhallen' dove si tennero i matrimoni borgognoni a Bruges nel 1430 (146 x 73 piedi per un totale di 10658 metri quadrati) e nel 1468 (140 x 70 piedi per un totale di 9800 metri quadrati).

²¹¹ Sulla serie di arazzi della *Storia di Gedeone*, si veda DE GRUBEN 1997, pp. 274-276.

²¹² AD39, B. 1992 / 15, 3 gennaio 1447; si veda *Dehaisnes – Finot 1881*, p. 176; DOCUMENTO 25.

oreficeria dalla corte di Borgogna per la quale fu attivo in modo continuo fino alla sua morte²¹³.

In seguito all'elezione di Alfonso e in vista del capitolo di Mons nel 1451, il duca di Borgogna fa realizzare nuove vesti. Leurens Broullart, «*varlet de chambre et foureur de robes*» del duca viene pagato per aver foderato, tra dicembre 1448 e dicembre 1449, di sottile varo («*menu vair*») due mantelli di scarlatta vermiglio destinato al duca e al re d'Aragona²¹⁴. Nel 1449, viene inoltre pagato «*a Thierry du Chastel broudeur la somme de six cent trente sept salus dix sept solz (...) pour plusieurs ouvraiges de son mestier quil a fait et parfait par le commandement et ordonnance de monseigneur (...)*»²¹⁵ e «*pour le mantel de lordre de la Thoison dor de monseigneur fait par son commandement pour le Roy d'Arragon (...)*»²¹⁶, probabilmente quello foderato da Leurens Broullart. Il re accoglie con «*grande plazer*» il dono del mantello dell'Ordine e decide di portarlo per la funzione religiosa della festa di Sant'Andrea il 30 novembre di ogni anno²¹⁷.

Thierry du Chastel, che realizzerà anche il mantello di Carlo il Temerario nel 1454, è spesso menzionato nei conti borgognoni per diversi lavori di «*brodure*», quali «*chasubles*», «*chapes*», «*orfrois*», «*tables d'autel*», «*frontel d'autel*»²¹⁸, per «*la pourtraiture d'une chapelle sur drap*» o ancora per «*l'orfroy de une chappe historier de la vie Saint-Martin*»²¹⁹. Il suo nome compare negli anni 1432 con la menzione di «*varlet de chambre et brodeur de*

²¹³ Numerosi sono i pagamenti registrati a nome di Jehan Peutin orefice domiciliato a Bruges, per la realizzazione di smalti, collane, sigilli con le armi del duca, ma anche per il restauro di collane del Toson d'Oro danneggiate. Si veda per esempio per l'anno 1432: AD39, B1945, f. 209r, anno 1432 (DE GRUBEN 1997, PJ. 45, p. 437); AD39, B 1945, ff. 211r-v, anno 1432 (DE GRUBEN 1997, PJ. 47, p. 438); AD39, B 1945, ff. 212v-213r, anno 1432 (DE GRUBEN 1997, PJ. 48, p. 438); AD39, B 1945, ff. 213v-214v, anno 1432 (DE GRUBEN 1997, PJ. 49, p. 439). M. Leber gli attribuisce anche l'orologio in bronzo dorato costruita intorno al 1430 per il duca di Borgogna (LEBER 1877, p. 7)

²¹⁴ Bruxelles, AGR, CC 1921, ff. 387r-v, anno 1452; DE GRUBEN 1997, PJ. 277, p. 547; DOCUMENTO 33.

²¹⁵ AD39, B. 2002, f. 203v; si veda *Dehaisnes – Finot 1881*, p. 184.

²¹⁶ AD39, B. 2002, f. 204r, anno 1449; si veda *Dehaisnes – Finot 1881*, p. 184; DOCUMENTO 34.

²¹⁷ ACA, Reg. 2657, f. 120v, 3 maggio 1448, Lettera a Pedro de Jaqua; DOCUMENTO 35. Esiste una altra lettera di ringraziamento in latino della stessa data (ACA, Reg. 2657, f. 121r, 3 maggio 1448; pubblicata da Marinescu 1956, p. 414, doc. III; DOCUMENTO 36).

²¹⁸ AD39, B. 2028, si veda *Dehaisnes – Finot 1881*, p. 204.

²¹⁹ AD39, B. 2002, si veda *Dehaisnes – Finot 1881*, p. 184.

monseigneur le duc»²²⁰, a testimoniare dell'affermarsi della sua posizione a corte²²¹, anche se è a volte semplicemente nominato come «*broudeur*» o «*Thierry le broudeur*»²²².

De Gruben attribuisce a Thierry du Chastel i ricami figurati dei tre piviali dell'Ordine oggi conservati a Vienna, presso la Schatzkammer del Kunsthistorisches Museum, collegando a questa prestigiosa commissione i pagamenti all'artista per una somma di 3000 saluts d'oro di 48 gros per tre piviali ricamati d'oro e di perle registrati nei conti ducali del 1442²²³. La qualità delle scene principali lascia pensare che siano opere di quel «*varlet de chambre et brodeur du duc*», senza dubbio il migliore a corte, al quale il duca affidava anche gli acquisti più importanti di oreficeria²²⁴. I cartoni potrebbero essere di mano dei fratelli Van Eyck, o di Jan solo – nel caso di una commissione anteriore al 1441 – ma anche di Rogier van der Weyden o Hugo van der Goes, comunque probabilmente «un de ces excellents peintres» attivi per la corte, sempre secondo una divisione del lavoro tra il maestro autore delle scene principali, e la bottega per i piccoli compartimenti intorno²²⁵.

L'esecuzione delle vesti e delle insegne dell'Ordine del Toson d'Oro consegnate a cavalieri dell'importanza di Alfonso d'Aragona è quindi sempre affidata ad artisti ed artigiani ben conosciuti dal duca, spesso intitolati di una carica di prestigio presso la corte, come Leurens Broullart e Thierry du Chastel, o legati ad essa da ripetute e prestigiose collaborazioni, come nel caso di Jean Peutin. Se appare difficile oggi conoscere ed apprezzare l'opera di tali figure, rimane certo che la qualità delle opere bastava a diffondere l'immagine di splendore della corte borgognone, se non la fama o addirittura il nome dell'artista che l'aveva realizzata, associando per sempre l'idea di splendore alla figura dei duchi di Borgogna.

²²⁰ AD39, B. 1945, ff. 192v-193r, anno 1432; B. 2002, f. 209, anno 1449; B. 2028, anno 1557. Per i documenti relativi all'attività di Thierry Du Chastel si veda CASSAGNES-BROUQUET 1996.

²²¹ Si veda anche BELOZERSKAYA 2002, p. 120.

²²² AD39, B. 3659, f. 87v-88r, anno 1444-1446.

²²³ Lille, AD39, B 1975, f. 151r, si veda DE GRUBEN 1997, PJ. 168.

²²⁴ DE GRUBEN 1997, p. 235. È probabile che, secondo le abitudini organizzative delle botteghe di pittori, Thierry du Chastel abbia ricamato le figure centrali e lasciato ai collaboratori il compito di realizzare le figure secondarie e le parti ornamentali. Smith attribuisce all'artista anche i cartoni dell' *antependium dell'Ordine del Toson d'Oro*, ora a Vienna, al Kunsthistorisches Museum (SMITH 1998, p. 32), mentre Belozerskaya ritiene che i documenti si riferiscono solo all'acquisto e non alla realizzazione (BELOZERSKAYA 2002, note 153 p. 297).

²²⁵ DE GRUBEN 1997, p. 235.

3. La questione del *Mappamondo* di Jan van Eyck.

Un'altra opera, illustre quanto enigmatica, potrebbe costituire una testimonianza dei rapporti diplomatici intensi tra i duchi di Borgogna e Alfonso d'Aragona. Si tratta del *Mappamondo* descritto da Bartolomeo Facio nel suo *De Viris Illustribus*²²⁶: «*Eius est mundi comprehensio orbiculari forma, quem philipp belgarum principi pinxit, quo nullum consummatus opus nostra aetate factum putatur, in quo non solum loca situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo disgnoscas*». Premettendo che questa menzione, pur notevole, pone tuttora numerosi problemi riguardo alla presenza dell'oggetto nelle collezioni reali, ed eventualmente al momento e alle circostanze del suo ingresso, ma anche alla sua esecuzione, alla sua tipologia e alle sue caratteristiche formali e tecniche.

Nell'appendice del suo fondamentale saggio su Van Eyck dedicato alla questione del *Mappamondo*, Charles Sterling²²⁷ colloca l'oggetto, che secondo lo studioso è bidimensionale, fra i «*certaines grands ouvrages*»²²⁸ che Filippo il Buono richiede al suo pittore di corte nel 1435, mentre quest'ultimo si lamenta per le condizioni del suo servizio a corte. Sarebbe stato quindi eseguito probabilmente nel 1436, poco dopo il viaggio del pittore, inserendosi nei preparativi del duca per la spedizione in Oriente²²⁹. Sterling ipotizza che una copia del *Mappamondo* fosse stata portata a Napoli dall'inviato borgognone presente a corte nel 1442, Filippo il Buono non avrebbe voluto separarsi dal prototipo tanto pregiato per il quale aveva cercato di trattenere a corte il suo pittore – ipotesi che spiega allo stesso tempo la presenza simultanea di un mappamondo a Napoli e di un altro a Bruxelles²³⁰.

Steppe, in accordo con Sterling per quanto riguarda la tipologia dell'oggetto, crede invece che il *Mappamondo* di van Eyck non abbia mai lasciato la corte borgognone dove veniva conservato in un'apposita sala presso gli appartamenti ducali²³¹.

²²⁶ Citato in BAXANDALL 1964, pp. 102-103.

²²⁷ STERLING 1976, pp. 69-77.

²²⁸ «*en quoy prendrions très grand desplaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grands ouvrages, en quoy l'entendons occuper cy après et que nous trouverions point le pareil à nostre gré ne si excellent en son art et science*». Copia nel Registre des chartes (AD39, B 1605, f. 99; WEALE 1908, doc. 24; citato anche da STERLING 1976, p. 69).

²²⁹ STERLING 1976, pp. 69-70. L'idea era già stata proposta da Sterling nel 1962-63 nelle sue lezioni presso l'Institute of Fine Arts, New York University. E condivisa da BRAND PHILIP 1971, p. 183; KÜNSTLER 1972, p. 125.

²³⁰ Si veda la ricostruzione storica proposta da MARINESCU 1950, p. 156.

²³¹ STEPPE 1983, pp. 87-131.

Le ipotesi elaborate di recente da Jacques Paviot, in particolare sulla base di una attenta rilettura dei documenti d'archivio²³², divergono radicalmente da quelle proposte da Sterling. In primo luogo, per quanto riguarda la forma e la tipologia dell'oggetto: il *Mappamondo*, considerato da Sterling una rappresentazione bidimensionale, sarebbe per Paviot un globo. Per quanto riguarda la data della sua esecuzione, per Sterling sarebbe collocabile intorno al 1436, per Paviot tra il 1440 e il 1444. Perfino l'attribuzione a Jan van Eyck, elemento intangibile per Sterling, viene respinta da Paviot che la vorrebbe realizzata dall'«*astronomyen*» Guillaume Hobit.

In un recente saggio dedicato al *Mappamondo*, Belozerskaya²³³ ristabilisce la paternità eyckiana, proponendo una soluzione a metà strada tra l'ipotesi di Sterling a favore di Van Eyck e quella di Paviot rispettosa delle fonti documentarie, considerando l'esistenza di due distinti oggetti: il globo realizzato da Hobit rimasto in Fiandra per almeno un secolo, come testimoniato dagli inventari cinquecenteschi, e il mappamondo piano di van Eyck portato a Napoli e celebrato dal Facio. Ricevuto l'ordine di realizzare un globo, Hobit avrebbe abbandonato l'idea di un oggetto tridimensionale per una mappa bidimensionale, in modo che Van Eyck, «*co-authore*» del *Mappamondo*, potesse lavorare al massimo delle sue capacità, fino ad oscurare con la sua fama il nome di Hobit.

3.1. Funzione e significato politico-diplomatico del *Mappamondo*.

Mappe e carte costituiscono nel Quattrocento oggetti molto apprezzati dai principi, e vengono conservati negli spazi delle loro biblioteche o delle loro collezioni, come appare dagli inventari delle librerie e biblioteche²³⁴. Sono legati anche ai luoghi del potere civile e religioso, in particolare in Italia²³⁵. Molto spesso hanno perso la loro funzione d'uso, ed sono considerati oggetti di pregio, da ammirare e mostrare agli ospiti, ma anche degni di costituire ideali e pregiati doni.

²³² PAVIOT 1991, pp. 57-62.

²³³ BELOZERSKAYA 2000, pp. 45-84.

²³⁴ La presenza di mappamondi è attestata in diverse collezioni principesche e reali come quella del duca di Berry (si vedano gli inventari pubblicati da *Guiffrey 1894-1896*, vol. I, p. 263; vol. II, p. 132, 317) e della regina Isabella la Cattolica (*Ferrandis 1943*, p. 165). Si veda STEPPE 1983, pp. 107-108.

²³⁵ BELOZERSKAYA 2000, p. 46.

Il *Mappamondo* acquista inoltre un significato più preciso nell'ambito dei progetti borgognoni di crociata in Oriente²³⁶. Il particolare rilevato da Facio della possibilità di misurare con precisione le distanze tra un luogo e l'altro del *Mappamondo* può suggerire un uso pratico, magari nella preparazione di una missione o di una spedizione militare²³⁷. Oltre ad essere uno strumento di conoscenza e di pianificazione strategica nella politica borgognona, il *Mappamondo* diventa anche un oggetto simbolico dell'estendersi del potere ducale e degli ideali spirituali-militari, espressi per altro attraverso l'istituzione dell'Ordine del Toson d'Oro. Lo dimostra la pubblicazione nel 1449 da parte di Jean Germain, primo cancelliere dell'Ordine del Toson d'Oro e attivo difensore dell'ideale di crociata, di una compilazione di argomento religioso intitolata *La mappemonde spirituelle*²³⁸. Il frontespizio dell'esemplare probabilmente rimasto in possesso del prelado presenta una miniatura, attribuita a Antoine de Lonhy, raffigurante la consegna dell'opera – una mappa vera e propria – da parte dell'autore a Filippo il Buono²³⁹ (fig. 1). Il duca è rivestito del manto cremisi di capo dell'Ordine del Toson d'Oro e porta la collana dell'Ordine; siede all'ingresso di un vasto edificio religioso di forme gotiche, mentre lo scorcio di paesaggio sulla destra suggerisce con la sua apertura prospettica e la sua delicata resa atmosferica la vastità del mondo. Non solo è evidente la cultura fiammingo-borgognona di questa opera giovanile di Antoine de Lonhy, l'ultima eseguita in Borgogna dove era stato attivo per committenti legati alla corte ducale²⁴⁰, ma il particolare della mappa potrebbe costituire un riflesso più o meno diretto del *Mappamondo* realizzato per il duca e decorato da Jan van Eyck, che il giovane pittore avrebbe avuto modo di vedere o di cui avrebbe senz'altro sentito qualche descrizione mentre eseguiva nel 1449 la miniatura per Jean Germain.

Nel contesto dei rapporti diplomatici stabiliti dalle corti di Borgogna e di Aragona intorno al progetto di crociata, il *Mappamondo* si presenta, per la diversità e la molteplicità degli interessi che vi convergevano, come un dono ideale. Carico di significati politici-

²³⁶ STERLING 1976, p. 70. Filippo il Buono acquisisce dall'eredità di Bavaria-Hainaut due copie del *Liber secretorum fidelium crucis* di Marino Sanudo Torsello, un progetto di crociata redatto nel 1321, che contenevano diverse mappe. In questa tradizione s'inseriscono le mappe realizzate da Guilebert de Lannoy. Sono tutte perdute, ma sappiamo che erano almeno cinque (PAVIOT 2003 b, p. 207-208).

²³⁷ STERLING 1976, p. 70.

²³⁸ Jean Germain dedicò al duca il suo trattato *Adversus mahometanos et infedele* (LACAZE 1958, pp. 67-75; STERLING 1970, p. 70).

²³⁹ Jean Germain, *La Mappemonde spirituelle*, Lione, Bibliothèque Municipale, P.A. 32, fol. 1. Sulla miniatura di Antoine de Lonhy si veda PARIS 1993, cat. n° 107, p. 196; e alcune precisazioni in LORENTZ 2005, p. 19.

²⁴⁰ Il pittore risulta attivo nel 1446, come attesta il contratto firmato il 8 ottobre 1446 a Châlon per la realizzazione delle vetrate del castello di Authumes (LORENTZ 1994 a).

ideologici (l'espressione «*quam Philippo Belgarum Principi pinxit*» riferita al *Mappamondo* è significativa, essendo anche l'unica menzione nel libro di Facio del duca di Borgogna, che non è oggetto di nessuna biografia), è allo stesso tempo un prezioso manufatto emblematico degli interessi e del livello dell'ambiente intellettuale-scientifico della corte di Borgogna, ma anche della ricercatezza delle produzioni borgognoni e dell'abilità degli artigiani attivi per la corte. La corte di Alfonso è in quel periodo uno dei maggiori centri di sviluppo della geografia e della cartografia²⁴¹, e il re (i cui interessi per la *Cosmografia* di Tolomeo sono conosciuti²⁴²) avrebbe saputo apprezzare un tale dono, espressione perfetta dell'intesa e dell'emulazione intellettuale-scientifica delle due corti, assecondandone gli scambi politici-diplomatici più rigidi. Infine, lo stile fiammingo dei motivi raffigurati sul *Mappamondo* – soprattutto per l'associazione con il nome di Van Eyck– gli avrebbe assicurato un pregio eccezionale, degno appunto di essere tramandato dalla memoria storiografica del Facio²⁴³. La pluralità di significati detenuti da un oggetto come il *Mappamondo* ne permette un uso alquanto molteplice, decorativo quanto un arazzo, prezioso quanto un oggetto di oreficeria, utile e eloquente per accompagnare riunioni politiche e diplomatiche²⁴⁴.

3.2. Il *Mappamondo* nelle collezioni di Alfonso d'Aragona.

La menzione del Facio insieme a poche altre opere attribuite al genio di Jan van Eyck, e allora tutte presente nelle collezioni napoletane, reali e non, - il *Trittico Lomellino* e le *Donne al bagno* -, ha lasciato pensare in un primo momento che l'autore avesse avuto la possibilità

²⁴¹ BELOZERSKAYA 2000, p. 75. L'apice della diffusione della *Geografia* di Polémée nel nord Europa come in Italia si colloca tra 1430-1440. Va sottolineato come in questo ambito, la corte di Borgogna è al passo con le corti 'rinascimentali' italiane.

²⁴² Le cedole di tesoreria menzionano al 24 ottobre 1453 un pagamento di 170 ducati, 2 tari e 10 grana a Antonio Bologna (il Panormita), per l'acquisto di un «libro denominato Tolomeo ossia Mappamondo» consegnato a Tommaso Alesa, suo bibliotecario. (cedola 24, f. 346; menzionata in *Minieri Riccio 1881*, p. 426). Il 28 marzo 1456, Alfonso compra da un negoziante fiorentino un libro chiamato *Cosmografia Tolomei* (menzionata in *Minieri Riccio 1881*, p. 446).

²⁴³ Il peso dello stile fiammingo in questa valutazione viene sottolineato da Sterling: «La *Mappemonde* offerte par le duc de Bourgogne au roi d'Aragon aurait donc scellé l'alliance autour du projet de Croisade et le goût commun pour le style flamand aurait renforcé le sens de ce geste» (STERLING 1976, p. 70).

²⁴⁴ Il *Mappamondo* incarna in questo senso la complessità che caratterizza le questioni artistiche e stilistiche. La categoria del gusto è all'epoca ancora troppo legata a dati politici, religiosi, commerciali, ecc. per essere osservata come tale, come puro fatto estetico, stilistico (BELOZERSKAYA 2000, pp. 83-84; BELOZERSKAYA 2002, p. 184).

di vedere con i propri occhi il *Mappamondo*. Come anche la precisione della sua descrizione dell'oggetto, che evoca in particolare la precisione non solo della rappresentazione dei luoghi e dei paesi, ma anche la possibilità di poter misurare le distanze. Il *Mappamondo* sarebbe allora entrato nelle collezioni di Alfonso prima del 1456, regalato al re dal duca di Borgogna²⁴⁵. Una serie di studi ha però tentato negli ultimi decenni di respingere questa ipotesi.

In assenza di una menzione del *Mappamondo* eseguito da van Eyck e donato dal duca di Borgogna ad Alfonso negli inventari dei beni della Corona d'Aragona, in particolare dei beni trasportati all'inizio del Cinquecento a Valencia, si è pensato che il mappamondo in questione fosse rimasto presso Filippo il Buono, conservato probabilmente nel palazzo ducale, il *Prinsenhof*, di Bruges, in un apposita saletta, il «*petit galentas*»²⁴⁶. Gli inventari borgognoni menzionano in effetti alcuni oggetti che potrebbero rimandare al *Mappamondo*, evocato da Facio: «*Ung mapmonde rond, en guise de pom(m)e, en une custode de cuir noire, (et) Ung livre en papier couvert de parchement, intitulé au dehors: Déclaration de la Mapmonde, en franchoiz ; com(m)enchant au second feuille, et des méridianes, et au dernier, vers Orient la mer*» viene menzionato nell'inventario della libreria di Filippo il Buono steso nel 1467²⁴⁷.

Se il *Mappamondo* non è stato inviato a Napoli, le informazioni precise date da Facio suggeriscono che egli sia stato informato da qualcun altro che ha visto l'oggetto. Di certo il mappamondo di Van Eyck non ha potuto essere visto nel 1451 dai due ufficiali della corte aragonese eletti nell'Ordine del Toson d'oro al capitolo di Mons nel 1451, Inigo de Guevara, e Pedro de Cardona, come supponeva Steppe²⁴⁸. Questi in effetti non erano presenti a Mons, e sono stati gli ambasciatori borgognoni mandati a Napoli qualche mese dopo a rimettere al primo la sua collana, mentre il secondo era già defunto²⁴⁹. La notizia precisa del

²⁴⁵ STERLING 1976, p. 70.

²⁴⁶ Il duca vi conservava in effetti la sua *mappa mundi*. La cura attenta con la quale gli amministratori del palazzo vigilavano sul «*petit galentas*» suggeriscono il valore dell'oggetto conservato, cosa certa per un mappamondo dipinto da Van Eyck. Alcuni pagamenti per dei lavori al «*petit galentas*» nel *Prinsenhof* (Bruxelles, Archives Royales, Rekenkamer 27.390 (reken. 1446-1448), f. XIV) menzionano «- *Item pour tout le ferrage de luy du petit galentas de mondit seigneur, ou est son mappa mundi, avec une serrure de fer à deux clefz, ung verreil et autres parties de ferronnerie y servant, Xls*» (in STEPPE 1983, p. 100, 129).

²⁴⁷ *Barrois 1830*, p. 217, n° 1521 e 1522; citato da PAVIOT 1991, p. 58. sarebbe da identificare, per Paviot, all'oggetto menzionato nel 1536 nell'inventario della libreria ereditata dai duchi di Borgogna steso a Bruxelles «*ung mapplel mundi rond, en fachen de pomme, avec sa custode bende d'argent blancq, toute rompe*» (*Michelant 1872*, p. 233; citato da PAVIOT 1991, p. 58).

²⁴⁸ STEPPE 1983, p. 104.

²⁴⁹ Si veda quanto detto prima sui capitoli dell'Ordine del Toson d'Oro, pp. 98-99.

Mappamondo poteva però essere riferita al re dai suoi agenti presenti a Bruges intorno al 1451. L'accoglienza attenta, e addirittura affettuosa del duca e della duchessa Isabella di Portogallo, ai quali Alfonso aveva espressamente scritto, avrebbe permesso agli agenti aragonesi di frequentare la corte, e forse di ammirare i tesori pregiati delle collezioni ducali, fra cui forse il *Mappamondo*²⁵⁰.

Perfino il testo di Facio è stato interpretato come la confessione che lo storiografo non avesse visto di persona il *Mappamondo*²⁵¹. Il testo considerato nella sua globalità sembra tuttavia suggerire una lettura opposta²⁵². La descrizione del *Mappamondo* segue immediatamente quella del *Trittico Lomellino*, e ne riprende esattamente i termini d'incipit («*Ejus est...*»). L'ultima frase, che evoca altre bellissime opere di Van Eyck non descritte dall'autore perché non ha potuto raccogliere informazioni sufficienti («*Alia complura opera ferisse dicitur, quorum plenam notitiam habere non potui*»), non sembra possa riferirsi al *Mappamondo* piuttosto che alle altre due opere descritte, il *Trittico Lomellino* e le *Donne al bagno*, per il fatto che essa non segue immediatamente la descrizione del *Mappamondo*. Se la presenza del *Trittico Lomellino* a Napoli è quasi certa, per le numerose copie, altrettanto certa deve essere quella del *Mappamondo*. Se di questo oggetto non si conoscono copie napoletane, un ritornello e una canzone attestano la forte impressione fatta da un oggetto di questo tipo, forse proprio il nostro *Mappamondo* giunto dalla Borgogna²⁵³.

3.3. La tipologia dell'oggetto.

Il nome di Guillaume Hobit «maistre astronomyen» viene menzionato nei conti ducali per alcuni pagamenti, relativi ad oggetti ispirati alla *Cosmografia* di Tolomeo²⁵⁴. Il conto dal

²⁵⁰ Una lettera conferma che il ritorno delle galee di Alfonso dalla Fiandra è previsto per la fine dell'autunno 1453 (ACA, Reg. 1661, f. 28r, 31 agosto 1453; DOCUMENTO 11). Andreu Pol sarebbe quindi probabilmente rientrato a Napoli per l'inverno 1453-1454, e presente a Napoli quando Facio scrive il *De Viris illustribus* nel 1455-1456. Ricordiamo tuttavia che Andrei Pol era già in Fiandra da tempo quando le galee giungono per caricare i beni comprati dal re, e potrebbe essere rimasto per qualche anno ancora come agente stabile del re nel nord?

²⁵¹ WEISS 1956; PAVIOT 1991, p. 57.

²⁵² È anche la lettura che ne dà G. Toscano (TOSCANO 2004 a, pp. 172-173).

²⁵³ Menzionati da BELOZERSKAYA 2000, p. 73.

²⁵⁴ Ricordiamo l'acquisto, durante il regno di Giovanni senza Paura, di una *Cosmographia Tholomei*, traduzione latina del testo di Tolomeo, probabilmente una delle prime copie a giungere in Francia. Si pensa spesso che è stato Guillaume Fillastre a introdurre la prima *Cosmographie* di Tolomeo in Francia: ne aveva inviato il proprio esemplare al capitolo della cattedrale di Reims nel gennaio del 1418 (PAVIOT 2003 b, p. 207).

1 gennaio 1443 al 31 marzo 1444 ne menziona uno «*pour le principal ouvraige d'une mappemonde selon la discrecion (sic) de Tholomé où il a vacqué par l'espace de trois ans et demi; et ce pour treize mois entiers commençans le premier jour de janvier mil cccc xlij et finissant le darrain jour de janvier mil cccc xliij*»²⁵⁵. Segue un altro pagamento del 25 ottobre 1444 de «*la somme de C.I. ridres du pris de 1 gros piece, pour une nappemonde (sic), ensemble certificacio et quittance à ce servant*»²⁵⁶, in effetti corredato da due *quittances* del 27 ottobre 1444, l'una «*pour j description (sic) du monde sur parchemin en ront*»²⁵⁷, l'altra «*pour faire une description du monde en rond*»²⁵⁸. Rimane peraltro difficile accertare la tipologia dell'oggetto descritto da Facio. La terminologia è in effetti problematica. Dallo studio degli inventari borgognoni e angioini risulta che il termine «*mappemonde*» indichi una mappa del mondo (salvo nell'inventario del duca di Berry dove indica una mappa regionale della Terra Santa) mentre le mappe regionali e locali vengono denominate «*figures*», «*patrons*», «*portaitures*», «*plates-formes*»²⁵⁹.

Si trovano anche negli inventari aragonesi²⁶⁰ menzioni di libri, oggetti e documenti cartografici. Tra le «*mapas, spheras y otras cosas*», vengono menzionati «*Primero un globus mundi grande de pergamino asentado sobre la madera y escrito y pintado de mano con su anillo de laton para le colgar*», «*Una sphaera mundi material labrado de verde y amarilli, dentro de una funda de blanco*», e ancora «*Una mapa y carta grande de navegar en pergamino haecha e illuminada de mano, arrollada sobre una pieza de madera torneada dentro de una caxa de madera cubierta de cuero negro*». Sembra fosse chiara la distinzione tipologica, suggerita dalla denominazione dell'oggetto, tra un oggetto piano, essenzialmente bidimensionale, simile ad una carta ('*mapa*', o '*carta*') e un oggetto tridimensionale, a tutto tondo ('*globus*', e forse anche '*sphaera*' ?²⁶¹). Per il globo, viene precisato la presenza di un anello per appenderlo, permettendo di osservarne i particolari girando intorno all'oggetto

²⁵⁵ AD39, B 1978, ff. 57r-v [1 gennaio 1443-31 marzo 1444]; citato da PAVIOT 1991, p. 59; DOCUMENTO 37.

²⁵⁶ AD39, B 3499, f. 45v, 25 ottobre 1444; citato da PAVIOT 1991, p. 59; DOCUMENTO 38.

²⁵⁷ AD39, B 3499, f. 23, 27 ottobre 1444; citato da PAVIOT 1991, p. 59; anche prima da *Dehaisne – Finot 1881*, p. 195; DOCUMENTO 39. Per *Steppe* si tratta di quella menzionata nell'inventario del 1467 (STEPPE 1983, pp. 122-123).

²⁵⁸ AD39, B 3499, f. 26, 27 ottobre 1444; citato da PAVIOT 1991, pp. 59-60; DOCUMENTO 40.

²⁵⁹ PAVIOT 2003 b, p. 219.

²⁶⁰ L'inventario della biblioteca di Alfonso (Madrid, Archivo Historico Nacional, cod. 493 b) è stato pubblicato da *Mazzatinti 1897*; GUTIÉRREZ DEL CAÑO 1913; DE MARINIS 1947-1952, vol. I, p. 195 e ss.).

²⁶¹ Tra i libri di storia figurano in effetti «*Un libro de sphaera mundi cubierto de pergamino*», e «*Sphaera mundi cum tribus commentis cubierto de cuero vermejo*», dimostrando l'uso del termine «*spera mundi*» anche per le illustrazioni di un libro, che, anche se riproducono una sfera tridimensionale, sono piane.

sospeso. Il *Mappamondo* descritto da Facio era quindi con tutta probabilità un oggetto bidimensionale, e non un globo come pensa Paviot²⁶².

Il *Mappamondo* poteva collocarsi nella tradizione dei ‘mappamondi orbicolari’, quella della *Mapa Catalana* della Biblioteca Estense di Modena (fig. 2) e dell’esemplare di Fra’ Mauro conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia, raggiungendo tuttavia un rigore scientifico nuovo²⁶³. Le mappe regionali o locali intendevano mostrare quello che l’occhio poteva realmente vedere, guardando un paesaggio da un punto sopraelevato, e non una rappresentazione astratta da un punto di vista elevato in verticale. Le mappe più apprezzate ed utilizzate erano delle rappresentazioni a volo d’uccello («*vues cavalières*»), anche se le corti ricercavano e gareggiavano per assicurarsi le ultime novità²⁶⁴.

Il *Mappamondo* avrebbe rappresentato «*un panorama vu à vol d’oiseau, se présentant comme un paysage réaliste, plus ou moins continu et légèrement bombé pour évoquer la lente courbure sphérique; paysage comportant de nombreux petits motifs urbains et ruraux, reliés entre eux par des routes et des rivières ou séparées par des chaînes de montagnes. Paysage suffisamment grand (le panneau ou la feuille de parchemin pouvait facilement mesurer 75 centimètres de côté) pour comporter un clair réseau de coordonnées terrestres*»²⁶⁵. Un gruppo di miniature di produzione catalano-valenzana attesta questa nuova concezione spaziale, quasi vedutistica, della rappresentazione della terra. Un primo esempio è quello la miniatura degli *Angeli che ritengono i venti* eseguita da Jean Bapteur nell’*Apocalisse dei duchi di Savoia* intorno al 1435 (fig. 3). La miniatura del folio 67v delle *Ore di Alfonso d’Aragona*, ultimato nel 1442 (fig. 4), appartiene alla stessa tradizione, ma dimostra un’evoluzione radicale dovuta all’influenza dei modelli eyckiani: orizzonte abbassato, prospettiva omogenea, unità luminosa e atmosferica. Sarebbe per Sterling «*un écho grossier mais quasi immédiat de l’oeuvre de Jan van Eyck*»²⁶⁶ e dimostrerebbe la familiarità con

²⁶² Paviot ritiene che il riferimento alla *Cosmografia* di Tolomeo consisteva essenzialmente nella messa in pratica delle indicazioni date dall’autore greco per costruire un globo. Il processo prevedeva la realizzazione di una sfera di argilla quale matrice, sulla quale veniva applicata la pergamena (e più tardi la carta). La sfera di pergamena veniva tagliata in due parti per togliere la matrice di argilla, e le due parti ricongiunte, con un’ulteriore strato di pergamena, sul quale veniva disegnato. Un’idea dell’oggetto fabbricato si trova nel dipinto di Bramante, *Héraclite et Démocrate*, ca. 1480-1485. Anche nel caso di un globo si prevede l’uso della pergamena e l’intervento per la parte figurata di un miniatore (PAVIOT 1991, p. 60-61).

²⁶³ STERLING 1976, p. 70; STEPPE 1983, p. 130.

²⁶⁴ PAVIOT 2003 b, pp. 220-221.

²⁶⁵ STERLING 1976, p. 72.

²⁶⁶ STERLING 1976, p. 74. Oltre alla rappresentazione orbicolare del regno di Alfonso, il folio 163 raffigura anche la *Lotta contro i Mori*.

questo tipo di tema e di rappresentazione del pittore fiammingo, le cui realizzazioni di questo genere sarebbero state diffuse da copie, anche disegnate. Infine l'esemplare del *Compendi Historial* di Jaume Domenech presenta una raffigurazione del *Mondo* (fig. 5). Sterling suppone che la rappresentazione del mondo nel Mappamondo eyckiano poteva essere abbinata a quella del Giudizio Universale, secondo una tradizione iconografica risalente al XIII secolo, con uno schema a forma di T e una collocazione orbocentrica di Gerusalemme, in relazione con le preoccupazioni ideologiche, religiose e militari di Filippo il Buono²⁶⁷. La produzione spagnola è particolarmente ricca di esempi che attestano la diffusione di tale iconografia, fra i quali la miniatura del *Giudizio Universale* di Juan de Cáceres, del 1514-1524 ca., nell'*Antifonario* della cattedrale di Granada (fig. 6) presenta una 'veduta' senz'altro erede delle rappresentazioni evocate prima²⁶⁸. L'assenza di una menzione che riferisce a un Giudizio Universale da parte di Facio ci fa tuttavia ritenere questa ipotesi, pur ben giustificata dal contesto politico-ideologico dell'opera, troppo remota.

Si è pensato anche alla tipologia di 'flat map', la tipologia di 'foreshortened planisphere' non permettendo di misurare le distanze²⁶⁹. L'elogio del Facio sulla possibilità di poter misurare le distanze sul *Mappamondo* potrebbe tuttavia essere un semplice *topos* letterario ispirato agli autori classici, in particolare Plinio quando descrive la precisione nelle misure del pittore Asklepiodoros, più che a una reale qualità osservata nel *Mappamondo* borgognone²⁷⁰. Le descrizioni del Facio, in effetti, anche se precise e dettate dalla volontà di testimoniare lo splendore della corte in cui vive, sono tessute di riferimenti agli autori antichi e alle categorie classiche della narrazione e della descrizione.

La questione della tipologia del *Mappamondo* ricopre inoltre il problema della realizzazione di un manufatto le cui specifiche caratteristiche formali, tecniche e materiali, non coincidevano con le più consuete categorie tecnico-materiali delle principali discipline artigianali praticate a corte, o presso botteghe attive per la corte (si pensa all'oreficeria, i codici e le miniature, la scultura, la pittura su tavola o a fresco, l'arazzo e i ricami, ecc.). Non esistono neanche menzioni di botteghe specializzate, come potevano essere quelle botteghe stabilite presso i principali porti del Mediterraneo, Barcellona, Venezia e Genova, dove

²⁶⁷ STERLING 1976, p. 77.

²⁶⁸ Si può menzionare anche, come già Sterling (STERLING 1976, p. 77) il *Giudizio Universale*, attribuito a un pittore fiammingo forse attivo in Spagna (ca. 1495-1515), venduto a Parigi nel 1910, e ora di collocazione sconosciuta.

²⁶⁹ BELOZERSKAYA 2000, p. 57.

²⁷⁰ BELOZERSKAYA 2000, p. 58.

venivano realizzate le mappe marine²⁷¹. Per la complessità dell'oggetto si deve pensare a una collaborazione fra maestri di discipline assai diverse, quale la geografia-cartografia e la pittura-miniatura. La partecipazione del pittore-miniatore ha potuto essere più o meno rilevante. Egli aveva forse la responsabilità dell'esecuzione nel suo insieme, e poteva ricevere consigli o essere assecondato, per quanto riguarda la cultura geografica e gli elementi matematici dell'oggetto, dagli specialisti presenti alla corte del duca di Borgogna. O forse interveniva soltanto in uno stato avanzato della realizzazione, per illustrare di miniature le coordinate e i rilievi disegnati dall'astronomo-geografo incaricato dell'opera?

Se per la maggior parte dei mappamondi la parte scientifica sembrava più rilevante di quella pittorica, e comportava forse di affidarne la realizzazione agli stessi scienziati, con una circoscritta partecipazione dei miniatori per i particolari raffigurati nel caso di oggetti di un certo pregio, per un oggetto tanto pregiato come ha dovuto essere il *Mappamondo* di Alfonso, sembra giusto considerare, insieme a Sterling, un intervento importante da parte di Van Eyck, nella scia delle vedute di città o dei piani lontani paesaggistici presenti in opere come la *Madonna Rolin* (figg. 7, 8), integrato con le annotazioni a carattere scientifico²⁷².

3.4. L'attribuzione a Jan van Eyck.

Un oggetto come il *Mappamondo*, emblematico del mecenatismo intellettuale e scientifico di Filippo il Buono, oltre che carico di significati politico-ideologici e destinato a costituire un regalo ideale per un illustre alleato, il re d'Aragona, doveva essere affidato per i particolari figurati al migliore degli artisti attivi per la corte, una figura la cui fama al servizio del duca contribuiva a rafforzare il significato politico dell'oggetto²⁷³. Il legame dell'opera con il celebre pittore di corte del duca di Borgogna, Jan van Eyck, ci è testimoniato *in primis*

²⁷¹ PAVIOT 2003 b, p. 220.

²⁷² «Sur la Mappemonde l'oeil devait être invité à s'abandonner aux suggestions de profondeur atmosphérique et d'éloignement entre les localités. Mais l'esprit pouvait en même temps mesurer les distances. Le peintre (...) a pu superposer à son grand panorama peuplé de détails réalistes un fin réseau des coordonnées terrestres (...). Ou bien, il a pu se contenter d'indiquer la latitude et la longitude par des notations marginales» (STERLING 1976, p. 70). Lo studioso va fino ad attribuire al pittore tutto il disegno dei confini del Mediterraneo (STERLING 1976, p. 72). Il confronto con la *Madonna del cancelliere Rolin* viene ripreso da STEPPE 1983, p. 130.

²⁷³ È proprio per l'importante significato ideologico rivestito dalle mappe, che la loro realizzazione viene affidata in parte ai pittori, il cui lavoro è spesso, se non sempre, dedicato all'espressione di ideali civici, principeschi o personali in immagine (BELOZERSKAYA 2000, p. 64).

dal Facio²⁷⁴. E' difficile tuttavia immaginare che l'esecuzione delle miniature della «*description du monde*» menzionata nei pagamenti a Hobit del 1444, abbia potuto essere compiuta nei mesi precedenti la morte del pittore nel 1441. In effetti, dai pagamenti e dalle «*quittances*» citati prima risulta che la realizzazione del mappamondo ispirato alla *Cosmografia* di Tolomeo, già stato terminato il 31 gennaio 1444²⁷⁵, e si sia svolta soprattutto nei 13 mesi intercorsi tra il 1 gennaio 1443 e il 31 gennaio 1444. Ma è stato iniziato probabilmente nell'autunno del 1440²⁷⁶.

Senza respingere del tutto una partecipazione di Van Eyck²⁷⁷, che ci farebbe ritenere erronea la notizia del Facio – è implicito che si sia informato sulle opere che descrive – si può pensare che il pittore abbia lasciato ai suoi collaboratori alcuni disegni o indicazioni per l'esecuzione delle miniature avvenuta probabilmente negli ultimi mesi della realizzazione dell'oggetto, tra il 1443 e il 1444. Il tentativo di identificare i collaboratori di Van Eyck che abbiano potuto proseguire il progetto del maestro rimane certamente delicato, ma si può tentare alcune ipotesi.

Si può ipotizzare che si trovasse tra questi collaboratori il «*Berthelmi le peintre*» menzionato al servizio del duca di Borgogna nel 1441²⁷⁸. Se questo fosse proprio Berthélemy d'Eyck, come pensava Durrieu²⁷⁹, il celebre cognome sarebbe ancor più facilmente sopravvissuto alla morte di Jan van Eyck e rimasto per sempre legato al *Mappamondo*. Se l'ipotesi di una prolungata presenza in Borgogna di Barthélemy d'Eyck è oggi respinta da

²⁷⁴ Paviot invece esclude un legame con Van Eyck al quale viene attribuito l'oggetto solo per il suo carattere eccezionale. L'assenza di esplicito riferimento a questo oggetto nei pagamenti e doni al pittore si spiega proprio dallo statuto particolare del pittore alla corte di Filippo il Buono. L'esecuzione di alcune miniature per il *Mappamondo* ha potuto essere ricompensata in altre occasioni, senza che sia stato specificato (PAVIOT 1991, pp. 61-62). Belozerskaya considera che l'attribuzione a Jan van Eyck costituisce un altro *topos* letterario, frutto dei continui riferimenti del Fazio a Plinio, ma ci sembra che il parallelo con il tema letterario dell'invenzione della pittura ad olio non sia del tutto giustificato (BELOZERSKAYA 2000, p. 65).

²⁷⁵ PAVIOT 2003 b, p. 203.

²⁷⁶ PAVIOT 1991, p. 60. Il conte de Laborde proponeva per la realizzazione del mappamondo la data di 1442-1443, Duverger quella di 1444 (DUVERGER 1977, pp. 172-179).

²⁷⁷ Come STEPPE 1983, pp. 94, 122-123 che crede che il *Mappamondo* realizzato da Hobit e pagato all'astronomo nel 1444 non può essere stato eseguito da Jan van Eyck; tutt'al più può essersi trattato di una copia, il cui 'prototipo' sarebbe stato eseguito con i consigli dello stesso Hobit.

²⁷⁸ Il conte De Laborde aveva rilevato la presenza nel 1440-41 nei conti borgognoni di un «*Berthelmi, le peintre*», menzione ripresa da B. Prost nel suo schedario manoscritto degli artisti attivi in Borgogna (*De Laborde 1849-1852*, p. 381, n° 1354; B. Prost, *Dictionnaire des artistes bourguignons, XIIIe-XVIIIe siècles*, Bibliothèque Municipale de Dijon, Ms. 1986-37, f. 5974-75).

²⁷⁹ DURRIEU 1911, pp. 710-711. In realtà 1441 e non 1440 (Si veda STERLING 1983, p. 178).

molti studiosi per la sua incompatibilità con quella di un soggiorno napoletano dell'artista²⁸⁰, la partecipazione di Barthélemy d'Eyck alla realizzazione *Mappamondo* sembra almeno cronologicamente possibile, e ci sembra perciò lecito ripercorrere tutte le soluzioni possibili di una tale ipotesi.

Il pittore, di origine fiamminga e probabilmente parente dei fratelli Van Eyck²⁸¹, dopo una formazione nella bottega di famiglia, è attivo per la corte di Borgogna già dagli anni 1435. Gli sono state attribuite per quegli anni alcune miniature, che hanno permesso peraltro l'identificazione proposta da Pierre Quarré e ripresa da Otto Pächt del Maestro di re Renato con Barthélemy d'Eyck²⁸². Comunque Barthélemy appare al servizio di re Renato come «*varletz de chambre*» soltanto nel 1447²⁸³ e la prima menzione del suo nome si trova in un atto notarile del 19 gennaio 1444, col titolo di «*maître*» e in qualità di testimone insieme a Enguerrand Quarton²⁸⁴. Intorno al 1440-1444, Barthélemy d'Eyck forse non è ancora entrato al servizio di Renato d'Angiò, e ha potuto eseguire per il duca di Borgogna le miniature del *Mappamondo* appena fabbricato da Hobit.

Nel caso il pittore fosse invece già entrato al servizio di Renato d'Angiò, e avesse accompagnato il suo nuovo padrone a Napoli, l'esecuzione avrebbe dovuto aspettare il suo ritorno dall'Italia, cioè il 1442, a meno che il pittore fosse già rientrato nel 1441 come alcuni suppongono²⁸⁵. Non sarebbe stato improbabile, né tanto sorprendente, che Filippo il Buono richiedesse a Renato, già suo 'prigioniero' ma anche suo parente, di prestargli i servizi del suo pittore di corte, per porre l'ultima mano a un'opera pensata già tanti anni prima – forse già nel 1436 quando il duca inviava Jan van Eyck in varie missioni – e per la quale Jan Van Eyck aveva lasciato alcuni disegni. Renato d'Angiò avrebbe soltanto ricambiato il favore fattogli dal duca di Borgogna qualche anno prima quando egli prestò il servizio del suo miniatore per i fogli aggiunti al *Libro d'Ore* del re. Non poteva d'altronde che lasciarsi convincere dell'importanza dell'incarico un sovrano dai grandi interessi geografici che possedeva non

²⁸⁰ Fra i pochi studiosi che rifiutano l'ipotesi del soggiorno napoletano: KÖNIG 1996, pp. 91-96; seguito da ZEMAN 1997, p. 522.

²⁸¹ Si veda DAHNENS 1980.

²⁸² QUARRÉ 1964, p. 71; ripreso da PÄCHT 1973, p. 112, nota 59.

²⁸³ REYNAUD 1984, p. 8 e p. 9 nota 14. Reynaud corregge inoltre l'omissione ripetuta da diversi autori i quali ritenevano che Barthélemy appariva per la prima volta nei conti della corte nel 1449.

²⁸⁴ Documento ritrovato da Marie-Christine Trouillet. Si veda STERLING 1980-1981, p. 3, nota 14; STERLING 1983, p. 174, p. 191 nota 7, pp. 196-197.

²⁸⁵ N. Reynaud non esclude che il pittore sia tornato insieme alla regina Isabella e ai suoi figli; del resto Pierre du Billant ancora a Napoli nel 1440 è già a Aix-en-Provence nel marzo 1441 (REYNAUD 1997, nota 9, p. 45).

meno di 7 mappamondi²⁸⁶. Mentre, a convincere Barthélemy d'Eyck possono essere stati l'idea di legare il proprio nome a quello di un suo illustre parente, ma anche semplicemente il senso del dovere verso il suo primo maestro (che lo avrebbe portato a completare la sua opera lasciata incompiuta come ai vecchi tempi della bottega a Bruges), o ancora la fedeltà nei confronti del suo primo grande protettore, il duca di Borgogna. Barthélemy d'Eyck sarebbe rientrato a Aix nel 1443 per lavorare ad un nuovo incarico: quello commissionatogli da Pierre Corpici per il *Trittico dell'Annunciazione* destinato alla chiesa del Salvatore di Aix-en-Provence²⁸⁷.

L'esperienza di miniatore di Barthélemy d'Eyck in quegli anni è un dato molto probabile. Già Jan van Eyck si era dedicato alla miniatura negli anni in cui Barthélemy frequentava probabilmente la sua bottega²⁸⁸. L'attività di miniatore sarà in seguito un aspetto essenziale della carriera di Barthélemy d'Eyck al servizio di Renato d'Angiò. Inoltre, sembra che il pittore abbia ripetuto questa prima esperienza nel campo della cartografia: viene pagato nel 1452 per una spesa di pergamino destinato alla realizzazione di una mappa della Loira. La *Chronique Cockerell*, se se ne mantiene l'attribuzione a Barthélemy d'Eyck, contiene una veduta di Roma, che testimonia l'abilità del pittore in questo campo. Anticiperebbe un motivo ripreso nel *Mappamondo* se lo si vuole immaginare, insieme a Sterling, come una mappa orbicolare raffigurante la veduta a volo d'uccello di un paesaggio variegato di campagne, costellato di nuclei urbani e rocche realisticamente rappresentati²⁸⁹.

Se questa ipotesi a favore di Barthélemy d'Eyck non trova ulteriori conferme documentarie, salvo la menzione riportata da Durrieu dell'omonimo «*Berthelemi le peintre*» già citata, occorre ricordare che nemmeno la partecipazione di Van Eyck all'opera è documentata, e tanto meno la presenza di Barthélemy d'Eyck a Napoli.

²⁸⁶ Re Renato possedeva 7 mappamondi conservati nelle sue diverse residenze, menzionati nei diversi inventari angioini tra 1457 e 1472 (DE MÉRINDOL 1987, pp. 185-187; ripreso da PAVIOT 2003 b, p. 217, con fonti citate in nota.

²⁸⁷ Pierre Corpici in un testamento del 9 dicembre esprimeva il suo desiderio di ornare l'altare della sua cappella nella chiesa del Salvatore di Aix con un polittico raffigurante l'Annunciazione o la Vergine annunziata. Il trittico era probabilmente già sistemato per il giorno dell'Annunciazione dell'anno 1444 (THIÉBAUT 2004 b, pp. 124-125).

²⁸⁸ Si pensa per esempio alle miniature delle *Ore di Torino* attribuite per parte a Jan van Eyck e alla sua bottega.

²⁸⁹ Perfino nel caso di un globo ricoperto di pergamena, l'artista ha potuto ugualmente raffigurare le maggiori emergenze naturali e urbane disseminate sulla terra.

4. Prime conclusioni.

Se molti aspetti del *Mappamondo* menzionato da Facio rimangono enigmatici, quello più certo sembra proprio il fatto della sua presenza nelle collezioni di Alfonso il Magnanimo almeno da poco prima del 1456, quando Facio scrive. Oltre al valore di testimonianza unanimamente riconosciuto al testo di Facio, l'oggetto si presenta in effetti come un ideale dono diplomatico. Chiare diventano le ragioni di un tale regalo, nello spirito della rinnovata alleanza tra Filippo il Buono e Alfonso d'Aragona nel contesto del progetto di crociata in Oriente. Diverse hanno potuto essere le occasioni per il duca di Borgogna di consegnare il suo pregiato e simbolico dono agli ambasciatori borgognoni. Il periodo più probabile per un tale dono è quello che segue il capitolo di Mons nel 1451. Nel maggio del 1451 Jean Le Fevre de Saint-Remy, in veste di Thoison d'Or, Jacques de Lalaing e Jean de Croy signore di Chimay, ambasciatori del duca di Borgogna presso il re d'Aragona, partivano per il regno di Napoli dove soggiornarono durante l'estate, per consegnare la collana dell'Ordine al conte di Ariano e al conte di Molisano e concretizzare il progetto di spedizione in Oriente²⁹⁰. Il *Mappamondo* avrebbe costituito in questo contesto un dono particolarmente significativo, dal valore simbolico evidente solo due anni dopo la pubblicazione della *Mappemonde spirituelle* di Jean Germain, e per di più utile a una più precisa pianificazione della spedizione. Di questo significato prezioso e simbolico quanto di questo concreto uso è testimone la descrizione del Facio.

²⁹⁰ Si veda supra, pp. 90-91.

CAPITOLO III OPERE E MODELLI

INTRODUZIONE.

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. Venne ad tempo suo da Fiandra la testa del duca di Burgugna Carlo, ritracta [assai bene] dal naturale. Colantonio fe' opera che li fosse prestata dal mercante che la tenea; e, facta un'altra simile, tanto che non si potea discernere l'una dall'altra, rendo al patrone la nova che ipso avea facta di man sua, la quale lo mercante tenne per la sua propria, finché Colantonio li scoperse lo bello inganno. Similmente fe' dell'immagine di san Georgio, che venne pure da Fiandra, in tabula, in spacio di circa doi palmi e mezzo per banda delle quattro: opera assai caudata, dove si vede lo cavaleiro tutto inclinato incumbensque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passata tutta in dentro, non avea da passare se non per la pelle, che, già gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era, ad vedere, il bon cavaleiro tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba riverberava la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si mostrava molto evidente. Insomma lo bon Colantonio la contraffecce tutta questa pittura, di modo che non si discerneva la sua da l'archetipo se non in un albero, che in quella era di róvola e in questa costui ad bel studio la volse fare di castagno.¹

Il famoso riferimento di Summonte a due copie di opere fiamminghe eseguite da Colantonio evidenzia l'importanza della questione del rapporto tra modello e replica. Nessun'altra opera evocata da Summonte viene descritta con tale precisione di particolari come la tavola col *San Giorgio*. Dalle misure al soggetto, dalle caratteristiche formali alle qualità espressive e allo struggente realismo, la descrizione di Summonte culmina con il dettaglio dell'albero 'trasformato' da Colantonio, quasi a mo' di firma, quale espressione di un orgoglio artistico, e insieme del gusto di stuzzicare il suo pubblico. Se queste due repliche, purtroppo perdute, avevano lo scopo di competere con i loro modelli, e perfino di ingannare lo spettatore, altre opere ispirate a modelli fiamminghi hanno con essi rapporti meno diretti ed

¹ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 161-162.

evidenti. Nei loro diversi modi di imitare, assimilare o interpretare i modelli fiamminghi attestano tutte della fortuna eccezionale di cui godettero 'le cose di Fiandra' nella Napoli di Alfonso il Magnanimo.

Questo capitolo ha per obiettivo di far luce sui rapporti che legano le opere fiamminghe presenti a Napoli alla metà del Quattrocento alle loro repliche, varianti – cioè quel che s'intende in generale quando si parla di 'copia' -, e a tutte le opere che a questi modelli hanno attinto motivi, formule o qualsiasi altra ispirazione più o meno immediatamente riconoscibile. Raggruppando intorno a un modello le diverse copie ad esso ispirate cercheremo di ricostruire la circolazione di questo modello, cioè di individuare gli ambienti o le persone che vi potevano aver accesso, e di precisare le relazioni che legano le singole copie al modello o le repliche fra di loro (in serie o catene). Tappa tuttora fondamentale di questo tipo di indagine risulta il contributo di Ferdinando Bologna su *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico* pubblicato trent'anni or sono. Se alcune proposte possono sembrare decisamente spinte (mentre altri studi di cui si è parlato in apertura hanno forse chiarito alcune situazioni) rimangono valido il panorama generale degli scambi e lo schema delle circolazioni di modelli tracciati dall'autore.

Abbiamo riassunto nel capitolo precedente le presenze, certe o molto probabili, di opere fiamminghe nella Napoli di Alfonso: la tavola raffigurante il *San Giorgio a cavallo*, il *Trittico Lomellino* e il dipinto dell'*Adorazione dei Magi* di Jan van Eyck; gli arazzi della *Passione* di Rogier van der Weyden. A questi originali fiamminghi vengono collegate alcune opere di varia natura, destinazione e tecnica, per molte eseguite durante il regno di Alfonso ma anche dopo. Fra queste opere, vi sono diversi dipinti: il *San Giorgio* di Rogier van der Weyden della National Gallery di Washington e il dipinto dallo stesso soggetto di Pedro Nisart conservato nel Museo Catedralicio di Palma di Maiorca potrebbero rimandare all'esemplare di Van Eyck; fra i diversi dipinti collegati all'impatto del *Trittico Lomellino* significativi sono il *San Girolamo nello studio* di Colantonio ma anche le tavole di stesso soggetto di Antonio da Fabriano alla Walters Art Gallery di Baltimora e quella attribuita alla bottega di Van Eyck di Detroit, e il *San Giovanni Battista* del Cleveland Art Museum; l'ipotesi della presenza a Napoli dell'*Adorazione dei Magi* di Van Eyck è confortata da una serie di dipinti napoletani sullo stesso tema fra cui spicca la tavoletta della collezione Gualino oggi alla Galleria Sabauda di Torino; infine il riflesso delle composizioni di Rogier van der Weyden per gli arazzi della *Passione* si vedono in due monumentali Deposizioni napoletane delle quali una è attribuita a Colantonio.

A queste testimonianze pittoriche si aggiungono le miniature presenti in due manoscritti, particolarmente significativi, sia per la diversità dei modelli citati, sia per la qualità esecutiva. Essi rivelano una profonda esigenza di fedeltà, quasi di vera testimonianza nei confronti dei modelli fiamminghi. Il primo manoscritto è il *Breviarium Romanum*, conosciuto come *Libro d'Ore di Alfonso*, della Biblioteca Nazionale di Napoli². Il *Libro d'Ore* è stato realizzato nel 1455 e la decorazione miniata, eseguita subito dopo, era probabilmente già ultimata nel gennaio 1456³. L'esecuzione delle miniature del *Libro d'Ore* di Alfonso è stata riferita da Antonella Putaturo Muraro a tre artisti meridionali: un 'maestro catalano' – ribattezzato 'maestro della Passione' da Gennaro Toscano -, un 'maestro napoletano catalanizzante' e il 'maestro di San Giorgio', il quale appare più vicino ai modelli fiamminghi⁴. Il secondo manoscritto fondamentale per indagare la circolazione dei modelli fiamminghi alla corte napoletana di Alfonso il Magnanimo è il *Libro d'Ore* del Getty Museum di Los Angeles⁵. Il prestigioso manoscritto, destinato a un membro della corte di origine catalana, è stato datato, prima di tutto per ragioni iconografiche – vengono raffigurati san Bernardino e san Vincenzo Ferrer canonizzati rispettivamente nel 1450 e nel 1455 - intorno al 1460, e attribuito a tre maestri attivi nello *scriptorium* di Castel Nuovo: il 'Master of the Offices' identificato con il 'maestro napoletano-catalaneggiante' del *Libro d'Ore di Alfonso*, il 'Master of the seven Joys of Mary' identificato con il Maestro di san Giorgio, e il 'Master of the Suffrages'⁶. Fra le sue numerose miniature, spiccano, anche per la loro elevata qualità, quelle che costituiscono una sorta di antologia delle opere fiamminghe allora presenti a Napoli.

Dopo aver tracciato questa 'mappa' della circolazione dei modelli fiamminghi attraverso il loro riflesso nelle varie copie, tenteremo di valutare in ciascuna di queste ultime il grado di assimilazione dei modelli, e quindi la coerenza delle nuove immagini prodotte, ma anche la

² *Breviarium Romanum*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55.

³ La realizzazione del manoscritto è stata collegata con i pagamenti per l'acquisto di pergamena registrati nei conti della cancelleria aragonese nel 1455. Il manoscritto fa probabilmente parte dei 14 volumi della libreria di Alfonso che vengono rilegati nel gennaio 1456; inoltre degli stessi anni 1455-1456 sono i primi pagamenti ai miniatori Cola Rapicano e Alfonso Spanyol (si veda TOSCANO 2001 a, p. 401).

⁴ PUTATURO MURARO 1997, p. 17; TOSCANO 2001 a, p. 401-402. Il 'maestro napoletano catalanizzante' e il 'maestro eclettico', prima distinti dalla studiosa furono in seguito riuniti.

⁵ Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX 12, f. 250v. Sul manoscritto e sulla miniatura si veda la scheda in MADRID-VALENCIA 2001, pp. 406-409.

⁶ Il manoscritto è stato pubblicato solo nel 1981 da Plotzek (EUW - PLOTZEK 1982), Avril lo ha collegato con il *Libro d'Ore di Alfonso* e la *Storia tripartita* di Cassiodoro (F. Avril, in PARIS 1984, pp. 170-171). È stato Katzenstein (KATZENSTEIN 1990) ad individuare le tre mani. Si veda anche PUTATURO MURARO 1997, p. 22; TOSCANO 1998 a, pp. 357-369; G. Toscano in MADRID-VALENCIA 2001, pp. 406-409.

capacità di esse a soddisfare il gusto per 'le cose di Fiandra'. Questo tentativo esige di prendere in considerazione i diversi aspetti di un'opera, ciascuno nella sua specificità pur non prescindendo dagli stretti legami che uniscono queste varie dimensioni. Oltre agli aspetti stilistici e iconografici, verranno indagati quelli materiali e tecnici. Anche se spesso presa in considerazione, a noi pare che la tecnica delle opere non sia stata sufficientemente indagata come elemento di distinzione tra originale e copia, né tanto meno come spia di un rapporto prima di tutto stilistico-iconografico. Sembra possa essere fruttuoso analizzare il modo nel quale si agganciano – o invece s'ignorano - le questioni stilistiche e iconografiche da una parte e i dati tecnici e materiali dall'altra.

I. DALLA COPIA AL MODELLO: OSSERVAZIONI SULLA CIRCOLAZIONE DEI MODELLI FIAMMINGHI A NAPOLI.

1. Le copie del *San Giorgio a cavallo* di Jan van Eyck.

La tavola raffigurante *San Giorgio a cavallo* dipinta da Jan van Eyck giunge a Napoli nel mese di giugno del 1445, dopo vicende che sono già state ricordate nel secondo capitolo.

L'interesse di Alfonso per il dipinto di Van Eyck è motivato da diverse ragioni fra cui, oltre all'ammirazione che il re dimostra per il pittore fiammingo, appare particolarmente significativo il soggetto dell'opera, soprattutto nel contesto napoletano-aragonese di quegli anni. La devozione a san Giorgio è alla fine del Medioevo molto diffusa negli ambienti cortesi d'Europa, e in particolare nell'ambito catalano-aragonese, proprio per l'immagine cavalleresca della figura del santo. San Giorgio è, insieme a san Michele, il santo protettore dell'armata di Alfonso d'Aragona e entrambi dominano il gigantesco complesso allegorico-narrativo dell'Arco trionfale di Castel Nuovo⁷.

La devozione del sovrano per san Giorgio si rafforza come elemento caratteristico della dinastia e fondante del nuovo regno, richiamato nell'opera di legittimazione del dominio aragonese su Napoli. È stato sottolineato il ruolo dei santi dinastici come elemento di coesione, essenziale nel caso di una dinastia da poco insediatasi in un nuovo territorio⁸. Se la

⁷ L'Arco di trionfo non è dominato da allegorie o figure mitologiche, come ci si potrebbe aspettare da un monumento di evidente ascendenza classica, ma da tre santi: Antonio, Giorgio e Michele. Sulla questione si veda JASPERT 2000, pp. 1847-1848; MASSIP 2000.

⁸ JASPERT 2000, p. 1840.

dinastia angioina aveva saputo bene combinare la spiritualità individuale con l'agiografia politica, il nuovo sovrano aragonese ha un'idea molto chiara del valore politico dei santi e delle loro reliquie per il nuovo regno di Napoli. Alfonso mostra di saper equilibrare abilmente la devozione per i santi locali, quali san Gennaro e san Michele, e l'introduzione nella rappresentazione di elementi agiografici di tradizione catalano-aragonese, fra cui san Giorgio, santa Eulalia e san Vincenzo Ferrer. La doppia raccomandazione dell'esercito aragonese a san Michele e san Giorgio attesta questo processo di integrazione tra due tradizioni devozionali e San Giorgio costituisce il primo santo in assoluto 'introdotto' da Alfonso nel nuovo regno, già evocato nelle tappe per la conquista di Napoli tra il 1441 e il 1443, prima di santa Eulalia nel 1450 e di san Vincenzo Ferrer nel 1455.

Presso la chiesa di Santa Maria della Pace, edificata per celebrare e ricordare il miracoloso intervento della Vergine nel 1442⁹, viene fondata una cappella intitolata a san Giorgio come ricorda il Çurita al cap. 47 del libro 16 dei suoi *Annali*¹⁰. La processione che ogni anno ricordava l'insediamento dell'esercito aragonese a Napoli nel 1442 aiutato dall'intervento divino è guidata da «otto uomini vestiti al costume de' turchi che portavano lo stendardo di S. Giorgio con la croce vermiglia, indi 210 balestrieri confrati della confrateria di S. Giorgio»¹¹ che accompagnano il re dal Duomo alla chiesa di Santa Maria della Pace. Il consolidarsi della confraternità di San Giorgio nel corso degli anni del regno di Alfonso è testimoniato dall'aumento del numero dei confratelli, che da 210 nel 1453 passano a 410 nel giugno del 1456¹².

Delle diverse copie ispirate all'opera di Van Eyck la più famosa è senza dubbio la copia eseguita da Colantonio e purtroppo persa, descritta da Summonte per elogiare il notevole talento di copista del maestro napoletano e riportata prima¹³. Altre opere tuttora esistenti sono ritenute copie del *San Giorgio* di van Eyck, un tempo posseduto da Alfonso.

⁹ Sulla fondazione della chiesa e le processioni annuali si veda anche il capitolo seguente.

¹⁰ Çurita riporta che Alfonso «mando edificar un monasterio de Santa Maria de la Paz de la orden de la Merced: en el lugar llamado Campo viejo, adonde tuvo su real contra la ciudad de Napoles, tanto tempo: y una capilla en la boca del Pozo, poi donde salieron sus gentes quando se entro la ciudad con invocacion de San Jorge: y en la casa a donde estava el Pozo, otra capilla a invocacion de S. Miguel» (f. 51 t. del vol. 4).

¹¹ Minieri Riccio 1881, p. 417.

¹² Minieri Riccio 1881, nota 1 p. 418 (Minieri Riccio fa riferimento alle cedole 31 an. 1455 f. 386, e 23, f. 356 t).

¹³ P. Summonte, in Nicolini 1925, pp. 161-162 (citata nel capitolo II). Summonte collocava il dipinto «in la guardarobba della illustrissima signora duchessa di Milano». La tavola è probabilmente stata portata a Tours da Federico d'Aragona e distrutta nell'incendio della sua dimora nel 1504.

1.1. Il *San Giorgio* di Rogier van der Weyden.

Il *San Giorgio e il drago* di Rogier van der Weyden, conservato alla National Gallery di Washington¹⁴ (fig. 9) costituisce un bellissimo esemplare sullo stesso tema dell'opera perduta di Van Eyck. La composizione è molto diffusa nella cultura tardo-gotica già dalla prima metà del Quattrocento, come attesta una miniatura delle *Ore del maresciallo Boucicaut*, intorno al 1405-1408¹⁵ (fig. 10). Frédéric Elsig propone una datazione negli anni 1430-1432, per la vicinanza ai modelli di Robert Campin: il paesaggio e la veduta di città ricordano in effetti quelli della *Vergine in gloria* del Museo Granet di Aix-en-Provence (fig. 11), mentre il viso ovale della principessa rimanda ad un tipo proposto da Campin nello stesso dipinto e ripreso dal Van der Weyden anche nella *Vergine col Bambino* della collezione Thyssen-Bornemisza, datata intorno al 1430-1432 (fig. 12). Le analogie stilistiche con questa ultima tavola, oltre alle misure identiche e a una provenienza probabilmente comune, permettono di ipotizzare che la tavola di Washington fosse la parte posteriore o la coperta del pannello della collezione Thyssen-Bornemisza raffigurante la *Vergine col Bambino*¹⁶.

In questo caso, la tavola di Rogier van der Weyden avrebbe una provenienza castigliana. Qui già alla fine del Quattrocento sembra attestata la presenza della *Vergine col Bambino* Thyssen. Un riflesso si trova nella piccola tavola di Berruguete di identica composizione conservata presso il Museo Municipale di Madrid¹⁷ (fig. 13) dove il gruppo della Vergine col Bambino riprende esattamente il prototipo rogeriano. Elsig ipotizza per la tavola Thyssen una commissione del re Giovanni II di Castiglia, ammiratore e collezionista di pittura fiamminga, che dona alla Certosa di Miraflores una tavola dello stesso Van der Weyden¹⁸. L'iconografia cavalleresca del san Giorgio, oltre alle dimensioni ridottissime delle due tavole – 14,2 x 10,2 per la *Vergine col Bambino* e 14,3 x 10,5 per il *San Giorgio e il drago* -, spiegherebbero

¹⁴ TOSCANO 2001, p. 88; F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, pp. 253-254.

¹⁵ Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 2, folio 23v (F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, pp. 253).

¹⁶ HAND - WOLFF 1986, p. 249; DE VOS 1999, pp. 88-89. Il primo a mettere in relazione i due dipinti fu BEENKEN, 1940, p. 129-130, 136-137. L'ipotesi viene ripresa da F. Elsig che propende per la prima, non essendo attestate soluzioni di tavola con coperta prima dell'inizio del cinquecento, per altro principalmente nell'ambito del ritratto (F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, nota 7 p. 254).

¹⁷ POST 1953, vol. XI, pp. 443-445; MATEO GOMEZ 1995, pp. 194-196; SILVA MAROTO 1998, p. 249.

¹⁸ F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, p. 254.

inoltre la scelta del re¹⁹. Di certo la presenza alla corte di Castiglia poco dopo il 1430 di una tavola di Rogier van der Weyden raffigurante san Giorgio avrà avuto conseguenze significative. È forse qui la ragione dell'acquisto del *San Giorgio* di Jan van Eyck nel 1444, da parte degli ufficiali di corte di Alfonso, probabilmente da tempo al corrente del desiderio del re di possedere anche lui un dipinto fiammingo su questo tema propizio a celebrare le virtù cavalleresche e cortesi.

Il rapporto della tavola di Washington con il *San Giorgio* di Van Eyck rimane tuttavia oggetto di discussioni. Se molti considerano che l'esemplare rogeriano sia molto probabilmente una ripresa del dipinto di Van Eyck realizzata prima del 1444, mentre l'opera era ancora in Fiandra, nella bottega di Van Eyck o in possesso del mercante che ne fu proprietario dopo la morte del pittore, alcuni, come Elsig, considerano questa ipotesi con cautela e preferiscono considerarla una espressione parallela dello stesso tema trattato da Van Eyck²⁰. Anche se, in assenza di altre testimonianze, si può considerare la tavola di Washington come il dipinto probabilmente più vicino per qualità pittorica, stile e spirito fiammingo al prototipo eyckiano.

1.2. Il *San Giorgio* di Pedro Nisart.

Anche il *San Giorgio e il drago* dipinto da Pedro Nisart, conservato nel Museo Catedralicio di Palma de Mallorca (fig. 14), potrebbe rimandare al prototipo di Jan van Eyck passato a Valencia nel 1444 e giunto a Napoli l'anno seguente. La tavola fa parte di un polittico commissionato il 21 giugno 1468 dalla confraternita di San Giorgio ai pittori Rafel Moger e Pedro Nisart. Il primo è titolare della bottega in cui opera Pedro Nisart in quegli anni, mentre al secondo, forse di origine provenzale o ligure²¹ – il cognome Nisart potrebbe

¹⁹ Risulta peraltro più difficile confermare la presenza del *San Giorgio* di Van der Weyden dalla metà del Quattrocento soltanto col dato iconografico, in quanto il tema e l'iconografia del dipinto sono assai diffuse (F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, p. 253).

²⁰ F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, p. 254.

²¹ Per Post, che Pedro Nisart sia di origine iberica o provenzale, ha probabilmente studiato presso Dalmau, anche se interpreta diversamente i modelli eyckiani (POST 1930-1947, vol. VII, p. 623). Il fatto che Pedro Nisart lavorò presso la bottega di Moger e non a nome proprio si spiega per il carattere itinerante della sua attività: secondo l'ordinamento professionale locale gli era probabilmente permesso di operare soltanto all'interno di una bottega già riconosciuta o in associazione con un maestro del luogo. Se poco si sa delle origini del pittore, il suo stile li inserisce nel contesto di una ampia circolazione mediterranea, oltre a un'apertura ai modelli fiamminghi. Un dato a favore di una provenienza provenzale è la presenza di molti maestri e artigiani francesi stabiliti nell'isola nel

rimandare a una provenienza da Nizza – viene affidata la realizzazione del pannello centrale del polittico, oltre ad alcune parti della predella²².

Molti elementi nel dipinto di Pedro Nisart richiamano il *San Giorgio* di Van der Weyden conservato a Washington: non solo il repertorio iconografico, ma anche una stretta somiglianza della composizione nel suo equilibrio e nel suo ritmo – lo schiudersi dell'orizzonte sulle acque tra la massa rocciosa sulla destra e la veduta del centro urbano sulla sinistra, lo slancio del cavallo verso destra in una diagonale che culmina nella roccia nel dipinto di Van der Weyden, nella figura della principessa nella versione di Nisart - addirittura quasi identica se non fosse per la principessa posta a sinistra nella tavola di Van der Weyden e a destra in quella di Nisart. Questi dati tendono a confermare la dipendenza da un modello comune.

L'autore del *San Giorgio* appare un «convincente imitatore di Jan van Eyck»²³. Il paesaggio del fondo, con la veduta dettagliata di una città – è stato proposto di identificarla con Palma di Maiorca²⁴ -, possiede una qualità miniaturistica vicina ai modelli della bottega eyckiana alla metà degli anni trenta : richiama in particolare la *Crocefissione* della Ca d'Oro, dipinta da un discepolo di Jan van Eyck intorno al 1435²⁵ (fig. 15). In un preciso particolare il *San Giorgio* di Nisart sembra essere quello che maggiormente si avvicina al modello di Van Eyck. Si tratta del motivo della lancia, «la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta, passaa tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che gonfiata, facea una certa borsa in fora»²⁶, come viene descritta da Summonte nella copia di Colantonio, a parere dell'umanista rigorosamente identica al prototipo eyckiano.

Quattrocento, il fattore nazionale essendo un fattore di cristallizzazione importante nelle relazioni sociali dell'epoca (LLOMPART 1999, p. 45).

²² Il contratto è molto preciso riguardo alla distribuzione del lavoro tra i due pittori. Nisart dispinse anche una *Pietà* per la parte centrale della predella (POST 1930-1947, vol. VII, p. 616).

²³ «a convinced imitator of Jan van Eyck, though less slavish in his indebtedness than Luis Dalmau» (POST 1930-1947, vol. VII, p. 617).

²⁴ Per «*amurallamiento, confrontamiento del palacio real con la iglesia mayor, pero sobre todo [por] una visión del puerto de la ciudad (Portopí), del quelle immediato a la ciudad, de los aledaños comprendidos entre Portopí y la ciudad misma, lo que hoy llamamos el Terreno y Santa Catalina*» (LLOMPART 1999, p. 45). Post vi vedeva solo «*a free and imaginative symbol of Palm and its bay*» (POST 1930-1947, vol. VII, p. 617).

²⁵ F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, p. 254.

²⁶ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 161-162.

Se la maggior parte della critica concorda nel considerare la tavola di Nisart «una copia»²⁷ del *San Giorgio* di Van Eyck, non sono del tutto chiare le modalità dello stretto rapporto tra le due opere. La commissione della confraternita maiorchina dista più di vent'anni dalla presenza del dipinto di Van Eyck a Valencia, certo regolarmente collegata con l'isola. È troppo tempo per immaginare una replica ideata direttamente dall'originale, o da disegni ad esso ispirati, anche se lo stesso Pedro Nisart ha potuto essere presente a Valencia nel 1444 e osservarvi la tavola prima che fosse inviata a Napoli²⁸. È più probabile che l'eco del modello eyckiano sia giunto a Mallorca tramite le maestranze iberiche operanti a Napoli e in particolare nello scriptorium di corte, dove avevano modo di ammirare la tavola di Van Eyck nelle collezioni reali ancora alla fine degli anni 1450, ma anche dopo la morte di Alfonso, all'epoca del successore Ferrante. Si può allora parlare piuttosto di reminiscenza che di ripresa; di un riflesso filtrato probabilmente da intermediari o da una memoria lontana sorretta da appunti. E non è tanto la distanza cronologica quanto quella topografica ad esser significativa: Angiolillo Arcuccio negli anni 1480, nella sua *Annunciazione* di Sant'Agata dei Goti, potrà avere più agevolmente accesso ai modelli di Van Eyck che non Nisart più di dieci anni prima, e se lo stile dell'Arcuccio non sarà del tutto eyckiano la fedeltà della sua composizione viene a colmare in qualche modo questa distanza col modello.

1.3. Il *San Giorgio* nel *Libro d'Ore* di Alfonso.

Ma è soprattutto nella miniatura rappresentante *San Giorgio libera la principessa* nel *Libro d'Ore di Alfonso*²⁹ (fig. 16) che si può ravvisare, insieme a Ferdinando Bologna, un «riflesso diretto»³⁰ del dipinto di Van Eyck. La miniatura mostra la grande capacità del miniatore di avvicinare i modelli fiamminghi³¹. Lo suggeriscono le caratteristiche formali e stilistiche, quali la composizione fedele ai criteri di Jan van Eyck e il «paesaggio lontananze

²⁷ TOSCANO 2001 a, p. 88; si veda anche POST 1930-1947, vol. VII, p. 615, p. 620 («a copy or an adaptation»); GUDIOL I RICART 1955, p. 295; PANOFKY 1958 (2° ed.), vol. II, tav. 141, figg. 272-273; LONGHI 1955; BOLOGNA 1977, p. 87.

²⁸ È l'ipotesi di Post, che considera possibile che il pittore possa aver studiato l'opera con «una tale intensità» («sufficient intensity») da ricordarla in maniera precisa anche più di vent'anni dopo (POST 1930-1947, vol. VII, p. 620).

²⁹ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, f. 214.

³⁰ BOLOGNA 1977, pp. 75-80, 86-89; TOSCANO 1998 a, pp. 339-357.

³¹ Al maestro di San Giorgio sono state attribuite anche le miniature della *Natività* (f. 28), del *Re Davide in preghiera* (f. 55) e della *Maddalena* (f. 95).

di campagna»³² più profondamente eyckiano rispetto alle opere precedenti attribuite allo scrittore. La principessa, pur non raggiungendo la raffinatezza della figura di Rogier van der Weyden, mostra nella morbida caduta delle pieghe della sua veste una stretta aderenza ai modelli fiamminghi, che si ritrova nel *Davide in preghiera* del folio 55 (fig. 17), attribuito alla stessa mano, quella appunto del Maestro di san Giorgio.

Diversi elementi mostrano uno stretto rapporto con le versioni di Van der Weyden e di Pedro Nisart, a conferma della dipendenza da un modello comune. La città nel fondo della miniatura è assai vicina, per l'impostazione e l'organizzazione delle masse architettoniche, a quella dipinta da Van der Weyden: la mole della cattedrale si stacca dalla massa degli edifici civili, per lo slancio verticale delle torri campanarie e il diverso colore delle murature; il profilo dell'intera città si staglia davanti alla distesa azzurra delle acque; mentre i tocchi blu grigio dei tetti in ardesia assumono un rilievo particolare nella miniatura a segnare il loro carattere tipicamente fiammingo. La figura del santo è rivestita da un'armatura identica in tutti i suoi particolari nelle tre versioni: varia solo leggermente l'altezza della parte superiore e la collocazione dell'insegna cruciforme del santo: sullo scudo nel dipinto di Van der Weyden, sul petto in quello di Nisart e probabilmente nella versione miniata.

Se tutte le versioni qui considerate mostrano una grande attenzione agli effetti luministici, come la lucentezza metallica dell'armatura del santo, nessuna presenta il particolare, descritto da Summonte, del riflesso nella gamba sinistra del cavaliere de «la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio»³³, il cui carattere fiammingo è motivo di ammirazione. Le ridotte misure della miniatura del *Libro d'Ore di Alfonso*, ma anche della tavola di Van der Weyden hanno probabilmente reso difficile l'inserimento di tale motivo, anche da parte di miniaturisti dalle doti peraltro ampiamente testimoniate in queste stesse opere. L'assenza di questo particolare nel dipinto di Pedro Nisart, di misure più ampie, conferma che l'artista al momento della sua esecuzione non aveva sotto gli occhi la tavola di Van Eyck, che forse conosceva soltanto da disegni – i quali erano più adatti a registrare un particolare come quello della lancia, più grafico e meno pittorico.

³² BOLOGNA 1977, p. 87.

³³ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 161-162.

2. Le copie del *Trittico dell'Annunciazione* detto “*Lomellino*” di Jan van Eyck.

La presenza del *Trittico Lomellino* a Napoli costituisce uno dei dati fondamentali della diffusione del modello fiammingo, anche se, come abbiamo già detto³⁴, rimane difficile valutarne esattamente le conseguenze, non solo per la scomparsa dell'opera ma anche per l'incertezza sulla data del suo arrivo nella capitale del regno, che si potrebbe collocare nel 1444 o tra il 1450 e il 1456. Il dipinto ha ispirato una serie di copie o di riprese che testimoniano il suo profondo impatto sull'ambiente artistico genovese e su quello napoletano. Una serie di analogie fra varie opere eseguite a Genova intorno al 1450 ha portato ad individuare nel *Trittico Lomellino* il modello di alcune composizioni e a confermare anche l'ipotesi di una più lunga permanenza del dipinto a Genova. Ma non solo nella produzione artistica genovese intorno alla metà del secolo si può cogliere il forte impatto sull'ambiente artistico del *Trittico Lomellino*. Lo stesso accade in effetti a Napoli dove figure ed ambienti artistici molto vari, opere di tipologie diverse testimoniano la profonda e prolungata influenza del dipinto di Van Eyck.

2.1. Copie del pannello centrale con l'*Annunciazione*.

L'influenza dell'*Annunciazione* raffigurata nel pannello centrale del *Trittico Lomellino* si riscontra in alcuni esempi della produzione figurativa napoletana dalle miniature dello *Scriptorium* reale fino alle tavole di Angiolillo Arcuccio assai più tarde.

Il *Libro d'Ore* del Getty Museum di Los Angeles³⁵ presenta al folio 250v una rappresentazione dell'*Annunciazione* (fig. 20) probabilmente ispirata al pannello centrale del *Trittico Lomellino*. Un'esecuzione intorno al 1460, confermata dalle scelte iconografiche, si colloca nel periodo forse di poco posteriore all'arrivo del trittico a Napoli – se si accetta la tesi di Bologna, in un periodo compreso tra il 1452 e il 1455 – e di certo segue immediatamente la redazione da Facio nel suo *De Viris illustribus* di una elogiativa descrizione del *Trittico Lomellino*, a conferma sia della grande ammirazione suscitata dall'opera alla corte di Napoli sia del ruolo del testo di Facio nell'amplificarsi e prolungarsi di questa fama.

³⁴ Si veda supra, pp. 71-72.

³⁵ Los Angeles, Getty Museum, Ms. Ludwig IX 12, f. 250v. Sul manoscritto e sulla miniatura si veda la scheda in MADRID-VALENCIA 2001, pp. 406-409.

Alcuni elementi dell'*Annunciazione* rimandano senza dubbio a un modello fiammingo. La figura dell'angelo vestito di un ricco mantello di broccato e dotato di ali dalle ricche sfumature policrome; le capigliature bionde dai delicati riflessi dorati; la figura del Padre Eterno che si sporge circondato dalle potenze celesti, con in mano la sfera celeste, e manda lo Spirito Santo sotto forma di colomba – ricorda quella del Padre Eterno nell'*Annunciazione* di Aix. Ancora un'analogia con il pannello centrale del trittico di Aix caratterizza l'impostazione delle figure: l'angelo è di profilo, mentre la Vergine si presenta di tre quarti leggermente girata; i due sono inginocchiati e le loro teste quasi alla stessa altezza³⁶. Infine il prezioso vaso di metallo (e non di ceramica come ci si aspetterebbe in un ambiente culturale di matrice iberica) dalle forme tonde con la pianta di giglio: il corpo del vaso ha nella miniatura una circonferenza polilobata, mentre assume quella di una perfetta sfera nel pannello di Aix. Questi elementi confermano l'ipotesi di un modello fiammingo comune alle due opere, e quale altro se non quello del *Trittico Lomellino* di Van Eyck? Barthélémy d'Eyck, già familiare dai primi tempi della sua formazione delle opere del grande maestro, avrebbe potuto vedere il *Trittico Lomellino* a Genova, mentre raggiungeva Napoli via terra con la corte di Renato nel 1438³⁷.

La circolazione e l'impatto di un preciso modello per tutte le rappresentazioni napoletane dell'Annunciazione viene confermato da un gruppo di miniature attribuito da Katzenstein al 'Master of the Suffrages' – per Gennaro Toscano il Maestro di Isabella di Chiaromonte, un artista probabilmente di origine lombarda attivo nel *Libro d'Ore di Alfonso* e nel *Libro d'Ore Getty*. L'iniziale A del fol. 13 di un manoscritto di Cambridge datato 1459-1465³⁸ (fig. 21), l'iniziale D del folio 9 di un *Libro d'Ore* del 1465 circa conservato a Baltimora³⁹ (fig. 22), una miniatura in un *Libro d'Ore* del Fitzwilliam Museum di Cambridge⁴⁰ (fig. 23) presentano caratteri di stretta somiglianza: il quadro architettonico dove la Vergine si colloca sotto un padiglione aperto da un arcata – si noti il capitello che funge da

³⁶ Si veda anche REYNAUD 1989, pp. 36-37.

³⁷ Per N. Reynaud numerosi sono gli elementi che l'*Annunciazione* di Aix deve al dipinto di Van Eyck: «*d'abord et surtout la composition déployée à l'horizontale avec les deux personnages agenouillés en isocéphalie, puis l'ange en chape bordée d'orfrois, les boîtes en copeaux sur les étagères, l'ouverture vers un paysage sur la gauche, Dieu le Père en buste entre deux statues de prophètes, les mots de la salutation angélique écrits dans l'air sans phylactère, et sans doute les visages larges et sereins de Marie et de l'ange, qui n'ont plus rien de campinien*» (REYNAUD 1989, p. 36).

³⁸ Cambridge, Mass., Harvard University, The Houghton Library, Ms. Typ. 463 (KATZENSTEIN 1990, p. 88, fig. 28).

³⁹ Baltimora, Walters Art Gallery, Ms. W. 328 (KATZENSTEIN 1990, p. 90, fig. 31).

⁴⁰ Cambridge, Fitzwilliam Museum Ms. McClean 72 (KATZENSTEIN 1990, p. 91, fig. 34).

perno soretto da una sottilissima colonna, gli occhi che punteggiano il padiglione – mentre l'angelo si stacca davanti a un'arcata arretrata, la posizione delle teste delle figure alla stessa altezza, infine la figura dell'angelo avvolta in un ampio panneggio che scende pesantemente sull'anca destra e libera il braccio destro teso verso la Vergine. L'angelo reca adirittura nelle miniature di Cambridge e del Fitzwilliam Museum lo stesso cartiglio - mentre nella miniatura di Baltimora porta il bastone - e la Vergine presenta lo stesso atteggiamento di preghiera sottomessa. Solo la quarta miniatura collegata da Katzenstein alla ripresa del soggetto da parte del 'Master of the Suffrages', in un *Libro d'Ore* della Biblioteca Estense di Modena⁴¹ (fig. 24), sembra staccarsi da questo modello: se le teste rimangono alla stessa altezza, diversi sono il contesto architettonico, il gesto e le vesti dell'angelo.

Raffaele Causa⁴² ha individuato nell'*Annunciazione* del *Trittico Lomellino* il modello della tavola raffigurante lo stesso tema sull'altare della chiesa dell'Annunziata a Sant'Agata dei Goti (fig. 25), eseguita da Angiolillo Arcuccio nel 1483. La data inoltrata del dipinto di Arcuccio conferma la presenza del trittico di Van Eyck a Napoli durante i regni dei successori di Alfonso, e la sua consolidata fama aldilà del rinnovarsi delle tendenze stilistiche e formali. Le analogie tra la composizione dell'*Annunciazione* di Ludovico Brea nella chiesa di Nostra Signora della Misericordia e quella dell'*Annunciazione* di Sant'Agata dei Goti di Arcuccio ha suggerito a Strehlke⁴³ l'ipotesi che il perduto trittico di Van Eyck fosse il modello delle due opere. Inoltre la posa di Gabriele e la figura della Vergine sia nell'opera di Brea che in quella di Arcuccio richiamano l'*Annunciazione* di Washington⁴⁴ (fig. 26), confermando l'esistenza di un comune modello eyckiano.

2.2. Copie del pannello laterale con *San Giovanni Battista*.

Risulta più difficile rintracciare il riflesso nella produzione napoletana del *San Giovanni Battista*. Diverse opere sembrano tuttavia riconducibili al prototipo eyckiano, e forse alcune a un contesto meridionale.

⁴¹ Modena, Biblioteca Estense, Ms. a. G. 9.6 (=Lat 832) (KATZENSTEIN 1990, p. 92, fig. 35).

⁴² CAUSA 1950, p. 103.

⁴³ STREHLKE 1997, nota 28 p. 75.

⁴⁴ Washington, National Gallery, 1937.1.39. Proveniente della Collezione Mellon, l'*Annunciazione* fu probabilmente commissionata da Filippo il Buono per la Certosa di Champmol. È quasi unanimemente attribuita a Van Eyck – fanno eccezione Talheimer e Dahnens - e datata ca. 1434-1436 (HAND - WOLFF 1986, pp. 76-86; Washington 1985, p. 150)

Un probabile riflesso della composizione eyckiana per una delle ante laterali del *Trittico Lomellino* è stato individuato nel dipinto attribuito a Petrus Christus – già a un seguace di Van Eyck –, raffigurante *San Giovanni Battista*, del Cleveland Art Museum⁴⁵ (fig. 28). L'attribuzione a Petrus Christus, già suggerita da Lurie⁴⁶, e condivisa da Albert Châtelet, Karl Birkmeyer, Seymour Slive, Rainald Grosshans⁴⁷, è confermata da Maryan W. Ainsworth⁴⁸. Lo stile della tavola, che dimostra qualità miniaturistiche raffinate nell'esecuzione e nella resa luminosa, ricorda molto l'arte di Jan van Eyck, in particolare delle opere dell'inizio degli anni 1430, dagli eremiti del *Polittico dell'Agnello mistico* di Gand alle *Stimate* di san Francesco (fig. 108), e alla mano H delle *Ore di Torino*⁴⁹. Per le strette affinità con la mano H delle *Ore di Torino*, si rafforza l'ipotesi della formazione di Petrus Christus nella bottega di Jan van Eyck negli anni 1430⁵⁰. La sua esecuzione si collocerebbe negli anni 1440-1445, come testimoniano le somiglianze con il *Sant'Antonio di Copenhagen*⁵¹, cioè nella prima fase conosciuta del pittore.

Pur pensando che Christus poteva aver accesso ai modelli disegnati che circolavano nella bottega di Van Eyck, anche dopo la morte del maestro⁵², Ainsworth suggerisce che Petrus Christus ha forse «*simplement copié le personnage d'après une oeuvre de van Eyck alors connue mais aujourd'hui disparue, pour l'utiliser dans sa propre composition*»⁵³. Ipotizza inoltre che il pannello di Petrus Christus, per il suo formato verticale e allungato, poteva essere «*un des panneaux d'une oeuvre de plus grandes dimensions composée de plusieurs panneaux, un triptyque par exemple*», precisamente il pannello interno destro, come

⁴⁵ AINSWORTH 1995, cat. 3, pp. 78-85; STREHLKE 1997, p. 67; F. Elsig, in MADRID-VALENCIA 2001, cat. 35, pp. 285-286. Si veda anche: TZLUTSCHLER 1981; PIEPER 1966; FRANCIS 1952.

⁴⁶ TZLUTSCHLER 1981, pp. 96-99.

⁴⁷ AINSWORTH 1995, p. 80, nota 8 p. 84.

⁴⁸ New York 1994, pp. 78-85; AINSWORTH 1995, cat. 3, pp. 78-85.

⁴⁹ Le qualità miniaturistiche del dipinto si ritrovano nelle sue caratteristiche tecniche: per esempio nella scelta di certi pigmenti usati di solito più per la miniatura che per la pittura su tavola, come l'ossido di piombo (minio o litharge) sotto le velature nel rosso del mantello (AINS WORTH 1995, cat. 3, pp. 81-82).

⁵⁰ F. Elsig, in MADRID-VALENCIA 2001, cat. 35, p. 285.

⁵¹ F. Elsig, in MADRID-VALENCIA 2001, cat. 35, p. 285. Per le similitudini con l'opera di Van Eyck e le ultime miniature delle *Ore di Torino*, Ainsworth proponeva una data intorno al 1445 (AINS WORTH 1995, p. 84).

⁵² Si veda lo studio dedicato a questi disegni da Ainsworth (si veda AINS WORTH 1989, pp. 5-38).

⁵³ AINS WORTH 1995, p. 84. La studiosa ricorda che le rappresentazioni di san Giovanni Battista erano molto richieste a Bruges per il fatto che il santo era stato assunto come secondo santo titolare, dopo san Giovanni Evangelista, dell'ospedale San Giovanni, proprio in quegli anni.

suggerisce il particolare tagliato del mulino a vento, la posizione leggermente in rotazione verso sinistra del santo, e la chiusura del paesaggio a destra⁵⁴.

Spingendo oltre queste proposte, si può ipotizzare che la tavola di Cleveland riproduce un dipinto di Van Eyck già anche esso parte di un trittico, probabilmente il pannello con *San Giovanni Battista* del *Trittico Lomellino* dipinto intorno al 1435⁵⁵. Anche se il *Trittico Lomellino* fosse giunto a Genova già nel 1438, come ipotizzato da Nicole Reynaud⁵⁶, Petrus Christus ha potuto vederlo tra il 1435 e il 1438 nella bottega di van Eyck, prima del suo trasporto in Italia⁵⁷. Considerate le sue ridotte dimensioni⁵⁸ - 40 x 12,5 cm -, il *San Giovanni Battista* di Cleveland apparteneva senza dubbio ad un trittico portatile – il trittico chiuso avrebbe misurato 40 x 25 cm - eseguito per un committente meridionale. Questi, affascinato dal *Trittico Lomellino*, che avrebbe potuto vedere a Genova dopo il 1438 o forse già nella bottega di van Eyck tra il 1435 e il 1438, se era uno dei tanti mercanti italiani che lavoravano a Bruges, si sarebbe rivolto alla bottega erede della tradizione eyckiana per commissionare una replica destinata all'area mediterranea⁵⁹.

Un eco della tavola di Cleveland si nota in effetti nel *San Giovanni Battista* dipinto da Bartolomeo Bermejo⁶⁰ (fig. 27). Due datazioni proposte per il dipinto riportano all'attività valenzana del pittore: prima della partenza per Daroca nel 1474, o tra il 1481 e il 1485 al ritorno a Valencia dopo il soggiorno in Aragona. Niente si conosce della committenza dell'opera, alla quale è stata attribuita la scelta di una voluta semplificazione dei volumi alla maniera di Petrus Christus, nel caso di una datazione intorno al 1480, suggerita dal paesaggio

⁵⁴ AINSWORTH 1995, p. 84.

⁵⁵ F. Elsig, in MADRID-VALENCIA 2001, cat. 35, p. 285.

⁵⁶ Ricordiamo che l'argomento fondamentale di N. Reynaud è l'influenza del trittico sull'opera di Barthélemy d'Eyck di passaggio a Genova sulla strada per Napoli (REYNAUD 1989).

⁵⁷ F. Elsig, in MADRID-VALENCIA 2001, cat. 35, p. 286. Elsig concorda comunque con Bologna nel pensare che il *Trittico* sia giunto a Napoli solo tra il 1452 e il 1455, se il *San Girolamo* dipinto da Antonio da Fabriano nel 1451 ne testimonia la presenza in quella data a Genova.

⁵⁸ L'espressione assunta da Ainsworth quando ipotizza la sua appartenenza a «une oeuvre de plus grandes dimensions composée de plusieurs panneaux, un triptyque par exemple» potrebbe indurre in questo senso in errore. Ha ragione Elsig a sottolineare le dimensioni ridotte, pur nel contesto di un trittico, della tavola di Cleveland.

⁵⁹ F. Elsig, in MADRID-VALENCIA 2001, p. 286.

⁶⁰ F. Elsig in MADRID-VALENCIA 2001, cat. 83, p. 496.

naturalistico⁶¹, a meno che vi si debba vedere una più stretta aderenza ai modelli fiamminghi da parte di un pittore ancora giovane se il dipinto è anteriore al 1474⁶².

2.3. Copie del pannello laterale con *San Girolamo nello studio*.

Il pannello del *Trittico Lomellino* raffigurante il *San Girolamo* costituisce senz'altro la parte più problematica dell'opera dal punto di vista della definizione delle sue probabili caratteristiche mediante l'individuazione delle potenziali copie, dal *San Girolamo* di Colantonio, al *San Girolamo* di Antonio da Fabriano, al pannello di Detroit di bottega eyckiana. Le questioni di impostazione formale e di iconografia - visione frontale o laterale del santo, vestito con le vesti cardinalizie o col saio? – permettono di individuare un numero ampio di opere forse collegate al prototipo eyckiano, su le quali la critica rimane tuttora divisa⁶³.

Una questione d'iconografia.

L'iconografia del *San Girolamo* nello studio, accertata dalla descrizione del Facio, è alla metà del Quattrocento erede di una già consolidata tradizione iconografica, destinata ad arricchirsi di raffinati e innovativi esempi nel giro di pochi anni⁶⁴. È caratterizzata da una rigorosa impostazione spaziale evidenziata e articolata dagli elementi architettonici, mobili e accessori vari presenti nello studio del santo: il banco, il pulpito, le mensole colme di libri. Queste componenti, nella varietà delle sistemazioni possibili, permettono al pittore di dimostrare la sua abilità insieme prospettica e mimetica. Le caratteristiche assunte dalla figura del santo appaiono particolarmente significative e suggeriscono tipologie diverse ben individuate: il santo può essere rappresentato di profilo o, più di rado, di fronte; in vesti cardinalizie o, più raramente, in altre vesti, a volte simili al saio dell'ordine minore. Gli viene accostato spesso il leone, al quale leva la spina distogliendosi dallo studio. L'iconografia associa in questo caso, nello stesso contesto spaziale-narrativo dello studio, due episodi

⁶¹ BERG SOBRÉ 1997, pp. 154-156; MADRID-VALENCIA 2001, cat. 83, p. 496.

⁶² F. Elsig considera una datazione intorno al 1490 (MADRID-VALENCIA 2001, cat. 83, p. 286).

⁶³ FILANGIERI DI CANDIDA 1932 a; WEISS 1956; WEISS 1957; BOLOGNA 1977; NAPOLI 1997 a; BELOZERSKAYA 2002, p. 183

⁶⁴ Nella vasta letteratura sull'iconografia di San Girolamo, rimandiamo a MEISS 1963; MEISS 1974; RUSSO 1987; RUSSO 1990, pp. 223-239. Uno dei primi esempi rilevanti è quello dipinto da Tommaso da Modena in San Niccolò a Treviso, circa 1360 (lo ricorda già MEISS 1963, p. 158, fig. 15).

distinti. L'importanza del gruppo del santo col leone determina spesso la scelta di una costruzione estesa in larghezza, come nella tavola di Colantonio.

La raffigurazione di san Girolamo di profilo appare molto frequente alla metà del Quattrocento, come dimostrano alcuni esempi meridionali: dal *San Girolamo* di Colantonio (fig. 29), al *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina conservato a Londra (fig. 30), all'ante laterale del trittico della *Madonna col Bambino* di Sant'Anna dei Lombardi attribuito a Reginaldo Piramo da Monopoli (fig. 31). Questi esempi si possono accostare alle raffigurazioni di filosofi antichi in atto di studiare ricorrenti nelle miniature dei manoscritti dell'epoca, come quella del *Seneca nello studio* eseguita da Matteo Felice intorno al 1455⁶⁵ (figg. 40, 41).

Il *San Girolamo nello studio* di Colantonio (fig. 29) corrisponde all'iconografia consueta del santo nello studio arricchita dall'episodio della medicazione del leone ferito. Il dipinto eseguito dal maestro napoletano intorno al 1444-1445 è stato diverse volte collegato alla presenza a Napoli del *Trittico Lomellino*⁶⁶. Oltre al dato iconografico, è soprattutto il linguaggio 'fiammingo', 'borgognone' dell'opera, e il particolare dei libri sulle mensole, intriso di puro realismo fiammingo, che sembra rimandare direttamente alla descrizione del *Trittico* di Van Eyck data dal Facio. Filangieri lo riteneva «*une dérivation élargie et modifiée du Saint Jérôme qui figurait sur une des volets du triptyque de l'Annonciation*»⁶⁷, et ancora «*une réduction en tableau du volet du triptyque de Lomellino*»⁶⁸.

La maggior parte degli studiosi ritiene oggi tuttavia improbabile l'influenza del *Trittico Lomellino* sul dipinto di Colantonio. Prima di tutto per le caratteristiche formali e iconografiche del dipinto: il formato in larghezza non richiama quello, in verticale e stretto, di un pannello laterale appartenente a un trittico; la presenza del leone non è menzionata da Facio, mentre sorprende la scelta delle vesti del santo, la cui gamma cromatica non corrisponde affatto ai vivaci toni prediletti da Van Eyck - una veste cardinalizia avrebbe invece permesso una ricca cromia. Infine per il dato storico, suggerito da Ferdinando Bologna⁶⁹, il quale ipotizza che il *Trittico Lomellino* giunge a Napoli tra 1452-1455, mentre il dipinto di Colantonio è datato dagli anni 1444-1445. Neanche per Liana Castelfranchi Vegas⁷⁰, che ritiene storicamente possibile che il trittico sia giunto a Napoli già nel 1444, si

⁶⁵ MADRID-VALENCIA 2001, pp. 89-90.

⁶⁶ Per l'ampia bibliografia di riferimento sul *San Girolamo* di Colantonio si rimanda BOLOGNA 2001.

⁶⁷ FILANGIERI DI CANDIDA 1932 a, p. 135.

⁶⁸ FILANGIERI DI CANDIDA 1932 a, p. 136.

⁶⁹ BOLOGNA 1977, p. 62; BOLOGNA 2001, p. 22.

⁷⁰ CASTELFRANCHI VEGAS 1998, p. 78.

avverte una influenza diretta del *Trittico Lomellino* nel *San Girolamo nello studio* di Colantonio, né nell'*Annunciazione* di Aix. Il *San Girolamo* di Colantonio potrebbe tuttavia riflettere l'influenza di altri 'esemplari protoeickiani' che possano aver favorito la diffusione del soggetto: i fogli di *San Girolamo nello studio* ma anche di *San Tommaso d'Aquino* (fig. 38) nelle *Ore di Torino*, il *San Girolamo nello studio* di Detroit (fig. 37).

Il "San Girolamo nello studio" di Antonio da Fabriano.

Per molti studiosi è soprattutto il *San Girolamo* firmato da Antonio da Fabriano, oggi nella Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 32), ad attestare un'influenza diretta della tavola di Van Eyck.

Il *San Girolamo* reca sul cartiglio appeso sul bordo della scrivania, la data 1451. Il dipinto s'inserirebbe quindi tra il periodo genovese, ipotizzato per l'artista sulla base di alcune notizie documentarie⁷¹, e l'attività di Antonio nelle Marche, illustrata dal *San Bernardino* nella chiesa di San Francesco a Gualdo Tadino e da altre opere per chiese e conventi nei dintorni di Fabriano. Molti studiosi si accordano a riconoscere che lo stile di Antonio da Fabriano denuncia una formazione avvenuta non nelle Marche, soprattutto per i rimandi all'arte fiamminga che penetrò nella zona ben posteriormente l'opera di Antonio. La questione dell'origine dell'apporto fiammingo nell'opera di Antonio da Fabriano, nella quale s'inserisce quella del rapporto del *San Girolamo* con il *Trittico Lomellino*, costituisce tuttora un problema critico rilevante.

Il rapporto del dipinto di Baltimora con il *Trittico Lomellino* è stato interpretato in due modi. In chiave napoletana, secondo la tradizione critica che lega la formazione del pittore all'ambiente meridionale (Napoli-Sicilia), considerando che il *Trittico Lomellino* è giunto a Napoli, dove il pittore l'avrebbe visto, già nel 1444 con l'ambasciata genovese. È il parere di Federico Zeri che crede che «ove venga sfrondata delle numerose indebite accessioni, la personalità del nobile pittore fabrianese risulta ben definita, ponendo in termini di chiarezza il

⁷¹ Alcuni documenti del 1447-1448 parlano di un pittore di Fabriano di nome Antonello, in cui la maggior parte della critica riconosce Antonio da Fabriano. Conosciuti già nell'ottocento questi documenti sono tuttavia stati poco utilizzati finora per ricostruire il percorso formativo-stilistico dell'artista. *Alizeri 1870* «deduce forse erroneamente l'anno 1448 per l'atto notarile con cui A. da F. riconosce di aver ricevuto la dote della moglie. L'atto infatti non è datato e rientra fra quelli trascritti dal notaio Antonio Fazio fra il 1447 e 1452. Più naturale dunque che fosse steso alla vigilia del viaggio in Crimea (1447) conclusosi con la diserzione "per cammino", come riferisce l'Alizeri dalla lettura dei *Razionali delle Compere*. Il seguito del soggiorno genovese sarebbe dunque nel *S. Girolamo* Walters del '51 e nelle opere successive (...)» (URBANI 1953, p. 306 nota 18).

problema di quell'accento fiammingheggiante che dal *San Girolamo* Walters, recante la data del 1451, si trasmette sino all'affresco del 1480 in San Domenico a Fabriano» e «le inflessioni fiamminghe, mescolate a rimandi compositivi di origine siculo-catalana (come nella *Morte della Vergine* della Pinacoteca di Fabriano, che ripete un modulo frequente nei *retablos* spagnoli, o nella Madonna – curiosamente ispirata ad un prototipo antonellesco – dello stendardo di Genga) fanno pensare che la formazione di Antonio vada ricercata a Napoli o in Sicilia, o, comunque, nell'Italia Meridionale»⁷². Lo stesso studioso osserva a proposito del *San Girolamo* di Baltimora: «*The general conception of the picture and the coloring, as well as the minute description of every object, are Flemish in character and have little or nothing to do with contemporary painting in the Marches. (...) It is possible that this panel (...) closely depends upon a Flemish prototype encountered by the artist in his early years, possibly in Naples*»⁷³.

L'altra, in chiave genovese, suppone che il trittico di Van Eyck sia rimasto a Genova fino al 1451-1452, permettendo ad Antonio, probabilmente presente a Genova nel 1447-1448⁷⁴, di vederlo in casa Lomellini. Questa seconda ipotesi corrisponde ad una rilettura recente in chiave genovese e provenzale della cultura figurativa del pittore, la cui formazione meridionale, avvenuta comunque prima dell'ondata «fiammingheggiante», viene ridimensionata. Già proposta da Giovanni Urbani⁷⁵, è maturata nel contesto recente dell'esplorazione della situazione artistica ligure della prima metà del Quattrocento, in particolare intorno alla definizione della figura e del ruolo di un Donato de' Bardi, avviata dallo stesso Zeri⁷⁶. Portano nella stessa direzione i contributi di Andrea de Marchi⁷⁷ che

⁷² ZERI 1948, p. 164 (Zeri aggiunge che «inoltre il pittore che più gli somiglia è per l'appunto il siciliano Tommaso de Vigilia (e mi limito a porre il confronto tra la pala Andrassy o il trittico di Genga col *Battesimo di Cristo* già nella collezione Santocanale di Palermo)»).

⁷³ ZERI 1976 a, p. 190. Si veda anche ZERI 1961.

⁷⁴ Si veda sopra p. 72.

⁷⁵ URBANI 1953, p. 306 nota 18. «Ritornando al momento che ci occupa, a noi sembra che solo limitatamente ad esso [la collaborazione di Antonio da Fabriano nelle figure dei Santi della Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara] s'inveri l'ipotesi della formazione meridionale proposta dallo Zeri; quindi ancora prima dell'ondata 'fiammingheggiante' – o 'borgognona', come vuole il Bologna – del *S. Girolamo* Walters del '51. Per questa parte – che è fondamentale in Antonio, e che lungi dal riformarlo solo nell'acutezza grafica del *S. Girolamo* lo porterà a un graduale assorbimento cromatico, proprio in chiave provenzale, fino al timbro monotono e sconcertante dei tardi affreschi nell'ex convento di S. Domenico a Fabriano – ci si allontana di nuovo da Napoli, per ritrovarsi molto più verosimilmente a Genova, nel 1447».

⁷⁶ ZERI 1973; ZERI 1986.

⁷⁷ DE MARCHI 1991.

hanno evidenziato l'esistenza di scambi tra il contesto artistico ligure e quello napoletano già nei primi anni del Quattrocento, mentre Nicole Reynaud sottolinea il sapore fiammingo dell'opera di Antonio da Fabriano «*dont il est inutile d'aller chercher les sources dans un hypothétique apprentissage à Naples*»⁷⁸. Conferma è venuta dalla sezione 'monografica' dedicata al maestro all'interno della recentissima mostra su *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* come la questione della formazione di Antonio da Fabriano sia «ora definitivamente impostata nel senso genovese»⁷⁹. Andrea De Marchi propone di leggere il maestro in una doppia chiave genovese e marchigiana. Se il fiamminghismo del pittore, e in generale il suo «patetismo malinconico», è debitore della maniera nordiccheggiante di Donato de' Bardi, «la sua operosità non si spinse molto oltre il raggio di azione del maestro di San Verecondo e del Maestro di Staffolo»⁸⁰. Anzi, il ritorno nelle Marche alla metà del secolo riporta Antonio agli archetipi della propria cultura, attraverso il contatto con le opere di Gentile presenti nel territorio fabrianese e con i dipinti fiamminghi raccolti dai Montefeltro⁸¹. Seguirà una fase tarda dell'attività del pittore, «momento di massima adesione alla cultura prospettica formulata a Camerino sulla lezione di Piero»⁸² testimoniata dal *Trittico con la madonna in trono tra san Giovanni Battista e san Clemente papa* di Genga, secondo la recente riconsiderazione di Antonio da Fabriano in rapporto alla presenza di Fra' Carnevale ad Urbino e alla scuola camerinese. Il *Crocifisso* di Matelica⁸³ (fig. 33), il *Trittico con Sant'Anna* di Gualdo Tadino e la *Dormitio Virginis* di Fabriano⁸⁴ (fig. 34) testimoniano il

⁷⁸ REYNAUD 1989, p. 37.

⁷⁹ FABRIANO 2006. I. Fiumi p. 228.

⁸⁰ DE MARCHI 2006, p. 221. La 'marchigianità' di Antonio da Fabriano si esprime con particolare evidenza nella copia eseguita dal pittore dello stendardo di Gentile da Fabriano con le *Stimmate di san Francesco* e *L'Incoronazione della Vergine*. Talmente abile che fu confusa in passato con quella di Gentile, essa attesta che «Antonio si è calato perfettamente nel mondo di Gentile», il qual fu, se non precisamente un maestro, «sicuramente un modello di riferimento» (DE MARCHI, p. 221; I. Fiumi, in FABRIANO 2006 p. 228)

⁸¹ I. Fiumi, in FABRIANO 2006, p. 228.

⁸² I. Fiumi, in FABRIANO 2006, p. 240.

⁸³ Col confronto tra il *Crocifisso* di Matelica e quello di Fra Carnevale nella Galleria Nazionale di Urbino inizia la definizione del «rapporto tra Antonio, portatore dei valori fiamminghi e di Donato de' Bardi, e il grande prospettico, seguace di Filippo Lippi a Firenze» (I. Fiumi, in FABRIANO 2006, p. 232; DE MARCHI 2004 a, pp. 83-85; CHRISTIANSEN 2004; E. Daffra, in URBINO 2005, p. 170).

⁸⁴ Particolarmente significativa risulta l'interpretazione della *Dormitio Virginis* (si veda la scheda di I. Fiumi, in FABRIANO 2006, p. 237) come opera di transizione dove il patetismo e le evidenze epidermiche della luce si equilibrano con la nuova organizzazione spaziale, diversamente dalla lettura in chiave fiammingo-napoletana e addirittura siculo-iberica proposta dallo Zeri, che sottolineava «le inflessioni fiamminghe, mescolate a rimandi compositivi di origine siculo-catalana dei *retablos*» (ZERI 1948).

ricco periodo di transizione tra le suggestioni fiamminghe e ligure della formazione genovese e i primi riflessi del contatto con la cultura di Fra Carnevale.

Per Reynaud, il formato allungato e verticale risponde perfettamente alla tipologia quale l'anta di un trittico, mentre le nature morte di libri e fogli sopra le mensole dello studio si spiegherebbero molto bene con un modello eyckiano. Se il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano fosse ispirato a quello di Van Eyck, ciò spiegherebbe anche l'origine dei profeti del *Trittico dell'Annunciazione* di Aix, come del motivo del calamaio e dell'astuccio appeso nella nicchia di *San Geremia* – un simile astuccio si vede già appeso a un chiodo della panchina del *San Girolamo* di Baltimora. Il *San Girolamo* del *Trittico Lomellino*, modello comune ai dipinti di Antonio da Fabriano e di Barthélemy d'Eyck, sarebbe stato fedelmente ripreso dal primo e più liberamente reinterpretato dal secondo.

Alcuni elementi, fra cui significativi particolari – il comune motivo dello scaffale inserito nella parete sulla destra, con visione prospettica e scorcio, che contiene libri e un sottile candelabro – fanno ipotizzare un legame del *San Girolamo* con l'*Annunciazione* dipinta da Joos di Ravensburg in Santa Maria di Castello nello stesso anno 1451⁸⁵ (fig. 35). Per Serena Romano⁸⁶ l'*Annunciazione* di Jos s'interpone tra il *Trittico Lomellino* e il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano. La studiosa ipotizza che Joos abbia visto in casa Lomellini – molto vicina a quella dei Grimaldi, protettori dei frati dell'Osservanza ai quali appare legata la commissione degli affreschi di Santa Maria di Castello - il trittico di Van Eyck, che sarebbe rimasto a Genova fino agli anni 1452-1455. Antonio da Fabriano, dipingendo il *San Girolamo* dopo aver lasciato Genova⁸⁷, avrebbe ricordato il particolare squisito dello scaffale visto nell'*Annunciazione* che nel 1451 Joos stava dipingendo in Santa Maria di Castello⁸⁸.

⁸⁵ Il dipinto, eseguito con una tecnica a secco sul muro, è firmato e riporta la data del 1451 sul pilastro della pergola a sinistra.

⁸⁶ S. Romano in una comunicazione orale nel convegno *Entre l'Empire et la mer, traditions locales et échanges artistiques dans la région alpine (Moyen Age – Renaissance)*, tenutosi a Lausanne i 22-23 marzo 2002.

⁸⁷ Depositato presso don Luigi Faustini a Fabriano, il dipinto, dato il soggetto, proviene probabilmente dal locale monastero di San Girolamo a Fabriano, cui era annessa la chiesa intitolata poi a Sant'Onofrio quindi chiamata della Scala Santa. Ci si interroga tuttavia sul luogo e le circostanze della sua realizzazione. Il dipinto è stato realizzato a Genova poco prima del rientro di Antonio nelle Marche, dove già risulta attivo per alcuni lavori nei dintorni di Fabriano nello stesso 1451? O è già stato progettato a Genova, e questi progetti possono essere stati conosciuti a Genova tramite disegni?

⁸⁸ Significativa per la formazione di Jos appare una cultura figurativa definita quale 'preistoria' di Querton - cioè quella di un Barthélemy d'Eyck, caratterizzata da una concezione dello spazio a metà strada tra il Van Eyck della *Vergine Rolin* già a Autun e un Campin - ma anche l'ambiente del Ober-Rhein, che influenza anche Christus già nel 1430, con un possibile incontro tra queste due tendenze alla fine degli anni 1430 nel Concilio di Basilea.

Mauro Natale⁸⁹ tende a distaccare maggiormente il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano dall'influenza diretta del *Trittico Lomellini*. Il dipinto del maestro marchigiano testimonierebbe piuttosto dell'influenza di Barthélemy d'Eyck, dopo il *Trittico dell'Annunciazione di Aix*, e di una intensa e complessa circolazione mediterranea, nella quale gli eventuali ricordi di modelli fiamminghi degli anni trenta sarebbero ormai talmente vaghi e filtrati da risultare del tutto sconnessi dalle fonti nordiche.

A favore dell'ipotesi che considera il *San Girolamo* di Antonio da Fabriano ispirato al pannello sinistro del *Trittico Lomellino* vanno menzionati il suo formato verticale allungato e la posizione frontale della figura, che potrebbe creare un equilibrato contrapposto con quella del *San Giovanni Battista* di Cleveland. Se la posizione frontale costituisce in effetti uno degli elementi più caratteristici della tavola di Antonio da Fabriano, ne esistono precedenti significativi. Uno dei primi esempi rilevanti di rappresentazione frontale, meno frequente di quella di profilo, è quello del *San Girolamo* dipinto da Tommaso da Modena in San Niccolò a Treviso, circa 1360⁹⁰ (fig. 36). Colpisce la posizione perfettamente frontale del santo inquadrato tra due pareti in cui sono sistemate mensole colme di libri, mentre il fondo è ricoperto da una tenda con motivi geometrici. Il santo che porta in testa il cappello cardinalizio gira le pagine di un libro posto sulle sue ginocchia mentre indica con la mano sinistra il testo di un libro aperto su un pulpito inserito nel mobile laterale.

L'impostazione spaziale è caratterizzata da una 'scatola' chiusa su tre lati col piano del pavimento leggermente ribaltato in verticale. Ricorda lo spazio della stanza nel *Ritratto degli sposi Arnolfini*, come d'altronde il particolare dell'ombra leggera proiettata dall'imposta della finestra sul muro laterale, o ancora il leone che, quasi nascosto dietro l'imponente figura del santo, richiama la presenza del cagnolino degli Arnolfini. L'uso particolare della prospettiva, che crea il ribaltarsi quasi verticale del suolo nel primissimo piano, potrebbe tuttavia riflettere un'influenza iberica, avvenuta probabilmente nel contesto meridionale. Questa concezione dello spazio scompare per altro nella produzione tarda di Antonio da Fabriano. Nell'affresco in San Domenico a Fabriano, del 1480, sul tema affine dei *Santi domenicani nello studio*, lo spazio non è più ribaltato verticalmente, e il pittore lo costruisce utilizzando una vera prospettiva rinascimentale mediante i piani del suolo e del tavolo, il cui punto di vista corrisponde a quello dello spettatore.

Inoltre alcune caratteristiche stilistiche manifestano una notevole divergenza con l'ipotetico modello eyckiano. L'intenso realismo e la resa attenta dei particolari si avverte non

⁸⁹ Comunicazione orale.

⁹⁰ MEISS 1963, p. 158, fig. 15.

solo nella natura morta degli oggetti e dei libri sulle mensole, nelle le pieghe delle vesti, ma anche nella fisionomia del santo e nelle sue mani dalle dita solcate dalle rughe, con un effetto quasi legnoso assai lontano dal trattamento eyckiano delle carni. L'evidenza di certi elementi proprio meridionali, italiani, quali le arcate in mattone, il pavimento in cotto, è poco compatibile con un modello fiammingo, o per lo meno indica una reinterpretazione da parte di Antonio da Fabriano. Questi elementi confermano che, se anche il pittore ha potuto vedere il *Trittico Lomellino* e rimanerne colpito, il *San Girolamo* di Baltimora non si può considerare una replica del modello di Van Eyck, bensì la reinterpretazione di un'iconografia già diffusa in Italia, nutrita di una profonda riflessione sulle soluzioni fiamminghe in senso di realismo oggettivo.

Il "San Girolamo nello studio" di Detroit.

Molti studiosi hanno suggerito che il *San Girolamo* del *Trittico Lomellino* fosse probabilmente più simile al *San Girolamo* già nelle collezioni medicee del Magnifico e dal 1926 al Museo di Detroit (fig. 37), le cui caratteristiche formali, iconografiche e di impostazione dell'immagine sembrano giustamente più propriamente eyckiane.

Al Valentiner⁹¹ si deve la prima attribuzione del dipinto a Jan van Eyck, ripresa da altri studiosi⁹², e l'identificazione col dipinto menzionato negli inventari medicei⁹³. La scoperta della data 1442 ha portato ad ipotizzare un intervento di Petrus Christus per terminare l'opera rimasta incompiuta alla morte di Van Eyck⁹⁴. La pulitura effettuata da William Suhr nel 1956, oltre a confermare una certa diversità con la tecnica di Van Eyck, ha rivelato che la data, pur antica, potrebbe essere stata aggiunta in un secondo momento, anche se la maggior parte della critica la collega con l'intervento del secondo pittore per terminare il dipinto⁹⁵. Salvo

⁹¹ VALENTINER 1939, pp. 57-58, n° 114.

⁹² BOLOGNA 1977, p. 62.

⁹³ L'inventario della collezione dei Medici (f.30) menziona «Una tavoletta di Fiandra suvi uno San Girolamo a studio / chon uno amarietto di prospettiva e uno liono a piedi, / opera di maestro Giovanni di Bruggia, colorita a olio / in una guaiana» (MUNTZ 1888, p. 78). Per Ainsworth invece è impossibile sapere se si tratta del dipinto menzionato nell'inventario mediceo (AINSWORTH 1995, cat. 1, p. 71).

⁹⁴ PANOFKY 1954, pp. 102-108.

⁹⁵ È l'ipotesi di P. Coremans (avril 1961, Conservation Services Laboratory files, Detroit Institute of Art). Tale ipotesi era già stata suggerita da Panofsky, che notava che l'inserzione della data non corrisponde al modo consueto della pittura fiamminga dove viene collocata di solito sulla cornice o inserite mediante frasi più lunghe (PANOFKY 1954, pp. 103-104).

Marijnissen che ritiene l'opera moderna⁹⁶, la critica si divide tutt'oggi fra un'attribuzione esclusivamente a Van Eyck⁹⁷, a Van Eyck e a un collaboratore, o alla bottega, come ipotizza Ainsworth⁹⁸.

Richardson osserva che le parti disuguali che sorreggevano l'ipotesi dell'intervento di un secondo pittore corrispondevano a ridipinture, tolte durante il restauro del 1956⁹⁹. Per Ainsworth¹⁰⁰ non ci sono nel *San Girolamo* di Detroit elementi particolari che richiamino la mano di Christus, il quale anche quando imitava lo stile di Van Eyck conservava la sua personalità – lo dimostra la *Madonna di Exeter* –, né che possano suggerire l'intervento di due mani diverse. Il dipinto sarebbe opera di uno stretto collaboratore di Van Eyck, un pittore educato ai modelli del maestro sia nel campo della miniatura sia in quello della pittura su tavola, e la data del 1442 confermerebbe un'esecuzione di poco posteriore alla morte del maestro.

Il dipinto è stato messo in relazione da Panofsky, sulla base del testo della lettera¹⁰¹ che il santo tiene in mano, con il cardinale Albergati, probabile committente dell'opera¹⁰² e forse ritrattato sotto le vesti del santo. Tali circostanze lasciano pensare che il dipinto sia giunto presto a Firenze, forse subito dopo la morte nel 1443 di Albergati che venne sepolto nella certosa di Val d'Elsa vicino a Firenze. La fortuna dell'immagine nella pittura fiorentina della seconda metà del Quattrocento è in effetti attestata da numerose repliche e dipinti realizzati in vari contesti, fra cui gli splendidi affreschi di Ghirlandaio e Botticelli in Ognissanti¹⁰³. Il *San*

⁹⁶ AINSWORTH 1995, nota 13 p. 71.

⁹⁷ Richardson osserva che le parti disuguali che sorreggevano l'ipotesi dell'intervento di un secondo pittore, corrispondevano a ridipinture, tolte durante il restauro del 1956 (RICHARDSON 1956, p. 233).

⁹⁸ AINSWORTH 1995, cat. 1, pp. 68-71.

⁹⁹ RICHARDSON 1956, p. 233.

¹⁰⁰ AINSWORTH 1995, cat. 1, p. 71.

¹⁰¹ La lettera sul tavolo del santo porta l'iscrizione «Reverendissimo in Cristo patri et domino, domino Ieronimo, tituli Sancte Crucis in Iherusalem presbitero cardinali» che trascrive come «to the Most Reverend Father and Lord in Christ, Lord Jerome, Cardinal-Priest of the Holy Cross of Jerusalem». Mai San Girolamo è stato collegato nella tradizione con il titolo della Santa Croce di Gerusalemme. Era invece il titolo di un cardinale amico di Van Eyck, Nicolo Albergati, al quale il dipinto fa quindi probabilmente riferimento. Panofsky interpreta quindi la lettera come un complimento sottile indirizzato al cardinale Albergati, in qualità di titolare di Santa Croce in Gerusalemme, per mostrarsi degno successore di San Girolamo (PANOFSKY 1954, p. 106-107).

¹⁰² Per la cronologia dei rapporti tra Albergati e Van Eyck, dopo il loro incontro a Bruges nel 1431, esemplificati dalle opere, si veda MEISS 1952, pp. 137-s.

¹⁰³ Si veda GARZELLI 1984.

Girolamo di Detroit sarebbe, secondo Hall¹⁰⁴, un regalo dal duca di Borgogna al cardinale Albergati in occasione del Congresso di Arras¹⁰⁵ e allo stesso tempo un ritratto del cardinale stesso¹⁰⁶.

Una serie di opere, dipinte o miniate, a volte vere repliche, confermano una collocazione del dipinto nella produzione di Van Eyck e della bottega eyckiana e la circolazione di modelli all'interno della bottega, ripresi in molteplici opere con varianti più o meno significative. La tavola di Detroit, anche per il suo formato ridotto, presenta diverse analogie con miniature di carattere eyckiano¹⁰⁷. Una miniatura raffigurante *San Girolamo nello studio* in un *Libro d'Ore* della Walters Art Gallery (ms. 721, fol. 277 v) datato intorno al 1455 presenta una composizione assolutamente identica¹⁰⁸. Un'altra replica è stata individuata nella miniatura delle *Ore di Torino* raffigurante *San Tommaso d'Aquino* dove la figura di san Tommaso sostituisce il gruppo di san Girolamo col leone¹⁰⁹ (fig. 38). Già Strümpell¹¹⁰ suggeriva una fonte comune per la tavola di Detroit e la miniatura di Torino, e Smeyers ha confermato gli scambi frequenti tra la pittura su tavola e la miniatura¹¹¹.

¹⁰⁴ HALL 1968. L'ipotesi viene ripresa da GARZELLI 1984.

¹⁰⁵ E' usanza regalare doni ai diplomatici, e tale pratica è documentata per il Congresso di Arras nei conti del duca di Borgogna, dove però non risulta nessun regalo per il cardinale Albergati (Lille, Archives du Nord, B. 1954 e B. 1957. (Diversi estratti pubblicati da Dickinson 1955, pp. 239-240). Se era probabilmente difficile trovare un dono degno del cardinale, della sua alta carica, e rispettoso della sua austerità, un piccolo dipinto - in effetti, il *San Girolamo* è uno dei dipinti più piccoli di Van Eyck - poteva insieme soddisfare queste esigenze e l'ammirazione del cardinale per la pittura fiamminga. Questa ipotesi spiegherebbe inoltre l'assenza di un riferimento al dipinto nei conti del duca (nei pagamenti regolari a Van Eyck), mentre il regalo documentato a Van Eyck costituirebbe il ringraziamento del duca per il successo avuto dal dipinto presso Albergati.

¹⁰⁶ Hall invece non identifica il cardinale con il soggetto del *Ritratto* di Vienna conosciuto come *Ritratto del cardinale Albergati* (HALL 1968). Sulle questioni d'identificazione si veda BRUGES 2002, cat. 24, p. 235. Stevens, che fino al 1648 fu proprietario del dipinto, annotò nel suo esemplare del *Schilder-boeck* de Van Mander come «une admirable portraiture de Jan van Eyck datée de 1438, montrant le cardinal Santa Croce, qui avait été à l'époque envoyé à Bruges par le pape pour préparer avec le duc Philippe la paix, à propos de la mort de son père, avec le dauphin de France» e si pensa riporta l'iscrizione che si trovava sulla cornice ora perduta del dipinto. HUNTER 1993 e HALL 1998 hanno di nuovo messo in discussione l'identità del soggetto ritratto.

¹⁰⁷ Il rapporto della tavola di Detroit con la miniatura è stato indagato da STRÜMPELL 1925-1926, pp. 196-199; CHÂTELET 1957, pp.161-163; CHÂTELET 1980, p. 58; CHÂTELET 1993, pp. 75-76); SMEYERS 1988, pp. 69-70; SMEYERS 1989, p. 64.

¹⁰⁸ PANOFKY 1954, p. 102.

¹⁰⁹ Ms K. IV.29, f. 73 v., già Torino, Biblioteca Universitaria (distrutto nel 1904). Si veda VALENTINER 1925, pp. 58-s.; FRIEDLÄNDER 1925, pp. 297-ss.

¹¹⁰ STRÜMPELL 1925-1926, pp. 196-199.

¹¹¹ SMEYERS 1988, ill. 15, 19.

Infine Châtelet attribuisce il *San Girolamo* di Detroit alla mano H delle *Ore di Torino*, da lui ritenuto il maestro di Petrus Christus all'interno della bottega eyckiana e l'autore di un gruppo di opere di piccolo formato e di evidente ispirazione eyckiana che comprende le *Crocifissioni* della Ca' d'Oro e di Berlino, e la versione delle *Stimmate* di Filadelfia. Questa ipotesi contestata da Ainsworth¹¹² per ragioni stilistiche e tecniche, ha tuttavia il merito di evidenziare i legami stretti tra pittura su tavola e miniatura nella produzione di una bottega alla metà del Quattrocento – dove spesso le due tecniche venivano praticate – e la complessa e attiva circolazione dei modelli elaborati nella bottega dei Van Eyck. Queste pratiche tendono a suggerire che il pannello del *Trittico Lomellino* raffigurante *San Girolamo* abbia probabilmente rispettato un'impostazione formale e iconografica simile a quella della tavola di Detroit, dove il santo di profilo è seduto al pulpito davanti a mensole cariche di libri.

Alcune miniature di produzione napoletana tendono a confermare la circolazione di un modello fiammingo. La miniatura del frontespizio del ms. Latin 17842 della Biblioteca Nazionale di Parigi eseguita da Matteo Felice ca. 1455, raffigura appunto *Seneca nello studio*: il filosofo è seduto davanti al pulpito (figg. 40, 41). Le mensole contro il muro di fondo sono colme di libri e di fogli sciolti; le aperture a destra e sinistra lasciano intravedere uno scorcio di paesaggio; nelle pareti laterali, dove sono appesi diversi fogli, le nicchie praticate sono occupate da vari oggetti, di cui a destra una coppia di candelabri. La scena è caratterizzata inoltre dalla delicata atmosfera di intimità, dall'attenta descrizione dei particolari e dalla forzatura prospettica che suggerisce l'immagine riflessa da uno specchio concavo del tipo di quello appeso alla parete di fondo nel *Ritratto degli sposi Arnolfini*, espediente che mira ad ingrandire lo spazio e rimanda a modelli fiamminghi. Questa miniatura costituisce, secondo Toscano, un riflesso dello stile 'fiammingo-napoletano' della metà del secolo e «un fascinante homenaje a la obra maestra perdida de Van Eyck»¹¹³.

La stessa atmosfera di raccoglimento pensoso e di paziente descrizione dei particolari dello studio che si concentra sui libri sulla mensola, si ritrova in un'iniziale istoriata dell'esemplare del *Thesaurus Adversus haereticos* di Cyrillus Alexandrinus¹¹⁴ (fig. 39) eseguita pochi anni dopo, intorno al 1458, per Alfonso d'Aragona dal 'Master of the Suffrages'¹¹⁵. Alcuni elementi della composizione di Matteo Felice sopravvivono in una

¹¹² AINSWORTH 1995, p. 70.

¹¹³ G. Toscano, in NAPOLI 1998, pp. 540-542, cat. 13; TOSCANO 2001, pp. 89-90; TOSCANO 2004 a, pp. 165-189, p. 172 TOSCANO 1995, pp. 88-89. Toscano avverte il riflesso del pannello perduto di Van Eyck nella miniatura di Matteo Felice più che nelle tavole di Baltimora e di Detroit.

¹¹⁴ Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 562, f. 1.

¹¹⁵ KATZENSTEIN 1990, p. 93, fig. 36 a, 36 b.

miniatura del *S. Cyprianus* della Biblioteca Nazionale di Napoli¹¹⁶ raffigurante san Cipriano in atto di consegnare l'Epistola (figg. 42, 43), attribuita a Nardo Rapicano e datata intorno al 1475-1480¹¹⁷. Dall'apertura sul paesaggio, alla descrizione dei libri sulla mensola, ai particolari del soffitto ligneo che interrompe lo slancio verticale delle pareti scure dello studiolo, ogni elemento infonde alla scena una qualità narrativa e descrittiva di ascendenza nordica.

Oltre al formato verticale, la composizione del dipinto di Detroit presenta caratteristiche coerenti con quella del pannello sinistro di un trittico. Lo spazio viene chiuso a sinistra dall'alto dossale della sedia del santo, mentre nel *San Giovanni Battista* di Cleveland (fig. 28) l'imponente massa rocciosa chiude sulla destra il paesaggio, in conformità con la consueta impostazione di un pannello destro. Nel dipinto di Colantonio, invece, le mensole dello studio chiudono lo spazio intorno al santo a sinistra come a destra, con un perfetto equilibrio che conferma che la tavola era collocata nella parte centrale di un complesso e che la sua composizione non era ispirata al pannello laterale di un trittico. Tra le diverse ipotesi formulate per rintracciare un'eco del pannello sinistro del *Trittico Lomellino* quella relativa al *San Girolamo* di Detroit sembra la più convincente.

È comunque valido pensare che anche i dipinti di Colantonio e di Antonello possano riflettere in modo meno diretto, perché non destinati a costituire anche essi parti di trittici, l'impatto della composizione di Jan van Eyck, dove l'elemento chiave è senz'altro il complesso delle mensole cariche di libri, carte, fogli sciolti e scatole di legno, proprio perché virtuosa e insieme raffinata espressione di quella «imitazione delle cose prische»¹¹⁸ che tanto affascinava nelle 'cose di Fiandra'.

3. Le copie dell'*Adorazione dei Magi* di Jan van Eyck.

Bernardo De Dominici menziona nella Vita di Massimo Stanzione «il quadro donato al Re Alfonso I. da Gio: detto delli Tre Maggi»¹¹⁹: «Gio» è, in riferimento al contesto letterario, Jan van Eyck. De Dominici aggiunge che il quadro «non fece gran rumore, perché il Re ne vedeva, e li fu regalato per bella pittura, e non parve cosa nuova del colorito ad oglio»¹²⁰.

¹¹⁶ Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. VI.C.4, f. 1.

¹¹⁷ Si veda G. Toscano, in NAPOLI 1998, pp. 566-569, cat. 23.

¹¹⁸ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, p. 161.

¹¹⁹ *De Dominici 1742-45*, III, p. 63, trascrizione a cura di T. C. Willette in *Schütze - Willette, 1992*, pp. 172-173.

¹²⁰ *De Dominici 1742-45*, III, pp. 63-64, trascrizione in *Schütze - Willette 1992*, pp. 172-173.

Questa asserzione s’inserisce nel discorso elaborato dal De Dominici sulla questione dell’invenzione della pittura a olio, quale argomento a confermare l’esistenza di una tradizione italiana trecentesca della tecnica a olio, particolarmente viva e avanzata a Venezia ai tempi del soggiorno di Antonello.

La presenza a Napoli di altri dipinti di Jan van Eyck, quali il *San Giorgio* e il *Trittico Lomellino*, è invece segnalata come evento di grande importanza, ancora nel 1456 quando Facio scriveva il suo *De Viris illustribus* – almeno per il *San Giorgio* è sicuro l’arrivo a Napoli già nel 1445, cioè più di dieci anni prima. Si può supporre che la tecnica e le qualità stilistiche e formali di queste opere siano state pressoché simili a quelle dell’*Adorazione dei Magi*. La diversa importanza avvertita nella loro ricezione critico-letteraria si può allora spiegare dal dato cronologico: l’*Adorazione dei Magi* è probabilmente giunta assai tardi nelle collezioni di Alfonso d’Aragona, forse dopo il 1456, ragione per cui il Facio non menziona il dipinto, e la tavola non provoca lo stupore per la sua novità tecnica destato dalle opere di Van Eyck precedentemente giunte a Napoli.

3.1. L’*Adorazione dei Magi* Gualino di Torino.

L’unica tavola finora direttamente collegata al dipinto di Van Eyck ricordato da De Dominici è la tavola di stesso soggetto conservata presso la Galleria Sabauda di Torino (fig. 44). Donata alla Galleria torinese nel 1928, insieme alla Collezione Gualino, dall’avvocato Riccardo Gualino, la tavola dell’*Adorazione dei Magi*, è esposta ora, insieme alle altre opere della collezione, nelle sale della Collezione Gualino al secondo piano con l’attribuzione ad un pittore napoletano del secolo XV¹²¹. Malgrado il cattivo stato di conservazione¹²², le prime ipotesi hanno collegato l’opera all’ambiente meridionale. Berenson¹²³ l’attribuiva a uno stretto seguace di Antonello da Messina, forse un catalano, la cui formazione fu segnata da influenze fiamminghe, e raggruppava intorno a questo maestro opere legate alle vicende formative di Antonello, quali la *Vergine leggente* della Walters Art Gallery di Baltimora¹²⁴, la *Madonna Salting* di Londra e la *Vergine leggente* della collezione Forti di Venezia¹²⁵.

¹²¹ GABRIELLI 1971, p. 201, cat. n° 674, p. 349. Il dipinto ha riportato le seguenti didascalie: Scuola napoletana, 2° metà XV sec (GABRIELLI 1959, p. 30; GABRIELLI 1961, p. 63; GABRIELLI 1965, p. 33).

¹²² GABRIELLI 1971, p. 201, cat. n° 674. La tavola è eseguita a tempera e misura cm 70 x 66.

¹²³ BERENSON 1957, p. 7.

¹²⁴ Inv. 37433. Rappresentava per Berenson una *Rosalina of Palermo reading with Angels crowning her*. La maggior parte della critica si è divisa tra un’attribuzione a Antonello giovane o ad un seguace di Antonello. Si veda la scheda in ROMA 2006, p. 132. L’ultima ipotesi a favore di un seguace siciliano di Antonello da Messina

Il dipinto di Torino assume un significato rilevante dal punto di vista della penetrazione e della ricezione dei modelli fiamminghi nel meridione, in quanto «dimostra nel suo autore l'intenzione di italianizzarsi, anche quando imita direttamente una pittura fiamminga»¹²⁶. Bologna datava il dipinto alla metà degli anni 1450, per l'assenza di riflessi della presenza a Napoli del giovane Antonello¹²⁷. Il dipinto segna, secondo noi, un tentativo di sintesi certo non del medesimo livello ma tuttavia non tanto lontano di quello di un Colantonio intorno agli anni 1460, all'epoca della cona di *San Vincenzo Ferrer*. Il maestro meridionale «Tentò di fondere la sensibilità cromatica e luministica dell'arte fiamminga e la coerenza lineare e formale dell'arte toscana, ma più che ad una fusione riuscì di fatto a una giustapposizione dei due indirizzi, a una soluzione provvisoria, ove si può ammirare l'ingenuità e la sensibilità dell'artista, la delicatezza del suo tono, la nervosità del suo segno, la placidità della sua visione, il raccoglimento intimo del suo animo»¹²⁸.

Dal punto di vista iconografico, ripropone il soggetto dell'Adorazione anche come la raffigurazione delle tre età dell'uomo, attraverso la presenza di un re giovane, uno adulto e uno anziano. È proprio il re anziano ad inginocchiarsi davanti alla figura innocente ma superiore del Bambino. Questa caratterizzazione dei tre Re Magi appare comune al trattamento quattrocentesco del soggetto, e si ritrova in tutti gli esemplari qui considerati. Il dipinto della collezione Gualino è caratterizzato inoltre, pur nella sua semplicità stilistica e formale, da particolari espressivi significativi, come quello del gesto del vecchio re che, inginocchiatosi ai piedi del Bambino, ne bacia delicatamente il piccolissimo braccio che tiene fra le sue mani, con una sorta di spontanea tenerezza. Ha deposto il suo dono sul tavolo dietro la Vergine – mentre Giuseppe si accinge a ricevere quello di un altro Re – e ha deposto sulle sue ginocchia il cappello con la corona.

Venturi¹²⁹ individuava un modello dell'*Adorazione dei Magi* di Torino nel dipinto dello stesso soggetto, conservato nella collezione Liechtenstein di Vienna (fig. 45), allora attribuito

circa 1480 colloca il dipinto di Baltimora in un contesto meridionale, non tanto lontano da quello dell'*Adorazione dei Magi* di Torino.

¹²⁵ Per Berenson raffigurava *Eulalia with open book, crowned by Angels*. Anche per questa tavola la critica si è divisa tra un'ipotesi in favore di Antonello giovane, e un'attribuzione ad un maestro catalano o Valenzano, quest'ultima prevalendo oggi (si veda la scheda in ROMA 2006, p. 128).

¹²⁶ VENTURI 1926, tav. XXXIII.

¹²⁷ BOLOGNA 1977, p. 87.

¹²⁸ VENTURI 1926, tav. XXXIII.

¹²⁹ VENTURI 1926, tav. XXXIII.

a Hugo van der Goes¹³⁰. Ipotizzava un viaggio in Italia del maestro fiammingo intorno al 1467¹³¹, occasione per il pittore napoletano di vedere l'*Adorazione dei Magi* della collezione Liechtenstein, fra le più antiche opere di Goes. I richiami al modello di Goes riguardano il più vecchio dei Re Magi, il san Giuseppe, e anche il tipo e le vesti del secondo Re dipinto sullo sportello laterale, ma soprattutto il turbante e la teca metallica presentata dal Re più anziano, direttamente copiate. La figura della Madonna con la sua compattezza plastica è invece assai lontana dai modelli di Goes.

Si potrebbe semplicemente ipotizzare che la tavola di Torino e il dipinto della collezione Liechtenstein siano ispirati a un modello comune dipinto da Jan van Eyck, o dalla sua bottega? Il dipinto Liechtenstein, anche se riferito a un discepolo di Goes, appare chiaramente legato alla prima maniera del maestro, ancora molto vicino ai modelli di Van Eyck¹³². Lo dimostrerebbe appunto la figura del vecchio re inginocchiato: il mantello cremisi dalle ampie pieghe bordato di pelliccia, il viso severo reso con straordinaria qualità ritrattistica che potrebbe ricordare quello del cancelliere Rolin, le mani giunte quasi in preghiera rese con un realismo quasi virtuoso che ne evidenzia le vene e il piegarsi lieve delle dita. Il suo atteggiamento reso con una mirabile verità (la rotazione del busto verso il Bambino appena accennata mentre le mani si chiudono in preghiera) si distingue da quello del anziano re nella versione di Torino, per la densità di emozioni che nel dipinto Gualino è invece espressa con una spontaneità e un candore quasi maldestro. È da rilevare inoltre la differenza tra il gesto del re anziano con le mani giunte nel dipinto del discepolo di Van der Goes, mentre nel dipinto Gualino il re bacia il braccio del Bambino, una soluzione iconografica che si ritrova in diverse opere della scuola di Tournai, come attestano una copia dipinta, un disegno da un dipinto di Robert Campin del 1420 ca., e un sontuoso arazzo parte di una serie sulle *Storie*

¹³⁰ L'attribuzione a Hugo van der Goes proposta da Waagen (WAAGEN 1866, p. 281) è stata respinta da Oettinger (OETTINGER 1938, p. 61) e Panofsky (PANOFSKY 1964, p. 347), il quale vi vede la mano di un discepolo di Goes (una sintesi sulle vicende attributive in DAHNENS 1998, p. 216).

¹³¹ L'ipotesi di un viaggio in Italia di Hugo van der Goes non è sorretta da nessuna prova documentaria. Dall'ottocento la critica ha regolarmente ripreso l'ipotesi per spiegare l'influenza italiana attestata dall'opera del pittore. Oettinger (OETTINGER 1938) lo situava prima del 1467 convergendo con De Busscher (DE BUSSCHER 1859) che lo collocava nel 1465-1466. Per Dahnens, l'ipotesi di un viaggio in Italia rimane non documentata ma tuttavia non da escludere. La studiosa propone il 1475, anno giubilare che vede l'interruzione brusca dell'attività del pittore presso la Guilde il 18 agosto 1475. Sulla questione si veda DAHNENS 1998, pp. 43-44.

¹³² La prima attribuzione a Jan van Eyck proposta da Passavant e condivisa da Crowe e Cavalcaselle (CAVALCASELLE E CROWE 1857) aveva già sottolineato la vicinanza del dipinto ai modelli eyckiani.

della Vergine commissionato da Giorgio di Saluzzo intorno al 1440 per la cattedrale di Losanna ad una manifattura di Tournai attiva tra 1440 e 1450¹³³.

È da rilevare anche l'articolazione della composizione del dipinto Liechtenstein, dove i Re Magi si dividono fra i tre pannelli del trittico. Questo tipo di composizione sembra poco frequente nella pittura fiamminga coeva¹³⁴, e in particolare nell'opera di Van der Goes come attestano l'*Adorazione dei Magi* Monforte di Hugo van der Goes oggi a Berlino (fig. 46) e perfino il *Trittico Portinari* degli Uffizi (1479), in cui si privilegia una scena unica dove le figure dei Re partecipano alla creazione dello spazio unitario prospettico dove vengono inserite, non senza echi delle soluzioni italiane contemporanee¹³⁵. Ma è invece a Napoli che questa soluzione sembra conoscere nei ultimi decenni del Quattrocento, e sempre nel contesto di un evidente fiamminghismo, sviluppi particolari.

3.2. Altri trittici napoletani dell'*Adorazione dei Magi*.

I musei napoletani conservano in effetti un gruppo di pannelli smembrati che si possono ricondurre a due grandi trittici eseguiti negli anni 1480-1490¹³⁶, raffiguranti l'*Adorazione dei Magi* con una composizione distribuita sui tre pannelli. Un primo trittico rappresentante l'*Adorazione dei Magi*, ora conservato presso il Museo di Capodimonte a Napoli, era collocato nella cappella del Noviziato del monastero di Monteoliveto¹³⁷. La tavola centrale¹³⁸ presenta il gruppo della Vergine col Bambino, Giuseppe e l'anziano Re inginocchiato davanti

¹³³ RAPP BURI - STUCKY-SCHÜRER 2001, pp. 33-40.

¹³⁴ Viene preferita, anche nel caso di trittici, una composizione che raggruppa le tre figure dei Re su uno stesso pannello. È per esempio la soluzione usata da Van der Weyden nel pannello centrale dell'*Adorazione dei Magi* nella *Pala d'altare Santa Colomba*, del 1460 ca. (Monaco, Alte Pinakothek); da Dieric Bouts nella *Perla del Brabante*, ca. 1470 (Monaco, Alte Pinakothek); da Memling nel *Trittico Floreins* dell'*Adorazione dei Magi*, del 1479 (Bruges, Sint-Janshospitaal, Memlingmuseum).

¹³⁵ Perfino nelle composizioni dove viene raffigurato il lungo corteo che accompagna i Magi, viene preferito un'unica tavola con uno spazio unitario: per esempio l'*Adorazione dei Magi (Tondo Cook)* della National Gallery of Art di Washington, attribuita a Filippo Lippi e Beato Angelico, con una datazione che oscilla tra gli anni 1430 e il 1450. Si veda soprattutto gli esempi più tardi, quali l'*Adorazione dei Magi* di Botticelli agli Uffizi e, nello stesso museo, il pannello centrale della *Pala di San Donato* a Scopeto, di Filippino Lippi, datata del 1496 (inv. n. 1566).

¹³⁶ F. Navarro interpretava la presenza di due precedenti sovrani della dinastia angioina, Roberto d'Angiò e Carlo di Calabria, come un riferimento alla conquista del regno di Napoli da parte di Carlo VIII nel 1495 (NAVARRO 1987, pp. 465-266).

¹³⁷ SALVATORE 1998.

¹³⁸ Napoli, Museo di Capodimonte, inv. n° 13730.

al Bambino con le mani giunte in preghiera (fig. 49). Il Re ha consegnato il suo dono a Giuseppe e ha deposto la sua corona ai piedi della Vergine. I pannelli laterali raffigurano i due Re magi che reggono i doni contenuti in splendidi oggetti di oreficeria, accompagnati da un'altra figura maschile.

Si ipotizza l'esistenza negli stessi anni a Napoli di un'altro trittico sul tema dell'*Adorazione dei Magi* di composizione pressoché identica, eseguito probabilmente dallo stesso pittore, il cosiddetto 'Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto'¹³⁹. Ne rimangono i due pannelli laterali, conservati nel museo di San Martino, dove vengono raffigurati nelle vesti dei Re Magi Roberto re di Sicilia – «*Robertus Rex Sicilye*» - e Carlo duca di Calabria – «*Carolus Dux Calabre*»¹⁴⁰ (figg. 50, 51). Il chiaro riferimento ad un modello nordico, aldilà dell'eterogeneità percepita tra il trattamento ritrattistico della figura del Re del pannello di sinistra – Roberto – e quello più generico del re del pannello di destra – Carlo -, appare evidente nei panneggi ricercati pur se un poco rigidi, nelle sontuose vesti dei Re, nell'attenta resa delle stoffe e degli oggetti metallici, nel paesaggio rigorosamente nordico per le specie vegetali e l'architettura delle città all'orizzonte. L'*Annunciazione* in *grisaille*, purtroppo rovinata, nella parte posteriore dei pannelli laterali rimanda a prototipi di chiara ascendenza eyckiana, ripresi anche da Hugo van der Goes nel *Trittico Portinari*, anche se il trattamento secco e maldestro tende ad annullarne l'effetto illusionistico dimostrando una comprensione limitata di questo tipo di soluzione. Si osserva come i doni portati dai Re Magi sui due pannelli del Museo di San Martino siano assolutamente identici a quelli portati dai re del trittico di Capodimonte, a confermare la dipendenza da un modello comune¹⁴¹: a sinistra un oggetto dalla circonferenza polilobata; a destra un oggetto che ricorda un reliquario esagonale con cuspidi gotica fiammeggiante.

Questi due trittici testimoniano la fortuna a Napoli del modello di Hugo van der Goes di ascendenza eyckiana, o quanto meno di un modello fiammingo comune, probabilmente eyckiano.

¹³⁹ Si deve a Donato Salvatore l'attribuzione dei due trittici al pittore da lui chiamato 'Secondo maestro della cappella del Noviziato di Monteoliveto', tuttora non identificato, al quale lo studioso riferisce anche il *Trittico della Natività tra la Fuga in Egitto e la Visitazione*, proveniente della stessa cappella e conservato ora nei depositi del Museo di Capodimonte (SALVATORE 1998).

¹⁴⁰ I pannelli conservati presso il Museo di San Martino provengono dalla Certosa di San Martino.

¹⁴¹ Fausta Navarro rilevava nell'*Adorazione dei Magi* «vari riscontri con le opere di Memling» (NAVARRO 1987, p. 465).

3.3. L'Adorazione dei Magi nelle miniature dello *scriptorium* di Castel Nuovo.

Alcuni manoscritti prodotti dallo *scriptorium* del Castel Nuovo presentano miniature o iniziali istoriate con la rappresentazione dell'Adorazione dei Magi. Anche per il formato e le caratteristiche di questo tipo di immagine, la composizione di queste scene è sempre compatta e raggruppa in uno spazio unico i vari personaggi.

Il *Libro d'Ore* del Getty Museum (fol. 256v) comporta una *Adorazione dei Magi*, attribuita al Maestro di San Giorgio¹⁴² (fig. 52). Le sontuose vesti dei Re Magi, i doni di oreficeria, il ricercato panneggio del manto del Re inginocchiato, ma anche il paesaggio con l'apertura dell'orizzonte sul mare costituiscono spie di un'aderenza ai modelli fiamminghi. Il vecchio Re, inginocchiato con le mani giunte davanti al petto, ha poggiato il suo dono su uno sgabello a fianco della Vergine, e deposto il suo cappello a terra. Queste piccole varianti iconografiche non rompono tuttavia l'impressione di compatezza del gruppo, simile a quella del dipinto Gualino.

Di pochi anni precedenti, il *Libro d'Ore di Alfonso* presenta già, in una iniziale D istoriata (fol. 30 v), la raffigurazione dell'*Adorazione dei Magi*¹⁴³ (fig. 54), già collegata da Fausta Navarro al dipinto di Torino¹⁴⁴. Questa piccola scena presenta alcuni caratteri simili a quelli della miniatura del manoscritto Getty: il gusto narrativo, le veste sontuose e gli ampi panneggi – pur nello spazio ristretto dell'iniziale, i volumi delle figure vengono definiti da ampi mantelli dalle morbide pieghe – anche se tali caratteri acquistano maggior rilievo nella miniatura Getty. La composizione compatta è ben caratterizzata, pur nella piccola dimensione, dalla posizione ruotata del gruppo della Madonna col Bambino che ne acquisisce una plasticità notevole. Il re più anziano, Gaspare, si inchina per baciare il piede del Bambino mentre gli altri due reggono i doni.

È questo un motivo iconografico che accomuna l'*Adorazione dei Magi* del *Libro d'Ore di Alfonso* a due miniature sullo stesso tema raffigurate nel *Breviarium Romanum* di re Ferrante¹⁴⁵ (fig. 55) e nelle *Horae Beatae Mariae Virginis*¹⁴⁶, del 1490 ca. (fig. 56), entrambi della Biblioteca Nazionale di Napoli. Le due miniature sono caratterizzate dai colori intensi e audaci delle vesti – dall'aranciona al viola, dal verde al rosa – che si staccano contro lo sfondo

¹⁴² TOSCANO 2001, p. 89; MADRID-VALENCIA 2001, cat. 62, pp. 406-409.

¹⁴³ KATZENSTEIN 1990, p. 85, fig. 25 p. 87; NAPOLI-VALENCIA 1998, p. 518, cat. 6.

¹⁴⁴ NAVARRO 1987, pp. 452-453.

¹⁴⁵ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms.I.B.57.

¹⁴⁶ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.26.

paesaggistico, suggerito con pennellate quasi trasparenti, dove oltre al blu e al verde domina il grigio delle rocce. La composizione è nell'insieme simile per la compattezza e l'organizzazione delle figure alle composizioni delle tavole valenzane. Anche l'iconografia ricorda i pannelli valenzani, in particolare nel motivo dell'anziano re che bacia il piede del Bambino e se si va a perdere il senso di alcuni particolari – manca il dono del re anziano e a volte il suo copricapo – ciò testimonia che queste miniature costituiscono riprese pressoché 'meccaniche' di un modello di molti anni precedente.

3.4. Riprese valenzane e iberiche di modelli fiamminghi.

Un gruppo di opere spagnole attesta la vasta diffusione del tema dell'Adorazione dei Magi come elemento centrale di diversi polittici nella penisola iberica per tutta la seconda metà del Quattrocento¹⁴⁷.

Un primo gruppo significativo è costituito da una serie di pannelli appartenenti a grandi polittici valenzani della metà del Quattrocento. Il *Polittico delle Gioie della Vergine* proveniente di Pobla Llarga conservato presso il Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁴⁸ (fig. 57) presenta nel pannello superiore destro una scena dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 58). Il polittico è stato eseguito intorno alla metà del Quattrocento da un pittore valenzano ancora non identificato. La composizione presenta sullo sfondo di un paesaggio di colline e vedute urbane il gruppo compatto della Sacra Famiglia visitata dai Re Magi. L'anziano Re si prosterna davanti al Bambino di cui sta per baciare il piede che tiene in mano, mentre regge ancora nella mano sinistra il suo prezioso dono. Il suo copricapo di pelliccia sormontato dalla corona è stato deposto ai piedi della Vergine. Le sontuose vesti dei Re e della Madonna, ornate di pelliccia, broccati, perle e pietre, sono di chiara ispirazione fiamminga. È da notare che mentre le vedute urbane nel fondo richiamano i modelli architettonici nordici, la stalla con il suo tetto di tegole in mattone è proprio meridionale.

¹⁴⁷ La tavola centrale del *Polittico dell'Epifania* proveniente de Rubielos de Mora (Teruel) di Joan Reixach, ca. 1465, ora al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona, l'*Adorazione dei Magi* attribuita a Fernando Gallego nello stesso museo, e altri dipinti su questo tema dello stesso Gallego, oggi a Museum of Art di Toledo (Ohio), alla Cattedrale di Salamanca, nella chiesa di Santa Maria di Trujillo in San Lorenzo de Toro e nella collezione di Pedro Masaveu.

¹⁴⁸ Tormo, che pubblicò l'opera nel 1923 la vide ancora a Pobla Llarga (TORMO Y MONZÓ 1923). Nel 1923 fu donata alla Real Accademia de San Carlos, che lo comprò nel 1946. Si veda la scheda in VALENCIA 2005, cat. 24, pp. 86-87 (con tutta la bibliografia p. 261); e anche in VALENCIA 2001, cat. 19, pp. 172-177.

Sono state accostate a questo pannello due tavolette, parte anche esse di polittici, attribuite a Reixach e conservate in collezioni private¹⁴⁹ (figg. 59, 60). Nei due casi, il pittore riprende, invertendola, la composizione del polittico di Pobla Llarga. La prima è molto vicina al pannello di Pobla Llarga per l'ambientazione paesaggistica con veduta urbana, la disposizione delle figure, e soprattutto il gesto del Re anziano che bacia il piede del Bambino mentre regge ancora la sua offerta. Se la seconda presenta lievi differenze iconografiche, come la presenza del corteo che accompagna i Re Magi in secondo piano e la posizione meno inclinata dell'anziano Re che peraltro non regge più il dono ma il suo copricapo nella mano destra, rimane molto vicina agli altri due pannelli valenzani.

Le forti analogie iconografiche tra le varie riprese di questo tema nell'ambito valenzano alla metà del secolo suggeriscono l'esistenza di un modello fiammingo, probabilmente eyckiano. Questo modello sarebbe stato trasmesso da Dalmau dopo il suo ritorno da Bruges e diffuso nella regione dall'attività delle botteghe di Jacomart e Reixach. Il motivo del re inginocchiato col busto proteso per baciare il piede del Bambino che si ritrova nel pannello centrale del *Trittico di Jan Floreins* di Hans Memling datato 1479¹⁵⁰ potrebbe rimandare allo stesso modello eyckiano.

L'*Adorazione dei Magi* del Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona¹⁵¹ (fig. 61), attribuita unanimemente a Fernando Gallego e datata 1480-1490, ripropone una composizione simile a quella delle opere legate al modello eyckiano. Il gruppo della Vergine col Bambino chiude a destra la composizione, il cui centro è occupato dalla figura del vecchio Re inginocchiato, mentre seguono sulla sinistra i due altri Re in piedi vestiti di lunghe e lussuose tuniche di broccato e bordate di pelliccia. S'intravede in alto a sinistra dietro la capanna un paesaggio di un prato dove una strada si snoda lungo una massa rocciosa fino all'orizzonte (nella tavola di Barcelona i dolci rilievi delle colline sostituiscono la striscia di mare). Una differenza sostanziale è quella della posizione di San Giuseppe, tornata nel dipinto di Barcellona in una posizione più centrale, e l'atteggiamento più contenuto dell'anziano Re in preghiera, dopo aver consegnato il suo dono a Giuseppe, che sembra più vicino all'interpretazione di Hugo van der Goes nel dipinto Liechtenstein.

¹⁴⁹ VALENCIA 2001, p. 176 fig. 19.1, fig. 19.2.

¹⁵⁰ Bruges, Sint Janshospital, Memlingmuseum, inv. O.SJI73.1.

¹⁵¹ Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAC 64084. Si veda la scheda dettagliata dell'opera in BARCELONA 1992, pp. 306-309 (con bibliografia di riferimento); e in MANOTE I CLIVILLES E ALII 1999, pp. 170-173.

Se l'identificazione delle radici dello stile ispano-fiammingo di Gallego rimane un problema critico aperto¹⁵², che contempla la presenza a Salamanca di maestri di provenienza nordica, quali Jorge Inglés e Nicolas Francés, ma anche possibili riferimenti all'opera di Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Conrad Witz, Dierick Bouts, e un ruolo forse decisivo delle incisioni di Martin Schongauer, sembra certo che l'*Adorazione dei Magi* di Barcelona testimonia della circolazione nella penisola iberica almeno fino all'ultimo decennio del Quattrocento di un modello fiammingo, forse di ascendenza eyckiana.

Va segnalata inoltre l'*Adorazione dei Magi* raffigurata in un ricamo del museo Grobet-Labadié e attribuita a un maestro savoiaro intorno al 1450-1460 (fig. 62). La trasposizione di questo soggetto in «pittura di aghi» sembra abbastanza frequente nella seconda metà del Quattrocento, come rivelano gli inventari della fine del secolo pubblicati da Vayra¹⁵³. Mauro Natale colloca il ricamo nella prima fase di una marcata apertura della produzione savoiaro ai modelli fiamminghi giunti attraverso l'opera di Witz. Il quadro architettonico, che in origine non era pertinente alla scena¹⁵⁴, rimanda all'ambiente savoiaro con un confronto con soluzioni simili adoperate da Antoine de Lonhy nei ricami del tesoro della cattedrale de Aosta, mentre gli ampi panneggi che ricadono in pieghe complesse sul suolo intorno ai personaggi evocano i modelli di Konrad Witz, come la *Pala di San Pietro* del Museo di Ginevra proveniente della cattedrale, certamente conosciuti dall'autore. Il deciso sapore fiammingo viene comunicato dalle sontuose vesti dei due re in piedi, dagli oggetti di oreficeria. L'impianto spaziale col gruppo del vecchio Re inginocchiato davanti alla Vergine col Bambino, il particolare del cappello cinto dalla corona depresso ai piedi del Re avvicinano l'opera ad altre versioni del tema già collegate al modello eyckiano, come il dipinto Gualino di Torino. È da notare il particolare, finora unico e intriso di una certa tenerezza, del re in atto di donare al Bambino il suo regalo.

¹⁵² Si veda BARCELONA 1992, pp. 308-309; MANOTE I CLIVILLES E ALII 1999, p. 171.

¹⁵³ VAYRA 1884. I paramenti della cappella del duca Filiberto a Torino comprendono diverse rappresentazioni dei Re Magi: «Item une grant chappe (...) le chapperon de l'histoire des trois Roys» (n° 901, p. 134); «Item une aultre grant chappe (...) au chapperon les trois Roys (...) et la billette aux armes de notre saint Père, pape Felix» (n° 904, p. 134); «Item un aultre drap d'autel de broderie des troys Roys, a grans ymagerie et Joseph auprès notre Dame» (n° 922, p. 137).

¹⁵⁴ In MADRID-VALENCIA 2001, p. 319.

3.5. Conclusioni.

Si possono individuare diversi gruppi nel folto insieme di opere dipinte e miniate probabilmente ispirate a modelli eyckiani raffigurante l'Adorazione dei Magi.

Un primo gruppo è costituito da tavole valenzane, parte di trittici monumentali, eseguite intorno alla metà del Quattrocento. Queste opere precedono gli esemplari ricondotti all'ambiente napoletano a partire dalla fine degli anni 1450, e sono probabilmente state ispirate ad un modello eyckiano portato a Valenza da Dalmau e diffuso dalle botteghe dei pittori formatisi sul modello fiammingo-iberico di Dalmau. Un secondo gruppo è costituito da miniature eseguite a Napoli da vari maestri di origine valenzana attivi nello *scriptorium* di Castel Nuovo. Un terzo gruppo è quello delle miniature del *Libro d'Ore di Alfonso* e del *Libro d'Ore* Getty, al quale si può aggiungere la tavola della collezione Gualino.

Aldilà delle numerose varianti nei diversi aspetti compositivi e nei particolari più o meno significativi delle opere, si osservano molte similitudini tra le riprese di provenienza napoletana e quelle valenzane: la composizione compatta raggruppata in un unico pannello di forma pressoché quadrato; l'attenzione alle vesti e alla preziosità dei doni portati dai re Magi le cui forme si ritrovano da una versione all'altra; e soprattutto la spontaneità espressiva con la quale viene raffigurato l'anziano re inginocchiato e teso verso il Bambino, spesso in atto di baciarle il braccio o il piede. Si è rilevato il caratteristico motivo iconografico dell'anziano re in atto di baciargli il piede del Bambino nelle tre versioni valenzane studiate. Il *Libro d'Ore di Alfonso* (ms.I.B.55) e le miniature del *Breviarium Romanum* (ms. I.B.57) e nelle *Horae Beatae Mariae Virginis* (ms. I.B.26) del 1490 ca., riprendono esattamente questo motivo iconografico, a confermare la reminiscenza delle precedenti versioni valenzane anche più di tre decenni dopo, nelle composizioni dei miniatori attivi per la corte, dove negli ultimi decenni del secolo si va a perdere il senso di alcuni particolari iconografici – manca il dono del re anziano e a volte il suo copricapo.

La miniatura del *Libro d'Ore* Getty e la tavola Gualino presentano versioni iconografiche leggermente diverse per la figura dell'anziano re, visibilmente non ancora informate dalle versioni valenzane, pur precedenti. Intorno al 1460, il miniatore del *Libro d'Ore* Getty si distingue, per l'iconografia del re anziano, dal modello valenzano conosciuto nello *scriptorium* di corte come attesta il *Libro d'Ore di Alfonso*, il quale era peraltro probabilmente ancora molto accessibile per lui. Rimangono evidenti le analogie iconografiche tra la versione del *Libro d'Ore* di Alfonso e quella del *Libro d'Ore* del Getty Museum, come

esigeva senza dubbio la committenza¹⁵⁵. La diversa scelta iconografica del miniatore per il Libro d'Ore Getty attesta la presenza a Napoli di un altro modello di *Adorazione dei Magi*, senza dubbio quello del dipinto di Jan van Eyck su questo tema, giunto a Napoli tra il 1456 e il 1558, come suggerivano le fonti letterarie. La ripresa fedele del nuovo modello eyckiano ha potuto costituire un indiscusso elemento di prestigio agli occhi del committente, espressione insieme del suo alto statuto e della sua fedeltà al re Alfonso e ai suoi successori.

Ma si potrebbe ravvisare anche nell'*Adorazione dei Magi* della collezione Gualino una ripresa fedele del dipinto eyckiano. L'esecuzione della tavola segue di poco quella della miniature Getty. Il pittore avrà potuto vedere probabilmente l'originale di Jan van Eyck recentemente giunto a Napoli. Se lo stile del dipinto non sembra riflettere ancora i cambiamenti dovuti alla presenza di Antonello da Messina nella bottega di Colantonio tra il 1455 e il 1457, ciò è dovuto alla modestia del talento del pittore, che appartiene comunque «ad un'esperienza diversa da quella del primo Colantonio»¹⁵⁶ cioè a quella che prende avvio negli anni della morte di Alfonso e della successione di Ferrante. È appunto la semplicità un poco maldestra dello stile del maestro a suggerire che si sia accontentato di riprodurre il modello di Van Eyck e non abbia inventato da sé un particolare iconografico dal realismo propriamente fiammingo come quello del re che bacia il braccio magrolino del Bambino. D'altra parte, le varie reminiscenze valenzane che poteva conoscere dalle opere dello *scriptorium* si sono potute mescolare al nuovo modello eyckiano, e hanno forse dato luogo a questo nuovo motivo iconografico. È difficile quindi accertare se è nella versione del Getty o in quella di Torino che si deve identificare il riflesso più fedele della tavola di Jan van Eyck.

Tutte queste opere si distinguono da altre riprese del tema ispirate ad una composizione, forse di origine eyckiana sì, ma conosciuta oggi dal dipinto di Hugo van der Goes della collezione Liechtenstein, e diffusasi nel meridione intorno agli anni 1480. Questo secondo gruppo di opere predilige – fa eccezione il dipinto di Gallego a Barcellona – una composizione distribuita sui tre pannelli di un trittico, caratterizzata quindi dalla presenza di figure secondarie come i personaggi del seguito dei Magi, e dalla figura dell'anziano re in gesto di preghiera di fronte al Bambino. Il dipinto di Gallego potrebbe essere una sintesi tra il modello eyckiano diffuso dai pittori valenzani e la versione di Hugo van der Goes.

¹⁵⁵ Di quello torneremo a discutere nel capitolo successivo (pp. 274-275).

¹⁵⁶ BOLOGNA 1977, p. 87.

4. Le copie degli *Arazzi della Passione* di Rogier van der Weyden.

Uno degli acquisti più spettacolari di Alfonso nelle Fiandre è senza dubbio quello degli arazzi raffiguranti *La Passione* eseguiti su cartoni di Rogier van der Weyden. Lo confermano le descrizioni di Bartolomeo Fazio nel *De viris illustribus*¹⁵⁷ e di Summonte nella lettera a Marcantonio Michiel¹⁵⁸ già citate in precedenza. L'impatto sulla produzione napoletana degli arazzi della *Passione* su cartoni di Van der Weyden è testimoniato da diverse opere, un gruppo di miniature e due tavole di dimensioni importanti, che nella varietà dei loro formati ben illustrano le preoccupazioni fondamentali dell'arte di corte: lusso e monumentalità.

4.1. La *Deposizione* di Colantonio.

Nel 1977 Ferdinando Bologna attribuisce a Colantonio la grande tavola raffigurante *La Deposizione*, proveniente dalla chiesa di San Domenico Maggiore e conservata nel Museo di Capodimonte¹⁵⁹ (fig. 68). Per tali ragioni stilistiche e per il chiaro rinvio a precisi modelli formali – su cui torneremo subito – Bologna colloca l'opera negli anni 1456-1457, poco prima del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* (fig. 85). L'inconsueto livello raggiunto nell'interpretazione dei modi eyckiani in «modo affatto proto-antonelliano»¹⁶⁰, come nello squarcio di paesaggio paragonabile a quello delle due versioni delle *Stimate di San Francesco* conservate a Torino e Filadelfia (figg. 80 a-b), segna per lo studioso un vertice nell'opera di Colantonio, il quale abbandona nel *Polittico di San Vincenzo Ferrer* tale finezza eyckiane. Accostando le citazioni eyckiane della *Deposizione* a quelle proposte da Antonello nel due tavole di Reggio Calabria con *San Girolamo penitente* (fig. 83) e *La visita dei tre angeli a Abramo* (fig. 84), Bologna vi vede la prova della presenza, nella bottega del maestro, del giovane Antonello da Messina. Lo studioso si spinge fino ad affermare che Antonello avrebbe così rinnovato alla fonte il repertorio artistico della bottega, e, intervertendo il rapporto maestro-discepolo, sarebbe diventato il vero 'leader' della svolta verso van Eyck e il mondo fiammingo¹⁶¹. La maggior parte della critica concorda nel datare le tavole di Reggio

¹⁵⁷ B. Fazio, in BAXANDALL 1964, pp. 105-107; BAXANDALL 1994, p. 151.

¹⁵⁸ Summonte, in Nicolini 1925, pp. 162-163; Nicolini 1922, p. 126.

¹⁵⁹ BOLOGNA 1977, pp. 91 ss; tav. 63 fig. 63. Ricordiamo che l'opera non è menzionata dal Summonte.

¹⁶⁰ BOLOGNA 1977, p. 92.

¹⁶¹ Bologna (BOLOGNA 1977) data le opere del 1457. Tale datazione, contestata da una parte della critica, che collocava le tavolette intorno al 1460, si basava sul confronto con il dittico della *Crocifissione* e del *Giudizio Universale* conservati al Metropolitan Museum di New York, che, secondo lo studioso, Antonello avrebbe

Calabria intorno al 1460¹⁶². Come è ovvio, quest'ultima datazione tende a riproporre il rapporto Colantonio-Antonello secondo lo schema consueto del rapporto maestro-discepolo, almeno che non si voglia cercare altrove che nell'opera di Colantonio l'ispirazione di sapore eyckiano delle tavolette. È quello che ha proposto Hyerace¹⁶³, indicando come fonte probabile il *San Giovanni* di Petrus Christus a Berlino, scomparto laterale del trittico il cui centro è la *Morte della Vergine* di San Diego, documentata in Sicilia ai primi anni del Cinquecento.

Lasciando da parte il complesso problema dei rapporti tra i due artisti, bisogna riconoscere che la *Deposizione* costituisce «il testo-base per documentare l'aumento impressionante delle conoscenze di opere fiamminghe specifiche a Napoli, sia in Colantonio sia in tutta la cerchia che gli gravitava attorno, a partire dal 1455 circa»¹⁶⁴. La *Deposizione* di Capodimonte propone in effetti, inserite in una solida composizione, diverse citazioni di modelli fiamminghi rintracciabili nella Napoli di Alfonso. Lo schema compositivo risulta identico a quello di una posteriore *Deposizione* conservatasi presso la Disciplina della Croce e attribuita a Pietro Befulco¹⁶⁵ (fig. 69). Poiché è difficile pensare che Colantonio, strenuo copista di fiamminghi secondo il Summonte, inventasse da sé uno schema così complesso, la stretta somiglianza tra le due opere suggerisce per questa composizione l'esistenza di un modello comune.

potuto vedere a Napoli. La provenienza spagnola del dittico, oggi confermata, tende a invalidare l'ipotesi del Bologna.

¹⁶² Fanno eccezione Santucci (SANTUCCI 1992) e Wright (WRIGHT 1993). Si veda la scheda in ROMA 2006, pp. 150-152.

¹⁶³ Hyerace in MESSINA 1981.

¹⁶⁴ BOLOGNA 1977, p. 92.

¹⁶⁵ Anche se non è documentato, il dipinto di Pietro Befulco è posteriore a quello di Colantonio, di cui tenne conto come anche degli arazzi di Van der Weyden nella sua composizione, di almeno due decenni.

L'attribuzione a Pietro Befulco è stata proposta da Bologna. La produzione di Befulco, si colloca tra il 1488 e il 1500, data riportata dal *Trittico* di Laino Bruzio, e le notizie che riguardano il pittore vanno dal 1471, anno in cui è menzionato come testimone di un contratto, fino al 1503. Tuttavia Alparone non pensa che il monogrammista TR – espressione coniata da Causa – e Pietro Befulco siano la stessa persona. Per lui il catalogo di Befulco si limita a tre opere: la *Madonna con Bambino e Santi* di Capodimonte, firmata da Befulco, del 1490, la *Sant'Anna* in Santa Maria la Nova già attribuita al pittore dal Bologna e la tavola con *San Luigi* del trittico della congrega del SS. Salvatore, nei depositi di Capodimonte. Visto la «notevole differenza stilistica e qualitativa fra la tavola firmata per esteso da Pietro Befulco nel 1490 e le tavole contrassegnate dal monogramma», lo studioso propone di distinguere i due maestri e di identificare il monogrammista TR con Nicola Aniello Trecastella – per M. P. di Dario Guida il monogrammista PETR – al quale attribuisce la *Deposizione*. Sulla *Deposizione* di Befulco si veda: COSENZA 1976, p. 67, figg. 83-84; BOLOGNA 1977, pp. 119-120; ALPARONE 1983, pp. 137-148.

Le affinità rilevate con le diverse redazioni della *Deposizione* proposte da Rogier van der Weyden, da quella dell'Escorial a quella documentata da un'incisione del 'Master of the Banderolls'¹⁶⁶, individuano nella produzione del maestro fiammingo il modello assunto dalle tavole napoletane. Si tratta con tutta probabilità della composizione sul tema della Deposizione raffigurata nei pregevolissimi arazzi su cartoni di Van der Weyden acquistati dal re intorno al 1455 e visibili al Castel Nuovo almeno dal 1457 e forse prima¹⁶⁷. Da qui, probabilmente, il carattere monumentale e narrativo della tavola di Capodimonte.

Altre puntuali citazioni rimandano a modelli dell'ambito rogeriano. Il motivo della donna piangente a sinistra, che richiama la figura femminile a destra *Compianto sul Cristo morto* di Petrus Christus conservato nel museo di Bruxelles (fig. 70), rimanda probabilmente ad un modello di Van der Weyden, il quale sarebbe l'autore del prototipo che ispirò tutta la composizione del dipinto di Bruxelles¹⁶⁸.

Se la *Deposizione* di Capodimonte rappresenta il più stretto punto di contatto di Colantonio con i modelli fiamminghi, bisogna tuttavia rilevare nel dipinto una certa disparità, dovuta da una parte all'eterogeneità dei suoi modelli formali, più o meno esplicitamente dichiarati, e dall'altra alle sue caratteristiche stilistiche. Lo squarcio di paesaggio, considerato da Bologna «proto-antonelliano»¹⁶⁹, avvicina la *Deposizione* alle due versioni delle *Stimate di San Francesco* conservate a Torino (figg. 80 a-b) e a Filadelfia ma anche alla *Crocifissione* già Henschel del Museo Thyssen-Bornemisza (fig. 81). Si ritrova in alcuni pannelli del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* (fig. 85) come quello della *Tempesta* (fig. 86), peraltro unico particolare dell'opera descritto da Summonte¹⁷⁰. Se il complesso roccioso rinvia assai chiaramente ai modelli eyckiani – anche di bottega se tali si vogliono ritenere le tavole

¹⁶⁶ FRIEDLÄNDER 1924-1937, vol. II, tavv. 6-10 e in particolare fig. 3 e 3k.

¹⁶⁷ Nel settembre 1455, Jaime Torres, bibliotecario del re, viene pagato per aver trasportato da Roma a Napoli «certs draps d'or e de seda e hun gran drap de raç en lo qual sta figurada la passion de Jhesu Christ» (*Minieri Riccio 1881*, p. 433; DE MARINIS 1947-1969, vol. II, p. 238, doc. 122; Nicolini 1925, p. 233-235).

¹⁶⁸ FRIEDLÄNDER 1924-1937, vol. I, p. 88, p. 95; ripreso da BOLOGNA 1977, p. 94. Friedländer colloca la tavola di Bruxelles alla fine dell'attività di Petrus Christus, mentre Panofsky lo datava degli anni 1447-1448, collocando però nel 1450-1455 il rapporto di Petrus Christus con Rogier van der Weyden (PANOFSKY 1953 (1958), p. 311). L'intera tavola del Christus si rifarebbe ad una composizione del maestro di Tournai, segnando per Christus un momento di svolta dopo una formazione impregnata dai modelli eyckiani.

¹⁶⁹ BOLOGNA 1977, p. 92.

¹⁷⁰ «La seconda opera di Colantonio è in San Pietro Martire. La figura di san Vincenzio confessore, dove è una nave che pate tempesta in un mar tanto orribile e un nembo in aere sì turbolento che vi dà spavento al riguardare. Cosa veramente di grand'ingegno» (P. Summonte, in Nicolini 1925, p. 161).

‘gemelle’ di Torino e Filadelfia¹⁷¹ -, la veduta urbana raffigurata nella parte sinistra del dipinto possiede un carattere più meridionale anche se composito.

L’impianto della città arroccata dietro una possente muraglia lambita da una stretta striscia di terra e caratterizzata dai volumi spogli e geometrici degli edifici tinteggiati di *beige* e rosa, come più tardi quelli della famosa *Tavola Strozzi*, conferma l’identificazione pressoché indubbia della città di Napoli. Le mura merlate di color ocra, dalle torri tonde, richiamano l’architettura militare aragonese presente nell’Italia meridionale. Gli edifici presentano tuttavia un’alternanza di caratteri architettonici tipicamente mediterranei e di elementi più ‘nordici’, un connubio certo visibile nella stessa Napoli dal periodo angioino¹⁷². L’addensarsi degli edifici con le loro varie tinte di intonaci, rosa, giallastro o beige, dietro alle alte mura merlate di color ocra, ricorda la città che fa da sfondo alla miniatura del *San Giorgio nel Libro d’Ore di Alfonso*, a testimoniare la specificità meridionale di questa sintesi di riferimenti nordici e di visioni mediterranee.

La veduta urbana è d’altronde assente nella *Deposizione* di Pietro Befulco; anzi costituisce la differenza iconografica più evidente fra le due versioni, peraltro del tutto simili per impianto, numero, disposizione e gesti delle figure. Tutt’altro si può dire del trattamento pittorico e stilistico del soggetto. Se appare indiscutibile l’evidenza di un riferimento alla tavola di Colantonio, di cui intende perfettamente il carattere fiammingheggiante (e forse al modello fiammingo stesso, quello degli arazzi di Rogier van der Weyden), la *Deposizione* della Disciplina della Croce risulta meno vicina alla maniera fiamminga che trascrive ‘in chiave moderna’¹⁷³. Oltre alla composizione, il carattere fiammingo si percepisce di rado nell’espressività di alcuni volti¹⁷⁴ - il San Giovanni -, nei panneggi tubolari tipici di Colantonio del personaggio alle spalle di San Giuseppe di Arimatea, in alcuni particolari sontuosi delle veste. Ma la definizione plastica dei volti, il paesaggio e il trattamento luminoso dell’insieme mostrano una forte italianizzazione del soggetto. Quindi perfino in un dipinto ispirato a un modello rougieriano come la *Deposizione* della Disciplina della Croce,

¹⁷¹ Per un riassunto delle vicende attributive si veda STREHLKE 1997.

¹⁷² La facciata rosa spoglia della chiesa sulla sinistra e l’edificio ottagonale sulla destra rappresentano probabilmente importanti monumenti partenopei, quali Santa Chiara e il Battistero. Gli edifici di color chiaro con i tetti rossi si alternano ad altri di color rosa con i tetti grigi, di carattere più nordico, e sempre nordici appaiono i due alti campanili triangolari. L’identificazione del gruppo di edifici raffigurati sulla collina in alto a destra – un monastero, un’abbazia? – sembra, malgrado il marcato carattere meridionale, più problematico.

¹⁷³ COSENZA 1976, p. 67.

¹⁷⁴ È stato identificato nella figura di Nicodemo il ritratto di Ferrante d’Aragona, argomento che, secondo Bologna conferma che il pittore fosse intimo alla corte del sovrano (BOLOGNA 1977, pp. 119-120).

l'autore del *Trittico* di Laino Bruzio non viene caratterizzato più di tanto dal suo fiamminghismo¹⁷⁵.

Si può rilevare inoltre una differenza non solo di stile ma anche di qualità stilistica, tra la parte sinistra e la parte destra della tavola, l'asse della Croce fungendo in qualche modo da immaginaria linea di confine. Nella parte sinistra i delicati e luminosi incarnati, la resa eccelsa della particolare consistenza, fino alla trasparenza, delle stoffe – straordinari sono il perizoma di Cristo e le cuffie femminili (figg. 92, 93) -, le pieghe complicate ma dalla caduta naturale e morbida dimostrano una maggiore scioltezza nell'interpretazione dei modelli fiamminghi che i volumi appiattiti e le pieghe rigide della parte destra.

L'ipotesi più semplice per spiegare questo *iatus* stilistico e qualitativo tra le due parti può essere quella di una collaborazione tra il maestro attivo nella parte sinistra e un collaboratore dalle capacità più ridotte nella parte destra. Ma si può anche pensare all'intervento di un'unica mano in due tempi distinti non tanto per il lungo intervallo di tempo trascorso, bensì per l'osservazione e l'assimilazione di nuovi modelli figurativi, a meno che il pittore non abbia fedelmente ricopiato, nella parte sinistra, un modello preciso, di cui ha potuto assimilare profondamente le caratteristiche formali fiamminghe, abbandonando nella parte destra questi riferimenti diretti per inventarsi un realismo più marcato, suggeritogli dal carattere meno canonico dei personaggi raffigurati (fig. 95). L'attribuzione definitiva dell'opera e la distinzione delle mani appare tanto più complessa quanto l'opera si richiama a modelli eterogenei e diversamente assimilati¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Lo osservava già Alparone a proposito del *Trittico* di Laino Bruzio (ALPARONE 1983, p. 139). Alparone propone per il monogramma TR un primo percorso nell'ambito di una cultura valenciana – o 'flandro iberica' – in parallelo con Angiolillo Arcuccio – che Causa pensa sia stato formato nella bottega del Jacomart tra il 1442 e il 1451 [in realtà 1448], almeno fino al 1495. Poi, mentre di Arcuccio si perdono le tracce, il pittore si accosta a Cristoforo Scacco. In questo senso vanno i confronti proposti tra la *Deposizione* della Disciplina della Croce e la pittura valenciana: «il Cristo, dalle braccia lunghissime alla Jaime Ferrer e dagli zigomi alti nel viso che ricorda Valentin Montoliu ed il Maestro di Burgod, cala dalla Croce contro un paesaggio dove la vegetazione tondeggiante brilla di gocce luminose come nella *Resurrezione* dell'Arcuccio e San Martino e nella pittura del Maestro degli Artès e del Maestro di Borbottò» (ALPARONE 1983, p. 142)

¹⁷⁶ Lo dimostra già il dibattito sul rapporto tra la *Deposizione* e la *Crocifissione Henschel*. Bologna spiegava le differenze tra le due opere, che attribuiva ad una stessa mano, con la disparità dei modelli fiamminghi ai quali si riferivano, modelli riconducibili ad una stessa cultura figurativa ma a maestri diversi: Jan van Eyck per la *Crocifissione Henschel* e Rogier van der Weyden per la *Deposizione* (BOLOGNA 1977, p. 93). Recentemente, M. Natale e F. Elsig hanno proposto di ritirare dal *corpus* di Colantonio la *Crocifissione Henschel*, considerata dai due studiosi opera di un'artista valenzano (MADRID-VALENCIA 2001, p. 297).

4.2. Modelli di *Pietà* riflessi nei manoscritti napoletani poco dopo la metà del Quattrocento.

Il modello rogieriano comune al *Compianto* di Petrus Christus (fig. 70) a Bruxelles e alla *Deposizione* di Colantonio (fig. 68) - per il motivo della donna piangente - sembra circolare a Napoli poco dopo la metà del Quattrocento come si avverte da alcune miniature. La posizione ad angolo retto del corpo di Cristo morto si ritrova in effetti nella *Pietà* della chiesa di Piedigrotta attribuita al maestro eponimo, datata intorno al 1480, o forse posteriore¹⁷⁷ (fig. 73), e in una miniatura del *Libro d'Ore* del Getty Museum raffigurante la *Pietà*, datata intorno al 1460 e attribuita al 'maestro napoletano-catalaneggiante' o un maestro valenzano¹⁷⁸ (fig. 72). Le tre versioni sono assai vicine, per la struttura geometrica del busto di Cristo, per l'abbandono delle gambe distese parallelamente al piano del dipinto, ma anche per il dolce inclinarsi della testa di Cristo, per la forma del lenzuolo che l'avvolge, per le strette pieghe del perizoma.

La miniatura del *Libro d'Ore* Getty (fig. 72) si distingue per alcuni particolari, oltre l'orientazione verso destra di tutta la figura del Cristo, come il cadere un poco rigido del braccio destro di Cristo, il suo nimbo cruciforme, e la striscia di sangue che dalla piaga scende verso il perizoma. La composizione della miniatura presenta una struttura piramidale dove il compatto gruppo di figure dietro il Cristo tende ad annullare lo slancio drammatico presente nelle altre due opere e, soprattutto nella versione di Petrus Christus, accentuato dal formato orizzontale. Si può pensare che questa interpretazione sia dovuta al miniatore, costretto a sistemare un certo numero di figure in uno spazio ristretto, e che la soluzione di Petrus Christus sia più vicina al modello di Rogier van der Weyden, che in altre occasioni era abituato a schemi compositivi di grande tensione drammatica¹⁷⁹. La diversità stilistica delle tre repliche, aldilà del comune reimpiego del motivo del Cristo, obbliga comunque alla

¹⁷⁷ BOLOGNA 1977, p. 94, fig. 67. La *Pietà* dà il nome al Maestro di Piedigrotta, ricostruito da R. Causa (CAUSA 1953, pp. 8-9). Per una bibliografia aggiornata sulla *Pietà* di Piedigrotta si veda P. Leone de Castris, in NAPOLI 1997 a, p. 86, cat. 20.

¹⁷⁸ TOSCANO 2001 a, p. 408, p. 89.

¹⁷⁹ Non solo nelle sue *Deposizioni*, come nell'esemplare del Prado, ma anche nelle *Pietà* o nei *Compianti*, come il *Compianto* nel *Trittico della Vergine* di Berlino, il *Compianto* del trittico della Cappella Reale di Granada ora a New York, e le *Pietà* di Bruxelles, Londra, Madrid e Napoli, il maestro fiammingo costruisce la composizione sulla base della tensione suggerita dalla diagonale del corpo del Cristo (si veda sul tema della *Pietà* nell'opera di Rogier van der Weyden DAHNENS - DIJKSTRA 1999, pp. 17-23).

massima cautela e rende difficile immaginare come fu precisamente organizzata la composizione di Van der Weyden.

Un altro modello di Pietà sembra circolare a Napoli in quegli stessi anni, come attestano una miniatura (f. 287v) del *Libro d'Ore di Alfonso con La Vergine e il Cristo*¹⁸⁰ (fig. 74) e la tavola centrale di un trittico conservato nel Museo di Capodimonte raffigurante la *Pietà tra San Giovanni e Maria*, attribuita da Donato Salvatore al cosiddetto 'Primo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto'¹⁸¹ (fig. 75). Le due versioni presentano una stessa compattezza nel gruppo della Pietà, sottolineata dall'ampia massa scura del manto della Vergine, una comune tensione drammatica espressa nella diagonale dell'irrigidito corpo del Cristo, e un simile carattere spoglio e desolato del paesaggio di aride masse rocciose. Altri particolari, come le piccole dita ripiegate sul collo di Cristo della mano destra della Vergine, l'afferrare il busto del Figlio con la sua mano sinistra sotto la quale scende una lunga striscia di sangue, o ancora le stesse caratteristiche del manto della Vergine che inquadra il viso da uno stretto panneggio bianco. Se lo stile del dipinto di Capodimonte è strettamente fiammingo, la virtuosa resa dell'ampio panneggio nella miniatura dimostra la stessa sensibilità alla maniera fiamminga. Le due opere suggeriscono comunque un senso di intimità e di dolore contenuto assente dalle rappresentazioni, caratterizzate da un *pathos* più plateale, del gruppo precedentemente individuato.

Fausta Navarro¹⁸² individuava per la tavola di Capodimonte diversi riferimenti a opere di Rogier van der Weyden (figg. 76-79), forse conosciuti a Napoli dalle incisioni di Martin Schongauer: il Cristo è molto simile a quello della *Pietà* della Cappella Reale di Granada, mentre sono riprese dalla *Deposizione* dell'Escorial le figure di san Giovanni e di santa Maria Egiziaca. Donato Salvatore identifica invece il modello della *Deposizione* nel pannello centrale del *Trittico Reins* di Memling, che il pittore napoletano rispetta soprattutto per l'impostazione del paesaggio e la figura di Maria Egiziaca¹⁸³. Ma la ripresa della figura di Cristo nella miniatura del *Libro d'Ore di Alfonso* suggerisce che il modello rogieriano, comune a quello della Cappella Reale di Granada, era conosciuto a Napoli prima della sua eventuale diffusione tramite l'opera di Schongauer. Si può quindi ipotizzare che questo modello rogieriano della '*Vierge de douleur*' fosse presente nella serie di arazzi sul tema della Passione, probabilmente affiancato a quello del Compianto, facendo seguire

¹⁸⁰ NAPOLI 1998, p. 518, cat. 6, fig. 4, p. 342.

¹⁸¹ Capodimonte, I 3799 (I6.I.57). Si veda NAVARRO 1987, p. 465; SALVATORE 1998, pp. 4-17.

¹⁸² NAVARRO 1987, p. 465.

¹⁸³ Bruges, Sint Janshospitaal. Il trittico è datato 1480.

cronologicamente al dramma condiviso il raccogliersi intimo del dolore, proprio della tradizione iconografica fiamminga. Alcuni esemplari di arazzi fiamminghi rappresentano il ciclo della Passione in una serie di piccole scene inserite in un unico contesto urbano-paesaggistico che insieme distingue e collega i singoli episodi, secondo un percorso topografico che restituisce la successione cronologica dei diversi momenti del dramma.

5. Conclusione: la circolazione e la diversa assimilazione dei modelli fiamminghi nello *scriptorium* di Castel Nuovo.

Tutte le maestranze meridionali impegnate nella decorazione del *Libro d'Ore di Alfonso* e del *Libro d'Ore* del Getty Museum testimoniano, a livelli diversi, un'influenza dei modelli fiamminghi. Il Maestro di San Giorgio, autore delle miniature del *Libro d'Ore* Getty con l'*Annunciazione* (fig. 20) e l'*Adorazione dei Magi* (fig. 52), e del *San Giorgio* nel *Libro d'Ore di Alfonso* (fig. 16), presenta una elevata capacità di assimilazione dei modelli fiamminghi e risulta senza dubbio il più vicino allo spirito eyckiano. Lo attestano i bellissimi paesaggi di ispirazione fiamminga della miniatura eponima e delle due miniature di *Davide in preghiera* raffigurate in entrambi i manoscritti (figg. 17, 53). Quella del *Libro d'Ore di Alfonso* (fig. 17) presenta in particolare delicate gradazioni cromatiche dei verdi rilevati di pennellate dorate, l'estrema raffinatezza e il naturalismo dei particolari – le bestie nella campagna e i cavalieri in lontananza, le navi con vele gonfiate dal vento e i remi in acqua¹⁸⁴. Senza confronto negli altri prodotti dello *scriptorium* napoletano è la sua capacità a suggerire gli ampi e morbidi panneggi delle vesti della principessa nel *San Giorgio* del *Libro d'Ore di Alfonso*, della Vergine Annunziata e del Re inginocchiato nell'*Adorazione dei Magi* del *Libro d'Ore* Getty.

Gli artisti del *Libro d'Ore di Alfonso* eseguirono intorno al 1470 una prima serie di miniature nel Virgilio della Biblioteca Universitaria di Valencia¹⁸⁵ fra cui spiccano nel primo foglio (figg. 18, 19) le scene miniate dal Maestro delle sette gioie della Vergine, ovvero dal Maestro di san Giorgio, quello più fiammingheggiante. Il carattere bucolico delle piccole scene, purtroppo rovinate, è suggerito da paesaggi eredi della tradizione eyckiana: i dolci profili di colline, le masse ombrose dei cespugli, gli accordi cromatici di verdi e marroni, le terra. L'influenza dei modelli fiamminghi sulla produzione dello *scriptorium* napoletano si manifesta quindi ancora dopo la scomparsa di Alfonso, durante il regno di Ferrante, anche se

¹⁸⁴ Anche nel *Libro d'Ore* Getty, si può vedere nella miniatura raffigurante *Davide in preghiera* la maestria dell'artista a

¹⁸⁵ Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 837, olim. 748. Si veda NAPOLI 1998, pp. 526-529, cat. 8.

sempre più di rado di fronte alla sempre maggiore apertura alle innovazioni dell'Italia settentrionali, padovane e ferraresi *in primis*.

Dal *San Giorgio* del *Libro d'Ore di Alfonso* all'*Annunciazione* e all'*Adorazione dei Magi* del manoscritto Getty, le miniature attribuite al Maestro di san Giorgio rimandano molto probabilmente tutte ai celeberrimi dipinti di Jan van Eyck giunti a Napoli tra il 1445 e il 1458 e presenti nelle collezioni reali al momento dell'esecuzione dei manoscritti. Forse questo maestro si era in qualche modo specializzato, all'interno dello *scriptorium* reale, nella riproduzione dei prototipi eyckiani. Si può pensare a un organizzazione dello *scriptorium* tale da assegnare a determinati maestri una commissione o un'altra sulla base delle proprie affinità con lo stile di tale o tale altro maestro fiammingo. L'importanza della committenza del *Libro d'Ore* Getty, uno dei prodotti più lussuosi dello *scriptorium*, si vede anche da questa capacità dello *scriptorium*, di fornire il meglio e nel modo più adeguato, nel campo delle copie di modelli fiamminghi.

Il maestro 'napoletano-catalaneggiante' del *Libro d'Ore di Alfonso*, identificato con il 'Master of the Offices' del *Libro d'Ore* Getty¹⁸⁶, appare anche lui molto influenzato dai modelli fiamminghi. Si tratta forse di «artista napoletano, di formazione colantoniana, caratterizzato da modi fiammingo-borgognoni e da influenze valenciane»¹⁸⁷ o discepolo di Alfonso di Cordoba formatosi a Valencia nella cerchia di Jacomart e Reixach¹⁸⁸. A lui è stato attribuito l'intero progetto e la maggior parte delle miniature del primo manoscritto¹⁸⁹. Se gli ampi panneggi delle figure mostrano una certa rigidità, tutte le scene vengono sempre inserite in un paesaggio spesso caratterizzato dall'apertura dell'orizzonte sul mare, dal raffinato degradare delle sfumature cromatiche in lontananza con variate tinte di verdi, dai particolari attentamente trattati – alberi, campi, navi, etc.

Nel *Libro d'Ore* Getty, una spazialità e una luminosità nuove, imparate dai modelli fiamminghi, ma anche il motivo caratteristico delle file di cespugli tondeggianti lumeggiati di oro che sottolineano la costruzione prospettica, distinguono nettamente il gruppo di miniature attribuite al maestro 'napoletano-catalaneggiante' - la *Pietà* (fig. 72), la *Crocifissione* (fig. 71) e l'*Orazione nell'Orto* - da quelle del *Battesimo di Cristo*, del *San Sebastiano* e di altre storie

¹⁸⁶ TOSCANO 1998 a, p. 358.

¹⁸⁷ NAPOLI 1998, p. 522.

¹⁸⁸ TOSCANO 2001 a, p. 87.

¹⁸⁹ A questo maestro Avril attribuisce anche le miniature del Cassiodoro, *Historia ecclesiastica tripartita* della Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. latin 5088) eseguite nello *scriptorium* di Castel Nuovo intorno al 1455 (NAPOLI 1998, p. 524, cat. 7).

di santi¹⁹⁰. Questi elementi stilistici si ritrovano invece nelle miniature dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 52) e del *Re Davide in preghiera* (fig. 53) attribuite al Maestro di San Giorgio, a testimoniare da parte dei due artisti un comune riferimento ai modelli fiamminghi.

Anche il Maestro della Passione, identificato con Alfonso de Cordoba¹⁹¹, formatosi nella cerchia di Jacomart e Reixach a Valencia, appare sensibile ai modelli fiamminghi. È probabile che diverse miniature delle scene della *Passione* nel *Libro d'Ore di Alfonso* siano ispirate alle composizioni di van der Weyden per gli arazzi posseduti da Alfonso. Lo suggerisce l'impostazione delle scene con una tendenza all'affollamento e al ribaltarsi in verticale del piano prospettico, e gli aspetti formali che sottolineano gli elementi espressivi, drammatici, quali l'agitarsi delle folle¹⁹². Bologna confrontava il dipinto con scene della *Passione di Cristo* conservate a Cleveland e suggeriva un incontro del maestro meridionale con l'autore del *retablo*, un artista originario della Westfalia o dell'Austria, che sarebbe stato presente a Napoli al seguito dell'imperatore Federico III nel 1452¹⁹³. Ma le influenze nordiche evidenti nell'opera del maestro della Passione si possono spiegare anche senza questo ipotetico viaggio. Il contesto napoletano offre in effetti numerosi spunti ed esempi di opere fiamminghe o di sapore fiammingo.

La miniatura del *San Giorgio* nel *Libro d'Ore* di Alfonso (fig. 16), l'unica replica di produzione napoletana del capolavoro di Jan van Eyck, ne attesta l'impatto sui miniatori attivi nello *scriptorium* di Castel Nuovo, mentre il *San Giorgio* di Pedro Nisart (fig. 14) sembra confermare il ruolo intermediario degli stessi artisti dello *scriptorium* nella diffusione di questo modello fuori della capitale del regno. Sembra che la miniatura dell'*Adorazione dei Magi* nel *Libro d'Ore* del Getty Museum preceda di poco la tavola di Torino sullo stesso tema, entrambi riflessi della fortuna visiva dell'*Adorazione dei Magi* di Van Eyck giunta a Napoli probabilmente negli ultimi anni del regno di Alfonso. Sempre nel *Libro d'Ore* del Getty Museum, l'*Annunciazione* precede gli altri esempi meridionali – quelli di Arcuccio – collegati alla composizione eyckiana nel *Trittico Lomellino*.

¹⁹⁰ Il confronto tra la miniatura del *San Sebastiano* e quella della *Crocifissione* è significativo, anche perché le due scene presentano un impianto compositivo pressoché simile, strutturato dall'asse verticale centrale davanti alla libera distesa del paesaggio. Mentre il paesaggio della crocifissione suggerisce una vera spazialità, quello dietro al santo appare molto più piatto e meno luminoso.

¹⁹¹ PUTATURO MURARO 1997; TOSCANO 1998, pp. 341 e ss.; TOSCANO 2001 a, p. 87.

¹⁹² TOSCANO 2001 a, p. 87.

¹⁹³ BOLOGNA 1977, p. 76 ss.; F. Bologna in NAPOLI 1991, pp. 22-23.

Tutti questi elementi confermano la precedenza dello *scriptorium* di corte nella ripresa dei modelli fiamminghi e il suo ruolo nella circolazione di questi modelli. Va sottolineata l'importanza del dato topografico: la vicinanza delle tavole di Van Eyck conservate negli appartamenti di Castel Nuovo permetteva ai miniatori di poterne studiare attentamente gli effetti e le caratteristiche stilistiche. Inoltre la naturale circolazione dei modelli, dalla pittura su tavola ai lavori di miniatura, caratteristica dal Quattrocento per le modalità dell'organizzazione professionale proprie del periodo¹⁹⁴, fu certamente accresciuta dal formato ridotto e dalle qualità miniaturistiche dei prototipi di Van Eyck. Infine, il manoscritto miniato si presentava, per la sua relativa mobilità e la predisposizione a costituire un regalo ideale, il miglior veicolo per attestare e diffondere – cioè pubblicizzare – l'immagine e la fama delle opere fiamminghe acquisite.

II. DAL MODELLO ALLA COPIA.

1. Le caratteristiche formali e stilistiche delle 'copie' napoletane di opere fiamminghe.

Il *San Girolamo nello studio* (fig. 65) e il *San Francesco consegna la regola* (fig. 64) di Colantonio, proveniente dalla chiesa di San Lorenzo e oggi a Capodimonte, vengono tuttora considerati i più alti risultati del momento di maggior aderenza ai modelli fiamminghi da parte dell'arte italiana. Non torneremo ora sulle vicende storiche e attributive delle tavole, ampiamente trattate nella vasta letteratura dedicata a esse e riassunte nei contributi più recenti¹⁹⁵. Ci interessano le opere per il carattere esemplare che è sempre stata attribuito loro nel definire le caratteristiche formali e stilistiche delle copie di opere fiamminghe eseguite in ambito meridionale intorno alla metà del Quattrocento. La descrizione che nel 1524 il Summonte fa del dipinto ancora in San Lorenzo evidenzia le qualità pittoriche attribuite alle opere fiamminghe e ricercate nelle loro imitazioni:

¹⁹⁴ Innumerevoli sono ancora per tutta la prima metà del Quattrocento i casi di pittori che hanno eseguito miniature, ma anche disegni e cartoni per ricami, arazzi e vetrate, come accadeva nel secolo precedente. Avril-Reynaud notavano come nel caso della Francia del Quattrocento «*les peintres sont aussi peintres de manuscrits*» (PARIS 1993 a, p. 11), una situazione comune all'Italia dello stesso periodo. In molte regioni – Fiandre, Borgogna, Italia -, pittori e miniatori dipendevano d'altronde dalle stesse organizzazioni corporative.

¹⁹⁵ Si veda in particolare BOLOGNA 1977, pp. 55-64; SRICCHIA SANTORO 1986; NAPOLI 1997 a; BOLOGNA 2001.

Di costui [Colantonio] sono in Napoli quattro opere.(...) La terza è in San Lorenzo. La figura di san Ieronimo che sede in un studio, dove son molti libri e si vari di forma, con certe cartucce fixe nel muro con cera, delle quali alcuna parte sta separata dal loco come se stesse in aere. Opera assai celebrata fra nostri pittori, né cede alle cose della età presente, per molto che sia più exculta per l'imitazione delle cose prische¹⁹⁶.

Anche il d'Engenio Carraciolo, un secolo dopo, lodava «la tavola con dentrovi S. Francesco, e S. Girolamo in atto di studiare, tanto al naturale che sembran vivi»¹⁹⁷. Mentre ancora nel Settecento De Dominici descrive con ammirazione «la stanza circondata da scaffali, ove collocati si mirano molti libri, così al naturale espressi, con molte carte figurate scritte dal Santo, che con inganno dell'occhio, piuttosto veri che dipinti appariscono; veggendosi le coverte di essi lavorate in alcuni di profilo dorato, ed in altri di altri vari lavori, parte chiusi e parte aperti, anche nel suolo pittoricamente compartiti. Ma lunga, e malagevole impresa sarebbe per chi che sia, il voler tutte le cose in questa figurate col pennello esprimere con la penna; essendovi degli scabelli, degli armarj, e di tavole tanto veridicamente dipinte, che non può desiderarsi in loro cosa più vera»¹⁹⁸.

Se Longhi ha sempre sottolineato i riferimenti fiamminghi dello stile di Colantonio, Bologna tende a interpretare la personalità di Colantonio in chiave borgognone-provenzale, osservando che «le “differenze” fra le varie parti della pala colantoniana si ricompongono in un processo di piena legittimità storica»¹⁹⁹. Colantonio incomincia con il *San Girolamo*, dove si sedimentano le suggestioni venutegli dall'ambiente della corte di Renato d'Angiò. Prosegue con il *San Francesco consegna la regola*, dove, oltre al «condizionamento iconografico» dovuto all'esistenza del dipinto trecentesco di San Lorenzo, «l'impronta provenzale-borgognona resta basilare»²⁰⁰ anche se si individua una cultura diversa, quella iberico-valenzana, e già una nuova influenza spaziale di matrice fiorentina. Infine, i *Beati francescani* si distinguono del resto della cona «proprio per un nuovo e sottile accordo mentale tra Nord e Sud»²⁰¹. Colantonio propone un'interpretazione «dei presupposti fiamminghi in senso neosluteriano e franco-provenzale: una verità incalzante, ma su cui si viene stendendo una certa

¹⁹⁶ P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 160-161.

¹⁹⁷ *D'Engenio Caracciolo 1624*, p. 111.

¹⁹⁸ *De Dominici 1742-1745*; ed. Napoli, 1840-1846, vol. I, pp. 212-213.

¹⁹⁹ BOLOGNA 1977, p. 61.

²⁰⁰ BOLOGNA 1977, p. 63.

²⁰¹ BOLOGNA 1977, p. 68.

chiarità di luce, più mediterranea che bruggese»²⁰². Occorre ricordare che la caratterizzazione della figura di Colantonio avviene dalla metà del Novecento sulla base di criteri concettuali anche essi difficile da definire, come il concetto di ‘plastica borgognona’, quello di ‘luce provenzale’ o ‘luce mediterranea’²⁰³.

A questo complesso intreccio di influenze stilistiche innestate sui modelli fiamminghi – quelli del Maestro di Flémalle e di Van Eyck – corrisponde una situazione tecnica non meno complessa.

2. La questione della tecnica, tra teoria e pratica.

Una dimensione notevole, e insieme una spia, della complessità dei rapporti che legano intorno alla metà del Quattrocento la produzione pittorica napoletana e la pittura fiamminga è quella tecnica. La questione tecnica appare tuttavia assai complessa per il divario che esiste tra le notizie quasi avvolte nella leggenda riguardo all’‘invenzione’ eyckiana della tecnica a olio e la sua diffusione in Italia, da una parte, e una conoscenza della situazione tecnica italiana e mediterranea, ancora troppo inadeguata e parziale per la natura stessa del materiale e delle indagini disponibili. Se l’osservazione di un dipinto rimane sempre letteralmente ‘superficiale’, nel senso che l’indagine dell’occhio si arresta alla superficie dipinta, se le indagini tecniche finora effettuate sono poche rispetto alla vastità e alla probabile diversità della produzione superstita, se, infine, le fonti documentarie poco o niente ci dicono sulla pratica artistica, alcuni risultati recenti permettono di far luce su diversi aspetti della tecnica pittorica diffusa a Napoli e di precisare i suoi legami con i modelli fiamminghi.

2.1. La pittura fiamminga nella letteratura artistica e la questione tecnica.

La situazione della pittura fiamminga nella letteratura italiana coeva è piuttosto ambigua. La natura dei dipinti fiamminghi presenti in Italia è intesa, sul versante critico, non solo come profondamente diversa rispetto alla coeva pittura italiana, ma perfino come insidiosa alternativa che in qualche modo occorreva esorcizzare, tacendo o sminuendone i meriti tecnico-formali. Si tratta, per dirla con Torresan, di una vera e propria «disconoscenza

²⁰² BOLOGNA 1977, pp. 62-63.

²⁰³ Gli studi di F. Bologna (BOLOGNA 1977) e M. Laclotte (LACLOTTE 1967; LACLOTTE - THIÉBAUT 1983) hanno contribuito a diffondere l’uso di questi concetti.

della Rinascita fiamminga da parte del Rinascimento italiano»²⁰⁴. Già Panofsky nel 1971 osserva che la chiusura è stata più severa e decisa nei momenti e nelle aree in cui la penetrazione del gusto d'oltralpe s'incontrava – si scontrava - con la nuova visione del mondo proposta dalla teoria umanistica, come a Firenze e a Venezia²⁰⁵.

Due sono i postulati critici della dottrina artistica rinascimentale dai quali viene elaborata la teoria di una sostanziale contrapposizione tra pittura fiamminga e pittura italiana : lo statuto dell'artista, da una parte; il problema della mimesi del reale, dall'altra. «In un siffatto paradigma critico l'esperienza pittorica fiamminga era destinata ad agire per contrapposto, a figurare sempre come termine negativo di confronto in ogni proposizione illustrante 'la buona maniera moderna'»²⁰⁶.

Il contrapposto tra pittura fiamminga e pittura italiana verte quindi in particolare sulla divergenza nel modo di concepire la mimesi: intesa dai pittori fiamminghi come un rapporto diretto con la natura, è per la tradizione umanistica italiana *imitatio* della natura mediata attraverso le *idee*, quest'ultima in senso platonico. La concezione dei mezzi formali ripropone questa divergenza: la prospettiva intesa come finzione dai fiamminghi nettamente si distingue dalla prospettiva come funzione degli italiani²⁰⁷. Il tema di una radicale divergenza sulla mimesi viene costantemente richiamato dalla critica letteraria e costituisce un punto fisso della storiografia dei rapporti Italia-Fiandra²⁰⁸. In contrasto con questo disprezzo teorico che affligge la tradizione pittorica fiamminga nella sfera umanistica italiana, l'opera di molti pittori italiani – da Piero della Francesca a Ghirlandaio, da Mantegna a Filippo Lippi e Pollaiuolo, per rimanere in un contesto umanistico - attesta la consapevolezza diffusa dei meriti della pittura fiamminga, che influenza a diversi livelli la loro produzione.

La letteratura italiana quattrocentesca offre comunque alcune testimonianze della registrazione delle vicende e della definizione dei caratteri della nuova arte fiamminga, peraltro precedenti alle stesse fonti fiamminghe. L'interesse degli ambienti intellettuali e artistici italiani per l'arte fiamminga, che ci viene ripetutamente testimoniato nella letteratura artistica dell'epoca, viene considerata da Torresan una conseguenza degli stimoli offerti dalle iniziative del collezionismo²⁰⁹. La pittura fiamminga viene caratterizzata da alcuni aspetti

²⁰⁴ TORRESAN 1981, p. 7.

²⁰⁵ TORRESAN 1981, p. 7.

²⁰⁶ TORRESAN 1981, p. 8.

²⁰⁷ TORRESAN 1981, p. 9.

²⁰⁸ Si veda in particolare CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, pp. 8-24; CASTELNUOVO 1966; ZERI 1989.

²⁰⁹ TORRESAN 1981, p. 16.

considerati come tipici, come la resa mimetica e illusionistica di un realismo lenticolare²¹⁰, il gusto analitico e l'abilità descrittiva, le qualità ottico-luminose e cromatiche, comuni a molte opere peraltro caratterizzate da stili diversi, senza che l'individuazione di tali caratteri potesse portare ad una conseguente valutazione globale, in grado di definire la specificità dell'arte fiamminga²¹¹.

Ma l'invenzione per la quale si può, alla metà del Quattrocento, riconoscere alla pittura fiamminga, se non lo statuto di «Ars nova» almeno il merito dell'«innovazione», della sua «attualità»²¹², è quella della pittura ad olio. Il dibattito sulla tecnica costituisce dalla metà del Quattrocento un elemento notevole, dell'interesse rivolto alla pittura fiamminga dai pittori e teorici italiani, e forse l'unico da essi condiviso. La «letteratura artistica vera e propria» – quale Torresan definisce gli scritti teorici, escludendo da questa categoria le biografie di artisti – registra in effetti una limitata attenzione per la cultura figurativa fiamminga. Tuttavia, se questa letteratura affronta prevalentemente problemi tecnici, la vastità degli interessi dei diversi autori, da Alberti a Leonardo, e la loro conoscenza di esperienze e ambienti artistici diversi, non permette di supporre una loro estraneità alla questione fiamminga.

È quindi soprattutto tramite il ricco e fortunato genere delle biografie di artisti che si diffonde tra Quattrocento e Cinquecento la fortuna della pittura fiamminga e della sua novità tecnica. Ancora alla metà del Cinquecento, Vasari considera la pittura fiamminga esclusivamente sotto il profilo della novità tecnica, definendo la tecnica della pittura a olio «una bellissima invenzione et una gran commodità»²¹³. Vasari riporta, nell'*Introduzione* poi con maggior sviluppo nella *Vita* di Antonello da Messina nella *Torrentiniana*, e di nuovo della *Giuntina* – prova della sua convinzione –, l'episodio dell'invenzione della tecnica a olio che attribuisce a Jan van Eyck²¹⁴. Ed è in merito a questa dibattuta questione dell'invenzione della pittura ad olio che sono sopravvissuti i grandi nomi della pittura napoletana quattrocentesca, da Colantonio ad Antonello, riscoperti, dopo decenni d'oblio, dalla letteratura artistica

²¹⁰ E. Castelnuovo parla nel 1966 di «contraffazione pittorica della materia» e di «capacità illusionistica» (CASTELNUOVO 1966) e L. Castelfranchi Vegas di «resa estremamente oggettiva della realtà 'ad unguem expressa'» (CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a, p. 14).

²¹¹ TORRESAN 1981, p. 19.

²¹² Torresan considera in effetti che la pittura fiamminga «non è ancora considerata [dalla letteratura artistica italiana coeva] come problema estetico sul quale esprimere un giudizio teoricamente motivato, ma come clamoroso fenomeno di attualità» (TORRESAN 1981, p. 19).

²¹³ *Vasari 1966*, vol. I, p. 132.

²¹⁴ A proposito del giudizio di Vasari sui pittori fiamminghi rinviamo a: BONSANTI 1976, pp. 717-734; TORRESAN 1981, pp. 43, 58-66; POZZI 1999, pp. 199-213. Sulla testimonianza vasariana sulle specifiche competenze nell'uso dell'olio da parte dei maestri fiamminghi si veda: PROCACCI 1976, pp. 35-64.

partenopea settecentesca²¹⁵. Mentre la tradizione locale seicentesca condivide le asserzioni vasariane, e attribuiva a Jan van Eyck il merito dell'invenzione della pittura ad olio e ad Antonello da Messina quello della sua diffusione in Italia, gli autori del Settecento attribuiscono questo merito a Colantonio²¹⁶. Sono il *Manoscritto Stanzione*²¹⁷, e la biografia dedicata a Colantonio dal De Dominicis²¹⁸ a ristabilire la tradizione critica a favore del maestro messinese.

2.2. Elementi per un panorama della tecnica pittorica nell'area mediterranea quattrocentesca.

Precisazioni sull'uso dell'olio in pittura.

L'olio viene usato nella pittura italiana già dal Trecento e le sue proprietà riconosciute dalla tradizione teorica²¹⁹. Perfino il De Dominicis, nella discussione sui meriti di Jan van Eyck e Antonello da Messina nell'invenzione della tecnica a olio, ricorda il fatto che «sempre in Napoli, cioè da tempo immemorabile si dipinse ad olio, almeno dal 1300. perché la SS. Nunziata dipinta in quel tempo è ad oglio, ed altre immagini antiche da me riconosciute, dove che non credo d'ingannarmi con le pitture di nostri Pittori del 1300» ma che «si facevano, ma non si sapevano bene operare, avendo la stessa difficoltà, che ha il Pittore che non sa dipingere a fresco»²²⁰.

²¹⁵ Salvo Summonte, la storiografia napoletana del Cinquecento sembra essersi dimenticata dell'importanza dei modelli fiamminghi per la pittura del secolo precedente. Pur di formazione napoletana, Pomponio Gaurico afferma così nel *De Scultura* pubblicato nel 1509, il primato dell'arte fiorentina in questo campo. Tale parere è ancora condiviso alla fine del secolo da G. B. Del Tufo, pure appena tornato da un viaggio in Fiandra, nel suo *Ritratto o modello delle grandezze, delizie o meraviglie*, del 1588 (*Del Tufo 1859*). Si veda TORRESAN 1981, p. 49, p. 116 note 13.

²¹⁶ *D'Engenio Caracciolo 1624*, p. 111; *Sarnelli 1685*, p. 110-111; *Celano 1692*, p. 706. Si veda anche sulla questione SCHÜTZE - WILLETTE 1992, p. 183 note 192.

²¹⁷ *Vite, e Memorie Delli Famosi Pittori, e Scultori Napolitani Scritte, e notate dal Cavalier Massimo Stanzioni Celebre Pittore Napolitano 1650*, B.N. Naples, Ms. XVI.E.10, ff. 17 r – 17 v. Pour la transcription voir S. Schütze et T. C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Naples, 1992, p. 185-186.

²¹⁸ *De Dominicis 1742-1743*. Si veda anche per la trascrizione Schütze - Willette 1992, p. 163-186.

²¹⁹ Per una sintesi sull'uso dell'olio nella pittura tra Trecento e Quattrocento si veda DUNKERTON E ALII 1991, pp. 152-204; GALASSI 2000; BAGAROTTO E ALII 2000, p. 191.

²²⁰ *De Dominicis 1742-1743*, III, p. 63, e Schütze – Willette 1992, pp. 172-173. De Dominicis ritorna sulla questione poco dopo, e vi individua la ragione per la quale l'arrivo a Napoli del dipinto di Jan van Eyck

Gli oli siccativi, estratti dai semi di lino, papavero o dai gherigli di noce, per le loro proprietà di indurire e asciugarsi, risultano in effetti utilizzati già nel Medioevo, tanto nelle vernici protettive che come leganti. Eraclio e Teofilo, il quale dedica all'argomento un capitolo del Primo libro della *Schedula diversarum artium*²²¹, descrivono come macinare i colori con l'olio di semi di lino e come rendere questo legante siccativo, esponendolo al sole e aggiungendovi materiali come calce e biacca. Cennino Cennini descrive attentamente nei capitoli LXXXIX-XCIII del *Libro dell'arte* l'uso in pittura dell'olio «buono per temperare e anche per mordenti» e il procedimento della cottura dell'olio²²². Il manoscritto di Strasburgo costituisce all'inizio del Quattrocento il più antico trattato tecnico in lingua tedesca, in cui ritroviamo un'accurata descrizione dei metodi di preparazione dell'olio che in qualche misura dovrebbe rispecchiare la pratica eyckiana²²³. Nel periodo di transizione della tempera all'olio, gli artisti elaborano vari esperimenti che oggi rientrano nella definizione di «tecnica mista», in cui vengono impiegati contemporaneamente leganti di entrambe le tecniche, uovo e olio emulsionati.

Analisi sui dipinti dei primitivi italiani conservati presso la Walters Art Gallery di Baltimora hanno dimostrato, nell'ambito di opere eseguite complessivamente con la tempera, il costante utilizzo dell'olio quale legante per il cosiddetto «resinato di rame»²²⁴. Se *I Santi Liberio e Matteo* di Masolino (provenienti dalla *Pala di Santa Maria Maggiore* e ora alla National Gallery di Londra) presentano l'uso di olio alternato a quello della tempera grassa, a seconda delle zone cromatiche, il dipinto appare del tutto simile a una tempera²²⁵. Del resto, analoghe osservazioni sono state fatte per la pittura fiamminga, riguardo alla diversa resa

raffigurante l'*Adorazione dei Magi* non sia stato considerato un evento: «Essendo poi tornato Antonello in Italia si fermò a Venezia, ove insegnò alcuni a dipingere, ma non di colorire ad oglio, che secondo si osserva era in uso in Italia, e chi farà riflessione vi troverà (come in Bologna) pittura ad oglio prima di Gio: Bruggia, e se il Vasari, e il Ridolfi scrissero, che dal tempo di Antonello solamente poi si dipinse ad oglio, ciò diedero a credere erroneamente senza farvi riflessione, e diligenza, come si fece in Bologna, in Roma, e come ha fatta in Napoli con ogni accuratezza. Inoltre il quadro donato al Re Alfonso I. da Gio: detto delli Tre Maggi, non fece gran rumore, perché il Re ne vedeva, e li fu regalato per bella pittura, e non parve cosa nuova del colorito ad oglio» (*Schütze – Willette 1992*, pp. 63-64).

²²¹ *Teofilo*, libro primo, capitolo 25.

²²² *Cennini 1982*, 1982, pp. 97-101 (capitoli LXXXIX-XCIII).

²²³ *Borradaile 1966*; si veda anche GALASSI 2000, nota 28 p. 79.

²²⁴ Nel 1960 furono analizzati dal *Conservation Department* della Walters Art Gallery circa 450 dipinti italiani dal XIV al XV secolo. I risultati sono confluiti nello studio di JOHNSON - PACKARD 1971. Si veda anche GALASSI 2000, nota 21 p. 78.

²²⁵ GALASSI 2000, nota 24, pp. 78-79.

pittorica più che a una reale differenza materica, che contraddistingue i dipinti di Melchior Broederlam²²⁶. La cosiddetta ‘tempera grassa’ rimane la tecnica dominante nella pittura italiana fino all’ultimo decennio del Quattrocento. Viene usata sia in forma di stesura stratificata legata ora a tempera ora a olio, sia in forma di pellicole più omogenee, legate con un’emulsione a base di uovo, olio e resine²²⁷.

La questione non riguarda quindi tanto lo stabilire se e quando gli artisti italiani utilizzano il legante oleoso, a loro ben noto e frequentemente impiegato già a partire dal Trecento. Rimane difficile definire con certezza quale artista o quale bottega abbia per primo adoperato un uso dell’olio consapevole delle sue specifiche proprietà di siccatività, trasparenza e fluidità, sfruttate nel rapporto con pigmenti e materie coloranti, e quali sono precisamente i contatti o gli eventi che permettono l’adozione di questa pratica. La presenza del *medium* oleoso non basta in effetti a poter riconoscere in una pratica una diretta influenza fiamminga, ma sono le modalità dell’uso di questo *medium* e la consapevolezza dell’artista nell’adoperare un processo tecnico piuttosto che un altro che possono permettere di distinguere la tecnica ‘fiamminga’, o più esattamente ‘eyckiana’. E sarà appunto la distinzione tra questi vari approcci al *medium* oleoso e livelli di padronanza tecnica a poter fornire elementi interessanti per precisare le modalità dei contatti avvenuti tra gli artisti meridionali e la tecnica fiamminga. Quale è stato davvero il processo e il grado di assimilazione di una tecnica fiamminga, o più esattamente ‘eyckiana’, da parte dei pittori dell’area mediterranea venuti a contatto con tale pratica?

Sono attestate nell’area mediterranea alla metà del Quattrocento diverse pratiche che riflettono un uso dell’olio diversificato, più o meno esperti nella messa in pratica, più o meno consapevoli delle loro implicazioni formali, e quindi più o meno vicino all’uso adoperato dai pittori fiamminghi. L’olio viene usato nella pittura provenzale²²⁸, iberica e napoletana, in stesure spesse, corpose e smaltate. Questo approccio contrasta con l’uso ‘alla fiamminga’ che esplora tutte le potenzialità dell’olio siccativo come *medium* ottimale, giocando sul fine spessore delle stesure e sulla scelta dell’olio ideale, in base alle qualità dei pigmenti: olio crudo, più fluido e opaco, o olio cotto, più spesso e trasparente soprattutto se cotto lentamente e a bassa temperatura, così da aumentarne la fluidità, le qualità siccative e la brillantezza nel

²²⁶ KOCKAERT 1973-1974, pp. 133-139.

²²⁷ DUNKERTON E ALII 1991, pp. 197-204.

²²⁸ Querton, già nel 1450, usava l’olio per le sue pale d’altari. Il contratto dell’*Incoronazione della Vergine* precisa l’impiego dell’olio, ciò che lascia supporre che la tecnica fosse allora abbastanza nuova (DUNKERTON E ALII 1991, p. 197). Occorre ricordare inoltre che la Provenza aveva accolto, già intorno al 1450, numerosi pittori fiamminghi e borgognoni.

tempo. Le miscele di olio – alla base olio di semi di lino - con piccole quantità di sostanze organiche in varia misura, quali resine, emulsioni proteiche e colle come quella di pesce, garantivano stesure particolarmente trasparenti e fluide, non ingiallenti nel tempo²²⁹. Il sistema della sovrapposizione di sottili stesure dalla composizione variabile, permesso dalla padronanza del *medium* oleoso, è alla base del metodo ‘a velature’ eyckiano²³⁰.

Geografia della diffusione della pittura a olio nell'Italia settentrionale.

Si può collocare tra la fine degli anni cinquanta e gli anni settanta del Quattrocento la diffusione dell'uso dell'olio come *medium* principale nella penisola italiana. Tra i primi ad impiegare esclusivamente l'olio sembrano essere Paolo Uccello, i Pollaiuolo, e soprattutto Giovanni Bellini, Piero della Francesca e Antonello da Messina, con una maggiore competenza nel trattamento del legante oleoso²³¹. Piero della Francesca usa per le sue prime opere, come il *Battesimo di Cristo* e il pannello centrale del polittico per la confraternita di Borgo San Sepolcro, una tecnica mista a tempera che prevede l'impiego dell'olio per certe velature. Le *craquelures* evidenziano tra l'altro difetti nell'uso di questa tecnica di cui l'artista non ha probabilmente una totale padronanza²³². L'uso di oli siccativi è attestato nella bottega di Giovanni Bellini negli anni settanta. Recenti analisi sulle opere di Bellini hanno evidenziato come il maestro veneziano abbia spesso usato un legante misto, a base di uovo e olio di lino²³³. Se dall'analisi delle opere si può individuare un'evoluzione della tecnica nel tempo, soprattutto per quanto riguarda la scelta del legante, la quale attesta l'attenzione del pittore per le sperimentazioni del suo tempo, Bellini «non può essere considerato un innovatore»²³⁴.

²²⁹ Nella vastissima bibliografia dedicata alla tecnica eyckiana citiamo: KOCKAERT 1973-1974, pp. 133-139. Si veda anche GALASSI 2000, nota 28 p. 80; POLDI - VILLA 2006, p. 108.

²³⁰ Sul sistema ‘a velature’ eyckiano e sull'evoluzione della tecnica pittorica dei primitivi fiamminghi si veda il fondamentale contributo di PÉRIER D'ETEREN 1985.

²³¹ GALASSI 2000, nota 21 p. 78.

²³² DUNKERTON E ALII 1991, p. 198.

²³³ Solo nell'opera più tarda, la *Madonna in gloria e otto santi*, sono presenti solo i componenti dell'olio di lino (VOLPIN – CASALI - ALBERICI 2000, pp. 175-180; BAGAROTTO E ALII 2000, pp. 184-202).

²³⁴ BAGAROTTO E ALII 2000, p. 194. Va ricordato anche come il percorso artistico dell'artista non può essere circoscritto in un ambito strettamente cronologico, e deve necessariamente integrare i risultati dello studio tecnico a considerazioni di carattere formale e stilistico.

Ma è a Ferrara che appaiono intorno alla metà del secolo i primi esperimenti di un uso del *medium* oleoso paragonabile all'approccio fiammingo²³⁵. La presenza di un dipinto di Van der Weyden, eseguito a olio, già nel 1449 alla corte di Lionello d'Este è attestata dalle menzioni degli umanisti, da Ciriaco d'Ancona a Bartolomeo Facio nel 1456. Alcune opere ferraresi testimoniano l'influenza della tecnica di Van der Weyden, più semplice e più economica per la meno sottile stratificazione di quella di Van Eyck, quindi più facile da imitare, come la *Figura allegorica* della National Gallery di Londra di Cosme Tura, della fine degli anni 1450. L'esecuzione tecnica avvicina l'opera ai modelli fiamminghi più di qualsiasi altro dipinto italiano coevo, come dimostrano le delicate velature nel mantello di broccato. È molto probabile che l'artista abbia visto lavorare un pittore fiammingo o pratico di una tecnica fiamminga, e non solo osservato opere fiamminghe.

Due sono quindi le ipotesi sostenibili: una sosta a Ferrara di Van der Weyden, in occasione del suo soggiorno italiano per il Giubileo del 1450; un soggiorno di Cosme Tura a Venezia, dove avrebbe imparato una tecnica praticata nella città lagunare già negli anni 1460, cioè prima dell'arrivo di Antonello²³⁶. Rimane quindi comunque Venezia con la bottega dei Bellini, il primo luogo significativo della diffusione di una tecnica della pittura a olio caratterizzata da un nuovo approccio al *medium*, paragonabile a quello dei pittori fiamminghi.

Tecniche pittoriche nell'area iberica e mediterranea.

L'area iberica, e in particolare quella valenzana, appare particolarmente importante per la precoce e significativa diffusione del modello fiammingo. Oltre alla dimensione formale e stilistica di questa pregnante penetrazione dei modelli fiamminghi, si pone la questione dell'uso del *medium* oleoso e della diffusione della tecnica eyckiana.

Le caratteristiche generali della tecnica e dell'esecuzione dei dipinti valenzani nel Quattrocento mostrano differenze sostanziali con la pratica fiamminga²³⁷. La preparazione delle tavole non è particolarmente curata. Il legno usato per il supporto è per lo più di pino mediterraneo o di pino silvestre. Le giunture delle tavole di legno sono colmate e rafforzate nella parte posteriore con pezzi di stoffa e colla con stucco, e lo stesso procedimento viene a volte usato nella parte anteriore del dipinto prima di applicarvi la preparazione, per unificare

²³⁵ DUNKERTON E ALII 1991, p. 198; DUNKERTON 1999; DUNKERTON 2000, p. 26.

²³⁶ DUNKERTON E ALII 1991, pp. 198-199.

²³⁷ Sulla tecnica pittorica valenzana si veda il riassunto di Ineba Tamarit (INEBA TAMARIT 2001, pp. 337-338).

Non ci sono informazioni sulle caratteristiche esecutive del disegno sottostante né sulla stesura pittorica.

la superficie da dipingere. La preparazione a base di colle animali e sulfato risulta differente dalle preparazioni nordiche che impiegano il carbonato di calcio. L'esecuzione del disegno sottostante presenta una certa diversità. Alla metà del Quattrocento è diffuso l'uso di una tecnica mista a tempera e olio e, fino alla fine degli anni sessanta, con Bermejo, non si esplorano del tutto le possibilità della tecnica all'olio²³⁸.

I protagonisti della circolazione mediterranea e degli scambi artistici con le Fiandre, *in primis* Luis Dalmau e Jacomart, costituiscono casi rilevanti dell'evoluzione dell'uso del *medium* oleoso, peraltro direttamente in relazione con la situazione napoletana. Nella *Madonna dei Consiglieri* (fig. 122), commissionata dal 'Consell de Cent' nel 1443 e ultimata nel 1445, Luis Dalmau usa una tecnica mista a olio e tempera, costituendo uno dei primi casi nell'ambiente iberico dell'uso di questo *medium* nella pittura su tavola. Se il contratto prevedeva una «pintura molt de nova ordonança e tot ad colors de ole de linós»²³⁹, il pittore usa, sulla base a tempera, velature a olio che conferiscono all'opera una qualità luminosa e atmosferica diversa, proprio fiamminga. Questo elemento tecnico rilevante va collegato a dati storici ormai di diffusa conoscenza: Dalmau si è recato in Fiandra mandato dal re Alfonso d'Aragona nel 1431 e vi è rimasto fino al 1436, anno in cui rientra a Valencia prima di stabilirsi a Barcelona nel 1438. Anche se con la necessaria prudenza, si può affermare che il contatto o l'inserimento in una bottega che abbia potuto fornire l'occasione di sperimentare ed imparare una tecnica assai diversa da quella finora in *auge* nel Mediterraneo, appare, a una data così alta, indispensabile all'acquisizione di tale pratica.

Jacomart²⁴⁰ rappresenta l'altro grande protagonista della ricezione e diffusione del modello fiammingo nella pittura valenzana intorno alla metà del Quattrocento, anche se sussistono molti dubbi e divergenze tra gli studiosi riguardo alla sua effettiva attività e alla definizione del suo *corpus*. Tormo y Monzo - la cui interpretazione è fondata sull'idea che l'influenza fiamminga sui pittori iberici passa prima di tutto attraverso l'influenza della scultura, cioè di quello che spesso s'intende per 'scultura borgognona', i modelli di Sluter, etc. - e, dopo di lui, Post hanno ipotizzato che Jacomart lavorasse con un vago ricordo dei dipinti fiamminghi più che con una conoscenza precisa della tecnica fiamminga²⁴¹. Nell'ambiente valenzano, Jacomart poteva tuttavia venire a conoscenza di esperienze tecniche

²³⁸ DUNKERTON E ALII 1991, p. 197.

²³⁹ Arxu Municipal de Barcelona, *Libre de Deliberacions de 1442 fineix 1446*, ff. 36v, 37, 38v; citato in MANOTE I CLIVILLES E ALII 1999, p. 137. Si veda anche BARCELONA 1992, pp. 298-301.

²⁴⁰ Sulla tecnica di Jacomart: WRIGHT 1980, p. 42, p. 45, nota 16 p. 45; POST 1930-1958, vol. VI, p. 25; TORMO Y MONZO 1913, pp. 32, 36-38.

²⁴¹ TORMO Y MONZO 1913, pp. 32, 36-38; POST 1930-1958, vol. VI, p. 25.

proprio fiamminghe, come quelle del fiammingo stabilitosi nella città levantina Luis Alimbrot, e quella di Luis Dalmau appena tornato da un viaggio in Fiandra²⁴².

Le fonti documentarie, contratti e pagamenti, che riguardano l'attività di Jacomart a Valencia, peraltro molto precise sulla struttura e l'iconografia delle opere commissionate, non forniscono elementi sulla tecnica, altro che l'indicazione di alcuni pigmenti da utilizzare. Il contratto per il polittico di San Lorenzo e San Pietro martire della chiesa di Cati: «*Et postquam dictum retabulum deboxavero ipsum promitto suis debitis locis durare de fino auro et illud dipingere de bonis et finis coloribus hoc est de bono adzur et de virnilio et de altri coloribus (...)*»²⁴³.

Jacomart adopera una tecnica mista, come nella monumentale *Annunciazione* del Museo di Bellas Artes di Valencia (fig. 125), dipinta probabilmente prima della sua partenza per Napoli nel 1442²⁴⁴. Jacomart non sembra fare un uso dell'olio simile a quello di Van Eyck: lo impiega probabilmente soltanto come vernice e per ottenere velature (secondo una pratica molto diffusa nell'area mediterranea a quei tempi) e non proprio come un *medium*²⁴⁵. La *Vergine advocata* – già *Vergine annunciata* – di Como (fig. 130), attribuita da Mauro Natale e Gennaro Toscano a Jacomart²⁴⁶, è esemplare della delicata esecuzione pittorica del maestro caratterizzata da «*la delicata aplicación cromática*», «*la minucia de miniaturista*», «*la incisiva definición óptica*»²⁴⁷. Le recenti indagini tecniche condotte sul dipinto confermano tali osservazioni. Il lapislazzulo del manto è steso sopra una base chiara, probabilmente di biacca, in uno strato sottile e fluido, peraltro in una prassi assai diversa da quella di Antonello. La velatura di lapislazzulo è probabilmente stesa con un legante oleoso in sottili spessori, che nelle ombre del manto si ispessiscono fino al nero, secondo una tecnica molto prossima alla pratica fiamminga. L'infrarosso rivela inoltre un tracciato di contorno ripreso in superficie

²⁴² POST 1930-1958, vol. VI, p. 29.

²⁴³ Archivo del Patriarca de Valencia, protocollo del notario Jaume Vinader, n° 9038, 23 gennaio 1460.

Pubblicato da SANCHIS SIVERA 1914; citato in Valencia 1997.

²⁴⁴ J. Gómez Frechina in VALENCIA 2001, pp. 192-196; Serra Desfilis in MADRID-VALENCIA 2001, pp. 445-449.

L'attribuzione a Jacomart viene confermata dagli autori delle due schede, come dalla maggior parte dalla critica.

²⁴⁵ POST 1930-1958, vol. VI, p. 25; WRIGHT 1980, p. 42. Diversamente pensava Tormo y Monzo che vedeva nell'uso dell'olio uno dei grandi debiti del pittore valenzano a Van Eyck, oltre alla sua capacità mimetica di rappresentare oggetti, stoffe e gioie, mentre le sue opere rivelano uno spirito in realtà per niente eyckiano, o almeno non sono più prossime all'arte di Van Eyck che a quella dei modelli italiani del primo Quattrocento, un Sassetta per esempio (TORMO Y MONZÓ 1913, pp. 37-38).

²⁴⁶ MADRID-VALENCIA 2001, p. 326.

²⁴⁷ MADRID-VALENCIA 2001, p. 326.

con pigmento bruno, eseguito a pennello fine con inchiostro nero, identificabile nel profilo di naso e occhi²⁴⁸.

È proprio questa delicatezza e coerenza stilistico-qualitativa a distinguere la tavola di Como attribuita a Jacomart dalla *Vergine leggente* della collezione Forti, la quale accanto a passi di estrema delicatezza presenta aspetti di durezza ed inespressività²⁴⁹ (fig. 131). Se la *Vergine leggente* della collezione Forti presenta con il dipinto di Como certe analogie nel trattamento - come i materiali degli incarnati, fatti di bianco di piombo e lacca rossa invece che di biacca mescolata con ocre e terre o cinabro, come proprio della tradizione italiana -, si distingue tuttavia per «una marcata autonomia stilistica ed esecutiva»²⁵⁰. Più che la copia di un originale di Antonello ispiratosi ad un modello jacomartiano simile a quello della *Vergine* di Como (come ritenuto da Natale e Toscano²⁵¹), si tratta più probabilmente di un'opera di un maestro valenzano direttamente ispirata a un modello di Jacomart. La realizzazione in un contesto strettamente valenzano sembra comunque confermata da alcune caratteristiche tecniche del dipinto.

Il disegno sottostante ha in effetti rivelato in occasione di recenti indagini tecniche una composizione completamente diversa con un san Michele arcangelo che regge la spada nel braccio destro - questa in corrispondenza del naso della *Vergine* - affiancato sulla sua destra da una figura, davanti alla facciata gotica di una chiesa. Si tratta di un primo dipinto non terminato poi riutilizzato come supporto per una nuova composizione. Il disegno sottostante appare intero, ma la stesura dei colori non avvenne su tutta la tavola. Questa prima versione è stata ricoperta da uno strato scuro steso con un gesto ampio, tranne nella parte centrale per creare una base chiara in corrispondenza del volto della *Vergine*. Le similitudini del disegno sottostante nelle due versioni successive confermano il riutilizzo da parte di uno stesso pittore²⁵².

²⁴⁸ POLDI - VILLA 2006, p. 102.

²⁴⁹ MADRID-VALENCIA 2001, p. 326.

²⁵⁰ POLDI - VILLA 2006, p. 103. Questo dipinto presenta inoltre una preparazione del tutto inconsueta, probabilmente frutto di una sperimentazione, una carpenteria maldestra è probabilmente destinata ad essere occultata, tutte caratteristiche che non coincidono con quelle della maggior parte della produzione di Antonello, che si distingue per l'attenta e meditata elaborazione compositiva delle sue opere (POLDI - VILLA 2006, p. 104).

²⁵¹ MADRID-VALENCIA 2001, p. 326.

²⁵² POLDI - VILLA 2006, pp. 103-104.

La tecnica di Colantonio²⁵³ sembra del tutto consona a questa pratica mediterranea caratterizzata generalmente da una tecnica mista e da un uso dell'olio come vernice o come legante assai diverso da quello adoperato dai pittori fiamminghi. Se Cavalcaselle²⁵⁴ collegava l'uso dell'olio in Colantonio ad un esempio fiammingo, Post²⁵⁵ la considerava invece indipendente da qualsiasi contatto con le Fiandre. Anche se sono ancora pochi i dati scientifici sulla tecnica di Colantonio²⁵⁶, «non ci sono dubbi che alcune opere di Colantonio, per esempio il *San Francesco consegna la regola* e il *San Girolamo nello studio*, sono state dipinte con un legante oleoso»²⁵⁷. «Risaltano le finiture delle luci: corpose, grasse, forse su una sottostante stesura a tempera»²⁵⁸. Instancabile copista di opere fiamminghe, fino all'inganno, Colantonio dimostra di non saper usare le risorse delle sottili velature del *medium* oleoso, come il metodo eyckiano, e non sembra raggiungere mai nell'esecuzione una padronanza del *medium* né una raffinatezza paragonabile a quella dei maestri fiamminghi.

Le tavole del *San Girolamo nello studio* (fig. 65) e *San Francesco consegna la regola* (fig. 64) «sono eseguite in un modo liscio e unito, ma con una materia corposa, qualche volta applicata in strati troppo spessi, perciò ci sono difetti di essiccazione dell'olio, soprattutto nelle ombre. Gli incarnati tendono ad essere più opachi di quelli di Van Eyck e le pieghe del panneggio sono modellate con l'aggiunta di bianco di piombo, le velature trasparenti utilizzate solo per le ombre più profonde»²⁵⁹. Nel disegno sottostante Colantonio usa ampiamente il tratteggio, come si deduce dal «fitto e scomposto sottomodellato grafico rossiccio per costruire le ombreggiature»²⁶⁰, chiaramente visibile in trasparenza nei sai del *San Francesco consegna la regola*, che scompare però in infrarosso, sintomo dell'impiego di inchiostro ferro-gallico, e nelle ombre di alcuni manti nella predella del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* compare il «fine segno parallelo»²⁶¹ tracciato rapidamente con *medium* grigio, opaco in riflettografia. La tecnica di Colantonio deve più «ai pittori introdotti a Napoli

²⁵³ Sulla tecnica di Colantonio si veda: DUNKERTON E ALII 1991, p. 197; DUNKERTON 2000, pp. 26-32, p. 27;

POLDI - VILLA 2006, p. 105; THIÉBAUT 2006, p. 52.

²⁵⁴ VENEZIA 1973, pp. 75 sg.

²⁵⁵ POST 1930-1958.

²⁵⁶ In assenza di altri risultati scientifici risultano molto interessanti, per la nostra conoscenza della tecnica pittorica sviluppatasi nell'ambito napoletano del Colantonio, i dati emersi a seguito del restauro del *Polittico di San Severino* (COCURULLO 1989, pp. 63-70).

²⁵⁷ DUNKERTON 2000, p. 27.

²⁵⁸ PAOLINI 1980, pp. 151-166, p. 153.

²⁵⁹ DUNKERTON 2000, p. 27.

²⁶⁰ POLDI - VILLA 2006, p. 97.

²⁶¹ POLDI - VILLA 2006, p. 97.

da René d'Anjou (...) ed anche a certi pittori spagnoli, come Luis Dalmau»²⁶². Le radiografie ottenute dalle indagini sul *Ritratto maschile* di Cleveland, attribuito a Colantonio, rivelano negli strati inferiori una stesura di colore spessa, densa e pastosa (figg. 103 a-b). Inoltre, il dipinto non presenta un disegno sottostante fine, come può essere quello del *Cristo benedicente* di Antonello (figg. 104 a-b), spiegandosi perciò il trattamento più sommario dei dettagli alla superficie, diversamente da Antonello²⁶³.

La tecnica di Colantonio sembra quindi più vicina a quella dei pittori di ambito franco-provenzale, come Barthélemy d'Eyck, che ai modi fiammingo-eyckiani²⁶⁴.

La tecnica di Barthélemy d'Eyck non è in effetti propriamente fiamminga come il nome e l'origine del pittore lascerebbe supporre²⁶⁵. Le indagini effettuate sul pannello del *Profeta Geremia* (fig. 102), attribuito dalla critica quasi unanime a Barthélemy d'Eyck, hanno rivelato per la parte anteriore una tecnica «comparable à celle des "Primitifs flamands": tout en profondeur et en nuance, avec un modelé structuré et une surface émaillée»²⁶⁶. Il legante contiene olio e proteine in quantità variabili nei diversi strati e le velature di ombre e luci vengono stese su un tono di base. Tuttavia, il modo di fare le ombre più dense, quali il rosso scuro del manto del profeta o il verde scuro, è diverso da quello dei fiamminghi: le velature contengono una quantità sempre maggiore di pigmento nero quando le ombre si fanno più dense nel fondo delle pieghe²⁶⁷. È interessante rilevare che la tecnica adoperata per la parte posteriore del pannello, quella col *Cristo del Noli me tangere*, risulta diversa. Si tratta di una tecnica mista, con un legante più magro nello sfondo, più grasso nel manto e negli incarnati. Questi ultimi mostrano una variazione della proporzione di olio e dello spessore delle velature, con ombre più ricche di olio e stese in strati più sottili²⁶⁸.

Il disegno sottostante è eseguito a pennello con un inchiostro nero. Sulla parte anteriore i tratti sono decisi e precisi, le ombre indicate da un tratteggio più o meno spesso e denso in modo da suggerirne l'intensità. Alcune modifiche sono visibili nel pannello del manto fra le

²⁶² DUNKERTON 2000, p. 27.

²⁶³ WRIGHT 1980, p. 46.

²⁶⁴ È il parere condiviso da WRIGHT 1980, p. 41-60; GALASSI 2000, nota 30 p. 80; THIÉBAUT 2006, p. 52; POLDI - VILLA 2006, p. 105.

²⁶⁵ GALASSI 2000; GOETGHEBEUR - VERLOO 2001-2002; WRIGHT 1980; WRIGHT 1993; DUNKERTON, 2000; POLDI - VILLA 2006, nota 17 p. 112; THIÉBAUT 2006, p. 52.

²⁶⁶ GOETGHEBEUR - VERLOO 2001-2002, p. 244.

²⁶⁷ GOETGHEBEUR - VERLOO 2001-2002, p. 245.

²⁶⁸ GOETGHEBEUR - VERLOO 2001-2002, pp. 245-246.

mani del profeta e all'altezza della chiave, la quale viene disegnata in tutti i suoi particolari. Incisioni impostano la struttura architettonica, delle colonne e dell'arco. Nella parte posteriore, il morbido disegno, dai tratti spessi e neri, è stato eseguito direttamente sullo strato di gesso. Ne risultano forme modellate con precisione, compatte, sottolineate dagli impasti corrispondenti alle zone di luce per la figura di Geremia, mentre il Cristo è stato eseguito con una libertà ancora maggiore. La rapidità dell'esecuzione, evidenziata dalle pennellate che modellano le forme, molto visibili in radiografia, attesta una grande padronanza dei mezzi tecnici e una efficace resa dei materiali²⁶⁹. Insomma, Barthélemy d'Eyck, spesso considerato responsabile della diffusione dei modi 'fiamminghi' a Napoli, appare più legato ad una pratica mediterranea che a una tradizione eyckiana, per quanto ne abbiano scritto N. Goetghebeur e D. Verloo²⁷⁰.

Le caratteristiche tecniche delle opere di Colantonio non permettono allo stato attuale delle indagini di definire se il maestro napoletano ha elaborato la sua tecnica a contatto con Jacomart, presente a Napoli complessivamente dal 1442 al 1448, con interruzioni di qualche mese nel 1444, nel 1446-1447, o con Barthélemy d'Eyck forse giunto a Napoli al servizio di Renato d'Angiò, e in quel caso ivi presente tra il 1438 e il 1442. I risultati di recenti indagini tecniche effettuate sulla *Deposizione* attribuita a Colantonio, proveniente dalla chiesa di San Domenico Maggiore e conservata presso il Museo di Capodimonte, tendono a confermare questa sostanziale diversità dalla pratica fiamminga.

2.3. Il caso della *Deposizione* di Colantonio.

L'aspetto tecnico costituisce un altro elemento significativo del rapporto complesso che lega la *Deposizione* di Colantonio (fig. 68) ai suoi modelli fiamminghi. Il dipinto è costituito di quattro tavole, probabilmente di pioppo, un'essenza caratteristica dell'area mediterranea, molto diffusa in Provenza e in area catalano-valenzana. Le componenti materiali e tecniche dell'opera rivelano un'esecuzione rigorosa e il ricorso ad alcuni espedienti tecnici mirati a migliorare la resistenza del dipinto al tempo. In origine sono state aggiunte sulla superficie del supporto ligneo, prima degli strati di preparazione e di colore, delle strisce di tela in corrispondenza delle giunzioni tra le diverse tavole, aree rivelatesi più deboli probabilmente già al momento della preparazione del supporto. La striscia posta tra il volto di Cristo e quello

²⁶⁹ GOETGHEBEUR – VERLOO 2001-2002, p. 246.

²⁷⁰ Si veda sopra e in GOETGHEBEUR – VERLOO 2001-2002, p. 244.

della Maddalena ha impedito alla spaccatura che attraversa il volto di Giuseppe di Arimatea di estendersi e ricongiungersi con quella sotto ai piedi della Madonna²⁷¹ (fig. 96).

La realizzazione tecnica dell'opera segue, in tutte le sue successive fasi, una pratica diffusa nell'Italia quattrocentesca e presenta diversi richiami ai precetti riportati dal Cennini. La preparazione chiara di gesso e colla, caratteristica della pittura italiana, è assai diversa, almeno nei materiali, dalla pratica fiamminga, la quale impiega costantemente il carbonato di calcio in luogo del gesso. Il suo notevole spessore lascerebbe pensare ad un'esecuzione in molti strati sovrapposti di 'gesso sottile', come raccomandato dallo stesso Cennini. Si rileva inoltre l'assenza di uno strato di olio siccativo, usato spesso con funzione impermeabilizzante e per aumentare la luminosità.

Il disegno sottostante è stato eseguito con diversi mezzi: un pennello a punta sottile viene usato nel profilo della scarpa della Maddalena - ma solo qui, il che lascia supporre una funzione pittorica più che propriamente grafica -, e alcune incisioni indicano gli elementi architettonici fondamentali per impostare la scena - le linee verticali della scala -, ma principalmente il *carboncino*, impiegato per le vesti della Vergine (fig. 94), e per la maggior parte degli elementi architettonici. Il disegno appare dettagliato, regolare e nitido - preciso negli occhi e sulle palpebre, nei baffi di Nicodemo (fig. 98) - anche se le indicazioni plastiche, come i drappeggi, risultano appena suggerite da tratti secchi. L'unico ricorso al tratteggio per suggerire le ombre, reperibile nella *Deposizione*, riguarda l'incarnato del viso di Cristo. Più che un reale avvicinarsi ad una concezione fiamminga del disegno sottostante, dimostra l'interesse particolare del pittore per quella figura. Il pentimento più consistente del dipinto riguarda la figura maschile sulla scala, nella parte superiore destra (fig. 97). La spalla sinistra era più bassa, e la testa, abbassata, presentava un'inclinazione leggermente diversa, come testimonia il fatto che naso e bocca non siano più in asse, mentre le dita della mano destra che sorregge il braccio di Cristo erano in una posizione poco diversa. Se il rigore senza esitazione di questo disegno si spiega bene dal fatto che il pittore si è ispirato ad una composizione preesistente - e allo stesso tempo questo rigore contribuisce a confermarlo -, i lievi pentimenti dimostrano da parte del pittore la preoccupazione di adattare il modello ad un contesto nuovo²⁷².

²⁷¹ Si veda il Rapporto inedito delle indagini tecniche eseguite dalla Emmebici Studio Associato. Si ringrazia qui per la gentile concessione di questo materiale M. B. De Ruggieri, M. Cardinali e C. Falcucci della Emmebici Studio Associato.

²⁷² Sono in effetti frequenti i pentimenti nelle composizioni originali, soprattutto nell'ambiente eyckiano, come si vedrà in seguito.

Il confronto con esempi della tradizione fiamminga – sono ben documentati dalle indagini tecniche i disegni sottostanti di Jan van Eyck e Petrus Christus²⁷³ -, caratterizzati dall'uso preponderante di materiali fluidi e l'uso pittorico, quasi espressivo, di un sistema di tratti e righe capace di suggerire la profondità e la morbidezza di una piega, o l'intensità di un'ombra. Il disegno del celeberrimo *Ritratto degli Arnolfini* costituisce un caso esemplare della concezione eyckiana del disegno. Conosciuto già dalle fotografie ad infrarosso pubblicate nel 1954²⁷⁴, che ne rivelavano la bellezza e il notevole sviluppo, l'importanza di questo disegno per penetrare i segreti della tecnica operativa di Van Eyck è stato confermato dagli studi recenti pubblicati in seguito alle indagini effettuate nel 1994²⁷⁵. Il disegno morbido, fluido, è stato eseguito con un materiale liquido steso con una spazzola. Delimita non solo le figure ma anche gli elementi architettonici, i mobili, omettendo tuttavia alcuni particolare assai rilevanti e spesso ritenuti carichi di significati simbolici – è il caso del cane e del candelabro. Il pittore usa un raffinato sistema di tratteggio per suggerire le ombre. La direzione del tratteggio segue a volte le linee del disegno, ma altre volte direzioni contrarie per suggerire il volume, come nei visi, mentre l'intensità del tratto indica la profondità delle ombre. I numerosi ripensamenti, che riguardano principalmente le posizioni e i gesti delle figure, non solo costituiscono una spia del ruolo significativo del disegno, come tappa di elaborazione in corso dell'opera, ma permettono anche di ipotizzare circostanze insolite riguardo alla commissione e all'esecuzione del dipinto²⁷⁶.

Queste caratteristiche eyckiane del disegno sottostante vengono diffuse dalla bottega come hanno dimostrato le indagini condotte sul dipinto raffigurante la *Vergine con il Bambino* di Ince Hall, attribuito alla bottega di Jan van Eyck, e datato intorno al 1433²⁷⁷. Il disegno sottostante appare particolarmente sviluppato in alcune zone del pannello del manto rosso della Vergine e delle ombre sui corpi delle figure e usa un tratteggio preciso e denso. Si osservano alcuni pentimenti al momento della stesura pittorica - scompaiono le tende raccolte

²⁷³ Si vedano per esempio gli studi di BILLINGE - CAMPBELL 1995, p. 47-60; VEROUGSTRAETE - VAN SCHOUTE 1995, pp. 193-203; e le parti dedicate all'aspetto tecnico nei diversi volumi del *Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, pubblicati dal Centre National de Recherches 'Primitifs flamands', ora Centre International d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse. Per una sintesi sulla tecnica esecutiva e i materiali in uso nella tradizione fiamminga, si rimanda a VEROUGSTRAETE - VAN SCHOUTE 2000, pp. 101-115; e, più recentemente, DIJKSTRA 2005, pp. 292-328.

²⁷⁴ Nel volume del *Corpus* dei primitivi fiamminghi corrispondente (DAVIES 1953-54, II, pp. 117-118).

²⁷⁵ BILLINGE - CAMPBELL 1995, pp. 47-60.

²⁷⁶ BILLINGE - CAMPBELL 1995, p. 59.

²⁷⁷ nel catalogo della mostra Madrid-Valencia 2001, cat. 30, pp. 266-269.

che pendevano agli angoli del baldacchino, i piedi del Bambino, il bordo superiore della finestra - che confermano anche il carattere originale della composizione. Hugh Hudson ha rilevato nel disegno caratteristiche tecniche e materiali comuni alle opere di Jan van Eyck degli anni 1430, dal *Ritratto degli Arnolfini* alle *Stimate di san Francesco* di Torino, dalla *Madonna Rolin* al *Polittico dell'Agnello Mistico* di Gand.

Tornando alla *Deposizione* di Colantonio, la successione delle stesure definisce prima le figure, poi il paesaggio e infine il cielo, secondo un metodo condizionato dall'uso della tempera come legante. L'ordine di esecuzione delle parti di un dipinto fiammingo, condizionato dall'uso dell'olio come *medium* è in effetti diverso, come attestano per esempio le indagini effettuate recentemente sulla *Compianto* di Petrus Christus²⁷⁸. L'uso della tempera distingue nettamente la tecnica del maestro napoletano da quella adoperata dai pittori fiamminghi dell'epoca²⁷⁹ (fig. 100). Il ricorso alla tecnica dello 'sgraffito' per creare effetti di superficie illusionistici, come nella manica della figura maschile a destra (fig. 99), è invece diffuso fra i pittori fiamminghi, come attesta il suo uso da parte di Petrus Christus nel *Compianto*²⁸⁰. I puntini eseguiti nello strato ancora fresco, probabilmente con il manico duro del pennello, spostano la lacca nei bordi e scoprono lo strato sottostante, suggerendo gli effetti e i contrasti delle ricche stoffe e broccati fiamminghi.

Insomma, se l'iconografia e gli aspetti formali e tonali del dipinto suggeriscono un modello fiammingo, l'esecuzione tecnica si differenzia dalla pratica diffusa nel mondo fiammingo per il tipo di preparazione, per il disegno preliminare e le sue finalità, per il legante utilizzato e per il metodo di stesura, riuscendo a catturarne solo gli effetti più superficiali. Il suggestivo sapore fiammingo della *Deposizione* nasconde una materialità del tutto italiana. Queste caratteristiche tecniche e materiali potrebbero far pensare ad un artista che aggiorna il suo linguaggio sulla base dei testi pittorici disponibili a Napoli, senza aver

²⁷⁸ Il pittore ha eseguito prima il fondo paesaggistico, poi le vesti e per ultimo gli incarnati. Il fondo può essere a volte ripreso, per perfezionare i raccordi fra le diverse parti (VEROUGSTRAETE - VAN SCHOUTE 1995, p. 200).

²⁷⁹ Ricordiamo solo che già nel *Polittico dell'Agnello mistico* di Gand terminato nel 1432, per citare solo il suo capolavoro più famoso, Van Eyck usa quasi esclusivamente questo *medium* (si veda il volume dedicato alle indagini tecniche del polittico: COREMANS 1953, p. 18). La *Madonna dei consiglieri* di Dalmau, realizzata tra il 1443 e il 1445, fu eseguita con una tecnica mista ad olio e tempera.

²⁸⁰ Lo *sgraffito* viene usato da Christus nella veste rossa della Donna che sorregge la Vergine: i puntini chiari realizzati nella lacca di garanza fresca rivelano lo strato di vermiglione e suggeriscono gli effetti di un sontuoso broccato (VEROUGSTRAETE - VAN SCHOUTE 1995, p. 199).

modo di apprendere direttamente gli strumenti e i 'segreti' di quel linguaggio attraverso la frequentazione di un maestro nordico²⁸¹.

2.4. A proposito della diffusione della pittura a olio nell'Italia meridionale: la questione di Antonello da Messina.

Le caratteristiche della tecnica di Antonello da Messina, già soggetto quasi leggendaria ma recentemente ampiamente indagata, tendono a confermare che nessun maestro educato ad una pratica eyckiana abbia mai potuto insegnare ai pittori frequentando l'ambiente napoletano i 'segreti' della sua tecnica. Così Jill Dunkerton sostiene che «la mancanza, nei pochi disegni scoperti sulle tavole di Antonello, di alcuna indicazione della complessità quasi sempre trovata nei disegni fiamminghi, ci porta a concludere che la conoscenza di questi modelli da parte di Antonello era sempre superficiale, e che il pittore italiano non aveva mai seguito a fondo la lavorazione di un'opera tipicamente fiamminga»²⁸². D'altra parte, la studiosa ipotizza che Antonello dovesse lo sviluppo della sua tecnica alle opportunità di studiare opere fiamminghe da vicino, soprattutto a Venezia²⁸³, un'ipotesi un poco in contraddizione con quanto detto prima. E, se così fosse, potevano bastare i dipinti fiamminghi presenti a Napoli negli anni 1450-1455, quando Antonello è attivo nella bottega di Colantonio, e certamente visibili al talentuoso tirocinante della bottega più importante della città.

In realtà, il giudizio sui rapporti della tecnica di Antonello con il modello eyckiano o fiammingo, e sulle modalità dell'evoluzione del metodo esecutivo del pittore siciliano, è alquanto vario, anche semplicemente per la difficoltà ad isolare il problema tecnico dalla questione stilistica.

Per Dunkerton, che vede nell'Antonello della *Madonna Salting* «un pittore che prova ad imitare gli effetti che ha osservato sui quadri del Nord, ma senza una totale maestria nell'impiego del legante»²⁸⁴, la tecnica di Antonello è più fiamminga negli anni 1470. Galassi, chiedendosi «se egli arrivò alla tecnica oleosa attraverso una sperimentazione graduale condotta negli anni giovanili, oppure se la svolta fu legata a una particolare esperienza, intervenuta in un secondo momento»²⁸⁵ sceglie la seconda ipotesi considerando

²⁸¹ Si veda il Rapporto delle indagini tecniche elaborato dalla ditta Emmebici Studio Associato.

²⁸² DUNKERTON 2000, p. 29.

²⁸³ DUNKERTON 2000, p. 30.

²⁸⁴ DUNKERTON 2000, p. 28.

²⁸⁵ GALASSI 2000, p. 76.

poco probabile che Antonello sia giunto in modo autonomo alle conoscenze tecniche sulla pittura a olio.

Altri ritengono che Antonello non abbia mai cercato di riprodurre totalmente la prassi eyckiana, avendo subordinato la resa mimetica delle cose alla costruzione dell'impianto prospettico-luminoso. All' «inesauribile ricerca della verità visiva di un oggetto»²⁸⁶ condotta da Jan van Eyck si contrappone il preponderante senso dello spazio di Antonello. Già Venturi notava che nella pittura di Antonello «l'analisi fiamminga cedette il posto alla vigorosa sintesi italiana, la ricerca dell'autonomia a quella del volume, le forme gotiche alle nostre rinascenti. Egli serbò dei fiamminghi l'esattezza, lo scrupolo, non la minuzia, per la tendenza propria di rivaleggiare con la plastica e di architettare tutto, gli uomini e gli alberi, gli animali e le pietre»²⁸⁷. Se, come scrive Wright, Antonello «utilizza tutte le nozioni tecniche di cui dispone per imitare la pittura a olio dei fiamminghi senza ancora conoscerne la metodologia»²⁸⁸, ciò si spiega, più che dalla giovane età dell'artista, dal fatto che tale «metodologia» non sarà mai del tutto sua perché non corrisponde esattamente ai suoi obiettivi figurativi²⁸⁹.

Nelle opere della maturità, negli anni settanta, Antonello ricorre a vari mezzi che gli permettono un'economia dei particolari: la semplificazione dei volumi, molto evidente nelle sopracciglia e nei capelli²⁹⁰; l'uso, invece di tratti dipinti, di incisioni praticate col manico del pennello, per dividere le ciocche di capelli nel *Ritratto d'uomo* della National Gallery di Londra, per disegnare le volute nella pietra dell'arco che incornicia il *San Girolamo nello studio*, per indicare le piastrelle in lontananza e la muratura dietro il *San Girolamo nello studio*²⁹¹.

Lo stesso principio di economia nell'esecuzione viene adoperato nella stesura pittorica. Il modellato del panneggio nel *San Girolamo nello studio* londinese non è costruito alla maniera fiamminga con molteplici velature, ma con ombre intensificate mescolando il nero alla lacca rossa, una tecnica che ricorda quella di Barthélemy d'Eyck nel pannello del *Profeta Geremia* (fig. 102). La stesura dell'*Annuziata* di Palermo è caratterizzata per esempio da una materia spessa, dalla presenza di biacca, e da un legante oleoso: «un lapislazzuli mescolato con biacca così da ottenere una tinta chiara, dai riflessi metallici, stesa in strato non esiguo,

²⁸⁶ POLDI - VILLA 2006, p. 98.

²⁸⁷ VENTURI 1915 citato in POLDI - VILLA 2006, p. 98.

²⁸⁸ WRIGHT 1993, p. 28.

²⁸⁹ POLDI - VILLA 2006, p. 100.

²⁹⁰ DUNKERTON 2000, p. 30.

²⁹¹ DUNKERTON 2000, p. 31.

che cela la pennellata esaltando l'esclusiva percezione del valore luminoso»²⁹². I fiamminghi prediligono invece un «blu intenso, ottenuto con la sovrapposizione di sottili strati di pigmento puro o quasi, a volte tendenti al nero»²⁹³, anche se Memling guarderà alla tecnica antonelliana. A questa stesura corrisponde un disegno sottostante «ridotto, limitato a pochi segni»²⁹⁴, come alcune pieghe del manto o elementi architettonici essenziali eseguiti a pennello con un inchiostro grigio, mentre l'impianto prospettico è sistemato con «lievi incisioni e con una trama disegnativi semplificata»²⁹⁵ eseguita con un *medium* grigio chiaro quasi illeggibile. Questi elementi permettono di accelerare la realizzazione di un quadro, per soddisfare il mercato, in particolare veneziano, e assicurarsi un guadagno sufficiente²⁹⁶. La maniera propria di Antonello si identifica quindi in questa «pittura compendiarla»²⁹⁷ che intende suggerire più che definire, perfettamente espressa nel *San Girolamo nello studio*.

Paradossalmente, sono le tavole di Reggio Calabria, di Messina e di New York, cioè le opere della produzione giovanile di Antonello, i dipinti più prossimi alla trasparenza fiamminga. La tavoletta della *Madonna col Bambino e un francescano*, di recente attribuita a Antonello²⁹⁸ (fig. 82), mostra in effetti specificità tecniche del tutto originali nella produzione di Antonello, e per certi versi prossime alla pratica fiamminga. Nella parte anteriore presenta «un fine disegno di contorno eseguito a pennello, con medium carbonioso»²⁹⁹, arricchito nel manto della Vergine da un delicato tratteggio in corrispondenza delle ombreggiature, «una tipologia di segno quasi completamente assente nella produzione successiva di Antonello, se non per zone circoscritte a collocare le ombre delle pieghe principali»³⁰⁰. Il modellato del manto è eseguito «per traslucide stesure a velatura, tanto da far pensare all'impiego

²⁹² POLDI - VILLA 2006, p. 95.

²⁹³ DUNKERTON 2000, p. 95.

²⁹⁴ DUNKERTON 2000 p. 93.

²⁹⁵ DUNKERTON 2000, p. 94.

²⁹⁶ DUNKERTON 2000, p. 32. Costituisce un'eccezione il caso dell'*Annunciazione* di Palazzolo Acreide (Siracusa), dove la materia pittorica è più fluida, nonostante i rapidi tempi previsti. Si ipotizza che «l'opera doveva essere stata studiata a tavolino, a livello disegnativo o, chissà, in prove dipinte, così da consentire all'artista di occuparsi *bene et diligenter* della stesura pittorica. D'altronde le analisi riflettografiche non mostrano alcuna variante disegnativa o pittorica, quindi alcun cambio d'indirizzo nel processo costruttivo» (POLDI - VILLA 2006, p. 96).

²⁹⁷ POLDI - VILLA 2006, p. 93.

²⁹⁸ Si veda la scheda in ROMA 2006.

²⁹⁹ POLDI - VILLA 2006, p. 99.

³⁰⁰ POLDI - VILLA 2006, p. 99.

prevalente, se non esclusivo, di olio»³⁰¹, secondo una procedura che tuttavia non segue la tecnica fiamminga, ma piuttosto «una costruzione per velature, almeno limitatamente alle vesti, che non segue la tecnica eyckiana, distinta da ispessimenti e quindi riduzione di trasparenza progressive a partire da una base chiara, luminosa»³⁰² raramente adoperata poi nella produzione matura di Antonello.

Anche le due tavolette di Reggio Calabria raffiguranti il *San Girolamo penitente* (fig. 83) e *La visita dei tre Angeli ad Abramo* (fig. 84) risultano, per la resa ambientale e luminosa, per l'impostazione del soggetto e per l'aspetto esecutivo le opere che maggiormente evidenziano l'assimilazione del linguaggio fiammingo. L'esecuzione per velature è ampiamente diffusa nello sfondo roccioso e nel manto del San Girolamo, come già rilevato da Cesare Brandi in occasione del restauro della tavola nel 1948³⁰³, anche se con varianti rispetto alla pratica fiamminga quali le lumeggiature fini del muretto alle spalle del leone, la pastosità delle vesti bianche del santo e degli angeli, le ombreggiature più scure del manto rosso³⁰⁴. Il disegno sottostante è assente, salvo nel cesto di vimini che presenta un tratteggio parallelo per suggerirne l'ombra. Questa particolare cura disegnativa con cui è realizzato lascia pensare che si possa trattare di un particolare non secondario per l'autore, forse una citazione di un cesto dipinto da Colantonio nella perduta copia del *San Giorgio* di Van Eyck, descritta da Summonte³⁰⁵.

Alla luce delle recenti indagini tecniche condotte sulle opere, le caratteristiche della tecnica di Antonello mostrano quindi notevole differenze con la pratica fiamminga³⁰⁶. Per i

³⁰¹ POLDI - VILLA 2006, p. 99.

³⁰² POLDI - VILLA 2006, p. 99. Sulla preparazione viene stesa uniformemente la lacca carminio del manto, in parte mescolata con bianco, in finitura, a seconda dell'effetto di luce cercato, fino ai rialzi a biacca quasi pura e alle ombre fonde della parte destra stese con più spesso strato di lacca. Inoltre, la preparazione, visibile nelle zone di assottigliamento della pellicola pittorica, sembra priva di *priming* se non forse un velo di olio o altro impermeabilizzante.

³⁰³ C. Brandi rilevava che il *San Girolamo penitente* era «quasi tutto eseguito a velature» (Brandi, in ROMA 1948, pp. 22-23; Brandi 1979). Si veda anche WRIGHT 1980, nota 84 p. 60.

³⁰⁴ Sono costruite, come nel *San Girolamo nello studio* di Londra, con parti di pigmento nero invece che per ripetuti ispessimenti della sola lacca (POLDI - VILLA 2006, pp. 100-101).

³⁰⁵ Summonte, in Nicolini 1925, p. 162; POLDI - VILLA 2006, p. 101. Villa parla della copia perduta del *San Girolamo* ma sembra si dovesse trattare di una svista?

³⁰⁶ Ricordiamo inoltre che, come già detto, la sottrazione dal corpus del messinese della bellissima *Vergine advocata* - già spesso considerata una *Vergine annunciata* - di Como si basa in particolare sull'osservazione della tecnica pittorica, in cui le velature di lapislazzuli vengono eseguite con legante oleoso «in un'ottica di utilizzo alla fiamminga del tutto estranea ad Antonello» (POLDI - VILLA 2006, p. 102).

pigmenti non usa una gamma particolarmente ampia di sostanze ma solo alcuni pigmenti prediletti e sfrutta le opportunità offerte da alcune mescolature e stratificazioni, secondo un atteggiamento condiviso con i colleghi del centro e nord Italia. Cade anche la questione del legante, in quanto Antonello non sembra voler emulare lo stile eyckiano delle velature né quello traslucido di Petrus Christus, «aspirando bensì a una luminosità e solidità stereometrica, nell'ambito di una migliorata varietà prospettica, per cui l'olio non è dato fondante, salvo forse per i chiaroscuri di volti e incarnati, che dal *medium* oleoso traggono nuova verità espressiva»³⁰⁷. Infine, il disegno sottostante ridotto al solo tracciato di contorno, con la quasi totale assenza di pentimenti e l'uso rarissimo del tratteggio per collocare le ombre, attestano che con ogni probabilità Antonello «mai vide all'opera, e certo non durante l'apprendistato, un maestro fiammingo, iberico o provenzale, la cui pratica è generalmente caratterizzata da un *ductus* soggiacente marcato sia nei contorni di pieghe e figure sia, talora, nelle ombre»³⁰⁸.

Queste conclusioni spingono ad abbandonare la tesi di un viaggio di Antonello in Fiandra, di origine vasariana e di varia fortuna critica, che ha goduto anche negli ultimi anni di una certa attenzione. Già Wright³⁰⁹ nel 1980 ripropone l'ipotesi di un viaggio di Antonello in Fiandra, collocandolo fra il 1452 e il 1455, cioè subito dopo il tirocinio napoletano e prima dell'ipotetico soggiorno milanese. Il contesto del porto di Messina, regolarmente collegato con le Fiandre, ha senz'altro potuto favorire tale spedizione anche a una data così alta. Antonello avrebbe imparato la tecnica di stesure a olio, certo non da Van Eyck stesso, ma dal suo 'erede' artistico, Petrus Christus. L'argomento principale di Wright è il confronto con gli aspetti della tecnica di Petrus Christus visibili in dipinti di Antonello a una data in cui era impossibile trovare in Italia opere che potessero avere tali caratteristiche³¹⁰. L'educazione di

³⁰⁷ POLDI - VILLA 2006, p. 109.

³⁰⁸ POLDI - VILLA 2006, p. 109. In contrasto con queste caratteristiche del disegno sottostante delle opere di Antonello, il celebre pentimento del *Salvator Mundi* di Londra «porta a credere che esistesse un accurato studio preliminare della composizione su carta, forse con indicata nel dettaglio la collocazione delle ombre» (POLDI - VILLA 2006, p. 110).

³⁰⁹ WRIGHT 1980, pp. 48-52.

³¹⁰ Si veda WRIGHT 1980, p. 49. Wright data le due tavolette di Reggio Calabria della fine degli anni 1450, tra il 1457 e il 1460, e la *Crocifissione* di Bucarest tra il 1450 e il 1452, cioè prima di quello ipotizzato dalla maggior parte della critica. Il dipinto di Bucarest sarebbe quindi l'unica opera sopravvissuta del periodo compreso tra i due tirocini, quello presso Colantonio e quello in Fiandra. L'olio vi è in effetti trattato come se fosse una tempera costituendo un *unicum* nella produzione di Antonello: la fotografia raggi X rivela negli incarnati e nei panneggi, proprio dove ci si aspetterebbe una tecnica a velature, un rapporto pigmento-medium, uno spessore di colore e forse persino una tecnica assai divergente dalla tecnica eyckiana. Ciò suggerisce che «la presente opera vada

matrice formale eyckiana ricevuta nella bottega di Colantonio a Napoli avrebbe predisposto il giovane Antonello, anche dieci anni dopo la morte del pittore del duca di Borgogna - il prestigio di Van Eyck come pittore del duca di Borgogna, intatto anche dopo la sua morte e diffuso alla corte di Alfonso, poteva soltanto confermare Antonello nella sua ammirazione per i modelli eyckiani -, ad indirizzare la propria ricerca verso i modelli eyckiani, allora trasmessi dalla bottega di Petrus Christus, trascurando l'esempio dell'altro grande protagonista fiammingo attivo in quegli anni, quello di Rogier van der Weyden.

L'improbabilità che Antonello abbia potuto raggiungere in modo autonomo le conoscenze tecniche sulla pittura a olio attestate dalla sua produzione degli anni 1470 ha condotto Galassi³¹¹ a rivalutare l'ipotesi del viaggio in Fiandra. La studiosa pone come *terminus ante quem* l'anno 1471. Il contratto per il gonfalone per la confraternità dello Spirito Santo di Noto contiene una clausola in cui Antonello si impegna a "reficere conciari in dictu confaloni di tutti quilli che si guastassi", che conferma la novità della tecnica ivi impiegata. Per Paolini, invece, il mutamento nella produzione di Antonello a partire del *Salvator Mundi* di Londra e dell'*Ecce Homo* di New York non sembra legato a una scoperta tecnica precisa, anche se l'uso delle velature pare affermarsi verso il 1470, ed «è solo forzando l'interpretazione del Cavalcaselle che si può supporre un tirocinio nelle Fiandre»³¹². Jill Dunkerton³¹³, infine, respinge la tesi, di origine vasariana, dell'incontro diretto di Antonello con i pittori fiamminghi.

3. Conclusioni.

Che Colantonio abbia appreso la tecnica mista da uno dei pittori di Renato d'Angiò intorno al 1440, o da Jacomart tra il 1442 e il 1444, è chiaro che le sue straordinarie doti di copista acclamate dal Summonte non si accompagnano alla padronanza della tecnica fiamminga – cioè eyckiana - delle velature. Il momento di massimo avvicinamento della pittura napoletana ai modelli fiamminghi s'incontra comunque, sia per i caratteri formali e stilistici sia per alcuni aspetti tecnici, nella *Deposizione* di Colantonio e in alcuni dipinti di

vista non come un Antonello dalle delicate velature alla Van Eyck danneggiato da incaute puliture, ma invece come lo scrupoloso tentativo (anche se mal conservato) di un pittore assai giovane, che utilizza tutte le nozioni tecniche di cui dispone per imitare la pittura a olio dei fiamminghi senza ancora conoscerne la metodologia» (WRIGHT 1993, p. 28; si veda anche WRIGHT 1980, p. 52).

³¹¹ GALASSI 2000, nota 32 p. 79.

³¹² PAOLINI 1980, p. 154.

³¹³ DUNKERTON 2000, p. 26.

Antonello quali la *Madonna col Bambino e un francescano* e le due tavole del *San Girolamo penitente* e della *Visita dei tre Angeli ad Abramo* di Reggio Calabria, cioè in un periodo compreso tra il 1455 e il 1460 circa³¹⁴.

Se, sulla base degli elementi tecnico-stilistici e dei dati storici, non sembra ancora del tutto seppellita l'ipotesi di un viaggio di Antonello nelle Fiandre, quella di un diretto contatto tra Colantonio e Barthélemy d'Eyck negli anni di Renato d'Angiò gode di un consenso assai maggiore. I risultati di una attenta osservazione e delle poche indagini tecniche condotte sulle opere tendono a confermare, come abbiamo detto, che il maestro napoletano non abbia mai visto praticare una tecnica fiamminga. Diverse sono apparse finora le interpretazioni dei dati stilistici, formali ed iconografici. Occorre quindi riconsiderare ora la questione nel suo insieme.

III. DA RENATO AD ALFONSO: CONTINUITÀ O ROTTURA?

1. Continuità o rottura?

Una parte della storiografia recente ha rivalutato l'importanza del regno di Renato per l'apertura ai modi fiamminghi nel senso di una continuità fra il regno di Renato e quello di Alfonso. Enrico Castelnuovo ritiene che «con la vittoria di Alfonso d'Aragona l'atmosfera artistica napoletana non cambia di molto»³¹⁵. Questa interpretazione si avvale della letteratura artistica cinquecentesca, rappresentata dalla lettera di Summonte che, secondo Gennaro Toscano molto precisa nel collocare gli eventi, attesta dell'apertura dell'ambiente artistico napoletano alla cultura nordica prima della venuta di Alfonso d'Aragona³¹⁶.

Altri autori però, quali Francesco Abbate insistono su «la centralità di quei pochi anni di governo dell'angioino per l'affermarsi a Napoli di un nesso culturale flandro-borgognone-provenzale che svilupperà tutta la sua portata negli anni seguenti, con Alfonso d'Aragona

³¹⁴ Una datazione attorno al 1460 per le tavole di Reggio Calabria è condivisa dalla maggior parte della critica, e alcuni studiosi propongono anche di anticiparla prima del 1460 (BOLOGNA 1977; SANTUCCI 1992; J. WRIGHT 1993), spingendosi fino al 1457 (BOTTARI 1937). Per le diverse proposte si rimanda a ROMA 2006, cat. 10, pp. 150-153.

³¹⁵ CASTELNUOVO 1987 a, p. 517

³¹⁶ TOSCANO 2001 b, p. 146

ormai insediato sul trono»³¹⁷, interpretando cioè l'importanza dell'apertura iniziata al tempo di Renato solo come l'inizio di un processo nel quale l'arrivo di Alfonso segna un momento decisivo per l'intensificarsi del fenomeno, per la presenza di opere provenienti dalle Fiandre e la conoscenza diretta dei modelli fiamminghi che ne risulta³¹⁸.

Anche per Fiorella Sricchia Santoro, le condizioni più favorevoli per l'incontro delle culture fiamminga e italiana si incontrano dopo il regno di Renato e coincidono anzi con il ritorno di Renato in Francia e l'insediamento a Napoli di Alfonso d'Aragona³¹⁹. La studiosa mette in risalto il «ruolo anche più rilevante sul piano di questa vitale circolazione di cultura artistica che avvicina l'Italia e la Fiandra»³²⁰ che gioca la Napoli di Alfonso d'Aragona, con l'arrivo di artisti di provenienza valenzana e catalana, cioè mediatori della tradizione fiamminga e borgognona (Jacomart come pittore di corte, l'architetto Guillermo Sagrera e lo scultore Pere Johan, entrambi di cultura borgognone). L'opera di Antonello da Messina, nella bottega di Colantonio dopo il 1450, rappresenterà in questo senso «il segno più alto di un progressivo rivolgersi ai modelli fiamminghi senza intermediari»³²¹.

2. La ricostruzione critica della figura di Barthélemy d'Eyck.

L'impatto sulla situazione artistica napoletana del breve regno di Renato d'Angiò (testimoniato dal Summonte), ha costituito per tutta la seconda metà del Novecento un punto chiave dello studio dell'arte nella Napoli quattrocentesca. L'anonimato degli «*artistes du roy de Cecile*» ha lasciato spazio a diverse proposte di identificare fra questi alcune figure eccellenti dell'arte settentrionale, dal Fouquet all'enigmatico Barthélemy d'Eyck. Prima di tornare sulla problematica questione di un soggiorno napoletano dell'artista tra il 1438 e il 1442, occorre ripercorrere, anche se brevemente, le tappe della ricostruzione di questa figura

³¹⁷ ABBATE 1998, p. 180. O ancora: «Alfonso che aveva ereditato dal suo predecessore sul trono napoletano questa congiuntura franco-fiamminga (...), fu a sua volta responsabile di un sensibile incremento della componente specificamente fiamminga nella cultura pittorica napoletana» (ABBATE 1998, p. 183-184).

³¹⁸ BOLOGNA 1982 b, p. 699: «la cultura pittorica napoletana, sempre legata alle scelte della corte, si orientò decisamente verso i modelli fiamminghi, ora conosciuti di prima mano».

³¹⁹ SRICCHIA SANTORO 1979, p. 101-102

³²⁰ SRICCHIA SANTORO 1979, p. 103

³²¹ BOLOGNA 1982 b, p. 699.

artistica ormai considerata una personalità di spicco, fra le maggiori del Quattrocento europeo³²².

I primi elementi per una ricostruzione della figure enigmatica di questo pittore vengono forniti dalle indagini erudite negli archivi locali francesi, pubblicate tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da Vallet de Viriville³²³, Alexandre Lecoy de La Marche³²⁴ e Arnaud d'Agnel³²⁵. Un Barthélemy è menzionato nei documenti a più riprese fra i pittori attivi a corte: nel 1447 è al servizio del re come «*varletz de chambre*»³²⁶, e dopo una lunga assenza nei pagamenti fra il 1454 e il 1459, il suo nome riappare nel 1459 col titolo di «*valet tranchant*»³²⁷, e nel 1460 in un atto notarile come «*écuyer du roi de Sicile*»³²⁸, suggerendo la sua ascesa sociale all'interno della corte. Già Paul Durrieu, nel 1892 e nel 1911, propone d'identificare Barthélémy col Maestro del Cœur d'amour épris³²⁹.

La mostra dei Primitivi francesi organizzata a Parigi nel 1904 è per molti l'occasione di vedere il pannello dell'*Annunciazione* conservato nella chiesa di Aix-en-Provence, attribuito al Maestro dell'Annunciazione di Aix (o Maestro di Aix) e segna l'inizio di un interesse da parte della critica per il dipinto, la sua ricostruzione filologica e l'analisi dello stile. In un saggio pubblicato in occasione della mostra e destinato a valorizzare l'apporto fiammingo nella pittura francese³³⁰, Georges Hulin de Loo sottolinea la cultura figurativa che lega il Maestro di Aix a Conrad Witz e suggerisce l'identificazione del Maestro dell'Annunciazione di Aix con Barthélémy d'Eyck. Qualche anno dopo, lo stesso Hulin de Loo propone una prima

³²² Ne attesta la recente mostra dedicata ai *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes* (PARIS 2004). Il saggio di D. Thiébaud dedicato all'artista ripercorre appunto le vicende della sua ricostruzione (THIÉBAUD 2004 b).

³²³ *Vallet de Viriville 1858*. Occorre notare l'ortografia francese del nome, che rivela il contesto della riscoperta dell'artista, quello dell'elaborazione di una storia dell'arte 'francese' nella seconda metà dell'Ottocento. Tale visione nazionalistica del pittore verrà enfatizzata dal nazionalismo dell'inizio del Novecento, momento della riscoperta delle prime opere attribuite all'artista. Il nome del pittore è peraltro assente dalle Vite e dizionari biografici che si moltiplicano dopo la pubblicazione degli scritti di Félibien (si veda per esempio *Félibien 1696; Fontenay 1972*).

³²⁴ *Lecoy de La Marche 1873; Lecoy de La Marche 1875*.

³²⁵ *Arnaud d'Agnel 1908-1910*.

³²⁶ REYNAUD 1984, p. 8 e nota 14 p. 9. Reynaud rettifica inoltre un'omissione di diversi autori che credono che Barthélemy appare per la prima volta nei conti della corte di Angiò nel 1449.

³²⁷ REYNAUD 1984, p. 8. Possedeva questo titolo forse già nel 1457, come suggerisce F. Robin, in CHÂTELET 1998, note 1 p. 216.

³²⁸ STERLING 1983, p. 180.

³²⁹ DURRIEU 1911.

³³⁰ HULIN DE LOO 1904.

ricostruzione del *Trittico dell'Annunciazione di Aix* con i due pannelli laterali³³¹ (figg. 108-110). Gli anni 30 del Novecento vedono moltiplicarsi in Francia gli studi intorno al Maestro dell'Annunciazione di Aix³³². Se Louis Demonts identifica il Maestro dell'Annunciazione di Aix col Maestro di re Renato³³³, Charles Sterling considera nel 1938 ancora troppo fragili gli argomenti a favore dell'identificazione di Barthélémy d'Eyck con il Maestro dell'Annunciazione di Aix³³⁴.

All'indomani della guerra, nel fervido clima di un rinnovato interesse per le scuole pittoriche caratterizzate da fenomeni di cultura mista, la critica italiana riscopre, attorno a Longhi, l'importanza della figura di Fouquet negli scambi artistici tra Italia e Francia³³⁵. Roberto Longhi e Ilaria Toesca pubblicano nello stesso anno 1952, sulle pagine di «Paragone», due importanti saggi che inoltre riportano sulla scena i fogli della *Cronaca Cockerell* (fig. 112).

Nel 1954 Otto Pächt³³⁶ suggerisce di identificare il Maestro del Cœur d'Amour épris con il re Renato d'Angiò stesso, sviluppando questa tesi in due lunghi saggi del 1973 e del 1976 dedicati al re-pittore che «*semble avoir toujours son artiste dans sa poche*»³³⁷. Questa interpretazione contrasta con la tendenza che si va precisando di ricongiungere il *corpus* del Maestro di re Renato e quello del Maestro di Aix, giungendo infine all'identificazione con la figura storica del «*Barthélemy le peintre*» menzionato nei documenti.

Già nel 1953, May propone di attribuire il *Trittico dell'Annunciazione* di Aix a Barthélémy d'Eyck³³⁸. Charles Sterling soprattutto, nel 1955, inserisce la figura del Maestro dell'Annunciazione di Aix – che non identifica ancora con Barthélémy d'Eyck - nel quadro della scuola provenzale, di cui l'artista segna la nascita e la «presa di coscienza»³³⁹, mentre

³³¹ HULIN DE LOO 1909 a, p. 173.

³³² DE TOLNAY 1939, p. 12.

³³³ DEMONTS 1934, p. 138.

³³⁴ STERLING 1937.

³³⁵ LONGHI 1952 a; TOESCA I. 1952. Decisivi furono in questo senso i suggerimenti di P. Toesca, che nell'antologia della miniatura italiana pubblicata nel 1930 sottolineava la cultura fouquetiana delle miniature del *Libro di Santa Marta* (TOESCA P. 1930, pp. 98-103).

³³⁶ PÄCHT 1956, pp. 41-66

³³⁷ Il reprend sur ce point également les propos de Pierre Quarré (QUARRE 1964, p. 67 e ss.).

³³⁸ Rispose l'anno dopo Léo Van Puyvelde con l'ipotesi dell'identificazione del Maestro dell'Annunciazione di Aix con il Maestro di Flémalle che, in seguito ad una condanna, avrebbe soggiornato in Provenza per un pellegrinaggio (PUYVELDE 1954).

³³⁹ STERLING 1955.

Jean Boyer, qualche anno dopo, pubblica nuovi elementi documentari relativi al *Trittico dell'Annunciazione* di Aix, tornando sulla questione della sua ricostruzione organica³⁴⁰.

Sulla scia di Charles Sterling, gli studi sulla pittura provenzale si moltiplicano a partire degli anni sessanta, soprattutto con i fondamentali contributi di Michel Laclotte³⁴¹. Egli propone nel 1960 di identificare il Maestro del Cœur d'amour épris col Maestro di Aix, principale artista attivo alla corte di Renato a Napoli e in Provenza e autore del *Trittico dell'Annunciazione*. Sette anni dopo Laclotte, pur ipotizzando un soggiorno a Napoli di Fouquet intorno al 1445³⁴², indica il ruolo fondamentale degli artisti di Renato, e prima di tutti del Maestro di Aix, nella congiuntura della pittura napoletana poco prima della metà del Quattrocento. Nel 1963, Madeleine Roques, riprendendo un'ipotesi di Paul Durrieu, propone d'identificare il Maestro di re Renato, autore delle miniature viennese della *Teseide* e del *Cœur d'Amour épris* e del *Trittico di Aix*, con Barthélémy d'Eyck³⁴³. Infine, Ilaria Toesca, tornando l'anno dopo sulla *Cronaca Cockerell*, ne ammette l'origine "francese" riconducibile a un artista della cerchia di re Renato³⁴⁴.

La definizione della personalità del maestro di Aix gode negli anni sessanta del rinnovato interesse da parte degli studiosi, in particolare francesi, per la miniatura quattrocentesca. In un importantissimo articolo del 1977³⁴⁵, François Avril attribuisce al Maestro di Aix/Maestro del Cœur d'Amour épris intorno al 1445 una parte delle miniature di un *Libro d'ore* conservato alla Pierpont Morgan Library di New York³⁴⁶ (fig. 114) al quale ha collaborato poi Quarton. Oltre alle miniature del *Cœur d'amour épris* e del *Teseide* del Boccaccio di Vienna, il catalogo dell'opera miniata del Maestro di Aix/Maestro del Cœur

³⁴⁰ BOYER 1959.

³⁴¹ LACLOTTE 1960; LACLOTTE 1967.

³⁴² Il tema dell'importanza significativa dell'esperienza italiana di Fouquet per gli sviluppi della pittura italiana e di quella francese, torna periodicamente d'attualità per la critica. Nel 1988 per esempio Charles Sterling afferma l'importanza di Fouquet come artefice delle maggiori innovazioni dell'arte francese' di quel periodo, caratterizzato da una cultura mista elaborata a partire dai modelli di Van Eyck e del Rinascimento italiano (STERLING 1988).

³⁴³ ROQUES 1963

³⁴⁴ TOESCA I. 1970. Va ricordato che poco prima, in occasione della mostra tenutasi a Firenze nel 1969, il foglio esposto della *Cronaca Cockerell* era stato schedato da Myron Laskin come 'scuola fiorentina' (FIRENZE 1969, pp. 19-20).

³⁴⁵ AVRIL 1977; lo studioso aveva già dedicato l'anno precedente un articolo alla miniatura francese: AVRIL 1976, p. 337.

³⁴⁶ New York, Pierpont Morgan Library, ms. 358.

d'Amour épris aumenta delle ultime 5 scene miniate del *Libro d'ore di re Renato*³⁴⁷, datato intorno al 1437 (fig. 113), e del *Devis d'un tournois*³⁴⁸. Sulla scia di Laclotte, Ferdinando Bologna considera il *Trittico dell'Annunciazione* di Aix la chiave per capire le novità di Colantonio intorno al 1440-1445³⁴⁹ e ipotizza quindi la presenza a Napoli, nella cerchia di re Renato, del Maestro dell'Annunciazione di Aix³⁵⁰.

In una pubblicazione a quattro mani sulla pittura provenzale³⁵¹, Michel Laclotte e Dominique Thiébaud, partendo dalle proposte fatte dallo stesso Laclotte nel 1967 e dalle recenti ipotesi di François Avril, mettono a fuoco la coincidenza tra il percorso stilistico e gli elementi di natura documentaria, concludendo con l'identificazione del Maestro dell'Annunciazione di Aix con Barthélémy d'Eyck³⁵². Lo stesso anno, in una magistrale appendice del suo libro su Enguerrand Quarton³⁵³, Charles Sterling riassume i diversi argomenti intorno ai quali la critica ha ricostruito la figura e il catalogo di Barthélémy d'Eyck e riafferma l'attribuzione a Barthélémy della miniatura *Le roi mort* del *Libro d'Ore* Egerton 1070 (1442-1443) e la datazione del Trittico di Aix tra il 1443 e il 1445.

Tuttavia l'unanimità sulla personalità di Barthélémy d'Eyck è ancora cosa illusoria e negli stessi anni molti aspetti di questa lenta ricostruzione vengono contestati, in particolare nelle pagine del *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* di Bruxelles, dove Barbara Hochstetler Meyer respinge la proposta di ricostruzione, ormai vecchia di un mezzo secolo, del *Trittico dell'Annunciazione*³⁵⁴ e Albert Châtelet propone di identificare il Maestro dell'Annunciazione di Aix con Arnoul de Cats³⁵⁵.

Saranno gli anni novanta a sancire – definitivamente ? – la questione della personalità di Barthélémy d'Eyck, nel panorama della pittura provenzale e francese, ma anche nell'ambito

³⁴⁷ Londra, British Library, ms Egerton 1070.

³⁴⁸ Parigi, Bibliothèque Nationale, Fr. 2695.

³⁴⁹ Colantonio, *Cona di San Lorenzo*, Napoli, Museo di Capodimonte.

³⁵⁰ BOLOGNA 1977.

³⁵¹ LACLOTTE - THIÉBAUD 1983.

³⁵² In una pubblicazione dedicata a Van Eyck, Elisabeth Dahnens, riprendendo le proposte di Madeleine Roques, aveva collegato il *Trittico dell'Annunciazione* di Aix all'attività dei fratelli Clément e Barthélémy van Eyck, attribuendo a questo ultimo anche le miniature della *Teseide* e del *Coeur d'Amour épris* (DAHNS 1980).

³⁵³ STERLING 1983.

³⁵⁴ La studiosa ipotizza per il trittico l'intervento di due artisti in due momenti diversi, sulla base di uno studio tecnico ed iconografico dell'opera (HOCHSTETLER MEYER 1981-1984, pp. 9-32).

³⁵⁵ Arnoul de Cats, dopo soggiorni a Tournai e Basilea dove estende la sua influenza su Conrad Witz e Lucas Moser, sarebbe giunto ad Avignone e avrebbe realizzato il *Trittico dell'Annunciazione* già comprato da Corpici (CHÂTELET 1988 b).

dell'arte napoletana. Partendo dalle ipotesi fatte da Sterling nel 1983 e in seguito ad un articolo di natura documentaria, Nicole Reynaud, in un importante saggio del 1989³⁵⁶, aggiunge al catalogo di Barthélémy d'Eyck la serie della *Cronaca Cockerell* (fig. 114). La mostra organizzata nel 1993 alla Biblioteca Nazionale di Parigi a cura di François Avril e Nicole Reynaud è l'occasione di ritornare su alcune prestigiose miniature attribuite a Barthélémy d'Eyck. Si consolida la figura di un pittore-miniaturista il cui *corpus* viene arricchito di un certo numero di opere. Già negli anni ottanta Luciano Bellosi ha aggiunto al catalogo di Barthélémy d'Eyck alcuni fogli del calendario delle *Très Riches Heures del Duca di Berry* miniato tra il 1445 e 1450 e Dominique Thiébaud nel 1985 riferisce al pittore il *Ritratto di uomo* della collezione Liechtenstein a Vaduz³⁵⁷. Infine Nicole Reynaud propone nel 1989 l'attribuzione a Barthélemy del dipinto della cattedrale di Le Puy raffigurante la *Sacra Famiglia al camino*³⁵⁸ (fig. 113) e nel 1995 Dominique Thiébaud vi aggiunge il piccolo e purtroppo rovinato pannello del *Crocifisso* del Louvre, forse parte di una predella perduta del *Trittico dell'Annunciazione* di Aix³⁵⁹.

All'incrementarsi del *corpus* di opere attribuite all'artista secondo la critica corrisponde negli ultimi decenni del Novecento un diversificarsi della sua attività artistica. Se la proposta di Christian de Mérindol³⁶⁰ di assegnare a Barthélémy la responsabilità, intorno all'anno 1447, del cantiere e dei disegni per le decorazioni del castello di Tarascon rimane isolata,

³⁵⁶ REYNAUD 1984, pp. 7-10; REYNAUD 1989.

³⁵⁷ D. Thiébaud in NEW YORK 1985, cat. n. 121. La studiosa conferma nel 1998 questa proposta (THIÉBAUD 1999 b). Il dipinto costituisce un'altro esempio di movimentato percorso attributivo. Con l'attribuzione a Fouquet figurava alla mostra di Primitivi francesi di Parigi nel 1904 (PARIS 1904, cat. 51) vicino al dipinto oggi al Louvre raffigurante un *Uomo col bicchiere di vino* (cat. n. 43), a lungo attribuito a Nuño Gonçalvès e oggi tornato nella scuola francese (PARIS 2004, p. 64, fig. 41). Pour une synthèse historiographique des différentes attributions proposées pour ce tableau, voir THIÉBAUD 2004 b, p. 130.

³⁵⁸ REYNAUD 1989, pp. 22-23. Bloch attribuiva il dipinto al Maestro di Flémalle (BLOCH 1963, p. 72), mentre Sterling lo datava intorno al 1435 e vi vedeva la collaborazione di Campin e Van der Weyden (STERLING 1986, p. 21 e ss.); Eisler ritiene che si tratta soltanto di una copia dell'inizio del Cinquecento (EISLER 1963, p. 371), ipotesi la più verosimile secondo A. Châtelet, il quale attribuisce la copia a Colin de Coter (CHÂTELET 1998, p. 209). D. Thiébaud condivide l'attribuzione proposta da N. Reynaud (THIÉBAUD 2004 b, p. 141).

³⁵⁹ THIÉBAUD 1995.

³⁶⁰ DE MERINDOL 1983, p. 7. Barthélemy y vi è menzionato con un 'fustier' per lavori di carpenteria in un documento del 7 avril 1447.

l'idea di attribuirgli i cartoni con le *Storie di San Martino*³⁶¹ - e addirittura anche l'esecuzione dei ricami³⁶² - ha riscontrato maggiore successo. Così l'immagine dell'artista che risultava dalla recente mostra del 2004³⁶³ - occasione eccezionale di vedere ricongiunti gli elementi sparsi del *Trittico dell'Annunciazione* - appariva estremamente articolata, diversificata, e certamente di eccelsa qualità. Tuttavia, la figura così ricostruita di Barthélemy d'Eyck «peintre, enlumineur et cartonnier»³⁶⁴ divide tuttora la critica.

3. L'ipotesi del soggiorno di Barthélemy d'Eyck a Napoli.

Come evidenziato da questo riassunto della vicenda, la 'riscoperta' di Barthélemy d'Eyck procede dalla risoluzione concatenata di tre problemi critici principali: l'identificazione dell'autore delle più belle miniature eseguite per Renato d'Angiò, l'attribuzione del *Trittico dell'Annunciazione* di Aix-en-Provence caratterizzato immediatamente dalle sue affinità stilistiche con Colantonio e infine la precisazione dei legami esistenti fra il trittico e alcune miniature³⁶⁵. Ora, sono questi due ultimi punti ad aver favorito l'emergere dell'ipotesi di un soggiorno napoletano del pittore, anche in assenza di qualsiasi prova documentaria. Il «*flamand latinisé*» è diventato un «*peintre nomade*»³⁶⁶.

3.1. La questione storiografica.

Ci sono in effetti prima di tutto le profonde affinità stilistiche presto osservate tra il *Trittico di Aix* (figg. 110-112) e il *San Girolamo* di Colantonio (fig. 65), che hanno perfino portato a pensare a un'unica personalità³⁶⁷. Senza risalire ai tempi in cui i due maestri

³⁶¹ M.-C. Léonelli, communication au Congrès des Sociétés savantes, Lyon, avril 1987. Citata e seguita da REYNAUD 1989, p. 38-40; REYNAUD 1997; anche THIÉBAUT 2004 b, p. 137. Già C. Eisler attribuiva i ricami a un fiammingo di formazione eyckiana (EISLER 1967).

³⁶² KÖNIG 1996, note 3 p. 84-85.

³⁶³ PARIS 2004 a. La studiosa aveva già dedicato a Barthélemy d'Eyck pochi anni prima un capitolo del suo saggio sulla pittura francese del secolo XV (THIÉBAUT 1999 b), nel quale proponeva di ridimensionare l'influenza del soggiorno in Provenza di Barthélemy d'Eyck che considera come un artista prevalentemente fiammingo.

³⁶⁴ THIÉBAUT 2004 b, p. 80.

³⁶⁵ STERLING 1983, pp. 173-193.

³⁶⁶ THIÉBAUT 2004 b, p. 80.

³⁶⁷ Louis Demonts nel 1928 attribuiva il trittico all'autore del *San Girolamo*, ignorando che fosse un'opera certa di Colantonio (DEMONTS 1928). Ma l'errore, che evidenzia soprattutto il legami stilistico tra il Maestro di Aix e

potavano essere confusi, e cioè considerando le proposte critiche successive alla mostra di Londra del 1932, «il rapporto storico-artistico tra Colantonio e il maestro di Aix rimaneva reale, e (...) tanto più significativo quanto più i due artisti erano stati e rimanevano distinti»³⁶⁸.

Avvalendosi delle parole di Summonte, Laclotte ipotizza nel 1967 addirittura la presenza del Maestro di Aix a Napoli al seguito di Renato³⁶⁹ cogliendone l'influenza sulla pittura napoletana nelle opere giovanili di Antonello da Messina, come la *Madonna coronata da due angeli* di Londra, nel trittico di Sant'Anna dei Lombardi³⁷⁰, datato intorno al 1460-70, nelle miniature del *Libro di Santa Marta*³⁷¹ (figg. 117, 118). Confortato da questa ipotesi, Ferdinando Bologna vede nell'*Annunciazione di Aix* un'opera fondamentale per capire l'origine delle novità riprese subito dopo da Colantonio nell'Ancona di San Lorenzo³⁷². La presenza di Barthélémy d'Eyck a Napoli al seguito di Renato è ipotizzata anche da Françoise Robin sulla base di un documento che attesta la presenza del ricamatore di Renato Pierre du Billant, suocero di Barthélémy, nel 1440³⁷³. Barthélémy avrebbe accompagnato il re già dal 1438 al suo arrivo a Napoli. Benché nessun documento possa confermare con certezza tale ipotesi, viene ripresa da diversi autori quali Michel Laclotte, Dominique Thiébaud e Charles Sterling³⁷⁴. Ma l'ipotesi della presenza di Barthélémy d'Eyck a Napoli e del suo ruolo chiave per la pittura napoletana intorno al 1440 è rafforzata da una serie di nuove attribuzioni, spesso a scapito della figura di Fouquet la cui presenza a Napoli è tornata molto dubbia.

Colantonio, era diventato impensabile dopo l'accostamento tra opere di Colantonio e del maestro di Aix all'occasione della mostra di Londra del 1932.

³⁶⁸ BOLOGNA 1950, p. 92; BOLOGNA 1977, p. 54

³⁶⁹ LACLOTTE 1967, p. 33. Se, come scrive Summonte, Renato trattiene Colantonio a Napoli per insegnargli l'arte di dipingere, il re era probabilmente accompagnato dal suo pittore, il Maestro di Aix. Anche se l'ipotesi è convincente, bisogna ricordare che non è confermata da nessuna testimonianza documentaria.

³⁷⁰ Il *Trittico con la Madonna e il Bambino tra San Girolamo e un santo* è oggi attribuito a Reginaldo Piramo da Monopoli. L'autore riprende il motivo delle mensole con libri nella parte superiore dei pannelli laterali, motivo raro che rivela per Laclotte una scelta propria del Maestro di Aix (LACLOTTE 1967, p. 35).

³⁷¹ La miniatura con le armi di Arnau Sans, presenta in particolare affinità con lo stile del Maestro del Coeur d'Amour épris qualche anno dopo e l'autore potrebbe essere lo stesso maestro giovane (LACLOTTE 1967, p. 35). N. Reynaud, come dopo Gennaro Toscano vedono nel foglio 43 del *Libro di Santa Marta* il riflesso della cultura franco-provenzale portata a Napoli da Renato (REYNAUD 1989, pp. 22-43; TOSCANO, 2001 b).

³⁷² BOLOGNA 1977, p. 63

³⁷³ Aix, Archives notariales, 309 E/195, f. 109, 14 marzo 1440; menzionato da F. Robin (ROBIN 1985, p. 81 nota 285). Sull'ipotesi della presenza di Barthélémy d'Eyck a Napoli si veda ROBIN 1985, pp. 208-209.

³⁷⁴ REYNAUD 1984, p. 10 nota 15; LACLOTTE - THIÉBAUD 1983, pp. 73-74; STERLING 1983, pp. 174-175.

Occorre ricordare in effetti che la tesi eyckiana è stata preceduta da un'altra a favore di Fouquet, suggerita dal Toesca³⁷⁵ e sostenuta negli anni 1950-1960 da Roberto Longhi, Michel Laclotte e Ilaria Toesca³⁷⁶. Il pittore francese viene sostituito da Barthélemy d'Eyck nel suo ruolo di figura-chiave nei rapporti nord-sud, nell'elaborazione intorno alla metà del secolo di quella cultura napoletana caratterizzata da «un nuovo e sottile accordo mentale tra Nord e Sud»³⁷⁷. Lo testimonia un gruppo di opere che, dopo essere state attribuite quasi unanimamente a Fouquet o alla sua cerchia, e considerate prove dei rapporti del pittore con l'Italia – in particolare con la Firenze di Beato Angelico e la Napoli di Colantonio – hanno da qualche decennio integrato il *corpus* del Maestro di Aix, *alias* Barthélemy d'Eyck: la *Cronaca Cockerell* e alcune miniature del *Libro di Santa Marta*.

È stata Nicole Reynaud ad attribuire al soggiorno napoletano di Barthélemy i fogli della *Cronaca Cockerell* (fig. 115), considerandoli il modello più vicino alle miniature del *Codice di Santa Marta*,³⁷⁸ ma anche ai *Beati francescani* di Colantonio (figg. 63, 66, 67). Già Laclotte, nel 1967, attribuiva il Foglio 43 del *Libro di Santa Marta* con le armi di Arnau Sans (fig. 117) a un artista della corte angioina di formazione anteriore al Fouquet, e cioè anteriore alla definizione di uno stile propriamente francese, testimone della cultura mista e di matrice fiamminga della corte di Renato in un primo periodo³⁷⁹. Allo stesso modo, la prima parte delle *Ore Morgan*³⁸⁰ (fig. 116) potrebbe rinviare, per Nicole Reynaud agli anni della presenza del pittore alla corte angioina di Napoli, mentre le aggiunte al manoscritto *Egerton 1070* di Londra (fig. 115), per molto tempo legate dalla critica agli anni di prigionia di re Renato a

³⁷⁵ TOESCA P. 1930, p. 101. Oltre allo «squisito colorito e vaporoso tocco» delle miniature, è «quello spirito naturalistico che informò la decorazione floreale dei margini dei manoscritti francesi e fiamminghi» che caratterizza i particolari floreali delle margini che spinge Toesca a collocare l'opera nella cerchia del Fouquet.

³⁷⁶ LONGHI 1952 a; TOESCA I. 1952, p. 20 nota 8; LACLOTTE 1967, p. 35.

³⁷⁷ LONGHI 1952 a, p. 57.

³⁷⁸ La studiosa scarta di nuovo un riferimento a Fouquet proposto precedentemente (REYNAUD 1989, p. 31). Il rapporto era stato presentato da O. Pächt. Anche per Dominique Thiébaud la *Cronaca Cockerell* testimonia la presenza a Napoli di Barthélemy d'Eyck, nello stesso tempo in cui ne invalida, come per i fogli del *Libro di Santa Marta*, l'attribuzione a Fouquet (THIÉBAUD 1999 b, p. 114).

³⁷⁹ LACLOTTE 1967. «*Ces enluminures et le retable franciscain de Colantonio témoignent du contact de la ville de Naples avec les tendances les plus modernes de la peinture franco-flamande*» una cultura nata in Francia dal dialogo continuo tra i Van Eyck, Robert Campin e Conrad Witz (TOSCANO 2001 b, p. 148).

³⁸⁰ REYNAUD 1989, p. 37. Le *Ore Morgan* saranno ultimate da Enguerrand Quarton.

Digione, nel 1435-1436³⁸¹, vengono invece collocate dalla studiosa al periodo del ritorno in Provenza ed interpretate come espressione del rammarico e della nostalgia del re per la perdita del trono di Napoli³⁸².

Al suo arrivo a Napoli nel 1438 Barthélémy d'Eyck appare come un pittore di cultura profondamente fiamminga, elaborata direttamente sui modelli fiamminghi³⁸³. Questa formazione esclusivamente fiamminga spiega per Nicole Reynaud la sua insensibilità alle proposte italiane - «immunità»³⁸⁴ -, come testimonia il fatto che l'opera che più lo impressionò fu il *Trittico Lomellino*. L'apertura di Barthélémy d'Eyck ai modi mediterranei – dalla luce alla concezione plastica - avverrà solo dopo il ritorno dall'Italia, in Provenza, dove la corte cosmopolita di Renato s'inserisce in una realtà locale meno radicalmente diversa dalla propria, come poteva risultare quella italiana³⁸⁵. Meno radicale appare l'interpretazione di Ferdinando Bologna che sottolinea nella formazione di Colantonio il ruolo di «una mediazione francese delle grandi novità fiamminghe» o ancora di una mediazione «franco-angioina-borgognona»³⁸⁶.

³⁸¹ REYNAUD 1989, p. 32. Sulla base dell'interpretazione della frase «*Libera me Renatum*» in senso letterale e supponendo che tutte le aggiunte miniate e scritte appartenessero ad uno stesso momento. Si veda per esempio PÄCHT 1973; PÄCHT 1977.

³⁸² REYNAUD 1989, pp. 32-33. Lo studio calligrafico delle preghiere aggiunte al manoscritto *Egerton* al tempo di re Renato individua un solo caso in cui preghiera e miniatura sono state aggiunte simultaneamente, e verosimilmente in Provenza, cioè che autorizza Reynaud a posticipare la data della realizzazione. Le similitudini stilistiche tra le *Ore Egerton* e le *Ore Morgan* spingono N. Reynaud, ma anche altri studiosi come Léonelli e Sterling, ad riconoscere nei due manoscritti lo stesso artista, che Sterling identifica con Barthélémy d'Eyck, mentre F. Avril e F. Robin sottolineano invece le differenze rilevate tra i due manoscritti (REYNAUD 1989, p. 35).

³⁸³ La sua cultura fiamminga appare già costituita nel 1435 come sottolinea N. Reynaud: «*il est évident en revanche que Barthélémy arrive en France dès 1435 comme un artiste accompli et nanti d'un bagage complet de peintre flamand*» e qualche riga dopo: «*Le goût de Campin pour la lumière claire et franche, les contrastes nets, les ombres portées, et pour les sources d'éclairage situées à l'intérieur du tableau (...) ont directement et durablement façonné la vision de Barthélémy*» (REYNAUD 1989, p. 40).

³⁸⁴ REYNAUD 1989, p. 40.

³⁸⁵ «*La raison essentielle de cette "immunité", c'est l'empire de sa formation flamande de première main qui l'a rendu peu sensible aux innovations intellectuelles de l'art transalpin*» (REYNAUD 1989, p. 41).

³⁸⁶ BOLOGNA 1977, pp. 54-55.

3.2. Per una critica della tesi di Barthélemy d'Eyck a Napoli.

Se questa tesi di un soggiorno napoletano di Barthélemy d'Eyck, da collocare tra il 1438 e il 1442, o forse solo fino al 1441, sembra condivisa oggi da una gran parte degli studiosi, non si fonda purtroppo su nessun dato certo³⁸⁷. Dopo aver ripercorso le vicende dell'emergere di questa ipotesi, occorre evidenziarne i punti deboli.

Prima di tutto l'assenza assoluta di qualsiasi documento che menzioni fra i pittori di Renato a Napoli Barthélemy d'Eyck, per altro ben documentato alla corte angioina negli anni più tardi. L'unico appiglio documentario a suggerire il soggiorno di Barthélemy d'Eyck a Napoli alla corte di Renato d'Angiò, tra il 1438 e il 1442, è la presenza di suo suocero, Pierre du Billant, ricamatore del re³⁸⁸. Il legame familiare e l'ipotesi di una stretta collaborazione tra i due artisti lasciano supporre la presenza anche di Barthélemy. Ma su questo ultimo punto gli studiosi si dividono, come d'altronde sulla divisione del lavoro tra i due artisti in alcune opere ad entrambi – o ad uno di loro – attribuite, come le *Storie di San Martino*³⁸⁹.

Inoltre l'argomento del legame familiare potrebbe indurre a pensare che il pittore abbia avuto a cuore di perpetuare l'attività della bottega dei Van Eyck, presso la quale aveva probabilmente ricevuto la sua formazione, o per lo meno di portare a termine le ultime commissioni, soprattutto se prestigiose. Ricordiamo che non si ha nessuna testimonianza documentaria della presenza di Barthélemy alla corte di Renato prima del 1447. Il pittore potrebbe essere stato attivo tra Fiandra e Borgogna ancora fino al 1441-1442, quando la bottega Van Eyck era ancora richiesta per prestigiose commissioni ducali o doveva portare a termine incarichi commissionati a Van Eyck stesso, e soltanto dopo aver raggiunto la corte di

³⁸⁷ L'ipotesi di un soggiorno di Barthélemy a Napoli viene respinta da E. König (KÖNIG 1996, pp. 91-96) e Zeman (ZEMAN 1997, p. 522).

³⁸⁸ Si osserva a questo proposito come gli storici dell'arte, che in generale spesso esprimono perplessità, o addirittura sfiducia, nel valore obiettivo dei documenti, non sembrano aver considerato che Pierre du Billant possa esser venuto a Napoli *senza* Barthélemy. A proposito dell'attività di Pierre du Billant nel meridione, Borchert riconosce la sua partecipazione a parte degli affreschi del *Trionfo della Morte* di Palermo (BORCHERT 2006, p. 28).

³⁸⁹ Si veda M.-C. Léonelli, communication au Congrès des Sociétés savantes, Lyon, avril 1987; citata e seguita da REYNAUD 1989, pp. 38-40; REYNAUD 1997, pp. 37-50; THIEBAUT 2004 b, p. 137. C. Eisler attribuiva i ricami a un fiammingo di formazione eyckiana (EISLER 1967) e anche KÖNIG 1996, note 3 pp. 84-85.

Renato in Provenza, secondo un itinerario seguito poi da molti altri artisti di formazione borgognone³⁹⁰.

Problematica appare anche la questione dell'evoluzione della personalità artistica di questo pittore itinerante se si considera l'ipotesi di un soggiorno a Napoli tra il 1438 e il 1442. L'attribuzione a Barthélemy d'Eyck nel 1435 della *Sacra Famiglia al camino* conservata nella cattedrale del Puy (fig. 113), proposta da Nicole Reynaud nel 1989³⁹¹, rivela un pittore dotato di una solida e complessa formazione fiammingo-borgognone, dove sono stati assimilati i modelli del Maestro di Flémalle, di Van Eyck e perfino di Conrad Witz. Le caratteristiche stilistiche dell'opera, come la forza concentrata e la calma meditativa delle figure, animate nei loro movimenti senza rompere l'equilibrio della composizione, gli sguardi e i lineamenti, il modellato vigoroso e i panneggi geometrici, ricordano i modelli del Maestro di Flémalle e di Conrad Witz. La stessa matrice fiammingo-borgognone appare nel disegno della *Vergine col Bambino* del Museo di Stoccolma, probabilmente una copia di un dipinto perduto di Barthélemy d'Eyck dello stesso periodo³⁹².

L'*Annunciazione di Aix* (figg. 110-112), dieci anni dopo, non sembra suggerire da parte del suo autore un radicale cambio d'indirizzo stilistico. Conserva il ricordo di una qualità pittorica eyckiana, delle figure compatte e dei panneggi geometrici ispirati al Maestro di Flémalle e a Witz. E se quelle novità nella percezione luminosa dello spazio sembrano presupporre un'esperienza nuova – anche se le corte ombre proiettate sul suolo sono chiaramente di ascendenza flemallesca –, sembra appunto quella della luce provenzale, scoperta dopo il 1442.

È stato suggerito da molti studiosi l'ipotesi di un'influenza del *Trittico Lomellino* di Jan van Eyck sul *Trittico dell'Annunciazione di Aix*³⁹³. Ma non occorre immaginare una sosta a Genova di Barthélemy d'Eyck in viaggio verso Napoli per pensare ad un'esperienza diretta del trittico eyckiano da parte del pittore; è possibile invece pensare che il pittore abbia potuto vedere il dipinto di Van Eyck ancora nella bottega del maestro fiammingo, poco dopo la sua

³⁹⁰ Si veda THIÉBAUT 1999 b. In un momento di grandi cambiamenti per la corte borgognone – la corte si sposta a nord e tende ad abbandonare la capitale storica Digione, Van Eyck muore e la nomina di pittore di corte passa a un altro artista – Barthélemy avrebbe approfittato dal ritorno di Renato d'Angiò e dell'insediarsi della corte angioina in Provenza per entrare al servizio del re, preceduto dal suocero.

³⁹¹ REYNAUD 1989, pp. 22-23. La studiosa propone una serie di confronti precisi con numerosi particolari delle miniature e del *Trittico dell'Annunciazione di Aix*. Il dipinto era stato datato da Sterling intorno al 1435 e attribuito alla collaborazione di Campin e Van der Weyden (STERLING 1986, pp. 21 e ss.).

³⁹² REYNAUD 1989, pp. 25.

³⁹³ Si veda supra, p. 130 e nota 37, p. 130.

esecuzione nel 1436, e si sia ricordato di quel modello che l'aveva colpito sei anni dopo, quando riceve la commissione del trittico da parte di Pierre Corpici. È d'altronde a un modello eyckiano, quello del *Polittico dell'Agnello mistico* di Gand (figg. 119 a-b), che Hulin de Loo rimanda per spiegare la soluzione dei *Profeti* raffigurati vivi entro nicchie nei pannelli laterali del trittico di Aix³⁹⁴. È stato detto che la presenza a Napoli non avrebbe comportato da parte di Barthélemy nessuna apertura significativa alle soluzioni italiane, passate o contemporanee – dal Giotto di Castel Nuovo alle eredità senesi assai presenti nelle varie chiese della città – , cosa che può sorprendere da parte di un pittore peraltro caratterizzato dalla sua straordinaria capacità a assorbire e fondere modelli vari³⁹⁵.

L'attribuzione a Barthélemy d'Eyck della *Cronaca Cockerell* costituisce dal 1989 uno degli argomenti maggiori a favore della tesi di un soggiorno napoletano dell'artista. Se già Longhi rilevava «l'identità poetica di codesti santini [*Beati francescani*] con molte figure della *Cronaca Cockerell*»³⁹⁶, il legame della *Cronaca Cockerell* con Napoli rimane tuttora da accertare. N. Reynaud ne colloca la realizzazione a Napoli, mentre François Avril suppone che Barthélemy l'abbia eseguita in Francia, ispirandosi a una copia, proveniente da Napoli, della *Cronaca Crespi* di Leonardo da Besozzo, senza essersi recato di persona a Napoli³⁹⁷.

Certo, respingere la tesi di un soggiorno a Napoli di Barthélemy tra il 1438 e il 1442 significherebbe cercare altrove le spiegazioni della particolare situazione artistica napoletana intorno al 1445. Le profonde affinità tra il Colantonio del *San Girolamo* e il Barthélemy d'Eyck dell'*Annunciazione* di Aix sono evidenti, e appare difficile spiegarli diversamente, anche se le varie opere attribuite al maestro napoletano presentano tutti caratteri assai diversi, pur nel comune riferimento a modelli 'fiamminghi'.

È stata la riscoperta dei *Beati francescani*³⁹⁸, e le intense affinità di questi pannelli con i *Profeti* del *Trittico di Aix*, a porre di nuovo il problema dei rapporti tra il maestro napoletano e l'enigmatico pittore fiammingo, portando a ipotizzare la presenza di Barthélemy a Napoli. Si pensa che l'influenza di Barthélemy su Colantonio può essere stata possibile tramite la presenza di una o più opere portate dal pittore fiammingo a Napoli e oggi perse, opere analoghe al tipo dei *Beati francescani*, che sembrano rivelare un modello diverso da quello

³⁹⁴ HULIN DE LOO 1923 b, p. 356.

³⁹⁵ N. Reynaud considera che l'evento maggior per Barthélemy in Italia sarebbe stato il *Trittico Lomellino* visto a Genova nel 1438 (REYNAUD 1989).

³⁹⁶ LONGHI 1952 a, p. 57.

³⁹⁷ AVRIL 2001, p. 70.

³⁹⁸ Per una sintesi della riscoperta e della vicenda attributiva dei Beati francescani si rimanda a MADRID-VALENCIA 2001, pp. 381-387, cat. 58; e a BOLOGNA 2001, pp. 13-15.

strettamente fiammingo o valenzano-iberico³⁹⁹. Se il *Trittico di Aix*, dipinto nel 1443-1444 circa⁴⁰⁰, ha probabilmente mutuato dal *Trittico Lomellino* le sue diverse soluzioni di spazio e d'impianto, potrebbe essere lo stesso modello eyckiano ad aver ispirato Colantonio. Ciò porterebbe a pensare che il trittico fosse giunto a Napoli già nel 1444 con l'ambasceria genovese – quale regalo diplomatico poteva essere tanto apprezzato dal re? Risulta in effetti più difficile immaginare, nel caso il trittico fosse rimasto a Genova fino al 1452-1455, che sarebbero bastati a diffonderne le caratteristiche eventuali disegni ispirate a esso portati al re dal Lomellino e dal Facio nel 1444. L'interpretazione recente della situazione genovese tende tuttavia, come abbiamo visto, a supporre una presenza prolungata del *Trittico Lomellino* nella capitale ligure, anche se i legami fra il modello e i suoi riflessi sono molto complessi. Sembra quindi che, con gli elementi ora disponibili, l'ipotesi di un soggiorno napoletano di Barthélemy d'Eyck, pur se fragile e povera di prove documentarie, rimanga la prima via per spiegare le sorprendenti e allora eccezionali affinità tra l'arte napoletana e i modelli nordici. Ma ci pareva necessario insistere sulla fragilità e i dubbi che costellano questa ricostruzione.

³⁹⁹ LACLOTTE 1967, p. 35. Sterling riprende questi confronti per dimostrare il legame fra Barthélemy d'Eyck e Colantonio: confronta i *Beati francescani* con i profeti del *Trittico dell'Annunciazione* di Aix, gli angeli del *Trittico di Aix* con gli angeli nel *San Francesco consegna la regola* (STERLING 1983).

⁴⁰⁰ Il *Trittico dell'Annunciazione* era probabilmente già sistemato sull'altare della cappella di Corpici per la festa dell'Annunciazione del 1444 (THIÉBAUT 2004 b, p. 125).

CAPITOLO IV

INTORNO AI MODELLI FIAMMINGHI: PRATICHE ARTISTICHE E CULTURALI ALLA CORTE DI ALFONSO

INTRODUZIONE.

Abbiamo evidenziato nel terzo capitolo la circolazione dei modelli fiamminghi all'interno degli ambienti artistici della corte, con le diverse questioni stilistiche e tecniche che pongono le varie copie o riprese a essi ispirate. Questi aspetti confermano da una parte l'importanza della cultura figurativa nella quale gli artisti attivi per Alfonso furono educati; dall'altra l'esistenza di determinate pratiche artistiche che possono in parte dipendere dello *status* degli artisti. Indagheremo ora la situazione degli artisti alla corte di Alfonso d'Aragona alla luce di questa presenza di modelli fiamminghi, oggettivi e materiali quali le opere, ma anche letterari e socio-politici, quali le figure artistiche o i contesti da cui procedono.

Questa intensa circolazione dei modelli fiamminghi alla corte è conseguenza di scelte mirate da parte di Alfonso d'Aragona, le quali, come abbiamo visto nel secondo capitolo, s'inseriscono in una complessa strategia politico-diplomatico-commerciale, ma possono peraltro essere ricondotte a specifici modelli di comportamenti culturali. È di questi comportamenti che discuteremo ora, cercando di vedere come abbiano potuto stimolare Alfonso nella sua ricerca dei modelli fiamminghi, ma anche essere influenzati dalle valenze proprie dell'arte fiamminga, in particolare nel contesto cortese dell'epoca.

I. ALFONSO E I SUOI ARTISTI.

Un aspetto determinante della produzione pittorica legata agli ambienti della corte di Napoli è quello della personalità degli artisti che vengono chiamati a lavorare per il re, regolarmente o occasionalmente. Se i pittori di corte costituiscono figure di riferimento della produzione artistica della corte e svolgono un'attività per natura piuttosto continuativa, alcuni

di essi vengono chiamati tuttavia soltanto per un breve periodo o per ben precisi compiti, mentre altre maestranze, anche esterne alla corte, possono partecipare ad alcune commissioni reali. Sono queste personalità artistiche, le quali hanno impresso alla pittura napoletana del regno di Alfonso d'Aragona le sue caratteristiche e i suoi orientamenti, che verranno ora presentate, in particolare nel tentativo di precisare come l'ammirazione del re per l'arte fiamminga e le esigenze politico-ideologiche di un riferimento alla corte di Borgogna abbiano potuto determinare le sue scelte in questo campo.

1. Un modello: Jan van Eyck, «*nostri seculi pictorum princeps*».

Prima di iniziare questa rassegna degli artisti di Alfonso, è necessario soffermarsi sul caso di Jan van Eyck per l'indiscusso valore esemplare assegnato alla figura del maestro fiammingo. Nella prospettiva dei rapporti di Alfonso d'Aragona con il modello fiammingo-borgognone, diversi problemi riguardano appunto la figura di Jan van Eyck: innanzitutto il divario fra la sua eccezionale fama diffusa dalla letteratura e dalla storiografia quattrocentesca (associata peraltro alla figura altrettanto esemplare del duca di Borgogna Filippo il Buono) e la difficoltà, malgrado la ricchezza delle fonti borgognone, a conoscere meglio la sua concreta attività per la corte di Borgogna; va inoltre riconsiderata la discussa ipotesi di un incontro di Alfonso d'Aragona con il pittore negli anni del suo regno in Spagna.

Sia per la presenza di alcune sue opere, sia per gli elogi degli umanisti di corte, Jan van Eyck gode alla corte di Alfonso di una fama senza uguali nel mondo artistico, pur non avendovi mai soggiornato e non avendo conosciuto direttamente nessuna delle figure che lo celebrano. L'importanza della fama del pittore è tale che a quindici anni dalla sua morte Jan van Eyck viene celebrato fra gli uomini illustri elogiati dal Facio come «*nostri seculi pictorum princeps*»¹, mentre le sue opere vengono instancabilmente ricercate dal re Alfonso che acquista tra il 1444 e il 1458 ben tre opere del pittore, di cui l'ultima forse soltanto dopo il 1456.

Certo, la fama di Van Eyck non è rimasta circoscritta alla corte di Napoli, come attestano le menzioni sul pittore nei *Commentari delle antiche cose* di Ciriaco d'Ancona nel 1450² e nel *Trattato di architettura* del Filarete del 1460-1464³, né si sbiadisce col passare

¹ B. Facio, in BAXANDALL 1964, p. 103, BAXANDALL 1971 (1989), pp. 230-231. Sulle premesse del Facio si veda: BOLOGNA 1982 a, p. 56; TOSCANO 1999 a, p. 185.

² Colucci 1786, pp. CXLIII-IV.

³ Averlino 1972, 1972, vol. I, p. 265.

degli anni, come attesta l'omaggio dedicato al pittore dall'umanista Antonio de Beatis, segretario del cardinale Luigi d'Aragona⁴. Il pittore gode anzi nel Cinquecento di una crescente fortuna letteraria che, dopo le testimonianze ammirative ma un poco confuse di Michiel⁵, culmina nelle due edizioni delle *Vite* di Vasari⁶, in particolare per il ruolo decisivo attribuito al pittore nell'invenzione della pittura ad olio⁷.

Jan van Eyck è prima di tutto identificato attraverso la sua origine fiamminga, nordica: è «Gianes de Brugia»⁸, o «*Johannes Gallicus*»⁹. Un aspetto ricorrente della fama e della fortuna letteraria del pittore è inoltre la frequente associazione del suo nome con il duca di Borgogna Filippo il Buono. Così il libro di conti del regno di Valencia, il cosiddetto *Maestre Racional*, riporta per l'anno 1444 l'acquisto della tavola con *San Giorgio* «*pintada è deboxada de ma de mestre Johannes lo gran pintor del illustr Duch de Burgunya*»¹⁰.

Jan van Eyck ha in effetti svolto gran parte della sua carriera alla corte del duca Filippo il Buono, al servizio del quale è rientrato nel 1425 dopo la morte del suo precedente patrono, il duca Giovanni di Baviera¹¹. Filippo il Buono aveva già in Fiandra un pittore di corte «*peintre et valet de chambre*», Hue de Boulogne, e tuttavia è con questo stesso titolo di «*varlet de chambre et peintre de Mondit seigneur*»¹² che la contabilità borgognone registra l'attività di Jan van Eyck alla corte. Il titolo rimanda all'ordinamento della corte di Borgogna, peraltro spesso preso a modello dalle altre corti europee. Nel regolamento di corte compilato

⁴ Antonio de Beatis in occasione di un soggiorno a Gand descrive il *Polittico dell'Agnello mistico* (*De Beatis* 1905; si veda anche TOSCANO 1999 a, p. 192; CHASTEL 1987, pp. 217-218).

⁵ *Frimmel* 1888. La menzione per esempio in Casa Lampognano a Milano d' «el quadretto a meze figure, del patron che fa conto cun el fattor fo de man de Zuan Heic, credo Memelino, Ponentino, fatto nel 1440» suggerisce una confusione tra la figura di Jan van Eyck e di Memling (*Frimmel* 1888, p. 54).

⁶ *Vasari* 1966, vol. I, pp. 102-104, vol. III, p. 301-310. Sulla fortuna di Van Eyck in Vasari si veda anche POZZI 1999.

⁷ Sulla fortuna letteraria di Jan van Eyck si veda TOSCANO 1999 a, pp. 181-198. Per una bibliografia aggiornata su Van Eyck si veda HAGOPIAN VAN BURENT 1996 e BRUGES 2002. Sul tema storiografico dell'invenzione della pittura ad olio rimandiamo al capitolo precedente.

⁸ Così Michiel: si veda *Frimmel* 1888, p. 16.

⁹ B. Facio in BAXANDALL 1964, p. 103; BAXANDALL 1971 (1989), p. 230.

¹⁰ ARV, *Maestre Racional. Cuentas de la bailia de 1444*, n° 59, f. 273v, pubblicato da TORMO Y MONZÓ 1913, p. 101, doc. I; ripreso in SANCHIS SIVERA 1930-1931, p. 114.

¹¹ Così nelle «*lettres patentes*» date a Bruges il 19 maggio 1425 dal duca di Borgogna (AD39, B 4095; pubblicato da WEALE 1908, p. xxx-xxxxi, doc. 6). Il pittore sembra essere entrato in servizio effettivamente il 25 giugno 1425. Sulla biografia di Jan van Eyck e in particolare la sua attività al servizio di Filippo il Buono si veda Duverger 1977; Paviot 1990 a, pp. 82-93.

¹² AD39, B 1938 f. 217v; pubblicato da WEALE 1908, pp. xxxv-xxxvi, doc. 13.

da Olivier de la Marche¹³, i pittori appaiono con il titolo di «*varlet de chambre*», e vengono inseriti tra i quaranta valletti di camera.

Lo statuto di «*varlet de chambre*» è uno fra i due che tutelano, nelle corti del Quattrocento, la posizione e il ruolo dei pittori, e più generalmente degli artisti, i quali occupano, secondo gli ordinamenti di corte, funzioni subalterne, insieme a barbieri, sarti, musici, cuochi, buffoni, ecc. I due statuti possibili, quello di «*familiaris*» e quello di «*valet de chambre*», corrispondono ad una dignità fondamentalmente analoga, anche se «a seconda che si preferisse l'una o l'altra forma di distinzione, si avevano valutazioni e conseguenze diverse per quanto attiene allo sviluppo dello status dell'artista»¹⁴.

Il titolo significa essenzialmente benefici di servizio: dal facile accesso al principe, vicino al quale si trova nel cerimoniale, agli aiuti concessi al «*varlet de chambre*» per equipaggiarsi, in modo da garantirne la disponibilità al servizio del principe. Oltre al miglioramento retributivo, questo rango affrancava il pittore di corte dal gruppo degli artigiani e gli apriva la strada per maggiori aspirazioni, e per intraprendere all'interno della corte una carriera, spesso impossibile presso le corti italiane. La retribuzione di Jan van Eyck per il suo servizio come «*peintre et varlet de chambre*» del duca di Borgogna è documentata dai conti della corte borgognone: oltre ai «*gages*» annui, il pittore riceve frequenti doni per coprire spese specifiche o come compenso per la sua grande disponibilità¹⁵.

Tuttavia, nel caso di Van Eyck, bisogna temperare l'idea di Warnke quando pensa che il titolo di «*varlet de chambre*» non possieda connotazioni intellettuali più profonde associate spesso a quello di «*familiaris*», e significhi meno un rapporto culturale che un rapporto di fedeltà verso il principe e rimanga connesso alla sfera servile¹⁶. Aldilà degli ordinamenti che regolano lo statuto di «*peintre et varlet de chambre*», la nomina di Jan van Eyck al servizio di Filippo il Buono si accompagna da modifiche nella distribuzione e nella natura degli incarichi pittorici. Mentre al tempo di Filippo l'Ardito il pittore di corte Melchior Broederlam è incaricato sia della realizzazione di dipinti sia di lavori più banali quali dipingere stendardi, gonfaloni, scudi, ecc., si suppone che dal 1425 questi due aspetti dell'attività di pittore di corte vengono divisi tra Hue de Boulogne e Jan Van Eyck, il quale si dedica quindi a lavori

¹³ L'edizione critica del testo dell'ordinamento di corte è pubblicata in appendice nel vol. 4 delle *Mémoires d'Olivier de la Marche (La Marche 1883-1888)*.

¹⁴ WARNKE 1985 (1991), p. 186.

¹⁵ Van Eyck riceve nel 1425, un dono equivalente ai quattro decimi della sua paga annua come compenso per essersi trasferito a Lille; la paga annua del pittore di 100 livres parisi (di 20 gros) nel 1425 è salita a 360 livres di 40 gros nel 1432, diventata allora pensione a vita (Si veda PAVIOT 1990 a, pp. 82-93).

¹⁶ Sullo statuto del «*varlet de chambre*» si veda WARNKE 1985 (1991), pp. 188-190.

più 'nobili'¹⁷. Jan van Eyck gode in effetti di tutti gli «*honneurs, prerogatives, franchises, libertez, drois, prouffis et emolumens accoustumez*»¹⁸ corrispondenti al suo statuto di «*valet de chambre*» senza essere costretto ad osservarne i doveri¹⁹.

In realtà, la posizione di Van Eyck alla corte di Borgogna corrisponde più al profilo del «fornitore di corte»²⁰, artista indipendente dalla gerarchia di corte, «affrancato dalla corporazione»²¹, chiamato per servizi occasionali, ma retribuito con pensioni che gli permettono di tenersi a disposizione del principe. In questa figura, di cui Melchior Broederlam sarebbe stato il primo esempio, «si concentrano tutte le possibilità positive che il campo di tensione tra città e corte sprigiona: egli abita nella città, ha qui la propria casa, e dunque non ha l'obbligo della residenza a corte o nella sede di essa; ma viene insignito di tutti i titoli, privilegi e provvigioni della corte, dei cui incarichi soprattutto vive»²².

Dopo la morte di Giovanni di Baviera Jan van Eyck si è in effetti stabilito a Bruges, dove, a partire dal 1432 e fino alla morte paga una somma annua di 30 sols parisi come rendita sulla sua casa²³. È qui, «*en son hotel*», che Filippo il Buono si reca nel dicembre 1432 per «*veoir certain ouvrage fait par le dit Johannes*»²⁴. Van Eyck lascia Bruges soltanto per lavori temporanei che non può eseguire nella sua bottega, o per missioni affidatagli dal duca di Borgogna. Lavora per il duca ma anche per diversi committenti privati: da Josse Vijd che gli commissiona il *Polittico dell'Agnello mistico* per la sua cappella nella cattedrale di Gand, a Nicola Rolin, cancelliere del duca di Borgogna, che gli commissiona per la sua cappella ad Autun la tavola oggi al Louvre con la *Vergine* detta appunto *del cancelliere Rolin*.

Perciò la storiografia moderna vede in Jan van Eyck la figura per eccellenza dell'artista di corte, quello che «presta pure per la prima volta servizio d'onore, che ne consente la nobilitazione, letteraria e di fatto»²⁵. Per questo nuovo prestigio, il pittore di corte poteva intervenire in molteplici modi nelle relazioni fra le corti: dalla realizzazione dei doni destinati

¹⁷ PAVIOT 1990 a, p. 85.

¹⁸ Lille, AD39, B 4095; pubblicato da WEALE 1908, pp. xxx-xxxi, doc. 6.

¹⁹ PAVIOT 1990 a, p. 85.

²⁰ WARNKE 1985 (1991), pp. 223-224.

²¹ WARNKE 1985 (1991), p. 7.

²² WARNKE 1985 (1991), p. 116.

²³ In questi anni, Filippo il Buono dimora preferibilmente a Lille e Hesdin (WEALE 1908, p. xxxviii, doc. 19; PAVIOT 1990 a, p. 88).

²⁴ AD39, B 1948; pubblicato da WEALE 1908, p. xxxix, doc. 20; citato da PAVIOT 1990 a, p. 88. Paviot precisa inoltre che l'espressione «*en son hotel*» si riferisce senza nessuna ambiguità alla dimora del pittore e non a quella del duca (PAVIOT 1990 a, nota 37 pp. 88-89).

²⁵ WARNKE 1985 (1991), pp. 6-7.

ai principi e agli ospiti alle visite dei sovrani stranieri presso la sua bottega, a un temporaneo impiego presso corti amiche, ‘a mo’ di dono’, fino a un ruolo di osservatore nei rapporti diplomatici e scambi fra le corti²⁶.

La partecipazione di Jan van Eyck a missioni diplomatiche per Filippo il Buono è attestata dai documenti: dal «*certain loingtain voyage secret*» effettuato probabilmente tra l’estate e l’autunno del 1425²⁷, alla partecipazione all’ambasciata borgognone in Portogallo per le trattative matrimoniali del duca con l’infante Isabella nel 1428-1429²⁸, dalla missione in occasione del Congresso di Arras nel 1435, a una partenza «*pour aller en certains voyages loingtains et estranges marches où mondit seigneur l’a envoieé pour aucunes matieres secretes dont il ne veult autre declaracion estre faicte*»²⁹ ancora misteriosa. Ha contribuito a consolidare l’immagine di Jan van Eyck quale uomo di onore e di fiducia del duca, come attesta già nella biografia scritta da Karel Van Mander, la notizia che il pittore fosse stato il «consigliere segreto» («*heymelijck Raedt*») del duca di Borgogna. Un altro tipo di incarico svolto da Jan van Eyck per Filippo il Buono è stato quello di acquistare per conto del duca dipinti e libri, altra testimonianza della fiducia del duca nel suo pittore³⁰. Da una parte la partecipazione a missioni e incarichi che attestano la fiducia del duca hanno contribuito a favorire già nel Quattrocento l’immagine di un pittore dal prestigio senza uguali, degno di essere considerato «*nostri seculi pictorum princeps*». D’altra parte la perdita delle opere eseguite da Van Eyck per il duca di Borgogna ci sottrae alla possibilità di una visione più concreta dell’attività del pittore, nel quadro della sua condizione di «*varlet de chambre*».

Ricordiamo a questo proposito che è proprio l’attività diplomatica di Van Eyck ad aver fornito a lungo l’argomento principale per l’ipotesi di un incontro del pittore con Alfonso d’Aragona allora regnante a Valencia. Si è pensato in effetti che Jan van Eyck avesse preso parte all’ambasciata borgognone inviata in Aragona e a Valencia nel 1427. Ma il pittore non è mai menzionato nei conti relativi all’ambasciata partita il 1 luglio 1427 e rientrata il 15 febbraio 1428³¹. Anzi, il pagamento di due doni dal duca di Borgogna a Jan van Eyck, nei

²⁶ WARNKE 1985 (1991), pp. 316-317.

²⁷ AD39, B 1933; pubblicato da WEALE 1908, pp. XXXI-XXXII, doc. 7; citato da PAVIOT 1990 a, pp. 85-86.

²⁸ PAVIOT 1990 a, pp. 87-88.

²⁹ AD39, B 1957; pubblicato da WEALE 1908, pp. xlv-xlv, doc. 27; citato da PAVIOT 1990 a, p. 90.

³⁰ Un conto del 1440 riporta un pagamento «*A Jehan van Herch, pour ce que l’ordonnace de mondit seigneur luy a esté baillé et delivré pour acheter certains tableau et autres choses secretes pour mondit seigneur et dont il ne veult cy autre declaration estre faicte, XX £*» (Menzionato da DUVERGER 1977, p. 175 e pubblicato da PAVIOT 1990 a, annexe IV, p. 93).

³¹ PAVIOT 1990 b, pp. 369-393.

mesi di luglio e di agosto³² suggeriscono la presenza e l'attività del pittore presso il duca, a Lille e a Bruges, almeno per un certo periodo. Se si vuole inoltre riconoscere il pittore del duca nel «*Johannes pointre*» che il 18 ottobre 1427, giorno di San Luca protettore dei pittori, riceve dal Comune Tournai un dono in vino, appare improbabile che Van Eyck abbia potuto partecipare all'ambasciata, neanche come componente della missione, e quindi incontrare in questa occasione Alfonso d'Aragona³³. D'altronde l'unico riflesso di un ipotetico soggiorno valenzano nell'arte di Jan van Eyck era per Sterling nel «*souvenir d'exotisme somptueux*» delle piastrelle maiolicate di tipo valenzano presenti già nella *Fontana della vita* conosciuta da una copia conservata nel Museo del Prado del 1429-1430 circa³⁴.

È invece certa la partecipazione di Jan van Eyck alla seconda grande ambasciata borgognone nella penisola iberica. Fra i nomi dei partecipanti di questa missione ben documentata³⁵ figura quello di «*Johannes de Eck, varlet de chambre et peintre de mondit seigneur*» che riceve nel mese di ottobre, prima della partenza dalla Scusa il 19 ottobre 1428, 160 livres³⁶. All'inizio del 1429 il pittore viene menzionato per il ritratto dell'infante di Portogallo³⁷. Perduti i registri contabili borgognoni relativi agli anni 1429-1430, non si conosce la data esatta del rientro di Van Eyck in Fiandra, ma si suppone che abbia partecipato all'ambasciata fino alla fine e sia rientrato verso la metà di dicembre 1429³⁸. In occasione delle varie tappe della missione - Lisbona, Santiago di Compostella, Valladolid - per visitare alcuni sovrani e principi della penisola - Giovanni I re di Portogallo, Giovanni II di Castiglia, il duca d'Arjona, il re arabo di Granada - non sembra che il pittore abbia avuto modo di incontrare Alfonso d'Aragona, il quale, pur se parente dell'infante di Portogallo, futura sposa del duca, ha già ricevuto la visita degli inviati borgognoni un anno prima.

³² Pubblicato da WEALE 1908, pp. xxxiii-xxxiv, doc. 10 et 11; citato da PAVIOT 1990 a, p. 86.

³³ Paviot precisa che l'ambasciata aveva lasciato Valencia ai primi di ottobre, e che sembra proprio impossibile coprire la rotta Valencia-Tournai in quindici giorni circa. L'ambasciata è d'altronde tornata in Fiandra solo il 15 febbraio 1428. (PAVIOT 1990 a, nota 24, p. 86). Sterling invece considera possibile che Jan van Eyck abbia potuto incontrare il re a Valencia prima di ripartire e essere a Tournai il 18 ottobre (STERLING 1976, p. 32).

³⁴ STERLING 1976, p. 33.

³⁵ Oltre ai conti, la versione in francese di una relazione di viaggio stesa da un membro della missione è stata pubblicata da WEALE, 1908, pp. lv-lxxii.

³⁶ PAVIOT 1990 a, p. 87.

³⁷ «*les dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyk, varlet de chambre de mon dit seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de peinture, firent peindre bien au vif la figure de ma dite dame l'infante Elizabeth*» (WEALE 1908, p. lix; PAVIOT 1990 a, p. 87).

³⁸ Le galee rientrarono alla Sculsa il 6 dicembre 1429, mentre le navi rientrarono il 25 dello stesso mese (PAVIOT 1990 a, p. 88).

2. Alcune osservazioni sulla provenienza degli artisti della corte di Alfonso d'Aragona.

Considerata la fama di Jan van Eyck, diffusa in particolare nell'ambiente napoletano dalla storiografia ufficiale di corte, la scelta del pittore di corte da parte di Alfonso d'Aragona potrebbe costituire comunque un indice significativo del rapporto del re con il modello borgognone. In confronto con il ruolo e lo statuto di Van Eyck alla corte di Borgogna, e la fama del pittore tramandata dalle varie fonti, cerchiamo di valutare il rapporto che Alfonso, ammiratore del maestro fiammingo, ha potuto stabilire con i propri pittori. Diversi sono gli elementi che hanno potuto costituire criteri di scelta decisivi, come la provenienza geografica, la formazione culturale, lo statuto precedente o la fama di questi artisti.

La prima osservazione che viene a mente a proposito, è l'assenza nel campo delle arti figurative di un maestro fiammingo, almeno come figura di spicco, e in assoluto come pittore di corte. Certo, la menzione dell'attività di alcuni maestri di provenienza nordica – fiamminga o tedesca - mostra l'apertura degli ambienti artistici, con situazioni diverse a secondo delle discipline. Un giovane Johannes Ranerij di Tournai è citato a bottega presso Leonardo da Besozzo, in un documento la cui data potrebbe collocarsi tra il 1448 e il 1468³⁹. Non si trova purtroppo nessuna altra menzione di quell'artista, la cui identità rimane per ora del tutto sconosciuta, ma sulla quale torneremo più tardi. Si può intanto immaginare la sua attività presso Leonardo nei vari incarichi decorativi assegnati alla bottega del pittore di corte, come dipingere bancali, navi, sedie, stendardi, scudi, con un repertorio figurativo principalmente araldico ed emblematico.

Se fra i miniatori attivi per la corte di Napoli non sono menzionati maestri di esplicita origine nordica, si possono evidenziare invece nelle scelte di Alfonso diverse tendenze che privilegiano l'uno o l'altro gruppo di maestranze⁴⁰. Le maestranze attive per la realizzazione delle miniature dei manoscritti della Libreria di Alfonso nei primi anni della presenza a

³⁹ La data del 23 giugno 1488 sembra troppo bassa, se si pensa che Leonardo nato verosimilmente intorno al 1400, difficilmente poteva essere ancora attivo alla corte di Napoli a quella data. Toscano ha quindi ipotizzato che si dovesse ritenere frutto di un errore di trascrizione e leggere la data come 1448, 1458 o al più tardi 1468 (TOSCANO 1999, p. 414; TOSCANO 2004, b pp. 371-372).

⁴⁰ Sui miniatori attivi alla corte di Alfonso d'Aragona si rimanda a TOSCANO 1998 a e TOSCANO E ALII 1998. Si veda anche i vari saggi in MADRID-VALENCIA 2001.

Napoli si possono dividere in due grandi gruppi. D'una parte miniatori probabilmente lombardi che eccellono nei temi cortesi e discendono dalla grande tradizione della miniatura lombarda gotico internazionale. Sono attivi nell'esemplare delle *Satyrae* di Francesco Filelfo, copiato nel 1449 e offerto ad Alfonso nel 1453⁴¹ (fig. 120), e in quello dei *Saturnalia* di Macrobio del 1455 circa, attribuito al Maestro di Ippolita Sforza⁴² (fig. 121). D'altra parte, Alfonso d'Aragona continua a rivolgersi alle botteghe di miniatori valenzani, come quella dei Crespi. Un esempio di questa produzione, che unisce alle scelte formali e iconografiche nella tradizione del tardo-gotico valenzano innovazioni italiane (come i motivi dei bianchi girali di origine fiorentina), è il *Psalterium* di Francisco Eiximenis, miniato da Pedro de Bonora e Leonardo Crespi nel 1442-1443 e inviato a Napoli il 9 settembre 1443⁴³. La precoce data dell'opera spiega che il re si affidi ad una bottega esterna alla corte ma di cui conosce il prestigio e l'affidabilità, mentre lo *scriptorium* di Castel Nuovo non è forse ancora ben organizzato e veramente attivo a quella data. A questa doppia tradizione tardo gotica lombarda e valenzana rimanda la produzione del Maestro di Isabella di Chiaromonte, la cui attività è stata ricostruita dal 1450 al 1465 prima per Alfonso poi per la regina Isabella⁴⁴.

Se dall'inizio dell'organizzazione della biblioteca di Alfonso a Napoli il personale impiegatovi - copisti, bibliotecari - è in maggioranza spagnolo⁴⁵, è soltanto a partire di una certa data che anche i miniatori sono per la maggior parte iberici. Nel 1455 si registrano i primi pagamenti a Cola Rapicano e Alfonso da Cordoba - menzionato come «Alfonso Spanyol» e «de Cordoba»⁴⁶ -, i cui nomi appaiono fino al 1458 nei conti della corte. Il momento dell'arrivo di Alfonso da Cordoba a Napoli rimane problematico ma non è improbabile che il maestro sia giunto a Napoli soltanto in un secondo momento, poco prima della metà degli anni 1450⁴⁷. Lo studio stilistico della decorazione miniata dei manoscritti di

⁴¹ Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 398, olim 772. Si veda la scheda in NAPOLI 1998, cat. 3, pp. 498-499.

⁴² El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. Q. I.1. si veda la scheda in NAPOLI 1998, cat. 4, pp. 500-501.

⁴³ Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 726, olim 725. Si conservano anche nell'Archivio del Reino di Valencia le cedole del pagamento ai due miniatori e a Domingo Sala, rilegatore (Si veda la scheda in NAPOLI 1998, cat. 2, pp. 496-497).

⁴⁴ Sul maestro di Isabella di Chiaromonte si veda TOSCANO 1998 a, pp. 369-374; TOSCANO E ALII 1998.

⁴⁵ Gabriel Altadell era scribano, Jaime Torres, bibliotecario (si veda TOSCANO 1998 a, p. 345).

⁴⁶ Si veda DEMARINIS 1947-1952, II, doc. 129, p. 238; doc. 139 e 145, p. 239.

⁴⁷ I modi di Alfonso da Cordoba, che A. Putaturo Muraro ha proposto di identificare con il 'Maestro della Passione', sono affini a quelli ispanofiamminghi del giovane Juan Reixach, come dimostrano i confronti tra le miniature dell'Ufficio della Passione nel *Libro d'Ore* di Alfonso e i pannelli laterali del *Polittico di Santa Catalina* della parrocchiale di Villahermosa del Rio, opera documentata al 1448. Altri confronti tra l'opera miniata del maestro e la produzione pittorica di Jacomart dopo il suo rientro in Spagna, come nel polittico di

quegli anni confermano l'importanza e l'alto livello della collaborazione dei miniatori di provenienza iberica, attestando la presenza di altri miniatori probabilmente di origine iberica e di formazione valenzana, quali i diversi anonimi come il Maestro di san Giorgio, il Maestro catalano, il Maestro napoletano catalaneggiante⁴⁸. Questi maestri si sono formati presso le botteghe valenzane nella prima metà del secolo, sui modelli di Jacomart e di Reixach. Il *Libro d'Ore* di Alfonso realizzato intorno al 1455 costituisce un'espressione emblematica dell'affermarsi delle maestranze iberiche nello *scriptorium* di Castel Nuovo (figg. 16, 17), la cui attività caratterizza gli ultimi anni del regno di Alfonso e i primi anni di quello di Ferrante, come dimostrano le miniature del *Libro d'Ore* del Getty Museum (figg. 20, 52, 53, 71, 72) e una parte delle miniature del Virgilio della Biblioteca Universitaria di Valencia eseguite intorno al 1470⁴⁹ (figg. 18, 19).

Sembra quindi che il re abbia operato per organizzare uno *scriptorium* 'iberico', predisposto per la formazione valenzana delle sue maestranze ad assimilare i modelli fiamminghi raggruppati negli stessi anni dal re. Nel frattempo, Alfonso si affida per la realizzazione dei suoi manoscritti alle botteghe di Valencia a lui familiari e a maestranze lombarde, forse presenti a Napoli già dagli anni di Renato d'Angiò nel diffuso ambiente di matrice gotico-internazionale di cui Leonardo da Besozzo rappresenta una figura di spicco.

Questa situazione rispecchia un orientamento che caratterizza in generale le altre funzioni di corte⁵⁰. Nella cronologia della corte di Alfonso a Napoli, l'immigrazione valenzana risulta in effetti tardiva e temporanea. È costituita principalmente da persone di alto rango, con prospettive professionali o economiche alla corte, e che appartengono soprattutto alle sfere politiche della corte: funzionari dell'amministrazione - tesoreria, segreteria, burocrazia -, domestici e consiglieri, artigiani e commercianti attratti dal consumo della corte, ma anche persone che cercano prebende o giustizia presso la corte. La colonia valenzana è concentrata soprattutto negli ambienti della corte, mentre i mercanti valenzani, pur costituendo un gruppo nutrito, sono in numero minore rispetto ai mercanti napoletani⁵¹.

Segorbe, suggeriscono che egli sia rimasto per tutti gli anni 1440 in Spagna, prima di trasferirsi alla corte di Napoli (COMPANY 1990, pp. 27-42, in particolare 28-29, fig. 8; PUTATURO MURARO 1997, p. 22; TOSCANO 1998 a, p. 347).

⁴⁸ Su questi maestri e le miniature a loro attribuite si veda il capitolo III.

⁴⁹ Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 837, olim 748. Si veda la scheda in NAPOLI 1998, cat. 8, pp. 526-529.

⁵⁰ CRUSELLES E. – CRUSELLES J.-M. 2000, pp. 875-898.

⁵¹ Per quanto riguarda il mondo artistico-culturale, i suoi membri rappresentano solo una piccola parte dell'immigrazione, e il progetto culturale non sembra rientrare nelle preoccupazioni priorità, negli obiettivi degli immigrati. Questa conclusione viene determinata però dal tipo di fonti utilizzate (registri notarili, archivi e carte

Per quanto riguarda l'attività degli orafi e argentieri alla corte di Alfonso a Napoli, non sembra ci sia stato da parte del sovrano l'intento di costituire una bottega interna alla corte simile allo *scriptorium* di Castel Nuovo per la produzione dei manoscritti. La distinzione fra le maestranze più direttamente inserite a corte e quelle legate alle botteghe della città attive in modo più o meno sporadico per la corte non risulta sempre chiara dai documenti, né i contatti esistenti fra tutti questi artigiani. Le fonti forniscono tuttavia informazioni sufficienti da poterne dedurre la provenienza e la cultura figurativa dei maestri.

La situazione è davvero 'internazionale': lavorano per il re d'Aragona maestranze napoletane, catalane, ma anche genovesi, veneziane, e transalpine. Fra questi maestri sembra godere di un riconoscimento particolare dal re l'orafa catalano Berenguer Palau che esegue gli argenti per la cappella regia⁵². Ma è italiano l'orafa Guido Antoni, ricordato come «*argenter del Senyor Rey e mestre de fer moneda*» dal 1441 e attivo presso la corte dal 1437 al 1458⁵³, mentre è documentato un altro orafa «Pietro Toralba, dimorante nella città di Napoli»⁵⁴. Gli orafi italiani, fra cui figura un Joan de Pisa, sembrano godere come prima dell'apprezzamento del re: già ai tempi di Valencia ricevevano le più importanti commissioni, mentre le botteghe della città erano coinvolte più che altro per lavori secondari, o per fornire materia prima. Risultano anche impiegati presso la corte di Alfonso a Napoli un orafa francese - «Guillelm lo Mason»⁵⁵ di Parigi - e un maestro di origine tedesca - «Ren prehit de nichelò Tudesch»⁵⁶ - probabilmente aggiornati sui modelli franco-borgognoni dello stile internazionale⁵⁷.

Per quanto riguarda il rifornimento della corte in arazzi, si deve distinguere l'aspetto commerciale, cioè l'acquisto degli arazzi, affidato per la maggior parte agli agenti di Alfonso, provenienti dagli uffici dell'amministrazione di corte - Andreu Pol, Dalmau Fenoses e

dei notai impiegati a corte, e la corrispondenza dei giurati della città con gli alti-funzionari valenzani della corte di Napoli). La concentrazione valenzana alla corte di Napoli obbediva ad un progetto collettivo destinato a dare una risposta ai cambiamenti sopravvenuti nel sistema economico cittadino, negativi per i meccanismi di produzione e le strategie di accumulazione del capitale (CRUSELLES E. - CRUSELLES J.M. 2000, pp. 875-898).

⁵² MONTALTO 1922, p. 4., ced. 6, f. CCLXVII t., maggio 1443.

⁵³ L'attività di Guido Antoni al servizio di Alfonso è ricordata nelle cedole di tesoreria. Svolgeva compiti vari: gli venivano ordinati i collari d'oro dell'Ordine della Giarra ma anche altri oggetti di uso per il Re; gli venivano consegnati gli oggetti vecchi per il riuso dell'argento e dell'oro e il conio delle monete; era infine anche fornitore di gemme (si veda *Minieri Riccio 1881*, pp. 1-36, 231-258, 411-461; MONTALTO 1922, pp. 4-5).

⁵⁴ Cedola 6, f. 266 t., 10 maggio 1443; si veda *Minieri Riccio 1881*, p. 238.

⁵⁵ In data 14 settembre, 22 e 27 settembre 1455: sono menzionati acquisti presso il negoziante francese Guglielmo le Mason di una piccola croce di oro e di due saliere (*Minieri Riccio 1881*, p. 434).

⁵⁶ MONTALTO 1922, p. 4.

⁵⁷ Sulla diffusione dei modelli dell'oreficeria borgognone si veda per esempio CALDERONI MASETTI 2002.

Andreu Ferrer che supervedono le grandi spedizioni di Alfonso in Fiandra⁵⁸ - e la parte produttiva. I maestri arazzieri attivi per la corte di Alfonso a Napoli sono per la maggior parte di provenienza italiana, come Antonello del Perrino e Marco de Pipo, documentati già dal 1443, o l'arazziere Cirillo Gallinaro, documentato a più riprese dal 1447 fino alla fine del regno⁵⁹. Nel 1455 il maestro Gualtiero de Tornay, senz'altro di origine nordica, riceve una paga annua di 63 ducati e 9 tari, il che lascia intendere che la sua attività per la corte fosse molto regolare, anche se non sono state rilevate altre menzioni del suo nome⁶⁰.

Diversa è la situazione dei musicisti. Molto presto appaiono alla corte di Napoli musicisti o artigiani legati al mondo musicale di origine fiamminga o nordica a occupare funzioni di rilievo e di grande prestigio. Dalla seconda metà del Trecento dominano in tutte le cappelle dell'Europa meridionale i musicisti e cantori di origine e formazione nordica, e principalmente fiamminga, affiancati in proporzione più o meno consistente da maestri di origine meridionale⁶¹. La cappella dei re d'Aragona è stata, insieme alla cappella pontificia di Avignone con la quale era legata da intensi scambi, uno dei principali centri di diffusione dell'*Ars Nova* in Europa. Questo ruolo persiste alla corte di Alfonso a Valencia negli anni 1420, e l'insediamento degli aragonesi a Napoli e nell'Italia meridionale apre una nuova via alla diffusione di una musica diventata proprio 'internazionale', rafforzando attraverso la rete delle corti italiane del Quattrocento un sistema satellitare messo a punto intorno alla corte avignonese un secolo prima⁶².

L'attività musicale della corte di Alfonso attira a Napoli anche altri artisti e artigiani di origine nordica. Si stabilisce a Napoli il costruttore d'organo Gerardo d'Olanda, dal quale Alfonso acquista il 19 gennaio 1456 per il prezzo di 300 ducati un organo di legno decorato con le sue armi da suonare nella reggia in sua presenza⁶³. Si producono nei divertimenti della corte funamboli di origine nordica o transalpina, come Guglielmo lo Camus e Giovanni Libort di Borgogna che ricevono un compenso di 20 ducati per il loro servizio il 31 gennaio 1456⁶⁴.

È significativa anche la carriera napoletana di Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511) originario del Brabant e approdato alla corte di Ferrante probabilmente all'inizio degli anni

⁵⁸ Si veda supra, pp. 62-63, pp. 79-81.

⁵⁹ *Minieri Riccio 1881*.

⁶⁰ cedola 28, f. 270v (*Minieri Riccio 1881*, p. 439).

⁶¹ Si rimanda a questo proposito alla sintesi di E. Anheim (*ANHEIM 2000*).

⁶² PIROTTA 1966; ANGLÈS 1976.

⁶³ L'organo è alto circa 6 palmi con 84 canne, con le armi d'Aragona, il castello ed il libro (cedola 30, f. 180; si veda in *Minieri Riccio 1881*, p. 442).

⁶⁴ Cedola 30, f. 182; si veda in *Minieri Riccio 1881*, p. 443.

1470, dopo un'attività presso le più importanti cattedrali del nord, da Cambrai a Chartres⁶⁵. Già nel maggio del 1479 è menzionato di passaggio a Ferrara «Zoane de tintoris de Borgogna cantatore de la Sacra magiestade del re de Napoli» e nell'ottobre 1480 è qualificato come «*cappellanus et cantor regis*» alla corte aragonese di Napoli in un registro di pagamento di ventuno cantori. Dopo la richiesta indirizzata al papa del 24 ottobre 1490, per essere ammesso a godere del titolo di dottore in diritto canonico e civile, nella quale Tintoris si definisce chierico di Cambrai e cantore della cappella del re di Napoli, l'attività del maestro sarà sempre più legato all'ambiente romano-pontificio. Se il caso di Tintoris è, per diversi motivi, esterno al nostro studio, suggerisce alcune osservazioni non del tutto fuori contesto. La carriera di Tintoris dalle province settentrionali del ducato di Borgogna al regno di Napoli e alla corte romana segue una traiettoria consueta per i musicisti e cantori dell'epoca e dimostra che i domini borgognoni erano ancora negli anni 1480 un vivaio di musicisti. Inoltre, se il periodo napoletano non è ben definito, le conseguenze sulla carriera del musicista alla corte pontificia attestano il prestigio incontestabile del titolo di cantore della cappella della corte di Napoli e il ruolo della corte di Napoli nella diffusione e nella pratica dell'*Ars Nova* in Italia.

3. Dalmau, da Valencia a Barcellona con tappa a Bruges.

Nella prospettiva della diffusione dei modelli fiamminghi alla corte di Alfonso la personalità di Luis Dalmau occupa da sempre un posto a parte. Perché è uno dei primi pittori a lavorare presso la corte di Alfonso a Valencia e per il legame con Jan van Eyck, che ha avuto modo di conoscere direttamente. Questi elementi, come anche la carriera svolta dal pittore esclusivamente tra Barcellona e Valencia dopo il suo rientro dalle Fiandre, suggeriscono alcune osservazioni sulle scelte del re riguardanti gli artisti chiamati alla corte di Napoli e sul valore politico-ideologico dello stile fiammingheggiante di Dalmau.

Di origine valenzana, il pittore Luis Dalmau appare documentato nel 1428⁶⁶. Lo stesso anno viene mandato da Alfonso in missione alla corte di Castiglia, dove si è pensato per molto tempo che avesse incontrato Jan van Eyck⁶⁷. Questo aspetto dell'attività di Dalmau per

⁶⁵ D'AGOSTINO G. 2000.

⁶⁶ Post propende per un'origine valenzana di Dalmau, anche se il nome è frequente anche a Barcelona (POST 1930-1958, vol. VII, t. 1, pp. 10-25, p. 11). Per una sintesi su Luis Dalmau si rimanda a RUIZ I QUESADA 1999; per una traccia biografica aggiornata su Dalmau, con corrispondente bibliografia, si veda anche RUIZ I QUESADA 2003, pp. 296-298.

⁶⁷ Tramoyeres immagina che sia stato mandato per altre missioni, per esempio per riaccompagnare don Pedro di Portogallo dopo l'incontro in Aragona con l'ambasciata borgognone. Visto che si pensava che van Eyck avesse

la corte, peraltro in linea con le mansioni consuete di un pittore di corte⁶⁸, e lo statuto di Dalmau alla corte spagnola di Alfonso ricordano la situazione di Jan van Eyck, impegnato per i «viaggi segreti» e altre missioni diplomatiche del duca di Borgogna⁶⁹. È sempre su ordine del re e a sue spese che Dalmau parte alla volta di Fiandra nel 1431. Questo viaggio s'inserisce forse in una strategia di sviluppo delle manifatture di arazzi fiamminghi nel regno d'Aragona, come lascia supporre un concomitante pagamento a Guillem au Veixell, maestro arazziere del re⁷⁰. È di certo un'occasione di aggiornarsi sulle pratiche artistiche fiamminghe in generale, dai modelli stilistici, alle modalità esecutive delle opere con le nuove tecniche di pittura a olio, all'organizzazione delle botteghe. Dalmau è di ritorno a Valencia nel 1436 e riceve lo stesso anno il compenso per la missione⁷¹.

Sembra l'unico dei pittori attivi alla corte di Alfonso ad avere ricevuto incarichi simili, sia nel campo propriamente diplomatico, sia per affari in cui diplomazia ed economia s'intrecciano in modo più complesso. Il re si affida di solito a maestri arazzieri, e più tardi a funzionari di corte – della guardaroba o della tesoreria – probabilmente per le competenze in materia organizzativa, economica e diplomatica richieste da tali missioni⁷².

Dopo qualche anno di attività a Valencia, tra il 1438 e il 1443, Dalmau si trasferisce a Barcellona, dove gli viene commissionata nel 1443 dal consiglio della città la famosa tavola della *Madonna dei Consiglieri*⁷³ (fig. 122). Vero manifesto della sua esperienza diretta della

partecipato a questa ambasciata (arrivato a dicembre) si supponeva che i due artisti si fossero incontrati in questa occasione. Post pensa piuttosto che Dalmau fosse rientrato alla corte prima – e che non fosse partito col re di Portogallo – perché c'è un pagamento al pittore del 3 dicembre 1428 da Valencia. Post suppone comunque che Dalmau abbia incontrato Jan van Eyck, nel 1427 o nel 1428 (si veda POST 1930-1958, vol. VII, t. 1, pp. 10-25, p. 10, p. 12). F. Ruiz i Quesada considera possibile che i due pittori si siano incontrati tra il 1426 e il 1429 a Valencia (RUIZ I QUESADA 1999, p. 541).

⁶⁸ WARNKE 1985 (1991), p. 317.

⁶⁹ STERLING 1976, pp. 32-33.

⁷⁰ POST 1930-1958, vol. VII, t. 1, pp. 10-25, p. 12. Post riporta il nome nella sua forma moderna, Guillem d'Uxelles.

⁷¹ Il 7 luglio 1436, è documentato a Valencia, dal pagamento per un piccolo lavoro (POST 1930-1958, vol. VII, t. 1, p. 12).

⁷² Sul significato politico-diplomatico dei viaggi in Fiandra degli agenti di fiducia del re, Dalmau Ferrer, Dalmau Fenoses, si veda supra, capitolo II.

⁷³ Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 15938. Si veda la scheda in BARCELONA 2003, cat. 36, pp. 296-301. Il contratto per la *Madonna dei Consiglieri* di Barcellona è firmato il 23 ottobre 1443. Figura sulla tavola la data 1445.

pittura fiamminga⁷⁴, la tavola è ultimata nel 1445. Nel 1448 Dalmau riceve la commissione del polittico per l'altare maggiore della chiesa di Sant Baldiri a Sant Boi de Llobregat⁷⁵ (fig. 123), poi nel 1452 quella per il polittico della chiesa del convento di Sant'Agostino a Barcelona⁷⁶. Nel 1453-1455 è documentato nella gilde dei pittori della città. Tra il 1457 e il 1459 lavora alla pala perduta della chiesa di Santa Cecilia a Maturò e a decorazioni per la residenza reale. È documentato ancora fino al 1461, anno probabile della sua morte.

A Barcellona, Dalmau fa capo a una grande bottega dove sono attivi artisti valenzani come Bartomeu Almenar e Gaspar Gual, con il quale Dalmau costituisce una società. Durante la sua permanenza nella capitale catalana, Dalmau mantiene forti legami con l'ambiente artistico valenzano, col quale continua a collaborare⁷⁷: per questo si è creduto che il pittore non fosse tanto inserito a Barcellona⁷⁸. È comunque probabilmente questa relativa marginalità rispetto all'ambiente artistico cittadino a spiegare che dopo la metà degli anni 1450 il pittore non godeva più del consenso e dell'ammirazione dei primi anni barcellonesi⁷⁹.

Il parallelismo tra la posizione a corte di Dalmau e quella di Van Eyck, l'esperienza di Dalmau in Fiandra e i probabili contatti diretti avvenuti in quella occasione con il pittore fiammingo, rendono difficile capire perché Alfonso non si avvalga delle nuove doti e capacità 'fiamminghe' del pittore dopo il trasferimento della corte a Napoli. D'altra parte, quale altro committente, o quale altra situazione poteva sembrare al pittore preferibile a quella del servizio a corte? Certo negli anni intorno al 1442-1443, quando Alfonso chiama Jacomart a Napoli, Dalmau è probabilmente già a Barcellona, o in partenza. Non risulta del tutto chiaro se il pittore abbia deciso da sé questo trasferimento, o sia stato convinto a trasferirsi dalle prospettive lavorative e addirittura da qualche contatto già avvenuto con il Consiglio della

⁷⁴ Ricordiamo che in quegli anni Dalmau ha senza dubbio visto il polittico di Gand (1432) e la *Madonna van der Paele*, eseguita tra il 1434 e il 1436 (quest'ultima opera essenziale per la composizione della *Madonna dei consiglieri*).

⁷⁵ Si veda la scheda dell'opera in BARCELONA 2003, cat. 37, pp. 302-305.

⁷⁶ Il contratto con la *gilde dei tanner* è datato del 20 luglio 1452.

⁷⁷ Nel 1448 lavora per un arazzo destinato al tesoriere del re a Valencia. Già nel 1444 sono documentate relazioni con cittadini valenzani.

⁷⁸ Questa situazione non è tanto lontana da quella, frequentemente attestata di relativa impermeabilità tra l'ambiente artistico della corte e gli ambienti locali cittadini. Anche se Dalmau non è attivo a Barcellona nel contesto di una corte, vi riceve incarichi di particolare prestigio. La presenza del pittore significava forse, come vedremo poco più avanti, la presenza simbolica dell'autorità reale.

⁷⁹ Francesc Ruiz i Quesada, in BARCELONA 2003, p. 298. Lo mostrano anche la crescente fama di Jaume Huguet che si vede assegnato in questi anni importanti incarichi. È a Huguet che la *gilda* dei pittori assegna nel 1463 gli incarichi ricevuti precedentemente da Dalmau, ma rimasti incompiuti alla sua morte.

città, o forse perché deluso dal fatto che il re gli avesse preferito Jacomart per l'incarico di pittore di corte nella sua nuova residenza di Napoli.

L'errore nel nome Juan invece di Luis ha fatto supporre che nel 1443 Dalmau non fosse ancora molto conosciuto a Barcellona⁸⁰; ma appare difficile pensare che un'istituzione cittadina così importante e rappresentativa come il Consiglio si rivolgesse per un incarico del genere, altamente simbolico, a uno sconosciuto. Il Consiglio avrà anzi scelto Dalmau proprio per la sua importante attività alla corte di Alfonso d'Aragona e i suoi legami col sovrano, e forse anche per le sue doti artistiche, aggiornate sulle ultime conquiste dell'*Ars nova* fiamminga, già in voga⁸¹. Si potrebbe pensare, allora, che il re ritenesse necessario che il pittore, di cui appunto si fidava, rimanesse a Barcellona, quasi a ribadire simbolicamente l'autorità reale sulla città.

4. Jacomart, il «*feel pintor e mestre de cambra*».

La personalità che meglio incarna la figura del pittore di corte nella Napoli di Alfonso è quella di Jacomart, «*lo feel familiare e pintor de cambra*» del re. Questa figura, senza dubbio fra le più affascinanti della storiografia artistica novecentesca, pone tuttora una serie di problemi critici e filologici assai rilevanti, di cui discuteremo: il divario tra una ricca situazione documentaria e la mancanza di notizie relative alla concreta attività del pittore alla corte di Napoli; il problema storiografico della ricostruzione del *corpus* di Jacomart, che presenta alcuni aspetti particolarmente spinosi come la definizione dei suoi rapporti con Reixach e la coerenza dell'evoluzione stilistica dalla formazione valenzana sui modelli fiamminghi all'esperienza italiana.

4.1. La situazione documentaria.

Le circostanze della venuta di Jacomart a Napoli sono ben documentate. Gli archivi aragonesi sono ricchi di documenti relativi al trasferimento e al trattamento del pittore a Napoli. L'insistenza di Alfonso a farlo venire e rimanere stabilmente a Napoli attesta della sua convinzione nella scelta del suo pittore di corte. Un ordine di Alfonso al Baile general del

⁸⁰ POST 1930-1958, vol. VII, t. 1, p. 13.

⁸¹ Lo testimoniano anche l'alto prezzo pagato a Dalmau per l'opera, il che fa pensare che il pittore non abbia delegato la sua esecuzione alla bottega ma abbia invece fatto mostra di tutti i suoi talenti (Francesc Ruiz i Quesada, in BARCELONA 2003, p. 305).

Regno di Valencia del 22 novembre 1442 - cioè solo qualche mese dopo aver cacciato da Napoli Renato d'Angiò e ancor prima di aver trionfalmente preso possesso di Castel Nuovo -, riportato in un documento del 29 giugno 1443, mostra la premura del sovrano nell'organizzare il trasferimento dell'artista senza portare pregiudizio alla sua carriera e alla sua fama a Valencia⁸². Il re afferma che «*no volria per ço lo dit Jacomart que sa venguda a nos pus tost forçada que no voluntaria, le fos en dan ne deffamacio, ço es ques dignes ell esser se partit ab los deners de les gents no havent los donat degut compliment*»; mostra di aver a cuore per il suo pittore la «*conservacio de sa honor e bon credit*», e si preoccupa «*que lo dit Jacomart no report deffamacio alguna ans les gents lo haien per ben scusat o ell se degns contents*». Perciò richiede agli ufficiali del Regno di Valencia che «*son o seran doneu e pagueu per lo dit mestre Jacomart tot lo que ell se trobara deuer aqui per les rahons subre dites fins en summa de trescents florins d'Arago e no mes avant*». È previsto la nomina di «un o dos mestres pintors» per valutare le opere iniziate da Jacomart a Valencia.

Alfonso emette vari ordini al Mestre Racional e al Baile General di Valencia per pagare al pittore un compenso per le opere a lui commissionate ma non terminate a causa del suo trasferimento, e, qualche anno dopo, si adopera per far venire anche la moglie e la «casa» del pittore⁸³. Il pittore viene chiamato – nel giugno 1444 - «*lo feel familiar e pintor de cambra nostre*»⁸⁴ mentre la moglie Maddalena appare, in una lettera del 7 marzo 1444, come «*uxori fidelis familiaris et de pictoris nostri Jacomart bacho*»⁸⁵.

Poche sono invece le notizie sulla sua concreta attività alla corte. Si ha notizia della commissione da parte di Alfonso di una pala raffigurante il *Miracolo di Santa Maria della Pace* per l'omonima chiesa. Nel settembre 1444, il quadro raffigurante il *Miracolo di Santa Maria della Pace*, ordinato dal re al pittore «maestro Giacomarte Baco» viene trasportato dalla casa del pittore al Castel Capuano di Napoli, e in seguito, su ordine del re, dal Castel Capuano al Campo Vecchio⁸⁶. Il dipinto doveva avere misure imponenti se ci fu bisogno per il trasporto di dieci «vastasi». Il miracolo cui il dipinto fa riferimento costituisce un evento fondante dell'insediamento della nuova dinastia nel Mezzogiorno e viene descritto in un

⁸² ACA, Reg. 2901, f. 110v-111r, 29 giugno 1443; DOCUMENTO 41. Lo stesso ordine è registrato nel *Mestre Racional, Cruenta del Baile General, 1443*, f. 304v; pubblicato in TORMO Y MONZÓ 1913, pp. 105-106, doc. VIII.

⁸³ ACA, Reg. 2653, f. 119r, 26 settembre 1446, Lettera a Berenguer Mercader; DOCUMENTO 42. ACA, Reg. 2653, f. 121r, 28 settembre 1446, Lettera a Jacomart; DOCUMENTO 43.

⁸⁴ ACA, Reg. 2720, ff. 36r-v, 7 giugno 1444, Lettera a Guillem de Vich; DOCUMENTO 44

⁸⁵ ACA, Reg. 2720, f. 9v, 7 marzo 1444, da Napoli.

⁸⁶ Cedola 8, f. 38v; si veda *Minieri Riccio 1881*, pp. 243-244.

diploma reale del 1 gennaio 1446⁸⁷. Ebbe luogo nel Campo Vecchio alla vigilia dell'assedio finale alla città di Napoli da parte dell'esercito aragonese. Il re vide in sogno la Vergine che gli insegnò il modo di impadronirsi della città e fece voto di edificare una chiesa ed un monastero in questo luogo appena ottenuta la vittoria. Nel 1444 la chiesa è già ultimata e viene avviata l'anno dopo la costruzione del monastero destinato ai padri di Santa Maria della Mercede.

La chiesa di Santa Maria della Pace diventa metà di una processione annuale in cui viene commemorata la presa della città di Napoli da parte di Alfonso, documentata dalle cedole di tesoreria e ricostituita da Minieri Riccio⁸⁸:

Questa processione incominciava con otto uomini vestiti al costume de' turchi che portavano lo stendardo di S. Giorgio con la croce vermiglia, indi 210 balestrieri confrati della confrateria di S. Giorgio, i quali tutti con ceri accesi in mano accompagnavano re Alfonso unitamente all'arcivescovo ed a tutti gli ordini ecclesiastici in questa processione generale, che uscendo dal Duomo della città andava a terminare nella chiesa di Santa Maria della Pace o Campo Vecchio, dove giunti, il re donava una coppa di argento dorata, dentro e fuori, alla detta confrateria per darsi a quello dei balestrieri, che avrebbe fatto il migliore tiro al giuoco della balestra. Indi il re, avendo preventivamente fatto preparare pane, vino, frutta ed altro in abbondanza, permetteva che i balestrieri e tutta la gente che l'aveva accompagnato si ristorassero⁸⁹.

La commissione del dipinto per la chiesa di Santa Maria della Pace è quindi per Jacomart da poco giunto a Napoli uno dei primi incarichi ufficiali. Il committente, la destinazione, e il soggetto della tavola indicano l'importanza della committenza intesa come una legittimazione e una celebrazione del potere di Alfonso designato re dall'intervento divino. La valenza politica della commissione rientra perfettamente nell'attività di un pittore di corte. Questo contesto destina l'opera a una notevole visibilità e di conseguenza probabilmente un grande impatto sull'ambiente artistico locale. Questa visibilità dell'opera, o quanto meno la centralità della chiesa in cui era custodita, viene ogni volta riconfermata nel ripetersi annuale della processione attraverso lo spazio pubblico inteso come spazio di

⁸⁷ ASN, *Camera della Sommaria, Registrum Privilegiorum tempore regis Alfonso I*, vol. 3, ff. 183-184, 1 gennaio 1446; pubblicato da Minieri Riccio, pp. 248-251; DOCUMENTO 45. Anche il Çurita al cap. 47 del libro 16 dei suoi *Annali* (fol. 51 t. del vol. 4) riporta che Alfonso «*mando edificar un monasterio de Santa Maria de la Paz de la orden de la Merced: en el lugar llamado Campo viejo, adonde tuvo su real contra la ciudad de Napoles, tanto tempo: y una capilla en la boca del Pozo, poi donde salieron sus gentes quando se entro la ciudad con invocacion de San Jorge: y en la casa a donde estava el Pozo, otra capilla a invocacion de S. Miguel*».

⁸⁸ Per esempio le cedole 23, anno 1453, f. 345 t. 346; ced. 30 anno 1456, f. 227; si veda Minieri Riccio 1881, pp. 417-418.

⁸⁹ Minieri Riccio 1881, pp. 417-418.

comunicazione secondo il concetto di *Öffentlichkeit*⁹⁰. Forse già le operazioni di trasporto dell'opera dalla casa del pittore a Castel Capuano e poi a Campo Vecchio possono essere intese come un momento ufficiale di presentazione dell'opera alla città e al popolo, cioè al suo 'pubblico' – quindi un momento di comunicazione –, a sottolinearne il carattere appunto pubblico.

4.2. Il problema del *corpus* di Jacomart e il rapporto Jacomart - Reixach.

Intorno a questa situazione documentaria, accertata ma povera di indizi precisi riguardo all'attività artistica di Jacomart, si è tentato già dai primi anni del Novecento di ricostruire la personalità del pittore. La definizione della personalità di Jacomart costituisce una delle questioni critiche più delicate della storiografia novecentesca, principalmente spagnola ma con qualche proposta venuta dalla critica italiana nell'ultimo quarto di secolo nell'ambito dello studio della circolazione mediterranea⁹¹. La prima monografia dedicata al pittore è lo studio pubblicato da Tormo y Monzo⁹² nel 1914 che ha costituito, oltre che un punto di partenza necessario per il regesto delle fonti documentarie, un precedente storiografico problematico, per il vasto e poco omogeneo *corpus* di opere raggruppate intorno al nome di Jacomart.

Decisiva è stata nel processo di identificazione di Jacomart pittore la ricostruzione proposta da Saralegui nel 1942 della figura del Maestro di Bonastre. Lo studioso spagnolo parte dalla *Trasfigurazione* del Museo catedralicio di Valencia (fig. 124) che attribuisce a un pittore soprannominato 'il Maestro de Bonastre' per il suo legame con il committente Johan de Bonastre, benefattore della cattedrale di Valencia nel 1448. Saralegui attribuisce al pittore un gruppo di opere in parte conservate nella capitale levantina tra cui il *San Ildefonso* dello stesso Museo Catedralicio, l'*Annunciazione* del Museo de Bellas Artes di Valencia (fig. 125), ma anche l'*Incoronazione*, del Boston Museum of Art, la *Madonna col Bambino* della Collezione Abellò (fig. 126), e la *Vergine annunziata*, del Museo Civico di Como (fig. 130).

L'alta qualità delle opere che attestano l'attività di un'artista di primo ordine suggerisce di identificare il Maestro di Bonastre con Jacomart, il quale era nel 1460 in relazione con

⁹⁰ JASPERT 2000, p. 1840.

⁹¹ Sulle vicende dell'identificazione di Jacomart si veda J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, pp. 186-191.

⁹² TORMO Y MONZO, 1913.

Johan Bonastre⁹³. Nel 1986 José Pitarch propone di riconoscere Jacomart nel Maestro di Bonastre autore dell'*Annunciazione* del Museo di Bellas Artes di Valencia⁹⁴. Il dipinto era stato riferito da Tormo a Luis Dalmau, attribuzione ripresa da Gudiol ancora nel 1954, a sottolineare l'evidente e precoce fiamminghismo dell'opera. Saralegui vi riconosce la stessa mano della *Trasfigurazione* del Museo catedralicio di Valencia, cioè quella del Maestro di Bonastre⁹⁵. L'ipotesi dell'identificazione di Jacomart con il Maestro di Bonastre è definitivamente sancita da Gomez Frechina in occasione della mostra valenzana del 2001⁹⁶ e recentemente riaffermata dallo stesso studioso⁹⁷.

È presto apparso una questione spinosa il rapporto tra Jacomart e Reixach all'interno della bottega dalla vasta produzione, non solo per il delicato lavoro filologico della distinzione delle mani ma anche per una situazione complessa e a volte contraddittoria sotto il profilo delle notizie, anche proprio per le modalità dell'organizzazione della bottega. La tradizione critica, partendo dal presupposto che il collaboratore è meno bravo del maestro titolare della bottega per di più pittore reale, tendeva finora ad attribuire a Jacomart le opere di maggiore qualità, mentre quelle di minore qualità venivano ascritte a Joan Reixach, collaboratore e in seguito erede della bottega⁹⁸. Jacomart sarebbe stato l'ideatore di un modello ripreso da Reixach, con conseguente caduta di livello. Se il carattere sistematico di questo metodo attributivo non è del tutto soddisfacente, appare ancor meno convincente alla luce dei dati relativi all'organizzazione professionale della bottega che ci dicono che Jacomart, benché fosse pittore del re, non era pagato meglio di Reixach⁹⁹.

Questa ipotesi è definitivamente messa in crisi nel 1995, con la scoperta a Roma di un documento¹⁰⁰ che permette di attribuire con certezza a Pere Reixach, pittore poco conosciuto probabilmente parente di Joan Reixach, una parte del polittico di Játiva commissionato dal

⁹³ Un documento del 1460 in cui Jacomart viene pagato per la tavola di Santa Catalina per la cappella reale del Palazzo Reale di Valencia.

⁹⁴ Sulle proposte critiche per l'*Annunciazione* del Museo de Bellas Artes di Valencia, si veda MADRID-VALENCIA 2001, cat. 72, pp. 445-449, e la scheda dell'opera da J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 23, pp. 192-197.

⁹⁵ Con questa attribuzione l'opera fu esposta alla mostra VALENCIA 1973, cat. 32, p. 41.

⁹⁶ J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 23, pp. 192-197.

⁹⁷ VALENCIA 2005, cat. 25, p. 88.

⁹⁸ Si veda la critica di questo processo critico-storiografico in FERRE I PUERTO 2000, p. 1682.

⁹⁹ FERRE I PUERTO 2000, p. 1682.

¹⁰⁰ Per il documento e le conseguenti ipotesi di attribuzione si veda GONZÁLEZ BALDOVÍ 1995; COMPANY I CLIMENT 1995 b.

cardinale Borgia. Inizia allora un processo di smantellamento del catalogo di Jacomart. Altre opere riferite nei documenti a Jacomart, si sono rivelate ultimate da Reixach, come la tavola di Catì. Mentre documenti scoperti nel corso del Novecento hanno rivelato che diverse opere attribuite unanimemente dalla critica a Jacomart, e considerate espressioni probanti dello stile del maestro, spettavano a Reixach, come il *San Michele* di Reggio Emilia (fig. 134) e il *San Benito* del Museo catedralicio di Valencia (fig. 135).

La relativa abbondanza delle menzioni del nome del pittore nelle fonti d'archivio che difficilmente si riusciva a far coincidere con una complessa situazione materiale, caratterizzata da due personalità i cui rapporti artistici non sempre appaiono chiari, ha perfino suggerito a parte della critica di considerare Jacomart come una sorta di imprenditore, un gestore di un'importante bottega molto richiesta a Valencia più che un pittore, ovvero un artigiano che pratica l'arte della pittura.

4.3. Proposte per un percorso stilistico.

Il percorso stilistico di Jacomart - che almeno per il periodo più precoce dell'artista è da identificare nelle opere assegnate finora al Maestro di Bonastre - quale recentemente tracciato da Gomez Frechina¹⁰¹, inizia con un momento privilegiato di qualità già alta e di stretta aderenza ai modelli fiamminghi, principalmente eyckiani, testimoniato dalla *Trasfigurazione* del Museo Catedralicio di Valencia¹⁰² (fig. 124), dall'*Annunciazione* del Museo di Bellas Artes di Valencia (fig. 125) e da altre opere stilisticamente affini. La fonte di questa ispirazione ai modelli fiamminghi può essere l'esperienza diretta delle opere di Jan van Eyck conservate a Napoli da Alfonso ma anche, prima, la pittura di Dalmau attivo a Valencia al suo ritorno dalle Fiandre nel 1436.

Lo Jacomart della maturità è un pittore più 'italianizzante', influenzato dalle novità italiane viste a Napoli, nello stile della *Madonna col Bambino* della collezione Abellò (fig. 126), che proprio per il suo pregnante sapore italianizzante è stata riferita a un pittore attivo in Italia¹⁰³. In un periodo intermedio di questo percorso stilistico potrebbe collocarsi la *Madonna col Bambino e angeli* dell'antica collezione Viuda de Iturbe¹⁰⁴ (fig. 128). Pur con un impianto

¹⁰¹ J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 22, pp. 186-191.

¹⁰² J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 22, pp. 186-191.

¹⁰³ La tavola è forse parte di un polittico commissionato dai consiglieri della città di Museros nel 1450, a cui potrebbe appartenere anche *l'Adorazione dei Magi* dell'antica collezione Alvarez de Villafranca del Penedés (J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 22, pp. 190-191, fig. 22.5).

¹⁰⁴ J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 22, pp. 190-191, fig. 22.6.

simile e identiche reminiscenze fiamminghe avvertite negli ampi panneggi dei ricchi broccati, la *Madonna col Bambino* Abellò testimonia una concezione plastica nuova, evidente nella costruzione del viso della Vergine, e un'adesione ai modelli prospettici e architettonici propri del Rinascimento italiano. La *Madonna col Bambino e angeli* già nella collezione Viuda de Iturbe riprende il modello della *Madonna col Bambino* di Rogier van der Weyden oggi al museo del Prado (fig. 129). L'autore della tavola ha probabilmente avuto modo di vedere l'originale o qualche copia del dipinto fiammingo, forse proprio nell'ambiente della corte di Alfonso in cui i modelli rogieriani ebbero una vasta circolazione, come attesta il caso della miniatura¹⁰⁵.

L'adesione di Jacomart ai modelli fiamminghi raggiunge vertici rari perfino nell'area iberica, che si possono confrontare con i più famosi saggi di Luis Dalmau, quale la *Madonna dei Consiglieri* di Barcellona (fig. 122). L'*Annunciazione* di Valencia costituisce da questo punto di vista un'opera esemplare per l'espressione perfettamente assimilata dell'ispirazione iconografica e stilistica fiamminga. La versione iconografica dell'angelo in vesti sacerdotali è propria della tradizione nordica dove trova eco fino ai primi anni del Cinquecento¹⁰⁶. Ma sono senz'altro gli effetti pittorici, di estrema raffinatezza a conferire all'opera un sorprendente sapore fiammingo: l'attenta descrizione delle cose e la precisa resa dei materiali – perle, ricami e broccato direttamente ispirati ai modelli eyckiani, ma anche il pavimento maiolicato e il pulpito ligneo -, che culmina nella splendida spilla che chiude il manto dell'angelo, l'ampio e morbido panneggiare delle vesti, le bionde capigliature finemente disegnate e spolverate da riflessi luminosi. Perfino le fisionomie avvicinano i modelli fiamminghi con una naturalezza disturbata solo dalle incerte proporzioni tra visi e mani. Questa sorprendente assimilazione dello stile fiammingo e il carattere monumentale e eyckiano delle figure fu forse ispirato all'*Annunciazione* che Dalmau dipinse nel 1436 per la cappella del castello di Játiva¹⁰⁷.

Le stesse caratteristiche stilistiche si riscontrano in un'altra *Annunciazione* conservata in una collezione privata valenzana (fig. 127) e già nella collezione Mascarell, riferita da Gomez Frechina allo stesso Jacomart¹⁰⁸. Perfino la Vergine è avvolta in un ricco manto di broccato, mentre il motivo floreale attentamente descritto sulla manica gonfia dell'angelo è molto vicino a quello ripetuto sul manto della Vergine della tavola della collezione Abellò. Forse i

¹⁰⁵ Si rimanda su questo punto supra, pp. 162-164.

¹⁰⁶ J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 23, p. 194; J. Gomez Frechina in VALENCIA 2005, cat. 25, p. 88.

¹⁰⁷ Un documento del 11 settembre 1436 firmato da Dalmau (SANCHIS SIVERA 1930-1931, p. 102).

¹⁰⁸ J. Gomez Frechina in VALENCIA 2001, cat. 23, p. 196, fig. 23.4; J. Gomez Frechina in VALENCIA 2005, cat. 25, p. 88.

pannaggi non possiedono tuttavia la caduta morbida ed elegante che caratterizza l'*Annunciazione* del Museo di Bellas Artes né riescono a suggerire sotto la pesante e un poco rigida cascata di pieghe del manto dell'angelo e dietro l'effetto di confusa sovrapposizione ornamentale della figura della Vergine, l'articolato volume dei corpi inginocchiati.

L'attribuzione a Jacomart della *Vergine Annunziata* del Museo Civico di Como (fig. 130) confermerebbe il grado di assimilazione dei modelli fiamminghi insieme all'elevato livello qualitativo del pittore di Alfonso. Già ritenuto episodio iberico della circolazione mediterranea¹⁰⁹ e in seguito, su suggerimento di Bologna, a lungo considerata opera giovanile di Antonello¹¹⁰, la tavola è tornata recentemente nel corpus di Jacomart. Il primo a proporre l'attribuzione a Jacomart fu Joaquin Yarza Luaces¹¹¹, seguito da Mauro Natale e Gennaro Toscano¹¹². Mauro Lucco, che vi riconosce un'interpretazione del tipo iconografico della *Virgo Advocata*, la considera «una delle opere meglio riuscite prodotte dalla bottega di Jacomart, e dalla mano di Reixach, a una data prossima a quella del *Retablo de Santa Ana a Játiva*, del 1452»¹¹³. Se tale attribuzione rimane un'ipotesi valida, prima di tutto come indicazione stilistica nella direzione più dell'area valenzana che di un Antonello giovane, pochi sono gli altri nomi che possono rispondere alla notevole qualità della tavola¹¹⁴.

Se il confronto più stringente per la *Vergine* di Como rimane quello con le clarisse della tavola della Consegna della regola di Colantonio (fig. 132), già suggerito dal Longhi nel 1953, Gomez Fechina ha recentemente insistito sulle analogie con la Vergine dell'*Annunciazione* di Valencia¹¹⁵ (fig. 125). Nel consolidare l'attribuzione a Jacomart intorno al 1450 decisivi risultano non solo il sapore decisamente iberico-valenzano dell'opera e le

¹⁰⁹ Alla mostra di Messina dedicata ad Antonello da Messina nel 1953 (MESSINA 1953), il dipinto fu esposto come opera di ignoto autore spagnolo. Longhi nella recensione alla mostra sottolineò il legame con le esperienze filo-fiamminghe di Dalmau e Jacomart, collegando il dipinto alla tavola degli Ordini di Colantonio (LONGHI 1953).

¹¹⁰ Per F. Bologna (BOLOGNA 1977) è Antonello da Messina. L'attribuzione fu ripresa fino a Barbera (BARBERA 1998), mentre Paolini (PAOLINI 1981) esprime alcuni dubbi.

¹¹¹ YARZA LUACES 1995. Già P. L. De Vecchi (COMO 1981) individuava nel dipinto di Como le caratteristiche della ripresa dei modelli fiamminghi dai maestri valenzani.

¹¹² M. Natale e G. Toscano, in MADRID-VALENCIA 2001, cat. 46, pp. 323-328.

¹¹³ M. Lucco, in ROMA 2006, cat. 1, p. 126. Ne dissente, per ragione di qualità stilistica F. Sricchia Santoro (SRICCHIA SANTORO 1981; SRICCHIA SANTORO 1986).

¹¹⁴ È proprio la notevole qualità dell'opera ad aver costituito un argomento essenziale a favore di un'attribuzione ad Antonello da Messina.

¹¹⁵ J. Gomez Fechina in VALENCIA 2001, p. 195.

scelte iconografiche riconducibili all'ambiente iberico¹¹⁶, ma anche le caratteristiche esecutive dell'opera fra cui i punzoni del tutto simili a quelli di altre opere attribuite al pittore. Ci sembrano peraltro assai rilevanti le differenze stilistiche che distinguono la tavola di Como dalla *Vergine leggente* della Collezione Forti (fig. 131), anche se un'analogia impostazione e alcune scelte iconografiche hanno spesso suggerito un confronto tra le due opere¹¹⁷.

4.4. Il ruolo dei pittori valenzani nella diffusione del modello fiammingo a Napoli.

Le personalità di Jacomart e Reixach sono significative per il ruolo intermediario svolto dai pittori valenzani in assenza di pittori fiamminghi alla corte di Napoli. La profonda adesione ai modelli fiamminghi di Jacomart maturata negli anni intorno al 1440 sull'esempio di Luis Dalmau da poco tornato in patria era in grado di soddisfare il gusto per la pittura nordica di Alfonso al punto da convincere il sovrano a chiamare il pittore al suo servizio nella nuova capitale del suo regno. Potrebbe aver contato anche l'ascendenza nordica del pittore, il quale avrebbe potuto ricevere con essa conoscenze tecniche, linguistiche, culturali tali da designarlo come protagonista ideale della diffusione della cultura figurativa fiamminga nell'area mediterranea. Non bisogna trascurare neanche la consolidata dimestichezza del pittore nel gestire una bottega e rapportarsi con nuovi compagni.

Jacomart giunge a Napoli già dal 1442, probabilmente con qualche aiutante, mentre Reixach, che ha acquistato a Valencia un *San Francesco* di Jan van Eyck, è forse già venuto a Napoli prima della metà del secolo¹¹⁸. C'è da chiedersi se il 1442, sarebbe una data sufficientemente alta per collocare la 'scoperta' a Napoli dei modelli fiamminghi, anche se attraverso i pittori valenzani, per poter immaginare già intorno al 1445 conseguenze del calibro dei pannelli di Colantonio a San Lorenzo. Comunque, lo stesso Barthélemy d'Eyck, nel caso fosse giunto a Napoli, avrebbe avuto solo qualche anno di anticipo per influire sui modi di Colantonio, supponendo che arrivasse nel 1438 per ripartire nel 1442, o forse già nel 1441.

¹¹⁶ M. Natale e G. Toscano vi vedono un esempio caratteristico di *Andachtsbild*, cioè immagine di contemplazione (MADRID-VALENCIA 2001, p. 323).

¹¹⁷ Per M. Natale e G. Toscano, la *Vergine leggente* della collezione Forti è la copia di un originale di Antonello da Messina realizzato a Napoli, nel quale l'artista mostra di aver assimilato i modelli di Jacomart (MADRID-VALENCIA 2001, p. 328). Anche M. Lucco considera certa l'appartenenza delle opere a due mani diverse, accostando la tavola Forti alle opere di Bermejo degli anni 1475-1480 (ROMA 2006, p. 128).

¹¹⁸ J. Gomez Frechina (VALENCIA 2001, cat. 2, pp. 118-122). Ripreso da T.-H. Borchert (BORCHERT 2006, p. 30).

Se il catalogo di Jacomart pone ancora molti problemi, le opere attribuite al pittore attestano senza dubbio, e a livelli diversi, la gravidanza dei modelli fiamminghi. Anzi, la questione attributiva, soprattutto se discussa in termini di distinzione fra maestro e bottega, ma anche fra Jacomart e Reixach, non è poi tanto significativa quanto l'evidente adesione ai modelli fiamminghi. L'importanza di questa cultura figurativa di matrice fiamminga appare in effetti decisiva nella scelta del pittore di corte da parte di un re nuovamente insediatosi sul trono di Napoli. Il tentativo di legittimarsi, attestato dalla committenza per Santa Maria della Pace, avrà trovato nello stile fiammingo un linguaggio soprannazionale, distinto e indiscutibilmente regale, simbolo di potere, di ricchezza e di splendore come insegnava la corte borgognone di Filippo il Buono dai tempi di Jan van Eyck. Il desiderio di potersi inserire nella mappa artistico-culturale, e quindi politica, della penisola italiana sarà senza dubbio stato agevolato, dopo la stagione angioina all'insegna di Pierre du Billant e – forse – Barthélemy d'Eyck, dalla collaborazione di un pittore valenzano di nascita e di formazione, ma anche fiammingo di ascendenza e di ispirazione, e prima di tutto mediterraneo.

5. Leonardo da Besozzo.

Fra i pittori di corte di Alfonso d'Aragona a Napoli appare anche il nome di Leonardo da Besozzo, già attivo all'epoca di Renato d'Angiò. La carriera di Leonardo da Besozzo costituisce un esempio significativo dei cambiamenti che dopo il regno di Renato d'Angiò, con l'insediarsi di Alfonso d'Aragona, riguardano l'ambiente artistico napoletano, segnato dai nuovi modelli fiamminghi.

L'attività di Leonardo a Napoli inizia con la partecipazione probabilmente tra il 1427 e il 1432 al ciclo di affreschi del monumento a Ladislao in San Giovanni a Carbonara, attestata dalla firma del pittore nel *Sant'Agostino*: «*Leonardus de Bisuccio de Mediolano ornavit*»¹¹⁹. Formato nell'ambiente vivace del gotico internazionale caratteristico della corte viscontea tra Pavia e Milano, dove è attestata la sua collaborazione col padre Michelino nei lavori per la cappella dei santi Quirico e Giulitta nel Duomo di Milano nel 1421¹²⁰, Leonardo ne eredita «il talento di infondere ai suoi personaggi una grazia squisita, tipicamente lombarda, la capacità

¹¹⁹ TOSCANO 1999 b, pp. 417-421; TOSCANO 2004 b, pp. 372-383. Toscano respinge per gli affreschi di Leonardo da Besozzo l'ipotesi di una datazione dopo il 1432, data della morte del Caracciolo.

¹²⁰ TOSCANO 2004 b, p. 371. Questa è l'unica fonte che documenta l'attività di Leonardo in Lombardia.

di rendere tangibile l'eleganza raffinata delle *silhouettes* sinuose dei suoi personaggi, nonché uno spiccato senso naturalistico»¹²¹.

Probabilmente negli anni 1435-1438 si colloca il suo soggiorno a Roma, dove assimila le novità proposte da Masolino da Panicale nella cappella Branda Castiglione a San Clemente, nel polittico di Santa Maria Maggiore e soprattutto nel suo ciclo degli uomini famosi di Palazzo Orsini. La copia di questo ciclo realizzata da Leonardo, detta *Cronaca Crespi*, sarebbe appunto all'origine del suo ritorno a Napoli alla corte di Renato d'Angiò. La presenza di Carlo d'Angiò identificato fra le illustri figure della *Cronaca Crespi* sarebbe parsa proprio opportuna al nuovo re di Napoli, il quale avrebbe commissionato al suo pittore di corte (Barthélemy d'Eyck?) una copia della *Cronaca Crespi*, conosciuta come *Chronaca Cockerell*.

Di fatto, Leonardo da Besozzo è di nuovo a Napoli a partire dal 1438, e sembra attivo per la corte, se nel 1438 stesso dipinge le armi di Renato d'Angiò nel *Libro* della confraternita di Santa Marta (Napoli, Archivio di Stato, ms. 99.C.I.). Gli sono stati attribuiti anche gli angeli in gloria nel dipinto di *Sant'Antonio di Padova* nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, e di recente, G. Toscano ha attribuito a questo secondo periodo napoletano del pittore la decorazione di un codice in due volumi della Pierpont Morgan Library, il Petrus Baldus de Ubaldis, *Lectura super codicis libris II, III, V, X, XI*¹²². Leonardo da Besozzo si presenta in quegli anni come il migliore interprete del filone gotico lombardo-veneto che caratterizzava la committenza di Renato al suo arrivo nella capitale partenopea, ma è anche già parte della situazione artistica napoletana dei primi decenni del Quattrocento ricca di apporti vari, toscani, iberici, veneto-lombardi legati alla cultura di Altichiero ma anche emiliani e marchigiani, come testimoniano le opere del Maestro di San Ladislao e del Maestro dei Penna¹²³.

Con l'insediamento di Alfonso d'Aragona sul trono di Napoli, nel 1442, Leonardo passa al servizio della nuova dinastia - elemento che sembrerebbe favorire un'interpretazione nel senso di una continuità fra i due sovrani. Viene in effetti menzionato nelle cedole della tesoreria aragonese per diversi lavori commissionati dal re nel 1451, nel 1454, poi nel 1456 e

¹²¹ TOSCANO 2004 b, p. 372.

¹²² New York, Pierpont Morgan Library, ms. 441-442. Si tratta di una interpretazione giuridica di Pietro Baldo degli Ubaldi di Perugia sul *Codice* di Giustiniano copiato a Napoli nel 1439 (nuovo stile) per Jacobus di Fucio, professore di diritto, dagli scribi Berteramo di Forciato di Castelluccio e Petrus Pictzenini (Piccinini?), come si deduce dall'*explicit* del foglio 169 v del primo volume (TOSCANO 2004 b, p. 374).

¹²³ Sulla pittura a Napoli nei primi decenni del Quattrocento si veda BOLOGNA 1969; ABBATE 1974; NAVARRO 1987; DE MARCHI 1991; NAVARRO 1993; NAVARRO 1995; NAVARRO 1998; ROMANO 2001; TOSCANO 2001 b.

nel 1458¹²⁴. Una cedola del 18 febbraio 1451 menziona un pagamento probabilmente per una cattedra destinata ad un professore di teologia remunerato dalla corte¹²⁵: «*Item doni de manament del Senuyr Rey per mig Paulo gastone a mestre Leonado de Bystico pintor VI duc., los quals lo dit Senior los hi mana donar per los treballs a sostenguts en pintar I cadiran pe [?] en teologia*». Nel 1454 viene pagato per aver dipinto delle armi per i funerali del re di Castiglia. Nel 1456 si registra un pagamento per «stendardi e bandiere con le armi del re, da porsi in piatti di confetture servite in vari conviti»¹²⁶, e nel 1458 è pagato per lavori di pittura e doratura del soffitto della sala degli angeli nella Torre Vivarella in Castel Nuovo¹²⁷.

Leonardo non sembra più occupare un posto di primo piano fra gli artisti al servizio di Alfonso, anche se era consueto che, perfino nel caso di figure prestigiose come quella di «pittore del re», l'attività a corte comprende anche lavori comuni di questo tipo. L'emarginazione di un pittore finora destinatario degli incarichi più prestigiosi della corte rivela, se non una volontà politica e ideologica di distinguersi dal precedente sovrano, per lo meno un sensibile cambiamento di gusto che vede lo stile gotico internazionale, ancora tipico della cultura cortese nella prima metà del secolo, abbandonato per i nuovi modelli fiamminghi¹²⁸. La cultura figurativa tardo-gotica di matrice lombarda di Leonardo da Besozzo doveva in effetti sembrare 'arcaico' al nuovo sovrano sedotto dal realismo poetico di un Pisanello, allora attivo alla corte, e soprattutto dai modelli fiamminghi di Van Eyck e Van der Weyden. Ciò spiega che, come nei casi del Maestro di Santa Marta e del Maestro di Isabella di Chiaromonte, la sua influenza non abbia varcato le mura dello *scriptorium*, innervando 'soltanto' la produzione miniata della corte¹²⁹.

Bisogna aggiungere al 'dossier Leonardo' la menzione in un atto notarile, conosciuto solo da una trascrizione ottocentesca¹³⁰, la cui data del 23 giugno 1488 è probabilmente da

¹²⁴ Minieri Riccio 1876, vol. V, p. 58. Si veda anche TOSCANO 2004 b, p. 375.

¹²⁵ *cadiran* significa *chaire* (*cattedra*) in catalan. Questo documento conferma inoltre il rapporto del pittore con lo *studium* napoletano, che risaliva probabilmente all'epoca della sua collaborazione al codice di Jacobo di Fucio. (Toscano 2004 b, p. 375).

¹²⁶ *Filangieri di Satriano 1883-1891*, vol. V, p. 58.

¹²⁷ «*per daurar et pintar la cuberta de linyam del retret que fa fer lo dit senyor Rey en lo Jardi del Castell nou de Napols*» (Minieri Riccio 1876, p. 6).

¹²⁸ Questi sono gli anni in cui «di fronte alla diffusione di nuovi linguaggi prende lentamente a declinare la poetica fondamentale unitaria del gotico internazionale» (CASTELNUOVO 1987 a, p. 515).

¹²⁹ TOSCANO 1999 b, p. 423; TOSCANO 2004 b, p. 375.

¹³⁰ Naples, Museo Civico Gaetano Filangieri, fondo Filangieri. La trascrizione menzionata da Toscano (TOSCANO 1999 b, note 7, p. 414) è stata verificata da A. Zezza.

leggere, per semplici ragioni cronologiche, come 1448, 1458, al più tardi 1468¹³¹. Nel 1449 Leonardo viene nominato «*familiarem nostrum in pictorem ordinarium primum et maiorem camere nostre*»¹³² da Alfonso che afferma il riconoscimento di un prestigio nuovo concesso ai pittori come ai poeti. Ha preso a bottega il giovane Johannes Ranerij di Tournai, la cui identità rimane sconosciuta, ma è forse da collegare al Gualtiero de Tornay, maestro arazziere menzionato nelle cedole di tesoreria nel 1455. Si potrebbe immaginare che entrambi - forse padre e figlio? – fossero arrivati a Napoli intorno al 1455, che è pure la data di acquisto degli arazzi della *Passione* da parte di Alfonso. Dopo pochi anni, grazie alle relazioni del padre con le maestranze di corte, il figlio sarebbe entrato nella bottega di Leonardo, ormai «pittore del re» e quindi certamente molto impegnato. Questa ipotesi andrebbe a confermare per il documento una data 1458. Questa scelta da parte di Leonardo da Besozzo testimonia senza dubbio della volontà del pittore di 'aggiornarsi' o adattarsi ai nuovi modelli proposti a corte, mediante la presenza di un collaboratore di origine transalpina, o addirittura nordica¹³³.

6. Pisanello.

Pisanello è senza dubbio una fra le maggiori figure artistiche che la corte di Alfonso accolse alla metà del Quattrocento. La presenza documentata del «*pisani pictor*» a Napoli appare particolarmente interessante nella prospettiva della diffusione dei modelli nordici alla corte di Alfonso per diverse ragioni: la fama dell'artista è allora paragonabile soltanto a quella di Jan van Eyck e la scelta di Alfonso pone in questo senso la questione del modello letterario-ideologico; d'altra parte, se l'arte di Pisanello può sembrare lontana dalla cultura di matrice borgognone, almeno in confronto con gli altri artisti citati prima (è paragonabile in questo soltanto al caso di Leonardo da Besozzo) e, per rimanere su un piano generico, appare invece espressione caratteristica della cultura cortese dell'epoca, per la quale – anche per la genesi del concetto – non si può tuttavia prescindere delle premesse trecentesche franco-borgognone.

¹³¹ Secondo Toscano, Leonardo nato verosimilmente intorno al 1400, non potrebbe essere vissuto e rimasto attivo per la corte di Napoli fino a 88 anni (TOSCANO 1999 b, p. 414; TOSCANO 2004 b, pp. 371-372).

¹³² RUBIO Y LLUCH 1908-1921, p. 31.

¹³³ Jean René, Jean (Jan) Régnier, Giovanni Ranieri? Un'altro artista originario di Tournai era presente a Napoli e attivo per la corte intorno al 1455: il maestro Gualtiero de Tornay, arazziere della casa del re, che riceve una paga annua di 63 ducati e 9 tari, viene menzionato in una cedola del 11 novembre 1455 (cedola 28, f. 270v). (Minieri Riccio 1881, p. 439).

L'attività di Pisanello alla corte di Alfonso inizia alla fine del 1448, e si svolge principalmente nell'anno 1449. Non si conosce esattamente la data della partenza del pittore dalla capitale del regno, ma si pensa che non vi sia rimasto a lungo; è stato ipotizzato che alcuni suoi collaboratori abbiano potuto rimanere più a lungo per ultimare le opere commissionate al maestro e rimaste incompiute¹³⁴. La notizia dell'arrivo di «el Pisano», eccellente «in medaglie e pictura»¹³⁵ venne acclamata dall'ambiente umanistico e il *Privilegium* concesso dal re nel 1449 attesta l'ingaggio dell'artista con un notevole stipendio di 400 ducati all'anno¹³⁶.

È senz'altro la fama raggiunta da Pisanello nel campo della medaglia che ha convinto Alfonso d'Aragona ad avvalersi dei servizi di uno dei più famosi artisti fra le corti di tutta l'Italia. Le uniche opere napoletane dell'artista menzionate da Bartolomeo Facio, che nel *De viris illustribus* ne ripercorre la carriera, sono appunto le medaglie per Alfonso: «*Picturae adiecit fingendi artem. Eius opera in plumbeo atque aere sunt Alfonsus rex Aragonum, Philippus Mediolanensium princeps, et alii plerique Italiane reguli, quibus propter artis praestentiam carus fuit*»¹³⁷ (figg. 136-139).

Tuttavia l'immagine di artista 'specializzato' deve essere compresa nel contesto della pratica artistica dell'epoca. È vero che colui che firmava «*pisani pictor*» non sembra essere stato coinvolto nei cantieri pittorici, né nei consueti lavori che incombono ad un pittore di corte - dipingere stemmi, bandiere, scudi, stendardi, navi, casse, sedie, bancali, etc. Ma una serie di progetti dimostrano che, come era consueto per i pittori di corte, Pisanello sia stato chiamato in causa per progetti di varia natura, in cui venivano apprezzate in particolare le sue doti di eccellente disegnatore (figg. 140-148). Oltre alle medaglie e a eventuali progetti di scultura - è quello che lascia intendere la menzione nel privilegio di 'monumenta insignia' -, il nome di Pisanello è legato a disegni per oggetti di oreficeria e argenteria per la tavola del re¹³⁸ (fig. 147), a disegni per stoffe e ricami¹³⁹ (fig. 144 b), per monete e cannoni¹⁴⁰ (figg. 145,

¹³⁴ Per spiegare l'esecuzione meno sicura della medaglia del 'triumphator' (sic) è stato ipotizzato che fosse stata eseguita dalla bottega dopo la partenza di Pisanello da Napoli (SYSON 1998, p. 396).

¹³⁵ Cordellier 1995, doc. 91.

¹³⁶ ASN, *Camera della Sommaria, Registrum Privilegiorum tempore regis Alfonsi I*, vol. 4, ff. 93v-94v, anni 1449-14452; si veda Cordellier 1995, pp. 151-153, doc. 68; DOCUMENTO 46.

¹³⁷ si veda Cordellier 1995, doc. 75; BAXANDALL 1964, p. 105, BAXANDALL 1971 (1989), p. 231.

¹³⁸ Si conserva una serie di disegni per saliere o nave a forma di drago (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2289), probabilmente parte di un servizio in argento.

¹³⁹ Si veda il disegno conservato a Parigi (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2306 v) del disegno per la medaglia.

146). Infine, un disegno attribuito al pittore o alla sua bottega, per le similitudini stilistiche con altri disegni forniti dalla bottega per medaglie di Alfonso, è stato collegato ai progetti di Alfonso per l'Arco di Trionfo di Castel Nuovo¹⁴¹ (fig. 148).

Fra le ragioni che hanno spinto Alfonso a chiamare Pisanello si può immaginare la fama dell'artista come pittore di corte e la sua capacità ad usare quello stile gotico internazionale diventato linguaggio cortese universale all'inizio del Quattrocento. La cultura figurativa di matrice lombardo-veneta è già familiare ad Alfonso in virtù della presenza alla corte di Napoli di Leonardo da Besozzo, peraltro figlio di quel Michelino conosciuto da Pisanello ai tempi dell'attività nelle corti dell'Italia settentrionale.

Oltre ad incarnare la figura del pittore di corte, Pisanello è diventato presto per gli ambienti umanistici l'immagine dell'artista 'intellettuale' per eccellenza, caro agli umanisti, se non addirittura egli stesso umanista. Questo fatto, spesso considerato paradossale dalla critica moderna¹⁴², è attestato dalle numerose menzioni dell'artista nella letteratura artistica coeva. Il più famoso elogio dedicato a Pisanello, quello composto da Guarino e riportato da Flavio Biondo¹⁴³ verso la metà del secolo, si diffonde dalla cerchia di discepoli del Guarino¹⁴⁴. La biografia del Facio¹⁴⁵, anche lui allievo di Guarino, costituisce uno dei punti salienti della fama umanistica di Pisanello, e insieme la «sintesi di una carriera tutta illuminata dagli elogi e dagli omaggi degli umanisti italiani che hanno eletto Pisanello a rappresentare la rinascita della pittura»¹⁴⁶. In una biografia scritta come un «*médailon*

¹⁴⁰ Si vedano i disegni di Parigi raffiguranti fusti di cannoni con le armi e emblemi di Alfonso (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2293), e quelli di elmi con creste e pezzi di cannone (inv. 2295 r).

¹⁴¹ Pisanello o bottega, *Progetto per l'Arco d'ingresso di Castel Nuovo a Napoli*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. I. 527. Si veda SYSON – GORDON 2001, pp. 38-39, fig. 5.57 p. 235. È interessante osservare il riferimento sia alle forme dell'architettura classica (arco superiore, colonne, arcate) e al motivo del monumento equestre, sia alle forme dell'architettura gotica (ogiva dell'arco inferiore con volta gotica).

¹⁴² Baxandall, già nel 1971, rilevava come «uno dei fatti più sconcertanti della storia dell'arte del '400 è che gli umanisti indirizzarono elogi a Pisanello più che a ogni altro artista della prima metà del secolo; da questo punto di vista - che sembra poi quello fondamentale - fu Pisanello, e non Masaccio, l'artista 'umanistico'» (BAXANDALL 1971 (1994), p. 133).

¹⁴³ «*Pictoriae artis peritum Verona superiori seculo habuit Alticherium. Sed unus superest, qui fama caeteros nostri seculi faciliter antecessit, Pisanus nomine, de quo Guarini carmen extat, qui Guarini Pisanus inscribitur*» (Biondo 1559, vol. I, p. 377; citato in BAXANDALL 1971 (1994), nota 90 p. 134).

¹⁴⁴ L'esempio di Guarino viene imitato dai suoi discepoli Tito Vespasiano Strozzi, Basino da Parma (Si veda BAXANDALL 1971 (1994), pp. 134-136). Viene citato anche da Vasari, che segue Biondo (Vasari 1966).

¹⁴⁵ BAXANDALL 1971 (1994), p. 150; si veda anche su questo tema GASPARTO 1996, p. 325.

¹⁴⁶ GASPARTO 1996, p. 325.

littéraire»¹⁴⁷ Facio, ispirandosi ai *topoi* di ascendenza retorica, elenca le qualità del pittore declinate negli esempi delle opere dell'artista già celebrate dagli umanisti italiani.

È quindi decisivo l'ambiente umanistico che gravita attorno a Guarino ed è proprio alla corte di Alfonso che si restringono i legami tra il pittore e gli umanisti della cerchia di Guarino, nei ricordi condivisi dell'amicizia e dell'insegnamento del maestro veronese¹⁴⁸. A Napoli, Pisanello ritrova Flavio Biondo¹⁴⁹, allievo di Guarino, occupato a scrivere la sua *Italia illustrata* (1448-1453), e Bartolomeo Facio¹⁵⁰, altro allievo dell'umanista veronese, ora nella veste di biografo del re e storiografo di corte.

Tornando alle medaglie commissionate da Alfonso a Pisanello, si deve sottolineare il valore ideologico, politico e umanistico di questi oggetti. Già Hill sottolineava come Pisanello avesse conferito alla medaglia uno statuto nuovo di opera d'arte autonoma e ne avesse fatto una delle manifestazioni artistiche più caratteristiche del Rinascimento¹⁵¹. Come ricordato da Guarino nel 1447, in una lettera ad Alfonso d'Aragona, solo gli scritti potevano garantire la durevolezza della propria fama presso la posterità, e non «*imagines aut statuas*» le quali, oltre a viaggiare con difficoltà, «*sines litteris mutae sunt*»¹⁵². Proprio per questa sua natura che inestricabilmente unisce parola e immagine, la medaglia è diventata un genere ideale agli

¹⁴⁷ BURKE 1998 b, p. 257. Sulla scia del fortunato tema storiografico del legame tra i due nuovi generi quattrocenteschi del 'ritratto' e della 'biografia', Burke ha evidenziato il legame tra le raccolte di medaglie e la tradizione delle gallerie di ritratti, che da Petrarca giunge a Facio. Non a caso Alfonso d'Aragona, il committente di Pisanello, ispira a Valla, Panormita e Facio, alcuni fra i più significativi esempi di biografie umanistiche, generi legati anche da una simile chiara funzione politica di propaganda. Questi anni rappresentano un momento chiave - il «*moment Pisanello*», per riprendere l'espressione coniata da Burke - per l'elaborazione dei due generi letterario ed artistico, prima dell'esplosione cinquecentesca (BURKE 1998 b, pp. 257-260).

¹⁴⁸ sui legami tra Pisanello e il mondo intellettuale umanistico dell'epoca si veda SKERL DEL CONTE 1998, nota 61, pp. 70-71.

¹⁴⁹ Flavio Biondo, allievo di Guarino al quale rimane legato tutta la vita. Nel 1423, lasciata Forlì, è a Verona presso Guarino, con cui ha ripetuti contatti negli anni 1420-1430, a Vicenza, Brescia, Ferrara. Pisanello e Biondo si sono probabilmente già incontrati nel 1438 a Ferrare, insieme a Guarino in occasione dell'arrivo di Giovanni Paleologo e della sua corte da Costantinopoli. Biondo era inoltre amico di Pier Candido Decembrio e di Inigo d'Avalos, dei quali Pisanello aveva eseguito ritratti in medaglia. Per una traccia biografica su Biondo si rimanda a FUBINI 1968.

¹⁵⁰ Formatosi presso Guarino, anche Bartolomeo Facio ha soggiornato in almeno quattro delle città dove è stato attivo Pisanello: a Verona tra il 1420 e il 1426, a Venezia tra il 1426 e il 1429, a Firenze nel 1429, e infine a Napoli a partire dal 1444. La sua ammirazione per Pisanello, è testimoniata dalla biografia dedicatogli solo un anno dopo la morte del pittore (si veda BAXANDALL 1964, p. 105; BAXANDALL 1971 (1987), p. 231; VITI 1994).

¹⁵¹ HILL 1905, p. 96.

¹⁵² *Veronese 1916*, p. 492.

occhi del pubblico dei letterati, e appare oggi come una creazione caratteristica dello spirito umanistico. Ma non siamo ancora in grado, come osserva Gasparotto¹⁵³, di specificare con precisione se e in quale misura gli umanisti stimolarono la nascita di questo nuovo genere artistico. Certo, essi contribuirono al suo successo e alla sua diffusione, e in gran numero furono effigiati nelle medaglie pisanelliane.

È inoltre evidente la valenza politico-propagandistiche della medaglia, «un oggetto privato il cui scopo principale è, umanisticamente, la celebrazione del personaggio effigiato, del suo ruolo nella società e della sua speranza nell'immortabilità»¹⁵⁴. Lo mostrano due usi diversi della medaglia: in un caso è un dono diplomatico, in un altro viene interrata in occasione della fondazione di un edificio. «La medaglia pisanelliana trova la sua ragione d'essere principale all'interno di quelle che potremmo definire le 'strategie di autorappresentazione' promosse dalle principali corti signorili dell'Italia settentrionale del Quattrocento»¹⁵⁵, strategie messe a punto nel secolo precedente¹⁵⁶. Nella loro varietà e diversità, le tre medaglie commissionate da Alfonso a Pisanello celebrano le virtù cavalleresche e militari del re, la sua nobile origine e la sua educazione umanistica, mirando a legittimare il potere del sovrano e della sua dinastia sul trono di Napoli¹⁵⁷ (figg. 136, 138-144).

Si è tentato di capire come e in quale misura Pisanello abbia elaborato il suo stile sulla base delle sue conoscenze dell'arte franco-borgognone¹⁵⁸. Si colgono in alcune opere di Pisanello sia citazioni vere e proprie di opere borgognone sia un processo di elaborazione dello stile franco-borgognone. Un esempio di citazione di modelli borgognoni è quello di uno *Studio di architettura*¹⁵⁹ eseguito da Pisanello (fig. 150) che riprende quasi testualmente il frontespizio della *Bible moralisée* eseguita dai Limbourg per Filippo duca di Borgogna¹⁶⁰ (fig. 149). È proprio un suo dipinto con *San Girolamo*, descritto nell'elogio di Guarino, che diffonde la fama di Pisanello nelle cerchie umanistiche italiane e si può pensare che, se è

¹⁵³ GASPAROTTO 1996, p. 325.

¹⁵⁴ GASPAROTTO 1996, p. 327.

¹⁵⁵ GASPAROTTO 1996, p. 327; si veda anche CHELES 1991, I, pp. 13-24.

¹⁵⁶ È importante la connessione con la fortuna del tema degli uomini famosi (DONATO 1985, pp. 97-152).

¹⁵⁷ Si vedano le interpretazioni sia del ricco linguaggio emblematico e araldico dei rovesci, sia delle tipologie delle armature del re nei dritti (ROSSI 1998, pp. 297-334; SYSON 1998, pp. 377-426; SYSON – GORDON 2001, pp. 124-130).

¹⁵⁸ SYSON - GORDON 2001, p. 59.

¹⁵⁹ Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen, inv. I. 526.

¹⁶⁰ Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. Ms. fr. 166.

proprio la fama del pittore fra gli umanisti (amplificata dalla presenza di Facio alla corte di Napoli) ad aver spinto Alfonso a chiamare il pittore, potrebbero aver contato nella scelta anche i consapevoli rimandi nell'opera di Pisanello a precisi modelli e opere borgognoni.

Va ricordato a tale proposito che la corte lombarda svolge un ruolo chiave nella diffusione italiana sia dello stile internazionale, sia dei modelli franco-borgognoni. La biblioteca dei Visconti a Pavia contava 90 esemplari francesi. I pittori italiani attivi a Napoli, da Leonardo da Besozzo a Pisanello, sono tutti in qualche modo legati a quel contesto artistico. Nel caso di Pisanello, come in quello di Jacomart, Alfonso accoglie artisti depositari di una tradizione artistica di matrice gotico internazionale ma anche franco-borgognona. Queste scelte evidenziano il valore di questo stile come segno di un legame politico, di un'appartenenza ad un'*élite* nobiliare, e la presenza nella collezioni del re di originali di Van Eyck segna appunto un passo nuovo nel possedere 'i modelli'.

7. L'enigma Colantonio.

L'opera più rappresentativa della diffusione dei modelli fiamminghi a Napoli intorno alla metà del Quattrocento rimane comunque quella collegata al nome di Colantonio, da tutti ormai considerato una figura chiave dell'arte italiana quattrocentesca. Può sembrare sorprendente alla luce delle precedenti osservazioni il fatto che Colantonio, pittore affermato ed educato alla maniera fiamminga più di qualsiasi altro allora, non sia diventato pittore di corte di Alfonso d'Aragona. Occorre quindi interrogarsi sulle modalità possibili dei rapporti che legavano il pittore partenopeo al sovrano aragonese.

7.1. Alcune osservazioni sul rapporto di Colantonio con gli ambienti della corte.

Ricordiamo che la ricostruzione della figura di Colantonio¹⁶¹ è opera della critica moderna e si basa principalmente sulle notizie fornite da Summonte¹⁶², in assenza di qualsiasi altra fonte documentaria sicura che riguardi il pittore¹⁶³. Le fonti tacciono sulle modalità dei

¹⁶¹ Per una sintesi si rimanda a BOLOGNA 1982 b.

¹⁶² P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 160-161.

¹⁶³ È stato proposto da C. Grigioni di identificare il pittore con il «Cola de Neapoli» residente a Roma e testimone di un atto notarile l'8 gennaio del 1444 menzionato in un documento romano del 1444 (GRIGIONI 1947). L'ipotesi non è sostenuta però dalle necessarie riprove. F. Sricchia Santoro considera tuttavia possibile che Colantonio abbia soggiornato a Roma nel 1444 (SRICCHIA SANTORO 1981).

rapporti tra Alfonso d'Aragona e Colantonio (un pittore certamente rilevante nel contesto cittadino) e tra Colantonio e gli ambienti della corte aragonese.

Per quanto riguarda il precedente regno di Renato d'Angiò, in effetti, le parole di Summonte non solo informano che Colantonio si è formato, o per lo meno aggiornato sulla maniera fiamminga, presso gli ambienti della corte, ma –pur seguendo un modello topico - suggeriscono perfino l'esistenza di un rapporto familiare tra il pittore e il re. Summonte non è altrettanto esplicito sui rapporti del pittore con Alfonso d'Aragona. Colantonio risulta comunque attivo a Napoli negli anni del regno di Alfonso e riceve incarichi importanti in questi anni, a differenza di Leonardo da Besozzo la cui attività si 'riduce', dopo l'insediamento di Alfonso a Napoli, a lavori di *routine* e alla gestione di una bottega.

Alcune opere di Colantonio risultano comunque legate in qualche modo a personalità degli ambienti della corte. Ferdinando Bologna ha mostrato che la complessa stratificazione iconografica della tavola di *San Francesco consegna la regola*¹⁶⁴ (fig. 64) attesta per certi aspetti un legame con la tradizione dell'osservanza francescana sostenuta dalla precedente dinastia angioina, e per altri un interessamento da parte del nuovo sovrano di Napoli, Alfonso d'Aragona. La ripresa, per l'impostazione della figura del san Francesco, della composizione di un affresco trecentesco napoletano di cultura giottesca collocato proprio sull'ingresso della sala capitolare della chiesa di San Lorenzo (e collegato per via ideologica alle dispute sull'osservanza della regola francescana che hanno avuto un seguito importante nelle cerchie pauperistiche protette da Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca) si giustifica nel contesto di una committenza ecclesiastica che mira a celebrare la tradizione teologica dell'ordine, anche nei suoi legami politici. Ma la presenza di san Bernardino, oltre a situare cronologicamente la realizzazione del dipinto nel 1444-1445 circa¹⁶⁵, invita a leggere l'opera come «un monumento apologetico-commemorativo giusto del particolare francescanesimo che Bernardino aveva professato»¹⁶⁶.

La scelta del tema ideologico-religioso esprime anche l'insediarsi di Alfonso nel suo nuovo regno: Bernardino è morto all'Aquila, dominio del regno di Napoli, e la sua canonizzazione è stata promossa con grande impegno dallo stesso Alfonso d'Aragona. Sulle piastrelle maiolicate di tipo valenzano – a ricordare la provenienza della nuova dinastia - del

¹⁶⁴ Sull'iconografia della tavola con San Francesco consegna la regola si veda BOLOGNA 1982 b, pp. 698-699; BOLOGNA 2001, pp. 19-20.

¹⁶⁵ San Bernardino, morto nel 1444, fu canonizzato nel 1450. L'aureola del santo raffigurato nel dipinto indica che il pittore Colantonio dovette ricevere l'incarico per la tavola già nel 1444 e terminarla prima del 1450 (BOLOGNA 2001, p. 19).

¹⁶⁶ BOLOGNA 2001, p. 20.

pavimento figurano le armi aragonesi di Alfonso e del regno. Fra le figure di beati francescani raffigurati negli scomparti laterali¹⁶⁷ appaiono il beato Giovanni da Perugia¹⁶⁸, martirizzato e sepolto a Valencia, dove era particolarmente venerato, e il beato Galbazio da Rimini¹⁶⁹, un Malatesta terziario Francesco apparentato per vie di alleanze matrimoniali con Alfonso¹⁷⁰. Infine, la sala capitolare della chiesa di San Lorenzo, alla quale era destinata la tavola, riveste un significato politico importante per essere stata nel 1443 la sede del parlamento generale del regno che aveva sancito la legittimità dell'avvento di Alfonso al trono e il diritto di successione per il figlio Ferrante.

Questi elementi lasciano pensare, anche se le fonti non informano precisamente sul fatto¹⁷¹, che l'opera non viene progettata solo per celebrare il movimento dell'Osservanza e i suoi collegamenti con gli orientamenti di Bernardino da Siena, d'accordo con l'autorità ecclesiastica, ma è forse commissionata dal re in persona, preoccupato di riaffermare in

¹⁶⁷ Sulla ricostruzione del polittico con i suoi pannelli laterali, e la questione della disposizione di questi ultimi, si veda MADRID-VALENCIA 2001 (con bibliografia precedente); BOLOGNA, 2001. La dispersione dei pannelli laterali, avvenuta molto presto, comunque prima del 1667, fu la prima tappa della frammentazione del polittico. Il Tutini è l'ultimo a descrivere il polittico ancora integro (Camillo Tutini, *Cronica dii Napoli e del regno, la quale contiene varie notizie di re e di pontefici, di varii uomini illustri etc., di scrittori, di pitture, architetture, scultori minatori, ricamatori napolitani come regnicoli etc.*, (ante 1667), Ms. della Biblioteca Brancacciana di Sant'Angelo a Nilo in Napoli, Sc. II, A, 8, f. 87v; si veda in MORISANI 1958, pp. 117-118), anche se B. De Dominicis sembra averne avuto notizia (*De Dominicis 1742-1745*, ed. Napoli 1840-1846, vol. I, pp. 212-213).

¹⁶⁸ La tavoletta con il *Beato Giovanni da Perugia* è conservata presso il Museo Morandi di Bologna. L'acquisto è stato suggerito a Morandi dal Longhi stesso mentre egli acquistava per sé il *Beato Egidio* nel 1948. Si veda MADRID-VALENCIA 2001 (con bibliografia precedente); BOLOGNA, 2001.

¹⁶⁹ La tavoletta con il *Beato Galbazio da Rimini* è a Venezia nella Collezione Cini. Si veda MADRID-VALENCIA 2001 (con bibliografia precedente); BOLOGNA 2001.

¹⁷⁰ Prima di morire nel 1432 a soli vent'anni, aveva sposato una figlia di Nicolò d'Este, diventando cognato dell'erede, Leonello d'Este. Borso d'Este, altro figlio di Nicolò e cognato di Galbazio, era stato nel 1444-1445 ospite a Napoli di Alfonso d'Aragona, per preparare il matrimonio tra il fratello Leonello e Maria, secondogenita di Alfonso d'Aragona, avvenuto nel 1444, ma anche per favorire un'alleanza della casa d'Aragona con i Malatesta: Per questioni iconografiche si veda KAFTAL 1965, p. 500; sui rapporti fra casa Malatesta, casa d'Este e Alfonso si veda BOLOGNA 1977, p. 60; BOLOGNA 1982 b, pp. 698-699.

¹⁷¹ Il documento più antico sulla Cappella Rocco in San Lorenzo riguarda un atto di concessione stipulato nel dicembre del 1502 dal notaio Cesare Amalfitano a favore di Giacomo Rocco. L'esistenza di questo documento è accertata da *Filangieri di Satriano 1883-1891*) ma il documento risulta irreperibile dopo l'incendio di San Pietro Belsito che ha distrutto le carte del notaio Cesare Amalfitano. Anche le fonti letterarie non sono precise sulle circostanze della committenza dell'opera. Perfino Summonte, che aveva ricordato i legami di Colantonio con Renato d'Angiò e la sua corte, non accenna ad Alfonso d'Aragona riguardo alla cona di San Lorenzo (P. Summonte, in *Nicolini 1925*, pp. 160-161).

questo luogo simbolico la legittimità del proprio potere sul Regno. La collocazione cronologica della tavola intorno al 1444-1445, suggerita appunto dall'iconografia bernardiniana e dalle caratteristiche stilistiche, quali le affinità con Jacomart presente a Napoli dal 1443, è del tutto coerente con gli obiettivi ideologici di legittimità politica e dinastica del re.

L'attività di Colantonio per i sovrani aragonesi è attestata anche dal *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, ultima opera attribuita al pittore, da collocare intorno al 1460¹⁷² (fig. 85). L'opera viene probabilmente commissionata come *ex-voto* dalla regina Isabella di Chiaromonte, sposa di Ferrante, ritratta con i figli nella predella. Il santo è stato canonizzato qualche anno prima, nel 1456, grazie al sostegno di Alfonso d'Aragona. Devota del santo domenicano, la regina Isabella stimola la diffusione della pratiche religiose popolari dedicate al santo per incoraggiare il popolo napoletano a sostenere la corte nella resistenza contro i baroni ribelli.

Un'opera come la *Deposizione* di Capodimonte, già nella chiesa di San Domenico, dimostra inoltre che Colantonio ha comunque accesso ad alcuni spazi della residenza di Alfonso d'Aragona. Solo così ha potuto vedere la serie degli arazzi della *Passione* sistemati dal re in Castel Nuovo (presso la guardaroba della Torre dell'Oro o nelle sale, a seconda del momento) e altri modelli ispirati a Rogier van der Weyden che circolavano alla corte di Napoli probabilmente tramite tavole, miniature o cartoni, che ispirarono la sua composizione per la *Deposizione*. I riflessi degli originali fiamminghi nelle opere di Colantonio non sono tanto posteriori a quelli che si avvertono nelle miniature prodotte dallo *scriptorium* reale che, come si è detto, è topograficamente avvantaggiato nel recepire i modelli. Infine, non si può non ricordare la copia dipinta da Colantonio del *San Giorgio* di Van Eyck: se la tavola fiamminga è, come il *Trittico Lomellino*, sistemata negli appartamenti del re, si capisce fino a che punto Colantonio abbia accesso agli spazi della corte e goda della fiducia personale di Alfonso, al quale è probabilmente legato da un rapporto di familiarità proprio come fosse un pittore di corte.

Ma non si può dedurre da ciò che Colantonio sia entrato al servizio di Alfonso come pittore di corte. L'assenza totale del suo nome nelle cedole di tesoreria rimane problematica. La decisione di Alfonso di non assumere Colantonio come pittore di corte è forse condizionata dal fatto che non ha una provenienza iberica come la maggior parte degli artisti chiamati a corte nei primi anni dell'insediamento a Napoli (1442-1449), o dall'assenza da

¹⁷² Napoli, Museo di Capodimonte. Sul *Polittico di San Vincenzo Ferrer* si veda BOLOGNA 1977, pp. 91 ss; tav. 63 fig. 63.

parte sua di una vera esperienza di pittore di corte (della quale dispongono invece Leonardo da Besozzo e Pisanello), o ancora dal fatto che il pittore non gode negli ambienti cortesi di una fama di pittore ‘umanistico’ come Pisanello.

7.2. Ipotesi sullo *status* di Colantonio nella Napoli aragonese di metà Quattrocento.

Colantonio opera quindi probabilmente non proprio all’interno della corte, bensì in un contesto cittadino a essa quasi contiguo, e con incursioni frequenti negli spazi della corte. La sua produzione è stimolata dall’attività artistica della corte, di cui riflette gli orientamenti generali, dall’ammirazione per i modelli fiamminghi in chiave eyckiana o valenzana e dall’apertura verso le novità centro-italiane di un Piero della Francesca. Le sue grandi opere rilevano di committenze forse non tutte direttamente emanate dal sovrano ma comunque di importanti commissioni ecclesiastiche che in qualche modo sono al passo con gli eventi e gli orientamenti della corte, sia in materia spirituale teologica che in materia artistica.

Colantonio è probabilmente a capo di una bottega importante nel contesto cittadino. Alcune opere che nel corso del Novecento hanno integrato il *corpus* del pittore sembrano confermare in effetti l’esistenza di una bottega, capace di riprodurre lo stile del maestro anche se con una certa tendenza alla semplificazione, e la persistenza dei modelli eyckiani nella sua produzione. Il *Profeta* di Cleveland¹⁷³ è stato attribuito a Colantonio da Lionello Venturi¹⁷⁴, attribuzione respinta da Bologna¹⁷⁵. Il dipinto presenta rilevanti similitudini con la pittura di Colantonio, anche se con una certa tendenza alla semplificazione: la costruzione geometrica del viso, le pieghe morbide e pesanti della veste, il particolare delle mani affusolate come nella *Deposizione* di Capodimonte, e soprattutto la presenza della natura morta con la sua attenta descrizione dei materiali. Non solo l’attribuzione ma anche l’interpretazione dell’opera è assai complessa. L’iconografia potrebbe rimandare al tema degli Uomini Illustri, suggerendo forse l’esistenza di una serie; o a quello dei profeti, per le sue analogie compositive – confortate da quelle stilistiche – con i profeti dei pannelli laterali del *Trittico dell’Annunciazione* di Aix di Barthélemy d’Eyck.

¹⁷³ Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 1916.811. Prima ritenuto *Ritratto maschile*. Si veda BRUGES 2002, cat. 95, p. 259. L’opera è giunta al museo di Cleveland con il lascito Golden, allora dato a Ghirlandaio. Berenson pensava invece a Giusto di Gand (BERENSON 1917, p. 20).

¹⁷⁴ VENTURI L. 1930, pp. 291-291.

¹⁷⁵ BOLOGNA 1982 b, pp. 700.

Due copie di dipinti di Jan van Eyck sono state ricondotte all'attività della bottega di Colantonio. La tavola delle *Tre Donne al sepolcro* di collezione privata a New York¹⁷⁶ presenta una ripresa del dipinto giovanile di Van Eyck¹⁷⁷. Si osservano varianti significative nella composizione – formato in verticale, sarcofago disposto in diagonale rispetto al piano del dipinto, l'aggiunta della figura del Risorto, peraltro poco integrata nel contesto, che sposta sulla destra quella dell'angelo, e modifiche negli elementi del paesaggio. Sono principalmente le figure delle tre Marie – il viso della donna a sinistra con la bocca chiusa in una leggera smorfia come in alcune figure della *Deposizione* - e la resa naturalistica del paesaggio – con le caratteristiche nuvole - a suggerire il nome di Colantonio.

È stata attribuita molto recentemente al maestro e alla bottega un'altra copia da Van Eyck conservata in una collezione privata raffigurante *San Francesco riceve le stimmate*¹⁷⁸. La copia è molto fedele all'originale eyckiano nella sua composizione. Le caratteristiche del paesaggio nel suo insieme e la forma caratteristica delle nuvole nel cielo – un particolare assente nella tavola di Van Eyck – rimandano alla *Deposizione* di Capodimonte. La tendenza alla semplificazione nella resa dei particolari naturalistici dei materiali è abbastanza marcata – le rocce sulla destra e la vegetazione nel secondo piano sulla sinistra. Le qualità ottiche della resa del paesaggio in lontananza non raggiungono gli effetti del maestro fiammingo nella veduta di città immersa nella luce chiara e i riflessi sulle acque del lago, e ciò tende a creare un effetto di appiattimento del paesaggio dietro le figure dei due frati, come in un arazzo. Rimane oscuro come i modelli eyckiani che hanno ispirato queste due opere fossero conosciuti a Napoli intorno al 1460-1470.

7.3. Il rapporto tra Jacomart e Colantonio: un equilibrio fra corte e città?

L'attribuzione della *Vergine* del Museo Civico di Como alla bottega di Jacomart confermerebbe l'esistenza degli stretti rapporti che legavano Jacomart e Colantonio, probabilmente già poco dopo l'arrivo del pittore valenzano a Napoli¹⁷⁹. Il rapporto tra i due artisti, complesso quanto decisivo sul piano stilistico, potrebbe risultare altrettanto significativo dal punto di vista dell'organizzazione professionale e dei rapporti in atto nell'ambiente artistico napoletano.

¹⁷⁶ New York, collezione Alexander Acevedo. Si veda BRUGES 2002, cat. 96, p. 259.

¹⁷⁷ Jan van Eyck, *Le Tre Marie al Sepolcro*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.

¹⁷⁸ BORCHERT 2006, p. 31 fig. 4.

¹⁷⁹ MADRID-VALENCIA 2001, p. 327.

La pala di Santa Maria la Nova dipinta da Jacomart costituirebbe una commissione parallela a quella rivolta a Colantonio per il polittico di San Lorenzo. Entrambe destinate a importanti chiese della città, simboli di uno stretto legame con la monarchia regnante, le opere esprimono la devozione del sovrano per precise figure (la Vergine, San Francesco) significative nel contesto religioso dell'epoca (beatificazione di San Bernardino). Il richiamo ai modelli fiamminghi funge da linguaggio sopranazionale, adottato da pittori iberici e pittori napoletani, capace di accomunare le varie personalità artistiche in una continuità geografica e storica. Se Colantonio è stato il pittore educato da Renato d'Angiò – se non dal re stesso, quanto meno presso la sua corte -, Alfonso dimostra altrettanto interesse per questa personalità, coinvolgendola in modo naturale nel crogiolo artistico costituitosi nella sua corte e intorno ad essa. Se Jacomart è pittore di corte, Colantonio è il più importante pittore in città. Il binomio dei due potrebbe essere paragonabile all'equilibrio creatosi nei domini del duca di Borgogna tra un Jan van Eyck «*peintre et varlet de chambre de Monseigneur le Duc*» e un Rogier van der Weyden pittore della città di Bruxelles, il contesto urbano nel quale la corte risiedeva più spesso.

8. Riflessioni sull'attività dei pittori di corte a Napoli.

L'attività e la posizione di Jacomart, di Leonardo da Besozzo e di Pisanello alla corte di Napoli ispirano alcune osservazioni più generali relative allo statuto e alle mansioni degli artisti, nella prospettiva di un'apertura di Alfonso al modello della corte borgognone.

8.1. La questione del titolo.

Alcuni fra i pittori alla corte di Alfonso d'Aragona vengono insigniti, come si è visto, del titolo di *familiaris*: Jacomart è menzionato nel 1443 come *fiel familier*, e Leonardo da Besozzo è *familiaris*¹⁸⁰. Alfonso d'Aragona si rifà in questo a una consolidata tradizione mediterranea. Il titolo di *familiaris* non sembra perdere la sua solenne risonanza anche dopo essere diventato, a partire dal 1300, accessibile ai ceti non nobili. Concesso a esperti giuristi, consiglieri, poeti e umanisti, il titolo conferisce a tale comunità un accento intellettuale e

¹⁸⁰ Gli artisti non costituiscono l'unico gruppo professionale cui il titolo di *familiaris* venga concesso. A Napoli possono esserne insigniti il *cocus regis* o il *panectarius* (SCHADEK 1971, pp. 232 ss). In Aragona i giocolieri e i musicisti costituivano evidentemente addirittura un gruppo privilegiato di *familiaris* (SCHADEK 1975, pp. 350 ss).

culturale. Nelle corti settentrionali, il titolo *familiaris* non viene concesso agli artisti, mentre nelle corti italiane e papali, poi in quelle aragonesi, è accessibile agli artisti.

Esiste una sottile distinzione tra lo *status* di Jan van Eyck alla corte di Borgogna¹⁸¹ e quello di Jacomart alla corte di Napoli. Sarebbe per questa diversa tradizione degli ordinamenti di corte che Alfonso non avrebbe cercato di chiamare alla sua corte un'artista di provenienza settentrionale, borgognone o fiamminga? Negli ordinamenti e negli uffici di tradizione iberico-aragonese, che si preferisce mantenere immutati, si tocca forse il limite dell'imitazione del modello borgognone alla corte aragonese di Napoli: lo dimostrano gli studi degli storici spagnoli sulla presenza massiccia di ufficiali e ministri di provenienza iberica.

Sembra invece che la corte di Alfonso d'Aragona fornisce il primo esempio di una vera fusione tra lo *status* di *familiaris* e quello di 'valet de chambre'. Nel 1443 Jacomart viene nominato da Alfonso «*pintor de camera nuestro*»¹⁸². Nel 1449 è la volta di Leonardo da Besozzo, nominato «*familiarem nostrum in pictorem ordinarium primum et maiorem camere nostre*» dal re che afferma in tale occasione il riconoscimento di un prestigio nuovo concesso ai pittori come ai poeti¹⁸³. Dalla Spagna si diffonde sotto gli Asburgo questa forma di fusione, per la quale i pittori appaiono col titolo di «*Kammermaler*», o «pittori di camera». «Il titolo, cui manifestamente non era legato alcun mutamento di funzioni della carica, si mantenne per lungo tempo, e ricollocò ora il pittore in prossimità del principe solo in quanto pittore. Il titolo di "pittore di corte" si era ormai imposto come rango indipendente». Si osserva l'assenza di questo titolo in Francia, dove tale fusione non sembra essere esistita, dimostrando la specificità della situazione aragonese, poi spagnola, da questo punto di vista¹⁸⁴.

Lo *status* di Pisanello alla corte di Napoli sembra invece non tanto impostato su quello di *familiaris* quanto di artista ingaggiato per un'attività temporanea piuttosto breve, legata prima di tutto ad alcune determinate commissioni. Lo spostarsi da una corte all'altra della penisola italiana sembra essere stato una caratteristica della sua carriera se nel 1440 venne

¹⁸¹ Barthélemy d'Eyck alla corte di Renato d'Angiò è «*varletz de chambre*» come Jan van Eyck alla corte di Borgogna; e, se mai ha accompagnato il suo re a Napoli, sarà senz'altro con questo titolo.

¹⁸² GUDIOL I RICART 1955, p. 243.

¹⁸³ «*Quod minus quamquam historicorum ac poetarum proprium sit, non tamen alienum est a pictoribus, nam quemadmodum in pluribus locis testatur antiquitas, poesis nichel aliud est quam pictura loquens*» (RUBIO Y LLUCH 1908-1921, p. 31).

¹⁸⁴ Su questo si veda WARNKE 1985 (1991), p. 191.

chiamato come «*pictor vagabundus*»¹⁸⁵. Questa attività itinerante può perfino essere considerata motivo di diffidenza: Pisanello venne anche menzionato come «pentor rebelle», i suoi beni confiscati e condonati, e per i veneziani sembrava passato dalla parte del nemico quando partecipa nel 1441 alla riconquista di Verona a fianco delle truppe milanesi¹⁸⁶. Enrico Castelnuovo propone, per definire il rapporto di Pisanello con un territorio così frammentato e variegato, l'idea di «patria collettiva»¹⁸⁷, costituita dalla «costellazione delle corti».

8.2. Incarichi diversificati.

La carica di pittore di corte rimane legata a una diversità di lavori, di cui la maggior parte non presenta caratteristiche propriamente artistiche ma rientra in categorie artigianali, ancora strettamente connesse all'attività che più tardi verrà definita 'artistica'. In effetti, se «nelle cariche di corte l'artista acquista quelle qualità che lo sottraggono alle definizioni artigianali ed agli ordinamenti sociali delle corporazioni» – per dirla con Warnke¹⁸⁸ –, una parte dei suoi impegni rimane di natura artigianale. L'idea di una «libertà di corte»¹⁸⁹, ritenuta da Warnke principio fermo per le diverse situazioni artistiche dell'epoca, è stata se non smentita, almeno ridimensionata da recenti studi. Se l'artista di corte può essere libero dagli ordinamenti sociali e dalle norme corporative, si trova spesso in una situazione di totale disponibilità nei confronti del principe.

Se «la posizione di rilievo, che si apriva a corte agli artisti, derivava dai compiti cui ormai venivano chiamate le arti nella cornice della rappresentazione del signore»¹⁹⁰, è proprio la stessa «cornice della rappresentazione del signore» a determinare impegni di natura più artigianale che artistica, come la realizzazione dei molteplici scudi, stendardi, mobili e addobbi vari decorati con le armi del signore. Secondo il già citato regolamento di corte compilato da Olivier de la Marche¹⁹¹, «*les peintres font les cottes d'armes, banieres et*

¹⁸⁵ Come viene definito Francesco Squarcone in un contratto del 1440 (*Lazzarini 1908*, doc. XXIII). A caratterizzare un vero e proprio *status* professionale (BOSKOVITS 1977, p. 19; WARNKE 1985 (1991), p. 52).

¹⁸⁶ SYSON - GORDON 2001, p. 56.

¹⁸⁷ CASTELNUOVO 1996, p. 19.

¹⁸⁸ WARNKE 1985 (1991), pp. 6-7.

¹⁸⁹ Per Warnke il mezzo attraverso il quale i privilegi di corte si volgono contro le norme corporative del contesto cittadino è la teoria artistica (WARNKE 1985 (1991), p. 7).

¹⁹⁰ WARNKE 1985 (1991), p. 7.

¹⁹¹ Si veda l'edizione critica del testo dell'ordinamento di corte pubblicata in appendice nel vol. 4 delle *Mémoires d'Olivier de la Marche (La Marche 1883-1888)*.

estandards», ma non per questo occupano una posizione sottordine rispetto all'araldo - «*mais les peintres qui les font sont varletz de chambre, e n'ont que faire à luy que pour leur mestier*». Non solo Leonardo da Besozzo, ma anche probabilmente Jacomart avranno impegnato la maggior parte del loro tempo in lavori di questo genere.

È stato rilevato nel periodo valenzano del regno di Alfonso, un contrasto tra l'importanza quantitativa degli incarichi di natura decorativa ed emblematica e il ridottissimo numero di commissioni legate a vere 'opere d'arte', in particolare i grandi polittici, anche se le commissioni di polittici per le chiese e cappelle all'interno o all'esterno della corte assumono comunque per i pittori un'importanza significativa¹⁹². La cappella palatina di Valencia, di grandi dimensioni, consta tre altari, dedicati a Nostra Signora degli angeli, al Santissimo Cristo de la penitenza e a San Giacomo e Santa Caterina. Nove sono i polittici sistemati prima della morte della regina Maria. Visto la povertà delle tesoreria della regina, si suppone che Alfonso sia il principale committente di questi polittici¹⁹³.

Pisanello invece non sembra essere coinvolto nelle comuni attività di decorazione pittorica, probabilmente per la brevità del suo soggiorno, legato ad un compito ben preciso: realizzare le medaglie del re. Il pittore e la sua bottega partecipano comunque ad altri progetti: dal disegno di stoffe pregiate ad alcune proposte per l'Arco di Trionfo di Castel Nuovo. Il breve tempo e la relativa specializzazione della bottega spiegano perché il re non impiega questi artisti per altri lavori, per i quali dispone anche di maestranze ormai abituate e di botteghe senz'altro organizzate per svolgere con efficienza e nei tempi i compiti richiesti.

Comunque, l'attività di Pisanello a Napoli assume un significato quasi emblematico nelle questioni di distribuzione e organizzazione del lavoro nell'ambito delle corti, sia per quanto riguarda la polivalenza dell'artista, sia dal punto di vista dei rapporti tra il 'pittore di corte' e la sua bottega. La divisione tra opera pittorica e opera numismatica non resiste al fatto che Pisanello firmava come '*pictor*' le sue medaglie, anticipando una tradizione che ancora per tutto il Cinquecento associa la modellazione di rilievi con la cera all'arte della pittura¹⁹⁴.

Gli studi di Syson hanno mostrato inoltre che la ricorrente firma «*Opus Pisani Pictoris*» sulle medaglie deve essere intesa forse più come un segnale per identificare i prodotti usciti dalla bottega più che una vera dichiarazione di autografia¹⁹⁵. Nella produzione napoletana la ripartizione del lavoro tra Pisanello e i suoi assistenti diventa una questione

¹⁹² GARCÍA MARSILLA 2000, pp. 1710-1711.

¹⁹³ GARCÍA MARSILLA 2001, nota 23, p. 1717.

¹⁹⁴ GASPAROTTO 1996, p. 330.

¹⁹⁵ SYSON 1998, pp. 394-397; SYSON - GORDON 2001, pp. 38-39, 126-130.

particolarmente delicata. Si riscontra nel periodo napoletano l'unico caso nella produzione del maestro di medaglia datata (1449) e un esemplare senza firma, mentre una serie di sensibili differenze di qualità distingue le medaglie della *Liberalitas augusta* e del *triumphator*¹⁹⁶ dal resto della produzione pisanelliana, e alcuni ritocchi si osservano tra le due versioni della medaglia del *venator*: le tre medaglie di Alfonso lasciano pensare che l'organizzazione della bottega non sia del tutto trasparente o quanto meno non risponde a regole immutabili. La bottega lavora riproducendo lo stile ormai ben assimilato del maestro, il quale può eventualmente intervenire in diversi momenti dell'elaborazione delle opere, dal disegno a eventuali ritocchi, e la firma viene a confermare come 'marchio di fabbrica' il legame di questi prodotti con i modelli e lo stile del maestro.

8.3. Alcune osservazioni sul rapporto di Alfonso d'Aragona con Sagrera.

Le riflessioni sulle varianti nello *status* e nell'attività dei pittori attivi per la corte di Alfonso possono concludersi ricordando che il vero sodalizio tra il re e un artista avviene soprattutto con un architetto: Sagrera. Un documento datato del 20 gennaio 1449 relativo al pagamento per la Lonja di Majorca, fino a poco tempo fa inedito, menziona Sagrera come «*feel mestre major de la obra del nostre Castell Nou de Nàpols*»¹⁹⁷. Per Manote Clivilles, l'architetto era legato ad Alfonso da «*unes relations amb el rei remarcables pel seu to humanitzat, en establir-se una posició per part del sobirà d'incondicional recolzament moral i material de l'artista i de la seva família, que traspua la implicació personal en l'apreci de la feina i la consideració per la persona*»¹⁹⁸, cioè una protezione totale, economica e morale, da parte del re, degna di un vero mecenate.

Quest'atteggiamento è da considerarsi nella prospettiva delle concezioni umanistiche che ispirate dalla rilettura di Vitruvio, esaltano la figura dell'architetto e gli riconoscono uno statuto specifico a corte¹⁹⁹. Anche se ha potuto pesare il desiderio di continuità con il periodo valenzano del regno di Alfonso, espresso nella fedeltà alla tradizione gotica catalano-valenzana, a sua volta ispirata a modelli transalpini. L'attività edilizia è quella che meglio di tutte esprime, secondo i panegirici umanistici, le virtù principesche di *magnificentia* e

¹⁹⁶ È stato rilevato l'errore ripetuto sui disegni preparatori per la medaglia della sostituzione della *n* invece della *m* nella parola *triumphator* (SYSON 1998, p. 396).

¹⁹⁷ Oltre a confermare l'attività di Sagrera sul cantiere di Castel Nuovo già dal 1449 (come già proposto dal Filangieri). Si veda MANOTE I CLIVILLES 2000, p. 1732.

¹⁹⁸ MANOTE I CLIVILLES 2000, p. 1740.

¹⁹⁹ Sagrera avrebbe potuto essere come un Filarete o un Francesco di Giorgio per Alfonso d'Aragona.

liberalitas, un tema peraltro particolarmente sviluppato a Napoli²⁰⁰. «La carica di architetto di corte era la posizione di maggior responsabilità e potere che la corte potesse offrire ad un artista. Tale posizione corrispondeva ad una valutazione dell'architettura come "la più universale e più necessaria ed utile agli uomini, ed al servizio e ornamento della quale sono l'altre due" arti del disegno»²⁰¹.

Già Warnke afferma che per gli architetti e scultori di corte la carriera è molto diversa da quella possibile per un pittore di corte e che il titolo di architetto di corte è di carattere molto diverso e senz'altro di rango più alto. La specificità e l'importanza dello statuto dell'architetto di corte sta anche nella specificità di una carica provvista di caratteristiche e facoltà che oltrepassano la sfera della corte²⁰². Gli architetti vengono inoltre spesso insigniti del titolo di «consigliere», rarissimo per i pittori. Infine, la professione di architetto prevede diverse mansioni a volte divise fra varie persone: si passa dal progetto intellettuale agli aspetti finanziari - contrattare col committente e con la mano d'opera -, organizzativi - coordinare la mano d'opera -, fino alla parte esecutiva. Sembra impossibile che Sagrera abbia fatto tutto questo sul cantiere di Castel Nuovo; si suppone che la sua collaborazione per la Sala dei Baroni e gli altri lavori di sistemazione si sia svolta principalmente negli aspetti progettuali e pratici e meno in quelli organizzativi-finanziari²⁰³.

9. Prime conclusioni.

Lo studio della personalità artistica e della carriera dei vari pittori attivi alla corte di Napoli, spesso insigniti del titolo di pittore di camera del re evidenzia una diversità di situazioni determinata non solo dalla varietà dei dati storico-biografici relativi alle singole figure prese in esame, ma anche da una altrettanto varia situazione documentaria e storiografico-critica. Risultano in particolare molto rilevanti, nelle immagini ricostruite di questi pittori, le diverse situazioni documentarie, la possibilità di un consenso sulle attribuzioni, il peso della tradizione letteraria e della storiografia. Si possono così riassumere i profili di questi artisti evidenziando le modalità del loro rapporto col re e con l'ambiente della corte e le possibilità di adeguarsi alle esigenze figurative di un'apertura ai modelli fiamminghi:

²⁰⁰ WARNKE 1995, p. 283.

²⁰¹ WARNKE 1995, p. 295. Si riferisce alle parole di Serlio, libro IV, fol. 191 v.

²⁰² WARNKE 1985 (1991), p. 192, p. 275.

²⁰³ MANOTE I CLIVILLES 2000, p. 1734.

Il modello di Jan van Eyck, artista fiammingo e pittore di corte per eccellenza, appare tanto più pregnante quanto rimasto sul piano letterario-mitologico, poiché sembra che Alfonso, pur probabilmente al corrente delle missioni diplomatiche del pittore, non l'abbia mai incontrato.

Luis Dalmau, il pittore più fiammingheggiante del regno di Valencia, l'unico inoltre ad aver soggiornato in Fiandra e conosciuto Van Eyck, non viene chiamato a Napoli né sembra più direttamente al servizio del re dagli anni 1440; se la sua prima attività a Barcellona potrebbe rappresentare un'affermazione del potere reale sulla capitale catalana, i ripetuti contatti con Valencia e il declino della sua carriera rimangono problematici.

Jacomart, la personalità che meglio incarna la figura del pittore di corte nella Napoli di Alfonso d'Aragona, è anche fra le più problematiche. Il divario fra le notizie documentarie relative al pittore in generale e l'assenza di dati riguardo alle sue opere, i numerosi problemi ancora aperti riguardo al *corpus* e soprattutto la mancanza di documenti figurativi per il periodo napoletano lasciano nell'ombra l'attività napoletana del pittore, senz'altro centrale nella sua carriera e nella sua evoluzione stilistica.

Meglio documentata, la carriera di Leonardo da Besozzo alla corte di Alfonso d'Aragona manca anche essa di testimonianze figurative. Più che la diversità degli incarichi documentati, è rilevante il fatto che colui che succede a Jacomart nella carica di pittore di camera del re abbia a bottega un giovane pittore originario di Tournai, a confermare l'importanza del modello fiammingo per la produzione artistica della corte al di là di una possibile evoluzione stilistica del maestro.

A spiegare la breve presenza di Pisanello alla corte di Napoli è senza dubbio la fama eccezionale dell'artista in Italia poco prima della metà del Quattrocento – quasi un *pendant* con van Eyck – e la sua già lunga attività di pittore di corte. Ma forse non ci si deve fermare all'immagine dell'artista umanista autore di medaglie per immaginare altre possibili ragioni dell'interesse da parte di Alfonso.

La figura di Colantonio, emblematica della diffusione dei modelli fiamminghi nella Napoli di Alfonso d'Aragona, appare anche storicamente quella meno conosciuta, in quanto la sua ricostruzione è, salvo la menzione cinquecentesca del Summonte, il risultato della storiografia novecentesca e non è sorretta da alcun dato documentario. Gli elementi figurativi e iconografici sono tuttavia, e come in nessun altro caso, convincenti e, in assenza di qualsiasi altra testimonianza, lasciano ipotizzare una personalità attiva in città e apprezzata a corte, forse in dialogo con Jacomart.

Pur difficili da confrontare fra di loro, per questa diversità critico-documentaria, questi profili sono comunque significativi, ciascuno a modo proprio, per il ruolo determinante assunto dall'ammirazione di Alfonso d'Aragona per l'arte fiamminga nelle scelte artistiche della corte.

II. LA VALENZA DEL MODELLO BORGOGNONE PER ALFONSO D'ARAGONA: DAL MODELLO IDEOLOGICO ALL'INDIZIO DI UN VERO GUSTO ARTISTICO?

Abbiamo ricordato poco prima la fama e la gloria di Jan van Eyck, che rimane immutata per lunghi anni, almeno fino a quando Facio scrive le sue biografie del *De viris illustribus*. Questa fama è anche dovuta alla figura di Filippo il Buono considerato come principe e committente ideale, modello politico e ideologico per le corti quattrocentesche, come già ricordato nel secondo capitolo²⁰⁴. Allo stesso modo la fama del duca di Borgogna si esprime e si riflette meglio che mai nelle opere del suo pittore di corte il cui talento è ammirato in tutta Europa. Il «principe dei pittori» non poteva servire altri che non fosse il principe dei principi.

I modelli figurativi fiamminghi riconducibili all'area sotto dominio borgognone sono pertanto carichi di una evidente valenza politica e ideologica che senza dubbio determina almeno in parte le scelte e i comportamenti di Alfonso d'Aragona, un sovrano per vari motivi legato al duca di Borgogna. Dopo aver analizzato la situazione degli artisti, e in particolare dei pittori, alla corte di Napoli, nella prospettiva della diffusione dei modelli figurativi fiamminghi e di un modello cortese borgognone, sarà quindi interessante valutare, nella stessa prospettiva, il comportamento della figura del principe che è al centro del sistema della corte. Fra le varie rappresentazioni della figura del sovrano tramandate dalla storiografia di corte, poi dagli studi storici, prima come erede di una importante ma contestata dinastia, poi come condottiero vincitore di una lunga guerra contro gli angioini, più tardi come alleato del pontefice e ancora come patrono dei mercanti catalani, spicca quella del principe colto committente.

²⁰⁴ LEVEY 1971, p. 49: «The exemplar of princely patron».

1. Un precedente napoletano: il mito letterario di Renato d'Angiò re-pittore.

Nelle precedenti osservazioni sul contesto dell'attività di Colantonio prima dell'insediamento di Alfonso si è accennato all'esistenza di un legame particolare con Renato d'Angiò tramandato dalle fonti, *in primis* Summonte: «La professione del Colantonio tutta era, sì come portava quel tempo, in lavoro di Fiandra e lo colorire di quel paese. Al che era tanto dedito che avea deliberato andarci. Ma il re Raniero lo ritenne qua, con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorire»²⁰⁵. Secondo Summonte, Renato d'Angiò persuade Colantonio a rimanere a Napoli invece di andare nelle Fiandre con l'argomento che gli avrebbe egli stesso insegnato lo stile e la tecnica fiamminga. Che Renato praticasse l'arte della pittura sembra aver particolarmente colpito Summonte che scrive ancora: «Il re Raniero, che etiam di man sua pinse assai bene e a questo studio fo sommamente dedito, però secondo la disciplina di Fiandra»²⁰⁶.

Questi riferimenti di Summonte all'arte di pittore del re hanno dato luogo a diverse interpretazioni, in cui si distinguono due tendenze. Secondo una prima ipotesi, il racconto di Summonte è esatto e bisogna credere che Renato dipinse realmente alcune opere, che quindi la critica ha cercato di evidenziare. Il più convinto sostenitore di questa tesi fu Otto Pächt che attribuiva a Renato d'Angiò l'esecuzione delle miniature del *Coeur d'Amour épris*²⁰⁷. Anche se pochi studiosi hanno espresso chiaramente la condivisione di tale ipotesi, non tutti la escludono, e Fiorella Sricchia Santoro afferma per esempio che il *Livre du cœur d'Amour épris* è stato «scritto da Renato d'Angiò entro il 1457 e sotto la sua direzione se non addirittura da lui stesso miniato»²⁰⁸.

La difficoltà nell'identificare le opere di mano del re ha spinto alcuni studiosi a interpretare come espressione della profonda ammirazione e grande conoscenza di Renato per la pittura fiamminga le parole di Summonte, negando loro il valore concreto di testimonianza. Françoise Robin ci vede la prova della profonda conoscenza artistica del re ma non affronta il problema del re artista e lo risolve in termine di ideatore e ispiratore, senza considerare

²⁰⁵ Nicolini 1922, p. 125

²⁰⁶ Nicolini 1922, p. 125. Si veda anche la menzione di Francisco de Hollanda su Renato d'Angiò «que gostava de pintar e pintava» (*De Hollanda 1964*, p. 56).

²⁰⁷ PÄCHT 1973; PÄCHT 1977.

²⁰⁸ SRICCHIA SANTORO 1979, p. 103

l'aspetto tecnico pratico della creazione²⁰⁹. Robin considera le miniature del *Livre des tournois*, del *Cœur d'Amour épris*, e del *Mortifiement de Vaine Plaisance*, come risultati di una stretta collaborazione tra il re e il suo artista senza però definire il ruolo di ciascuno²¹⁰. Allo stesso modo, Francesco Abbate considera Renato come un sovrano «profondamente interessato alle cose dell'arte»²¹¹. Renato sarebbe quindi un equivalente del 'amateur' ottocentesco, appassionato e molto informato sui segreti tecnici e stilistici. Molto recentemente, Till-Holger Borchert ha giudicato l'ipotesi che Renato praticasse la pittura e istruisse Colantonio in materia «affascinante, sebbene improbabile»²¹², precisando che «il testo di Summonte non va preso alla lettera, ma inteso piuttosto come un segno della benevolenza accordata da Renato al pittore»²¹³. Concretamente il sovrano avrebbe fatto istruire il pittore dai suoi artisti di corte, forse Barthélemy d'Eyck o Pierre du Billant²¹⁴.

Benché con l'attribuzione a Barthélémy d'Eyck delle miniature del *Cœur d'Amour épris*, la questione sembrasse ormai risolta mi pare interessante riprendere le parole di Summonte riconoscendo il valore preciso e concreto di certi termini. Già nel 1989 Enrico Castelnuovo suggerisce che «per quanto il caso sociologicamente parlando sia molto singolare», le parole di Summonte però devono essere intese letteralmente: Renato praticò probabilmente realmente l'arte della pittura, anche se la sua fama fu probabilmente esagerata dalla tradizione letteraria²¹⁵. In quale modo Renato poteva essere pittore? Quale compito, quale parte si riservava al fianco degli artisti della sua corte, con i quali aveva stabilito dopo anni di fedeltà un rapporto forse molto stretto? A questi quesiti non c'è ancora una risposta precisa. Sembra invece più agevole chiarire le ragioni di tale 'mito' letterario.

L'immagine del re pittore rimanda probabilmente al motivo del 'principe dilettante', *topos* dei panegirici antichi²¹⁶. Diversi elementi suggeriscono quanto la figura del principe

²⁰⁹ Renato «*se pose donc lui-même comme un créateur, certainement proche de ses artistes: bien plus qu'un simple amateur, il est un homme cultivé et averti, capable de juger et d'admirer*» (ROBIN 2001, p. 261).

²¹⁰ «*Effectivement René s'est attaché un enlumineur qui a certainement travaillé en étroite collaboration avec lui pour mettre au point les décors*», e dopo «*René a su découvrir et s'attacher ce jeune artiste et entretenir avec lui une intimité artistique révélatrice de sa passion pour la peinture autant que pour l'écriture*» (ROBIN 2001, p. 264, p. 265). Reynaud propone per le tre opere la data di 1450 (REYNAUD 1989).

²¹¹ ABBATE 1967-1978.

²¹² BORCHERT 2006, p. 28.

²¹³ BORCHERT 2006, p. 28.

²¹⁴ T.-H. Borchert ha proposto di riconoscere la partecipazione del ricamatore di Renato d'Angiò a una parte degli affreschi del *Trionfo della Morte* di Palermo (BORCHERT 2006, p. 28).

²¹⁵ CASTELNUOVO, 1987 a, p. 517

²¹⁶ WARNKE 1985 (1991), pp. 362-363.

fosse legata a quella dell'artista da un rapporto significativo sul piano simbolico e spesso anche concreto. L'attività artistica era presente nell'educazione dei principi, attraverso il disegno, inteso sia come ideale²¹⁷ sia come pratica. Le notizie che lodano il principe come architetto e ci restituiscono l'idea del valore dell'edilizia e del prestigio della carica dell'architetto di corte appaiono già nel Medioevo tinte di panegirico e sono forse ispirate alla tradizione antica del 'principe dilettante'²¹⁸. Vanno ricordate inoltre le analogie simboliche tra le attività artigianali e l'azione politica dei principi, molto frequenti sia nel linguaggio retorico che emblematico, di cui è un esempio la pialla dei duchi di Borgogna che intendono 'piallare' la potenza dei nemici con la stessa pazienza di un carpentiere²¹⁹.

2. L'immagine di Alfonso d'Aragona committente.

Mentre l'immagine di Renato d'Angiò protettore delle arti si conforma al *topos* classico del 'principe dilettante', si manifesta nella letteratura e nella storiografia umanistica l'elaborazione di un'immagine di Alfonso d'Aragona quale principe e committente anch'essa in linea con i principi umanistici.

2.1. Le virtù sociali del Principe.

Gli scritti degli umanisti della corte riflettono il ruolo nuovo dell'arte all'interno del progetto politico-ideologico di Alfonso. La principale testimonianza è offerta dal Pontano²²⁰. Il ritratto offerto dall'opera del Pontano si differenzia dagli scritti encomiastici e cortigiani di autori meridionali, quali un Panormita o un Facio, per l'obiettività, certo non esente da qualche punta polemica o critica, ma avvalorata dal fatto che il Pontano scrive diversi anni dopo la morte di Alfonso. Nella prospettiva del ricordo assunta dall'autore che narra di fatti di cui fu spettatore, la figura di Alfonso assume negli scritti pedagogici ed etici del Pontano un valore esemplare. Il re appare come l'incarnazione più perfetta, per i suoi tempi, dell'ideale rinascimentale di uomo magnifico e liberale vagheggiato dall'umanista e viene accostato

²¹⁷ Filarete nella città di Sforzinda (su Filarete si veda la voce nel *Dizionario biografico degli Italiani*, e Torresan 1981).

²¹⁸ Sul rifiorire del *topos* del 'principe architetto' nell'Italia rinascimentale si vedano gli atti del convegno tenutosi a Mantova nel 1999 (Calzona – Fiore – Tenenti 2002); TENENTI 1995; TENENTI 2002.

²¹⁹ WARNKE 1985 (1991), pp. 364-365.

²²⁰ MONTI SABIA - D'ALESSANDRO – IACONO 2000.

ripetutamente agli *exempla* classici, quale valido *exemplum* contemporaneo degno di rivaleggiare con essi.

Fra i vari temi affrontati da Pontano – la conquista di Napoli, la politica estera e interna, ma anche le vicende personali del sovrano e i concetti di obbedienza e religiosità -, le vicende storiche di Alfonso e del suo regno trovano negli scritti dell'umanista meno posto che nelle opere precedenti di Facio e Valla. Pontano insiste invece sulle 'virtù sociali' esemplari di Alfonso, prima fra tutte quella caratteristica, universalmente riconosciutagli, di ambire, nelle cose pubbliche come in quelle private, alla sontuosità, allo splendore, alla magnificenza²²¹. Tale ambizione di splendore manifesta la liberalità e la magnificenza incomparabili di Alfonso, due virtù che Pontano distingue sulla base del loro destinatario: la liberalità riguarda le azioni buone del sovrano verso i suoi sudditi, e copre quindi un'area geografica circoscritta, mentre la magnificenza si rivolge a tutto il mondo che deve, attraverso le azioni di magnificenza, conoscere e ammirare il principe.

La liberalità del principe moderno trova origine nella *liberalitas principis* del mondo antico²²². È la capacità dell'imperatore di restituire considerevolmente ai sudditi una parte dei beni materiali presso di lui accumulati e si manifesta nella cura del bene pubblico, in particolare attraverso l'edilizia pubblica. Il Quattrocento²²³ segna un ritorno al concetto antico di *liberalitas principis*. Ne è un chiaro esempio la medaglia commissionata da Alfonso d'Aragona a Pisanello nel 1449 dove appare sul rovescio l'iscrizione *Liberalitas Augusta* insieme all'immagine dell'aquila, mentre sul *recto* è effigiato il re²²⁴. Si tratta della prima

²²¹ Pontano nel *De magnificentia, De splendore* (si veda anche MONTI SABIA - D'ALESSANDRO – IACONO 2000, p. 1507)

²²² KLOFT 1970, pp. 115 ss. Sullo sviluppo nel medioevo del concetto si veda DE BOVIS 1976, vol. IX, pp. 755-764. Sul concetto di *liberalitas principis* si veda WARNKE 1995.

²²³ La 'beneficia in populum' del Petrarca costituisce un primo passo col ritorno della cura delle attività edilizie proprie della *liberalitas principis* dell'antichità. Ma fu Filarete il primo a richiamare esplicitamente l'attenzione sull'antica dimensione complessiva del termine della *liberalitas* e a correlare l'attività edilizia con la provvidenza sociale (si veda WARNKE 1995, pp. 84-87).

²²⁴ L'iscrizione apparve sulle medaglie romane all'epoca di Adriano. Wittkower ha rilevato il collegamento della medaglia di Pisanello col trattato trecentesco fiorentino del *Fior di Virtù*, dove la *liberalitas* si caratterizza dal suo attributo l'aquila (Wittkower, citato da WARNKE 1995). La medaglia di Alfonso segue una tipologia elaborata da Pisanello nelle medaglie per Leonello d'Este, dove si impongono rovesci più allusivi e criptici, che fanno riferimento a virtù e principi di governo hanno per lo più rovesci narrativi, invece dei rovesci precedenti – per esempio nelle medaglie del Paleologo e di Filippo Maria Visconti - che raffiguravano un preciso momento della vita dell'effigiato o una situazione generica. L'approfondimento della biografia degli effigiati e la lettura

elaborazione classicheggiante dell'iconografia della *liberalitas*²²⁵. In epoca moderna la liberalità rappresenta «l'esibizione della *magnificentia* come misura d'emergenza per risvegliare le virtù assopite o languenti»²²⁶ e, diventata elemento integrante dell'immagine che il principe dà di se stesso, tende nel Cinquecento a soppiantare la magnificenza²²⁷.

La ricerca di magnificenza viene estesa a tutti gli aspetti della vita pubblica e privata, non solo per la soddisfazione di un gusto personale, ma anche come strumentale manifestazione di potenza e grandezza²²⁸. La magnificenza si esprime in particolare nell'edilizia, negli spettacoli, nei doni, ma altri aspetti più specifici del gusto di Alfonso per la magnificenza sono l'allevamento di animali rari o preziosi per la caccia, ma soprattutto la passione per le pietre preziose e le perle²²⁹, in una incessante ricerca di tutto ciò che è più prezioso al mondo, «al punto quasi di spogliare la Francia dei suoi arazzi e la Siria delle sue gemme»²³⁰.

Pontano opera anche una leggera distinzione tra la magnificenza e lo splendore²³¹. Lo splendore si distingue dalla magnificenza per il concetto da cui procede e per il campo in cui si esercita. Se la magnificenza è definita dal concetto di grandezza, lo splendore riguarda più strettamente ciò che risplende e si esprime nell'ornamento della casa, nella cura della persona, nelle suppellettili e nell'allestimento.

Manifestazioni di splendore sono le committenze per le cappelle della città e del palazzo, la decorazione sontuosa della reggia e delle dimore assegnate agli ambasciatori stranieri, la cura di una tavola risplendente di vasellame e oggetti preziosi, le battute di caccia che vedono l'allestimento di splendidi addobbi, ma soprattutto l'organizzazione di fastosi festeggiamenti in onore dei principi e degli ambasciatori ricevuti a corte²³² durante i quali

'politica' costituiscono quindi la via maestra per interpretare le medaglie di Pisanello (GASPAROTTO 1996, pp. 327-329).

²²⁵ Sull'evoluzione dell'iconografia della *liberalitas* si veda WARNKE 1995, pp. 85-86.

²²⁶ WARNKE 1995 (1991), p. 352.

²²⁷ WARNKE 1985 (1991), p. 89.

²²⁸ La teoria della magnificenza come esposta da Pontano sembra contraddire, per Warnke, il legame che collega l'attività edilizia e la politica economica statale. Nel Cinquecento la liberalità diventa elemento integrante dell'immagine che il principe dà di se stesso e soppianta la magnificenza (si veda WARNKE 1995, p. 89).

²²⁹ Si veda anche la testimonianza meno conosciuta di Tristano Caracciolo (*Caracciolo 1934-1935*, p. 74).

²³⁰ Pontano 1999, V, p. 234. Lo stesso Pontano critica le spese esagerate, pur motivate dal gusto per la magnificenza del re. Si veda anche MONTI SABIA - D'ALESSANDRO - IACONO 2000, p. 1508.

²³¹ Pontano 1999, pp. 225, 239.

²³² «*Quocirca in hac parte Alfonsi regis liberalitatis et splendor mirum in modum videtur extollendus, siquidem tum oratoribus populorum aut regum, tum claris viris ad se publico aut privato nomine venientibus, et aedes*

numerosi sono i dettagli che esprimono lo splendore del re, dalle offerte di vini e dolci (la *collationes*, cioè ‘colazioni’ nel volgare dell’epoca, sarebbe un’usanza introdotta da Alfonso) ai preziosi doni regalati ai suoi ospiti al momento della partenza²³³. La maggior parte della spesa mirava a «*producir un deslumbrante impacto visual sobre el espectador*»²³⁴. Anche se notevoli, le spese della corte di Alfonso, almeno per il periodo della sua residenza a Valencia, non si possono paragonare a quelle della corte di Borgogna. Il seguito di Alfonso è costituito in quegli anni da circa 280-340 persone, mentre quello del duca di Borgogna è di circa 1000 persone²³⁵.

2.2. Una nuova visione del Principe conoscitore.

L’atteggiamento di Alfonso non è tuttavia generato solo dell’idea di possesso come espressione del potere, ma anche da quella di godimento e di piacere estetico. Come ricorda Pontano, Alfonso è disposto a pagare un prezzo altissimo non solo per acquistare gemme o pietre preziose, ma anche soltanto per poterle ammirare se non gli era possibile ottenere²³⁶. La

exornari iudebat, et victum, quamdiu apud se essent, lautissimum ministrari. Quin etiam, nisi a se donatos, abire nequaquam passus est» (Pontano 1999, p. 92). Una testimonianza del carattere sontuoso dei festeggiamenti organizzati alla corte di Alfonso è data da quelli organizzati per le nozze tra Eleonora d’Aragona e Federico d’Asburgo nel 1452, che «furono di gran lunga più spettacolari» di quelli, pure molto splendidi, organizzati da Ferrante I nel 1465 per le nozze di Alfonso II e Ippolita Sforza (Pontano 1999, p. 206). Si veda anche MONTI SABIA - D’ALESSANDRO – IACONO 2000, p. 1509, nota 43 p. 1525).

²³³ Pontano cita l’esempio del banchetto allestito in onore di Carlo il Temerario da Ferrante: «*Quae autem coenae honoris gratia parantur, quales esse deceat, docuit nuper Ferdinandi filius Alfonsus in eo convivio, quod Caroli Burgundiorum ducis oratoribus exhibuit; in quo nihil non modo defuisse, sed ne desiderari quidam potuisse ab iis, qui affluere, iudicatum est. Post plurimos rerum variarum missus tantumque apparatus, post suavissimos cactus, post secundam mensam longe splendidissimam introducti mimi aditumque ad lynchnos spectaculum, tandem magnificentissima illa comessatiuncula, quam collationem hodie vocari dixi, plurimis ferculis allata est, ac deinde inter astantes diffusa et passim etiam iactata, ut omnibus ex ea esse liceret. Ultimo donati oratores splendidissimis muneribus*» (Pontano 1999, pp. 264-266).

²³⁴ GARCÍA MARSILLA 2000, p. 1707. L’autore evidenzia due voci importanti di questa spesa suntuaria: l’abbellimento del Palazzo Reale di Valencia, e l’organizzazione di splendide feste (GARCÍA MARSILLA 2000, pp. 1707-1709).

²³⁵ GARCÍA MARSILLA 2000, p. 1706.

²³⁶ «*Quin etiam, cum aliquando compertum haberet insignes quasdam gemmas venales non esse, magna pecunia ut eas videre posset redemit*» (Pontano 1999, p. 238). Occorre sottolineare che questa notizia ci viene solo dal Pontano, non è stato possibile reperirla in altre fonti (MONTI SABIA - D’ALESSANDRO – IACONO 2000, nota 35 p. 1523).

finezza del gusto del re, oltre che nella ricerca di cose preziose, si esprime anche nella sua capacità di apprezzare la rarità di certi oggetti, prescindendo dal loro valore materiale. Pontano ricorda a questo proposito l'insolita goccia d'ambra che racchiude una mosca con le ali aperte²³⁷ – 'curiosità' *ante litteram* degna di una *Wunderkammer*, e soprattutto un dipinto di Van Eyck, conservato «con tanto piacere» da Alfonso²³⁸. Il dipinto, l'opera d'arte, diventa un regalo non solo possibile ma perfino ideale, non tanto per il suo valore materiale ma per la sua rarità appunto, la sua bellezza e la sua eleganza, cioè il suo valore artistico. Non è un caso che Pontano citi proprio un dipinto di Van Eyck, le cui doti potevano infondere all'opera eseguita tali caratteristiche.

Le virtù del Principe umanista trovano quindi un'espressione nuova negli oggetti e nelle immagini. Le opere di Pontano riflettono uno «spostamento in senso estetico della trattazione morale», la «traduzione del principio etico della virtù fine a se stessa, in quello della bellezza, della ammirazione, che sola deve giustificare l'opera del principe»²³⁹. Nel discorso di Pontano, basato sulla lettura di Vitruvio²⁴⁰ è fondamentale l'idea del principe conoscitore delle cose d'arte che affida al valore artistico e all'arte un ruolo essenziale nell'ambito privato come nell'ambito pubblico, più che il discorso tecnico²⁴¹.

2.3. Il Principe, tra committenza e mecenatismo.

Va rilevata, almeno a livello teorico, una nuova concezione, spesso ritenuta propria del Rinascimento, relativa al principe mecenate. Il committente mecenate – *patron* - non è più soltanto il promotore e sostenitore economico dell'opera commissionata, né il suo principale

²³⁷ Pontano 1999, p. 212. La mosca nella goccia d'ambra rimanda anche all'oggetto emblematico vero e proprio dell'ape nella goccia d'ambra. Si veda a questo proposito il volume di P. Laurens sulla fortuna dell'epigramma antico nel Rinascimento appunto intitolato *L'abeille dans l'ambre* (LAURENS 1989).

²³⁸ «*Nonnunquam etiam artificium ipsum commendat munera: quid tam habuit in delitiis idem hic Alfonsus, quam tabellam Ioannis pictoris? Sunt qui minutissimum vasculum ex iis, quae porcellanica dicuntur, argenteis atque aureis etiam precii maioris anteponant. Quae res efficiunt, ut aliquando muneris praestantia non tam ab ipso precio, quam a pulchritudine, raritate, elegantia artificioque iudicetur*» (Pontano 1999, pp. 212-213).

²³⁹ F. Tateo in Pontano 1999, p. 29. Una testimonianza coeva nella stessa lignea di pensiero è offerta dallo *Zibaldone* di Giovanni Rucellai che vi afferma che le opere da lui commissionate lo sono state per onore di Dio, onore della città e la propria memoria (*Zibaldone*, I, 121).

²⁴⁰ Ferdinando fa rilegare un esemplare nel 1492.

²⁴¹ F. Tateo in Pontano 1999, 1999, p. 31. Sull'importanza della lettura di Vitruvio alla corte di Napoli, si veda BOLOGNA 1994 b.

destinatario, ma il suo vero *'auctor'*²⁴². Pur non prendendo parte alla realizzazione tecnica dell'opera, il Principe avrà sempre il merito di averla concepita, di esserne il progenitore, secondo un concetto quattrocentesco della committenza artistica, derivato da una visione aristotelica²⁴³. Questo ruolo di *'auctor'* si esprime nei vari aspetti della committenza, dal collezionismo al mecenatismo vero e proprio. Il Quattrocento costituirebbe un momento unico dove nell'opera, intesa quale *«deposit of a social relationship»*²⁴⁴, fu raggiunto un equilibrio tra *«the patron's and other perspectives»*²⁴⁵, equilibrio che si rompe nel secolo successivo a favore dell'affermarsi della supremazia dell'artista.

Occorre tuttavia ricordare alcuni famosi precedenti di committenti medievali, che non si accontentarono di suscitare e finanziare l'opera ma partecipano alla sua progettazione – Brenk parla di *«committente concepteur»*²⁴⁶ – e perciò si possono considerare quasi *'auctor'* dei progetti da loro voluti. Castelnuovo afferma in effetti che, pur considerando la varietà delle situazioni, *«in realtà la frontiera tra committente e artista è nel Medioevo una linea molto sottile, spesso varcata da quei committenti che partecipavano attivamente con consigli, suggerimenti e indicazioni alla creazione delle opere da loro ordinate»*²⁴⁷. Primo esempio fra tutti è quello dell'abate Suger che volle la costruzione della basilica di Saint-Denis di cui curò diversi aspetti della realizzazione, dalla formulazione del programma al controllo delle varie fasi del cantiere²⁴⁸; si pensi pure all'arcivescovo di Winchester Henri de Blois, chiamato *«autor»* nell'iscrizione che accompagna la sua raffigurazione come orante in uno smalto²⁴⁹. Tuttavia la differenza più significativa con la concezione rinascimentale sta forse nelle ragioni che suggeriscono al committente le sue scelte, quasi esclusivamente di ordine ideologico-

²⁴² Dale V. Kent afferma che *«The fifteenth-century patron was not merely the most privileged viewer of the art he commissioned; he was deeply implicated in its authorship»* e definisce *«the patron's oeuvre – the entire body of work created by his patronage»* ma riconosce che *«the concept of an oeuvre is not usually applied by art historians to the patron's production»* (KENT 2000, p. 3, p. 5). Sulla concezione del committente quale *'auctor'* si veda KENT 2000, pp. 5-6; su questo concetto applicato più specificamente al caso della committenza edilizia si veda TENENTI 1995.

²⁴³ KENT 2000, p. 5. Con bibliografia di riferimento.

²⁴⁴ BAXANDALL 1972, p. 152.

²⁴⁵ KENT 2000, p. 5.

²⁴⁶ Per alcuni cenni generali sulla questione della committenza nel Medioevo si rimanda a BRENK 2003.

²⁴⁷ CASTELNUOVO 2004 b, p. xxix.

²⁴⁸ Sulla figura di Suger committente si veda PANOFSKY 1946. L'introduzione (pp. 1-37) è stata ripubblicata a parte in una versione aggiornata nel volume PANOFSKY 1967, pp. 7-65.

²⁴⁹ London, British Museum, MLA 52, 3-27, 1. L'iscrizione recita: *«Ars auro gemmisque prior; prior omnibus autor»*. Si veda CASTELNUOVO 2004 b, p. xxxi.

simbolico nel caso medievale – perfino la scelta dei materiali era dettata in Suger non tanto da reali considerazioni tecniche quanto da riferimenti simbolici -, mentre il committente del Quattrocento potrà appassionarsi e discutere di questioni stilistiche e tecniche più specifiche.

Tra committenza e mecenatismo.

È necessario tornare ora brevemente sulla spinosa questione della terminologia. È già stata sottolineata da vari studiosi²⁵⁰ la specificità di ognuno dei termini di cui parleremo, ma anche, oltre ai problemi di traduzione e l'inevitabile ambiguità che deriva dall'uso corrente del termine 'mecenatismo'.

Come ricordava Francis Haskell, secondo la stretta accezione del termine, «il vero, autentico mecenatismo dovrebbe sottintendere un rapporto personale del mecenate con l'artista e lo svilupparsi di un senso di rispetto e di protezione, indipendentemente dall'interesse di ottenere questa o quella opera singola». Lo studioso osserva in seguito che «ove si consideri storicamente il fenomeno, appare chiaro che questo modo di concepire la figura del mecenate è piuttosto astratto e, diciamo pure, ottimistico. Il concetto del valore autonomo dell'arte, che lo giustificerebbe, è relativamente moderno, o anzi contemporaneo. In tutto lo svolgimento della storia, compresi i grandi periodi del Rinascimento e del XVII e XVIII secolo, risulta molto difficile sceverare i moventi del gusto e della passione per l'arte dalla generosità collegata con i motivi utilitaristici di affermazione di potere, di prestigio sociale, di convenzione religiosa, e così via»²⁵¹.

Risulta significativa quanto utile la precisazione da parte di Alberto Tenenti sul rapporto che esiste fra «due nozioni che si possono intersecare e sovrapporre da vari punti di vista – quella di mecenatismo risultando peraltro più generica, più pregnante di intenti e significati culturali e stereotipi insieme, mentre quella di committenza permette un'analisi meno

²⁵⁰ Si veda in particolare HASKELL 1958, pp. 939-955; TENENTI 1995; WARNKE 1995; KENT 2000, pp. 3-8.

Negli studi anglo-americani, i termini di *patron – patronage* corrispondono a quelli di 'mecenate' – 'mecenatismo', ma vengono usati anche con l'accezione generica di 'committente' / 'committenza'. Una questione recente è stata sollevata a proposito della distinzione tra 'mecenatismo' e 'clientelismo'. I due termini di origine latina erano usati nel Quattrocento senza distinzione di significato e accomunati invece dal consapevole riferimento al mondo antico (si veda KENT 2000, p. 8).

²⁵¹ HASKELL 1958. Haskell precisa in seguito che occorre considerare «tutto l'insieme dei fatti che, in diverso modo e con diverse intenzioni, a seconda dei tempi, degli ambienti culturali e degli uomini, rientrano nella sfera del patronato artistico», il termine mecenatismo assumendo quindi un'accezione più lata di quella etimologica (HASKELL 1958, p. 941).

preconcetta e più puntuale dei fenomeni concreti»²⁵². «Ma ovviamente le categorie non appaiono dissociate, sono in buona parte vicine e pressoché parallele. In parecchie circostanze committente e mecenate senza dubbio si identificano o almeno non possono quasi essere distinti. Essi rappresentano come i due versanti dello stesso fenomeno o le due facce della medesima medaglia»²⁵³. Perciò, almeno per la seconda metà del Quattrocento, si può considerare come mecenate «colui che vuol soprattutto ribadire e sottolineare la propria raggiunta eminenza»²⁵⁴. Neanche le motivazioni ideologiche e culturali permettono di distinguere facilmente il mecenate dal committente, i quali non sono peraltro identificabili sul piano sociale.

Si pone inoltre il problema dell'articolazione cronologica. Il concetto di mecenatismo appare legato all'epoca moderna. Warnke considera che negli esempi di committenza quattrocentesca «non si sia ancora pensato al mecenatismo artistico, bensì che si tratti ancora di una specie di gesto di assistenza sociale da parte del principe»²⁵⁵.

Alla luce di queste osservazioni, e nel contesto delle varie esperienze di 'mecenatismo' quattrocentesco, appare necessario analizzare l'attività di Alfonso nel campo delle arti figurative ed evidenziarvi il ruolo e il significato dell'esempio borgognone, sia in rapporto alla figura del duca sia ai modelli figurativi fiammingo-borgognoni.

Alfonso mecenate?

Warnke, che vede nella liberalità moderna la metafora della generosità mecenatesca, ritiene che il caso di Alfonso non possa essere considerato mecenatismo artistico, ma soltanto «una specie di gesto di assistenza sociale da parte del principe, anche se la menzione pisanelliana della *liberalitas augusta* dovrebbe essersi anche riferita all'attività edilizia augustea»²⁵⁶. Oltre alla questione cronologica della definizione del mecenatismo rinascimentale, a cui si è già accennato prima, l'osservazione di Warnke ricorda che è forse soltanto nel campo della committenza edilizia che si può considerare Alfonso un vero mecenate, secondo l'immagine del principe trasmessa dalla letteratura umanistica.

²⁵² TENENTI 1995, p. 78.

²⁵³ TENENTI 1995, p. 80.

²⁵⁴ TENENTI 1995, p. 80. Allo stesso modo, Burke affermava che «*sans doute ne faut-il pas ramener les raisons du mécénat à la seule propagande; mais il ne faut pas non plus en écarter la propagande*» (BURKE 1998 b, p. 255).

²⁵⁵ WARNKE 1995, p. 86.

²⁵⁶ WARNKE 1995, p. 86.

Nel quadro generale della committenza artistica del re di Napoli, quello dell'architettura costituisce, oltre alla costituzione della biblioteca, un aspetto particolarmente rilevante, a cui Alfonso dedica buona parte delle spese e delle sue energie. La sistemazione di Castel Nuovo, sia nel suo aspetto architettonico esterno (Torri e Arco di Trionfo), sia nella sistemazione degli interni (Sala dei Baroni) è al centro delle preoccupazioni del sovrano durante tutto il suo regno. Il cantiere dell'Arco di Trionfo di Castel Nuovo è inoltre considerato unanimamente dalla critica come la principale opera di Alfonso committente e insieme un momento eccezionale della diffusione del Rinascimento nell'Italia meridionale²⁵⁷.

Un caso non isolato, anzi molto diffuso, per «il concetto umanistico secondo cui un grande uomo esprime il prestigio e la levatura del suo stato sociale attraverso i progetti architettonici di cui si fa promotore»²⁵⁸. Tenenti osserva a proposito quanto la committenza architettonica sia spesso intesa non tanto come attività di mecenatismo, nel senso primo della parola, ma come «operazione d'immagine», affermazione competitiva di sé stessi e del proprio casato²⁵⁹, espressione di magnificenza²⁶⁰. Filarete per primo include l'attività edilizia principesca nell'ambito dell'esercizio della *liberalitas*, trasformandola in attività di beneficenza, di provvidenza sociale²⁶¹. La comunità umanistica considera la committenza edilizia una delle principali attività dell'uomo (come attesta Giovanni Rucellai nel suo *Zibaldone*: «Due cose principali sono quelle che gl'uomini fanno in questo mondo: La prima è lo 'ngienerare: La seconda l'edifichare»²⁶²). Sia per le caratteristiche proprie delle realizzazioni architettoniche, fra cui l'importanza della fruizione collettiva, diversa dalla fruizione più o meno privata alla quale sono destinati la maggior parte dei manufatti

²⁵⁷ Sul' Arco di Trionfo di Castel Nuovo si veda: VON FABRICZY 1900; E. BERTAUX 1900, pp. 27-63; AVENA 1908; FILANGIERI DI CANDIDA 1932 b; FILANGIERI DI CANDIDA 1934; PANE 1937, pp. 80-81; WETHEY 1939, p. 58; NAPOLI 1950; CAUSA 1954, p. 6; PANE 1961, pp. 156; HERSEY 1973; BOLOGNA 1994; per le fonti si veda *Filangieri di Candida 1936-1939*.

²⁵⁸ GOLDTHWAITE 1984, p. 231. Si veda anche su questo punto TENENTI 1995, p. 78.

²⁵⁹ TENENTI 1995, p. 80. Si veda anche il saggio dello stesso Tenenti negli atti del convegno di Mantova (TENENTI 2002) e quello di M. Miglio nella stessa sede (MIGLIO 2002).

²⁶⁰ Si veda su questo tema GIORDANO 2002.

²⁶¹ WARNKE 1995, pp. 86-88. A proposito dell'aspetto provvidenziale dell'attività edilizia di Alfonso d'Aragona, Leostello da Volterra, intorno al 1480, ricordava come Alfonso d'Aragona «in più lochi ameni facea fabbricare: ita et taliter che a facto molti poveri homini ricchi, et molti fabbricatori che teneano quactro et cinque figliole da maritare et poverissimi in quello tempo le maritarono molto facilmente per li danari veniano in loro mano fabbricando da continuo palazzi» (citato in WARNKE 1995, p. 89).

²⁶² *Zibaldone*, Citato in KENT 2000, nota 22 p. 389.

figurativi²⁶³, sia perché, proprio per questa fruizione collettiva, «quello dell'architettura e dell'edilizia era ormai divenuto un linguaggio universale e un messaggio che ogni committente poteva avere fiducia che venisse inteso da tutti»²⁶⁴.

3. Alfonso d'Aragona collezionista di opere fiamminghe.

L'attività di collezionista di Alfonso si manifesta nella raccolta di molteplici oggetti e manufatti spesso preziosi e pregiati, attinenti a varie tecniche artistiche, dai manoscritti all'oreficeria agli arazzi. Un aspetto particolarmente significativo di questa attività è la costituzione di una biblioteca reale, intesa come collezione privata dinastica ma destinata anche a diventare luogo di studio. Alfonso inizia molto presto, nel 1416, quando è poco più che ventenne, a raccogliere e comprare libri, e a commissionare manoscritti miniati²⁶⁵. La storia e la composizione della biblioteca di Alfonso è ormai ben conosciuta grazie agli studi di Tamaro De Marinis, Ferdinando Bologna e soprattutto Gennaro Toscano²⁶⁶. Il Magnanimo segue in questo un modello di principe umanistico diffuso nell'Italia settentrionale ma anche nella Francia e che trova nell'attività dei duchi di Berry e di Borgogna «i primi esempi di un collezionismo laico»²⁶⁷.

Alfonso vanta anche una splendida raccolta di gioie, gioielli e gemme la cui ricchezza è testimoniata dagli inventari²⁶⁸. L'esempio del re in questo caso è ancora oltralpe e Pontano menziona esplicitamente il duca di Berry come ideale di splendore²⁶⁹ per la sua collezione di gemme e perle²⁷⁰ in un capitolo dei suoi *Libri delle virtù* dedicato a questo tipo di oggetti. Il riferimento alle collezioni del duca Jean de Berry appare significativo nell'ambito del nostro studio per diverse ragioni. Il duca di Berry «*prince des fleurs de lys*», apparentato al duca di Borgogna, condivide con lui la fama di essere uno dei più munifici fra i principi dell'epoca.

²⁶³ Si veda su questo TENENTI 1995, pp. 69-70.

²⁶⁴ TENENTI 1995, p. 81.

²⁶⁵ NAPOLI 1998. Si veda anche RYDER 1990, pp. 317 e ss.; PATRONE 1995, p. 37.

²⁶⁶ DE MARINIS 1947-1952, vol. II; TOSCANO 1998 a, TOSCANO 1998 b, NAPOLI 1998.

²⁶⁷ HASKELL 1958, p. 941.

²⁶⁸ Un inventario è stato pubblicato da Hurtebise 1907.

²⁶⁹ Si rimanda alle osservazioni precedenti sul concetto di splendore e la sua distinzione dal concetto di magnificenza proposta da Pontano.

²⁷⁰ «*Ante Alfonso regem dux Bituricensis in conquirendis et coemendis omnis generis gemmis atque unionibus praeluxit coeteris temporis sui principibus. Fama splendoris eius per orbem terrarum erat divulgata. Quicquid ex hoc genere ubique praestans inveniebatur, ad eum deferebatur a mercatoribus; nunquam precio pepercit, dum res digna precio videretur*» (Pontano 1999, pp. 238-239. Si veda anche l'Introduzione di F. Tateo, p. 33).

La sua attività di collezionista costituisce un importante precedente delle collezioni rinascimentali anche per gli interessi pre-umanistici dimostrati dalla scelta degli oggetti. I medaglioni tardotrecenteschi di Costantino ed Eraclio del duca di Berry vengono considerati dalla critica precedenti tipologici delle medaglie pisanelliane²⁷¹, le quali segnano l'emergere di una nuova concezione della medaglia quale opera d'arte autonoma e come una delle manifestazioni artistiche più caratteristiche del Rinascimento²⁷². Quando Alfonso commissiona a Pisanello medaglie per celebrare la sua figura di principe liberale si può a buon diritto pensare che avesse in mente anche i medaglioni all'antica del duca di Berry.

Viene infine la raccolta di arazzi e dipinti fiamminghi. Se lo studio della collezione di opere fiamminghe di Alfonso non è stato effettuato finora in modo sistematico e con strumenti metodologici aggiornati come è stato fatto nel caso di altri sovrani e signori, la sintesi presentata di recente da Toscano²⁷³ costituisce una base per questo tipo di approccio.

3.1. Le raccolte del re: dalla necessità della tesaurizzazione alla soddisfazione di un piacere estetico.

Non si può certo prescindere, nel caso degli oggetti e dei dipinti fiamminghi raccolti dal Magnanimo, dalla consolidata tradizione occidentale dei tesori reali che prelude in qualche modo, anche se con caratteristiche e modalità ancora diverse, alla costituzione delle grandi collezioni principesche. Saranno appunto le differenze manifestatesi nel comportamento di Alfonso quando raccoglie oggetti preziosi, gioie ed altri manufatti artistici e quando ricerca dipinti e arazzi fiamminghi a poter chiarire il significato specifico della provenienza geografico-culturale di tali oggetti, pur tenendo conto della loro diversità tecnico-materiale e quindi funzionale. Cercheremo quindi di estrapolare dalle fonti documentarie notizie rilevanti da questo punto di vista e di interpretarle nella prospettiva dei comportamenti caratteristici del periodo.

Il persistere della tradizione medievale dei tesori reali.

Lo studio di Philippe Henwood dedicato al tesoro del re di Francia Carlo VI e la pubblicazione dell'inventario redatto nel 1400 fornisce una testimonianza significativa sulla

²⁷¹ GASPAROTTO 1996, p. 326.

²⁷² HILL 1905, p. 96.

²⁷³ Per una prima sintesi si veda TOSCANO 2004 a.

pratica della tesaurizzazione alla fine del Medioevo e insieme un utile termine di confronto cronologicamente vicino per valutare le scelte di Alfonso d'Aragona in questo ambito²⁷⁴.

Gli inventari del tesoro reale dei re di Francia che si succedono tra la fine del Trecento e la prima metà del Quattrocento evidenziano, attraverso i numerosi movimenti di oggetti registrati, il ruolo di 'riserva' svolto da questa massa di preziosi manufatti. Questo «aspect de réserve»²⁷⁵: si evince nelle menzioni di oggetti tolti dal tesoro per essere venduti, fusi o impegnati come garanzia per un prestito. Questa pratica, già attestata per tutto il Trecento, si avverte con particolare intensità tra il 1380 e il 1422: l'inventario del 1380, alla vigilia della morte di Carlo V attesta l'eccezionale ricchezza del tesoro reale allo scadere del secolo, mentre gli inventari stesi tra il 1418 e il 1422 sono assai più poveri²⁷⁶. Le gioie conservate nei tesori dei sovrani europei vengono quindi stimate più per il loro peso in oro o argento e il numero delle pietre preziose incastonate che per una specifica qualità artistica, anche se poteva essere perfino eccezionale²⁷⁷.

Frequente è il «*dépeçage*» delle gioie e gioielli, 'fatti a pezzi' per riutilizzarne perle e pietre preziose in altri manufatti. Il riuso dei materiali preziosi in oggetti dalle forme nuove può rispondere all'esigenza di conformarsi al gusto dell'epoca. Entrate e nozze sono occasioni importanti in cui rinnovare i gioielli dei sovrani. Per l'ingresso della regina Isabeau di Baviera a Parigi nel 1389 molte gioie vengono fatte a pezzi: l'oro viene riutilizzato nelle vesti insieme alle pietre preziose, parte delle quali servono per nuovi gioielli²⁷⁸. Ma la distruzione di numerosi oggetti è connessa alla necessità di coniare monete: tra il 1381 e il 1382, cioè in un anno, poco meno di 14 chili (140 livres) di vasellame in oro e 80 chili (800 livres) di vasellame in argento vengono fuse²⁷⁹. A spiegare la dilapidazione del tesoro è infine la generosità del sovrano - è molto nota nel caso di Carlo VI -, in consonanza con le esigenze di liberalità e magnificenza. Numerose sono le occasioni di regalare gioie alla corte, ai parenti o a illustri ospiti: le strenne di gennaio costituiscono momenti irrinunciabili per un sovrano di

²⁷⁴ HENWOOD 2004.

²⁷⁵ HENWOOD 2004, p. 15, p. 37.

²⁷⁶ Inventario dei beni mobili alla morte del re Carlo VI di Francia nel 1422 comprende oggetti di poco valore che furono venduti, insieme agli arazzi, per pagare il funerale del re (HENWOOD 2004, p. 50)

²⁷⁷ Uno dei casi più significativi, proprio per la bellezza e l'eccezionale qualità artistica dell'oggetto, fu quello del *Goldeness Rösle*, ceduto, insieme ad altre gioie, dal Carlo VI a Isabeau de Bavière per pagare le spese di Anne de Bourbon e la pensione di Louis de Bavière. Il *Goldeness Rösle*, donato da Isabeau de Bavière a Charles VI per le strenne del 1 gennaio 1405 fu ceduto il 30 luglio 1405, per non tornare più nel tesoro reale (HENWOOD 2004, p. 38).

²⁷⁸ Si veda HENWOOD 2004, p. 22.

²⁷⁹ Si veda HENWOOD 2004, p. 24.

mostrare la propria liberalità, distribuendo doni il cui valore deve essere accuratamente proporzionato al rango del destinatario²⁸⁰. Gli inventari del duca Jean de Berry menzionano, per il periodo compreso tra 1401 e 1416, il dono di 231 libri e oggetti preziosi destinati al re e ai membri della famiglia reale, ai familiari del duca e ai principi stranieri²⁸¹.

Tuttavia, con la nomina il 27 gennaio 1400 di un unico «garde et principal gouverneur de tous [les] joyaulx et vaisselle d'or et d'argent» - il consigliere Gérard de Montaigu -, si apre un periodo nuovo nella storia delle collezioni reali e della loro amministrazione, anche se il tesoro mantiene la sua essenziale funzione di 'riserva'²⁸². Il tesoro viene messo a dura prova nel contesto di gravi difficoltà economiche attraversato dalla monarchia francese all'inizio del Quattrocento: si rileva dall'inventario del 1400 la dispersione di un gran numero di gioie dopo il 1391. L'inventario descrive anche diverse gioie nuove fra gli oggetti più notevoli. Fra questi nuovi manufatti presenti nelle collezioni molti sono stati ricevuti da mercanti e prestatori o commissionati agli orefici parigini. Nello stile aggiornato, nella gamma cromatica e nei motivi riportati, riflettono probabilmente assai precisamente il gusto del re. Questo momento di transizione individuato da Henwood nel primo quarto del XV secolo, pure in un contesto economico e politico di grandi incertezze, precede di poco l'ascesa di Alfonso sul trono di Napoli e segna senz'altro le prime esperienze nel campo delle raccolte di oggetti preziosi del Magnanimo appena succeduto a suo padre e predecessore sul trono di Valencia.

Le raccolte di Alfonso d'Aragona tra tesoro e collezione.

La pubblicazione degli inventari relativi ai beni posseduti da Alfonso²⁸³, e più specificamente ai volumi della sua biblioteca, costituisce la fondamentale base documentaria

²⁸⁰ Sulla pratica degli scambi delle strenne nelle corti tra fine Trecento e primo Quattrocento si veda HIRSCHBIEGEL 2003, e la recensione allo stesso di Stratford (STRATFORD 2004); si veda anche B. BUETTNER 2001.

²⁸¹ *Guiffrey 1894-1896*, p. X. Si veda anche HENWOOD 2004, p. 25.

²⁸² HENWOOD 2004, p. 34.

²⁸³ Per gli inventari pubblicati della biblioteca dei re d'Aragona si veda: DE MARINIS 1947-1952; *De Cherchi – De Robertis 1990*. Scoperto sul mercato antiquario e acquisito nel 1983 dalla Biblioteca Universitaria di Valencia (ms. 947), il documento intitolato *Inventario del Duque de Calabria* contiene l'inventario steso intorno al 1527 delle gioie, degli oggetti e dei libri inviati da Ferrara a Valencia nel 1527. Le liste del contenuto di due casse apparse a Valencia poco dopo il 1527 sono state pubblicate da *March 1936*, p. 292.

degli studi che hanno tentato di proporre uno spaccato della cultura materiale della corte aragonese²⁸⁴.

L'inventario dei beni in possesso di Alfonso prima della sua ascesa al trono di Napoli, pubblicato da Hurtebise nel 1907, riflette la composizione delle raccolte reali precisando il valore e la natura degli oggetti²⁸⁵. Una parte consistente è occupata da «*la vezella daur, dargent, perles, pedres, pedres fines encastades e an ffermayls e engrunades, e correges, collars e altres coses*», cioè oggetti vari di oreficeria e argenteria, gioielli. Fra le 86 voci riportate, risultano, oltre una coppa d'argento e d'oro decorata dalle immagini dorate e smaltate di San Giorgio, della Vergine e di angeli²⁸⁶, un reliquario d'argento smaltato con una rappresentazione del Calvario²⁸⁷ e una immagine di avorio raffigurante la Madonna col Bambino²⁸⁸. Figuravano inoltre nella guardaroba del re, insieme a vari manufatti tessili²⁸⁹, un cosiddetto «mappamondo»²⁹⁰, ed alcune tavolette di avorio. Una, anche dipinta, rappresenta figure e alberi²⁹¹, un'altra raffigura il Crocifisso tra la Vergine e San Giovanni²⁹², tema

²⁸⁴ Sulla cultura materiale alla corte degli aragonesi nel primo quarto del secolo si veda GARCÍA MARSILLA 2000, pp. 1705-1718.

²⁸⁵ Hurtebise 1907.

²⁸⁶ N°238 (Hurtebise 1907, p. 170). La coppa fu venduta il 1 novembre 1417 per pagare Johan Folguas «*corrador de Valencia*» (Hurtebise 1907, p. 171)

²⁸⁷ «*item un reliquari dargent daurat esmaltat en blau, en que ha en la part lo crocifix, ab Sancta Maria a la un part, e sent Johan a laltre, en altra part del dit reliquari es Jhesu Christ qui assoten, ab etres a lentorn del dit reliquari, ab un cordo de seda vert ab .ij. flochs*» (Hurtebise 1907, p. 168, n° 212).

²⁸⁸ «*item una ymage de vori de Sancta Maria ab Jhesu Christ al braç*» (Hurtebise 1907, p. 168, n°213).

²⁸⁹ Ai «*paraments de lits, citials, draps d'or e de seda, draps de ras e altres coses qui son en la Guarda roba del senyor Primogenit*» corrispondono i n° 260-319 (Hurtebise 1907, pp. 175-178). La sezione raggruppa oggetti molto specifici e di un certo pregio fra cui anche una «*arpa apte a sonar*» (Hurtebise 1907, p. 176, n° 272).

²⁹⁰ Viene descritto come «*una carta de navegar, o papa (sic) mundi*» (Hurtebise 1907, p. 176, n° 263).

²⁹¹ «*un apinta de vori en que ha entretellades .xvj. figures de persones e .x. arbres deurats, qui sta dins .j. stoig de cuyr, ab .j. cordo e ij. Flochs de seda vert e vermell e .ij. botons de seda blanch e vermell*» (Hurtebise 1907, pp. 176-177, n°279).

²⁹² «*una tauleta de vori, per donar pau, en que es gravat o entretellat lo Crucifix ab Sancta maria a la una part, e Sent Johan a laltre, ab son stoig de suyr daurat, ab un cordo de seda vert e vermell, ab .ij. flochs verts*», notata come della cappella (Hurtebise 1907, p. 176, n°276).

raffigurato anche su altre tavolette²⁹³, mentre altre piccole tavole sembrano usate come modello per disegnare e scrivere, quali «*pourtraiture*»²⁹⁴.

Non risulta nessun oggetto che possa corrispondere all'idea di 'dipinto'. Alfonso è allora solo infante di Spagna e la raccolta - se la si vuole considerare come tale, anche se solo in parte è espressione delle scelte del committente - si potrebbe riferire soprattutto ai suoi predecessori. Comunque, la composizione globale del tesoro del re sembra non cambiare molto con il trasferimento a Napoli e le tipologie degli oggetti menzionati nelle cedole di tesoreria riflettono scelte e usi simili - dalle coppe ai collari, dalle croci al vasellame. La distruzione delle cedole ci impedisce di poter meglio capire il significato, fra i numerosi oggetti conservati nel tesoro di Castel Nuovo sistemato nella Torre dell'Oro, della presenza di un «oratory venuto di Fiandra»²⁹⁵.

Gli oggetti preziosi fabbricati in Francia e nei territori borgognoni si vendono allora in gran numero presso le corti italiane. Fra questi oggetti, numerosi sono i reliquiari e gli altarini in oro smaltato. Leonello d'Este acquista intorno al 1450 per una grossa somma un altarino e un reliquario. Questo secondo oggetto, raffigurante la Crocifissione, il padre Eterno e angeli in smalto a *ronde-bosse*, è stato eseguito intorno al 1400 e si rintraccia la sua presenza prima alla corte di Borgogna. Forse alcuni fra gli oggetti documentati nel tesoro di Alfonso hanno seguito una via simile.

Dopo la stesura dell'inventario nel 1412 vengono apportate alcune note e modifiche che indicano l'alienazione di alcuni oggetti, venduti, dati in pegno o regalati, spesso per ricompensare buoni servizi. Testimoniano di una pratica ancora consueta nella prima metà del Quattrocento, e ricordata prima: l'uso delle raccolte come riserva economica di valori. L'avorio con la Madonna col Bambino risulta donato dal re, allora nella sua dimora di Perpignano, il 6 novembre 1415, a Leonor Lopez, come ringraziamento per il suo servizio presso la regina²⁹⁶. Le tavolette con l'immagine del Crocifisso tra la Vergine e San Giovanni vengono donate dal re a Johan Navarro, *alias* Sparça, il 10 gennaio del 1415²⁹⁷, mentre alcuni

²⁹³ «*unes tauletes patites de vori ; de la una part es lo crocifix ab Sancta Maria e Sent Johan e de la altra part es la nativitat de Jhesu Christ. Sta en .j. stoig de cuyr*» (Hurtebise 1907, p. 178, n°307). Il 10 gennaio del 1415 il re fece donare le tavolette a Johan Navarro, *alias* Sparça (Hurtebise 1907, p. 178).

²⁹⁴ «*unes taules de vori qui son .vij. peces qui servexen a debozar o scriura ab .j. grafi dargent ab .j. mirayl dins les dits tauletes, qui stan dins un stoig de cuyr cruu, en que ha un titol en que ha scrit Ave Maria, ab .j. cordo e .ij. flochs de seda vert, ab .ij. botons de seda vermella*» (Hurtebise 1907, p. 176, n° 277).

²⁹⁵ MONTALTO 1922, p. 4. Il termine di 'oratory' designa un altarino.

²⁹⁶ Hurtebise 1907, p. 168.

²⁹⁷ Hurtebise 1907, p. 178.

oggetti risultano essere stati *cambiati*, come le tavolette usate come modellini²⁹⁸ e la tavola d'avorio dipinta con figure e alberi²⁹⁹.

Questa funzione di tesaurizzazione, che ben si addice agli oggetti in oro e argento è attestata qualche anno dopo quando, il 16 maggio 1426, per pagare i debiti del re presso diversi creditori, vengono fuse le statue di un polittico con la Vergine e i santi in argento, montate poco prima nel mese di aprile dello stesso anno 1426 e fuse il 16 maggio dello stesso anno³⁰⁰. Il capitolo della cattedrale riceve come garanzia per un pagamento, insieme ad alcune gioie, un piccolo dittico con la Vergine fra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista e un ritratto del duca di Berry, probabilmente regalato dallo stesso al re. Tutti questi oggetti sono recuperati in seguito per la somma di 66.000 *sueldos*³⁰¹. Il riuso dell'oro e dell'argento per fabbricare nuovi oggetti o coniare monete rappresenta una parte importante dell'attività di Guido Antoni, dal 1441 «argenter del Senior Rey e mestre de fer moneda», e attivo per la corte dal 1437 al 1458³⁰².

Sono proprio i vantaggi che presentano gli oggetti di oreficeria in quanto riserva di valore, sia per la facilità della valutazione secondo il peso di oro e argento, sia per la possibilità di fonderli, a spiegare la massiccia presenza di questo tipo di oggetti nelle raccolte di Alfonso d'Aragona come in tutte quelle dei sovrani coevi. Per la preziosità dei materiali, più per considerazioni di carattere estetico o stilistico, l'apprezzamento del valore di questi oggetti era molto più generalizzato e 'popolare' di quello della pittura³⁰³. Questa caratteristica insieme di 'arte guida' e di 'linguaggio internazionale' assunta dall'oreficeria ancora nei primi decenni del Quattrocento è rafforzata dal fatto che lavoravano per la corte aragonese di Valencia principalmente orafi italiani, come Guido Antoni e Joan de Pisa, mentre le botteghe della città rimangono spesso in secondo piano e sono coinvolte solo per lavori secondari o per fornire materia prima. In quanto oggetti universalmente apprezzati nel mondo delle corti,

²⁹⁸ «*es mudat en lo segon libre de notaments en .cc.xviiij. cartes*» (Hurtebise 1907, p. 176).

²⁹⁹ «*es mudat en lo segon libre de notaments en .cc.xviiiij. cartes*» (Hurtebise 1907, p. 177).

³⁰⁰ GARCÍA MARSILLA 2000, p. 1711, nota 25 p. 1717.

³⁰¹ GARCÍA MARSILLA 2000, p. 1712, nota 26 p. 1717.

³⁰² L'attività di Guido Antoni al servizio di Alfonso è ricordata nelle cedole di tesoreria. Svolgeva compiti vari: gli venivano ordinati i collari d'oro dell'Ordine della Giarra ma anche altri oggetti di uso per il Re; gli venivano consegnati gli oggetti vecchi per il riuso dell'argento e dell'oro e il conio delle monete; era infine anche fornitore di gemme (si veda MONTALTO 1922, pp. 4-5)

³⁰³ GARCÍA MARSILLA 2000, p. 1712. L'autore denuncia il pregiudizio storiografico che tende a equiparare la propensione per l'oreficeria come disciplina principale delle raccolte di oggetti del periodo con l'idea di un gusto 'ritardatario'. È in effetti proprio la prospettiva del gusto come criterio principale che appare sbagliata per lo studio di questi casi.

gioie e manufatti preziosi costituivano ideali regali diplomatici. Il caso di Alfonso ci appare in questo senso in totale sintonia con il comportamento dei grandi principi dell'epoca, come il duca di Berry e il duca di Borgogna.

È proprio l'assenza di dipinti – per non dire di 'opere d'arte' - nelle raccolte di Alfonso nel periodo valenzano del suo regno a rendere significativo il nuovo impegno del sovrano a costituirsi una collezione di dipinti fiamminghi, anche se piccola.

Questa evoluzione delle raccolte di manufatti e oggetti artistici trova un riscontro nel processo parallelo che vede, nell'ambito dello scambio di doni fra principi e corti, in uso sin da tempi remoti, emergere accanto ai valori venali, simbolici e di curiosità, il nuovo ruolo del valore artistico³⁰⁴. Nell'osservare questo fenomeno nuovo, «indice di una ricettività che non registrava più soltanto valori prestigiosi o materiali» ma anche artistici, tappa fondamentale della storia culturale, Warnke menziona come primo esempio l'atteggiamento di Alfonso d'Aragona, il quale nel 1446 dichiara che l'invio di quadri e sculture da parte del cardinale di Aquileia corrisponde ai suoi «bisogni spirituali» e dieci anni dopo rileva «errori» o «scherzi» sul quadro di Filippo Lippi inviatogli da Cosimo de' Medici³⁰⁵.

Ciò conferma la legittimità di un'indagine che s'interroga sulla questione del gusto artistico del re e sul suo significato, non più in termini di prestigio e di etichetta, ma anche di stile e di piacere visivo estetico. La scelta molto mirata di alcuni dipinti di Jan van Eyck può essere letta anche come indizio di un gusto artistico, e non solo come la necessità di possedere opere dell'illustre pittore del duca di Borgogna. Kent afferma che le opere collezionate dai principi del Rinascimento, come le loro commissioni, «*although not products of the patron's authorship, as evidence of his choice they constitute vital clues to his taste often neglected in scholar's concentration on artistic innovation*»³⁰⁶.

Nel tentativo di definire lo spazio di espressione del gusto del sovrano e di evidenziarne le caratteristiche, occorre tenere in considerazione i numerosi avvenimenti in ambito intellettuale e spirituale che potevano educare o modificare lo sguardo del committente. È nota l'importanza del pensiero delle grandi figure religiose nell'abituare i *patrons* a rispondere alle immagini, educandoli a decifrare con uno sguardo attento gli oggetti di

³⁰⁴ Lo nota WARNKE 1985 (1991), p. 318.

³⁰⁵ WARNKE 1985 (1991), p. 318.

³⁰⁶ KENT 2000, p. 8.

devozione, i quali rappresentavano la maggior parte delle commissioni e, allo stesso modo, delle collezioni³⁰⁷.

3.2. La collezione tra privato e pubblico.

Considerare la collezione l'espressione di un gusto personale significa evidenziare il suo carattere profondamente soggettivo. Si tocca qui una questione tutt'altro che pacifica. Ci si chiede ora se si deve ricondurre la collezione di un sovrano alla sfera privata o alla sfera pubblica, considerando la dimensione pubblica fondamentale della sua figura.

Warnke ricorda che «l'intimità che poteva caratterizzare il rapporto tra il principe ed il suo pittore di corte favorì essenzialmente l'evoluzione della pittura come *medium* del gusto privato»³⁰⁸. Nel caso di Alfonso, a favorire il gusto del sovrano per la pittura fiamminga, è insieme l'intimità con il suo pittore fiamminghese Jacomart ma forse anche l'intimità del duca di Borgogna Filippo il Buono con il suo pittore Jan van Eyck evocata dalla ricorrente associazione delle due figure nelle varie fonti dell'epoca. La collezione di dipinti sarebbe quindi per essenza la raccolta che meglio esprime il gusto personale e soddisfa esigenze private. Sembrerebbe ovvia la sua appartenenza alla sfera privata della vita del sovrano, laddove nell'espressione «collezione di Alfonso» avvertiamo spesso il senso di «collezione privata».

Ma, per riprendere un'osservazione di Kent a proposito delle collezioni medicee, «*the Medici collected objects for their personal delectation, but very little of a Renaissance patron's life was private in the modern sense of the word*»³⁰⁹. Ciò significa che perfino nelle scelte che più possono sembrare personali e intime, il sovrano è consapevole della ripercussione pubblica – «*the extensive audience*» per Kent – di tali scelte. Tuttavia lo stesso Kent ammette che «*it is not enough to show that certain ideas were "in the air" : Cosimo's particular choices need to be tied as closely as possibile to his own actions, educations, and intimate acquaintance*»³¹⁰. Insomma, per quanto un principe prenda in considerazione la percezione e l'impatto pubblico di un'opera da lui commissionata e si inserisca in una tendenza condivisa da altre corti, non per questo non potrà esprimervi inclinazioni personali,

³⁰⁷ KENT 2000, p. 6. Fa l'esempio delle istruzioni date da Sant'Antonino, priore di San Marco poi arcivescovo di Firenze, nel suo *Opera a ben vivere*, pt. 3, p. 149 per 'leggere' un'immagine sacra (ed altri esempi in nota 47 p. 391).

³⁰⁸ WARNKE 1985 (1991), p. 360.

³⁰⁹ KENT 2000, p. 4.

³¹⁰ KENT 2000, p. 4.

se non attraverso precise indicazioni volte all'artista, quanto meno per mezzo delle scelte fatte.

Altri aspetti della raccolta di dipinti di Alfonso ne evidenziano il carattere almeno in parte privato. Da un punto di vista più generico, si può sottolineare il ruolo della devozione privata nella diffusione dei modelli fiamminghi. Le opere di piccolo formato, eseguite a olio con raffinatezza e attenzione per i particolari, sono quelle predilette dai committenti meridionali per i quali rappresentano esempi tipici e pregiati della maniera fiamminga, «ponentina»³¹¹. Questo tipo di opere appare particolarmente adatto alle nuove pratiche private di devozione, come la *'devotio moderna'* che si vanno diffondendo in Europa in questo periodo, oltre che al carattere ancora spesso itinerante della vita delle corti. Non è un caso che il collezionismo quattrocentesco riguardi in gran parte opere religiose destinate all'uso privato, come i libri d'ore e i breviari. Questi cominciano ad abbondare nelle biblioteche principesche e costituiscono spesso il cuore anche della più piccola collezione. Appaiono quindi strettamente collegati, anche se con dinamiche sottili, le modalità di una pratica religiosa segnata dalla devozione privata, il piccolo formato delle opere – tavole o miniature – e la diffusione di modelli stilistici e iconografici fiamminghi.

Inoltre, tornando al caso specifico delle raccolte aragonesi, gli spazi dove sono sistemati gli oggetti posseduti dal re appaiono significativi in questo senso. Il tesoro di Alfonso è conservato nella Torre dell'Oro, che proprio da questa funzione di custodie delle ricchezze reali prende il suo nome³¹². Sempre nella Torre dell'Oro si trova la guardaroba del re, sistemata precisamente nella «cambra de la Guardaroba»³¹³. La guardaroba comprende le argenterie, i cristalli da tavola, i gioielli, i drappi fini e gli arazzi, oggetti necessitanti di una particolare cura per la loro preziosità. I dipinti risultano invece sistemati negli appartamenti privati del Re, come si deduce dalla testimonianza del Facio³¹⁴, cioè probabilmente nelle camere e anticamere riservate al sovrano.

Questa sistemazione evidenzia il senso di godimento privato legato ai dipinti di Jan van Eyck, senza che venga meno la fama di superlativa bellezza delle opere diffusa, oltre che dall'umanista, dagli artisti di corte probabilmente introdotti dal re stesso in questi spazi riservati ad apprezzare i suoi capolavori. Senz'altro la riservatezza degli ambienti concorreva a render ancor più significativa la diffusione della fama dei capolavori tramite le opere

³¹¹ Si veda THIEBAUT 2000.

³¹² Ced. 28, f. 120v, 17 luglio 1455 (*Minieri Riccio 1881*, p. 431; si veda anche MONTALTO 1922, p. 6).

³¹³ Ced. 36, f. CCLIII t., marzo 1458 (si veda MONTALTO 1922, p. 6).

³¹⁴ Facio ricorda di aver visto il *Trittico Lomellino «in penetralibus Alfonsi regis»*. Si veda BAXANDALL 1971 (1994), p. 210, p. 148.

eseguite a corte, in particolare nello *scriptorium*. Una diffusione che rimane in qualche modo ‘privata’, sia perché attuata attraverso le pagine dei codici miniati, una tipologia di opera più di ogni altra destinata all’uso privato, anche perché riservata agli ambienti più esclusivi della corte.

3.3. Le opere fiamminghe, simboli di uno *status*.

L’evoluzione della percezione degli oggetti posseduti, dalla necessità di tesaurizzazione alla nascita di un vero criterio estetico non deve nascondere la permanenza di un ruolo strumentale dei prodotti artistici nell’affermazione ideologica e nella legittimazione politica.

L’intero tesoro, oltre alle sue funzioni di riserva economica, può diventare in varie occasioni uno strumento politico particolarmente persuasivo, per convincere alleati o diffidenti dell’ineguagliabile ricchezza e della potenza invincibile del principe. Il duca di Borgogna padroneggia pienamente questo tipo di pratiche, come dimostra l’esibizione spettacolare del tesoro del duca di Borgogna quale momento chiave delle fastose cerimonie del Capitolo del Toson d’Oro tenutosi all’Aja nel 1456 descritte da Chastellain:

Donc et pour ce que aucunc d’entre eux avoient semé langages que le duc n’estoit point furny d’argent pour mener guerre à l’encontre de ceux d’Utrecht pour cause de ceste évescié, encore fit-il monstrier en une grant chambre d’encosté la salle, encore bien trente mille marcs en vaisselle d’argent ruée par monceaux l’une sur l’autre, là où tout le monde qui vouloit, la pouvoit aller voir, donnant par ceux à cognoistre que quant n’eust point eu d’argent monnoyé, sy avoit des meubles pour en avoir. Et d’abondant et encore qui passe tout, avoit porté avecques luy de Lille deux coffres là où il avoit deux cent mille lions, et iceux coffres avoit mis en une chambre publique où tout le monde se venoit assayer à l’encontre pour les sourdre³¹⁵ que tous y perdirent paine.³¹⁶

Il possesso di opere fiamminghe, è per Alfonso un mezzo per affermare la sua ‘dominazione simbolica’. Le opere di Jan van Eyck e Rogier van der Weyden sono «veri e propri *status symbols*»³¹⁷. Borchert sottolinea il ruolo strumentale degli acquisti e della promozione di opere fiamminghe da parte di Alfonso per la legittimazione e l’affermazione delle sue rivendicazioni di potere sul trono di Napoli, sulla città e sul regno, in quanto essi costituivano «forme e strumenti fra i più moderni e prestigiosi»³¹⁸.

³¹⁵ *Pour les sourdre*: pour les soulever (Chastellain 1863-1888, III, nota 1 p. 92).

³¹⁶ Chastellain 1863-1888, III, pp. 90-92, 95-97.

³¹⁷ BORCHERT 2006, p. 27.

³¹⁸ BORCHERT 2006, p. 29.

Un caso significativo della committenza di Alfonso è quello della realizzazione del *Libro d'Ore* conservato a Napoli, di eccelsa qualità, in cui si è rilevata l'incidenza significativa dei modelli fiamminghi. L'uso privato dell'oggetto non autorizza un'interpretazione ignara dei significati politico-ideologici che questo tipo di manufatto – il codice miniato – poteva ricoprire per un principe affascinato dall'esempio coevo del duca di Borgogna ma anche da quello, di qualche decennio precedente, del duca di Berry, entrambi grandi committenti in questo campo.

Un bell'esempio di questa committenza privata degli ambienti cortesi è il *Libro d'Ore* del Getty Museum (1460 ca.) che nei suoi numerosi fogli miniati presenta una ripresa dell'*Annunciazione* del *Trittico Lomellino* al f. 250v; una ripresa dell'*Adorazione dei Magi* al f. 256v; una ripresa della *Pietà* dagli arazzi della *Passione* di Van der Weyden. Si tratta cioè di una vera antologia dei capolavori fiamminghi raccolti dal re Alfonso e presenti a Napoli alla fine del suo regno. Questa scelta, come quella delle sequenze letterarie³¹⁹, è da riferire al committente. Raffigurato elegantemente vestito e presentato dal suo angelo custode al Cristo del Giudizio Universale nel folio 305v³²⁰, si tratta probabilmente di un ricco commerciante catalano di nome Tommaso che cerca nel suo santo eponimo la protezione per i suoi lunghi viaggi in mare³²¹. La citazione attenta delle opere possedute da Alfonso, come il fatto di potersi avvalere dei servizi dei miniatori dello *scriptorium* reale, prova che questo personaggio frequentava la corte. Le vere e proprie citazioni delle opere di Van Eyck potevano essere intese come segno di rango e di gusto condiviso, e addirittura come prova di un legame col sovrano, dell'appartenenza alla sua *familias*. Tutto ciò conferma la valenza simbolica di prestigio associata alle opere fiamminghe possedute da Alfonso d'Aragona.

Un confronto con la situazione dell'arte fiamminga nell'ambiente dei Medici conferma questo significato politico-ideologico dell'arte fiamminga. In tutta l'Italia del Quattrocento, i Medici rappresentano uno dei casi più brillanti di protezione delle arti. Cresciuti in una tradizione diversa da quella delle corti francesi e borgognone, legata allo sviluppo precoce delle città libere (le cui basi erano il commercio e l'industria) e delle rivalità comunali che si esprimevano in opere artistiche³²², sono tuttavia, insieme ad Alfonso d'Aragona, fra i primi e

³¹⁹ EUW - PLOTZEK 1982, vol. 2, p. 200.

³²⁰ Si veda EUW - PLOTZEK 1982, vol. 2, fig. 291.

³²¹ Per Plotzek «*in dem vornehm gekleideten Besitzer der Handschrift Thomas einen zweifellos bemittelten katalanischen Kaufmann zu sehen, der sich gerade auf seinen Seereisen dem Schutze Gottes sowie der persönlich gewählten Fürsprecher unterstellt*» (EUW - PLOTZEK 1982, vol. 2, p. 201).

³²² HASKELL 1958, p. 944.

più importanti committenti d'arte fiamminga del Quattrocento, principalmente nel campo della pittura. È perciò interessante confrontare le ragioni dei Medici committenti e collezionisti d'arte fiamminga e quelle di Alfonso d'Aragona.

S'impone una prima osservazione sul contesto sociale nel quale si sviluppa l'interesse per la pittura fiamminga da parte dei Medici, cioè quello di un ceto mercantile e finanziario di origine italiana attivo da decenni in Fiandra. Numerosi sono nella prima metà del Quattrocento i mercanti e banchieri italiani stabilitisi a Bruges e in altre città fiamminghe in qualità di agenti delle filiali fiamminghe delle ditte italiane: i Portinari e i Tani. Vengono a contatto con un mondo artistico che si sta adeguando alle esigenze specifiche di questa nuova committenza borghese e pone le basi di un vero mercato artistico con nuove possibilità in termini di mobilità e di diffusione. I Medici in particolare svolgono un ruolo importante come mercanti e banchieri proprio per la corte di Borgogna. Non è questo il luogo di sviluppare oltre un tema di storia sociale già ampiamente indagato dagli studi novecenteschi ai quali rimandiamo³²³.

Il mecenatismo dei Medici presenta un interesse particolare in quanto questi, pur essendo di origine mercantile, si sono ormai imposti come signori di Firenze, e come tali si comportava nel campo della committenza artistica. Nell'inventario delle collezioni medicee del 1492 figura un *San Girolamo* di Van Eyck³²⁴, identificato con la tavola di Detroit, e «una tavoletta dipintovi una testa di dama francese colorita a olio, opera di Pietro Cresti da Bruggia»³²⁵, che si identifica con il *Ritratto di Dama* del Museo di Berlino di Petrus Christus. Il *San Girolamo* risulta già nel 1456 nell'inventario di Piero, figlio di Cosimo, e la sua influenza sull'arte fiorentina si percepisce fin dal 1457, come nei codici miniati di Francesco di Antonio del Chierico e nell'affresco di Domenico Ghirlandaio a Ognissanti³²⁶. Kent afferma che il dipinto sarebbe stato apprezzato per la raffinatezza dell'esecuzione e i suoi squisiti particolari, qualità che accomunavano il dipinto con gli altri oggetti delle vaste collezioni medicee, dagli oggetti preziosi ai manoscritti e alle tarsie³²⁷. Per rimanere nel

³²³ MEISS 1955; CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a; CASTELFRANCHI VEGAS 1966 b; CASTELNUOVO 1966; CASTELFRANCHI VEGAS 1998, pp. 287 ss.; CASTELNUOVO 1987 a; BERGBAUER 2004. La bibliografia ha in particolare sviluppato un approccio sociologico che ha fornito ottimi risultati, permettendo di restituire le sfumature di un tessuto sociale in via di affermazione e variegato. Si rimanda in particolare al recente volume di KENT 2000.

³²⁴ MÜNTZ 1888, p. 78.

³²⁵ MÜNTZ 1888, p. 79.

³²⁶ GARZELLI 1984, p. 348.

³²⁷ KENT 2000, p. 262.

contesto del ceto aristocratico, altri signori toscani condividono questo gusto: nel maggio 1458 Alessandro Sforza signore di Pesaro rientra da un viaggio di otto mesi in Fiandra, con tappa a Bruges, portando con sé un ritratto e due dipinti di Rogier van der Weyden. L'origine sociale del committente non sembra quindi costituire, nel contesto di un territorio relativamente omogeneo, un elemento di distinzione nell'apertura alla pittura fiamminga, la quale viene ricercata con simile interesse da mercanti, banchieri e signori.

4. La cultura alla corte di Napoli tra tradizione cortese e umanesimo.

Il gusto di Alfonso per l'arte fiamminga è stato spesso interpretato in contrasto con l'umanesimo raffinato diffusi negli stessi anni alla corte di Napoli. Il rapporto tra queste due tradizioni culturali pone il problema dell'esistenza nel contesto culturale napoletano di un doppio binario: uno vede le due culture di riferimento, quella fiammingo-borgognone e quella umanistica rinascimentale, coabitare ignorandosi, l'altro più significativamente accomuna le due culture. La critica forse sottovaluta questa visione delle cose in base ai moderni criteri storiografici – in base al senso della precisa resa realistica e del raffinato gusto decorativo, presenti non solo nelle creazioni ispirate ai modelli fiamminghi ma anche a quelle rinascimentali. Basta osservare che sono i modelli dell'architettura lombarda e della miniatura padovana, e non tanto quelli fiorentini, significativi nella formazione di un Rinascimento meridionale.

Perfino la figura di Alfonso sembra bifronte agli studiosi: così Roberto Pane vede nel Magnanimo un «eroe rinascimentale che porta con sé tanta parte dello spirito cavalleresco del medioevo, che rinnova, in pieno Quattrocento, gli antichi simboli della tavola Rotonda, mentre è mecenate entusiasta e munifico di tutto quanto si ispira alla cultura classica»³²⁸. Ryder tende ad appianare questa contrapposizione quando presenta l'immagine di un sovrano dal carattere profondamente spagnolo che, impregnato degli ideali rinascimentali, si costruisce un'identità attraverso il ripristino in senso rinascimentale del modello antico, per altro comune all'Italia e alla Spagna³²⁹. Diversi studi recenti contribuiscono a restituirci l'immagine di un principe penetrato di spirito umanistico, mentre altri contributi dedicati alla sua cultura spirituale e religiosa³³⁰, ma anche letteraria, rivelano legami profondi con la civiltà

³²⁸ PANE 1971, vol. I p. 123.

³²⁹ RYDER 1990, p. 313.

³³⁰ Per N. Jaspert l'immagine del principe rinascimentale nasconde i riferimenti profondi alla tradizione, soprattutto nell'ambito dei riferimenti spirituali (JASPERT 2000). Questi valori spirituali vengono rintracciati

cortese basata sui valori cavallereschi ancora *in auge* nell'Europa dell'inizio del Quattrocento, evidenziando le proposte culturali eterogenee della corte di Alfonso³³¹.

4.1. Umanesimo e Rinascimento alla corte di Napoli: una situazione asimmetrica.

Il trionfo della cultura letteraria umanistica.

La corte di Napoli è nel Quattrocento uno dei centri più attivi nell'elaborazione e nella diffusione dell'umanesimo. Numerosi studi hanno ormai evidenziato l'importanza del mecenatismo di Alfonso nel campo della letteratura umanistica³³² motivato sia dall'ammirazione del re per le lettere classiche, sia dal continuo riferimento ai modelli imperiali antichi (Traiano e Adriano in particolare) nel processo di legittimazione del suo dominio su Napoli, tramite la simbologia del Trionfo classico³³³. Oltre al gusto cortese per lo splendore, Pontano elogia l'amore di Alfonso d'Aragona per la cultura classica dalla quale, pur sempre da spettatore, si sente più direttamente coinvolto³³⁴. Nel *De Principe*, poi nel *De conviventia*, Pontano ricorda l'istituzione dell' «ora del libro»; nel *De liberalitate* loda la liberalità del re verso gli umanisti. Fra le varie embleme del re è quella del libro aperto³³⁵, spesso raffigurato per esempio nei margini dei manoscritti, che esprime l'importanza dello spirito umanistico nella sua concezione della figura principesca³³⁶. Viene elogiata da Paolo Giovio (1555). Gli stessi autori che partecipano a questo privilegiato ambiente sono i

perfino nell'opera più rappresentativa della cultura rinascimentale alla corte di Napoli, cioè l'Arco di trionfo di Castel Nuovo (MASSIP 2000).

³³¹ È stato evidenziato per esempio l' «indecisione stilistica» e la «mediazione valenzana» nella formazione di un «rinascimento majorchino» a partire dall'umanesimo letterario dei majorchini attivi alla corte di Alfonso e della corrente gotico internazionale giunta alla fine del XIV da Valencia (GAMBÚS – MORATA 2000). Sul dualismo tra l'eredità gotica catalana e il modello classico nell'opera del Sagra e nelle scelte di Alfonso, tema già affrontato da R. Pane e Filangieri, che trova un parallelo nella produzione libraria e miniata della corte di Napoli, si veda SERRA DESFILIS 2000.

³³² Su Alfonso e l'umanesimo: SORIA 1956; RAO 1979; BENTLEY 1987, *passim*.

³³³ Nella sterminata bibliografia sull'ingresso trionfale di Alfonso a Napoli nel 1443, menzioniamo alcune descrizioni tramandate da umanisti e eruditi: *Beccadelli 1739*, p. 123-128; *Facio 1769*; *Notar Giacono 1845*, p. 88-89; *Nociti 1895*; *Monti 1931*; *Monti 1931-1932*.

³³⁴ MONTI SABIA - D'ALESSANDRO – IACONO 2000, p. 1510.

³³⁵ Si veda DE MARINIS 1947-1952, vol. I, p. 131.

³³⁶ Questa è anche l'emblema di Decembrio, come attesta il verso della medaglia dell'umanista 1448 (British Museum, inv. 1906-11-3-139).

principali artefici della nascita di nuovi generi e criteri letterari d'ispirazione classica³³⁷. La figura di Bartolomeo Facio è emblematica del rapporto tra il principe e l'umanista nel segno del riferimento al modello classico: il primo quale mecenate protegge e stimola il secondo, il quale lo celebra ispirandosi agli elogi classici. Bartolomeo Facio incarna l'epifania più rappresentativa del tipo di intellettuale al servizio del potere nelle corti umanistiche³³⁸. La sua opera supera tutti i precedenti tentativi di storia del regno e costituisce una fonte per la futura storiografia del regno di Napoli e insieme un modello del processo di elaborazione di una storiografia ufficiale negli ambienti umanistici italiani.

Occorre ricordare, prima di chiudere il tema delle biografie umanistiche, l'esempio borgognone dell'attività di Chastellain storiografo della corte di Borgogna, in una posizione simile a quella di un Facio presso Alfonso d'Aragona. Non si tratta certo di un altro aspetto del modello borgognone, né di un 'ritorno' del modello umanistico attraverso l'esempio borgognone, quanto piuttosto di un'analogia tra le due corti nell'importante funzione politica svolta dalla produzione culturale della corte, la quale permette di capire che il modello figurativo fiammingo viene percepito anch'esso come un ideale «linguaggio universale dei principi»³³⁹.

L'esempio della produzione storiografica umanistica della corte di Napoli sembra conoscere una diffusione particolare negli ambienti cortesi legati da legami di parentela o da alleanze matrimoniali. La corte del re Mattia Corvino è per Burke il migliore esempio di storiografia ufficiale fuori dall'Italia, ispirato al modello italiano-aragonese elaborato dagli umanisti al servizio del Magnanimo³⁴⁰. Mattia Corvino ha sposato Beatrice d'Aragona, figlia di Ferrante, educata alla cultura classica. Riunisce presso la sua corte alcuni umanisti, tra cui Antonio Confini, nominato storiografo, e Galeotto Marzio, bibliotecario. Bonfini scrive le sue *decadi* sulla storia dell'Ungheria sul modello di Tito-Livio, e Marzio la biografia del re *De dictis et factis Mathiae regis* sul modello della biografia di Alfonso del Panormita. Anche se occorrerebbe distinguere in maniera più sottile la ricostruzione della figura di Alfonso

³³⁷ Fra i principali modelli classici delle biografie umanistiche di Alfonso si rilevano Xenofonte per Panormita; i *Commentari* di Giulio Cesare per Facio.

³³⁸ ALBANESE E ALII 2000. Fra gli studi sul testo di Facio, citiamo KRISTELLER 1965. La personalità e il ruolo di Facio sono stati studiati da FERRAÙ 1990.

³³⁹ Inoltre, Alfonso era condizionato dai precedenti della tradizione storica spagnola: Enrico IV aveva impiegato Alfonso de Palencia e Juan de Mena per scrivere le proprie cronache. Ma l'innovazione dell'epoca risiede soprattutto nell'istituzionalizzarsi presso le corti della carica di storiografico ufficiale, o quanto meno ad un succedersi più o meno regolare delle figure assunte a tale incarico (BURKE b 1998, pp. 260-261).

³⁴⁰ BURKE 1998 b, p. 261.

d'Aragona come personaggio storico dall'interpretazione della rappresentazione proiettata dal re stesso³⁴¹, bisogna riconoscere, insieme a Burke, che il fatto «*que nous évoquions encore aujourd'hui Alphonse comme "le Magnanime" montre très bien la réussite de la propagande humaniste*»³⁴².

La complessa situazione delle arti figurative.

La situazione non è così omogenea nel campo delle arti. La produzione scultorea del regno di Alfonso è sempre sembrata riassunta nel suo più insigne monumento, l'Arco di Trionfo di Castel Nuovo, considerato monumento emblematico della diffusione della nuova cultura rinascimentale nell'Italia meridionale³⁴³. I diversi progetti segnano un momento di svolta, mentre la diversità delle maestranze riflette la complessità delle ricerche dei maestri lapidari. L'impostazione della maggior parte degli studi, che tendono ad astrarre il monumento dal suo contesto, ha contribuito senz'altro a imporre una visione che oppone l'Arco, monumento della scultura rinascimentale, al suo contesto architettonico, il castello, di evidente tradizione gotica.

Si è voluto evidenziare non solo per la produzione scultorea, ma anche per quella pittorica e miniata, un'evoluzione nel senso di un'apertura alle novità rinascimentali toscane, soprattutto a partire dal 1456. Dal 1456 scultori toscani collaborano al cantiere dell'Arco di Trionfo; tra il 1457 e il 1458, Alfonso richiede a Cosimo di Medici un trittico di Filippo Lippi, la *Natività con San Michele e Sant'Antonio Abate*³⁴⁴. Nel 1457, viene a Napoli Federico di Montefeltro; anche se apprezza molto l'arte fiamminga, la corte di Urbino si apre in quegli anni all'arte toscana e può costituire in questo senso probabilmente uno stimolo, pur se tardo, per Alfonso. Ma intorno al 1456-1457 Colantonio dipinge la sua *Deposizione* e qualche anno dopo la sua bottega esegue ancora repliche di opere di Jan van Eyck con lo stesso tentativo di precisione filologica. Il mercante catalano che commissiona il *Libro d'Ore* del Getty Museum intorno al 1460 considera ancora i modelli fiamminghi di Van Eyck e di Van der Weyden come espressione di un gusto raffinato e colto e simboli di un appartenenza a una nobiltà quasi principesca. Fino agli ultimi giorni del regno di Alfonso la cultura della

³⁴¹ MONTI SABIA - D'ALESSANDRO – IACONO 2000; Duran Grau 2000.

³⁴² BURKE 1998 b, p. 259.

³⁴³ Per la bibliografia si veda in precedente alla nota ? pp. ??.

³⁴⁴ I pannelli laterali sono a Cleveland.

corte di Napoli rimane aperta a molteplici influenze: fra queste le 'cose di Fiandra' mantengono un ruolo e un significato alto.

La diversità di influenze che caratterizza la cultura artistica napoletana durante il regno di Alfonso è riscontrabile non solo nelle diverse discipline ma anche all'interno di un'unica opera, di uno stesso progetto. Così viene interpretata l'inedita soluzione di Sagrera per la Sala dei Baroni. L'interpretazione del Pane, ispiratosi al Filangieri, riguarda l'eredità classica della Sala dei Baroni è stata recentemente ripresa da A. Serra Desfilis³⁴⁵. L'ipotesi che l'architetto si è ispirato a edifici dell'architettura classica – dal Pantheon di Roma alle aule delle terme romane come a quelle di Baia – viene sorretta da un dato storico: la presenza di Alfonso d'Aragona a Tivoli per 8 mesi nel 1447, presso papa Eugenio IV³⁴⁶. Il motivo dell'aula a pianta centrale e a copertura ottagonale sarebbe stata fornita al re da una visita a Villa Adriana dove tali strutture abbondano, a volte sperimentate in costruzioni eccezionali, come il vestibolo della Piazza d'oro. Altri elementi possono confortare questa ipotesi: il fatto che Villa Adriana è stata riscoperta dal mondo umanistico grazie alla testimonianza di Enea Sylvio Piccolomini e Flavio Biondo, due persone vicine ad Alfonso e che, se la ripresa di questa tipologia architettonica è motivata dal suo significato ideologico legato allo splendore imperiale, essa sarebbe stata incoraggiata dal fatto che la Villa era l'opera di un imperatore romano di origine ispanica, ideale antenato di un re, Alfonso, che ambisce a diventare un principe italiano. Il dualismo tra eredità gotico-catalana e modello classico nell'opera del Sagrera e nelle scelte di Alfonso trova eco nelle scelte della produzione libraria e miniata della corte di Napoli, dove i testi degli autori classici vengono illustrati secondo la tradizione delle epopee e geste degli eroi della tradizione cavalleresca medievale³⁴⁷.

4.2. La questione del pregiudizio storiografico.

La visione bifronte della personalità di Alfonso d'Aragona committente, la bipolarità della cultura artistica e intellettuale alla corte di Napoli sono frutto prima di tutto di un persistente pregiudizio storiografico creatosi in epoca moderna.

³⁴⁵ SERRA DESFILIS 2000, p. 1794.

³⁴⁶ Si veda RYDER 1990, pp. 320-322.

³⁴⁷ SERRA DESFILIS 2000, p. 1794.

La «non contemporaneità del contemporaneo».

Il primo aspetto di questo pregiudizio storiografico consiste nel proiettare una situazione avvenuta un secolo dopo - la vittoria della 'maniera' nel Cinquecento - sui suoi precedenti. Summonte distingue «le cose di Fiandra» di quelle che sarebbero «le cose d'Italia» - anche se non vengono nominate. Ciò dimostra, nella prima metà del Cinquecento, la coscienza storica netta dell'esistenza di due ambienti artistici diversi che viene proiettata sui precedenti trecenteschi e quattrocenteschi³⁴⁸. Ma è difficile precisare se si deve avvertire nell'espressione «cose di Fiandra» una connotazione negativa, impregnata dal concetto di superiorità dell'arte italiana. Forse lo si può leggere nel brano in cui Summonte oppone Colantonio che, pur ispirato dalla lezione del realismo nordico, non è ancora riuscito a fonderlo con la concezione spaziale moderna, ad Antonello che appunto vi riuscì?

Questo 'doppio binario' che avverte lo storico dell'arte impregnato da quattro secoli di studi impostati su criteri vasariani non era percepito come tale, o almeno non come così radicale, dalla mente dell'epoca. Bisogna ricordare inoltre che alla metà del Quattrocento il modello borgognone, forte della sua valenza di prestigio e della sua consolidata tradizione, costituisce un'alternativa non solo importante di fronte ad altre proposte figurative di cui non si può allora supporre la fortuna futura, ma proprio predominante. Di certo l'orientamento verso il modello borgognone non è percepito come scelta assolutamente antagonista o incoerente da parte di un principe rinascimentale. Castelnuovo³⁴⁹ ricordava dieci anni or sono, a proposito della situazione veneta della prima metà del Quattrocento, la «non contemporaneità del contemporaneo»³⁵⁰, ossia la normale compresenza anche in uno stesso territorio, in un determinato contesto politico-culturale, di artisti o botteghe di tradizioni diverse.

La cultura cortese.

Un altro aspetto del pregiudizio che porta a considerare la cultura della corte di Alfonso come eterogenea e ambivalente sta nel fatto che è appunto cultura di corte. Il criterio storiografico di cultura cortese è oggetto di un dibattito che ritorna frequentemente come sfondo all'interpretazione di alcune grandi figure o di certe situazioni artistiche significative:

³⁴⁸ BOLOGNA 1982 a, p. 75; TOSCANO 2004 a, p. 166.

³⁴⁹ CASTELNUOVO 1996, p. 22.

³⁵⁰ Si veda supra la discussione sul concetto di Rinascimento, pp. 41-46.

che si parli di da Pisanello o di Gentile da Fabriano, o dalla cultura artistica lombarda o di quella veneta. Tale criterio è strettamente legato a quello di tardo-gotico o di gotico internazionale, oggetto in questi ultimi vent'anni di un nutrito dibattito critico.

Il gotico internazionale come categoria stilistica ha poco più di un secolo. È stato elaborato da Louis Courajod, nelle lezioni all'École du Louvre (1886-1890) e da Julius von Schlosser³⁵¹. Ha attraversato il Novecento da Huizinga che descriveva l'*Autunno del Medioevo* fino a Longhi - «quel ricco e svariante 'tramonto' del Medioevo che fu il più affascinante 'decadentismo' in tutto il corso dell'arte occidentale»³⁵². Il gotico internazionale è un'etichetta ambigua che sfugge a più precise definizioni³⁵³. Nel già lontano 1962³⁵⁴ Pächt osservava come lo *Zeitstil* di quella epoca, intorno al 1400³⁵⁵, fosse molto più riconoscibile della provenienza geografica di un'opera. Anche se gli studi hanno permesso di chiarire molti problemi di attribuzione e di precisare i complessi rapporti fra importanti figure di quel periodo, le cose non sono cambiate di molto, almeno fino a poco fa³⁵⁶.

Figure artistiche centrali del Quattrocento sono in effetti oggetto da pochi anni di una rilettura segnata dalla volontà di sottrarle alla contrapposizione di pregiudizi storiografici fino a ieri operanti.

Lo annunciavano alcuni aspetti della mostra dedicata nel 1996 a Pisanello che, invece dell'immagine longhiana di un «complicato spirito di medievale in extremis»³⁵⁷ mirava a rivalutare quella dell'«interprete impareggiabile di un tempo dai tanti volti»³⁵⁸. Perfino una creazione apparentemente così propriamente classica come la medaglia «può essere considerata come un rappresentante paradigmatico del fascino e soprattutto della complessità della cultura figurativa di Pisanello, un'esperienza artistica che sembra mettere in crisi le periodizzazioni tradizionali degli storici dell'arte»³⁵⁹, e in cui convivono due culture, «quella

³⁵¹ VON SCHLOSSER 1965.

³⁵² LONGHI 1978 p. 116.

³⁵³ CASTELNUOVO 1996, p. 22.

³⁵⁴ L'introduzione del catalogo della mostra di Vienna nel 1962 (pp. 53 ss) viene citato da CASTELNUOVO 1996, p. 22.

³⁵⁵ In generale si considerano anni del gotico internazionale quelli tra 1370/80 e 1530/40 (CASTELNUOVO 1966, p. 23).

³⁵⁶ Rimane per esempio difficile la distinzione tra opere autenticamente internazionali e altre più vernacolari.

³⁵⁷ LONGHI 1975, p. 147.

³⁵⁸ CASTELNUOVO 1996, p. 35.

³⁵⁹ GASPAROTTO 1996, p. 329. Anche se è stato criticato da altri studiosi un approccio alle creazioni numismatiche di Pisanello come «alternative 'courtoise', unique et évidente, à une culture figurative désormais divergente» (ROSSI 1998, p. 299).

del morente gotico-internazionale e quella dell'avanzante rinascita dell'antichità»³⁶⁰. Le medaglie di Pisanello si leggono benissimo d'un fiato con il resto della sua produzione. In ognuna di loro le facce ribadiscono la continuità tra eredità tardo-gotica e cultura antiquaria rinascimentale, tra gusto allegorico medioevale e naturalismo³⁶¹.

Le medaglie create da Pisanello per Alfonso (in particolare quella del 1449 una delle opere dell'artista più ricca di significati) attestano che è proprio alla corte di Alfonso che Pisanello raggiunge il più alto risultato nella complessa ricerca figurativa e simbolica nel campo della medaglia, la quale diventa un'espressione di un concetto intellettuale e umanistico altamente raffinato e significativo³⁶². La corte di Alfonso si presenta senz'altro al grande pittore di corte come un contesto culturale fervido e stimolante, per la molteplicità della tradizione intellettuale e artistica a cui attinge, sempre attraverso linguaggi pervenuti a un alto grado di raffinatezza³⁶³.

Lo ha dimostrato ancora la recente mostra dedicata a Gentile da Fabriano, che Lorenza Mochi Onori ha voluto come un tentativo di rileggere un periodo affascinante, il Quattrocento, che è allo stesso tempo incontro fra due culture e passaggio fra due stagioni, dal 'transito' delle «forme gotiche» al «naturalismo» rinascimentale, per dirla con Venturi³⁶⁴. La mostra intende sciogliere la contrapposizione tra la visione proposta da Keith Christiansen³⁶⁵, di Gentile come pittore del Rinascimento e la visione, difesa da Andrea de Marchi³⁶⁶, dell'artista come erede della tradizione gotica. Il primo denuncia il pregiudizio storiografico di una contrapposizione tra gotico e Rinascimento, pura «invenzione moderna», in base al quale il pittore è stato classificato come gotico. «La categoria di gotico cortese ha impedito a lungo agli storici dell'arte di riconoscere a Gentile il posto che gli spetta nel Pantheon dei

³⁶⁰ Come già notava Hill (HILL 1905, p. 99), è molto evidente nelle medaglie carraresi tra il ritratto all'antica e i caratteri gotici delle lettere dell'iscrizione.

³⁶¹ GASPAROTTO 1996, p. 330. Già M. Pastoureau stigmatizzava il fenomeno dell' «effervescenza emblematica» della prima metà del quattrocento come sintomo della sclerosi del sistema araldico medioevale (PASTOUREAU 1981; PASTOUREAU 1982).

³⁶² Lo spirito umanistico erudito della corte di Alfonso ha potuto stimolare Pisanello, già esperto nel campo, a riflettere sulle eventuali correlazioni semiotiche della medaglia (ROSSI 1998, p. 314).

³⁶³ La cultura 'mista' si esprime nelle scelte emblematiche e araldiche di Alfonso: la cultura cavalleresca nel emblema del 'seggio pericoloso' ispirato al mito di Arturo e della Tavola Rotonda; lo spirito umanistico nel libro aperto a cui si è accennato prima.

³⁶⁴ si veda il saggio introduttivo di L. Mochi Onori alla recente mostra di Fabriano (MOCHI ONORI 2006, p. 17).

³⁶⁵ Si veda CHRISTIANSEN 2006.

³⁶⁶ DE MARCHI 1992.

pittori rinascimentali»³⁶⁷. Christiansen propone quindi di rivalutare l'influenza di Gentile sulla generazione successiva in un binario dialettico e costruttivo con la figura di Masaccio, del quale sono testimonianze le opere, in bilico fra i due approcci, di Masolino e di Beato Angelico³⁶⁸.

È nel contesto storico culturale dell'epoca che questa nuova interpretazione di Gentile trova il suo primo fondamento. Baxandall rileva come, per Facio e altri umanisti, Gentile è forse con Pisanello il vero pittore umanista, e non Masaccio come la storiografia tenderebbe a lasciar pensare. Mentre il parametro storiografico ottocentesco propone Masaccio, il parametro letterario del Quattrocento propone Gentile. Quest'ultimo era in effetti in contatto con una cerchia molto compatta di letterari ed artisti. Offriva inoltre una risposta alle aspettative dei primi umanisti, con il suo naturalismo, l'attenzione per il paesaggio, la pratica dell'affresco monumentale, o il gusto per il ritratto, considerati da Christiansen elementi della 'modernità' di Gentile. Rileggere Gentile nella prospettiva dei suoi legami con il contesto umanistico e della sua capacità a rispondere alle attese degli umanisti significa rivalutare la ricchezza descrittiva come criterio degli umanisti per apprezzare la pittura. Lo stesso vale per categorie come il 'ben ornato', la 'varietà di disegno', o per ciò che s'intende appunto per maniera 'gentile'³⁶⁹.

Christiansen sottolinea anche la «coscienza storica» di Gentile, attestata per esempio nell'*Adorazione dei Magi* commissionata al pittore da Palla Strozzi, figura di spicco dell'ambiente umanistico fiorentino, dal forte legame con la tradizione cittadina delle processioni dell'Epifania: il dipinto intende sostituirsi a quegli eventi e insieme commemorarli. La consapevolezza storica di Gentile si esprime a partire dalle *Stimate di san Francesco* - il motivo della cappella duecentesca della Verna - fino alla predella del *Polittico Quaratesi*, in cui Longhi vede «una moderna scena di genere» con riferimenti all'architettura coeva, dove la pittura diventa estensione della realtà quotidiana in una maniera paragonabile a quella del *Ritratto degli Sposi Arnolfini* di Van Eyck.

³⁶⁷ CHRISTIANSEN 2006, p. 46.

³⁶⁸ Vasari collocava d'altronde Gentile come allievo dell'Angelico.

³⁶⁹ Michelangelo diceva che «nel dipingere [Gentile] aveva avuto la mano simile al nome» (citato in FABRIANO 2006).

4.3. Per il concetto di «plurilinguismo artistico».

Il fatto che gli storici dell'arte abbiano cominciato a rivedere il loro linguaggio, mostra che si sta facendo strada un nuovo modo di concepire la maggior parte delle situazioni artistiche quattrocentesche. Gennaro Toscano parla di «plurilinguismo artistico» per la corte aragonese di Napoli³⁷⁰.

Per tornare al caso di Cosimo e all' 'insospettabile' contesto fiorentino della metà del Quattrocento, Dale V. Kent propone di considerare l'idea di una «ambiguità of Cosimo's image» come il risultato di un lungo e solido pregiudizio storiografico nel valutare la «non unilaterità» degli interessi di Cosimo. Kent evidenzia «*the cosmopolitan character of Cosimo's world*»³⁷¹, e ricorda che il cosmopolitismo della cultura dei Medici è una conseguenza diretta delle caratteristiche di un ceto sociale di mercanti le cui attività di importazione-esportazione portavano frequentemente a contatto con culture diverse. Altri eventi possono aver costituito momenti rilevanti di incontri con altre culture, pure lontane, come i concili. Così molti momenti e molte situazioni del Rinascimento italiano sono stati interpretati alla luce di concetti storiografici fuorvianti. Pluralità, diversità, molteplicità, alterità devono essere considerate invece caratteristiche proprie dell'Italia del Quattrocento.

5. Conclusioni.

L'interpretazione della personalità di Alfonso d'Aragona ammiratore e collezionista di opere fiamminghe costituisce l'altro versante di un'indagine di tipo sociologico dedicata alla diffusione dei modelli figurativi fiamminghi e del modello cortese borgognone alla corte di Napoli intorno alla metà del Quattrocento. Lo studio della figura del committente - qui unica, quella di Alfonso d'Aragona - evidenzia, come prima nel caso della figura del pittore di corte, la necessità di sfumare l'interpretazione.

Né le fondamentali e significative premesse umanistiche, né la ricca tradizione storiografica novecentesca degli studi dedicati al mecenatismo rinascimentali devono far dimenticare l'importanza della tradizione cortese tardo medievale, e non solo. Così si esprimono e s'incontrano nelle attività e negli orientamenti artistici di Alfonso esigenze di tesaurizzazione e scelte di collezionismo, esigenze ideologico-politiche e scelte estetiche, imperativi pubblici ed espressione personale. Queste osservazioni confermano la necessità di

³⁷⁰ TOSCANO 2004 a, p. 166.

³⁷¹ KENT 2000, p. 369.

ripensare il mondo delle corti della metà del Quattrocento come un crogiuolo dove convivono la più raffinata tradizione della civiltà cortese di memoria medievale e la nuova cultura umanistica in formazione in un felice plurilinguismo artistico liberato dai pregiudizi storiografici fino a ieri operanti.

CONCLUSIONE

L'intramontabile mito del re Alfonso d'Aragona, ammiratore e collezionista di opere fiamminghe, è la conseguenza di una paziente e rigorosa costruzione, prima politico-ideologica poi storiografica. La prima si articola intorno ai vari eventi che vanno rafforzando i pluridecennali legami di alleanza dinastica e militare tra i re d'Aragona e i duchi di Borgogna. La seconda, iniziata ai tempi di Alfonso con l'opera dello storiografo di corte Facio, poi con Summonte, ha trovato un'eco notevole nella critica novecentesca. Di fronte alla forza di questo mito, in qualche modo ridimensionata dalle poche notizie documentarie e le spesso problematiche testimonianze figurative, si potrebbe pensare che la diffusione del modello fiammingo-borgognone a Napoli fosse solo una caratteristica generica della cultura artistica della corte di Napoli. Ma l'importanza del tema negli scritti storiografici e encomiastici coevi, la precocità di questa apertura e soprattutto l'evidente, intensa e perfettamente assimilata adesione ai modelli figurativi fiamminghi, confermano che si tratta di una dimensione fondamentale della produzione artistica napoletana del regno di Alfonso.

La committenza di Alfonso d'Aragona nel campo dell'arte fiamminga è caratterizzata in prima battuta dai suoi acquisti in Fiandra. Tali acquisti sono agevolati dagli intensi scambi commerciali tra la Corona d'Aragona e la Fiandra, costituendo un elemento fondamentale del commercio europeo della prima metà del Quattrocento, per il ruolo di primo piano svolto dai porti aragonesi e dalle città fiamminghe, ma anche un prolungamento delle relazioni politico-diplomatiche fra i duchi di Borgogna e il re d'Aragona, e una rete di collegamenti che, appunto, innerva anche le attività artistiche e artigianali.

Non è da sottovalutare nell'interesse del Magnanimo per le opere fiamminghe la valenza ideologica e politica di un rapporto privilegiato con il duca di Borgogna e la sua dinastia. La casa d'Aragona e quella dei Valois di Borgogna sono in effetti legate da diversi decenni da ottimi rapporti, che in questi anni vengono consolidati mediante legami matrimoniali, favorevoli accordi commerciali, alleanze politiche e militari. Il progetto di Crociata in Oriente e l'elezione di Alfonso d'Aragona e di alcuni suoi signori nell'Ordine del Toson d'Oro fondato da Filippo il Buono contribuiscono a rafforzare questi legami, mentre le varie cerimonie celebrate e le numerose ambasciate scambiate dai due principi costituiscono

indubbiamente per il sovrano aragonese o i suoi rappresentanti occasioni per apprezzare la cultura raffinata e lo splendore della corte di Borgogna.

L'intensa circolazione dei modelli fiamminghi alla corte di Alfonso d'Aragona, avvenuta quindi nel contesto di intensi scambi politici, diplomatici e commerciali, può peraltro essere ricondotta a specifici modelli di comportamenti culturali, che definiscono la figura del committente. Considerata nel suo insieme la committenza di Alfonso assume caratteristiche che possono ricollegarla alle pratiche medievali di tesaurizzazione, di cui Filippo il Buono fornisce allora un prestigioso esempio. Inoltre alcuni indirizzi o precisi riferimenti, come per esempio quello al duca di Berry, si spiegano con la discendenza dalla tradizione cortese elaborata nella fine del Trecento in Francia, nella quale appare tra l'altro essenziale la componente franco-fiamminga. Allo stesso modo il cosmopolitismo della corte di Alfonso d'Aragona è condiviso dalla maggior parte delle corti della prima metà del Quattrocento, da quella angioina a quella degli Sforza. Anche se appaiono nuovi indirizzi che riflettono quelli della cultura dell'epoca (dai modelli architettonici classici, a quelli della scultura toscana e lombarda, dal gotico internazionale che mescola apporti catalano-valenzani e toscano-fiorentini alla pittura fiamminga) è proprio il cosmopolitismo ad essere una caratteristica della cultura cortese, la quale merita di essere riconsiderata al di fuori dei tenaci pregiudizi storiografici a volte ancora operanti.

La committenza di opere fiamminghe voluta da Alfonso sembra costituire una prima tappa nell'apparizione di quello che verrà considerato il collezionismo in epoca moderna. Le fonti letterarie, pur nella consueta dimensione retorica del discorso sulle virtù sociali del Principe, attestano la presa in considerazione di un nuovo criterio estetico nell'apprezzamento delle opere fiamminghe da parte di Alfonso d'Aragona e una sistemazione per i dipinti diversa da quella tradizionale del tesoro, in cui appare decisiva la nozione di spazio privato. La collezione di dipinti, che nel caso di Alfonso d'Aragona è prima di tutto costituita da opere fiamminghe, sarebbe quindi per essenza la raccolta che meglio esprime il gusto personale e soddisfa esigenze private. Allo stesso tempo, la rapida circolazione dei modelli negli ambienti artistici della corte ma anche al di fuori, attestata dalle varie riprese nelle miniature prodotte dallo *scriptorium* di corte ma anche nelle opere di artisti il cui legame con la corte rimane più problematico – come Colantonio – e da opere assai più tarde, da una parte testimonia l'accesso, pur se relativo in quanto concesso solo a certi artisti o membri della corte, e d'altra parte prova la volontà 'politica' di diffondere questi originali fiamminghi. Nel comportamento di Alfonso d'Aragona ammiratore e collezionista di opere fiamminghe, l'apprezzamento

estetico e la valenza politico-ideologica dell'opera non si escludono, come neanche l'uso politico dell'impatto pubblico di questa e il godimento personale.

Un aspetto caratteristico della diffusione dei modelli figurativi fiamminghi a Napoli al tempo di Alfonso d'Aragona è il fatto che essa non sia direttamente legata alla presenza di un artista di origine nordica o di formazione fiamminga. Non risulta presente a Napoli nessun artista borgognone o fiammingo, fino al caso di Raniero di Tournai documentato nella bottega di Leonardo da Besozzo probabilmente nel 1458, cioè solo negli ultimi anni del regno di Alfonso. Anzi, la scelta da parte del re dei pittori di corte chiamati successivamente a Napoli può sorprendere, anche se può essere stata motivata da diversi imperativi anche non proprio artistici. Luis Dalmau, l'unica personalità ad aver avuto un'esperienza artistica in Fiandra, non risulta essere mai stato alla corte di Napoli, e rimane attivo tra Valencia e Barcelona, dove poté forse rappresentare l'autorità reale, in virtù della sua passata attività diplomatica e della sua padronanza della prestigiosa maniera fiamminga. Le due maggiori figure artistiche attivi a Napoli al tempo di Alfonso rimangono Jacomart e Colantonio. Il confronto tra i due non è agevolato dal forte squilibrio di cui risente la situazione critico-documentaria che li riguarda: per il primo, a una carriera ben documentata, pur se povera di notizie relative alle opere, corrisponde un *corpus* problematico; per il secondo, la ricostruzione novecentesca di questa personalità artistica non documentata si basa su un ristretto gruppo di opere tuttora condiviso dalla critica. Comunque, entrambi testimoniano (come accade anche nel caso di Leonardo da Besozzo) dell'importanza decisiva, per una carriera a Napoli, di un aggiornamento sui modelli fiamminghi.

La diffusione dei modelli stilistici e iconografici fiamminghi a Napoli durante il regno di Alfonso d'Aragona è quindi principalmente la conseguenza diretta della presenza di alcune opere di Jan van Eyck e di Rogier van der Weyden alla corte di Napoli. Tale presenza ben testimoniata dalla storiografia di corte poi dalla letteratura artistica cinquecentesca, e in alcuni casi documentata dalle fonti d'archivio, presenta tuttavia vari punti problematici. In particolare le circostanze e la data dell'arrivo del *Trittico Lomellino* di Jan van Eyck e del *Mappamondo* che Facio riferisce a Van Eyck rimangono sconosciute, dividendo la critica. Anche se ci piace immaginare che il *Trittico Lomellino* sia giunto a Napoli nel 1444 quale pregiato regalo diplomatico per il re da parte dell'ambasciata genovese di cui facevano parte sia Lomellino sia Facio, l'interpretazione recente della situazione genovese tende tuttavia ad avvalere l'ipotesi di una presenza prolungata del *Trittico Lomellino* nella capitale ligure, anche se i legami fra il modello e i suoi riflessi sono molto complessi. Anche il *Mappamondo* poteva costituire, nel contesto di un intensificarsi dei rapporti diplomatici tra Filippo il Buono

e Alfonso d'Aragona intorno al progetto di Crociata in Oriente, un dono diplomatico di grande pregio dall'inequivocabile significato simbolico, oltre a un opportuno strumento strategico, come già suggerito dal Facio. È probabile che il *Mappamondo* sia stato portato ad Alfonso dall'ambasciata del duca di Borgogna giunta a Napoli nella primavera del 1451 per consegnare la collana dell'Ordine ai nuovi eletti aragonesi e pianificare il progetto di spedizione in Oriente.

Eppure la situazione artistica napoletana si caratterizza per la precoce e attenta ricezione dei modelli fiamminghi. Già dal 1445 circa i dipinti di Colantonio dimostrano una profonda e sconcertante assimilazione dei modelli fiamminghi, pur ognuno con una diversa orientazione nell'aderenza a essi. La produzione miniata dello *scriptorium* di corte, in particolare tra il 1455 e il 1460, propone una folta serie di riprese dai modelli fiamminghi disponibili a Napoli, spesso molto precoci e fedeli. Ciò è dovuto non solo alla prossimità topografica che rende agevole una visione diretta e ripetuta dei modelli ma anche dal prestigio delle opere commissionate. Fra i vari maestri attivi, quali il Maestro della Passione ovvero Alfonso de Cordoba, il 'Maestro napoletano-catalaneggiante' o 'Master of the Offices' suo discepolo, il Maestro di san Giorgio – o Maestro delle sette gioie della Vergine - si distingue per l'elevata qualità esecutiva delle opere, per l'attenta restituzione dei modelli eyckiani e per la profonda comprensione delle caratteristiche proprie della pittura fiamminga. Si prolunga fino agli anni 1480 l'impatto dei modelli fiamminghi interpretati in una chiave stilistica diversa ma sempre chiaramente evidenti sia per la ripresa fedele delle composizioni – si veda Arcuccio - sia per lo spiccato gusto per i particolari preziosi – si veda il Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto. I territori iberici della Corona, da Valencia a Maiorca, conservano diverse testimonianze in cui sembra di cogliere una tendenza più netta ad interpretare i modelli, sia iconograficamente sia stilisticamente. La maggior parte di queste opere, fra cui anche il *San Giorgio* di Nisart, sono da considerare reminiscenze dei modelli fiamminghi visti molti anni prima e filtrati dalla memoria. Le varie versioni dell'*Adorazione dei Magi* apparse tra Napoli e Valencia nell'arco di quasi mezzo secolo costituiscono un buon esempio delle sue numerose declinazioni possibili, rendendo allo stesso tempo ancor più difficile ricostruire il perduto modello eyckiano, di cui il riflesso immediato si può tuttavia cogliere nella miniatura del *Libro d'Ore* del Getty Museum e nella tavola di Torino già nella collezione Gualino.

Un aspetto importante della diffusione dei modelli pittorici fiamminghi a Napoli riguarda il distacco che esiste tra la dimensione stilistica e iconografica dell'opera e la sua dimensione tecnica e materiale. Come dimostrano le indagini condotte sulla *Deposizione* di Colantonio, la nozione di modello fiammingo risiede essenzialmente nelle caratteristiche

formali dell'immagine, mentre la dimensione materiale dell'opera rientra negli schemi della tradizione artistica italiana o mediterranea. Tali osservazioni risultano significative anche in contrasto con la visione compatta proposta dalla tradizione letteraria centrata sulla costruzione del mito dell'invenzione e della diffusione della pittura a olio. Comunque, la *Deposizione* di Colantonio rappresenta, insieme ad alcuni dipinti di Antonello quali la *Madonna col Bambino e un francescano* e le due tavole del *San Girolamo penitente* e della *Visita dei tre Angeli ad Abramo* di Reggio Calabria (cioè in un periodo compreso tra il 1455 e il 1460 circa) il momento di massimo avvicinamento della pittura napoletana ai modelli fiamminghi, sia per i caratteri formali e stilistici sia per alcuni aspetti tecnici.

Inoltre, se è chiaro che Colantonio non ha mai visto praticare la tecnica a olio eyckiana, appare invece evidente l'importanza della circolazione mediterranea in cui s'inserisce la produzione pittorica napoletana: Jacomart, Colantonio e Barthélemy d'Eyck condividono una tecnica mista in cui l'olio viene usato come legante o come vernice, ma mai secondo il raffinato impiego del processo eyckiano di velature. Questi dati tecnici suggeriscono di ripensare il rapporto di Colantonio con questi due altri protagonisti della circolazione mediterranea.

Il legame stretto (e allo stesso tempo complesso perché avvenuto sotto il segno della maniera fiamminga) tra la pittura napoletana e la pittura valenzana intorno alla metà del Quattrocento costituisce una chiave della diffusione dei modelli fiamminghi a Napoli. Oltre alla dimensione tecnica già ricordata, tale legame si coglie nelle affinità stilistiche tra un Colantonio e un Jacomart, pur nell'ipoteticità della ricostruzione della figura di quest'ultimo. Tali affinità potrebbero essere anche la spia di un particolare rapporto tra i due artisti: Jacomart, il primo pittore di corte di Alfonso a Napoli, e Colantonio, il più importante maestro attivo in città e già familiare degli ambienti di corte al tempo di Renato d'Angiò, si sono probabilmente incontrati alla corte di Alfonso d'Aragona, avendo entrambi avuto modo di frequentare spazi anche riservati dove venivano custoditi i capolavori fiamminghi, in un rapporto forse perfino di familiarità con il re. Inoltre, queste due personalità sono accomunate dalle modalità del loro rapporto con i modelli fiamminghi, che hanno potuto assimilare grazie ad una formazione avvenuta presso figure direttamente in contatto con i modelli fiamminghi: Dalmau per Jacomart, probabilmente Barthélemy d'Eyck per Colantonio.

La formazione di Colantonio presso gli ambienti artistici della corte di Renato d'Angiò, suggerita da Summonte, è oggi condivisa dalla maggior parte della critica che ipotizza fra le presenze alla corte angioina quella di Barthélemy d'Eyck. La tesi di un soggiorno napoletano di Barthélemy d'Eyck, da collocare tra il 1438 e il 1442, o forse solo fino al 1441 non si fonda

putroppo su nessun dato certo. La mancanza di documenti, i probabili legami di Barthélemy d'Eyck con gli ambienti borgognoni e la bottega eyckiana e soprattutto l'evoluzione stilistica del pittore potrebbero far pensare piuttosto a una sua prolungata presenza in Borgogna. Ma rimane l'evidenza del dato stilistico: le profonde affinità tra il Colantonio del *San Girolamo* e il Barthélemy d'Eyck dell'*Annunciazione* di Aix sono tali da rendere difficile spiegarli senza un contatto fra i due artisti, anche se le diverse opere attribuite al maestro napoletano presentano tutte caratteri assai diversi, pur nel comune riferimento a modelli 'fiamminghi'. Sembra quindi che, con gli elementi ora disponibili, l'ipotesi di un soggiorno napoletano di Barthélemy d'Eyck, pur se fragile e povera di prove documentarie – ed era giusto proprio per queste ragioni tornare sulla questione –, rimanga la prima via per spiegare le sorprendenti e allora eccezionali affinità tra l'arte napoletana e i modelli nordici.

Il breve regno di Renato d'Angiò costituirebbe quindi un momento chiave della penetrazione dei modelli fiamminghi a Napoli precedente quello di Alfonso. Bisogna comunque aspettare i primi anni dell'insediamento del Magnanimo per vedere i risultati di questa apertura, prima di tutto in Colantonio, in coincidenza con l'arrivo a Napoli di originali fiamminghi. Sembra quindi che la circolazione delle opere di Jan van Eyck e poi di Rogier van der Weyden sia stata ancor più decisiva nella diffusione dei modelli fiamminghi che l'eventuale presenza di un artista nordico. Ciò suggerisce, come d'altronde il distacco tra il dato stilistico-iconografico e il dato tecnico-materiale, l'importanza decisiva dell'orientamento estetico impresso da Alfonso ai vari aspetti della committenza artistica, dalle commissioni allo *scriptorium* di corte agli acquisti di opere e all'interessamento manifestato per commissioni anche esterne alla corte, in corrispondenza con un progetto politico-ideologico di consolidata alleanza con il duca di Borgogna.

APPENDICI

REGESTO DOCUMENTARIO

Per la ricostruzione del contesto storico degli scambi artistici intercorsi tra i territori e la corte di Borgogna di Filippo il Buono e il regno di Napoli sotto il dominio di Alfonso d'Aragona mi sono avvalsa della ricca tradizione storiografica disponibile e delle fonti già pubblicate, ma anche di ricerche svolte in prima persona nei diversi archivi depositari dei documenti borgognoni e aragonesi, nell'intento di operare un controllo diretto delle fonti e di poter eventualmente arricchire le conoscenze di nuove notizie documentarie.

Per quanto riguarda la Borgogna ducale, le ricerche sono state condotte a Digione nelle Archives Départementales de la Côte d'Or¹, e a Lille nelle Archives Départementales du Nord². Sulla base dell'inventario compilato da Rossignol e Garnier nella seconda metà dell'Ottocento³, ho consultato presso le Archives Départementales de la Côte d'Or i seguenti documenti: le buste B 382 a B 387, che raccolgono i pagamenti agli artisti attivi per la corte tra il 1305 e il 1556; il registro B 1699 (*Compte de Jean de Visen...*, per gli anni 1446-1447); il registro B 1714 (*Compte de Jean de Visen...*, per gli anni 1449-1450); il registro B 11940 che raggruppa atti relativi alle «*Missions diplomatiques*» per gli anni 1424-1507; il registro B 11941 per altri documenti relativi alle «*Missions diplomatiques*» degli anni 1444-1458.

Guidate dall'inventario steso alla fine dell'Ottocento da Finot⁴, le indagini negli Archives Départementales du Nord, hanno riguardato i seguenti documenti. Per la «*Recette des finances*»: busta B 846; busta B 854 contenente le carte 1454-1455 relative al progetto di crociata (essenzialmente il «*Banquet du Faisan*»); la busta B 1977 che raggruppa pagamenti relativi all'anno 1442; il registro B 1982 con i conti dal 1 aprile 1444 al 31 marzo 1445; il registro B 1984 con i conti dal 1 aprile 1444 al 31 marzo 1445; il registro B 1988 con i conti dal 1 aprile 1445 al 31 marzo 1446; la busta B 1992 che raggruppa pagamenti dal 1 aprile 1446 al 31 marzo 1447; la busta B 1993 che raggruppa pagamenti dal 1 aprile 1446 al 31 marzo 1447; il registro B 2002 dei conti dal 1 gennaio 1449 al 31 dicembre 1449; il registro B

¹ Archives départementales de la Côte d'Or, Série B. Chambre des comptes de Dijon (da ora i poi AD21).

² Archives départementales du Nord, Série B. Chambre des comptes de Lilles (da ora in poi AD39).

³ *Rossignol – Garnier 1863-1894*.

⁴ *Dehaisnes – Finot 1881-1895*.

2017 dei conti dal 1 gennaio 1545 al 31 dicembre 1545; il registro B 2023 con i conti dal 1 gennaio 1456 al 31 dicembre 1457; il registro B 2034 con i conti dal 1 gennaio 1459 al 30 settembre 1459. Per i «*Comptes de l'Hotel des Ducs et des Duchesses de Bourgogne*» sono stati consultati il B 3418 (il '*Banquet du Faisan*') e per i «*Comptes divers*» si è presa visione del registro B 3659 relativo agli anni 1444-1446 e del registro 3661 relativo all'anno 1457.

Queste indagini nei fondi borgognoni hanno permesso di venire a conoscenza di vari documenti sugli scambi diplomatici tra la corte di Borgogna e la corte di Napoli, in particolare nel contesto dei rituali dell'Ordine del Toson d'Oro. Le notizie riportate nei pagamenti rimangono poco precise per quanto riguarda gli aspetti culturali e lo svolgimento di tali missioni; confermano tuttavia la continuità e la frequenza degli scambi tra le due corti negli anni 1442-1458. Alcuni documenti fanno peraltro emergere, nel contesto della produzione artistica fiamminga – sia in seno alla corte sia in un contesto urbano –, l'esistenza di un gruppo di artisti ai quali il duca commissiona regolarmente incarichi ufficiali importanti, tra cui la realizzazione dei numerosi oggetti e parati necessari per le cerimonie dell'ordine e i doni a esse connessi.

Per la parte aragonese, le ricerche sono state svolte presso l'Archivio di Stato di Napoli⁵, e soprattutto nell'Archivo de la Corona de Aragón a Barcellona⁶ e, a Valencia, nell'Archivo del Reino de Valencia⁷. La documentazione della cancelleria aragonese rimasta a Napoli è stata decimata dai tumulti rivoluzionari del 1647 e del 1701, poi dall'incendio del 1943 che distrusse il deposito dove era stata ricoverata la maggior parte dei fondi dell'Archivio di Stato durante la Seconda Guerra Mondiale. Alcuni dei documenti sopravvissuti alle distruzioni seicentesche e settecentesche, tra cui le cedole di tesoreria, sono stati per fortuna pubblicati dagli archivisti napoletani nella seconda metà dell'Ottocento⁸. La pubblicazione delle pochissime fonti superstiti, intrapresa all'indomani del conflitto mondiale dagli archivisti napoletani e dell'Accademia Pontaniana⁹, ha permesso di completare il lavoro di indagine e di studio iniziato nell'Ottocento. Le cedole di tesoreria, ricche testimonianze delle attività e dell'economia della corte aragonese di Napoli, forniscono purtroppo poche notizie rilevanti

⁵ Archivio di Stato di Napoli, da ora in poi ASN.

⁶ Archivo de la Corona de Aragón, da ora in poi ACA.

⁷ Archivo del Reino de Valencia, da ora in poi ARV.

⁸ *Minieri Riccio 1876*; CAPASSO 1876-1877; *Minieri Riccio 1881*; *Filangieri di Satriano 1883-1891*; *Filangieri di Satriano 1887*; *Percopo 1893-1895*. Si aggiungano anche le indagini svolte da R. Filangieri nella prima metà del Novecento: *Filangieri di Candida 1936-1939*.

⁹ *Accademia Pontaniana 1957-1990*. Per la storia delle arti a Napoli contano soprattutto i volumi I e IV.

per quanto riguarda la questione dell'influenza fiamminga a Napoli e dei rapporti con la corte di Borgogna, al contrario dei documenti conservati oggi in Spagna.

Presso l'Archivo de la Corona de Aragón a Barcellona viene raggruppata la maggior parte della documentazione della cancelleria aragonese relativa al regno del Magnanimo¹⁰. Il fondo aragonese dell'Archivo de la Corona de Aragón è già stato esplorato e studiato, per quanto riguarda l'epoca di Alfonso, da numerosi storici del periodo aragonese, con un metodo più o meno rigoroso, a volte ostacolato dall'inadeguatezza dei registri antichi¹¹ che non registrano i mutamenti più recenti del fondo, quali riorganizzazione, versamenti, ecc¹². La mia ricerca si è potuta avvalere del recente studio dell'archivio aragonese pubblicato da Beatriz Canellas e Alberto Torra in occasione del *XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón* tenutosi a Barcelona, e stimolato dal rinnovato interesse per le fonti aragonesi manifestatosi durante il precedente *XVI Congreso* svoltosi a Napoli e dedicato al periodo di Alfonso il Magnanimo¹³.

¹⁰ Dei registri della Cancelleria aragonese tutt'oggi esistenti, all'incirca 1000 sono raggruppati all'ACA, mentre altri 150 registri circa sono conservati presso l'Archivo del Reino de Valencia (cfr. I. Manclús in Napoli 2000), 50 registri circa giacciono presso l'Archivo di Stato di Palermo. Per quanto riguarda il fondo napoletano, dei registri perduti nel XVII secolo, esiste un indice ma non è completo poiché bisogna aggiungervi diverse serie complete fra cui le *Curie Neapolis* e le *Parcium Neapolis*.

¹¹ Fra i principali inventari e memoriali antichi: il *Libre de entrades e eixides dels registres e scriptures reals* (ACA Memoriales, 51) che, per il periodo compreso tra il 1418 e il 1467, conta l'ingresso di 309 registri del re, di 20 registri di Alfonso come infante, e di 93 registri dei luogotenenti: ciò significa che meno della metà dei registri realmente entrati nell'ACA - 231 provengono dalla cancelleria napoletana. I memoriali del Quattrocento sono parziali, ma contengono l'*incipit* e l'*explicit* dei documenti, aiutando a conoscerne il contenuto (Memorial 53: 128 registri; Memorial 22 bis: 68 registri ; Memorial 24: 91 registri ; anche Memoriales 21, 22, 32). Base degli studi moderni sono invece i seguenti inventari: Bernat Macip, *Inventarium memorialium, regestorum instrumentorumque omnium et aliarum scripturarum, librorum ac rerum in Regio Archivio Barcinone reconditarum*, 1584-1590 (ACA, Memoriales, 70); Padre Ribera, *Repertorium omnium et singulorum regionum regestorum in aula magna regii Archivi Barchinone collocatorum*, 1708-1709 (ACA, Memoriales, 81); su quest'ultimo repertorio si basa ancora l'ordinazione definitiva svolta da Garma dalla metà del Settecento, e corretta da Bofarull all'inizio dell'Ottocento, con nuova numerazione dopo la rilegatura dei volumi.

¹² Perfino Ryder, il quale studio viene considerato fondamentale per quanto riguarda la conoscenza delle fonti archivistiche, si limitò «a pasar rápidamente sobre el problema de las fuentes documentales, remittendo a los inventarios antiguos de los archivos, señalando todo lo más alguna anomalía ocasional» (citato in CANELLAS – TORRA 2000, p. 26; Ryder 1976, pp. 253-256, 374-376).

¹³ Sui registri della Cancelleria di Alfonso d'Aragona, dalla loro compilazione e antica organizzazione all'attuale classificazione, si veda CANELLAS – TORRA 2000. Per precedenti pubblicazioni sui registri dell'archivio di Barcelona relativi al periodo di Alfonso, si rimanda a RIERA 1999; *Conde 1999*.

Dei numerosi registri della cancelleria aragonese conservati a Barcellona presso l'Archivo de la Corona de Aragón, sono stati consultati i registri della cancelleria di Alfonso il Magnanimo corrispondenti al periodo napoletano¹⁴, con particolare attenzione ad alcune serie più specificatamente utili per la storia degli scambi artistici e diplomatici con la Borgogna. La serie delle *Curie* raggruppa un vasto insieme di documenti spediti alle istanze della Corte che non pagavano diritto di sigillo. Comprende ordini agli ufficiali reali e a privati, relativi ad acquisti che interessavano direttamente il re, di natura politica o puramente personale, ma anche lettere ai membri della famiglia reale, a principi stranieri ed istruzioni agli ambasciatori. Di questa serie sono stati consultati i registri 2655 (*Curie* I, dicembre 1443 – ottobre 1446; febbraio 1449 – aprile [settembre] 1452, 200 fol.), 2656 (*Curie* II, gennaio 1446 – agosto 1449, 180 fol.), 2658 (*Curie* III, gennaio 1449 – aprile 1452, 181 fol.), 2659 (*Curie* IV, giugno 1451 – ottobre 1455 [1456], 173 fol.), 2660 (*Curie* V, febbraio 1452 – aprile 1458, 185 fol.), 2661 (*Curie* VI, gennaio 1453 – aprile 1458, 187 fol.), 2662 (*Curie* VII, maggio 1455 [1456] - maggio 1458, 69 fol. e *Curie* VIII, aprile – ottobre 1457, 16 fol.), 2716 (*Curie Arnaldi Fonolleda* V, febbraio 1439 – giugno 1442, 203 fol.), 2690 (*Curie Arnaldi Fonolleda* VI, agosto 1442 – marzo 1446, 218 fol.), 2654 (*Curie Arnaldi Fonolleda* VII, ottobre 1444 – agosto 1447, 184 fol.), 2657 (*Curie Arnaldi Fonolleda* VIII, agosto 1447 – ottobre 1449, 93 fol.; *Curie Francisci Martorell et Joannis Olzina* VIII, febbraio 1448 – luglio 1449, 136 fol.), 2651 (*Curie Arnaldi Fonolleda* IX, giugno - novembre 1448, 21 fol., identificazione non certa), 2652 (*Curie Francisci Martorell et Joannis Olzina* VI, luglio 1442 – agosto 1446, 171 fol.), 2653 (*Curie Francisci Martorell et Joannis Olzina* VII, agosto 1443 – marzo 1448, 202 fol.), 2895 (*Curie Francisci Martorell et Joannis Olzina* IX, maggio 1448 – gennaio 1453, 124 fol., identificazione non certa).

La Serie *Secretorum*, che si potrebbe definire una serie speciale di *Curie*, raccoglie esclusivamente la corrispondenza diplomatica e la documentazione relativa alle missioni degli inviati e ambasciatori, riguardo sia a questioni interne sia alle relazioni internazionali, costituita da carte quale le credenze e soprattutto i memoriali o le istruzioni per gli ambasciatori e inviati. Si sono consultati i registri 2698 (*Secretorum* I, settembre 1441 – ottobre 1448, 201 fol.), 2699 (*Secretorum* II, aprile 1445 – marzo 1449, 171 fol.; *Secretorum* V, ottobre 1455 – giugno 1458, 33 fol.), 2697 (*Secretorum* III, settembre 1448 – dicembre 1455, 109 fol.), 2700 (*Secretorum* IV, maggio 1452 – novembre 1456, 128 fol.), 2696

¹⁴ Bibliografia relativa al periodo napoletano: COSTA PARETAS 1982, pp. 3-17; JIMENEZ SOLER 1909; *Mazzoleni* 1951; *Mazzoleni* 1965; MOSCATI 1953 a; MOSCATI 1953 b; *Moscatti* 1959.

(*Secretorum Arnaldi Fonolleda* [II], dicembre 1438 – febbraio 1449, 182 fol.), 2939 (*Secretorum Arnaldi Fonolleda* III, febbraio 1440 – agosto 1452, 140 fol.).

I registri della serie *Pecunie*, sui quali venivano ricopiati i pagamenti, gli ordini al Mestre Racional, al tesoriere e ad altri ufficiali reali, relativi alle spese e agli assegni a carica dell'erario reale, contano per il periodo napoletano 3 registri, più quelli dei segretari. Sono stati consultati i numeri 2720 (*Pecunie* I, gennaio 1444 – maggio 1452 [1456], 190 fol.), 2721 (*Pecunie* II, luglio 1451 – maggio 1458, 89 fol. ; *Pecunie* III, gennaio 1453 – maggio 1458, 64 fol.), 2717 (*Pecunie Arnaldi Fonolleda* [IV], giugno 1439 – maggio 1443, 207 fol.), 2718 (*Pecunie Arnaldi Fonolleda* V, agosto 1442 – agosto 1447, 173 fol.), 2719 (*Pecunie Arnaldi Fonolleda* VI, agosto 1447 – novembre 1448, 27 fol.; *Pecunie Joannis Olzina et Francisci Martorell* [II], gennaio 1444 – settembre 1449, 93 fol.), 2901 (*Pecunie Joannis Olzina et Francisci Martorell* [I], aprile 1441 - ottobre 1446, 164 fol.)¹⁵.

L'Archivo del Reino de Valencia conserva i conti controllati dal 'Mestre Racional de Valencia', ufficio creato da Alfonso V d'Aragona nel 1419 e al quale aveva affidato tutti i conti, non solo del regno di Valencia ma anche di Barcellona e di tutto il patrimonio reale. È proprio questa estesa competenza del 'Mestre racional' ad aver reso necessaria per la presente ricerca l'esplorazione dei fondi valenzani sulla base degli inventari dell'archivio¹⁶. Sono stati consultati i seguenti registri del Mestre Racional: 9050 (*Mestre Racional (Lettere, provvigioni, privilegi, certificati, etc.)*, 1435-1459; 8791-8802 (*Tesoreria general*, 1446-1458) e tutta la serie della '*Batlia general, Comptes d'administraciò, Valencia*' per gli anni 1443-1458, conservata nei seguenti registri: 58 (1443), 59 (1444), 60 (1445), 61 (1446), 62 (1447), 63 (1448), 64 (1449), 65 (1451), 65 bis (1452), 65 ter (1453), 66 (1454), 67 (1456), 68 (1457), 69 (1458).

Fra le altre serie consultate di competenza dell'ufficio del Mestre Racional, quella delle *Coses vedades, 1412-1701* non contiene menzioni per Valencia prima dal 1545, mentre quella delle *Coses vedades de mar y tierra, 1416-1696* comporta per Valencia menzioni solo per gli anni 1416, 1437-1439, e dopo il 1533. Dal '*Bailia Generale*' provengono invece i documenti raggruppati nelle serie delle *Cosas prohibidas de mar y tierra, 1404-1603*, di cui abbiamo

¹⁵ Alla serie *Neapolis* della cancelleria di Alfonso il Magnanimo, disastata dalla distruzione seicentesca della documentazione aragonese rimasta per la maggior parte a Napoli, di cui si è conservato un indice di 107 registri, si possono aggiungere altre serie conservate presso l'ACA, fra cui *Curie Neapolis, Pecunie Neapolis*. I due registri menzionati come *Curie Neapolis* (Reg. 2900 e 2901) sono in realtà due registri di *Pecunie*, con istruzioni al tesoriere e ad altri funzionari dei regni spagnoli (CANELLAS - TORRA 2000, p. 109).

¹⁶ ARV a, ARV b, ARV c.

consultato il registro 272, relativo agli anni 1434, 1447 e 1456, e nella serie dei *Manaments i empires, 1409-1701* di cui abbiamo consultato il registro 1221, relativo agli anni 1440-1446.

La trascrizione diplomatica dei documenti qui proposta è stata effettuata con alcuni elementari criteri riguardo lo scioglimento delle abbreviazioni e la punteggiatura.

La trascrizione dei documenti, sia di quelli qui per la prima volta pubblicati sia di quelli già editi, rispetta con la massima fedeltà il testo originale, che sia in latino, catalano o francese, limitandosi a segnalare alcune forme grammaticalmente o sintatticamente singolari con sic fra parentesi tonde. Gli interventi indispensabili per la comprensione del testo, e pochi altri, sono segnalati con una nota.

L'uso delle maiuscole e minuscole è stato uniformato ai criteri moderni. La punteggiatura, anche essa uniformata ai criteri moderni, è stata introdotta quando possa agevolare la lettura. Per i testi in latino, le regolarizzazioni degli usi grafici sono state ridotte al minimo (u = v; j = i; & = et). Per i testi volgari sono stati adottati i consueti accorgimenti grafici e tipografici (separazione delle parole, uso dei segni diacritici, etc.).

Sono state sciolte le seguenti abbreviazioni. Nell'edizione dei documenti aragonesi in lingua catalana, abbiamo sciolto le abbreviazioni 'S.' in 'Senyor', le forme abbreviate di 'Illustre', 'Illustrissimo', 'proham', 'present', 'manera', 'manament', 'content', etc., oltre alle varie formule conclusive ('*any a Nativitat Senyor*'). L'abbreviazione 'moss.' è stata sciolta sempre in 'mossen', secondo l'uso catalano, anche nei casi in cui sembra apparire la forma 'mosser'¹⁷. Nell'edizione dei documenti borgognoni sono state sciolte le abbreviazioni seguenti: 'led., lesd.' in 'ledit, lesdits', 'aud., auxd.' in 'audit, auxdits'; le unità monetarie 'L.' in 'livres', 'S.' in 'sols', 't.' in 'tournois'; 'appert' in 'apparaît'. Nell'edizione dei documenti in latino sono state sciolte le formule conclusive ('*Anno a Nativitate Domini*', '*Dominus rex mandavait michi...*') mentre non è stata sciolta l'indicazione d'uso ST o SN – *signum tabellionis, signum notarii* – in calce ai documenti notarili.

Uso parentesi tonde per gli scioglimenti incerti e per le omissioni volontarie [segnalate da tre punti (...)]; parentesi quadre ([]) per le lacune o integrazioni conseguenti a danno o illeggibilità del supporto materiale; parentesi uncinate (< >) per integrazioni congetturali dell'editore. Gli spazi lasciati volontariamente dallo scriba sono segnalati con tre asterischi (***). Il cambio di folio o di pagina nel documento originale viene indicato con un //.

¹⁷ questo uso indeciso avviene forse per contaminazione della forma catalana 'mossen' con la forma di origine latina 'micer' o 'misser', ma anche con la forma italiana 'messere'.

DOCUMENTO 1

Lettera di Alfonso d'Aragona al duca di Borgogna per raccomandare Giovanni de Benedictis, venuto in Fiandra per comprare arazzi, Napoli, 23 luglio 1446 (ACA, Reg. 2653, f. 112v).

Lo Rey d'Arago e de les dos Sicilies etc. Molt Illustre Duch cosi e amich nostre molt car, nos trametem de present lo amat e feel nostre Joan de Benedictis per fer nos fer e haver certs draps de ras los quals haver mester per vos de casa nostra e creem se havran a fer en alguna de vostres terres, pregan vos per ço quant mes affectuosament, que per amor e contemplacio nostra haian lo dit Joan recomanat, e cy tot lo que per spaxament de les dits draps de raç o altres qualsevol coses recorrera a vos de part nostra, li sian favorable, segons de Vostra Illustre Maesta speram e confiam. E sia molt Illustre Duch nostre car e molt amat cosi vostra guarda la Sancta trinitat. Dada en lo Castellnou de Napols a XXIII die de juliol del any Mil CCCC.XXXXVI. Rex Alfonsus.

Al molt Illustre e magnifich princep don Phelip Duch de Borgunya etc., nostre car e molt amat cosi.

Dominus Rex mandavit michi Joanni Olzina.

DOCUMENTO 2

Lettera di Alfonso d'Aragona a Guillem au Veixell per raccomandare Giovanni de Benedictis, Napoli, 23 luglio 1446 (ACA, Reg. 2653, ff. 112v-113r).

Lo Rey etc.,

Amat nostre, nos trametem aqui lo amat e feel nostre Joani de Benedictis, portador de la present, per que nos fara fer certs draps de raç, los quals havem mester per vos de casa nostra segons ell vos dira, pregam e encarregam vos per ço quant mes // affectuosament e streta podem, que en la bona obra e spaxament dels dits draps vos vullan haver, segons de vos indubitadament speram e confiam. Dada etc., v(er) supra. Rex Alfonsus.

Al amat e devoto nostre Guilellmo Au Veixell.

Dominus Rex mandavit michi Joanni Olzina.

DOCUMENTO 3

Lettere di Alfonso d'Aragona a Jacques Coeur per raccomandare Giovanni de Benedictis inviato in Fiandra per comprare arazzi, 7 novembre 1446 (ACA, Reg. 2653, f. 123v).

Rey etc.,

Magnifich e devot nostre, nos havem trames l'amat e feel familiar e domestich nostre, Johan de Benedicts, en Flandres per comprar draps de ras e altres Joyes les quals havem mester per forniment de nostra cambra. E per que confiam de vos e havem plena speranza que les coses que toquen nostre servey havreu per recomanades, vos pregam e encarregam quant pus affectuosament e strectament podem que en tot lo que lo dit Johan tant en comprar quant en fer li credit e altres coses que de vos havra mester haiats per recomanat quant dir se puixa, car nos en son cas en totes coses que vostres sien nos havrem favorablement en manera que conexereu serem recordants axi daquest com dels altres serveys que fets nos haveu. Dada en lo nostre camp prop la fontana del xirpo a VII de novembre del any Mil CCCXXXVI. Rex Alfonsus. Ruego vos lo querays haver recomendado.

Al magnifich e amat e devot nostre en Jaques Cuoer argenter del illustrissimo Rey de Ffrança.

Fuit duplicata.

Dominus Rex mandavit michi Ffrancischo Martorell.
Pro.

DOCUMENTO 4

Lettera di Alfonso d'Aragona a Giovanni de Benedictis per ordinargli di comprare soltanto gli arazzi già eseguiti, Tivoli, 6 aprile 1447 (ACA, Reg. 2653, f. 136v).

Rex etc.,

Nobilis vir fidelis nostre dilecte, recepemo vostra letra super lo facto de li panni, a la quale ve respondemo che non fo ne e intenzione nostra che vui de novo facessevo fare li panni cha sera cosa multo longa, et encara si tale fosse stata nostra intenzione ve haveriamo dato qui la mostra et intenzione de li dicti panni, ma fo intenzione nostra che de li panni che illoco se trovariano facti cio, e de li piu belli con la meglio derrata che si potesse ne devosseuo preparare. Commandamoue per cio che de li piu belli panni che loco se trobaranno facti ne debiate prepare ab la meglio derrata che se pora, et per lo primo sicuro passaggio ne le debiate portare oy mandare per persona fida. Datus in Civitate Tiburtina die VI mensis aprilis X° in Nativitate Domini anno M° CCCC°XXXXVII°. Rex Alfonsus.

Nobili viro Joanni de Benedictis fideli nostro dilecto.

Martorel.

DOCUMENTO 5

Lettera di Alfonso d'Aragona alla duchessa di Borgogna per raccomandare Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer mandati in Fiandra per acquisti, Napoli, 2 novembre 1450 (ACA, Reg. 2658, ff. 67r-v).

El Rey d'Aragon de las dos Sicilias etc., Illustrissima Duquessa nuestra muy cara e muy amada prima, de los segund havemos en voluntat provedirnos d'essas preces de algunos pannos de ras e de otras cosas, embiamos de present los amados e fieles familiares Andreu Pol, comprador de casa nuestra, Dalmau Fanoses, de nuestra tesoria, e // Andreu Ferrer, de officio de scrivano de racion de la sobre dicha casa nuestra, portadores de la present. E aunque, por recomendacion de dicho Andreu Pol e otros sobre dichos e de las cosas que por nos han de fazer, scrivamos al Illustrissimo Duque de Borgonya vuestro marido e primo nuestro muy caro. Noresmenos a vos rogamos, quanto mas affectuosamente e strecha podemos, que por amor e contemplacion nuestra querays los sobre dichos en todo lo que a vos havran recurso e los negocios nuestros de que los sobre dichos de nos han cargo tomar en special recomandacion, por manera que lo que havran de fazer sia prestament e bien expedido e con aquella mayor perfeccion que possible sia segund es nuestro deseo e confianca en el dicho Illustrissimo Duque e en vos. E desto fareys a nos cosa muy accepta de la qual muy mucho vos regradaremos. E si algunas cosas vos seran plazientes de nuestros Regnos e tierras, scrivit nos lo, que de muy buena voluntat lo compliremos. Dada en el Castillo Nuevo de Napols el segundo dia de noviembre del anyo Mil CCCC Cinquanta. Rex Alfonsus.

Dirigitur Ducisse Burgudie.

Domino Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 6

Memoriale di Alfonso d'Aragona per Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer relativo al viaggio e agli acquisti da effettuare in Fiandra, Napoli, 14 gennaio 1450 (ACA, Reg. 2658, ff. 70v-72v)¹⁸.

Memorial per lo Senyor Rey d'Arago e de les dues Sicilies etc., acomanat an Andreu Pol, comprador, Dalmau Fenoses, de la thesoria, e Andreu Ferre, del officio de scriva de racio de casa del dit Senyor, de les coses que per lo dit Senyor deven fer en Fflandes

Premerament, partint de Napols, los sobre dits tiraran la pus drete e segura via que puxen vers lo comtat de Fflandes e lla hon sia lo Illustrissimo Duch de Borgunya, e pus alla sian junts, iran presentar se al dit Duch, lo qual saludaran molt de part del dit Senyor e li diran e notificaran la bona sanitat de la persona del dit Senyor e disposicio de sos affers, e li daran la letra del dit Senyor avisant lo de la causa de llur anada en aquelles parts, e l pregaran que li

¹⁸ Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 39-41, doc. I.

placia que en lo negoci per que // son tramesos los vulla fer endreçar per manera que prestament e be se puxen spatxar, com de ell lo dit Senyor confia. E per semblant manera se presentaran a la Illustrissima Duquessa, muller del dit Duch, e li daran [la letra del dit Senyor e saludar la han per part del dit Senyor, e li diran]¹⁹ e notificaran la causa de lur venguda, pregant la que ls vulla fer endreçar, com lo dit Senyor de la confia.

E pus sien stats als dits Illustrissimos Duch e Duquessa, ab consel le endreça llur iran lla on per los dits Duch e Duquessa los sera ordenat per haver les coses deius scrites, les quals compraran de les que trobaran fetes, e si non trobaran, les faran fer e speraran les fires, segons a ells apparia, remetent ho lo dit Senyor a llur discrecio e arbitre.

E les coses que lo dit Senyor vol, son les deius scrites :

Primerament dos paraments de raz, grans, de llit, que haien de [de] cayguda, les cortines de cap e de paret, II. canes un palm cascuna ; pero la de cap haia de ample dos canes e la cortina de paret haia de lonch dues canes tres palms ab ses tovalloles que haian de ample un palm e mig.

E los cobertos del lllit haien cascu de lonch, del cap als peus, dues canes six palms e de ample dues canes tres palms.

Item dos altres paraments mijances que sien menors dels prop dits miga cana, ab tovalloles.

Item un altre parament de raz pus petit que los sobre dits, que haia de cayguda una cana cinch palms e la peça de cap ab lo sobre cel haien d'ample cascuna una cana dos palms, la peça de paret haia una cana quatre palms d'ample, ab ses tovalloles.

Item dotze draps de raz grans, que haien de lonch cascu vuyt canes poch mes o menys et de cayguda almenys dos canes quatre palms, e si mes pot, mes e no menys.

Item bancals de la grant sort, de vuyt pells.

Item bancals mitjances, deu pells.

Item tanca portes dotze, que son sis pells.

Item draps de raz vint e quatre e que sien compartits que ni haia de tres canes e de quatre canes e de quatre e miga e de cinch e miga, fins en sis, poch mes o menys, pero no passen les sis canes. E los de sis canes haien de cayguda dues canes tres palms, si mes no menys, e los altres tots haien bona cayguda, la mes que s pora trobar, a coneguda dels dits Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer.

Les ystories de tota la sus dita tapiçeria sien de les pus belles ystories que poran trobar a llur coneguda.

Item que haien dues peces de drap de llana ingles burell del pus bell effi, que trobar se pora e de la sort que s diu no hix may de Inglaterra, tant es fi, e que sia burell net, sens neguna mescla e per aquesta raho lo hun o los dos dells passaran en Inglaterra.

Item haien dues peçes de morat molt fi d'aquell que dien no hix may de Inglaterra.

Item que haien dues peces de drap negre, lo pus fi poran trobar en Inglaterra o en Fflandes.

Item haien mil canes de tela d'Olanda que ni haia per camises e per lençols e per tovalloles a sa coneguda, de los sorts que a ells paria e la quantitat de cascuna [asa coneguda]²⁰, segons ells son ja informats.

Item cinch centes canes d'erbatse de Fflandes per trossar lllits, trosses e altres coses de [la]²¹ guardaroba.

Item tovalloles de taula primes per la taula del Senyor Rey, docentes (sic) canes.

¹⁹ Omesso nella trascrizione di Marinescu.

²⁰ Omesso nella trascrizione di Marinescu.

²¹ Omesso nella trascrizione di Marinescu.

Item tres centes canes de tela d'Olanda, ço es dos centes canes de prima per tovalloles de boca e cent canes per camis[es] e tovalloles, al dijous sant.

Item si trobaran algunes cantares e altres vexells d'argent de stranya fayço, segons les apparran esser bones per ornament de tinell, aquelles compraran, remetent a ço lo dit Senyor a llur coneguda.

E per pagar totes les dites coses los damunt dites sen porten letres de cambi per [via de Venecia]²² Bruges en suma de dos mil ducats d'or venecians. E ab les galeaces que l dit Senyor trametra en aquelles parts los sera trames recapte per la quantitat que mes avant mester havran.

Item compraran los sobre dits dues peces de drap blau scur ala de corb, que sia molt fi e de aquell que dien no hix may de Inglaterra.

E le robes que a present poran haver de les dessus dites, trametran ab le galeaces de Venecians, [qui alli]²³ se trobaran, acomanant les al capita o a algu dels patrons de aquelles, remetent les al visrey o secret de Palerm, avisant los del nolit que concordat havran per que aquelles deien pagar et que, pus rebudes les haien, ho notiffiquen al dit Senyor. O, si los apparra millor, trametran aquelles per terra fins a Venecia, venint lo un dels dits Andreu Pol e Dalmau Fenoses e romanent lo altre ab lo dit Andreu Ferrer per comprar les altres coses que restaran. E pus los robes sien en Venecia, de alli ab fusta segura les conduhiran en Apruço o en Pulla. E per semblant faran los qui restaran per les robes restants, ço es de trametre les per mar o per terra en la forma dessus dita. Rex Alfonsus.

Expeditum in Castello Novo Neapolis, die XVIII^o novembris, anno a Nativitate Domini millesimo CCCCL^o.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

Pro.

DOCUMENTO 7

Incarico di Alfonso d'Aragona a Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer di adempire ad alcuni impegni del re d'Aragona relativi alla sua elezione nell'Ordine del Toson d'Oro, Napoli, 4 maggio 1451 (ACA, Reg. 2655, ff. 128r-129r).

Lo Rey etc.,

Feels nostres, reebudes havem vostres letres de XX de jener, e havem haut gran plaer de tot lo quen scriviu quant toca al memorial de les robes que trobades haveu en aquexes parts, lo qual dieu haver trameses dins una letra que feta haveu al amat e feel conseller e prothonotari nostre N'Arnau Fonolleda, vos responem que nunca havem vist aquell car lo dit protonotari no ha encara reebuda ne vista vostra letra, per ço scriviu nos e avisau de tot com pus prest puxau estesament. Lo Illustrissimo Duch de Burgonya per ses letres nos ha sscrit com ha deliberat ensemps ab los cavallers del orde del Toyson d'Or celebrar certa festa o capitol a II de maig primer vinent en algun loch dispost de la sua patria de hanonia e ha requests a nos com a frare del dit orde e cavalleria deguessem comparar personalment la dita jornada a la celebracio de la dita festa si comodament poguessem, on no que constituissim nostres procuradors alguns dels cavallers del dit orde. E nos per les grans occupations de altres

²² Depennato.

²³ Omesso nella trascrizione di Marinescu.

negocis no podents entrevenir personalment la dita jornada en la dita festa havem constituïts e ordenats nostres procuradors mossen de Ternant e mossen de Crequi e cascun dells a comparar la dita jornada per nostra part en la dita festa celebradora. Notificants vos les dites coses, vos encarregam e manam que us informats ab los dits nostres procuradors de totes les coses que per nos com a frare e cavaller del dit orde se haven acomplir e specialment en virtut de un capitol de la fundacio del dit orde que us trametem dins la present interclus fahent mencio de certa quantitat que se ha pagar per cascun cavaller del dit orde, quant algun cavaller de aquell se mor convertidora en algunes misses celebradores e almoynes donadores per la anima del dit cavaller mort, e hauda la dita informatio pagareu per nostra part la dita quantitat al tresorer del dit orde o donareu aquella als dits procuradors nostres per que la donen al dit tresorer o a aquells que haver la hagen. E mes, vos manam que en la cadira a nos deputada com a cavaller del dit orde façats pintar nostres armes co es lo scut elm e timbre, e de tot vos regireu a consell dels dits nostres procuradors, e direu als dits procuradors nostres que us degen fer donar copia integra de tots los capitols del orde, car jat sia nos tinguam una copia sommaria, pero volem aquells complidament haver, e en la lengua que foren ordenats e avisau nos apres de tot largament. Dada en la Torre d'Octavo a IIII de maig Mil.CCCC LI. Rex Alfonsus.

Als feels nostres N'Andreu Pol, comprador, Dalmau Fenoses, de nostra tesauraria, e N'Andreu Ferrer, de offici de scriva de racio de casa nostra.

Domino nostro Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 8

Memoriale di Alfonso d'Aragona per le galee dirette in Fiandre, Napoli, 8 giugno 1451 (ACA, Reg. 2655, ff. 137r-139v)²⁴.

Memorial acomanat per lo serenissimo Senyor Rey d'Arago, de les dues Sicilies, etc., al magnifich mossen Ffrancesch Dezvalls, conseller, cambrer e capita de dos galeares del dit Senyor les quals lo dit Senyor tramet de Napols, on se spachen, en les parts de Fflanders e altres.

Premerament per que lo dit Senyor ha ordenat que le dites galeaces faent lo viatge de Fflandes, partint de Napols, toquen en les parts e lochs davall scrits, ço es : partint de Napols vaien a Palerm e alli stiguen sis dies, e apres partint de Palerm vaien a Mallorques, e alli aturen altres sis dies, e partint de Mallorques vaien a Barchinona, e alli aturen deu dies e partint de Barchinona vaien a // Valencia, e alli aturen VIII dies, e partint de Valencia vaien a Malica, e alli aturen un dia, e partint de Malica vaien a Caliç, e alli aturen un dia, e partint de Caliç vaien a Anthona port d'Anglaterra, e alli aturen sis dies e partint d'Anthona vaien al port de la Sclusa en Fflandes, e alli aturen vint e cinch dies per descarregar les robes que portaran de entrada, e carregarne altres per exida, ordina e vol lo dit Senyor que lo dit capita, lo qual per ordinacio del dit Senyor sen va per terra en Barchinona, quant les dites galeaces seran en Barchinona, munte en aquelles, ço es en la una delles, la que a ell mes plaura, e puys haien stat alli per los dessus scrits dies, les faça partir, e continuar llur viatge fahent fer les scales dessus dites fins al port de la Sclusa, no permetent aquelles aturar per los ports de les

²⁴ Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 42-44, doc. III.

dites scales ne perdre temps infructuosament usant en aço de la sollicitud e diligencia que es necessari, e lo dit Senyor de ell confia, assi que, si possible sera, un dia no s perda en lo Navegar, e spachar de aquelles.

Si empero al dit capita apparra, o per contrari de temps, o per haver mes carrech de robes de les quals les dites galeaces fessen grans nolits en alguna part e loch de les dessus dites scales, o altres, deure aturar mes dies dels que per lo dit Senyor es ordenat que aturen, en tal cas vol e plau al dit Senyor que lo dit capita aquells dies puxo prorogar, o fer aturar les dites galeaces en los dits lochs mes avant dels dies que ordenat es stat, ço es per contrari temps aquells dies que li apparra necessari, e per haver mes carrech hun dia, o dos, e no mes en cascuna scala. E axi mateix puixa lo dit capita abreviar los dits dies que han star en les scales, si conexas en alguna d'elles esser infructuosa la aturada per tots los dies que ordenats son, remetent tot aço lo dit Senyor a la discrecio e bon arbitre del dit capita. //

En la Scusa empero vol lo dit Senyor que l dit capita faça aturar les dites galeaces tots los vint e cinch dies segons dessus es dit, e si, passats aquells, li apparra per millor spachament de aquelles deure aturar mes dels dits XXV. dies, plau al dit Senyor ho puxa fer ço es dos, o tres dies, o mes, fins en deu dies, mes avant dels XXV, axi que per tot puxen aturar fins en XXXV dies, e no mes avant.

En lo temps que alli aturaran, fara solicitar lo dit capita que Andreu Pol, comprador, Dalmau Fenoses, de la tresoreria, e Andreu Ferrer, de offici de scriva de racio de casa del dit Senyor, o aquells dells que alli sien romasos e los quals se deven trobar en Bruges, se spachen e vinguen alli ab totes les robes que comprades havran e fetes fer per lo dit Senyor o aquelles que fetes seran e prestes per carregar en les dites galeaces E en aço provehira lo dit capita del primer dia que les dites galeaces aplegaran en lo dit port de la Sclusa, asi que, aquells avisats, puxen spachar lo que fer haien, e venir e recollir, e carregar lo que prest sia.

Aturat que haura lo dit capita ab les dites galeaces en lo dit port de la Sclusa per tots los dits XXV dies, o mes fins en XXXV, si a ell apparra, com dessus es dit, en lo nom de deu partira ab aquelles e de exida iran a Santdux en Anglaterra, on aturaran sis dies, e partint de Santdux vaien a Calic, e alli aturaran un dia, e partint de Calic vaien a Malica on aturaran un dia, e partint de Malica iran a Valencia on aturaran sis dies, e partint de Valencia iran a Barchinona on aturaran XII dies, e partint de Barchinona iran a Mallorques on aturaran VI dies, e partint de Mallorques iran a Caller on aturaran dos dies, e partint de Caller vendran en Napols, e de alli faran segons per lo dit Senyor sera ordenat. //

E plau al dit Senyor que navegant les dites galeaces per les terres sues, lo dit capita puxa exir en terra, si volra, en les parts on tocara, en altres parts empero no subdites al dit Senyor no vol, lo dit capita ischa en terra, exceptat en Fflandes, per vesitar o fer reverencia al Illustrissimo Duch de Borgunya, si sera en part que lo dit capita bonament hi puxa anar, e en Portugal, si per algun cas les dites galeaces havien a tocar en alguna part del Regne, on fos e se trobas lo Illustrissimo Rey de Portugal e visitar-lo o ferli reverencia, e no en altra manera.

Exint enterra lo dit capita en Fflandes ira vesitar lo dit Illustrissimo Duch de Borgunya donantli la letra que del dit Senyor sen porta al dit Duch dreçada, explicantli les saluts acostumades, e offerintli per part del dit Senyor les dites galeaces a tota sa ordinacio, e que de aquelles pot fer com si fossen sues, recomanantles li per part del dit Senyor en tot lo lur prest e bon spachament, si necessari sera, e aço faent e dient lo dit capita ab aquelles pu gracioses paraules e liberals que sabra. E semblant visitacio fara lo dit capita a la Illustrissima Duquesa,

muller del dit Illustrissimo Duch, e li dara la letra del dit Senyor. E axi mateix al Illustre fill lur, si alli se trobara.

Item plau al dit Senyor que si de entrada, o exida, apparra al dit capita, per seguretat de les dites galeaces, requerir e manar als patrons de qualsevol fustes de subdits e vassalls del dit Senyor que faran la via sua, que li deien fer companyia e conserva, o puxa fer, e per aço imposarlos penes e executar aquelles, si necessari sera, car ab lo present capita lo dit Senyor indona plena potestat.

Item plau al dit Senyor que si alguns officials de les dites galeaces // abusaran de lurs officis, o cometran tals inobediencies e delictes per los quals meritament deren esser remoguts, sospesos, o privats de aquells, en tal cas lo dit capita aquells tals officials puxa remoure, suspendre o privar del dits officis e metre altres en lo exercici de aquells a beneplacit del dit Senyor. Los patrons empero no vol lo dit Senyor puxen esser sospesos, privats o remoguts per lo dit capita, exceptat per cas de inobediencia comesa vers lo dit capita, e tal per la qual meritassen la dita pena.

Si de tornada o exida per algun cas les dites galeaes tocaran en alguna part del Regne de Portugal on lo Rey de Portugal fos present e lo dit Rey lo pregara que lo dit capita que levas per portar en Italia la Illustrissima Dona Elionor de Portugal, sposa del Serenissimo Rey dels Romans, jermana del dit Rey de Portugal e neboda del dit Senyor Rey d'Arago, e la dita Illustrissima Dona Elionor sera presta per partir, plau al dit Senyor que lo dit capita permeta e faça levar aquella en les dites galeaces, e la porten en Napols. Si empero lo dita Illustrissima Dona Elionor no sera presta per poderse de continent recollir, e per sta causa les dites galeaces se haguessen a detenir pus avant de quatre dies o lla on les dites galeaces tocaran no fos lo dit Rey de Portugal, en tal cas lo dit capita, encara que per lo dit Rey de Portugal o, ell no essent present, per part sua fos request lo dit capita de levarla, faça la sua honesta scusa en tal cas, sots colors que es tengut ab sagrament e homenatge de no detenir se en alguna part ni dilatar son viatge, [e] continue aquell. Rex Alfonsus.

Expeditum in Castello Turris Octavi die VIII juny anno a Nativitate Domini MCCCCL primo.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 9

Ordine di Alfonso d'Aragona a Andreu Pol di acquistare gli arazzi raffiguranti la *Storia di Nabucodonosor*, Napoli, 23 maggio 1453 (ACA, Reg. 2661, ff. 5r-v).

Lo Rey etc.,

Andreu Pol, reebudes havem vostres letres e los draps de ras e altres coses que trameses nos haveu per via de Venecia, les quals nos agraden be, e apres a hir reebem una vostra letra feta a XVIII de abril prop passat, per la qual nos avisau dels tepits de la ystoria del rey Assuer e dels altres de la ystoria de Nabugadenasor. E considerat que jan tenim de la antiqua ystoria del rey Assuer, vos responem quels lexeu star, mas pus tant bells son com scriviu los de Nabugadenasor, vos manam compreu aquells, car nos vos trematrem credit a

missier Johan de Mirabal per Babtista Allata. Nos manarem scriure al Visrey de Sicilia segons nos scriuiu per la bala que haveu carregada en la galera de Miquel Conteri Venecia, de les naues quens scriuiu havem haut pler continuau ho cata vegada que res nos ocorrera per qualsevol part. Lo que han scrit aqui los // florentins del Comte Jacobo Pitxulino, no es veritat, ans lo dit comte es refermat ab la Senyoria de Venecia, la qual la fet Governador de son exercit. Dada en Napols a XXIII de maig del any Mil CCCC LIII. Rex Alfonsus.

Al amat e feel [nostre]²⁵ familiar e comprador maior nostre N^o Andreu Pol.

Arnaldo Fonolleda proham.

DOCUMENTO 10

Ordine di Alfonso d'Aragona a Andreu Pol di acquistare gli arazzi raffiguranti la *Storia di Nabucodonosor* e anche quelli raffiguranti la *Storia di Assuero*, Napoli, 5 giugno 1453 (ACA, Reg. 2661, f. 14r).

Lo Rey etc.,

Andreu Pol, per nostres letres de XXIII del mes de maig prop passat vos havem respost a la vostra de XVIII de abril dient vos que, actes que nos tenim ia tapits de la ystoria del rey Assuer, no us curasseu de comprar los tapits que de la dita ystoria scrivieu haver trobats mas que los tapits de la ystoria de Nabugadonosor per contra tant bella nos comprasseu. Apres legint la dita vostra letra e entes quant dieu esser bells los tapits de la dita ystoria del dit rey Assuer havem delliberat aquells haver, per ço us manam que los tapits de les dites ystories del rey Assuer e de Nabugadonosor pus tant belles son nos compreu car nos vos trametrem lo credit per los dits tapits per abdues les dits ystories.

Dada en lo Castellnou de Napols a V de juny Mil CCCCLIII.
Rex Alfonsus.

Al amat e feel familiar e comprador maior nostre N^o Andreu Pol.

Arnaldo Fonolleda proham.
Pro.

²⁵ Depennato.

DOCUMENTO 11

Ordine di Alfonso d'Aragona a Andreu Pol di non commissionare più manufatti in Fiandra e di congedarsi del personale impiegato per il re, Napoli, 31 agosto 1453 (ACA, Reg. 2661, f. 28r).

Lo Rey etc.,

Andreu Pol, Los prop passats dies reebem vostra letra feta en Bruges a XX dies del mes de juny prop passat, regram vos tot quant per aquella nos scriviu e senyaladament de les noves qui en aquexes parts occorren de present. Quant al credit quens demanau vos façam fer segons havem acostumat per lo passat per les robes que comprareu per obs de nostra cort, vos responem que nostra intencio es que puyes lo mes de setembre sia passat vos ne vingau com haiam deliberat, per lo present no fer fer pus robes en aquexes parts, e puyes no façan fer robes no sera necessari pus credit del que ja es fet. Per tant vos manam que entretant vos liquideu ab les gents qui en nom de ma cort haveu contractat fahent los la raho a cascu de ço quels sian tengut en forma que com setembre sia passat per la pus segura via ab les dites robes vos ne vingau.

Dada en lo Castellnou de Napols a set dies de agost del any Mil CCCCLIII Rex Alfonsus.

Arnaldus Fonolleda proham.

DOCUMENTO 12

Memoriale di Alfonso d'Aragona che elenca i beni persi nelle galee del duca di Borgogna affondate al largo di Barcellona, Gaeta, 27 dicembre 1454 (ACA, Reg. 2661, ff. 52r-53v)²⁶.

Lo Rey, etc.,

N'Andreu Cathala. Entes havem que les robes nostres que s son trobades en la nau patronejada per Johan Periz, la qual es stada presa en las mars de Barcelona, son stades a vos assignades, com a regent nostra tesoreria. E per que desijam molt haver aquelles, vos diem e manam que les damunt dites robes per segur passatge nos deiats trametre, e de aço comunicareu ab lo regent la Batlia general de Cathalunya, al qual axi mateix ne scrivim.

Dada en la nostra ciutat de Gayeta, a XXVII dies del mes de decembre nel any Mil. CCCC.LIIII. Rex Alfonsus.

Al amat e feel nostre N'Andreu Cathala, regent la tesoreria per ausencia de mossen Perot Mercader, nostre tresorer general.

Memorial de les robes carregades en Bruges sus lo balaner del Duch de Burgunda. Patro Johan Periz, Portugues.

²⁶ Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 45-47, doc. V.

Primo : Ia bala n° II, en que son les robes següents :

- Item XXIII alnes III q(arters) drap negre fi
- Item XVIII° alnes I q(arter) drap vermell fi
- Item XXVI alnes III q(arters) drap vert fi
- Item III alnes I q(arter) drap pus fi
- Item VI coxins de fluxell graus
- Item II capells de feltre negres
- Item I porta de ras ab seda //
- Item X candelobres de lauto
- Item III bancals sens seda, de ras
- Item I ardor de ballesta de ferro
- Item III° alnes III q(arters) drap negre fi
- Item I terç peça de friso per ensarpalar
- Item XI alnes de canamaç vitri per sarpalar

Altra bala n° III

- Item XIII peçes canamas de vetri tirren DCL alnes
- Item Ia cambra de saya que son VII peçes e les tovalloles
- Item I cobertor de ras ab seda
- Item XI alnes de canamas

Altra bala n° IIII

- Item una cambra de ras que son IIII. peçes e les tovalloles
- Item I tapit de la Ystoria de Sampso, de ras
- Item III bancals de ras
- Item IIII alnes de friso per enbalar
- Item V. alnes canamas

Altra bala n°V

- Item I cubertor de lit, de ras
- Item V peçes de tovalles
- Item VIII capells de feltre negres
- Item XVIII alnes dos q(arters) drap negre fi
- Item XXI alnes II q(arters) drap gris fi
- Item VII alnes II q(arters) drap gris clar fi
- Item IIII candelobres de lauto
- Item I basina e I pitxer de lauto
- Item I pentinador de li de dos cases
- Item XX baynes de gavinetes
- Item I terç de peça de friso [e] per sarpalar
- Item VII alnes de canemas per sarpalar //

Altra bala n° VI

- Item DCCCCLXX alnes canemas vitri prim e III fardelers
- Item XIII alnes canemes per sarpalera

Altra bala n° VII

- Item Ia peça de drap violat de grana, tira XIII alnes
- Item para peça drap negre fi, tira XXI alnes
- Item altra peça drap gris fi, tira XVIII alnes II q(arters)

Item altra peça drap gris fi, tira XX alnes 3 q(quarters)
Item mija peça de friso per ensarpellar

Altra bala n° VIII

Item I tapit de ras, de Salvatges
Item I cambra de verdura que son. III. peces e les tovalles
Item I parell de bancals de verdura
Item VI. coxins de verdura
Item I parell de bancals de brots
Item I peça de drap gris fi, tira XXI alna (sic)
Item altra peça de drap gris fi, tira XX alnes
Item altra peça drap gris clar, tira XIII alnes
Item I. terç de peça de friso per ensarpellar
Item XII. alnes. II. q(quarters) canemas vitri per enbalar

Altra bala n° VIII.

Item I. cambra de ras, que son. IIII. peçes e les tovalloles ab seda
Item. I. pareli de bancals de ras ab seda
Item. I. terç peça de friso per sarpellar
Item X. alnes canemas vitri per sarpellar //

Altra bala n° X

Item. I. cobertor de ras, tira. XXXXII. alnes
Item. II. cobertors de XXX. alnes cascu
Item IIII peçes de XX. alnes cascuna
Item. VII. peçes coxins e un bancal, en cascuna peça. VI. coxins
Item II dotzenes draps de pinsel graus
Item LX milia agula de XXVIII. onz(es) mi(lia)
Item. I. caixa en que ha milia agula de XVIII onz(es) mi(lia)
Item XII dotzenes de miralls daurats e argentats
Item X draps de pinzell de comptor (sic)
Item. XIII. alnes de canemas vitri per sarpalar

Mes I balonet canema en que ha. CCC. alnes canamas senyat de aquest senyal²⁷

Altra bala senyada de tal senyal²⁸

Item II cobertors de lit de ras ab figures
Item I pareli de bancals sens seda, de ras
Item I drap de ras ab figures, ab seda
Item XVII alnes de tela que ha damplo (sic) VI alnes
Item I. parell de bancals de ras ab seda del « Bal de la Morisca »
Item I rastell de lauto de tres cases
Item II. peçes de canames vitri
Item II. peçes de canames vitri
Item II dotzenes e mija de ascombretes de bruch ab lo manech de lauto
Item I mas de plomes de signet //

²⁷ È disegnato il simbolo riportato sull'oggetto.

²⁸ È disegnato il simbolo riportato sull'oggetto.

DOCUMENTO 13

Pagamento a Johan Gregori per l'aquisto del dipinto raffigurante *San Giorgio a cavallo* di Van Eyck, Valencia, 2 marzo 1444 (ARV, Mestre Racional 59, *Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò*, Valencia, 1444, ff. 273v-274r).

Item pos en data los quals per mi liura lo dit en Pere Garro an Johan Gregori, mercader ciutada de Valencia, IIMCXXXIII sols. de reyal per les rahons següents. Ço es II M. sol. per preu de le quals de aquell de ordinacio mia es estada comprada 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, lo gran pintor // del Illustre Duch de Burgunya, la ymatge de sent Jordi a cavall e ab altres moltes obres molt abtament acabades. Et CXXXIII sol. per lo preu de quatre charamites molt fines que semblantment de aquell son stades comprades per obs de trametre axi la dita taula, com le dites charamites al Senyor Rey en lo Realme de Napols, com ja en dies passats lo dit en Johan Gregori per servir del dit Senyor hagues fetes fer aquelles en Bruges, les quals dites quantitats fan lo dits IIMCXXXIII sols. Et haui apoca closa per lescriba de la mia cort a II di mars del any present MCCCXXXIII En apres lo Senyor Rey ab letra de sa illustrissima signada.

DOCUMENTO 14

Pagamento a Pere Domingo per aver trasportato da Valencia a Barcellona un carico di cui faceva parte la tavola raffigurante *San Giorgio a cavallo* di Jan van Eyck, Valencia, 22 agosto 1444 (ARV, Mestre Racional 59, *Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò*, Valencia, 1444, f. 283v).

Item pos en data los quals per mi liura lo dit Pere Garro an Pere Domingo, ligador de bales de la ciutat de Valencia, XXXX sols VIII dis de reyal per le rahons següents. Primament, XXXII sols VIII dis los quals de manament e ordinacio mia ha bestrets e pagats en las coses següents. Es assaber : XII sols per lo preu de tres per ells de canemar per obs de cobrir axi les sis balts que son stades fetes de cinquanta cobriradzembles com dos caxons, en lo un dels quals ha una ymatge de sent Jordi e en laltre una cobla // de ministrers que son quatre xaramits; item I sols III dis per lo preu de VIII tromielles despart per obs de ligar les dites VI bales; item X sols III dis per lo preu de tres alnes de sayal blanc per obs de cobrir los dits caxons; item VI sols per preu de tres laltres de coto per obs de stibar la sua taula de sent Jordi dins lo dit caxo; item II sols per pu de VIII laltres de stopa de rane per stibar les dits quatre xaramits; item VIII die per fil de palomar que son comprat per obs de cosir les dits bales. Et VIII sols per salari e traballe e de dos companions axi per desligar e desembalar tres bales que foren fets de les dits R. cobriatzembles. Com per embalar ligar e fer sis bales de les dites tres bales per tant com aquelles no pos quessen bonament anar cascuna de aquelles en una adzembra com cascuna pesas pus de XIII arrones e aquelles haguessen anar tio a la ciutat de Barcelona, per carregar aquelles en la nav negrona per la qual les devia trametre al Senyor Rey en lo Realme de Napols ensemps ab altres coses, les quals dits quantitates munten als dits XXXX sols VIII dis, Et aui apoca closa per lescriba de la mia cort, a XXII de agost del any present M.CCCC.XXXXIII. En apres lo Senyor Rey ab letra de sa illustrissima signada.

DOCUMENTO 15

Pagamento a Bart Piles per aver trasportato da Valencia a Barcellona e ivi caricato sulla nave per Napoli un carico di cui faceva parte la tavola del *San Giorgio a cavallo* di Van Eyck, Valencia, 10 settembre 1444 (ARV, Mestre Racional 59, *Batlia general de Valencia. Comptes d'administraciò*, Valencia, 1444, f. 284r).

Item pos en data los quals per mi liura lo dit en Pere Garro an Bart Piles, corredor dorella de la ciutat de Valencia, XXXXI sols. de reyls per salari e logutr de quatre racins d'albarda, los quals de aquell de ma ordinacio e manament son stats logats per portar de la ciutat de Valencia a la ciutat de Barcelona sis costals que foren fers de le cobriatzembles e dos caxons, en los quals ha coes en lo un una taula en la qual es figurada e pintada de diverses colors la ymatge de sent Jordi e en laltre quatre xaramites de ministrer; per recullir e caragar aquells dits costals e caxons en la nav negrona la qual era surta en la plaia de la mar de la dita ciutat de Barcelona per que aquella portas los dits costals e caxons al Senyor Rey en lo Realme de Napols E haui apoca closa per lescriva de la mia cort. A X de setembre del dit any M.CCCC.XXXXIII, en apres lo Senyor Rey.

DOCUMENTO 16

Lettera di Alfonso d'Aragona e Memoriale delle cose che Andreu Pol e Andreu Ferrer devono acquistare in Fiandra per il re d'Aragona, Pozzuoli, 6 marzo 1452 (ACA, Reg. 2659, ff. 71v-72v)²⁹.

Lo Rey d'Arago etc.,

Amats e feels nostres, nos vos trametem dins la present un memorial signat de nuestra ma, de algunes coses que havem mester de aquexes parts, segons en aquell pus largament veurets. Manam vos, per ço, que encontinent la present reebuda, comprets tot lo contengut en lo dit memorial, e si les nostres galeaces no seran partides nos ho trametats ab aquelles en Napols. On, empero, les dites galeaces sien partides, ho carregarets sobre qualque fusta que vinga en nostra Senyoria, remetent les als oficials de aquella terra hon la dita fusta tocara, avisant los que a aquelles de continent nos trameten, o si manera havren de trametre ho per terra fins en Venecia, o al claver de Montesa, o an Guillem Climent, qui apres nos ho trameten fets ho si us aparra, car a vostra discrecio ho remetem. Dada en la ciutat de Puzol a VI dies del mes de marz del any Mil CCCC LII. Rex Alfonsus.

Als amats e feels nostres Andreu Pol, comprador maior, e Andreu Ferrer, de offici de scriva de racio de casa nostra.

Arnaldo Fonolleda protonotario.
Pro.

²⁹ Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 47-48, doc. VI.

Memorial de les coses que lo Serenissimo S. Rey d'Arago e de les dos Sicilies etc., mana esser comprades en Fflandres per Andreu Pol, comprador maior, e Andreu Ferrer, del offici de scriva de racio de casa del dit Senyor.

Primo, cascavells grossos per a falco pelegri	CCXXXX	
Cascavells menors per a falco pelegri	CCXXXX	
Cascavells pus petits per a falco gentil e monter	CCXXXX	
Cascavells mijancers per a falco gentil e monter	CC	
Cascavells per a aztors	CXX	
Cascavells menors dels prop dits per a falco monter	CC	
//		
Cascavells per a falcos grifauts	D	
Cascavells per a falco sacre	D	
Cascavells per a sparves	D	
Dos doçenes de guants de falco del cuyro que porta galter		II doçenes
Quatre doçenes de pells acunçades per a capells		III doçenes
Loures dos centes		CC

Les quals coses vol e mana lo dit Senyor li sien trameses per lo dessus dits Andreu Pol e Andreu Ferrer en Napols, ab les galeatzes del dit Senyor si partides no seran, e en cas sien partides ab altres fustes fins en Napols o en altra part del Regnes del dit Senyor, on les fustes tocaran remetent les en tal cas als officials de aquella part ab avisacio que les trameten al dit Senyor, o si manera havran de trametre ho per terra fins en Venecia remetent ho al claver de Montesa, o an Guilleme Climent, qui apres ho trameten al dit Senyor ho facen, remetent aço lo dit Senyor a discrecio dels dits Andreu Pol e Andreu Ferrer.

Rey Alfonsus.

Pro.

DOCUMENTO 17

Lettera di Alfonso d'Aragona al duca di Borgogna, Napoli, 11 ottobre 1452 (ACA, Reg. 2659, f. 107v)³⁰.

Rex Aragonum utriusque Sicilie, etc., Illustrissime et potens Dux, consanguinee et amice noster carissime. Magister Johannes Arnem, quem cum presentibus ad vos remittimus, vir sane, pro sui ingenii et artificii prestancia dignus, quem principes ament exornentque, reddidit nobis litteras vestras simul et donum, quod ad nos misistis, organa horilogium prestigium (ita enim appellandum est). Neque vero, tam mirabile tamque varium et inusitatum opus, uno et usitato vocabulo, dici potest. Sed cum id opus ante hoc tempus cognitum fuerit nemini et nunc primum in hominum venerit cognitionem, nunc primum quoque verbum ad talem machinam significandam, fingendum est. Nos certe id opus sua mirabili contextura et artificio mirum in modum delectavit, agimusque vobis pro eo et pro hac significazione amicissime vestre erga nos voluntatis, qui illud nobiscum comune habere volueritis, etc.

Datum in Castello Novo civitatis Neapolis, die .XI. mensis octobris, anno Domini MCCCC°LII°. Rex Alfonsus.

³⁰ Pubblicato da MARINESCU 1959, p. 48, doc. VII.

Illustrissimo Philippo, Duci Burgundie, consanguineo et amico nostro carissimo.

Dominus rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 18

Memoriale di Alfonso d'Aragona a Feliu Gallart relativo al carico e alla vendita dello zucchero in Fiandra destinato a finanziare l'acquisto di arazzi, Napoli, 15 luglio 1451 (ACA, Reg. 2655, ff. 157r-v)³¹.

Memorial fet per lo Serenissimo Senyor Rey d'Arago, de les dues Sicilies etc., an Feliu Gallart, scriva de mercaders de una de les galeaces del dit Senyor patroneiada per en Pere Pujades, de les coses que deu fer per manament del dit Senyor.

Primerament, com en la dita galeaça sien stats carregats en Palerm CL. carratells de çucre del dit senyor per exaguar aquells en Flanders, mana lo dit Senyor que, quant la dita galeaça sera en Flandes al port de la Sclusa, sera ab N'Andreu Pol, comprador, e N'Andreu Ferrer, d'offici de scriva de racio casa del dit <Senyor>, los quals son en aquelles parts per manament e ordinacio del dit Senyor. E informant se ab ells de les vendes de çucres, ab ells ensemps les fara o permetra per ells esser fetes, assignant los los dits çucres per que, del que procehira de aquells, facen lo que per lo dit Senyor los es o sera manat e comes. O en cas que per ell, ensemps los dits Andreu Pol et Andreu Ferrer, les dites vendes se facen, pagara, del que proceira de aquelles, robes e la tapiceria que per los dits Andreu Pol e Andreu Ferrer li sera dit, e, la que restara, smerçaran en aquelles robes mercantivols que sien bones e s puxen be exaguar en Valencia, Barcelona, Mallorques, Sicilia e Napols, segons a tots tres mils aparra. //

Item vol lo dit Senyor e ordena que les pecunies procehidores dels nolits de les robes, que per particulars persones seran carregades en la dita galeaça, reeba lo dit Feliu Gallart e de aquelles pague la despesa necessaria de la dita galeaça e encara ordinaria.

Item vol e mana lo dit Senyor que, finits los III mesos per los quals es stat donat lo sou als : patro, sotopatro, comit, sotacomit, companyons e altres persones de cap, e remers de la dita galeaça, lo dit Feliu Gallart, del que procehira dels nolits de la dita galeaça, done e pague als dessus dits lo sou de altres quatre mesos, ço es per tots los quatre mesos o mes per mes, o segons millor pora fer. Rex Alfonsus.

Expeditum in Castello Turris Octavi die XV july anno a Nativitate Domini M^o CCCC^oLI^o.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.
Pro.

³¹ Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 44-45, doc. IV.

DOCUMENTO 19

Lettera di Alfonso d'Aragona a Thomas Pujades per chiedere ai mercanti catalani di tenersi pronti per un eventuale aiuto alle galee dirette in Fiandra, Napoli, 16 gennaio 1451 (ACA, Reg. 2658, ff. 84v-85r).

Lo Rey etc.,

Amat e feel nostre, per que nos ans d'ara havem dat orde que les nostres galeaces de les quals havem ordenats los patrons, ço es de la una en Galceran Gener e de l'altra en Pere Pujades, han ampres lo viatge de Fflanders, e aquell deven executar molt prestament fent llur scala segons es contengut en lo bando, de queus trametem copia per vostre pus plen avis, vos pregam, manam e cometem que per nostre special servey prengau carrech de parlar ab tots los mercaders que acostumen fer mercaderies en Flanders que son aqui en Barchinone, e axi mateix scriure de nostra part als mercaders per a Mallorques e a Valencia que acostumen a fer per a Flanders e altres lochs en lo dit bando convenguts que tinguen les robes apparellades e que stiguen tots prests los que entendran muntar en aquelles, mostrant als qui de nostra part parlareu la present nostra letra de ls absents als quals scriurem trametreu copia de aquesta per llur pus plena certenitat de aquesta nostra voluntat.

Dada en la ciutat nostra de Napols a XVI del mes de jener del any de la Nativitat de nostre Senyor Mil CCCCL hun.

Rex Alfonsus.

Al amat e feel nostre en Thomas Puiades.

Fuit duplicata.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 20

Lettera di Alfonso d'Aragona a Pere Jaume Jener per ordinare ai mercanti di lasciare libera la rotta verso nord e tenersi pronto per un eventuale aiuto alle galee dirette in Fiandre, Napoli, 16 gennaio 1451 (ACA, Reg. 2658, ff. 85r-v)³².

Lo Rey etc.,

Regent, per tant com nos entenem trametre molt prestament dues nostres galeaces en Fflandres, per llur oportuna expedicio, segons la scala que havran a fer es necessari, entre les altres coses, façats fer e publicar en la ciutat de Barchinona per los lochs acostumats la inibicio seguent. Es asaber: nengu no gos carregar algunes robes ab navilis d'estrangers per Valencia ni per Malica ni per Caliç ni per Anglaterra ni per Flandes fins que les dits nostres galeaces de les quals havem ordenats los patrons, ço es de la una en Galceran Giner, vostre frare, de la altra en Pere Pujades, sien partides, e dos mesos apres que seran partides per lo dit viatge de Flanders, sots pena de dos milia florins dels bens de cascun qui contrafara exigidors e a nostra Cort applicadors. Per que us manam que de continent façats fer e publicar la dita

³² Pubblicato da MARINESCU 1959, pp. 41-42, doc. II.

inhibicio. A part de aço, es necessari façats fer una crida sots la forma que us trametem ab la present // interclusa, la qual farets fer e publicar, axi mateix de continent per los lochs acostumats en la dita ciutat de Barchinona. E avisar nos en per vostres letres de les dits inibicio e crida la hora que seran fetes. E entretant procurareu ab los mercaders, e altres persones, que acostumen negociar, e trametres robes en ponent, vullen preparar lurs robes per que sien prestes per carregar lo hora que les galeaçes aplegaran, usant en aço lo diligencia que s pertany, e de vos confiam. Avisants vos que la scala que les dits galeres han a fer es de açi a Palerm, de Palerm a Mallorques, de Mallorques a Barchinona, de Barchinona a Valencia, de Valencia a Malicha e per les altres parts contengudes en la crida queus trameten. De totes stes coses scrivim a la Illustrissima Reyna, nostra molt cara muller e lochtinent general. E mes vos avisam que havem scrit als feels nostres Andreu Pol, Dalmau Fenoses, e Andreu Ferrer, los quals son en Bruges per nos que haien salconduyt del Rey d'Anglaterra per les dits galeaces e l trameten a vos asi que, ans que les galeres sien aqui, lo dit salconduyt hi sia.

Dada en lo Castellnou de Napols a XVI dies del mes de jener del any Mil Quatrecent Cinquanta hu. Rex Alfonsus.

Al magnifich e amat conseller nostre mossen Pere Jaume Jener, Cavaller e Regent la Batlia general del principat de Cathalunya.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

Fuit duplicata cum mandato sequenti :

Dominus Rex mandavit michi Johanni Peyro.

DOCUMENTO 21

Memoriale di Alfonso d'Aragona a Garcia Bates riguardo alla visita al re di Francia e la richiesta di un salvacondotto per le galee dirette in Fiandra sotto il commando di Francisco dez Valls, Napoli, 15 luglio 1451 (ACA, Reg. 2655, ff. 173r-174v).

Memorial per lo Serenissimo Senyor Rey d'Arago e de les dos Sicilies retre acomanat an Garcia Bates, posentador seu, de les coses que fer deu ab lo Serenissimo Rey de Ffrança e en sa cort

Primerament, a plegat que sera lo dit Garcia Betes en la cort del dit Rey de Ffrança se entrametra si en la cort sera mossen de Gaucort e si hi sera li donara la letra del dit Senyor e saludantlo de sa part li explicara la causa de la sua venguda al Rey de Ffrança pregantlo li vulla donar introduccio axi ab lo dit Rey com ab lo comte de Claramunt e ab lo magnifich comte de Dunas, als quals lo dit Senyor scriu sobre aquesta materia e encara a altres que en aço puxen aprofitar e dar endreca per que lo dit Garcia puxa esser be e breu spachat de lo per que es trames, e aço mateix dira lo dit Garcia als dits comte de Claramunt e comte de Dunas explicades primer les degudes saluts per part del dit Senyor, E aço mateix dira al comte de Foix si present sera en la cort e li dara la letra.

E venint lo dit Garcia danant lo Serenissimo Rey de Ffrança, donada la letra de creença e explicades les degudes saluts, li dira // com lo dit Senyor tramet dues galeaces sues propries en les parts de Anglaterra e de Flandes carregades de robes del dit Senyor e de vassalls seus e

jatsia per la bona amicitia que es entre lo dit Senyor e lo dit Serenissimo Rey de Ffrança haia per ferm lo dit Senyor aquelles poden navegar segurament e sens recel de fustes e gents vassalls e soldats del dit Serenissimo Rey de Ffrança. Empero per que facilmente se poria seguir que per alguns capitans o patrons de algunes fustes del dit Serenissimo Rey o de sos vassalls o soldats no ad notint a la bona amicitia que es entre ell e lo dit Senyor poria esser ancetada alguna nomtat contra les dites galeaces, per ço lo pregara lo dit Senyor affectuosament que li placia atorgar plen salconduit per les dites dues galeaçes axi entrant com exint en la forma que per lo dit Garcia sen porta la ordenada.

E si cas sera que lo dit Serenissimo Rey de Ffrança atorgara lo dit salconduit, com creu fermament lo dit Senyor que fara, lo dit Garcia sollicitara lo secretari e altres a qui sera remes que aquell dit salconduit se spache en la consemblant forma que sen porta ordenada o pur en substancia segons le stil de la cort del dit Serenissimo Rey e aquells fara quadruplicar o triplicar afi que per moltes vies se puxen trametre.

Hauts aquells spachara hun correu e scriura a mossen Ffranci dez Valls capita de les dites galeaces avisant lo com lo tramet lo dit salconduit e fara anar lo dit correu la via de portogal // per que si les galeaces tocan en aquelles marines lo dit capita sia avisat e puxa haver lo dit salconduit, spachara encara altre correu ab consemblant letra sua al dit capita faentlo anar per aquella via que sabra les fustes que entren en aquelles parts acostumen de fer a fi que per una via o altra lo dit capita puxa haver lo dit salconduit e avisament. Altre salconduit trametra en Bruges scrivint a Andreu Pol, comprador, e a Andreu Ferrer, de offici de scrivà de racio de casa del dit Senyor, avisant los per ses letres de totes aquestes coses e com los tramet lo dit salconduit, per ço que si manera han de trametrel segurament lo facen e sino que n facen fer copia autentica e la trameten acurantse lo dit salconduit en propria forma, e altre salconduit se retindra lo dit Garcia Bates en propria forma e aquell portara lo dit Senyor en la sua retornada.

E per que pus facilmente vinga a noticia del capita de la armada del dit Serenissimo Rey de Ffrança e patrons de fustes e vasalls e soldats seus lo salconduit per ell fet a les dites galeaces, impetrara lo dit Garcia una letra patent dreçada al almirall de Ffrança, visalmirall o a Carles de Mur, lochtinent de visalmirall, e a altre qualsevol capita o capitans de la armada e qualsevol patrons de fustes de la qual a forma de aquella fara fer sis, o les mes que pora, e si ell sera en part que sabes la armada o fustes esser en avinentesa que les dites letres poguessen esser presentades ell mateix les presentara e on no y hagues tal avinentesa les trametra als dits Andreu // Pol e Andreu Ferrer, avisant los per ses letres que per moltes vies trameten les dites letres ab fustes que haien alli e façen presentar aquelles als dessus dits almirall o altres per que lo pus prest que sia possible haien noticia com les dites galeaçes son assegurades. Rex Alfonsus.

Expeditum in Castello Turris Octavis die XXV augusti anno Nativitate Domini Millesimo CCCCLI primo.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 22

Lettera di Alfonso d'Aragona a Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer sul procedimento da seguire per ottenere un salvacondotto da parte del re d'Inghilterra, Napoli, 14 gennaio 1451 (ACA, Reg. 2658, ff. 82r-v).

Lo Rey etc.,

Amats e feels nostres, segons ja en vostra partida de nos vos fem noticia nos tenim en voluntat trametre dues galeaces nostres propries en les parts de Anglaterra. E per condulgir aquest negoci ab la cautela ques deu jat sia considerada la dileccio e bona amicitia que es entre nos e lo Illustrissimo Rey d'Anglaterra en molt maiors e pus ardints negocis nostres que no son los deius contenguts, en lo dit Illustrissimo Rey [d'Anglaterra]³³ confiem ans ab ferma confiança sperem per lo dit Rey esser usada en nostres negocis aquella // manera endreça direccio proteccio e favor que en sos propriis negocis usaria sens diferencia alguna. Empero a superabundant cautela, e per seguir la pratica en semblants negocis en totes parts observada, scrivim al dit Illustrissimo Rey per un salconduit per les dites galeaces. E a part de aço scrivim al venerable e amat conseller nostre e del dit Illustrissimo Rey, mestre Vicent Climent, originari de nostres Regnes, lo qual sta en la cort del dit Illustrissimo Rey e lo qual tenim en stima e reputacio de bon servidor a nos specialment amat, qui aço procure ab lo dit Rey ey done la bona direccio que dell comfiam de les quals letres nostres tant al dit Illustrissimo Rey com al dit mestre Vicent Climent directes. E encara de la forma en que volem lo dit salconduit vos trametem copia per vostra plena informacio per queus manam e encarregam que aquesta materia sollicitets personalment, o per letres scrivynt, per nostra part al dit Illustrissimo Rey d'Anglaterra e axi mateix al dit mestre Vicent Climent segons la oportunitat del loch on vosaltres sereu requerra e conexereu esser fahedor. E aquell dit salconduit haureu duplicat que cascun patró de galeaça porte ab si lo seu, e encara los fareu altra volta duplicar e los dos trametreu per hun correu o scarcella de Barchinone, e altres dos per altra remesos al amat conseller nostre mossen Jaume Giner, regent la Batlia general de Cathalunya, avisant de aço, car nos per semblant lou avisam e sian en aquest negoci solicits e diligents segons lo negoci requer.

Dada en la Torre d'Octavo a XIII dies del mes de jener del any Mil CCCCL hu.
Rex Alfonsus.

Dirigit a Andreu Pol, Dalmacio Fenoses et Andreu Ferrer.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

³³ Depennato.

DOCUMENTO 23

Istruzioni date da Alfonso d'Aragona a Guillem Ramon de Moncada per la missione diplomatica presso il duca di Borgogna, Napoli, 7 gennaio 1444 (ACA, Reg. 2652, ff. 70r-71r).

Instruccions donades per lo Serenissimo Senyor Rey de Arago e de les dos Sicilies etc., al magnifich mossen Guillem Ramon de Moncada, conseller del dit Senyor e gran senescal del Regne de Sicilia, del l'afar de les coses que deu dir e explicar al Illustre Duch de Borgunya, per causa de les coses reportades per lo dit mossen Guillem Ramon al dit Senyor en virtut de certes instruccions trameses per lo dit Illustre Duch al molt reverend senyor cardenal de Foix per micer Arnau de Cofita, Cavaller del orde de Sanct Johan.

Primerament, lo dit senyor mossen Guillem Ramon dira al dit Illustrissimo Duch de Borgunya que lo dit Senyor li regracia molt la bona amor e voluntat que per les dites sues instruccions o report demostra haver al dit Senyor e la bona extimacio que de ell e de sos affers diu haver. E que, sens negun dubte, en neguna cosa que fos sa honor e plaer, volenters lo dit Senyor li correspondria de tota bona voluntat e amor, e fa e fara aquella extimacio dell que ses virtuts volen e qual fer poria de hun seu propri frare com en aquella extimacio lo enteria e vulla haver.

Quant al article o part on diu que lo dit Illustrissimo Duch havia desig esser en liga e confederacio ab lo dit Senyor primer que ab Rey ne princep del mon, pero que en allo li responia que era en obediencia de proper engani, e a altra part que era conjunt en deure de parentiu ab lo duch d'Anjou etc., diu lo dit Senyor que puix de present no ocorre manera o occasion a poder se bonament tractar o practicar entre ells de la dita general liga, no lipar les dites coses per ara freturen d'altra resposta.

A lo que diu ell dit Illustre Duch que havia desig que la diferencia que es entre la Illustrissima Reyna de Portugal germana del dit Senyor e lo inclit Infant Don Pedro de Portugal se tolgues e pacificas, etc., respon lo dit Senyor que de cert ell solia granment amar al dit Infant e per sa honor e complacencia en tenia afer no altrament que per qualsevol de sos propis frares, e que en veritat aquell no li hauria ben correspost a la dita sua bona amor e voluntat. Pero aço no obstant per sguart del dit Illustre Duch e encara de la Illustre Duquessa muller sua, La qual mostra haver bona voluntat a la dita concordia, lo dit Senyor sera molt content de aquella e li plau per sa part fer e procurar hi lo be que pusca. E que per ço ells dits Illustre Duch e Duquessa vegem e dividem que orde, manera o practica se deja servir en procurar la dita concordia, tant en via de conexas de la justicia entre ells, quant en altra rahonable manera. Car lo dit Senyor, com dit es, ne havia plaer e n sera molt content. //

A la part on lo dit Illustre Duch diu que no contrastant a les dessus dites coses per servey de deu e augmentacio de christiandat, ell dit Illustrissimo Duch seria content fer liga e intelligencia ab lo dit Senyor e que aquesta seria via a poder mils venir depuix a la altra maior e pus ampliada liga la qual ell molt desiga, etc., diu lo dit Senyor que, segons ja es dit, ell ha lo animo molt benivolo e be disposat vers ell dit Illustre Duch e sa honor e stat, e de fermar ab ell de present la propre dita liga e intelligencia contra infels sera molt content per ço, empero, com en les instruccions del dit Illustre Duch no se contenen particularitats negunes de les condicions de la liga o intelligencia contra infels, axi sobre lo nombre e manera de les fustes e gents que cascun de ells deia dar a la empresa del altre, ne a quant temps e qual deia esser primer requeridor a l'altre, e com se deia partir la adquisicio fahedora per qualsevol dells de

les Terres, persones, e bens, dels dits infels. E axi de altres qualitats e condicions pertinents a la dita liga e execucio o ministeri de aquella diu lo dit Senyor que si ell dit Illustrissimo Duch volrra scriure sobre aço sa deliberada e expressa intencio al dit Senyor, o si vist li sera per aquesta causa trametre en algun loch o part alguna notable persona be instruyda de sa intencio e ab poder bastant de procurar, concordar e fermar la dita liga, lo dit Senyor sera content respondre a lo que scriura o trametre semblantment al dit loch una altra persona be instruida de les condicions e qualitats pertinents per sa part a la dita liga e ab poder bastant de fermar aquella, segons per los dits lurs embaxadors o procuradors mils alla sera tractat, apuntat e concordat, deure e poder se fer per honor e servey de deu e augmentacio de la fe christiana e honor de les dites parts.

L'article o part toquant la empresa contra los Turchs, en la qual e en tota altra empresa contra infels, se offer valer al dit Senyor, si aquell la volrra empendre etc., respon lo dit Senyor, sempre regraciant al dit Illustre Duch la dita sua virtuosa oferta e la amor e bona voluntat que li demostra. E nomenys la reputacio que ensi diu haver concebuda de la persona del dit Senyor, e que nostre Senyor deus sab que la intencio sua sempre es stada declinada a impresa contra infels e aquella, li leixa acomanada la bona anima del Senyor Rey Don Ferrando, de gloriosa recordacio pare seu, ne de aquella seria divertit, sino fos per lo impediment que contra justicia li era feyt en la adquisicio de aquest Reyalme. Pero lo dit Senyor, sempre que oportunitat ne manera li occorrera, de bon grat se dispondra, feta e fermada la dita liga e intelligencia, a fer la dessusdita o altra empresa contra infeels. //

De la part on lo dit Illustre Duch toqua e diu que, per mils poder fer la propre dita empresa contra Turchs, li placia pendre algun bon acordi ab Venecians, Florentins e Jenovesos, etc., respon lo dit Senyor que, sens negun dubte, ell dit Illustre Duch pot esser cert que per lo dit Senyor no ha stat ni stara de esser en bon acordi ab aquells no volent empero ells favorir ni ajudar los enemichs del dit Senyor.

A la Illustre Duquessa de Borgunya, ans de totes coses lo dit mossen Guillem Ramon per part del dit Senyor regraciara la bona amor e voluntat que sempre ha demostrada al dit Senyor e, puix diu e mostra haver plaer de saber lo bon succes e prosperitat del dit Senyor, recitar li ha lo dit mossen Guillem Ramon lo que ha sabut e vist de aquells en les parts deça, pregant la que axi mateix del bon stament del dit Illustre Duch e seu lo vullen continuament avisar, car lo dit Senyor hi pendra gran plaer.

Quant a la exhortacio que la dita Illustre Duquessa fa al dit Senyor de fer empresa contra infeels, dira lo dit mossen Guillem Ramon la bona disposicio e voluntat que lo dit Senyor hi ha segons ja es dit. E que per ço prega a ella dita Illustre Duquessa hi vulla confortar semblantment al dit Illustre Duch. Car sens negun dubte fahent se la dita liga e intelligencia sen spera seguir a cascuna de les parts gran honor e fruyt a servey e gloria de nostre Senyor Deus e exaltacio de la fe christiana.

Quant als affers sguardants la dita Illustrissima Reyna de Portugal e inclit Infant Don Pedro de Portugal sobre la diferencia causada entre aquells, lo dit mossen Guillem Ramon li recitara la voluntat que lo dit Senyor hi ha e lo que dessus hy es vist, e confortara la dita Illustre Duquessa a la execucio de les coses dessus divisades sobre lo dit negoci per que prestament si done lo mellor remey que sia possible.

Datus in Castro Novo civitatis nostre Neapolis die tercio january VII indit anno Domini Millesimo CCCC° XXXXIII° . Rex Alfonsus.
Dominus rex mandavit michi Johani Olzina.

DOCUMENTO 24

Pagamento a Nicaise de Monchy per aver condotto gli ambasciatori del re d'Aragona in Fiandra presso il duca di Borgogna, [Dijon, 1446-1447], (AD21, B 1699, ff. 119r-v).

A Nicaise de Monchy archierz de corps de Monditseigneur la somme de dix sept frans a lui ordonnez estre paieez par messieurs les mareschal, gens du conseil et des comptes et par leur mandement donné le second jour de juing mil III^c XLVII pour son voiage qu'il avoit nagueres et darnierement fait par leur ordonnance de conduire et mener les ambaxadeurs du Roy d'Arragon de la ville de Dijon devers Monditseigneur le Duc en ses pais de Flandres de quoy Monditseigneur qu'il avoit fait savoir amedisseigneurs avoit esté bien content. Ouquel voiage faisant ledit Nicaise a vacqué tant en alant, sejournant que retournant par XXXIII^c jourz entiers commençant le XIII^e jour d'avril mil III^c XLVII darnier passé et fenissant continuelment ensuite, au pris de // six gros par jour. Et rend cy le mandement et quittance escripte au doz requise par icellui pour ce. XVII §.

DOCUMENTO 25

Pagamento all'orefice Jehan Peutin per le collane dell'Ordine del Toson d'Oro del duca di Borgogna e del re d'Aragona, [Lille], 3 gennaio 1447 (AD39, B 1992 / 15).

Je, Guy Guilbault, conseiller de Monseigneur le Duc de Bourgogne, premier maistre de ses comptes a Lille et tresorier de son ordre de la Thoison d'Or, certiffie a tous que Jehan Peutin, orfevre demourant a Bruges, a fait pour Monditseigneur et par le commandement d'icelluy Seigneur a moy delivré, deux coliers d'or dudit ordre de la Thoison d'Or pesans ensemble quatre mars une once et huit esterlins d'or au pris de LXII saluz de XLVIII gros de Flandres piece, le marc valent deux cens cinquante neuf saluz. Et pour la façon d'iceulx deux coliers LX saluz, montent ensemble ces deux parties a trois cent dix neuf saluz. Et desquelz deux coliers Monditseigneur a prins et retenu l'ung devers lui, et l'autre a fait par moy baillier a messire Guillebert de Lannoy, seigneur de Villerval, son conseiller chambellan et chevalier dudit ordre, pour de par Monditseigneur le porter et présenter au Roy d'Arragon auquel icelluy seigneur l'a envoyé. Tesmoing mon saing manuel cy mis le dis^e jour de janvier l'an mil CCCC quarante et six.

G. Guilbault.

DOCUMENTO 26

Memoriale di Alfonso d'Aragona per Francesco Danio e Garcia Muntanyes suoi ambasciatori presso il duca di Borgogna, 4 gennaio 1447 (ACA, Reg. 2699, ff. 57v-59v).

Memorial per lo Serenissimo Senyor Rey d'Arago e de les dues Sicilies, etc., acomanat als magnifich mossen Francesc Dauni, cavaller conseller e uxer d'armes, e a Garcia Montanyes, sotsmontero maior del dit Senyor, de les coses que han a fer ab lo Illustrissimo Duch de Borgunya ab qual lo dit Senyor los tramet embaxadors seus.

Primerament, quant seran ab lo dit Illustrissimo Duch, aquell saludaran per part del dit Senyor e li notificaran la sanitat e bona disposicio de la persona e stat seu e lo plaer que pren quant de ell dit Illustrissimo Duch e de la Illustrissima Duquessa sa muller, e del Illustre Felip fill d'aquells ha noves de bona sanitat e stament, el pregaran que sovint ne vulla avisar al dit Senyor. E semblant diran a la dita Illustrissima Duquessa, la qual, quant oportunitat havran, visitaran per part del dit Senyor, e axi mateix al dit Illustrissim llur fill, regraciant los per part del dit Senyor los presents dels falcons, cans e acanees que al dit Senyor han trameses.

Apres donada la letra de creença del dit Senyor al dit Illustrissimo Duch dreçada e obtenguda hora de la explicacio de la creença, li diran e explicaran com lo dit Senyor aquests prop passats dies reebe una letra del dit Illustrissimo Duch per lo magnifich mossen Gilabert de Lannoy en virtut de la qual lo dit mossen Gilabert, en ausencia del rey d'armes Toyson d'Or, lo qual per indisposicio de sa persona era restat per lo cami, li explica per part del dit Illustrissimo Duch, com ell dit Duch e los cavallers del orde e empresa sua del Toyson d'Or havien elegit al dit Senyor per companyo e frare lur en la dita orde // e fraternitat, e per aquesta raho ell dit mossen Gilabert, en ausencia del dit Rey d'armes, li presentava la dita eleccio e lo collar de la dita empresa, instant e [e] pregant al dit Senyor aquella volgues acceptar e fer los juraments e serimonies que segons forma dels capitols de la dita empresa los cavallers e frares de aquella fer deuen en lur entrada. E per informacio del dit Senyor de totes les condicions de la dita empresa li explica aquelles, e li presenta la copia dels capitols sobre aquella fetes, e oferí mes avant per part del dit Illustrissimo Duch cap del dit orde e empresa livrar li lo collar de la dita empresa, les quals coses lo dit Senyor molt regracia al dit Illustrissimo Duch conexent aquelles procehir de bona amor e voluntat que ell vers lo dit Senyor aporta. E que vists per lo dit Senyor los dits capitols li ocorregueren algunes dificultats les quals rahona ab lo dit mossen Gilabert. E sobre aquelles foren formades algunes modificacions, les quals al dit Senyor e al dit mossen Gilabert paregueren necessaries e deure s fer e habilitar en los capitols de la dita empresa, quant a la persona del dit Senyor acceptant ell la eleccio demunt dita de ell feta, de les quals modificacions lo dit mossen Gilabert prengue copia per trametrela al dit Illustrissimo Duch per sa avisacio. E romangueren de acort lo dit Senyor e lo dit mossen Gilabert que l dit Senyor trametes sos embaxadors e procuradors al dit Duch ab poder bastant per que fetes per lo dit Duch e cavallers del orde o aquell o aquells a qui se pertanga les dites modificacions puxen acceptar lo dit collar e orde e prestar los juraments e fer les serimonies en nom del dit Senyor que per cascun cavaller novament entrant en lo dit orde segons forma dels dits capitols fer se deuen.

E per ço lo dit Senyor metent en execucio lo dit acordi e volent segons aquell acceptar la dita eleccio tramet a ells dits mossen Francesch e Garcia sos embaxadors comissaris e procuradors per que fetes les dites modificacions per part del dit Senyor accepten de fet la dita orde e presten los // juraments e facen les serimonies e complexquen totes altres coses a que

per los capitols del dit orde ab les dites modificacions tengut sia lo dit Senyor. E offerran se prests en nom del dit Senyor fetes les dites modifficacions de les quals sen porten copia acceptar la dita eleccio e fer los juraments, serimonies, e complir totes altres coses a que fer e complir per los dits capitols ab les dites modificacions lo dit Senyor sia tengut.

E de fet puix les dites modifficacions fetes sien e aquelles ells dits mossen Francesch e Garcia tinguen segellades e spachades segons le stil del dit orde e del dit Illustrissimo Duch e dels cavallers del dit orde o de aquell o aquells a quis pertanya, acceptaran ells dits mossen Francesc e Garcia, en nom del dit Senyor e com embaxadors, comissaris e procuradors seus, la dita eleccio e lo dit collar, lo qual lo dit mossen Gilabert ha ja liurat al dit Senyor sots sperança que les dites modifficacions se sequesquen es facen. E faran e diran totes aquelles paraules e faran totes les serimonies prometents e obligacions, e prestaran los juraments en los dits capitols contenguts, e aquells ab les dites modifficacions per part del dit Senyor prometran servir, e totes altres coses faran, compliran e executaran que per tenor dels dits capitols segons les dites modifficacions lo dit Senyor en la acceptacio de la dita eleccio e introit del dit orde tengut sia.

En cas empero que l dit Illustrissimo Duch les dites modifficacions fer no volgues o no pogues, los dits mossen Francesc e Garcia la dita eleccio no acceptaran ne actes alguns dels dessots dits faran per part del dit Senyor, com no sia sa intencio acceptar la dita eleccio ne entrar en lo dit orde e fraternitat ne obligar se a la observacio dels dits capitols sens les dites modifficacions. //

E per que lo dit mossen Gilabert de Lamgoy per part del dit Illustrissimo Duch de Borgunya explica e dix al dit Senyor que lo dit Duch de bona voluntat se interposaria en concordar les differencies que son entre lo dit Senyor e lo Illustre Infant don Pedro de Portugal, diran los dits embaxadors per part del dit Senyor al dit Illustrissimo Duch que lo dit Senyor sera be content que ell dit Duch se interpose en concordar los, pero lo avisaran que la intencio del dit Senyor es que en qualsevol concordia que seguis primer e ans de totes coses tots los servidors de la Illustrissima Dona Elionor de bona memoria, Regina de Portugal e germana del dit Senyor, qui son stats foragitats del Regne de Portugal els son stats levats lurs bens sien restituits tornats e reintegrats en lo dit Regne e en tots lurs officis dignitats beneficis e bens quels sien stats levats e tots los fruyts de aquells.

Item, que tots los bens que foren levats a la dita Illustrissima Reyna, (jemma), argent, joyes, e altres qualsevol bens e robes, e encara totes les rendes e introits de les terres que a la dita Illustrissima Reyna eren i obligades del dia que la dita Illustrissima Reyna fon privada de la dita possessio de aquelles, fins al dia de la sua mort sien restituides integrament al dit Senyor per que puxa satisfer als servidors de aquella e complir e pagar los carrechs a que la dita Reyna era tenguda.

Item, que la Infanta Dona Johana de Portugal filla de la dita Reyna e la qual la dita Reyna ans de la sua mort lexa e acomana al dit Senyor li sia integrada per que venint lo cas la puxa collocar en matrimoni tal qual a aquella se pertany e complint se aquestes coses per part del dit Infant Don Pedro de Portugal sera content lo dit Senyor de venir a concordia sobre les dites differencies. //

E si cas era, quel dit Illustrissimo Duch ricogues als dits embaxadors de tracte de amitia e liga entre lo dit Senyor e ell dit Duch fahedora li dira que ells no han commissio del dit Senyor de moure o practicar de tal materia pero que hauran plaer saber les condicions ab que ell dit Illustrissimo Duch volria la dita liga e amicitia per que ho puxen referir al dit Senyor. E

que pora trametre alguna persona per sa part per practicar de aço ab lo dit Senyor finir e concloure.

[Apres empero ha deliberat lo dit Senyor e voll que los dits embaxadors no sperat quel dit Illustrissimo Duch moga a ells del tracte d'amicicia e liga entre lo dit Senyor e ell dit Duch deian dir al dit Illustrissimo Duch com per mossen Gilabert de Lannoy fon mogut al dit Senyor de la dita amicitia e liga sots paraules generals, e per ço havra plaer lo dit Senyor que havent lo dit Illustrissimo Duch voluntat a la dita amicitia e liga vulla trametre persona ab commissio de practicar de la dita materia e informada plenament de les condicions e pactes e exceptions que volra lo dit Duch en aquella, per que lo dit Senyor sia certificat de aquelles e ab la dita persona puxa practicar tractar, finir e cloure la dita liga si de acort ne seran.]³⁴

Mes avant diran al dit Illustrissimo Duch com lo dit Senyor, per maior demostracio de amor e benivolencia que al dit Duch, porta havria plaer que ell dit Duch volgues pendre e acceptar la divisa e empresa del dit Senyor, ço es de la Stola e Jarra, segons encara per lo dit mossen Gilabert de Lannoy fon dit al dit Senyor. E per ço ha donat potestat sufficient als dits embaxadors per que en nom del dit Senyor li puxen donar la dita empresa e presentar li les insignies de aquella, ço es la faxa o stola e jarra e encara lo collar d'or de les jarretes ab lo griffo pendent, les quals sen porten. Per ço plaent al dit Illustrissimo Duch de acceptar la dita empresa aquella li donaran per part del dit Senyor, prenent dell lo jurrament de servir los capitols de la dita empresa de les quals sen porten copia, e li presentaran la faxa o stola e jarra e lo dit collar d'or. Rex Alfonsus.

Expeditum in Regnis felich Casters in Silua passara ni de provincia campanie Rome die IIII january anno a Nativitate Domini Mil CCCC XXXXVII°.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 27

Pagamento alla gente di Jehan Barasa per aver condotto a Bruxelles i cavalli donati da Alfonso d'Aragona al duca di Borgogna, [1451], (AD39, B 2008, f. 298v)³⁵.

A trois serviteurs de messire Jehan Barasa, chevalier, conseiller et chambellan du Roy d'Arragon, la somme de VIxx £. du pris de XL gros monnaoie de Flandres la livre, que Mondit Seigneur le Duc leur a de sa grace donné pour une fois pour leur vin, en consideracion de la paynne et du travail qu'ilz ont eu a avoir amené et conduit quatre chevaulx coursiers que le Roy d'Arragon lui a nagaires envoiez et fait presenter par ledit messire Jehan Barasa en la ville de Bruxelles, comme plus a plain peut apparoir par les lettres patentes de Mondit Seigneur sur ce faictes et donnees le XXVIIIe jour d'avril l'an mil CCCC LI, par lesquelles il veult et mande ladicte somme estre allouee es comptes et rabatue de la recepte dudit receveur general en rapportant avec icelle certifficacion de monsieur de Croy, chevalier, conseiller et chambellan de Mondit Seigneur; pour ce cy, par lesdictes lettres et certifficacion faicte le premier jour d'avril l'an mil CCCC L avant Pasque, VIxx £. de XL gros.

³⁴ Queste righe, redatte con una scrittura piu piccola, sono state inserite tra i due paragrafi.

³⁵ Pubblicato in DE GRUBEN 1997, p. 500, PJ 201.

DOCUMENTO 28

Lettera di Alfonso d'Aragona annunciando l'accettazione dell sua elezione nell'Ordine del Toson d'Oro comunicatagli da Ghilebert de Lannoy, Presenzano, 13 novembre 1446 (ACA, Reg. 2699, ff. 50r-v)³⁶.

Super acceptance ordinis del toyço d'or facta per S. R. Magestat.

Nos Don Alfonso, etc., attenents per relacio del noble e amat Guilibert de la Noy, cavaller, senyor de Vulerval e de Troncienes, conseller, camarlench e embaxador del molt illustre princep, nostre molt car e molt amat cosi, lo Duch de Borgunya, frare companyo de son orde del Toyço del Or, esser stats avisats que som stats elegits en frare e companyo del orde dessus dits. Nos, molt contents de la dita electio, la havrem haguda per agradable e molt liberalment la havem acceptada e per les presents la acceptam. E per lo dessus nomenat mossen Guilibert havem semblantment reebut lo collar e insigne del dit orde per portar aquell degudament, si a Deu plau. E per ço havem promes, axi com ab los presents prometem, sots nostra fe e paraula de princep // e sots nostra honor, de entremetrens per tot nostre poder a mantenir lo dit orde en stat e honor, e guardar e observar los statuts, ordinacions, punts e articles de aquell, sots les modificacions concordades sobre lo terç, quint, vuyten, onze, dotze, setze, capitols e escara del LII en la fi de aquell e altres. E que per observacio de aquelles, haguda noticia les dites modificacions esser fetes per lo dit Illustre Duch e lo jurament per observacio de aquelles, farem lo sacraments deguts e pertanyents lo pus breu que bonament fer se pora. E en testimoni de aço manam esser feta la present, signada de nostra ma e segellada ab lo segell de nostra Magestat en pendent. Dada en los nostres pavallons en la silva prop la terra de Presenzano de la provincia de Terra de Lavor de aquest nostre Reyalme de Sicilia deça Far, a XIII dies del mes de noembre del any de la Nativitat de Nostre Senyor Mil CCCCXXXVI. any del regiment de aquest regne nostre de Sicilia deça Far, dotze; dels altres empero regnes nostres, trentahu. Rex Alfonsus.

Dominus Rex mandavit michi Arnaldo Fonolleda.

DOCUMENTO 29

Modifiche richieste da Alfonso riguardo agli obblighi legati alla sua elezione nell'Ordine del Toson d'oro, Presenzano, 14 novembre 1446 (ACA, Reg. 2699, ff. 51r-52v)³⁷.

Les modificacions dessus prop mencionades son le següents, en la prop següent plana continuades.

Les modificacions demanades per lo Serenissimo Senyor Rey d'Arago, de les dues Sicilies, etc., entrant ell en la fraternitat e companyia del orde del Toyson d'Or. De que es cap lo Illustrissimo Duch de Burgunya, esser fetes en alguns capitols del dit orde, quant toca a la persona sua, son aquestes:

³⁶ Pubblicato in MARINESCU 1456, p. 412, doc. I.

³⁷ Pubblicato in MARINESCU 1456, pp. 412-414, doc. II.

Primerament, quant al terç capitol, vol lo dit Senyor Rey que, per respecte de sa dignitat, sia exempt e delliure de portar lo collar del dit orde cascun jorn, si no li plaura, mas que un jorn de la setmana lo porte tant solament e no mes, ço es lo dia del digmenge.

Item, quant al cinquen capitol, plau al dit Senyor acceptar aquell sots aquesta condicio que si fera (sic) noticia de la dita empresa al dit Senyor Rey [e] ell consenta en aquella, sia tengut a les coses contengudes en el dit capitol. E que semblantment lo dit Illustrissimo Duch, en cas que l dit Senyor li notificara alguna empresa sua e lo dit Illustrissimo Duch en aquella prestara son consentiment, sia tengut lo dit Illustrissimo Duch a consemblants coses vers lo dit Senyor Rey que lo dit Senyor Rey a ell, per lo dit capitol seria tengut, salvades empero, sobre aço, les honors a cascun dels dits Senyors Rey e Duch.

Item, quant al vuyten capitol, plau al dit Senyor acceptar aquell, pus sia entes que lo debat entre cavaller e cavaller del dit orde sia sobre paraules e no sobre heretats ni patrimoni.

Item, quant al onzen capitol, plau al dit Senyor Rey acceptar aquell, sots condicio que l dit Illustrissimo Duch sia semblantment obligat al dit Senyor Rey en totes e consemblants coses que l dit Senyor per lo dit capitol seria obligat al dit Illustrissimo Duch, salvades empero, sobre aço, los honors a cascun dels dits Senyors Rey e Duch.

Item quant al dotzen capitol, plau al dit Senyor acceptar aquell, sots condicio que si lo cavaller del orde qui vendra en servici de algun senyor stranger contra lo dit Senyor Rey sera pres en poder del dit Senyor Rey o d'altre, lo dit Senyor no sia tengut delliularlo ne treballar en la delliurança de aquell, car no es digna cosa que l dit cavaller haia libertat de usar de privilegi que ell mateix no vol observar. //

Item, quant al tretzen capitol, vol lo dit Senyor que sien expressades les causes de reproche que generalment son posades en lo dit capitol, ultra les tres causes ja en los capitols declarades, per que lo dit Senyor Rey ne sia clarament informat e sapia a que sera tengut.

Quant al cinquanta dos capitol, a la fi de aquell, plau al dit Senyor acceptar aquell, sots condicio que semblantment lo dit Illustrissimo Duch sia tengut guardar lo stat del dit Senyor Rey, segons en la forma que l dit Senyor seria tengut guardar lo stat del dit Illustrissimo Duch. E segons la forma que l dit capitol conte, salvades empero, sobre aço, les honors de cascun dels dits Senyors Rey e Duch.

Vol encara lo dit Senyor Rey, e sots aquesta condicio e no en altra manera, acceptar lo dit collar e orde que, si cas era que lo dit Duch de Burgunya era en liga, ara o en sdevenidor, ab lo Duch d'Aniou, e entre lo dit Senyor e lo Duch d'Anjou era guerra en la qual lo Duch de Burgunya faes valença al dit Duch d'Anjou, que en tal cas al dit Senyor sia licit, sens altres cas ne cerimonia, rendre lo dit collar e exirse del dit orde e guerrear semblantment contra lo dit Duch de Burgunya, no obstant los dits capitols e presents modificacions e coses contengudes en aquells e aquelles.

E ab les condicions dessus dites lo dit Senyor Rey accepta lo dit orde e entra en la dita companyia e vol esser obligat a servir lo capitols de aquella, e no en altra manera.

Les sobredites modificacions vol lo dit serenissimo Senyor Rey d'Arago e de les dues Sicilies, etc., esser declarades per lo dit Illustrissimo Duch de Burgunya sobre los capitols del dit orde, e ab aquelles e no en altra manera acceptada lo collar e lo dit orde.

E per ço, yo, Arnau Fonolleda, notari e secretari del dit Senyor, en testimoni de veritat, les dites modificacions fius scriure e faç aquesta present scriptura de ma propria, metent hi mon acostumat senyal de notaria.

E per manament del dit Senyor Rey les he liurades al magnifich cavaller mossen Gilabert de Lannoy, conseller e camarlench e embaxador del dit Illustrissimo Duch de Burgunya, en terra de Presentzano, dilluns, a XIII dies del mes de noembre de l'any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCCXXXVI.

Fou ne recobrada copia de ma del dit embaxador, semblant an aquesta.

DOCUMENTO 30

Pagamento all'araldo del re d'Aragona per il suo viaggio e soggiorno a Mons in occasione del capitolo dell'Ordine del Toson d'Oro nel maggio 1451, [Lille, 1451], (AD39, B 2008, ff. 292r-292v)³⁸.

A Jherusalem, roy d'armes du Roy d'Arragon, et a Beaumont, herault d'armes de monseigneur le conte d'Alençon, la somme de quarante neuf livres du / pris de XL gros de Flandres la livre, que Mondit Seigneur lui a de sa grace donné pour une fois quant ilz ont esté devers lui par l'ordonnance de leurs diz maistres a la feste de son ordre de la Thoison d'Or qu'il a faicte et tenue en la ville de Mons en Haynnau, le Iie jour de may l'an mil CCCC LI, pour eulx aidier a supporter les frais et despens de leur dit voiaige, c'est assavoir, audit Jherusalem XXXV £. et audit Beaumont XIII £., comme tout ce plus a plain peut apparoir par les lettres patentes de Mondit Seigneur sur ce faictes et donnees le XIIIe jour de may l'an mil IIIIc LI; par lesquelles il veult et mande ladite somme estre allouee es comptes et rabatue de la recepte dudit receveur general, en rapportant avec icelle certification de monseigneur d'Authume, chancelier de Mondit Seigneur le Duc; pour ce cy, par lesdictes lettres et certification faicte le XIe jour dudit moys de may oudit an mil CCCC LI, XLIX £. de XL gros.

DOCUMENTO 31

Pagamento a Guillaume Poupet per le spese relative al capitolo del Toson d'Oro tenutosi a Mons il 2 maggio 1451, [Lille, 1451], (AD39, B 2008, ff. 338r-340r)³⁹.

Plusieurs parties paiees par Guillaume de Poupet, conseiller et receveur general de toutes les finances de Mondit Seigneur le Duc, par le commandement et ordonnance / de Mondit Seigneur et de mes seigneurs de son conseil estans lez lui, pour et a cause de la feste de la solempnité de son ordre de la Thoison d'Or, faicte et tenue en sa ville de Mons en Haynnau, le second jour de may l'an mil CCCC LI, aux personnes, pour les causes et en la maniere qui s'ensuit.

C'est assavoir : a Jehan de Bouloigne, varlet de chambre et peintre de Mondit Seigneur le Duc, pour ung tableau de bois ouquel il a paint et fait les armes d'icellui seigneur, pour mettre au dessus de son siege ou cuer de l'eglise Sainte Waudrue en laquelle s'est fait et celebré le service dudit ordre de la Thoison, VII £. IIIIs.

Item, pour ung cierge de cire au service que mondit seigneur et les autres chevaliers de l'ordre de la Thoison on fait dire en ladite eglise pour le salut des ames d'aucuns chevaliers trespasés, confreres d'icellui ordre, X s. VI d.

Item, pour messes celebrees et aulmosnes faictes a ladite feste de la Thoison d'Or pour lesdiz confreres trespasés dudit ordre, la somme de XI £. V s.

³⁸ Pubblicato in DE GRUBEN 1997, p. 499, PJ. 199.

³⁹ Pubblicato in DE GRUBEN 1997, pp. 501-503, PJ. 205 e PJ. 206.

Item, pour ung tableau de bois paint et fait des armes de monseigneur le conte de Charrolois, pour mettre dessus son siege a ladicte feste de la Thoison en ladicte eglise de sainte Wauldrue, LXXX s.

Item, pour son cierge au service fait pour lesdiz confreres trespassez dudit ordre, VII s.

Item, pour sa porcion des messes et services que l'en a dit et celebré pour lesdiz confreres trespassez dudit ordre, XI £. V s.

Item, pour le tableau fait et paint en bois des armes du Roy d'Arragon, pour mettre dessus son siege le jour de ladicte feste de la Thoison en ladicte eglise de sainte Waudrue, LXXII s.

Item, pour son cierge du service fait a ladicte feste pour lesdiz confreres trespassez, X s. VI d.

Item, pour la porcion des services fais depuis son antree oudit ordre et la derreniere feste d'icellui ordre depuis sadicte entree en ladicte derreniere feste tenue d'icelle Thoison, XI £ V s.

Item, pour les tableaux de bois poins des armes de monseigneur d'Orleans, monseigneur d'Alençon et monseigneur le conte de Commines, pour mettre au dessus de leurs sieges ou cuer de ladicte esglise Sainte Wauldrue a ladicte feste de la Thoison, au pris de LXXII s. piece, et pour leurs cierges dudit service a la feste dudit ordre, a chacun VII s., vallent ensemble ces dictes parties XI £. XVII s. Item, pour l'offrande de Mondit Seigneur le Duc de Bourgoingne a la messe de la feste de ladicte Thoison, XLIX s.

Item, pour son offrande a ung service de Nostre Dame fait en ladicte eglise de Sainte Waudrue pour lesdiz confrere trespasés dudit ordre de la Thoison, XXIII s. VI d.

Item, pour trente cierges de cire, pesans chacun deux livres, mis a l'encontre du cuer et sur l'autel de ladicte eglise ou l'on a dit le service de ladicte feste, au pris de III s. VI d. La livre, valent X £. X s.

Item, pour deux grands torsses, pesant douze livres de cire, pour enluminer a la celebracion du service de ladicte feste, au pris dicte dessus, valent XLII s.

Item, pour une torsse pour le greffier dudit ordre de ladicte feste, pesant deux livres, et pour quatre filetz de chandelle pour enluminer a chanter et lire le service de ladicte feste, audit pris de III s. VI d. La livre, valent XXI s.

(...)

Item, pour l'offrande dudit Roy d'Arragon au service de ledicte feste de la Thoison, XLIX s.

Item, pour l'offrande de mondit seigneur d'Alençon audit service de ladicte feste, XX s.

(...)

DOCUMENTO 32

Pagamento a Thoison d'Or per il viaggio a Napoli per consegnare al re d'Aragona le insigne dell'Ordine del Toson d'Oro, [1452], (AGR, CC 1921, ff. 177v-178r)⁴⁰.

A Thoison d'Or, conseiller et roy d'armes de l'ordre de la Thoison d'Or de Mondit Seigneur, la somme de trois cens vingt livres huitz solz de XL gros dicte monnoie de Flandres la livre, pour cause de certains voiajes par lui fais, par le commandement et ordonnance de Mondit Seigneur, tant en la compagnie de messire Jehan de Croy et de feu messire Jacques de Lalaing, comme aultrement par devers notre saint pere le pape a Rome, et desla au

⁴⁰ Pubblicato in DE GRUBEN 1997, pp. 544-545, PJ. 268.

royaume de Napples par devers le Roy d'Arragon, auquel lieu il trouva le conte d'Arianne et lui presenta et bailla le colier dudit ordre de la Thoison d'Or; duquel lieu ledit Thoison se transporta en l'isle de Secile ou il cuidoit trouver le conte de Golisonne pour lui presenter ledit colier, mais il trouva qu'il estoit alé de vie a trepas et dudit lieu de Cecile retourna oudit royaume de Naples par devers le Roy d'Arragon et desla a Rome. Esquelz voiajes ledit Thoison a vaqué alant, demourant et retournant depuis le VIIe jour de may l'an mil IIIc LI, que pour ceste cause il party de Mons, / en Hainnau, avec et en la compagnie des dessus nommez, jusques au derrain jour d'ottobre ensuivant, ouquel temps sont lesdiz jours incluz huit vins dix huit jours entiers, pour chascun desquelz Mondit Seigneur lui a tauxé et ordonné par mandement donné au lieu dit de Mons, // en Hainnau, le XVIe jour de novembre ensuivant, prendre et avoir de lui trente six solz de deux gros monnoie dicte chacun solt, lesquelz VIIIxx XVIII jours montent, a ce pris, a ladicte somme de IIIc XX £. VIII s. monnoie dicte; pour ce, par ledit mandement cy rendu, avec quittance dudit Thoison d'Or, contenant affirmacion en sa conscience d'avoir fait lesdiz voiajes et y vaqué par le temps et pour les causes dessus dictes, ensemble certificacion dudit maistre de la chambre aux deniers de Mondit Seigneur qui durant ledit temps icellui Thoison d'Or n'a point esté a gaiges ne poins livree par les escroes de la despense ordinaire de l'ostel de Mondit Seigneur, icy ladicte somme de IIIcXX £. VIII s. de XL gros.

DOCUMENTO 33

Pagamento a Leurens Broullart per aver foderato il mantello del Toson d'Oro del re d'Aragona, [1452], (AGR, CC 1921, ff. 387r-v)⁴¹.

A Leurens Broullart, varlet de chambre et foureur de robes de Mondit Seigneur et a plusieurs aultres, la somme de trois cens douze livres dix huit solz six deniers monnoie dicte. C'est assavoir audit Leurens, pour son sallaire et façon d'avoir fourré de martres sebelines a diverses fois depuis le mois de decembre l'an mil IIIcXLVIII jusques en la fin de decembre l'an mil IIIcXLIX, la quantité de vint quatre robes, tant de drap de soye comme de drap de laynne, pour Mondit Seigneur, et avoir fourré de menus vairs deux manteaulx d'escarllette oudit temps pour porter a la feste de son ordre de la Thoison, assavoir: l'un desdiz manteaulx pour luy et l'autre pour envoyer de par lui avec son ordre de la Thoison au Roy d'Arragon, et avec ce, pour avoir fourré deux manteaulx et ung paletot de drap de soye / et ung aultre paletot de drap de laynne noir et ancorres ung aultre pareil paletot pour Mondit Seigneur, et aussi avoir fourré de diverses sortes une robbe et ung chapperon pour Coquinnet, fol d'icellui seigneur, au pris de vint solz pour chacune desdictes robes et habis, valent XXIX £.

⁴¹ Pubblicato in DE GRUBEN 1997, p. 547, PJ. 277.

DOCUMENTO 34

Pagamento a Thierry du Chastel per il mantello del Toson d'Oro del re d'Aragona, [1449], (AD39, B 2002, ff. 203r-204r).

A Thierry du Chastel broudeur la somme de six cent trente sept salus dix sept solz du prix de (...)

//

Pour plusieurs ouvraiges de son mestier quil a fait et parfait par le commandement et ordonnance de Monseigneur en la maniere qui s'ensuit, c'est a savoir (...)

//

Pour le mantel de l'ordre de la Thoison d'Or de Monditseigneur fait par son commandement pour le Roy d'Arragon par marchié fait avec ledit Thierry: VIII^{XX} VI salus XX \$.

Pour une piece et demye de tiercelin gris et la façon du cousturier pour avoir doublé une chape de drap d'or gris: VI salus.

Et pour l'orfroy de lad. chappe historier de la vie Saint Martin: LX salus. (...)

[Soient toutes les parties de ceste partie gardees pour Monseigneur le Duc, fors ce mantel que l'en dit avoir esté fait du commandement de Monseigneur pour le Roy d'Arragon combien qu'il samble qu'il soit demouré, car il n'appert point qu'il y ait esté envoié. Et en soit respondu par le premier chapelain qui les a receüz et en baillié sa lettre.

Toutesvoies cy par mandement, quittance dudit Thierry, certification du premier chappelain au regard des armeulres et aussy par certification de Pierre Bladelin au regard de l'ouvrage d'une cote d'armes et de ce mantel.]⁴²

DOCUMENTO 35

Lettera di Alfonso d'Aragona a Pedro de Jaqua procuratore del principe di Navarra e consigliere del duca di Borgogna, 3 maggio 1448 (ACA, Reg. 2657, f. 120v).

Amado nuestro, vuestras letras havemos recebido e havemos havido mucho plazer de aquellas e de los avisamientos en ellas contenidos. Rogamos vos que los querays continuar, segund bien haveys acostrumbrado, que grande plazer nos en fareys. Quanto al fecho del manto dell orden del vellon d'oro del illustrissimo duque nuestro caro e muy amado primo, vos dezimos segunt scrivimos al dicho duque que vestiremos aquell en la fiesta de sant andreu segunt ordenan los capitulos de la dicha orden. E el dicho duque nos ha scripto, el qual havemos havido muy caro e muy mucho lo rengraciamos al dicho duque, quanto al fecho del cavallero o capellan de mallorca vassallo nuestro del qual nos scrivis vos dezimos que en sus letras no sabemos cosa alguna e queremos que sia assi castigado por el dicho duque que a aquel sea castigado e a otros exemplo e assi linde scrivimos. E por tanto direys al dicho duque que lo pregamos muy caramente que lo faga bien castigar, que singular plazer nos en fara. Dada en el nuestro campo del Albarese de Aquaviva a tres dias de mayo del anyo mil CCCXXXVIII Rex Alfonsus.

⁴² Questa parte è scritta nel margine sinistro del f. 204v in una scrittura piccola e stretta.

Al amado nuestro Pedro de Jaqua, procurador del illustrissimo principe de Navarra e consellero del Illustrissimo Duque de Borgunya.

Dominus Rex mandavit michi Francisco Martorell.

DOCUMENTO 36

Lettera di Alfonso d'Aragona al duca di Borgogna per ringraziarlo del mantello del Toson d'Oro, 3 maggio 1448 (ACA, Reg. 2657, f. 121r)⁴³.

Rex Aragonum etc., Illustrissimo e potens Dux consanguinee nobis carissime. Reddite sunt nobis lettere Excellencie Vestre per nobilem Egidium Madons, familiarem vestrum nobis admodum grate, quibus breviter respondemus: clamidem enim ordinis vestri Velleris Aurei ad nos, per eundem Egidium dimissum, leto animo suscepimus magnasque vobis de eo gracias et agimus et habemus, cerciorem dictam Excellenciam Vestram efficientes quod dictam clamidem vestri amori et pro dicti ordinis observancia in solemnitate et festo beati Andree induemus atque gestabimus. (...)

DOCUMENTO 37

Pagamento a Guillaume Hobit per un mappamondo, [conti dal 1 gennaio 1443 al 31 marzo 1444], (AD39, B 1978, f. 57r-v)⁴⁴.

A maistre Guillaume Hobit, astronomyen, la somme de soixante dix huit ridres d'or, du pris de cinquante gros, monnoie de Flandres piece, quy deue luy estoit à cause de six ridres dudit pris que Mondit Seigneur lui a ordonné avoir et prendre de luy par chascun mois, tant pour ses despens comme pour le principal de l'ouvrage d'une mappemonde selon la discrecion (sic)⁴⁵ de Tholomé où il a vacqué par l'espace de trois ans et demi; et ce pour treize mois entiers commençans le premier jour de janvier mil cccc xlij et finissant le darrain jour de janvier mil cccc xliij; pour ce, par mandement de Mondit Seigneur cy rendu avec certificacion et quittance, lxxviiij ridres d'or de 1 gros, font iiiij^{xx} xvij £ x s de xl gros.

⁴³ Pubblicato in MARINESCU 1456, p. 414, doc. III.

⁴⁴ Già riportato (non correttamente) da *De Laborde 1849-1852*, a parte, t. I, p. 348, n° 1366; si veda anche PAVIOT 1991, p. 59.

⁴⁵ Paviot: *descripcion*.

DOCUMENTO 38

Ordine ducale di pagamento a Guillaume Hobit per un mappamondo, [Lille] 25 ottobre 1444 (AD39, B 3499, f. 45v)⁴⁶.

Item j autre mandement de Mondit Seigneur, donné à Brouxelles le xxv^e jour d'octobre l'an xliiij et signé de J. Milet, de la somme de C.I. ridres, au pris de I. gros piece, adreçant à Pierre Leestmakere, gouverneur etc., par lequel Mondit Seigneur lui mande faire paier par Martin Cornille, receveur general, à Guillaume Hobit la somme de C.I. ridres du pris de 1 gros piece, pour une nappemonde (sic), ensemble certifficacion et quittances à ce servant.

DOCUMENTO 39

***Quittance* di Guillaume Hobit, [Lille] 27 ottobre 1444 (AD39, B 3499, f. 23)⁴⁷.**

Item j quittance de Guillaume Hobic signée M. Steemberch, le xxvij^e d'octobre l'an xliiij, pour j descripcion du monde sur parchemin en ront, de lxxv ridres.

DOCUMENTO 40

***Quittance* di Guillaume Hobit, [Lille] 27 ottobre 1444 (AD39, B 3499, f. 26)⁴⁸.**

Item j quittance de Guillaume Hobic signée M. Steenberch, le xxvij^e d'octobre l'an xliiij, par laquelle il confesse avoir receu de Jehan de Lachenel, sur cent 1 ridres qu'il doit avoir pour faire une description du monde en rond, lxxv ridres.

⁴⁶ Riportato in PAVIOT 1991, p. 59.

⁴⁷ Riportato in PAVIOT 1991, p. 59.

⁴⁸ Riportato in Paviot 1991, pp. 59-60.

DOCUMENTO 41

Ordini di Alfonso d'Aragona per garantire a Jacomart compensi economici e fama intatta alla sua partenza per Napoli, 29 giugno 1443 (ACA, Reg. 2901, ff. 110v-111r)⁴⁹.

Pro Magistro Jacomart,

Alfonso per la gracia de Deu Rex etc., al amat conseller receptor nostre e Batle general de Regne de Valencia a mossen Berenguer Mercader, salut e di leccio. Recordans en dies passats haer vos scrit una letra del tenor seguent:

Batle general, ja sabets com de nostra ordinacio es vengut açi a nos lo feel pintor nostre mestre Jacomart al qual per fer certes coses per quel havem fet principiament venir com acur açi. Es veritat que ell en aqueixes parts ha empreses algunes obres per les quals li son stades bestretes diverses quantitats : ço es de mossen Francisch Darus, per un retaule, cent e vint ducats ; item de mossen Alfonso Roiç de Corella, per un altre retaule, noranta ducats ; E mes, per un altre retaule de Morella, vint ducats. No volria per ço lo dit Jacomart que sa venguda a nos pus tost forçada que no voluntaria, le fos en dan ne deffamacio, ço es ques dignes ell esser se partit ab los deners de les gents no havent los donat degut compliment // E com en algunes de les obres dessus dites ell ans de la partida haia tant enantat que seguns ell diu seria cobrador, e en altres que havia be servit lo que havia rebut, e en altres que havia mes rebut que no seria la obra que havia feta. Ha us supplicat per ço lo dit mestre Jacomart que, per conservacio de sa honor e bon credit que ha en aqueixes parts, e encara per indemnitat sua e dels dessus nomenats, volguessem aqui donar e fer donar algun bon orde que de ell qui es en nostre servey nos puixa per algun de les dessus nomenats fer querella subre la qual cosa havem cogitat del remey seguent, ço es que per nos sia d'aço parlat a cascu dels damunt dits. E elegits concordament un o dos mestres pintors sufficients sien indicades les obres fetes per lo dit Jacomart e de aquelles en que havia procehit, tan quen sia cobrador de fet procuran que sia liura lo que sia cobrador a sa muller e procurador seu les en que havra ben servit lo que havra pres quen romanga quiti los de que havra mes pres e serra tornador, volem que vos de les pecunies de nostra cort paguets tot ço que ell fos tornador. E en tal cas scriuiu nos quant sera lo que per ell havreu bestret, per ço que nos lin puixam metre en compte e deduccio de aço li que havrem li açi a fer donar. Per que us encarregam e manam que les dites coses deiats complir segons dit havem prestant e donant hi la vigilancia e diligencia, ques pertany fahent tota via que lo dit Jacomart no report deffamacio alguna ans les gents lo haien per ben scusat o de ell se degns contents. Certificants vos que sera cosa que no succehira en servey molt gran, per que no haiam a perdre de nostre servey lo dit Jacomart. Dada en Fogia a XXIII de noembre del any Mil CCCC Quarantados. Rex Alfonsus.

E per que havem entes que fins açi, no havriets pagat les quantitats subre dites ne alguna de aquelles allegant la dita letra, no esser a nos cautela sufficient per poder ho metre en vostres comptes ans restariem encara los dits deutes acarrech del dit mestre Jacomart de que lin resoluta gran dan e virgonya (sic), vos encarregam e manam per ço, que vista la present de qualsevol pecunies de nostra cort, que a maus vostres son o seran doneu e pagueu per lo dit mestre Jacomart tot lo que ell se trobara deure aqui per les rahons subre dites fins en summa de trescents florins d'Arago e no mes avant, per que nos ab la presentt manam al mestre racional de nostra cort o a qualsevol altre de vos comptadors hoydor que en lo retiment de vostres comptes metent vos en dada qualsevol quantitats per vos en nom del dit mestre

⁴⁹ Il contenuto della lettera qui citata è riportato anche in un documento registrato nel *Maestre Racional, Cuenta del Baile general, 1443*, f. 304v, pubblicato da TORMO Y MONZÓ 1913, pp. 105-106, doc. VIII.

Jacomart a sos creadors pagades fins a la dita summa de trescentes florins, e restituint la present ab apoques de aquells a qui los dits pagaments havrets fets aquelles en vostres comptes reben liberament e ameten tot dubte e deficultat cessants. Dada en lo nostre camp de la Sclua longa a XXVIII dies del mes de juni del any de la Nativitat de nostre Senyor Mil CCCC XXXXIII. Rex Alfonsus.

Dominus Rex mandavit michi Johanni Olzina.

DOCUMENTO 42

Lettera a Berenguer Mercader per far venire Jacomart a Napoli con sua moglie, Napoli, 26 settembre 1446 (ACA, Reg. 2653, f. 119r).

Lo Ry d'Arago etc.,

Balle general, nos de present scrivim al feel nostre mestre Jacomart que decontinint deia venir a nostre servay ab la muller e casa per ço com per algun temps lo volem ací detenir. E per ço us manam que al dit Jacomart ministreu e donau tot lo que per son passate e venguda ab sa muller e casa havra mester. E nos façau lo contrari per quant haveu cara nostra gracia ne detengau gens lo dit Jacomart per aquesta raho car gran enuig nos en farieu. Dada en la nostra ciutat de Napols a XXVI dies de setembre del any Mil CCCCXXXVI. Rex Alfonsus.

Al amat Conseller nostre mossen Berenger Mercader, balle general del Regne de Valencia.

Dominus Rex mandavit michi Ffrancisch Martorell.

DOCUMENTO 43

Lettera a Jacomart per farlo venire a Napoli con la la moglie, Napoli, 28 settembre 1446 (ACA, Reg. 2653, f. 121r).

Lo rey etc.,

Mestre Jacomart, per ço com de present vos havem mester en nostre servey, vos manam que vista la present vingats a nos ab vostra muller e casa car nos scrivim al balle general d'aquex Regne que us do tot ço que per vostre passatge havreu mester e som certs que axiu fara. Dada en Napols a XXVIII de setembre del any Mil CCCCXXXVI. Rex Alfonsus.

Al feel nostre mestre Jacomart Bacho.

Dominus Rex mandavit michi Ffrancisch Martorell.

DOCUMENTO 44

Ordine a Guillem de Vich di pagare i dovuti risarcimenti relativamente alla partenza di Jacomart a Napoli, Napoli, 7 giugno 1444 (ACA, Reg. 2720, ff. 36r-v).

Per Magistro Jacobo a les Jacomart vulgariter innicipato,

Nos Alfonsos etc., al amat e feel conseller e mestre racional de nostra cort en Regne de Valencia, mossen Guillem de Vich, o al fagehit lo dit offici, o altre qualsevol del amat e feel conseller nostre balle e reebedor general del dit Regne, mossen Berenguer Mercader, compte oydor salut e dilectio. Reardens en dies passats ab provisions nostres, haver proveyt e manat al dit balle general pagas e satisfes a totes les persones a qui lo feel familiar e pintor de cambra nostre mestre // Jacomart fos deutor per raho de les obres que aquell haviaa empreses de fer e acabar ans que nos lo fessem venir en les parts deça en nostre servey, en tal forma que lo dit balle nos degués rescriure quanta quantitat havia pagada per la dita raho per lo dit mestre Jacomart affi que li fos aci deduida de sa quitacio. E com nostra intencio e voluntat no sia a aquell sia dedut res de sa quitacio, ni de res que li haian a donar per qualsevol causa o raho, jatsia que en la dita nostra provisio fos axi contengut la qual quant a aquell cap revocam, cassam, e anullam. E no volem sia de alguna efficacia e valor per ço us dehim e manam expressament e de certa nostra sciencia que en lo retiment dels comptes del dit balle general aquell posant en data les quantitats que pagades havia per lo dit mestre Jacomart, per les rahons dessus dites, de les quals dites quantitats per letra per lo dit balle general a nos tramesa som plenament informats restituint a poques oportunes de les persones a qui pagat havia les dites quantitats e la dita nostra provisio ensems ab la present aquelles li reebats e aci metats en sos comptes tots dubtes, difficultats, e contendittio, ressants com aquesta sia nostra incomutable intencio e voluntat. Dada en lo nostre Castell Nou de Napols a XII de juny del any de la Nativitat de nostre Senyor Mil CCCCXXXIII. Rex Alfonsus.

Dominus Rex mandavit michi Ffrancisco Martorell.

DOCUMENTO 45

Diploma emesso da Alfonso d'Aragona per la chiesa di Santa Maria della Pace, Napoli, 1 gennaio 1446 (ASN, Camera della Sommaria, Registrum Privilegiorum tempore regis Alfonsi I, vol. 3, ff. 183-184)⁵⁰.

Franciscus et presidentes etc., nobili viro Tristano de queralto regio presenti dohanerio dohane salis civitatis neapolis et credenceriis et officialibus aliis in dicta dohana per egiam curiam ordinatis et ordinandis in posterum ad quas infra spectant et spectabunt vel eorum locatenentibus seu substitutis presentibus et futuris amicis nostris etc., vidimus regie maiestatis licteras suo maiori in pendenti sigillo et aliis sollempnitatibus validatas pro parte venerabilium monasterii prioris et fratrum sancte marie extra menia civitatis Neapolis in campo veteri constructi nobis oblatas tenoris et continentie subsequentis. Alfonsus dei gratia rex aragonum sicilie citra et ultra farum Valencie Jerusalem hungarie majoricarum sardinie et corsice comes barchinoni dux Athenarum et Neopatrie ac etiam comes Rossillionis et

⁵⁰ Distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Pubblicato da *Minieri Riccio* 1881, pp. 248-251.

Ceritanie. Universis et singulis presentes licteras inspecturis tam presentibus quam futuris. Cum in omnes a quibus aliquod vel obsequium vel beneficium accepimus eam que dignitati nostre convenit pro debito gratitudinis gratiam referre soleamus neminem quidem latet quanta ardentiori studio et solertia quantaque uberiori largitate in illam gloriosissimam virginem omnipotentis dei matrem itidem virtutis experiri et perficere debeamus, quippe cum eius patrocinio ab unigeniti sui manu quicquid habemus honoris et emolumentorum fuerimus consecuti, presertim ut cetera mictamus huius civitatis victoriam qua totum hoc regnum obedientie nostre intra paucissimos dies ascivimus ipsa eius sanctissima virgine per somnum edocente intelleximus et continuo comperimus quo modo victoria eiusmodi assequi et quidem sine magno periculo poterimus dum castra nostra in campo veteri partenopem arcissime obsessam detinerent, quocirca ne tanti muneris ingrati essemus, eodem in loco cultum et honorem perpetuum ipsius patrone nostre fundare templum et monasterium sub eius nomine devovimus et demum incepimus edem solam hactenus preficientes monasterium ipsum insigne quidem continuo confecturi, instituimus quaque ut in ipsa ede interea nonnulli fratres ordinis ipsius beate virginis de mercede quam ab ea devotionis nostre mercedem quatenus ultra meritum nostrum habuimus dei et ipsius alme virginis cultum ministrarent quibus ut subvenire necessitatibus vite possent donec scilicet ipsum monasterium perficeremus et sufficientibus redditibus ad vitam longe plurium fratrum atque ad decus et amplitudinem monasterii donaremus, quum aliud non erat necesse paterat ita promptum in manibus et magna libido nobis erat ipsi voto nostro dare principium quoddam molendinum Abbatis Cicci de Ioffrido in paludibus neapolitanis constitutum quod nostre curie confiscatum erat predictis fratribus concessimus. Ceterum cum omnibus neapolitanis post eiusmodi victoriam bona sua burgensatica nobis ob eorum rebellionem iuste acquisita quo nostram liberalitatem ut reges decet invictis ostenderemus restituere pari modo volumus existimantes fore beate virgini longe gratius et nobis honestius monasterium ipsum donare nostris bonis quam alienis Itaque ut ipsi gloriose virgini nostrum donec scilicet eam quam diximus ampliorem dotem ipsi monasterio constituamus Tenore presentium prefato monasterio et fratribus in eo domino deo et ipsi beatissime genitrici sue servientibus presentibus et futuris uncias auri triginta monete carlenarum pro tareno singulis annis in perpetuum de ac super introytibus et redditibus nostre dohane salis huius civitatis nostre neapolis domus donamus concedimus et assignamus de certa nostra scientia proprii motus instinctu et gratia speciali, incipiendo scilicet a die primo mensis ianuarii proximi elapsi quo dictum molendium dicto Abbati Cicco restituimus in antea continue numerando solvendas quidem de mense in mensem et in principio singulorum mensium pro rata priori seu iconomo et procuratori dicti monasterii de primis intraytibus et pecuniis ipsius dohane salis. Have itaque donationem et assignationem annuam dictarum unciarum triginta prefato monasterio per nos nostrosque heredes et successores in perpetuum fecimus prout melius et plenius possimus ad habendum tenendum et possidendum ad vitam fratrum dictorum et utilitatem ipsius monasterii convertendum. Investientes ipsum monasterium et pro eo priorem et fratres eiusdem de ipsa concessionem et assignationem per harum litterarum espeditionem. Quam investituram vim et efficaciam vere ac realis er corporalis vel quasi possessionis et assecutionis ipsius nostre concessionis et assignationis volumus et decernimus obtinere. Promictentes in nostra regia bona fide ac iurantes per dominum deum et eius sancta quatuor evangelia quod hanc predictam concessionem et assignationem nullo futuro tempore quavis ex causa quantumcunque urgentissima etiam nostri status conservationem concernente revocabimus sed eam perpetuo tenebimus et inviolabiliter servabimus tenerique et servasi faciemus. Illustri et carissimo filio primogenito successori et locumtenenti nostro generali in hoc regno ducique Calabrie Ferdinando de Aragonis et aliis post eum in eodem regno successuris huius modi voluntatem nostram declarantes, magno vero camerario eiusque locumtenenti presidentibus auditori computorum et rationalibus camere nostre sommarie, nec non dohanerio et credenceriis dicte dohane salis et aliis universis et singulis officialibus ad quos pertinere dignoscatur presentibus et futuris de dicta

certa nostra scientia et expresse ac sub nostre ire et indignationis incurso mandamus quod huiusmodi concessionem et assignationem nostram annuam dictis monasterio priori et fratribus omni futuro tempore teneant et inviolabiliter observent tenerique et observari faciant per quoscunque, dictusque dohanerius presens et futuri de ipsis unciis triginta modo et forma superius expressis dicto abbati vel priori aut iconomo dicti monasterii ante omnes alias gratias et assignationes etiam si essent pro debito nostre curie quancunque actu et obligationes firmato respondeant et salvant. Recepturi ab ipso abbate aut priore vel yconomo singulis vicibus apocam vel apodixam de recepto sui ratiocinii tempore producendam, in proma vero apoca vel adodixa tenore presentium totaliter inseratur, in aliis autem de ipsis flat mencio specialis quoniam nos cum eadem serie presentium de dicta certa nostra scientia mandamus, dictis magno camerario locumtenenti presidentibus auditori computorum et Rationalibus curie pro tempore ratiocinii dicti dohanerii eo in dato ponente dictas uncias triginta prefato monasterio singulis annis modo predicto salutas et restituente dictas apocas vel apodixas quas sufficere volumus ad cautelam, illas in suis recipiant computis et admicant, dubiis et difficultatibus cessantibus quibuscunque, Et nihil in contrarium faciant sicut nostram gratiam caram habent et indignationem cupiunt non subire. In cuius rei testimonium presentes licteras exinde fieri fecimus et magno pendentis maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum in Castro nostro Novo Neapolis die primo mensis ianuari VIII indictionis anno Domini MCCCCXXXVI. Regnorum nostrorum anno XXXI huius vero regni sicilie citra farum anno XII. Rex Alfonsus, Dominus Rex mandavit mihi Francisco Martorell et vidit eam magnus Camerarius. Quibus obtemperare et eas debite execucioni mdari volentes, tam vobis predicto Tristano presenti dohanerio et crdenceriis prefate dohane salis quam vobis aliis dohaneriis credenceriis et officialibus aliis dicte dohane salis ad quos presentes pervenerint successive futuris harum serie regia auctoritate qua fungimur mandamus expresse quatenus tenore dictarum regiarum licterarum per vos et vestrum quemlibet diligenter actento illas dictis monasterio priori et fratribus supradicti monasterii observetis inviolabiliter et observari ab aliis officiorum vestrorum temporibus mandetis et faciatis contradictione et cavillatione cessantibus quibuscunque, dictasque preinsertas regias litteras ac omnia et singula in eis contenta exequamini et adimpleatis iuxta eorum seriem et tenorem. Cauti de contrario sicut regiam gratiam caram habetis iramque et indignationem cupitis evitare, presentibus etc. Datum Neapoli in regia Summarie, die XXVIII marcii VIII Indictionis.

Jacobus de Calmis vidit
Thomas pro magistro acquario.
Martorell.

DOCUMENTO 46

Privilegi accordati da Alfonso d'Aragona a Pisanello, Pozzuoli, 14 febbraio 1449 (ASN, Camera della Sommaria, Registrum Privilegiorum tempore regis Alfonsi I, vol. 4 [1449-1450-1451-1452], ff. 93v-94v)⁵¹.

Alfonsus Dei gratia rex Aragonum, Sicilie citra et ultra Farum, Valentie, Ierusalem, Hungarie, Maioricarum, Sardinie et Corsice, comes Barcellone, dux Athenarum et Neopatrie et etiam comes Rossilionis et Ceritanie, universis et singulis presentes litteras inspecturis tam presentibus quam futuris. Nichil est quod magis principem deceat quam viros ingenio et culto ornatuque peditos ac virtute claros honore, dignitate, beneficiis prosequi singularique benivolencia et amore complecti. Fit enim, ut ad virtutem aliorum excitentur mentes, si premia virtuti proposita videant. Verum, cum pulchrum sit principis atque decorum in omne huiusmodi genus hominum liberalitate et beneficentia uti, illud tamen pulcherrimum ac laudatissimum eos viros in suam familiaritatem adducere qui valeant monumentis insignibus aut litterarum aut picture aut sculpture que tria hec maximum videntur efficere, maiorum memoriam ad posteros commendare. Hinc enim rerum gestarum gloria virorumque illustrium fama fere immortalitatem nanciscitur. Cum itaque preclara multa, eximia ac pene divina de singulari et picture et sculpture enee PISANI arte ex multorum sermonibus accepissemus, admirabamur prius singulare illius ingenium atque artem; ubi vero illa perspecta sunt nobis et cognita, studio in eum et amore incensi sumus quippe cum arbitremur, hanc nostram etatem hoc⁵² velut nature opifice illustratam esse, cum nulli maiorum nostrorum aut rationi aut aetati hec suo singulari artificio cedet, quapropter instituimus eum graciis et beneficiis prosequi. Ipsum itaque in familiarem nostrum recipimus ceterorumque familiarium nostrorum numero ex certa scientia⁵³ aggregamus, ita ut de cetero illis honoribus, favoribus, muneribus, dignitatibus, graciis, privilegiis, prehemenciis, libertatibus et immunitatibus potiatur et gaudeat quibus alii familiares nostri potiuntur et gaudent. Cui PISANO, ut in nostris servitiis honorifice commorari possit, provisionem annuam ducatorum quatuorcentorum de carlenis argenti decem pro ducato quolibet computatis⁵⁴ ad nostrum beneplacitum tenore presencium concedimus ac liberaliter elargimur exsolvenda sibi aut legitimo eius procuratori pro eo a die date presentium in antea in consuetis tribus solucionibus, in [et] super quibuscunque pecuniis proventuris ex iuribus [et] dirictibus salis in terra Francaville de provincia Aprucii nobis et nostre curie debitis et spectantibus, super quibus pecuniis provenientius ex iuribus salis predictae terre idem PISANUS dictam annuam provisionem ducatorum quatuorcentorum habeat, percipiat et consequatur, francos et expeditos eosdem in suos usus pro eius voluntate convertat, investientes eundem PISANUM de presenti nostra gratia, donatione et assignatione dicte annue provisionis ducatorum quatuorcentorum per presentium expeditionem, ut moris est. Quam investituram vim, robur et efficaciam vere et perfecte donationis et realis assecutionis, etiam possessionis ducatorum quatuorcentorum dictorum volumus et decernimus obtinere, mandantes propterea magnificis huius regni Sicilie citra Farum magistro iusticiario eiusque locum tenenti et regenti magnam curiam vicarie aliisque universis et singulis officialibus dicti

⁵¹ Distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Trascritto da Schulz 1860, III, pp. 184-185, n° CDXLVIII; ripreso, con poche modifiche, da Cordellier 1995, pp. 152-153, n° 68.

⁵² Così Schulz, nel testo *hec*.

⁵³ Schulz: *sententia*.

⁵⁴ Così Schulz, nel testo *computato*.

regni citra Farum constitutis et in futurum constituendis de certa nostra scientia⁵⁵ et expresse, quatenus eundem PISANUM in familiarem nostrum habeant atque tractent et ab aliis tractari faciant, necton eiusdem regni magno camerario eiusque locum tenenti, presidentibus et racionalibus camere nostre Summarie, thesaurario nostro generali ac etiam Antonio Gacalt, in utraque provincia Aprutina thesaurario nostro, aliisque universis et singulis commissariis, erariis et perceptoribus quorumcumque iurium nobis et nostre curie debitorum presentibus et futuris, collateralibus, consiliariis et fidelibus nostris dilectis, quatenus dicto PISANO sive cui voluerit loco sui dictam annuam provisionem ducatorum quatricentorum modo premissorum assignent, solvant et numerent, assignari et exolvi faciant sine alicuius alterius expectatione mandati et nullis aliis cautelis, quam transumpto presentium propterea requisitis ab eo; [recepturi] de soluto vicibus singulis apodixas, in quarum prima huius tenor integre inseratur, in aliis tantummodo fiat mencio specialis, in eorum computo ammittendas et acceptandas absque nota cuiuslibet questionis. In cuius rei testimonium presentes litteras exinde fieri et magno nostro pendenti sigillo iussimus communiri.

Datum in civitate nostra Puteolana, die quartodecimo mensis februarii, anno Domini a nativitate millesimo quadringentesimo quadragesimo nono, huius vero regni anno quinto decimo, aliorum vero regnorum nostrorum anno trigesimo quarto.

Rex Alfonsus.

Dominus rex mandavit michi Thome Reatino et vidit eam Inicus, locum tenens magni camerarii, et P. consultor generalis Enicus locum tenens. Vidit P. consultor generalis. Vidit Petrus de Capdevila, thesaurarius generalis, hanc executoriam expeditam in regia camera Summarie die VI mensis Iunii XII indictionis MCCCCXXXVIII. Thomas prothomagister actorum. Registrata in cancelleria penes cancellarium in registro XII.

Presens copia fuit abstracta ab originali privilegio in carta membrana scripto, manu domini regis subsignato, sigillo eiusdem maiestatis inpendenti ac aliis sigillis quadrato et rotundo in pede munito, cum subscripstone mandati [ex similibus diplomatis] facti Thome Reatino regio secretario ac aliis solemnitatibus necessarii roborato et per me Petrum de Casanova notarium publicum de verbo ad verbum comprobato. Ut fides eidem adhibeatur, presens quo utor artis mee notarie appono sig(SN)num.

⁵⁵ Schulz: *sententia*.

CRONOLOGIA

Ci è sembrato opportuno raccogliere in un'unica tabella cronologica i principali eventi della storia politica e artistica a cui si è accennato nella discussione, ritenuti certi o molto probabili per quanto risulta dai documenti e dalle fonti, allo scopo di evidenziare in particolare l'intreccio tra eventi politico-diplomatici e avvenimenti artistici.

DATE ¹	EVENTI
1425	19 maggio: Jan van Eyck entra al servizio di Filippo il Buono
1426	26 agosto: Jan van Eyck viene pagato per una missione segreta per il duca di Borgogna
1427-1432 ca.	Leonardo da Besozzo lavora agli affreschi del monumento di Ladislao in San Giovanni a Carbonara
1427-1428	1 luglio 1427 – 15 febbraio 1428: ambasceria borgognone in Aragona per negoziare il matrimonio di Filippo il Buono con Isabella d'Urgell
1428	Alfonso invia Luis Dalmau in missione presso il re di Castiglia
1428-1429	19 ottobre 1428 - 6 dicembre 1429: ambasceria borgognone in Portogallo, a cui prende parte Jan van Eyck
1430	Matrimonio di Filippo il Buono con Isabella di Portogallo 10 gennaio: istituzione dell'Ordine del Toson d'Oro
1430-1432 ca.	Rogier van der Weyden dipinge il <i>San Giorgio</i> (Washington, National Gallery)
1431	Settembre: Luis Dalmau viene mandato in Fiandra da Alfonso d'Aragona
1432	6 maggio: viene inaugurato nella cattedrale di Gand il <i>Polittico dell'Agnello mistico</i> realizzato da Hubert e Jan van Eyck Jan van Eyck prende casa a Bruges
1435	Congresso di Arras
1435-1436	Renato d'Angiò è prigioniero di Filippo il Buono a Digione, dove incontra probabilmente Barthélemy d'Eyck
1435-1438 ca.	Jan van Eyck lavora al <i>Trittico Lomellino</i>
1436	Jan van Eyck termina la <i>Madonna Van der Paele</i> (Bruges, Groeningemuseum)

¹ Vengono segnate in corsivo le indicazioni cronologiche non documentate, ma frutto di ipotesi e ritenute dalla critica molto probabili.

- 7 luglio: Dalmau riceve un pagamento a Valencia; è quindi tornato da Bruges
- 11 settembre: Dalmau è pagato per un' *Annunciazione* per la cappella del castello di Játiva
- 1438 Renato d'Angiò sale sul trono di Napoli
- Leonardo da Besozzo dipinge le armi di Renato d'Angiò nel *Libro di Santa Marta*
- 1439 21 luglio: Luis Alimbrot è documentato a Valencia (dal 1432 al 1439 è documentato a Bruges)
- dal 1428 al 1440 Le navi di Alfonso effettuano 44 volte la rotta che collega i porti aragonesi e le Fiandre
- 1440 14 marzo: Pierre du Billant, ricamatore di Renato d'Angiò, è documentato a Napoli
- 1440 ca. Giorgio di Saluzzo commissiona un arazzo con *L'Adorazione dei Magi* per la cattedrale di Losanna
- 1440-1444 realizzazione del *Mappamondo* commissionato da Filippo il Buono a Guillaume Hobit, cui forse inizialmente lavorava anche Van Eyck (Facio)
- 1440-1445 (?) Petrus Christus realizza il *San Giovanni Battista* (Cleveland, Art Museum)
- 1440-1450 ca. Jacomart realizza l' *Annunciazione* (Valencia, Museo di Bellas Artes)
- 1441 Fine giugno: Jan van Eyck muore a Bruges
- 1442 Giugno: Alfonso d'Aragona conquista la città di Napoli; segna la fine del regno di Renato d'Angiò
- 22 novembre: ordine di Alfonso per organizzare il trasferimento di Jacomart a Napoli
- Miracoloso intervento della Vergine e fondazione della chiesa di Santa Maria della Pace
- Presenza di un messaggero borgognone alla corte di Alfonso
- È la data recata dal *San Girolamo nello studio* (Detroit, Institute of Art) attribuito a Jan van Eyck e bottega
- 1442 (?) Barthélemy d'Eyck esegue forse le miniature del *Mappamondo* commissionato da Filippo il Buono
- 1442-1443 ca. Barthélemy d'Eyck realizza alcune miniature nel *Libro d'Ore di Renato* (Londra, British Library, ms. Egerton 1070)
- 1443 Febbraio: ingresso trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli
- Jacomart lavora alla pala per Santa Maria della Pace
- 23 ottobre: il consiglio cittadino di Barcellona commissiona a Dalmau la *Madonna dei Consiglieri* (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)
- Una baleniera borgognone fa tappa a Barcellona
- La spedizione per Rodi lascia Villefranche con galee aragonesi sotto il comando di Geoffroy de Thoisy
- 1443-1444 ca. Barthélemy d'Eyck lavora al *Trittico dell'Annunciazione* per la cappella di Corpici nella chiesa del Salvatore a Aix-en-Provence
- 1444 7 gennaio: Alfonso d'Aragona manda Guillem Ramon de Moncada presso il duca di Borgogna

- 24 gennaio: il duca di Borgogna manda uno scudiere presso il re d'Aragona
- 31 gennaio: il *Mappamondo* commissionato da Filippo il Buono è terminato
- 19 gennaio: Barthélemy d'Eyck è documentato a Aix-en-Provence come testimone di un atto notarile insieme a Enguerrand Quarton
- Prima di marzo: Johan Gregori ha acquistato in Fiandra per conto di Alfonso d'Aragona il *San Giorgio a cavallo* dipinto da Jan van Eyck
- Estate: il *San Giorgio a cavallo* di Van Eyck viene trasportato da Valencia a Barcellona
- Settembre: la pala di Jacomart viene sistemata in Santa Maria della Pace
- Autunno: un inviato borgognone è presente alla corte di Napoli e i signori sotto il commando di Geoffroy de Thoisy soggiornano a Napoli, di ritorno dalla disfatta di Varna
- Ambasceria genovese a Napoli, alla quali partecipano Facio e Battista Lomellini (con il *Trittico Lomellino?*)
- 1444-1445 ca. Colantonio lavora alla *Cona di San Lorenzo*
- 1445 Giugno: la tavola del *San Giorgio a cavallo* di Van Eyck giunge a Napoli
A Barcellona Dalmau termina la *Madonna dei Consiglieri* (datata)
Alfonso viene eletto nell'Ordine del Toson d'Oro al capitolo di Gand
- 1446 Luglio: Alfonso invia Giovanni de Benedictis in Fiandra per acquistare arazzi (De Benedictis rimane in Fiandra almeno fino al mese di giugno 1447)
Jacomart rientra a Valencia
Autunno: Guilebert de Lannoy, diretto in terra Santa, fa tappa a Napoli; comunica al re la sua elezione nell'Ordine del Toson d'Oro e gli consegna la collana dell'Ordine eseguita da l'orefice Jehan Peutin di Bruges
- 8 ottobre: Antoine de Lonhy riceve la commissione delle vetrate del castello di Authumes
- 1447 4 gennaio: Alfonso invia alla corte di Borgogna Garcia Muntanyes e Francesco Danio per comunicare al duca l'accettazione della sua elezione nell'Ordine del Toson d'Oro e chiedere alcune modifiche
Jacomart torna a Napoli con sua moglie Maddalena
Barthélemy d'Eyck è documentato al servizio di Renato d'Angiò col titolo di «*varletz de chambre*»
- 1448 Maggio: Alfonso ringrazia il duca di Borgogna per il nuovo mantello dell'Ordine del Toson d'Oro realizzato da Leurens Broullart e Thierry du Chastel
Jacomart è documentato a Valencia
Fine 1448: Pisanello giunge alla corte di Napoli
10 marzo: Luis Alimbrot si stabilisce a Valencia
- 1449 Jean Germain scrive la *Mappemonde spirituelle*; Antoine de Lonhy esegue la miniatura del frontespizio di uno degli esemplari del codice
Leonardo da Besozzo è menzionato come «*familiaris*» del re
Alfonso concede un *Privilegium* a Pisanello; il pittore realizza diverse medaglie per il re e membri della corte

- 1450 7 novembre: Alfonso invia in Borgogna Giovanni Barressa e Giovanni Inannis, con in regalo quattro cavalli per il duca di Borgogna
13 novembre: Alfonso invia in Fiandra Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer per acquistare arazzi, stoffe, argenteria e altri beni
Canonizzazione di san Bernardino
- 1450 ca. Petrus Christus realizza il *Compianto* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts)
- 1451 Marzo: Francesco Conte, araldo del duca di Borgogna, è alla corte di Napoli
28 aprile: Nicola Portello, della segreteria del re, rientra da una missione in Borgogna
1-3 maggio: si tiene il capitolo dell'Ordine del Toson d'Oro a Mons (Alfonso vi è rappresentato da Ghilebert de Lannoy), in cui vengono eletti Inigo de Guevara e Pedro de Cardona
Fine maggio: giunge a Napoli l'ambasceria borgognone, partita da Mons il 7 maggio, e composta fra altri da Jean de Croy e Jacques de Lalaing
Giugno: partenza di Francisco del Valls per la Fiandra, dove ritrova Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer
22 luglio: grande convito del duca di Calabria in Castel Nuovo per gli ospiti borgognoni ancora presenti a Napoli
Leonardo da Besozzo è documentato per lavori per la corte di Napoli
Antonio da Fabriano termina il *San Girolamo nello studio* (Baltimora, Walters Art Gallery) (datato)
Joos van Ravensburg realizza l'affresco dell'*Annunciazione* in Santa Maria di Castello a Genova (datato)
- 1452 Marzo: gli agenti di Alfonso sono ancora in Fiandra
Visita dell'Imperatore Federico III a Napoli; la Sala Grande di Castel Nuovo è decorata con gli arazzi della *Visita della regina di Saba a Salomone*
Autunno: Alfonso riceve un organo speditogli dalle Fiandre
Il cardinale Borgia commissiona a Pere Reixach il *Polittico di Sant'Anna* (Játiva, cattedrale), attribuito dalla critica a Jacomart e Joan Reixach
Barthélemy d'Eyck è pagato per materiali destinati a una mappa della Loira
- 1453 Marzo: caduta di Costantinopoli
Giugno: Andreu Pol acquista in Fiandra per conto del re due serie di arazzi raffiguranti la *Storia di Nabucodonosor* e la *Storia di Assuero*
Alfonso riceve in regalo il *Satyræ* di Francesco Filelfo (Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 726)
- tra 1441 e 1453 Le navi di Alfonso effettuano 16 volte la rotta che collega i porti aragonesi e le Fiandre
- 1454 17 febbraio: il '*Banquet du Faisan*' si tiene a Lille in presenza di un rappresentante aragonese
23 aprile: dieta di Ratisbona
Primavera: Filippo il Buono invia Jean Jouffroy, vescovo di Arras, presso il re d'Aragona
Autunno: una nave borgognone di ritorno dalle Fiandre con merci acquistate

- da Alfonso è attaccata nel porto di Barcellona da pirati catalani (fra i beni persi risultano vari arazzi)
- 15 dicembre: Jean Poupet parte per una missione a Roma e a Napoli, dove giunge all'inizio di febbraio 1455
- Leonardo da Besozzo è documentato per lavori per la corte di Napoli
- 1455 Settembre: Jaume Torres viene pagato per il trasporto degli arazzi della *Passione* da Roma a Napoli
- Primi pagamenti a Cola Rapicano e Alfonso da Cordoba per la loro attività nello *scriptorium* di Castel Nuovo
- Il maestro arazziere Gualtiero di Tornay riceve una paga annua per il suo servizio alla corte di Alfonso
- Ognissanti: Alfonso d'Aragona prende la Croce a Napoli in presenza del legato pontificio Enea Silvio Piccolomini
- Canonizzazione di san Vincenzo Ferrer
- 1455 ca. Maestranze dello *scriptorium* di Castel Nuovo realizzano il *Libro d'Ore di Alfonso* (ultimato probabilmente nel gennaio 1446) con miniature raffiguranti *San Giorgio*, *l'Adorazione dei Magi*, *la Pietà*, etc.
- Matteo Felice esegue la decorazione miniata del Seneca, *De quaestionibus...* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. latin 17842)
- Il Maestro di Ippolita Sforza esegue le miniature del Macrobio, *Saturnalia* (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. Q.I.1)
- 1456 2 marzo: Geoffroy de Thoisy parte per una missione a Roma e a Napoli
- Agosto: la flotta pontificia parte con navi di Alfonso per una spedizione in Oriente
- Maggio: si tiene il capitolo dell'Ordine Toson d'Oro a L'Aja; i rappresentanti aragonesi assistono a cerimonie molto fastose con presentazione degli arazzi della *Storia di Gedeone* eseguiti per il duca di Borgogna
- 19 gennaio: Alfonso compra a Napoli da Gerardo d'Olanda un organo di legno per il Castel Nuovo
- 31 gennaio: pagamento per i funamboli Guglielmo lo Camus e Giovanni Libort di Borgogna
- Leonardo da Besozzo è documentato per lavori alla corte di Napoli
- Bartolomeo Facio termina il *De viris illustribus*
- 1456-1457 ca. Colantonio realizza la *Deposizione* per la chiesa di San Domenico Maggiore (Napoli, Museo di Capodimonte)
- 1457 Inaugurazione della Sala Grande di Castel Nuovo dopo i lavori.
- Fine dell'anno: Bartolomeo Facio muore a Napoli
- 1456-1458 (?) Alfonso d'Aragona riceve in regalo la tavola con *L'Adorazione dei Magi* dipinta probabilmente da Jan van Eyck
- 1458 Leonardo da Besozzo è documentato per lavori di decorazione in Castel Nuovo
- 27 giugno: Alfonso d'Aragona muore; gli succede suo figlio Ferrante d'Aragona
- 1458 ca. Il Maestro di Isabella di Chiaromonte esegue le miniature del Cyrillus Alexandrinus, *Thesaurus Adversus...* (Barcellona, Biblioteca de Catalunya,

- ms. 562)
- 1458 ? Johannes Ranerij di Tournai è attivo nella bottega di Leonardo da Besozzo
- 1459 Barthélemy d'Eyck è documentato al servizio di Renato d'Angiò col titolo di «*valet tranchant*»
- 1460 Barthélemy d'Eyck è menzionato col titolo di «*écuyer du roi de Sicile*»
La flotta cristiana cede nell'Egeo
- 1460 circa I miniatori napoletani e iberici dello *scriptorium* di Castel Nuovo realizzano il *Libro d'Ore* Getty (ms. Ludwig.IX 12) con miniature raffiguranti l'Annunciazione, l'Adorazione dei Magi, la Pietà, etc.
Colantonio dipinge il *Polittico di San Vincenzo Ferrer* per la chiesa di San Pietro Martire (Napoli, Museo di Capodimonte)
Un pittore meridionale realizza la tavola con l'Adorazione dei Magi (Torino, Galleria Sabauda)
Antonello da Messina dipinge il *San Girolamo penitente e La visita dei tre Angeli a Abramo* (Reggio Calabria, Museo della Magna Grecia)
- 1461 Ultimo documento su Dalmau a Barcellona; anno probabile della morte del pittore
- 1463 Luis Alimbrot muore a Valencia
- Tra 1454 e 1463 Le navi di Alfonso effettuano 30 volte la rotta che collega i porti aragonesi e la Fiandre
- 1468 21 giugno 1468: la confraternita di San Giorgio commissiona a Rafael Moger e Pedro Nisart il *Polittico di San Giorgio*; Nisart esegue la tavola con *San Giorgio e il drago* (Palma de Mallorca, Museo Catedralicio)
- 1470 ca. I miniatori napoletani e valenzani dello *scriptorium* di Castel Nuovo eseguono una parte delle miniature del Virgilio, *Opera* (Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 837)
- 1475-1480 ca. Nardo Rapicano (?) esegue le miniature del S. Cyprianus, *Epistulae* (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VI.C.4)
- 1480 ca. Il Maestro della Pietà di Piedigrotta dipinge la tavola con la *Pietà* per Santa Maria di Piedigrotta (Napoli, Santa Maria di Piedigrotta)
- 1480-1490 ca. Bartolomeo Bermejo dipinge l'Adorazione dei Magi (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)
Il Primo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto dipinge il *Trittico della Pietà* e il Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto dipinge i due trittici dell'Adorazione dei Magi per la cappella del Noviziato nel monastero di Monteoliveto (Napoli, musei vari)
- 1490 ca. Vengono realizzati il *Breviarium Romanum* di Ferrante d'Aragona (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.57) e le *Horae Beatae Mariae Virginis* (Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.26)

FONTI E BIBLIOGRAFIA

FONTI EDITE

Accademia Pontaniana 1957-1990

Testi e documenti di storia napoletana pubblicati dall'Accademia Pontaniana, serie II, *Fonti aragonesi*, a cura degli archivisti napoletani, 13 vol., Napoli, 1957-1990

Alizeri 1870

Alizeri, *Notizie dei prof. di dis. in Liguria dalle origini al sec. XVI*, Genova, 1870, vol. I, p. 269

Arnaud d'Agnel 1908-1910

Arnaud d'Agnel, *Les comptes du roi René publiés d'après les originaux inédits conservés aux Archives des Bouches-du-Rhône*, 3 vol., Paris, 1908-1910

ARV a

Archivo del Reino de Valencia, *Archivo del Maestre Racional, siglos XIV-XVIII, Inventario general*, Valencia, 2 vol.

ARV b

Archivo del Reino de Valencia, *Bailía general, Libros (1306-1872), Inventario*

ARV c

Archivo del Reino de Valencia, *Inventario de fondos notariales, I, Índice onomástico*

ASN

Archivio di Stato, Napoli, Tesoreria generale antica (secc. XV-XVIII), Sezione amministrativa, *Inventario n. 61 II; Inventario n. 61 III*

Averlino 1972

Antonio Averlino, detto Filarete, *Trattato di architettura*, ed. a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Milano, 1972, vol. I, p. 265

Barone 1884-1885

N. Barone, *Le cedole dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504 trascritte ed annotate*, in «Archivio storico per le province napoletane», IX (1884), pp. 5-34, 205-248, 387-429, 601-637; X (1885), pp. 5-47

Barone 1888-1890

N. Barone, *Notizie storiche raccolte dai registri Curiae della Cancelleria Aragonesa*, in «Archivio

storico per le province napoletane», XIII (1888), pp. 745-771; XIV (1889), pp. 5-16, 177-203, 397-409; XV (1890), pp. 209-232, 451-471, 703-723

Barrois 1830

J. Barrois, *Bibliothèque protypographique...*, Paris, 1830, p. 217, n° 1521 e 1522

Beccadelli 1538

Antonio Beccadelli, detto Panormita, *De dictis et factis Alphonsi regis*, Basel, 1538

Beccadelli 1739

Antonio Beccadelli, detto Panormita, *Alphonsi Regis Triumphus in Lampas sive Fax artium liberalium, hoc est, Thesaurus criticus, in quo infinitis locis theologorum, jurisconsultorum, medicorum... scripta supplentur, corriguntur, illustrantur, notantur, tomus primis [-sextus] ex otiosa bibliothecarum custodia erutus, & foras prodire iussus, Iano Grutero, II*, Firenze, 1739, pp. 123-128

Biondo 1559

Flavio Biondo, *Opera*, Basilea, 1559, vol. I, p. 377

Borradaile 1966

The Strasburg Manuscript : A Medieval Painter's Handbook, a cura di V. e R. Borradaile, New York, 1966

Boudrot 1880

J. B. Boudrot, *Petit cartulaire de l'Hôtel-Dieu de Beaune : inventaires, bulles pontificales, lettres patentes des ducs de Bourgogne et des rois de France*, Beaune, 1880

Buongiovanni 1674

Giovan Battista Buongiovanni, *Vite dei pittori antichi napoletani fino al 1600*, Napoli, 1674

Caracciolo 1934-1935

Opuscoli storici inediti, Tristano Caracciolo, a cura di G. Paladino, Bologna, 1934-1935, «Rerum Italicarum Scriptores», 22-1, t. XXII, I, p. 74

Celano 1692

Carlo Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per gli signori forestieri, raccolte dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*, Napoli, 1692, p. 706

Cennini 1982

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. a cura di F. Brunello, Vicenza, 1982, pp. 97-101

Chastellain 1863-1866

Georges Chastellain, *Oeuvres*, ed. a cura di H. Kervyn De Lettenhove, 8 vol., Bruxelles, 1863-1866, vol. III, *Chronique*

Colucci 1786

Ciriaco de' Pizzicolli, *Commentari delle antiche cose*, 1450, Codex Trevisanus, Roma, Biblioteca Capitolina, cod. n. 221, in G. Colucci, *Antichità picene*, Fermo, 1786, pp. CXLIII-IV

Commynes 1924-1925

Philippe de Commynes, *Mémoires*, ed. a cura di J. Calmette e G. Durville, 3 vol., Paris, 1924-1925

Conde 1999

R. Conde, *La Brújula. Guía del Archivo Real de Barcelona. Pere Benet (1601)*, ed. Madrid, 1999

Cordellier 1995

D. Cordellier, *Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)*, in «Verona illustrata», 8 (1995), pp. 5-230

Croce 1898

B. Croce, *La lettera di Pietro Summonte*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), fasc. 12, pp. 195-199

D'Alos 1924

R. D'Alos, *Documenti per la storia della biblioteca di Alfonso il Magnanimo*, in *Misc. Ehrle-Scritti di Storia e Paleografia*, V, *Biblioteca ed Archivio Vaticano. Biblioteche diverse*, «Studi e Testi», 41, Roma, 1924, pp. 390-422

D'Arbaumont - Marchant 1887

J. D'Arbaumont e L. Marchant, *Le Trésor de la Sainte-Chapelle de Dijon d'après ses anciens inventaires*, Dijon, 1887

De Beatis 1905

Antonio de Beatis, *Itinerario di monsignor reverendissimo et illustrissimo il cardinale de Aragona, mio signor, incominciato da la cita de Ferrara nel anno del Salvator MDXVII*, in *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*, a cura di L. Pastor, Freiburg, 1905

De Cerchi - De Robertis 1990

P. De Cerchi e T. De Robertis, *Un inventario della biblioteca aragonese*, in «Italia medievale e umanistica», XXXIII (1990), pp. 109-349

De Dominici 1742-1743

Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno, dedicate agli eccellentissimi Eletti della fedelissima città di Napoli*, Napoli, 1742-1743

De Dominici 2003

Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno, dedicate agli eccellentissimi Eletti della fedelissima città di Napoli*, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli, 2003, pp. IX-XLI, 131-151

Dehaisnes 1886

Mgr Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois, le Hainaut avant le XV^e siècle*, 3 vol., Lille, 1886

Dehaisnes - Finot 1881

Ch. Dehaisnes e J. Finot, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Nord. Archives civiles, Série B, Chambre des Comptes de Lille*, t. 4, *Chambre des Comptes de Lille, recette des finances*, Lille, 1881

De Hollanda 1964

Francisco De Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, trad. it. Milano, 1964, p. 56

De Laborde 1849-1852

L. E. S. J. De Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Etude sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*, 3 vol., Paris, 1849-1852

Del Tufo 1859

Giovan Battista Del Tufo, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie o meraviglie della mobilissima città di Napoli*, Napoli, 1588, ed. a cura di C. Tagliemi, Napoli, 1859

D'Engenio Caracciolo 1624

Cesare D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra ove oltre le vere origini e fondazioni di tutte le chiese e monasteri, spedale e altri luoghi sacri della città di Napoli e suoi borghi si tratta di tutti li corpi e reliquie di Santi ecc.*, Napoli, 1624 (1623), p. 111

Descamps 1753

Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais...*, 2 vol., Paris, 1753

Descamps 1769

Jean-Baptiste Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769

Dickinson 1955

J. G. Dickinson, *The Congress of Arras*, Oxford, 1955, pp. 239-240

Di Stefano 1560

Pietro Di Stefano, *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli nell'anno MDLX*, Napoli, 1560

Doutrepoint 1906

G. Doutrepoint, *Inventaire de la "bibliothèque" de Philippe le Bon*, 1420, Bruxelles, 1906

Facio 1566

Bartholomaei Facii Rerum gestarum Alphonsi Primi Regis neapolitani liber primis [-quintus], Basileae, 1566

Facio 1745

Bartholomaei Facii "De Viris Illustribus" liber nunc primum ex ms. Cod. in lucem erutus. Recensuit, praefationem, vitamque auctoris addidit Laurentius Mehus..., qui nonnullas Facii, aliorumque ad ipsum epistolas adjecit, Florentiae, ex typographio Joannis Pauli Giovannelli, 1745

Facio 1769

Bartholomaei Facii De rebus gestis ab Alphonso I Neapolitanorum rege commentarium libri decem... in Gravier, *Raccolta degli scrittori di storia generale del Regno*, Napoli, 1769

Félibien 1696

Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 2^e éd. Paris, Mariette, 1696

Ferrandis 1943

J. Ferrandis, *Datos documentales para la Historia del Arte Español, III: Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, p. 165

Filangieri di Candida 1936-1939

R. Filangieri di Candida, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXII (1936); XXIII (1937), pp. 267-333; XXIV (1938), pp. 258-342; XXV (1939), pp. 237-322.

Filangieri di Satriano 1883-1891

G. Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle province napoletane*, Napoli, 1883-1891

Filangieri di Satriano 1887

G. Filangieri di Satriano, *Saggio d'un indice di prospetti cronologici della vita e delle opere di alcuni artisti che lavorarono in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», XII (1887), pp. 47-78

Fontenay 1972

L.-A. Fontenay, *Dictionnaire des artistes*, Paris, 1776, ed. fac simile, Genève, 1972

Frimmel 1888

Der Anonimo Morelliano Marcanton Michiel's Notizia d'opere del Disegno, ed. a cura di T. Frimmel, Wien, 1888

Galante 1873

Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Gorizia, 1873

Guiffrey 1894-1896

J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, 2 vol., Paris, 1894-1896

Hurtebise 1907

E. G. Hurtebise, *Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey*, in «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», 2 (1907), pp. 148-188

Kendall - Iardi 1970-1971

P. M. Kendall e E. Iardi, *Dispatches with Related Documents of Milanese Ambassadors in France and Burgundy, 1450-1483*, 2 vol., Atene, OH, 1970-1971

Kervyn de Lettenhove 1870-1876

J. Kervyn De Lettenhove, *Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne (textes latins)*, 3 vol., Bruxelles, 1870-1876

La Marche 1883-1888

Mémoires d'Olivier de La Marche, maitre d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire, a cura di H. Beaune et J. d'Arbaumont, 4 vol., Paris, 1883-1888

Lanzi 1795-1796

Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia, tomo I, ove si descrivono le scuole dell'Italia inferiore, la Fiorentina, la Senese, la Romana, la Napoletana*, Bassano, 1795-1796

Lazzarini 1908

V. Lazzarini, *Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV*, in «Nuovo Archivio Veneto», 15, (1908), pp. 72-190, 249-321

Lecoy de La Marche 1873

A. Lecoy de La Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René*, Paris, 1873

Lecoy de La Marche 1875

A. Lecoy de La Marche, *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, 2 vol., Paris, 1875, pp. 137-223

March 1936

March, *Alcuni inventari di casa d'Aragona compilati in Ferrara nel secolo XVI*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXI [LX] (1936), pp. 287-333

Martens 1952

M. Martens, *La correspondance de caractère économique échangée par Francesco Sforza, duc de Milan, et Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1450-1466)*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 27 (1952), pp. 221-234

Mazzatinti 1897

G. Mazzatinti, *La biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, 1897

Mazzoleni 1951

J. Mazzoleni, *Regesto della Cancelleria aragonese di Napoli*, Napoli, 1951

Mazzoleni 1952-1955

J. Mazzoleni, *Fonti per la storia dell'epoca aragonese esistenti nell'Archivio di Stato di Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», LXXII (1952), pp. 125-154; LXXIV (1955), pp. 351-373

Mazzoleni 1957

Fonti aragonesi, a cura degli archivisti napoletani, pubblic. dall'Accademia Pontaniana, serie II, vol. I, Il Registro "Privilegiorum Summariae XLIII" (1421-1450), frammenti di cedole della tesoreria di Alfonso I (1437-1454), a cura di J. Mazzoleni, Napoli, 1957

Mazzoleni 1965

J. Mazzoleni, *Il "Codice Chigi". Un registro della cancelleria di Alfonso I d'Aragona re di Napoli per gli anni 1451-1453*, Napoli, 1965

Mazzoleni 1974

J. Mazzoleni, *Le fonti documentarie e bibliografiche dal sec. X al sec. XX conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli, 1974, vol. I, pp. 59-91

Michelant 1872

Michelant, *Inventaire des bijoux, ornements d'églises, vaisselles, tapisseries, livres, tableaux, etc., de Charles-Quint, dressé à Bruxelles au mois de mai 1536*, in «Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire ou Recueil de ses bulletins», 3^e série, 13 (1872), p. 233

Minieri Riccio 1876

C. Minieri Riccio, *Gli artisti che lavorarono in Castel Nuovo al tempo di Alfonso I e Ferrante I d'Aragona*, Napoli, 1876

Minieri Riccio 1881

C. Minieri Riccio, *Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458*, in «Archivio storico per le province napoletane», VI (1881), pp. 1-36, 231-258, 411-461

Minieri Riccio 1893

C. Minieri Riccio, *Nota di taluni artisti del secolo XV e sel XVI...*, in «Strenna Giannini», anno I (1882); ristampato in *Le Strenne Giannini, anni I, II, III*, Napoli, 1893, pp. 59-60

Monget 1898-1902

C. Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bourgogne*, 3 vol., Montreuil-sur-Mer - Tournai, 1898-1902

Monti 1931

G. M. Monti, *Il trionfo di Alfonso I di Aragona a Napoli in un'inedita descrizione contemporanea*, Napoli, 1931

Monti 1931-1932

G. M. Monti, *Il trionfo di Alfonso di Aragona a Napoli in una descrizione contemporanea*, in

«Archivio Scientifico del R. Istituto Superiore di Sc. Econ. e Comm. di Bari», vol. VI (1931-32)

Moscato 1959

R. Moscato, *Il registro 2903 della Cancelleria Neapolis dell'Archivio della Corona d'Aragona*, in *Studio in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, 1959, pp. 515-529

Napoli 1978

Mostra di documenti dell'età aragonese, catalogo della mostra (Napoli, Archivio di Stato, 29 maggio - 5 giugno 1978), Napoli, 1978

Napoli Signorelli 1810-1811

Pietro Napoli Signorelli, *Vicende della cultura nelle due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere fino a noi*, vol. III, Napoli, presso Vincenzo Flauto, 1810-1811 (1784-1786)

Nicolini 1922

F. Nicolini, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, in «Napoli Nobilissima», XVIII (1922), pp. 42-59, 68-79, 98-105, 121-146, 159-170

Nicolini 1925

F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, 1925

Nociti 1895

V. Nociti, *Il Trionfo etc. cantato da Porcellio*, Rossano, 1895

Nogara 1927

B. Nogara, *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, Roma, 1927, pp. 147-153

Notar Giacomo 1845

Notar Giacomo, *Cronica di Napoli*, Napoli, ed. Garzilli, tip. Reale, 1845, pp. 88-89

Parrino 1725

Domenico Antonio Parrino, *Nuova guida de' forastieri...*, Napoli, 1725, p. 285

Percopo 1893-1895

E. Percopo, *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVIII (1893), pp. 527-537, 784-812; XIX (1894), pp. 575-579; XX (1895), pp. 784-812

Pontano 1509

Giovanni Pontano, *Historia sui temporis, sive belli, quod Ferdinandus senior Neapolitanorum rex cum Iohanne Andegavensi duce gessit*, Napoli, stamperia P. Summonte, 1509, vol. VI

Pontano 1999

Giovanni Pontano, *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma, 1999

Prost 1889-1890

B. Prost, *Liste des artistes mentionnés dans les Etats de la maison du roi et des maisons des princes du XIII^e siècle à l'an 1500*, in «Archives historiques, artistiques et littéraires», I (1889-1890), pp. 425-437

Prost 1902-1913

B. Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, 4 vol., Paris, 1902-1913

Requin 1889

H. Requin, *Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XV^e siècle*, in «Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements», 1889, pp. 118-217

Rossignol – Garnier 1863-1894

Cl. Rossignol e J. Garnier, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Côte d'Or, Archives civiles, Série B, Chambre des comptes de Bourgogne*, 6 vol., Paris, 1863-1894

Sarnelli 1685

Pompeo Sarnelli, *Guida de' forestieri, curiosi di vedere, ed intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, 1685, pp. 110-111

Schulz 1860

H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, vol. III, p. 117 nota I, IV, pp. 184-185, n° CDXLVIII

Schütze – Willette 1992

S. Schütze e T. C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli, 1992, pp. 163-186

Sigismondo 1788-1789

Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, 1788-1789

Tarcagnola 1566

G. Tarcagnola, *Del sito e delle lodi della città di Napoli...*, Napoli, 1566

Teofilo

Teofilo, *Schedula diversarum artium*, libro primo, capitolo 25

Tutini 1898

Camillo Tutini, *De' pittori, scultori, architetti, miniatori, ricamatori napoletani e regnicoli*, in *Il Discorso anatomico*, ed. a cura di B. Croce, in «Napoli Nobilissima», VII (1898)

Vallet de Viriville 1858

Vallet de Viriville, *Barthélemy de Clerc, peintre du roi René d'Anjou (1447)*, in «Archives de l'art français», 9 (1858), pp. 209-212

Van Mander 2002

Karel Van Mander, *Le Livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, a cura di V. Gerard-Powell, 2 vol., Paris, 2002

Vasari 1966

Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 11 vol., Firenze, 1966-

Veronese 1916

Guarino Veronese, *Epistolario di Guarino Veronese, raccolto ordinato illustrato da Remigio Sabbadini*, 3 vol., Venezia, 1915-1919, vol. II, 1916, p. 492

Vinchant

F. Vinchant, *Annales de la province et comté de Hainaut*, t. 4, p. 211

Von Fabriczy 1907

Von Fabriczy, *Summontes Brief an M. A. Michiel*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXX (1907), pp. 143-168

FONTI INEDITE

Archives Départementales de la Côte d'Or, Dijon, série B, Chambre des Comptes de Dijon: B 382 a B 387, B 1699, B 1714, B 11940, B 11941.

Archives Départementales du Nord, Lille, série B, Chambre des Comptes de Lille: B 846, B 854, B 1977, B 1982, B 1984, B 1988, B 1992, B 1993, B 2002, B 2017, B 2023, B 2034, B 3418, B 3659, B 3661.

Archivio di Stato, Napoli, Tesoreria generale antica, Sezione amministrativa, Tesoreria antica - frammenti: frammenti n° 2-12.

Archivio di Stato, Napoli, Tesoreria generale antica, Sezione amministrativa, Tesoreria antica 1/I, *Inventario delle cedole di tesoreria dal 1432 al 1648*.

Archivio di Stato, Napoli, Tesoreria generale antica, Sezione amministrativa, Tesoreria antica 1/IV, *Repertorio delle cedole di tesoreria dal 1437 al 1648*.

Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, Cancelleria di Alfonso d'Aragona: registri 2655, 2656, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2716, 2690, 2654, 2657, 2651, 2652, 2653, 2895, 2698, 2699, 2697, 2700, 2696, 2939, 2720, 2721, 2717, 2718, 2719, 2901.

Archivo del Reino de Valencia, Valencia, Ufficio del Mestre Racional: registri 9050, 8791 a 8802.

Archivo del Reino de Valencia, Valencia, *Batlia general, Comptes d'administraciò, Valencia*: registri 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 65 bis, 65 ter, 66, 67, 68, 69.

Archivo del Reino de Valencia, Valencia, *Cosas prohibidas de mar y tierra, 1404-1603*: registro 272.

Archivo del Reino de Valencia, Valencia, *Manaments i empires, 1409-1701*: registro 1221.

Bernat Macip, *Inventarium memorialium, regestorum instrumentorumque omnium et aliarum scripturarum, librorum ac rerum in Regio Archivo Barcinone reconditarum, 1584-1590*. (Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, *Memoriales*, 70)

Bibliothèque Municipale de Dijon, Ms. 1986-37, B. Prost, *Dictionnaire des artistes bourguignons, XIII^e - XVIII^e siècles*, ff. 5974-5975

Padre Ribera, *Repertorium omnium et singulorum regionum regestorum in aula magna regii Archivi Barchinone collocatorum, 1708-1709* (Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, *Memoriales*, 81)

BIBLIOGRAFIA

ABBATE 1974

F. Abbate, *La pittura in campania prima di Colantonio*, Napoli, 1974

ABBATE 1967-1978

F. Abbate, *La pittura in Campania prima di Colantonio*, in *Storia di Napoli*, vol. IV, *Napoli aragonese*, Napoli, 1967-1978, p. 497

Abbate 1995

Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro, 1995

ABBATE 1998

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, vol. II, *Il sud angioino e aragonese*, Roma, 1998

ADHEMAR 1998

Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, vol. 5, *Le Musée National du Louvre, Paris, I*, a cura di H. Adhémar, Bruxelles, 1962

AGUILERA CERNI 1954

V. Aguilera Cerni, *Entorno al problemático Jacomart*, in «Archivo de arte valenciano», 1954, pp. 75-84

AGUILERA CERNI 1961

V. Aguilera Cerni, *Jacomart*, in «Archivo de arte valenciano», 1961, pp. 80-95

Aguilera Cerni 1986

Historia del arte valenciano, a cura di V. Aguilera Cerni, Valencia, 1986-1989, vol. II, *La Edad Media: el Gótico*, 1986; vol. III, *El Renacimiento*, 1986

AINAUD DE LASARTE 1955

J. Ainaud de Lasarte, *Jaume Huguet*, Madrid, 1955

AINAUD DE LASARTE 1958

J. Ainaud de Lasarte, *La pintura dels segles XV i XVII*, in *L'art català*, Vol. II, Barcelona, 1958

AINAUD DE LASARTE 1968

J. Ainaud de Lasarte, *Una tabla documentada de Lluís Dalmau*, in «Cuadernos de arqueología e historia de la ciudad», Barcelona, XII (1968), pp. 73-84

AINAUD DE LASARTE 1978

J. Ainaud de Lasarte, *Arte. El Renacimiento, el barroco y el neoclásico*, in *Cataluña*, Coll. «Tierras de España», vol. II, Madrid-Barcelona, 1978

AINAUD DE LASARTE 1990

J. Ainaud de Lasarte, *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Genève-Barcelona, 1990

Ainsworth 1995 a

Petrus Christus in Renaissance Bruges, an interdisciplinary approach, atti del convegno (New York, Metropolitan Museum of Art, 10-12 giugno 1994) a cura di M. W. Ainsworth, Turnhout, 1995

AINSWORTH 1995 b

M. W. Ainsworth, *Petrus Christus*, Gand, 1995, pp. 78-85

AIX-EN-PROVENCE 1981

Le roi René et son temps, catalogo della mostra (Aix-en-Provence, 1981), Aix-en-Provence, 1981

ALBANESE E ALII 2000

G. Albanese, D. Pietragalla, M. Bulleri, M. Tangheroni, *Storiografia come ufficialità alla corte di Alfonso il Magnanimo: i "Rerum gestarum Alfonsi regis libri X" di Bartolomeo Facio*, in *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1223-1267

ALBI 1987

R. P. Albi, *Augurios del Renacimiento y tradición medieval*, in *Historia del arte valenciano*, a cura di V. Anguilera Cerni, vol. III, *El Renacimiento*, Valencia, 1987

ALGERI 1997

G. Algeri, *Testimonianze e presenze fiamminghe nella pittura del Quattrocento*, in *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer e C. Di Fabio, Genova, 1997

ALGERI - DE FLORIANI 1991

G. Algeri e A. de Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1991, pp. 161-165

Aliberti Gaudioso 1996

Pisanello. Luoghi del gotico internazionale nel Veneto, a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, Milano, 1996

ALISIO - BERTELLI - PINELLI 2006

Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona, a cura di G. Alisio, S. Bertelli e A. Pinelli, Modena, 2006

ALOMOR 1970

G. Alomor, *Guillerm Sagrera y la arquitectura gotica del siglo XV*, «Coleccion de estudios historicos y biografias», 3, Barcelona-Madrid, 1970

ALPARONE 1969

G. Alparone, *Francesco Cicino ed altri appunti storico-artistici*, Napoli, 1969

ALPARONE 1983

G. Alparone, *Quattrocento napoletano: monogrammist TR: Pietro Befulco o Nicola Aniello Trecastella ?*, in «Arte Cristiana», LXXI (1983), 696, pp. 137-148

Amirante 1995

Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città, a cura di F. Amirante, Napoli, 1995

AMSTERDAM 1946

Van Jan Van Eyck tot Rubens, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 23 marzo - 19 maggio 1946) a cura di L. Van Puyvelde e A. J. J. Delen, Amsterdam, 1946

ANDALORO 1974

M. Andaloro, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in «Annuario dell'istituto di storia dell'arte, Facoltà di lettere dell'università di Roma», 1974-1975, 1975-1976

ANGLÈS 1976

H. Anglès, *Alfonso V d'Aragona mecenate della musica ed il suo minestre Jean Boisard*, in «Scripta musicologica», II (1976), p. 765-778

ANGLO 1977

S. Anglo, *The Courtier in The Courts of Europe, 1400-1800*, a cura di A. G. Dickens, London, 1977, pp. 33-54

ANGULO IÑIGUEZ 1955

D. Angulo Iñiguez, *Pittura del Renacimiento*, Coll. «Ars Hispaniae», vol. XII, Madrid, 1955

ANHEIM 2000

E. Anheim, *Diffusion et usages de la musique polyphonique mesurée (ars nova) (France du midi, nord de l'Espagne et de l'Italie, 1340-1430)*, in *Eglise et culture en France méridionale (XII-XIV siècle)*, Toulouse, 2000, pp. 287-323

ANNOVAZZI 1992

E. Annovazzi, *Ponentini e foresti. Pittura europea nelle collezioni dei Musei civici di Padova*, Milano, 1992

ANVERSA 1930

Exposition internationale coloniale, maritime et d'art flamand (juin-septembre 1930, Anvers). Section d'art flamand ancien. Catalogue, tome I, peinture, dessins, tapisseries, catalogo della mostra (Anvers, giugno - settembre 1930), Anvers, 1930

ARBACE 1993

L. Arbace, *Antonello da Messina. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, 1993

ARMSTRONG 1968

C. A. J. Armstrong, *La politique matrimoniale des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*, in «Annales de Bourgogne», 40 (1968), pp. 5-58

ARMSTRONG 1977

C. A. J. Armstrong, *The Golden Age of Burgundy, in The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, a cura di A. G. Dickens, New York, 1977, pp. 54-75

ARÙ 1931

C. Arù, *Colantonio ovvero il "Maestro della Annunciazione di Aix"*, in «Dedalo», 1931, pp. 1121-1141

ARU - DE GERADON 1952

Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, vol. 2, *La Galleria Sabauda de Turin*, a cura di C. Arù e E. De Geradon, Anvers, 1952

ATLAS 1985

A. W. Atlas, *The Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, 1985

AUTUN - BEAUNE 1994

La Bonne Etoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV^e siècle, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin; Beaune, Hôtel Dieu, 3 settembre - 21 novembre 1994), Autun, 1994

AVENA 1908

A. Avena, *Il restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli*, Roma, 1908

Avignon 1986

Le roi René, duc d'Anjou, de Bar et de Lorraine, roi de Sicile et de Jérusalem, roi d'Aragon, comte de Provence: 1409-1480, atti del convegno (Avignon, 13-14-15 giugno 1981), Avignon, 1986

ÁVILA 1993

A. Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993

AVRIL 1976

F. Avril, *Manuscrits à peinture d'origine française* in «Bulletin monumental», 1976, p. 337

AVRIL 1977

F. Avril, *Pour l'enluminure provençale, Enguerrand Quarton peintre de manuscrits ?*, in «Revue de l'art», 35 (1977), pp. 9-36

AVRIL 1989

F. Avril, *Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy*, in «La Revue de l'art», 85 (1989), pp. 9-34

AVRIL 1994

F. Avril, *L'origine bourguignonne de la "Messe de saint Grégoire" Jamot*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen-Age et de la Renaissance*, Milano-Paris, 1994, pp. 152-163

Avril 2001

F. Avril, *La iluminación francesa del siglo XV y el mundo mediterráneo. Contactos e influencias*, in *El Renacimiento mediterráneo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio - 2 settembre 2001) a cura di M. Natale, Madrid, 2001, pp. 63-78

AVRIL - REYNAUD 1993

F. Avril e N. Reynaud, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*, Paris, 1995 (2ª edizione aggiornata)

Avril - Saulnier 1982

Les manuscrits de la péninsule ibérique (manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale), a cura di F. Avril e A. Saulnier, Paris, 1982

AZCÁRRAGA 1989

A. Azcárraga, *Arte y artistas valencianos*, Valencia, 1989

AZCÁRATE 1996

J. M. Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid, «Manuales Arte Catedral», 1996

BACRI 1935

J. Bacri, *Pierre Spicre*, in «Gazette des Beaux-Arts», 6^e pér., 13 (1935), pp. 216-229

BALDASS 1952

L. Baldass, *Jan Van Eyck*, London-Toronto, 1952

BARBERA 1998

G. Barbera, *Antonello da Messina*, Milano, 1998

BARCELONA - BORDEAUX - GENOVA 1952

Exposición de primitivos mediterráneos, catalogo della mostra (Barcelona 1952); *Les primitifs méditerranéens, XIV^e-XV^e siècles*, catalogo della mostra (Bordeaux 1952); *I primitivi mediterranei*, catalogo della mostra (Genova 1952)

BARCELONA 1986

Thesaurus estudis, l'art als bisbats de Catalunya 1000-1800, catalogo della mostra (Barcelona 1986), Barcelona, 1986

BARCELONA 1992

Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 27 luglio - 30 novembre 1992) a cura di X. Barral i Altet, Barcelona, 1992

BARCELONA 1999

Barcelona gòtica, catalogo della mostra (Barcelona 1999), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1999

BARCELONA 2003

La pintura gotica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època, catalogo della mostra (Barcelona, MNAC, 26 febbraio - 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 giugno - 31 agosto 2003), Barcelona, 2003

BARCELONA - PALMA DE MALLORCA 1998-1999

Mallorca gòtica, catalogue de l'exposition (Barcelona - Palma de Mallorca, 1998-1999), Barcelona, 1998

Barral i Altet 1986-1990

Artistes, artisans et production artistique au moyen âge, atti del convegno (Rennes, Centre National de la recherche Scientifique, Université de Rennes II - Haute Bretagne, 2-6 maggio 1983) a cura di X. Barral i Altet, 3 vol., Paris, 1986-1990

BATLLORI 1978

M. Batllori, *Elements comuns de cultura i d'espiritualitat*, in *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, atti del convegno (Napoli, 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-1984, vol. I, Napoli, 1978, pp. 233-249

BATTISTI 1985

E. Battisti, *Antonello. Il teatro sacro, gli spazi, la donna*, Palermo, 1985

BAUCH 1961-1962

K. Bauch, *Bildnisse des Jan van Eyck*, in "Jahresheft, 1961-1962, des Heidelberger Akademie des Wissenschaften", pp. 96 e ss.

BAUCH 1967

K. Bauch, *Bildnisse des Jan van Eyck*, in K. Bauch, *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1967, pp. 79 e ss.

BAXANDALL 1964

M. Baxandall, *Bartholomaeus Facies on Painting. A fifteenth-century Manuscript of the 'De viris illustribus'*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVII (1964), pp. 90-107

BAXANDALL 1971

M. Baxandall, *Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford, 1971, trad. it. *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1340-1450*, Milano, 1994; trad. fr. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, 1989

BAXANDALL 1972

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972; trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nel Quattrocento*, Einaudi, 2000 (1978)

BAYOT 1908

A. Bayot, *La Légende de Troie à la cour de Bourgogne*, in «Société d'émulation de Bruges, Mélanges», I, Bruges, 1908, pp. 34-50

BAZIN 1952

G. Bazin, *Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XV^e siècle*, in «La revue des arts», IV (1952), pp. 194-208

BEAN - TURCIC 1982

J. Bean e L. Turcic, *15th et 16th Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1982

BEAULIEU - BAYLE 1956

M. Beaulieu e J. Baylé, *Le costume de Bourgogne de Philippe Le Hardi à la mort de Charles Le Téméraire (1364-1477)*, Paris, 1956

BEAULIEU - BEYER 1992

M. Beaulieu e V. Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen-Age*, Paris, 1992

BEENKEN 1943

H. Beenken, *Hubert und Jan van Eyck*, München, 1943

BEENKEN 1951

H. Beenken, *Rogier van der Weyden*, München, 1951

BELLOSI 1975

L. Bellosi, *I Limbourg precursori di van Eyck? Nuove osservazioni sui 'Mesi' di Chantilly*, in «Prospettiva», 1 (1975), pp. 24-34

BELLOSI 1980

L. Bellosi, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale: Torino, Palazzo Madama, aprile-*

giugno 1979 [recensione], in «Prospettiva», 20 (1980), pp. 89-93

BELOZERSKAYA 2000

M. Belozerskaya, *Jan van Eyck's Lost Mappamundi – A Token of Fifteenth-Century Power Politics*, in «Journal of Early Modern History», 4 (2000), pp. 43-82

BELOZERSKAYA 2002

M. Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Art across Europe*, Cambridge, 2002

BELTING – EICHBERGER 1983

H. Belting e D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms, 1983

BELTING 1998

H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1998

BENESCH 1945

O. Benesch, *The Art of Renaissance in Northern Europe*, Cambridge, 1945

BENITO DOMÉNECH 2001

F. Benito Doménech, *Evocaciones flamencas en los primitivos valencianos*, in *La Clave flamenco en los primitivos valencianos*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 maggio - 2 settembre 2001), a cura di F. B. Doménech e J. Gómez Frechina, Valencia, 2001, pp. 23-62

BENITO DOMÉNECH 2003

F. Benito Doménech, *La pintura hispanoflamenca a València*, in *La pintura gotica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra (Barcelona, MNAC, 26 febbraio - 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 giugno - 31 agosto 2003), Barcelona, 2003, pp. 29-40

BENITO GOERLICH 1989

D. Benito Goerlich, *La España gótica. Valencia y Murcia*, vol. IV, *Valencia y Murcia góticas*, Madrid, 1989

BENITO GOERLICH 1990

D. Benito Goerlich, *Pintura gótica valenciana*, in *Fondos del Museo catedralicio de Segorbe*, Valencia, 1990

Benito Goerlich – Piqueras 1994

Museos de España: Valencia, Museo de Bellas Artes S. Pio V, a cura di D. Benito Goerlich e D. Piqueras, Madrid, 1994

BENTLEY 1995

J. H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli, 1995

BERENSON 1917

B. Berenson, *Catalogue of the Golden Collection presented to the Cleveland Museum*, Cleveland, 1917, p. 20

BERENSON 1948

B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano, 1948

BERENSON 1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance School. Venetian School*, Londra 1957

BERGBAUER 2004

B. Bergbauer, *Les marchands italiens commanditaires de tableaux flamands. Les oeuvres des musées français*, in corso di stampa, 2004

BERG SOBRE 1998

J. Berg Sobré, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", Itinerant Painter in the Crown of Aragon*, San Francisco-London-Bethesda, 1998

BERMEJO MARTÍNEZ 1980

E. Bermejo Martínez, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, vol. I, Madrid, 1980

BERMEJO MARTÍNEZ 1990

E. Bermejo Martínez, *Influencia de Van Eyck en la pintura española*, in «Archivo español de arte», LXIII (1990), pp. 555-569

BERN 2001-2002

Burgundische Tapisserien im Historischen Museum Bern, catalogo della mostra (Bern, Historisches Museum, 1 novembre 2001 - 21 aprile 2002) a cura di A. Rapp Buri e M. Stucky-Schürer, München, 2001, pp. 33-40

BERNICH 1904

Bernich, *La Sala del trionfo in Castelnuovo*, in «Napoli Nobilissima», XI (1904), pp. 165-168

BERTAUX 1896

E. Bertaux, *Per la storia dell'arte nel napoletano, Sant'Agata dei Goti*, in «Napoli Nobilissima», V (1896), pp. 3-9

BERTAUX 1900

E. Bertaux, *L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXV (1900), 1, pp. 27-63

BERTAUX 1905-1906

E. Bertaux, *Les artistes français au service des rois angevins de Naples* in «Gazette des Beaux-Arts», 33 (1905), pp. 265-281; 34 (1906), pp. 89-115, pp. 313-325

BERTAUX 1906

E. Bertaux, *Un triptyque flamand à Valence*, in «Gazette des Beaux-Arts», II (1906), pp. 217-222

BERTAUX 1907

E. Bertaux, *Les primitifs espagnols (I). Les problèmes – les moyens d'étude*, in «La Revue de l'art ancien et moderne», XX (1906), pp. 417-436; *Les primitifs espagnols (II-III-IV). Les disciples de Jean van Eyck dans le royaume d'Aragon*, in «La

Revue de l'art ancien et moderne», XXII (1907), pp. 107-126, 241-262, 339-360

BERTAUX 1911

E. Bertaux, *La peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècles jusqu'au temps des Rois Catholiques*, in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, a cura di A. Michel, vol. IV, t. 2, *La Renaissance*, Paris, 1911

BERTELLI 1990

S. Bertelli, *Il corpo del re: sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, 1990

BERTELLI E ALII 1985

S. Bertelli, F. Cardini e E. Garbero Zorzi, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano, 1985

BEYER 2002

A. Beyer, *Eclectisme des princes et des commanditaires : Naples et le Nord*, in *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo - 30 giugno 2002) a cura di T.-H. Borchert, Bruges, 2002, pp. 118-127

BIALOSTOCKI 1989 a

J. Bialostocki, *Some values of Artistic Periphery*, in *Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art* (Washington 1986), a cura di I. Lavin, Washington, University Park, 1989, pp. 49-58

BIALOSTOCKI 1989 b

J. Bialostocki, *Il Quattrocento nell'Europa settentrionale*, Torino, 1989; trad. fr. *L'art du XV^e siècle des Parler à Dürer*, Paris, 1993

BIGNARDI 1984

M. Bignardi, *Il Trittico del Maestro dell'Incoronazione di Eboli...*, in «Apollo», V (gennaio 1965-dicembre 1984), pp. 115-125

BIGNARDI 1984

M. Bignardi, *Un ignoto pittore salernitano della prima metà del Quattrocento*, in «Apollo», V (gennaio 1965-dicembre 1984), pp. 127-132

BILLINGE - CAMPBELL 1995

R. Billinge & L. Campbell, *The Infra-red Reflectograms of Jan van Eyck's Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his Wife Giovanna Cenami (?)*, in «National Gallery Technical Bulletin», 16 (1995), p. 47-60

BINARD 1997

M. Binard, *Etude de la Bible, manuscrit n° 23 de la bibliothèque municipale de Beaune*, Dijon, 1997

BIRKMEYER 1962

K. M. Birkmeyer, *Notes on the Two Earliest Paintings by Rogier van der Weyden*, in «The Art Bulletin», 44 (1962), pp. 329-331

BLOCH 1963

V. Bloch, *Un unknown composition by the Master of Flemalle*, in «The Burlington Magazine» 719 (1963), p. 72

BLOCKMANS 2000

W. Blockmans, *Les "Pays de par-deçà" au temps des incertitudes, in Bruges à Beaune, Marie l'héritage de Bourgogne*, catalogo della mostra (Beaune, 18 novembre 2000 - 28 febbraio 2001), Paris, 2000

BOCCARDO - DI FABIO 1997

P. Boccardo e C. Di Fabio, *Fiamminghi in Liguria: una premessa*, in *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer e C. Di Fabio, Genova, 1997

Boccardo - Di Fabio 1997

Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer e C. Di Fabio, Genova, 1997

Boccardo - Di Fabio 2005

Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezionisti, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Milano, 2005

BOLOGNA 1950

F. Bologna, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in «Proporzioni», III (1950), pp. 86-98

BOLOGNA 1953

F. Bologna, *Les primitifs méditerranéens*, in «Paragone», 37 (1953), pp. 49-56

BOLOGNA 1955

F. Bologna, *Il polittico di San Severino apostolo del Norico*, in «Paragone», 61 (1955), pp. 3-17

BOLOGNA 1969

F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte dell'età fridericiana*, Roma, 1969

BOLOGNA 1977

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso d'Aragona a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977

BOLOGNA 1978

F. Bologna, *Apertura sulla pittura napoletana dell'età aragonese*, in *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, atti del convegno (Napoli, 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-1984, vol. I, Napoli, 1978 pp. 251-299

BOLOGNA 1979-1984

F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino, 1979-1984, pp. 165-282

BOLOGNA 1982 a

F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, 1982, p. 75

BOLOGNA 1982 b

F. Bologna, s. v. *Colantonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVII, Roma, 1982, pp. 697-700

BOLOGNA 1987

F. Bologna, *L'arco trionfale di Alfonso d'Aragona nel Castel Nuovo di Napoli*, in *L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona e il suo restauro*, Roma, 1987

BOLOGNA 1989

F. Bologna, *Ritorno al Maestro di San Severino Apostolo del Norico*, in *Il polittico di San Severino. Restauri e recuperi*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 dicembre 1989 - 4 marzo 1990) a cura di F. Bologna, Napoli, 1989, pp. 13-38

BOLOGNA 1991

F. Bologna, *Miniatura a Napoli dal '400 al '600, in Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, catalogo della mostra (Napoli, San Domenico Maggiore, 1991) a cura di A. Putaturo Muraro e A. Perriccioli Saggese, Napoli, 1991, pp. 19-32

BOLOGNA 1993

F. Bologna, *La cultura pittorica di Napoli nei decenni aragonesi, con uno sguardo ai problemi dell'arco trionfale di Alfonso in Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'età barocca*, a cura di G. Pugliese Caratelli, Napoli, 1993, pp. 65-90

BOLOGNA 1994 a

F. Bologna, *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale in Storia del Mezzogiorno*, vol. XI, Roma, 1994

BOLOGNA 1994 b

F. Bologna, *Un passo del "Libro de Architectura" di Antonio Filarete e l'Arco trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», III, serie 7 (1994), pp. 191-222

BOLOGNA 2001

F. Bologna, *La "Cona" degli Ordini francescani di Colantonio nella chiesa di San Lorenzo a Napoli*, in *Il Polittico di Colantonio a San Lorenzo*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre - 2 dicembre 2001) a cura di F. Bologna, Napoli, "Quaderni di Capodimonte", 2001

BONCOMPTE COLL 1997

C. Boncompite Coll, *El Sant Jordi de Pere Nisart: enigma en clau de misteri eyckia*, in «Lambard», 10 (1997 [1998]), pp. 197-213

BONSANTI 1976

G. Bonsanti, *Gli artisti stranieri nelle Vite del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, in *Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della morte* (Firenze, 1974), Firenze, 1976, pp. 717-734

BONNEFOY 1954

Y. Bonnefoy, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954, pp. 26-28, p. 167

BORCHERT 1998

T.-H. Borchert, *La découverte de la peinture brugeoise in Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, catalogo della mostra (Bruges, Memlingmuseum - Oud-Sint-Janshospitaal, 15 agosto - 6 dicembre 1998) a cura di M. P. J. Martens, 2 vol., Paris, 1998, vol. I, pp. 15-21

BORCHERT 2005

T.-H. Borchert, *Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States*, in *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. Van Buren, H. Van Veen, Amsterdam, 2005, pp. 173-217

BORCHERT 2006

T.-H. Borchert, *Antonello da Messina e la pittura fiamminga*, in *Antonello da Messina, l'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 25 giugno 2006) a cura di M. Lucco, Roma, 2006, pp. 27-41

BOSKOVITS 1977

M. Boskovits, *Una ricerca su Francesco Squarcione*, in «Paragone», 325 (1977), pp. 40-70

BOSKOVITS 1990

M. Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting, 1290-1470*, London, 1990

BOSQUE 1965

A. de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*, Paris, 1965

BOSSHARD 1992

E. Bosshard, *Revealing Van Eyck. The Examination of the Thyssen-Bornemisza 'Annunciation'*, in «Apollo», 136 (1992)

BOTTARI 1935

S. Bottari, *Contributi allo studio dell'ambiente artistico siciliano nel '400 e alla formazione di Antonello da Messina*, in «La critica d'arte», anno I (1935), 2 (dicembre), pp. 94-101

BOTTARI 1937

S. Bottari, *Il primo Antonello*, in «La critica d'arte», 2 (1937), pp. 97-109

BOTTARI 1953

S. Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, Bari, 1953

BOTTARI 1954

S. Bottari, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina-Firenze, 1954

BOTTARI 1955

S. Bottari, *Antonello da Messina*, Milano, 1955

BOTTARI 1958

S. Bottari, s. v. *Antonello da Messina*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. I, Venezia-Roma, 1958, pp. 462-470

BOUCHOT 1904 a

H. Bouchot, *Les Primitifs français, 1292-1500, complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition*, Paris, 1904

BOUCHOT 1904 b

H. Bouchot, *L'Esposizione dei "Primitivi" francesi ed i suoi risultati*, in «L'arte», 7 (1904), pp. 223-240

BOYER 1948

J. Boyer, *Le Maître Aix enfin identifié*, in «Connaissance des arts», 72 (1958), pp. 38-43

BOYER 1959

J. Boyer, *Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix*, in «Gazette des Beaux-Arts», 54 (dicembre 1959), pp. 301-314

BOYER 1985

J. Boyer, *Nouveaux documents sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix* in «Gazette des Beaux-Arts», 106 (dicembre 1985), pp. 189-194

BRACA 2001

A. Braca, *Rinascimento e Manierismo a Salerno*, in *Storia di Salerno*, a cura di G. Cacciatore, I. Gallo e A. Placanca, Salerno, 2001, vol. II, pp. 233-245

BRAND PHILIP 1971

L. Brand Philip, *The Ghent Altarpiece*, 1971, p. 183

BRANDI 1979

C. Brandi, *Relazione sui restauri*, ICR, Roma, luglio 1979

BRENK 2003

B. Brenk, *Committenza e retorica*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, 4 vol., Torino, Einaudi, 2002-2204, vol. II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, 2003, pp. 3-42

BRESC BAUTIER 1979

G. Bresc Bautier, *Artistes, patriens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*, «Collection de l'Ecole Française de Rome», 40, Roma, 1979

BROWN 1963

J. Brown, *Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes*, in «Archivo español de arte», XXXVI (1963), pp. 269-279

BRUGES 1867

Tableaux de l'ancienne école néerlandaise exposés à Bruges dans la grande salle des Halles, Bruges, 1867

BRUGES 1907

Exposition de la Toison d'or et de l'art néerlandais sous les ducs de Bourgogne, catalogo della mostra (Bruges, giugno - ottobre 1907) a cura di Pol de Mont, Bruxelles, 1907

BRUGES - VENEZIA - ROMA 1951.

I fiamminghi e l'Italia, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, giugno-agosto 1951; Venezia, Palazzo Ducale, settembre 1951; Roma, Palazzo Barberini, novembre 1951), 1951

BRUGES 1962

La Toison d'Or, cinq siècles d'art et d'histoire, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 14 luglio - 30 settembre 1962), Bruges, 1962

BRUGES 1998

Bruges et la Renaissance, de Hans Memling à Pierre Pourbus, catalogo della mostra (Bruges, Memlingsmuseum - Oud-Sint-Janshospitaal, 15 agosto - 6 dicembre 1998), a cura di J. P. Martens, 2 vol., Paris, 1998

BRUGES 2002

Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo - 30 giugno 2002) a cura di T.-H. Borchert, Bruges, 2002

BRUNELLI 1907

E. Brunelli, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna*, in «L'arte», 10 (1907), pp. 359-371

BRUNELLI 1930

E. Brunelli, *La galleria di Palermo e il museo di Trapani nel biennio 1927-1928*, in «L'arte», 33 (1930), pp. 347-374

BRUNET 1971

M. Brunet, *Le parc d'attraction des ducs de Bourgogne à Hesdin*, in «Gazette des Beaux-Arts», 78 (1971), pp. 331-342

BRUXELLES 1947

Les Primitifs flamands, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie), Bruxelles, 1947

BRUXELLES 1951.

Le siècle de Bourgogne, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 13 ottobre - 16 dicembre 1951), Bruxelles, 1951

BRUXELLES 1959

La miniature flamande: le mécénat de Philippe le Bon, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1959) a cura di L. M. J. Delaissé, Bruxelles, 1959

BRUXELLES 1967

La librairie de Philippe le Bon, catalogo della mostra (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 1967), Bruxelles, 1967

BRUXELLES 1991

Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, 1397-1471, catalogo della mostra (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 1991), Bruxelles, 1991, pp. 28-29

BRUYN 1957

J. Bruyn, *Van Eyck Problemen: De Levensbron het werk van een leerling Jan van Eyck*, Utrecht, 1957

BRUYN 1982

J. Bruyn, *Antonello en de Nederlanden. Een notitie naar aanleiding van een congres in Messina*, in «Oud Holland», 96 (1982), pp. 240-243

BUDDE 1986

R. Budde, *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung*, Milano, 1986

BUETTNER 2001

B. Buettner, *Past presents: new year's gifts at the Valois courts, ca. 1400*, in «Art Bulletin», 83 (2001), pp. 598-625

BULLEN 1994

J.-B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, 1994

BURCKHARDT 1860

J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel, 1860

BURCKHARDT 1878

J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1878

BURCKHARDT 1901

D. Burckhardt, *Das Werk des Konrad Witz, in Festschrift zur Erinnerung an Basels Eintritt in den Bund der Eidgenossen*, Basel, 1901

BURKE 1986

The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy, Princeton, 1986

BURKE 1998 a

P. Burke, *The European Renaissance: Centres and Peripheries*, Oxford, 1998; trad. it. *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, Roma-Bari, 1998

BURKE 1998 b

P. Burke, *L'art de la propagande à l'époque de Pisanello*, in *Pisanello*, atti del convegno (Paris, 26-28 giugno 1996) a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris, 1998, pp. 253-261

CAGLIARI 1983-1984

Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti, catalogo della mostra (Cagliari, convento di San Domenico, 26 novembre - 20 dicembre 1983; Cittadella dei

Musei, 26 dicembre 1983 - 20 gennaio 1984) a cura di R. Concas, Cagliari, 1983

CAGLIARI 1989

La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV), catalogo della mostra (Cagliari 1989), Cagliari, 1989

CALECA 1985

A. Caleca, *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra (Cagliari, convento di San Domenico, 26 novembre - 20 dicembre 1983; Cittadella dei Musei, 26 dicembre 1983 - 20 gennaio 1984) a cura di R. Concas, Cagliari, 1983

CALDERA 2005

M. Caldera, *Pittura in Liguria nel XV secolo*, Milano, 2005, pp. 83 ss.

CALDERONI MASETTI 2002

A. R. Calderoni Masetti, *Modelli di oreficeria franco-borgognona alla Corte di Ferrara*, in *Medioevo e modelli*, atti del convegno (Parma, 27 settembre - 1 ottobre) a cura di A. Quintavalle, Parma, 2002, pp. 649-660

CALLIAS BEY - FINANCE 1997

M. Callias Bey e L. de Finance, *Le vitrail au temps des ducs de Bourgogne*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 94-103

CALMETTE 1905 a

J. Calmette, *L'origine bourguignonne de l'Alliance Austro-Espagnole, Cours d'histoire de la Bourgogne et de l'art bourguignon, introduction*, Dijon, 1905

CALMETTE 1905 b

J. Calmette, *Une ambassade espagnole à la cour de Bourgogne en 1477*, in «Bulletin hispanique», 7 (1905), 1 (janvier-mars), pp. 34-37

CALMETTE 1908

J. Calmette, *Relations de la cour de Bourgogne avec la cour d'Aragon au XV^e siècle*, in «Revue bourguignonne», XVIII (1908), pp. 153 ss.

CALMETTE 1911

J. Calmette, *Le projet de mariage bourguignon-napolitain en 1474 d'après une acquisition récente de la Bibliothèque Nationale*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes», LXXII (1911), pp. 3-16

CALMETTE 1964 (1949)

J. Calmette, *Les Grands Ducs de Bourgogne*, ed. a cura di P. Gras e J. Richard, Paris, 1964 (1949)

Calzona - Fiore - Tenenti 2002

Il principe architetto, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999) a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, «Ingenium. Centro di Studi Leon Battista Alberti», 4, Firenze, 2002

CAMERINO 2002

Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 19 luglio - 17 novembre 2002) a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo López, Milano, 2002

CAMPAGNA CICALA 1987

F. Campagna Cicala, *La pittura in Sicilia nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 vol. Milano, 1987, vol. II, pp. 478-487

CAMPBELL 1974

L. Campbell, *Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode*, in «The Burlington Magazine», 116 (1974), pp. 634-646

CAMPBELL 1976

L. Campbell, *Art market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, in «The Burlington Magazine», 118 (1976), pp. 188-198

CAMPBELL 1981 a

L. Campbell, *The early Netherlandish Painters and their Workshops*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III (6-8 settembre 1979). Le problème du Maître de Flémalle-Van der Weyden*, a cura di D. Hollanders-Favart e R. Van Schoute, Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 43-61

CAMPBELL 1996

L. Campbell, s. v. *Weyden, Rogier van der*, in *The Dictionary of Art*, London-New-York, Turner, 1996

CAMPBELL 1998

L. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London, «National Gallery Catalogues», 1998

CAMÓN AZNAR 1966

J. Camón Aznar, *Pintura medieval española*, Coll. «Summa Artis», vol. XXII, Madrid, 1966

CANELLAS - TORRA 2000

B. Canellas e A. Torra, *Los registros de la Cancillería de Alfonso el Magnánimo*, Madrid, 2000

CANFIELD 1995

G. B. Canfield, *The Reception of Flemish Art in the Renaissance Florence and Naples in Petrus Christus in Renaissance Bruges: An interdisciplinary Approach*, atti del convegno (New York, Metropolitan Museum of Art, 10-12 giugno 1994) a cura di M. W. Ainsworth, New York, 1995, pp. 35-42

CAPASSO 1876-1877

B. Capasso, *Le fonti della storia delle province napoletane dal 568 al 1500*, in «Archivio storico per le province napoletane», I (1876), pp. 2-32, 181-210, 379-393, 581-618; II (1877), pp. 3-48

CAPASSO 1880

B. Capasso, *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, in "Archivio storico per le province napoletane", VI (1881), pp. 531-550

CAPASSO 1902

B. Capasso, *Le fonti della storia delle province napoletane dal 568 al 1500*, Napoli, 1902

CARANDENTE 1968

G. Carandente, *Les primitifs flamands. I. Répertoire de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle. Collections d'Italie. Sicile, Bruxelles*, 1968

CARDINI 1993

F. Cardini, *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Roma, 1993, pp. 181-212

CARON 2003

M. T. Caron, *Les vœux du faisan, noblesse en fête, esprit de croisade. Le manuscrit français 11594 de la Bibliothèque Nationale de France*, Turnhout, 2003

CARON - CLAUZEL 1997

M. T. Caron e D. Clauzel, *Le Banquet du faisan*, Arras, 1997

CARTELIERI 1929

O. Cartelieri, *The Court of Burgundy*, New York, 1970 (London, 1929)

CASSAGNES-BROUQUET 1996

S. Cassagnes-Brouquet, *Contribution à l'étude de la peinture médiévale: les peintres en Bourgogne sous les ducs de Valois, 1363-1477*, 5 vol., thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Bourgogne, Faculté des Lettres, Dijon, 1996

CASSAGNES-BROUQUET 1997

S. Cassagnes-Brouquet, *La peinture en Bourgogne sous les ducs Valois*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 30-45

CASSAGNES-BROUQUET 1998

S. Cassagnes-Brouquet, *Propagande et répression: les peintres au service du prince dans la Bourgogne des ducs Valois*, in «Territoires contemporains», 6 (1998, 2e semestre), pp. 63-70

CASSESE 1985

G. Cassese, *Il dibattito storico-critico sull'arco di Alfonso d'Aragona. Problemi generali e questioni di metodo*, in «Quaderni dell'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale», 2 (1985)

CASTELFRANCHI VEGAS 1966 a

L. Castelfranchi Vegas, *I rapporti Italia-Fiandra (I)*, in «Paragone», 195 (1966), pp. 9-24

CASTELFRANCHI VEGAS 1966 b

L. Castelfranchi Vegas, *I rapporti Italia-Fiandra (II)*, in «Paragone», 201 (1966), pp. 42-69

CASTELFRANCHI VEGAS 1969

L. Castelfranchi Vegas, *Intorno a un "Compianto di Cristo"*, in «Paragone», 229 (1969), pp. 46-49

CASTELFRANCHI VEGAS 1981

L. Castelfranchi Vegas, *Osservazioni sulle fonti fiamminghe di Antonello*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno di studi (Messina, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro di Studi Umanistici, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina, 1987, pp. 21-47

CASTELFRANCHI VEGAS 1996

L. Castelfranchi Vegas, *Il Quattrocento, l'arte del Rinascimento*, Milano, 1996

CASTELFRANCHI VEGAS 1998

L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del quattrocento*, Milano, 1998 (1983)

CASTELNUOVO 1960

E. Castelnuovo, *Ragguaglio provenzale (Una "Ecole d'Avignon" di Michel Laclotte)*, in «Paragone», 131 (1960), pp. 35-49

CASTELNUOVO 1961

E. Castelnuovo, *Ecole d'Avignon*, in «Art de France», 1 (1961), pp. 283-287

CASTELNUOVO 1966

E. Castelnuovo, *Prospettiva italiana e microcosmo fiammingo*, Coll. «I Maestri del Colore», n° 259, 1966

CASTELNUOVO 1969

E. Castelnuovo, *Il Bottino di Borgogna*, in «Arte illustrata», II (1969), 19-20-21, pp. 14-24

CASTELNUOVO 1976 a

E. Castelnuovo, *L'histoire sociale de l'art: un bilan provisoire*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 6 (1976), pp. 63-75

CASTELNUOVO 1976 b

E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte (I)*, in «Paragone», 313 (1976), pp. 3-30

CASTELNUOVO 1977

E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte (II)*, in «Paragone», 323 (1977), pp. 3-34

CASTELNUOVO

E. Castelnuovo, *Il contributo sociologico*, in *I Congresso Nazionale di Storia dell'arte, Quaderni de «La ricerca scientifica»*, 106, pp. 89-100

CASTELNUOVO 1983

E. Castelnuovo, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, *dal medioevo al quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino, 1983, pp. 167-227

CASTELNUOVO 1987 a

E. Castelnuovo, *Presenze straniere: viaggi di opere, itinerari di artisti*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 vol., Milano, 1987, vol. II, pp. 514-523

CASTELNUOVO 1987 b

E. Castelnuovo, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari, 1987, pp. 237-269

CASTELNUOVO 1991

E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignon, Matteo Giovanetti, e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, 1991

CASTELNUOVO 1996

E. Castelnuovo, *L'autunno del medioevo nel Veneto*, in *Pisanello. Luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milano, 1996, pp. 19-35

CASTELNUOVO 1999

E. Castelnuovo, *Rinascimento: un fenomeno europeo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1999) a cura di B. Aikema e B. L. Brown, Milano, 1999, pp. 26-29

CASTELNUOVO 2004 a

E. Castelnuovo, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in E. Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel medioevo*, vol. 4, *Il medioevo al passato e al presente*, Torino, 2004, pp. 785-809

CASTELNUOVO 2004 b

E. Castelnuovo, "Artifex bonus". *Il mondo dell'artista medievale*, in "Artifex bonus". *Il mondo dell'artista medievale* a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari, 2004, pp. v-xxxv

Castelnuovo 2004 a

Arti e storia nel medioevo, vol. 1, *Tempi, spazi, istituzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, 2002

Castelnuovo 2004 b

Arti e storia nel medioevo, vol. 2, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, 2003

Castelnuovo 2004 c

Arti e storia nel medioevo, vol. 3, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, 2004

Castelnuovo 2004 d

Arti e storia nel medioevo, vol. 4, *Il medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, 2004

Castelnuovo 2004 e

"Artifex bonus". *Il mondo dell'artista medievale* a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari, 2004

CASTELNUOVO-BIGNANIMI 1991

E. Castelnuovo e I. Bignanimi, *Arte e Società*, in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Roma, 1991-2001, vol. I, 1991, pp. 319-339

CASTELNUOVO-GAMBONI 1984

E. Castelnuovo e D. Gamboni, *La Suisse dans le paysage artistique. Le problème méthodologique de la géographie artistique*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 41 (1984), p. 65

CASTELNUOVO-GINZBURG 1979

E. Castelnuovo e C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*. vol. I, *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino, 1979, pp. 285-352

CASTELNUOVO-GINZBURG 1987

E. Castelnuovo e C. Ginzburg, *Zentrum und Peripherie*, in «Italienische Kunst», 1, (1987), pp. 21-91

Catalogue 1887

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, vol. VI, *Manuscrits de la bibliothèque de Beaune*, Paris, 1887

Cauchies 1998

A la cour de Bourgogne: le duc, son entourage, son train, a cura di J.-M. Cauchies, Turnhout, 1998

CAUSA 1950

R. Causa, *Angiolillo Arcuccio*, in «Proporzioni», III (1950), pp. 99-110

CAUSA 1954

R. Causa, *Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo*, in «Paragone», 55 (1954), pp. 3-23

CAUSA 1961

R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo, 1961

CAUSA 1973

R. Causa, *L'arte nella certosa di San Martino a Napoli*, Napoli, 1973

CAVALCASELLE - CROWE 1857

G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works*, London, 1857; trad. fr. *Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs oeuvres*, Bruxelles, 1862; trad. it. *Storia dell'antica pittura fiamminga*, Firenze, 1899

CECI 1899

G. Ceci, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», XVIII (1899), fasc. 11, pp. 163-168

CECI 1900

G. Ceci, *Nuovi documenti per la storia delle arti a Napoli durante il Rinascimento*, in «Napoli Nobilissima», IX (1900), fasc. 6, pp. 81-84

CECI 1908

G. Ceci, *Il primo critico del de Dominici*, in "Archivio storico per le province napoletane", XXXIII (1908), pp. 618-638

CECI 1909

G. Ceci, *La storia dell'arte napoletana di Onofrio Giannone con riprod. XLV ritratti d'artisti*, Napoli, 1909

CECI 1911

G. Ceci, *Saggio di una bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Bari, 1911

CECI 1937

G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Napoli, 1937

CERONE 1902

F. Cerone, *La politica orientale di Alfonso di Aragona*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXVII (1902), pp. 3-93, 380-456, 555-634, 774-852; XXIII (1903), pp. 154-212

CERVERÓ GOMIS 1964

L. Cerveró Gomis, *Pintores valentinos. Su cronologia y documentación*, in «Anales del Centro de cultura valenciana», XXV (1964), 49, pp. 83-136

CHABEUF 1900

H. Chabeuf, *Les tapisseries de l'église Notre Dame de Beaune*, in «Revue de l'art chrétien», 1900, pp. 193-205

CHABEUF 1901

H. Chabeuf, *Peintures murales du XV^e siècle à Beaune*, in «Revue de l'art chrétien», 1901, pp. 508-510

CHAPUIS 1995

J. Chapuis, *German and French Painting. Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 1995, pp. 92-111

CHASTEL 1965 a

A. Chastel, *Renaissance méridionale 1460-1500*, Paris, 1965, riedizione in A. Chastel, *Renaissance italienne 1460-1500*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 11-404

CHASTEL 1965 b

A. Chastel, *Le grand atelier d'Italie 1460-1500*, Paris, 1965, riedizione in A. Chastel, *Renaissance italienne 1460-1500*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 407-895

CHASTEL 1987

A. Chastel, *Luigi d'Aragona: un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Bari, 1987, pp. 217-218

CHASTEL 1993

A. Chastel, *La pala d'altare nel Rinascimento*, con una prefazione di E. Castelnuovo, Milano, 1993

CHATELET 1957

A. Châtelet, *Les enluminures eyckiennes des manuscrits de Turin et de Milan-Turin*, in «Revue des arts», 7 (1957), pp. 155-164

CHATELET 1962

A. Châtelet, *Résurrection de Pierre Coustain*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français», 1962, pp. 7-13

CHATELET 1979

A. Châtelet, *Les primitifs septentrionaux. La peinture de l'Europe septentrionale et de la péninsule ibérique au XV^e siècle*, Genève, 1979

CHATELET 1980

A. Châtelet, *Un collaborateur de Van Eyck en Italie*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance: études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Roma, 1980, pp. 43-60

CHATELET 1981

A. Châtelet, *L'atelier eyckien des 'Heures de Turin-Milan'*, in *Studi e ricerche di storia dell'arte in memoria di Luigi Mallé*, Torino, 1981, pp. 75-90

CHATELET 1983

A. Châtelet, *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon di C. Sterling* [recensione], in «Bulletin monumental», CXXI (1983), pp. 444-447

CHATELET 1985

A. Châtelet, *Art français et art flamand: les échanges dans le domaine pictural*, in *La France de la fin du XV^e siècle. Renouveau et apogée*, a cura di B. Chevalier et P. Contamine, Paris, 1985, pp. 225-235

CHATELET 1988 a

A. Châtelet, *La peinture et les arts précieux*, in *Le monde gothique, automne et renouveau, 1380-1500*, a cura di A. Châtelet e R. Recht, Paris, 1988

CHATELET 1988 b

A. Châtelet, *A propos du panneau du Maître de l'Annonciation d'Aix* in «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», 1988, pp. 39-48

CHATELET 1994

A. Châtelet, *Un peintre et un brodeur à la cour de Bourgogne: Thierry du Chastel et Hue de Boulogne*. *Festschrift für Hermann Fillitz*, in «Aachener Kunstblätter», 60 (1994), pp. 319-326

CHATELET 1996

A. Châtelet, *Robert Campin, le Maître de Flémalle, la fascination du quotidien*, Anvers, 1996

CHATELET 1997

A. Châtelet, *La commande*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 8-11

CHATELET 1998

A. Châtelet, *Pour en finir avec Barthélemy d'Eyck*, in « Gazette des Beaux-Arts », mai-juin 1998, pp. 199-220

CHATELET 1999

A. Châtelet, *Jean de Pestinien au service de Philippe le Bon et de son prisonnier le roi René*, in « Artibus et historiae », 40 (1999), pp. 77-88

CHATELET 2000

A. Châtelet, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les 'Heures' du Maréchal Boucicaut*, Paris, 2000

CHATELET - RECHT 1988

A. Châtelet e R. Recht, *Le monde gothique. Automne et renouveau, 1380-1500*, Paris, 1988

CHATELET - THUILLIER 1963

A. Châtelet e J. Thuillier, *La peinture française de Fouquet à Poussin*, Paris, 1963

CHAUNEY-BOUILLOT 1997

M. Chaune-Bouillot, *Iconographie de la Toison d'or à la Bibliothèque municipale de Dijon*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 90-93

CHEDEAU 1999

C. Chédeau, *Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV^e et XVI^e siècles*, in *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, a cura di F. Joubert e D. Sandron, Paris, 1999, pp. 487-500

CHELES 1991

L. Cheles, *Le immagini dei signori. Il ritratto di corte a Ferrara e nelle altre corti centro-settentrionali*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra, Modena, 1991, vol. I, pp. 13-24

Chevalier - Contamine 1985

La France de la fin du XV^e siècle. Renouveau et apogée, a cura di B. Chevalier et P. Contamine, Paris, 1985

CHEYNS-CONDE 1985

M. Cheyns-Condé, *La tapisserie à la cour de Bourgogne. Contribution d'un art mineur à la grandeur d'une dynastie*, « Publication du centre européen d'études bourguignonnes », 25 (1985), pp. 73-89

CHEYNS-CONDE 1994

M. Cheyns-Condé, *L'adaptation des "Travaux d'Hercule" pour les fêtes du mariage de Marguerite d'York et de Charles Le Hardi à Bruges en 1468*, « Publication du centre européen d'études bourguignonnes », 34 (1994), pp. 71-85

CHRISTIANSSEN 1982

K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London, 1982

CHRISTIANSSEN 2006

K. Christiansen, *L'arte di Gentile da Fabriano*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile - 23 luglio 2006) a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006, pp. 19-51

CLERI 1997

B. Cleri, *Antonio da Fabriano, eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Milano, 1997

CLOUGH 1992

C. H. Clough, *Federico da Montefeltro and the Kings of Naples: A Study in Fifteenth-century Survival*, in « Renaissance Studies », 6 (1992), pp. 113-172

COCKSHAW 1996

P. E. C. Cockshaw, *Van den Bergen-Pantens, L'ordre de la Toison, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505): idéal ou reflet d'une société?*, Turnhout, 1996

COCURULLO 1989

S. Cocurullo, *Note sulla tecnica di esecuzione del Polittico di San Severino*, in *Il Polittico di San Severino. Restauri e recuperi*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 dicembre 1989 - 4 marzo 1990) a cura di F. Bologna, Napoli, 1989, pp. 63-70

COLLARETA 2002

M. Collareta, *L'oreficeria, arte senza confini*, in *Il gotico nelle Alpi*, catalogo della mostra (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo, Trento, 2002, pp. 112-121

COLLARETA 2006

M. Collareta, *Antonello e il tema dell'Annunciazione*, in *Antonello da Messina, l'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 25 giugno 2006) a cura di M. Lucco, Roma, 2006, pp. 65-73

COLLOBI RAGGIANTI 1990

L. Collobi Raggianti, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570: catalogo*, Bologna, 1990

COMBLEN-SONKES - LORENTZ 1995

M. Comblen-Sonkes e P. Lorentz, *Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle. Le Musée National du Louvre, Paris*, vol. II, Bruxelles, 1995

COMBLEN-SONKES - VERONEE-VERHAEGEN 1986

M. Comblen-Sonkes e N. Veronee-Verhaegen, *Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des*

anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, vol. 14, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, 2 vol., Bruxelles, 1986

COMO 1981

Collezioni civiche di Como: proposte, scoperte, restauri, catalogo della mostra (Como, San Francesco, marzo-maggio 1981) a cura di M. Bona Castelletti, G. Bora, Milano, 1981

COMPAGNA PERRONE CAPANO 1976

A. H. Compagna Perrone Capano, *A proposito di "Alfonso il Magnanimo re di Napoli" e de "The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous"*, in «Archivio storico per le province napoletane», XV (1976), pp. 375-382

COMPANY I CLIMENT 1985

X. Company i Climent, *Pintura del Renaixement al ducat de Gandia. Imatges d'un temps i d'un país*, Valencia, 1985

COMPANY I CLIMENT 1986 a

X. Company i Climent, *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi. El corrent hispanoflamenc i els inicis del Renaixement*, 3 vol., Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986 (thèse de doctorat inédite)

COMPANY I CLIMENT 1986 b

X. Company i Climent, *Los viajes de Jacomart y de Pablo de San Leocadio: una via de penetracion de la pintura del Renacimiento en España*, in *Congreso Español de Historia de Arte*, 6, Santiago de Compostella, 1986, pp. 241-249

COMPANY I CLIMENT 1988

X. Company i Climent, *València i la pintura flamenca*, in *Historia de l'art valencià*, vol. II, Valencia, 1988, pp. 236-271

COMPANY I CLIMENT 1990 a

X. Company i Climent, *"La Adoración de los Reyes", de Pablo de San Leocadio, conservada en Gandía y nueva aportación documental sobre el nacimiento del pintor*, in «Archivo español de arte», LXIII (1990), pp. 84-91

COMPANY I CLIMENT 1990 b

X. Company i Climent, *La pintura hispanoflamenca*, Coll. «Descobrim el País Valencià», 32, Valencia, 1990

COMPANY I CLIMENT 1991 a

X. Company i Climent, *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanisme, flamenquismes i italianismes*, Llérida, 1991

COMPANY I CLIMENT 1991 b

X. Company i Climent, *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600): comportaments socials*, Barcelona, 1991

COMPANY I CLIMENT 1993

X. Company i Climent, *Del vell al nou (i a l'invers) en la pintura valenciana de 1440 a 1525*, in *Primer*

congreso de historia del arte valenciano (Valencia, maggio 1992), Valencia, 1993, pp. 125-133

COMPANY I CLIMENT 1994-1995

X. Company i Climent, *El mundo valenciano en la época de los Osona*, in *El mundo de los Osona, ca. 1460-ca. 1540*, catalogo della mostra (Valencia, 1994-1995), a cura di X. Company i Climent, Valencia, 1994

COMPANY I CLIMENT 1995 a

X. Company i Climent, *Obras maestras del Museo San Pío V*, Valencia, 1995

COMPANY I CLIMENT 1995 b

X. Company i Climent, *"Retaule de Santa Anna o del cardenal Alfons de Borja" (de Pere Reixach)*, in *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, catalogo della mostra (Játiva, 1995), 2 vol., Valencia, 1995, vol. I, pp. 101-109

COMPANY I CLIMENT 1999

X. Company i Climent, *Los Osona y Paolo da San Leocadio*, in F. V. Garín Llombart, *Grandes pintores de la Comunidad valenciana*, vol. 3, Valencia, El Mundo, 1999

COMPANY I CLIMENT - GARÍN LLOMBART 1988

X. Company i Climent e F. V. Garín Llombart, *Valencia y la pintura flamenca*, in V. Anguilera Cerni, *Historia del arte valenciano*, Valencia, 1986-1989, vol. II, *La Edad Media. El gótico*, Valencia, 1988, pp. 236-271

COMPANY I CLIMENT E ALII 2000

X. Company i Climent, V. Pellicer e M. Framis, *Les empreses artístiques de Roderic de Borja al País Valencià*, in *Sucre, Borja, La canyamel dels ducs. Del traping a la taula*, Gandía, 2000

CONDORELLI 1963

A. Condorelli, *Paolo da San Leocadio (1)*, in «Commentari», XIV (1963), pp. 246-253

CONDORELLI 1964

A. Condorelli, *Paolo da San Leocadio (2)*, in «Commentari», XV (1964), pp. 134-150

CONDORELLI 1966

A. Condorelli, *Problemi di pittura valenzana*, in «Commentari», XVII (1966), pp. 112-128

CONDORELLI 1997

A. Condorelli, *Una nuova attribuzione a Fernando de Llanos e un "ritrovato" "Cristo portacroce" di Paolo da San Leocadio*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, Roma, 1997, pp. 103-110

CONSOLI 1966

G. Consoli, *Antonello e Spicre: una ipotesi sul Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani*, in «Cronache di Archeologia e di Storia dell'arte», 5 (1966), pp. 134-149

CONSOLO LANGHER 1979

S. N. Consolo Langher, *Antonello da messina nell'arte del Quattrocento europeo*, in «Archivio storico messinese», s. II, v. XXX (1979), pp. 5-17

COOL 1998

D. Cool, *La peinture "hispano-flamande": approche historique et analyse du concept*, in «Annales d'histoire de l'art et d'archéologie», Bruxelles, Université Libre, XX (1998)

Cordellier – Py 1998

Pisanello, atti del convegno (Paris, 26-28 giugno 1996) a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris, 1998

COREMANS 1953

P. Coremans, *Les Primitifs Flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands*, vol. 2, *L'agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, Anvers, 1953

COSENZA 1976

Arte in Calabria. Ritrovamenti-restauri-recuperi, catalogo della mostra (Cosenza 1976) a cura di M. P. Di Dario Guida, Cosenza, 1976

COSTA PARETAS 1982

Ma M. Costa Paretas, *Els fons documentals de l'Arxiu de la Corona d'Aragó referents a Nàpols (segle XV)*, in IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: Aspetti i problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, atti del convegno (Napoli 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-84, vol. II, Napoli, 1982, pp. 3-17

COULON 2000

D. Coulon, *Un tournant dans les relations catalano-aragonaises avec la Méditerranée orientale: la nouvelle politique d'Alphonse le Magnanime (1416-1442 environ)*, in XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1055-1079

COURAJOD 1899-1903

L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre, 1887-1896*, 3 vol., Paris, 1899-1903

COUTAGNE 1992

D. Coutagne, *La "Vierge en gloire" du Maître de Flémalle*, in «Impressions du Musée Granet», 8 (1992), pp. 2-15

CROCE 1894

B. Croce, *La corte spagnola di Alfonso d'Aragona a Napoli, memoria*, Napoli, 1894

CROCE 1898 a

B. Croce, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), 2, pp. 17-20

CROCE 1898 b

B. Croce, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell'arte napoletana*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), 8, pp. 121-124

CROCE 1898 c

B. Croce, *La lettera di Pietro Summonte*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), 12, pp. 195-199

CROCE 1933

B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, 1933 (1922)

CROCE 1972

B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, 1972 (1925)

CRUSELLES E. - CRUSELLES J. M. 2000

E. Cruselles, J. M. Cruselles, *Valencianos en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, in XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. I, pp. 875-898

CUTOLO 1934

A. Cutolo, *Il trittico quattrocentesco del Museo di Salerno*, in «Salernum», II (1934), pp. 37-43

D'AGOSTINO S. 1961

S. D'Agostino, *Storia di un problema: vicenda critica di Colantonio*, in «Partenope», II (1961), 1, pp. 1-24

D'AGOSTINO G. 2000

G. d'Agostino, *Note sulla carriera napoletana di Johannes Tinctoris*, in XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1645-1680

DAHNS 1980

E. Dahnens, *Hubert et Jan van Eyck*, 1980

DAHNS 1998

E. Dahnens, *Hugo van der Goes*, Anvers, 1998

DAHNS - DIJKSTRA 1999

E. Dahnens e J. Dijkstra, *Rogier de la Pasture-van der Weyden*, Tournai, 1999

DALMASES 1988

N. de Dalmases, *Orfebreria medieval. Introducció al seu estudi*, in *Història de l'art valencià*, vol. II, Valencia, 1988

DALMASES 1992

N. de Dalmases, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi). Consideracions generals i catalogació d'obra*, 2 vol., Barcelona, 1992

DALMASES - PITARCH 1984

N. de Dalmases e J. A. Pitarch, *Història de l'art català*, vol. III, *L'art gòtic, siglos XIV-XV*, Barcelona, 1984

DAVIES 1953-1954

M. Davies, *Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, vol. 3, *The National Gallery, London*, 2 vol., Anvers, 1953-54, II, pp. 117-118

DAVIES 1972

M. Davies, *Van der Weyden. An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to him and to Robert Campin*, London, 1972

DE BOI E ALII 2002

Impact 1902 revisited. Early Flemish and Ancien Art Exhibition, Bruges 15th June – 15th September 1902, a cura di V. De Boi, B. Kervyn de Volkaersbeke e E. Tahon, Bruges, 2002

DE BOVIS 1976

A. De Bovis, in *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, 1976, vol. IX, pp. 755-764

DE BUSSCHER 1859

E. De Busscher, *Recherches sur les peintres gantois des XIV^e et XV^e siècles. Indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand*, Gand, 1859

DE FLORIANI 1997

A. De Floriani, *Fiamminghi del Tre e del Quattrocento. Genova e l'Italia*, in *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer e C. Di Fabio, Genova, 1997, pp. 15-37

DEFOER 1993

H. L. M. Defoer, *L'art de la fin du Moyen-Age aux Pays-Bas*, in *L'art en Hollande au temps de David et Philippe de Bourgogne évêques d'Utrecht*, catalogo della mostra (Paris, Institut Néerlandais, 9 dicembre 1993 - 31 gennaio 1994; Dijon, Musée des Beaux-Arts, 11 febbraio - 1 maggio 1994), Zwolle, 1993

DE GENNARO 2003

R. De Gennaro, *Il fiamminghismo a Napoli*, in *Il Rinascimento tra Oriente e Occidente*, Milano, 2003

DE GRUBEN 1991

F. De Gruben, *Les chapitres de la Toison d'Or vus par les chroniqueurs à l'époque bourguignonne*, in «Publications du centre européens d'études bourguignonnes», 31 (1991), pp. 127-137

DE GRUBEN 1997

F. De Gruben, *Les chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne (1430-77)*, «Medievalia Lovaniensia», ser. I, vol. 23, Lovanio, 1997

DEHAISNES 1886

Mgr Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille, 1886

DELAISSE 1959

L. M. J. Delaissé, *Miniatures médiévales de la Librairie de Bourgogne au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Bruxelles, 1959

DELMARCEL 1999

G. Delmarcel, *La tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Tielt, 1999

DELOGU 1962

R. Delogu, *La Galleria nazionale della Sicilia*, Roma, 1962

DEL TREPPO 1972

M. Del Treppo, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo XV*, Napoli, 1972

DEL TREPPO 1978

M. Del Treppo, *La "Corona d'Aragona" e il Mediterraneo*, in *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, atti del convegno (Napoli, 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-1984, vol. I, Napoli, 1978, pp. 301-331

DEL TREPPO 1986 a

M. Del Treppo, *Il regno aragonese*, in *Storia del Mezzogiorno*, a cura di G. Galasso e R. Romeo, vol. IV, *Il Regno dagli Angioini ai Borboni*, Roma, 1986, pp. 89-201

DEL TREPPO 1986 b

M. Del Treppo, *Il re e il banchiere. Strumenti e processi di razionalizzazione dello stato aragonese di Napoli*, in *Spazio, società, potere nell'Italia dei comuni*, a cura di G. Rossetti, «Europa Mediterranea Quaderni», 1, Napoli, 1986, pp. 239-304

DE MARCHI 1991

A. De Marchi, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento*, in «Bollettino d'arte», LXXVI (1991), 68-69, pp. 113-130

DE MARCHI 1992

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, 1992

DE MARCHI 2006

A. De Marchi, *L'eredità di Gentile da Fabriano in patria*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, 21 aprile - 23 luglio 2006) a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006, pp. 219-241

DE MARINIS 1947-1952

T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 vol., Milano, 1947-1952

DE MARINIS 1969

T. De Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, 2 vol., Verona, 1969

DE MÉRINDOL 1981

C. de Mérindol, *Le roi René (1409-1480). Décoration de ses chapelles et demeures*, Paris, 1981

DE MERINDOL 1983

C. de Mérindol, *Nouvelles données sur Barthélémy d'Eyck peintre du roi René, les plafonds peints du château de Tarascon*, in « Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français », 1983 (1985), pp. 7-16

DE MERINDOL 1987

C. de Mérindol, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire*, Paris, 1987, pp. 58-62

DEMONTs 1928

L. Demonts, *Le Maître de l'Annonciation d'Aix des Van Eyck à Antonello de Messine*, in « La Revue de l'Art ancien et moderne », LIII (1928), 296, pp. 257-280

DEMONTs 1931

L. Demonts, *Le Maître de l'Annonciation d'Aix et Colantonio*, in *Mélanges Hulin de Loo*, Paris-Bruxelles, 1931, pp. 123-127

DEMONTs 1934

L. Demonts, *Le Maître de l'Annonciation d'Aix et Colantonio*, in « La Revue de l'art », LXVI (1934), 356, pp. 131-138

DENNY 1977

L. Denny, *The Annunciation from the Right Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New-York-London, 1977

DE RICCI - WILSON 1937

S. De Ricci e W. J. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, vol. II, 1937

DE SCHRYVER 1985

De Schryver, *Le rôle et l'activité des peintres au service des ducs de Bourgogne principalement sous Charles le Téméraire*, in « Revue belge

d'archéologie et d'histoire de l'art », 54 (1985), pp. 138 ss.

DE SETA 1973

C. De Seta, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Bari, 1973

DE SETA 1991 a

C. De Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, 1991

DE SETA 1991 b

C. De Seta, *Viale Belle Arti*, Milano, 1991, pp. 238-240

DE TOLNAY 1939

C. De Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, 1939

DE VAIVRE 1987

J.-B. de Vaivre, "Le livre des tournois du roi René de la Bibliothèque Nationale", introd. de F. Avril, Paris, 1986 [recensione], in « Bulletin monumental », 145 (1987), pp. 340-341

DEVIGNE 1927

M. Devigne, *Notes sur l'exposition d'art flamand et belge à Londres*, in « Oud Holland », 44 (1927), pp. 65-77, 97-103

DE VOS 1992

D. De Vos, *Bruges et les Primitifs flamands en Europe*, in *Bruges et l'Europe*, a cura di V. Vermeersch, Anvers, 1992

DE VOS 1999

D. De Vos, *Rogier van der Weyden. L'oeuvre complet*, Anvers, 1999

DE WINTER 1985

P. De Winter, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1364-1404)*, Paris, 1985

Dickens 1977

The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty (1400-1800), a cura di A. G. Dickens, London, 1977

DIDIER 1961

R. Didier, *Expansion artistique et relations économiques des Pays-Bas méridionaux au moyen âge*, in « Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique », 4 (1961), pp. 57-75

DIJKSTRA 2005

J. Dijkstra, *Technical Examination*, in *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. Van Buren e H. Van Veen, Amsterdam, 2005, pp. 292-328

DIJON 1949

Chefs d'oeuvres de la sculpture bourguignonne du XIV^e au XVI^e siècles, catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1949) a cura di P. Quarré, Dijon, 1949

DIJON 1960

La Chartreuse de Champmol, foyer d'art européen au temps des ducs Valois, catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1960) a cura di P. Quarré, Dijon, 1960

DIJON 1962

La Sainte Chapelle de Dijon, siège de l'Ordre de la Toison d'Or, catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1962), Dijon, 1962

DIJON 1992

D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne, catalogo della mostra (Dijon, Musée archéologique, 4 luglio - 20 settembre 1992), Dijon, 1992

DIJON 2004

L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419), catalogo della mostra (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 28 maggio - 25 settembre 2004), Paris, 2004

DI MARZO 1899

G. Di Marzo, *La pittura a Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899

DI MARZO 1905

G. Di Marzo, *Nuovi studi e appunti su Antonello da Messina*, Messina, 1905

DIMIER 1922

L. Dimier, *La Renaissance de l'art français*, V, 1922, pp. 541 s.

DIMIER 1925

L. Dimier, *Histoire de la peinture française*, 3 vol., Paris, 1925-1927, vol. I, *Des origines au retour de Vouet, 1300-1627*, Paris, 1925

DIMIER 1933

L. Dimier, *Colantonio et le Saint-Jérôme du musée de Naples*, in «Oud Holland», 50 (1933), pp. 263-270

DIMIER 1936-1938

L. Dimier, *Les primitifs français (I-II)*, in «Gazette des Beaux-Arts», XVI (1936), pp. 35-56, 205-232; *Les primitifs français (III): deuxième production provençale*, in «Gazette des Beaux-Arts», XVIII (1937), pp. 217-236; *Les primitifs français (IV): deuxième production provençale (suite)*, in «Gazette des Beaux-Arts», XIX (1938), pp. 223-232; *Les primitifs français (V): règnes de Charles VII et de Louis XI*, in «Gazette des Beaux-Arts», XX (1938), pp. 81-102; *Les primitifs français (VI): règnes de Charles VIII et de Louis XII*, in «Gazette des Beaux-Arts», XX (1938), pp. 208-236

DOGAER - DEBAE 1957

G. Dogaer e M. Debae, *La librairie de Philippe le Bon*, Bruxelles, 1957

DOMENECH 1998

M. T. Doménech, *Analytical study of the evolution of panel painting technique in valencian workshops*

from the fourteenth to the seventeenth century, I. I. C., London, settembre 1998, pp. 22-26

DONATO 1985

M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, 1985, pp. 97-152

DONATONE 1988

G. Donatone, *Documenti inediti sui pittori attivi a Napoli nel secolo XV e nuove notizie su Perinetto e sul codice di S. Marta*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1988

DRISCOLL 1964

E. R. Driscoll, *Alfonso d'Aragona as a patron of Art*, New York, 1964

DUFUR - RABUT 1877

Description inédite des fêtes célébrées à Bruges en 1468, a cura di A. Dufur e F. Rabut, Dijon, 1877

DUNKERTON 1999

J. Dunkerton, *Nord e sud: tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1999) a cura di B. Aikema e B. L. Brown, Milano, 1999, pp. 92-103

DUNKERTON 2000

J. Dunkerton, *Antonello da Messina e la tecnica fiamminga*, in *Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto, atti della giornata internazionale di studio* (Genova, Palazzo Spinola, 2000) a cura di F. Simonetti, Genova, 2000, pp. 26-32

DUPONT 1936

J. Dupont, *Un portrait du Maître de l'Annonciation d'Aix au musée de Copenhague*, in «La Revue de l'Art ancien et moderne», I (1936), pp. 261-265

DUPONT 1937

J. Dupont, *Les primitifs français*, Paris, 1937

DUPONT 1966

J. Dupont, *La Sainte Famille des Clarisses du Puy*, in «Les Monuments Historiques de la France», 1-2 (1966), pp. 150-157

DUPRE THESEIDER 1955-1956

E. Dupre Theseider, *La politica italiana di Alfonso d'Aragona. Lezioni tenute all'Università di Bologna, 1955-1956*

DURAND-GRÉVILLE 1910

E. Durand-Gréville, *Hubert et Jean van Eyck*, Bruxelles, 1910

DURAN GRAU 2000

E. Duran Grau, *La imatge del rei Alfons*, in *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-*

istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1401-1418

DURAN SANPERE 1975 b

E. Duran Sanpere, *Lluís Dalmau i Jaume Huguet, in Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, vol. III, Barcelona, 1975

DURRIEU 1904

P. Durrieu, *La peinture à l'exposition des primitifs français*, Paris, 1904

DURRIEU 1907

P. Durrieu, *la peinture en France de Jean le Bon à Louis XI*, Paris, 1907

DURRIEU 1908

P. Durrieu, *Les armoiries du bon roi René*, in «Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1908, pp. 102-114

DURRIEU 1911

P. Durrieu, *La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois, 1422-1589*, in *Histoire de l'art*, t. IV, *La Renaissance*, a cura di A. Michel, 2ª parte, Paris, 1911

DURRIEU 1931

P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*, Paris, 1931

DÜSSELDORF 1904

Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904, catalogo della mostra (Düsseldorf, 1904), 2ª ed., Düsseldorf, 1904

DUVERGER 1977

J. Duverger, *Jan van Eyck as Court Painter*, in «The Connoisseur», vol. 194 (1977), 781 (mars), pp. 172-179

EISLER 1963

C. Eisler, *A Flemish "Holy Family"*, in «The Burlington Magazine», CV (1963), 725, p. 371

EISLER 1967

C. Eisler, *Two Early Franco-Flemish Embroideries. Suggestions for their Settings*, in «The Burlington Magazine», CIX (1967), 775, pp. 571-581

EISLER 1989

C. Eisler, *Early Netherlandish Painting. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London, 1989

ELSIG 2004

F. Elsig, *La peinture en France au XV^e siècle*, Milano, 2004

ERLANDE-BRANDENBURG 1976

A. Erlande-Brandenburg, *La tenture de la vie de la Vierge à Notre-Dame de Beaune*, in «Bulletin monumental», 134 (1976), pp. 37-48

ERLANDE-BRANDENBURG 1987

A. Erlande-Brandenburg, *Il mondo gotico. I centri dell'arte gotica*, Milano, 1987

ESCH - FROMMEL 1995

Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530, a cura di A. Esch e C. Luitpold Frommel, Torino, 1995

EUW - PLOTZEK 1982

A. von Euw e J. M. Plotzek, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Köln, 1982, pp. 196-206

FABRIANO 2006

Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile - 23 luglio 2006) a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006

FAGGIN 1968

G. T. Faggini, *L'opera completa di Jan van Eyck*, Milano, 1968

FALOMIR 1996

M. Falomir, *Arte in Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996

FARAGLIA 1883

N. F. Faraglia, *Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da B. De Dominicis*, in «Archivio storico per le province napoletane», VIII (1883), pp. 83-110

FARAGLIA 1900-1901

N. F. Faraglia, *Il Libro di Santa Marta*, in «Napoli Nobilissima», IX (1900), pp. 17-19; X (1901), pp. 3-10, 26-30

FARAGLIA 1908

N. F. Faraglia, *Storia della lotta tra Alfonso d'Aragona e Renato d'Angiò*, Lanciano, 1908

FARCY 1919

L. de Farcy, *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après les spécimens authentiques et les anciens inventaires, supplément*, Angers, 1919

FERGUSON 1948

W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge, 1948

FERLAZZO 1991

B. Ferlazzo, *Pittura fiamminga dei secoli XV e XVI a Messina*, in «Quaderni dell'istituto di storia dell'arte medievale e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Messina», 15 (1991), pp. 5-22

FERRÁN SALVADOR 1947

V. Ferrán Salvador, *Paolo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV y XVI*, Valencia, 1947

FERRARI 1970

O. Ferrari, *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, Napoli, 1970, vol. VI, t. II, pp. 20-29

FERRAÙ 1990

G. Ferraù, *Il "De Rebus ab Alphonso primo gestis" di Bartolomeo Facio*, in «Studi umanistici», 1 (1990), pp. 69-113

FERRE I PUERTO 1997 b

J. Ferre i Puerto, *Jacomart: "Retaule de Sant Llorenç i Sant Pere de Verona" de Catí*, «Museu de Belles Arts de València. Obra recuperada del trimestre», 2, Valencia, 1997

FERRE I PUERTO 1997 c

J. Ferre i Puerto, *Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac*, in *Actes del primer Congrès d'estudis de la Vall d'Albaida*, Valencia, 1997, pp. 311-320

FERRE I PUERTO 1999

J. Ferre i Puerto, *Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seva relació amb Andrei Garcia*, in *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, atti del convegno (Lleida, 14-16 gennaio 1998), Lérida, 1999

FERRE I PUERTO 2000

J. Ferre i Puerto, *Jacomart, "lo feel pintor" d'Alfons el Magnànim: Puntualitzacions a l'obra valenciana*, in *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1681-1686

FERRETTI 1981

M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, *Conservazione, falso, restauro*, 1981, pp. 118-195

FERIS 1863

E. Fétis, *Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique: catalogue descriptif et historique des tableaux anciens*, Bruxelles, 1863, 1899 (6a ed.)

FIERENS-GEVAERT 1902

H. Fierens-Gevaert, *L'exposition des primitifs français à Bruges*, in «La Revue de l'art ancien et moderne», XII (1902)

FIERENS-GEVAERT 1905

H. Fierens-Gevaert, *Études sur l'art flamand. La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Bruxelles, 1905

FIERENS-GEVAERT 1912

H. Fierens-Gevaert, *Les Primitifs flamands, 2. Fin de l'idéal gothique: les maîtres du XVI^e siècle réalistes et romanisants*, Bruxelles, 1912

FIERENS-GEVAERT 1922

H. Fierens-Gevaert, *Le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique. Notice historique*, Bruxelles, 1922.

FIERENS-GEVAERT 1927-1929

H. Fierens-Gevaert, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, 3 vol., Paris, 1927-1929

FIERENS-GEVAERT - LAES 1922

H. Fierens-Gevaert e A. Laes, *Catalogue de la peinture ancienne*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1922, riedizione 1927

Fierens 1949

Catalogue de la peinture ancienne, a cura di P. Fierens, Bruxelles, 1949; 2 riedizioni fino al 1957

FILANGIERI DI SATRIANO 1887

G. Filangieri di Satriano, *Saggio di un indice di prospetti cronologici della vita e delle opere di alcuni artisti che lavorarono in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», XII (1887), pp. 47-78

FILANGIERI DI CANDIDA 1930

R. Filangieri di Candida, *Les origines de la peinture flamande à Naples*, in *Actes du XII^e Congrès International d'Histoire de l'art*, Bruxelles, 1930, pp. 575 ss.

FILANGIERI DI CANDIDA 1932 a

R. Filangieri di Candida, *La peinture flamande à Naples pendant le XV^e siècle*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 1932, pp. 128-143

FILANGIERI DI CANDIDA 1932 b

R. Filangieri di Candida, *L'Arco di Alfonso d'Aragona*, in «Dedalo», 1932, pp. 439-466, 594-626

FILANGIERI DI CANDIDA 1934

R. Filangieri di Candida, *Castelnuovo, Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli*, Napoli, 1934

FILANGIERI 1961

R. Filangieri, *Il libro d'ore di Alfonso I d'Aragona*, in «Partenope», II (1961), pp. 1-5

FILANGIERI 1961

R. Filangieri, *Il codice miniato della confraternità di Santa Marta di Napoli*, Firenze, 1950

FINOT 1881-1895

J. Finot, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Nord. Archives civiles. Série B, Chambre des Comptes de Lille*, 8 vol., 1881-1895

FIOCOCCO 1950

G. Fiocco, *Colantonio e Antonello*, in «Emporium», CXI (1950), pp. 51-66

FIORE 2002

F. P. Fiore, *Conclusioni*, in *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999) a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, «Ingenium. Centro di Studi Leon Battista Alberti», 4, Firenze, 2002, pp. 565-577

FIORILLO 1987

A. P. Fiorillo, *Due tavole quattrocentesche. Note sulla cultura artistica nel Ducato d'Amalfi nel XV secolo*, in «R.C.C.S.A.», VII (1987), 13-14 (gennaio-dicembre), pp. 129-147

FIORIO 1995

M. T. Fiorio, *Antonello perduto, Antonello ritrovato*, in *Antonello da Messina. Un capolavoro per la pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano, 1995

FIRENZE 1969

"Da Dürer a Picasso". *Mostra di disegni della Galleria Nazionale del Canada*, catalogo della mostra, Firenze, 1969, pp. 19-20

FIRMENICH-RICHARTZ 1898-99

E. Firmenich-Richartz, *Roger van der Weyden, der Meister von Flémalle: ein Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerschule*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 10 (1898/99), pp. 1-12, 129-144

FITTIPALDI 1979

Fittipaldi, *Relazioni europee e rapporti tra centro e periferia nel periodo aragonese*, inserto de «La Voce della Campania», Napoli, 1979

FORTEVRAUD 2001

L'Europe des Anjous. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle, catalogo della mostra (Fontevraud, Abbaye royale, 15 giugno - 16 settembre 2001), Paris, 2001

FORTI GRAZZINI 1990

N. Forti Grazzini, *Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535*, in *Gli arazzi del Cardinale*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, 1990, pp. 35-71

FORTI GRAZZINI 2003

N. Forti Grazzini, *Arazzi*, in *Arte e storia nel Medioevo*, 4 vol., a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, vol. 2, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, 2003, pp. 431-441

FRANCIS 1952

H. S. Francis, *Two Dutch fifteenth-Century Panels*, in «Bulletin of the Cleveland Museum of Art», XXXIX (1952), pp. 3-6

FRANGI 1988

F. Frangi, *I pittori pavesi in Liguria nel Quattrocento*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano, 1988, pp. 69-74

FREEMAN 1970

M. B. Freeman, *The St Martin Embroideries. A fifteenth-century Series illustrating the Life and Legend of St Martins of Tours*, New York, 1970

FRIEDLÄNDER 1902

M. Friedländer, *Ein Bildnis der Meisters von Flémalle*, in «Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen», 23 (1902), pp. 17-19

FRIEDLÄNDER 1903 a

M. J. Friedländer, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 26 (1903), pp. 66-91, pp. 147-175

FRIEDLÄNDER 1903 b

M. J. Friedländer, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge, 1902*, München, 1903

FRIEDLÄNDER 1906

M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, 1906

FRIEDLÄNDER 1915

M. J. Friedländer, s. v. *Van Eyck, Jan*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, Thieme-Becker, 1915

FRIEDLÄNDER 1916

M. J. Friedländer, *Von Eyck bis Bruegel, Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlin, 1916; trad. it. *La pittura nei Paesi Bassi, da Van Eyck a Bruegel*, Firenze, Sansoni, 1956

FRIEDLÄNDER 1921

M. J. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, Oxford, 1981 (1956)

FRIEDLÄNDER 1924-37

M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, 14 vol, Berlin, ed. Paul Cassirer, 1924-1937 ; vol. I, *Die Van Eyck-Petrus Christus*, Berlin, 1924 ; vol. II, *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924

FRIEDLÄNDER 1925

M. J. Friedländer, *Der Kunstwanderer*, VII (1925), pp. 297-s.

FRIEDLÄNDER 1933

M. J. Friedländer, *Die Hubert-Van-Eyck-Frage*, in «Pantheon», 12 (1933), 8, pp. 254-256

FRIEDLÄNDER 1934

M. J. Friedländer, *A New Painting by Jan van Eyck*, in «The Burlington Magazine », vol. LXV (1934), pp. 3-4

FRIEDLÄNDER 1935

M. J. Friedländer, *Hubert und Jan van Eyck*, in «Oud Holland», LII (1935), 5, pp. 211-215

FREW 1977

J. Frew, *Antonello, Naples and the North*, in «Bulletin of the Association of Art Historians», 5 (1977)

FRINTA 1966

M. S. Frinta, *The Genius of Robert Campin*, la Haye-Paris, 1966

FRUCTUOSO 1997a

M. Fructuoso, *Les tapisseries des ducs de Bourgogne*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 104-111

FRUCTUOSO 1997 b

M. Fructuoso, *Broderies et tissus précieux à la cour de Bourgogne*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 112-119

FUBINI 1968

R. Fubini, s. v. *Biondo, Flavio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, 1968, pp. 536-559

FUCHS 1977

A. S. Fuchs, *The Netherlands and Iberia: Studies in Netherlandish Painting for Spain: 1427-1455*, Ph. D. Diss. U. C. Los Angeles, 1977

FUCHS 1982

A. S. Fuchs, *The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and its Eyckian Execution*, in «*Gazette des Beaux-Arts*», 99 (1982), pp. 45-54

GABRIELLI 1959

N. Gabrielli, *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1959, p. 30 (4° edizione, 1965, p. 33)

GABRIELLI 1965

N. Gabrielli, *Collezione Gualino, Catalogo*, Genova 1961, p. 63

GABRIELLI 1971

N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani, ricerca bibliografica di Carlo Caramellino*, Torino, 1971, p. 201, 349

GAGLIARDI 1993

J. Gagliardi, *La conquête de la peinture. L'Europe des ateliers du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1993

GALASSI 1997

M. C. Galassi, *La tecnica pittorica dei primitivi fiamminghi*, in *Pittura fiamminga in Liguria, secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Genova, 1997, pp. 127-149

GALASSI 2000

M. C. Galassi, *Metodi progettuali ed esecutivi di Antonello*, in *Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto, atti della giornata internazionale di studio* (Genova, Palazzo Spinola, 2000) a cura di F. Simonetti, Genova, 2000, pp. 69-80

GALILEA ANTON 1995

A. Galilea Antón, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, catálogo*, Bilbao, 1995

GAMBONI 1987

D. Gamboni, *Kunstgeographie*, 1987

GAMBÚS - MORATA 2000

M. Gambús y J. Morata, *El arte mallorquín en la época de Alfonso el Magnánimo. Construcción, usos visuales y renovación ideológica*, in *XVI Congreso Internacional de Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di*

Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1687-1704

GARCÍA MARSILLA 2000

J. V. García Marsilla, *La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)*, in *XVI Congreso Internacional de Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, p. 1705-1718

GARÍN ORTIZ 1955

F. Garín Ortiz, *Catálogo-guía del Museo provincial de Bellas Artes de San Carlo*, Valencia, 1955

GARÍN LLOMBART 1977

F. V. Garín Llombart, *Breve visita al Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 1977 (1968)

GARRETA 1997

J.-C. Garreta, *L'armorial de la Toison d'or*, in AA. VV., *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 80-89

GARRIDO PEREZ 1993

C. Garrido Pérez, *Différentes techniques observées dans la réalisation du dessin sous-jacent des peintures sur bois*, in *Le dessin sous-jacent en peinture, Colloque IX, Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier* (Louvain-la-Neuve 1991), Louvain-la-Neuve, 1993

GARRIGA 1986 b

J. Garriga, *Bartolomé Bermejo, "La Pietat Desplà"*, in *Thesaurus estudis, l'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, catalogo della mostra (Barcelona 1986), Barcelona, 1986

GARRIGA ET CARBONELL 1986

J. Garriga e M. Carbonell, *L'època del Renaixement, s. XVI*, in *Història de l'art català*, vol. IV, Barcelona, 1986

GARZELLI 1984

A. Garzelli, *Sulla fortuna del "Gerolamo" mediceo del van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 347-353

GASPAR - LYNA 1944

C. Gaspar e F. Lyna, *Philippe le Bon et ses beaux livres*, Bruxelles, 1944

GASPAROTTO 1996

D. Gasparotto, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in *Pisanello*, catalogo della mostra

(Verona, 8 settembre - 8 dicembre 1996) a cura di P. Marini, Milano, 1996, pp. 325-330

GAYA NUÑO 1958

J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, 1958

GEDDES 1996

H. Geddes, s. v. *Eyck, Barthélemy d'*, in *The Dictionary of Art*, ed. a cura di J. Turner, Mac Millan, 1996, t. 10, p. 716

GEORGEL 1985

P. Georgel, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon, 1985

GERACI 1965

P. O. Geraci, *Su le tavolette reggine di Antonello*, in «Brutium», I (1965), pp. 10-12

GILBERT 1980

C. E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1980

GIMENEZ SOLER 1909

A. Gimenez Soler, *Itinerario del Rey don Alonso de Aragón el que ganó Nápoles*, 1909

GIORDANO 2002

L. Giordano, *Edificare per magnificenza*, in *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999) a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, «Ingenium. Centro di Studi Leon Battista Alberti», 4, Firenze, 2002, pp. 215-227

Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery, a cura di J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon e N. Penny, New Haven-London, 1991, pp. 152-204

GODFREY 1949

F. M. Godfrey, *Antonello da Messina*, in «The Connoisseur», CXXIV (1949)

GOETGHEBEUR - VERLOO 2001-2002

N. Goetghebeur e D. Verloo, *Maitre de l'Annonciation d'Aix (Barthélemy d'Eyck ?), 'Le prophète Jérémie', volet droit du 'Triptyque de l'Annonciation d'Aix-en-Provence'*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», 29, 2001/2002 (2003), pp. 241-251

GOFFEN E ALII 2000

La tecnica pittorica di Giovanni Bellini, in *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000 - 28 gennaio 2001) a cura di R. Goffen e G. Nepi Sciré, Milano, 2000, pp. 184-202

GOFFIN 1934-35

A. Goffin, *A propos du voyage de Roger de la Pasture en Italie: Asti, ferrare, Naples*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 1934-1935

GOLDTHWAITE 1984

R. A. Goldthwaite, *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna, 1984, p. 231

GÓMEZ FERRER 1994

M. Gómez Ferrer, *Un nuevo contrato de Jacomart: El retablo de la iglesia parroquial de Museros*, in «Archivo de arte valenciano», 1994, pp. 20-24

GÓMEZ FRECHINA 2001

J. Gómez Frechina, *Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV*, in *La Clave flamenco en los primitivos valencianos*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 maggio - 2 settembre 2001), a cura di F. B. Doménech e J. Gómez Frechina, Valencia, 2001, pp. 63-103

GÓMEZ MARTÍNEZ 1998

J. Gómez Martínez, *El gótico español de la edad moderna: bóveda de crucería*, Valladolid, 1998

GONZÁLEZ BALDOVÍ 1995

M. González Baldoví, *Les emprentes del mecenate dels Borja a Xàtiva*, in *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, catalogo della mostra (Játiva, 1995), 2 vol., Valencia, 1995, vol. I, pp. 239-254

GOTHEIN 1915

E. Gothein, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Firenze, 1915

GRACIA BENEYTO 1995

C. Gracia Beneyto, *Història de l'art valencià*, Valencia, 1995

GRAZ 1987

Flämische Buchmalerei. Handschriftensätze aus dem Burgunderreich. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, catalogo della mostra (Graz 1987) a cura di D. Thoss, Graz, 1987

GRIGIONI 1947

C. Grigioni, *Il primo documento d'archivio su Colantonio pittore napoletano del Quattrocento*, in «Arti figurative», III (1947), 2-3-4, pp. 137-139

GROHMANN 1969

A. Grohmann, *Le fiere del regno di Napoli in età aragonese*, Napoli, 1969

GUDIOL I RICART 1937

J. Gudiol i Ricart, *L'art de la Catalogne*, Paris, 1937

GUDIOL I RICART 1944

J. Gudiol i Ricart, *Historia de la pintura gótica en Cataluña*, Barcelona, 1944

GUDIOL I RICART 1955

J. Gudiol i Ricart, *Pintura gótica*, Coll. *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid, 1955

GUDIOL I RICART - ALCOLEA I BLANCH 1987

J. Gudiol i Ricart e S. Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987

GUERRIERI 1956

G. Guerrieri, *Il "Libro d'ore" di Alfonso I d'Aragona*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», 24 (1956), pp. 3-17

GUIFFREY 1929

J. Guiffrey, *Le Triptyque de l'Annonciation de l'église de la Madeleine à Aix reconstitué au Musée du Louvre*, in «Bulletin des Musées de France», 12 (dicembre 1929), pp. 278-280

GUIRAL-HADZIIOSSIF 1989

J. Guiral-Hadziiossif, *Valencia puerto mediterráneo en el siglo XV (1410-1525)*, Valencia, 1989

GUTIERREZ DEL CAÑO 1913

M. Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 3 vol., Valencia, 1913

HAGOPIAN VAN BURENT 1996

A. Hagopian van Burent, s. v. *Jan van Eyck*, in *The Dictionary of Art*, London, 1996, vol. 10, pp. 705-715

HALL 1968

Edwin C. Hall, *Cardinal Albergati, St. Jerome and the Detroit Van Eyck*, in «The Art Quarterly», XXXI (1968), 1, pp. 3-34

HALSEMA-KUBES 1973

W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam, 1973

HAND-WOLFF 1986

J. O. Hand e M. Wolff, *National Gallery of Art, Washington. Early Netherlandish Painting*, Washington, 1986, pp. 246-253

HARBISON 1991

C. Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London, 1991

HARBISON 1995

C. Harbison, *Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges*, Turnhout, 1995, pp. 21-34

HASKELL 1958

F. Haskell, s. v. *Mecenatismo e patronato*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia-Roma, 1958, vol. VIII, pp. 939-955

HASKELL 1993

F. Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New-Haven – London, 1993, pp. 433-495

HASKELL 1994

F. Haskell, *Old Master Exhibitions and the second "Rediscoveries of the Primitives"*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen*

Age et de la Renaissance, Milano – Paris, 1994, pp. 552-564

HASKELL 1998

F. Haskell, *L'amateur d'art*, Paris, 1998

HASKELL 2000

F. Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven – London, 2000, pp. 155-159

HASKELL 2001

F. Haskell, *Antichi maestri in "Tournée": le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa, 2001

HASKINS 1927

H. Haskins, *The Renaissance of the twelfth Century*, Cambridge, 1927

HEERS 2001

J. Heers, *El Mediterráneo como área de tránsito. Población, comercio, fronteras*, in *El Renacimiento mediterráneo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio - 2 settembre 2001) a cura di M. Natale, Madrid, 2001, pp. 133-145

HEERS 2005

J. Heers, *Chute et mort de Constantinople, 1204-1453*, Paris, 2005, pp. 315-317

HELBIG 1902

J. Helbig, *Les anciens Maîtres flamands à l'exposition de Bruges*, in «La revue de l'art chrétien», settembre 1902, pp. 365-373

HENWOOD 2004

P. Henwood, *Les collections du trésor royal sous le règne de Charles VI*, Paris, 2004

HERIARD-DUBREUIL 1987

M. Hériard-Dubreuil, *Valencia y el gótico internacional*, 2 vol., Valencia, 1987

HERIARD-DUBREUIL 1988

M. Hériard-Dubreuil, *Pintura (gótico internacional)*, in *Historia del arte valenciano*, a cura di V. Aguilera Cerni, vol. II, *La Edad Media: el gótico*, Valencia, 1988, pp. 143-235

HERSEY 1969

G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-London, 1969

HERSEY 1973

G. L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples*, New Haven, 1973, pp. 11-28

HEULLANT-DONAT 1998

I. Heullant-Donat, *Quelques réflexions autour de la cour angevine comme milieu culturel*, dans *L'Etat angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècles*, «Collection de l'Ecole Française de Rome», Rome, 1998, pp. 173-191

HILL 1905

G. F. Hill, *Pisanello*, London, 1905

HIRSCHBIEGEL 2003

J. Hirschbiegel, *Étrennes: Untersuchungen zum höfischen Geschenverkehr im Spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380-1422)*, Coll. «Pariser Historische Studien», 60, München, Oldenbourg, 2003

HOCHSTETLER MEYER 1981-84

B. Hochstetler Meyer, *Reexamination of the Aix Annunciation Triptych: style and iconography* in «Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts», 1981-1984 (1986), pp. 9-32

HOLLINGSWORTH 1994

M. Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy*, Baltimore, 1994

HOPE 1981

C. Hope, *Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in Renaissance*, a cura di G. Filch Little e S. Orgel, 1981, pp. 293-343

HOWELL JOLLY 1976

P. Howell Jolly, *Jan van Eyck and St. Jerome: A Study of Eyckean Influence on Colantonio and Antonello da Messina in Quattrocento Naples*, Ph. D. Diss. Univ. Of Pennsylvania, 1976

HOYOUX 1985

R. Hoyoux, *L'organisation musicale à la cour des ducs de Bourgogne*, in «Publication du centre européen d'études bourguignonnes», 25 (1985), pp. 57-71

HUIZINGA 1919

J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, 1969 (10^a ed.); trad. it. *L'autunno del Medioevo*, con un'introduzione di E. Garin, Firenze, 1987; trad. fr. *L'automne du Moyen-Age*, Paris, 1980 (2^a ed.)

HULIN DE LOO 1902 a

G. Hulin de Loo, *Exposition de tableaux flamands du XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902

HULIN DE LOO 1902 b

G. Hulin de Loo, *L'atelier de Hubrecht van Eyck et les Heures de Turin*, extrait de l'«*Annuaire de la Société pour le progrès des études philologiques et historiques*», séance du 16 novembre 1902

HULIN DE LOO 1904

G. Hulin de Loo, *L'exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale*, Paris-Bruxelles, 1904, pp. 35-42

HULIN DE LOO 1909 a

G. Hulin de Loo, *The picture Attributed to Conrad Witz in the Cook Collection*, in «The Burlington Magazine», 15 (1909), pp. 173-174

HULIN DE LOO 1909 b

G. Hulin de Loo, *An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434*, in «The Burlington Magazine», 1909

HULIN DE LOO 1911

G. Hulin de Loo, *Sur la date de quelques oeuvres du Maître de Flémalle*, in «Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique», 1911, pp. 109-112

HULIN DE LOO 1923 a

G. Hulin de Loo, *Primitifs flamands et Primitifs français*, in «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», XLIV (1923), 248 (luglio-agosto), p. 84

HULIN DE LOO 1923 b

Hulin de Loo, in *Compte rendu du Congrès international des sciences historiques*, Bruxelles, 1923

HULIN DE LOO 1926

G. Hulin de Loo, *Robert Campin or Rogier van der Weyden? Some Portraits Painted between 1432 and 1444*, in «The Burlington Magazine», 49 (1926), pp. 268-274

HULIN DE LOO 1932

G. Hulin de Loo, *Trésor de l'art flamand du Moyen-Age au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1932

HULIN DE LOO 1938

G. Hulin de Loo, *Weyden, van der*, in Hulin de Loo, G., *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1938

HYMANS 1883

H. Hymans, *Un tableau retrouvé de Jean van Eyck*, in «Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie», 22 (1883)

HYMANS 1888

H. Hymans, *Le "Saint François d'Assise" de Jean van Eyck*, in «Gazette des Beaux-Arts», 37 (1888), pp. 78-83

HYMANS 1902

H. Hymans, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges. Special Edition of «Gazette des Beaux-Arts»*, Paris, 1902, pp. 89-100, 189-207, 280-306

IGUAL UBEDA 1950

A. Igual Ubeda, *Iconografía de Alfonso el Magnanimo*, Valencia, 1950

INEBA TAMARIT 2001

P. Ineba Tamarit, *Estudio de la técnica pictórica a través de la radiografía y reflectografía de infrarrojos*, in *La Clave flamenco en los primitivos valencianos*, catalogo della mostra (Valencia,

Museo de Bellas Artes, 30 maggio - 2 settembre 2001), a cura di F. Benito Doménech e J. Gómez Frechina, Valencia, 2001, pp. 337-338

Inventaire général 1979

Inventaire général des Monuments et richesses artistiques de la France. Répertoire des Inventaires. Bourgogne, Paris, 1979

Inventaire général 1993

Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Les tapisseries des Hospices de Beaune, 1993

JANSSENS DE BISTHOVEN 1983

Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, vol. 1, *Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges*, a cura di A. Janssens de Bisthoven, Bruxelles, 1983

JASPER 2000

N. Jaspers, *Santos al servicio de la Corona durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1419-1458)*, pp. 1839-1857 in *XVI Congreso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnánimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1847-1848

JÁTIVA 1995

Xàtiva, els Borja: una projecció europea, catalogo della mostra (Játiva, 1995), 2 vol., Játiva, 1995

JIMENEZ SOLER 1909

A. Jimenez Soler, *Itinerario del rey Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, Zaragoza, 1909

JOHNSON - PACKARD 1971

Johnson e Packard, *Methods used for the identification of binding media in Italian Painting of the fifteenth and sixteenth centuries*, in "Studies in Conservation", 16 (1971), pp. 145-164

JONGKEES 1973

A. G. Jongkees, *Une génération d'historiens devant le phénomène bourguignon*, in *Johan Huizinga, 1872-1972*, a cura di W. R. H. Koops, L'Aja, 1973, pp. 73-90

JOSE I PITARCH 1986

A. Jose i Pitarch, *Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, in *Història de l'art al País Valencià*, vol. I, Valencia, 1986, pp. 165-239

JOSE I PITARCH 1998

A. Jose i Pitarch, *Retable de la Santa Creu. Retablo de la Santa Cruz*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998

JOUBERT 1992

F. Joubert, *Le Saint Cristophe de Semur-en-Auxois: Jean de Bruges en Bourgogne*, in «Bulletin monumental», 150, II (1992), pp. 165-172

JOUBERT 1993

F. Joubert, *La tapisserie*, Turnhout, 1993

JOUBERT 1994 a

F. Joubert, *Les peintures de la chapelle Saint-Léger et la Tenture de choeur*, in *La Bonne Etoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV^e siècle*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin; Beaune, Hôtel Dieu, 3 settembre - 21 novembre 1994), Autun, 1994, pp. 87-94

JOUBERT 1994 b

F. Joubert, *Les peintures de la chapelle Saint-Vincent*, in *La Bonne Etoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV^e siècle*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin; Beaune, Hôtel Dieu, 3 settembre - 21 novembre 1994), Autun, 1994, pp. 112-115

JOUBERT 1996

F. Joubert, *Création à deux mains: l'élaboration de la tenture de l'Apocalypse d'Angers*, in «La Revue de l'art», 114 (1996), pp. 48-56

JOUBERT 1997

F. Joubert, *Nouvelles propositions sur la personnalité artistique de Pierre Spicre*, in *La splendeur des Rolin: un mécénat privé à la cour de Bourgogne (table ronde 27-28 février 1995)*, a cura di B. Maurice-Chabard, Paris, 1999, pp. 169-191

JOUBERT 1998

F. Joubert, *Les tapisseries de la fin du Moyen Age: commandes, destination, circulation*, in «Revue de l'art», 120 (1998), pp. 89-99

JOUBERT 2001

L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Age (XIII^e-XV^e), a cura di F. Joubert, Paris, 2001

JOUBERT - LEFEBURE - PASCAL-FRANÇOIS 1995

Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Age à nos jours, a cura di F. Joubert, A. Lefebure e B. Pascal-François, Paris, 1995

JOUBERT - SANDRON 1999

Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache, a cura di F. Joubert e D. Sandron, Paris, 1999

KAEMMERER 1898

L. Kaemmerer, *Hubert und Jan van Eyck*, Bielefeld-Leipzig, 1898

KAFTAL 1965

G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting*, Firenze, 1965

KAGAN 1990

J. Kagan, *La restauration de la grande scène du calvaire à Notre Dame de Dijon*, in «Bulletin monumental», 148, II (1990), pp. 190-193

KAMP 1993

H. Kamp, *Memoria und Selbstdarstellung: die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*, Sigmaringen, 1993

KATZENSTEIN 1990

R. Katzenstein, *A Neapolitan Book of Hours in the J. Paul Getty Museum*, in «The Paul Getty Museum Journal», 18 (1990), pp. 69-97

KAUFFMANN 1970

C. M. Kauffmann, *The altar-piece of St. George from Valencia*, «Victoria and Albert Museum Yearbook», 2, London, 1970

KAUFMANN 1995

T. D. C. Kaufmann, *Court, Cloister and City*, Londra-Chicago, 1995

KAUFMANN 2004

T. D. C. Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago-London, 2004

KEMPERS 1997

B. Kempers, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne. Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1997

KENT 1987

F. W. Kent, *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, London, 1987

KENT D. V. 2000

D. V. Kent, *Cosimo dei Medici and the Florentine Renaissance: the Patron's Oeuvre*, New Haven-London, 2000

KERVYN DE LETTENHOVE H. 1906-07

H. Kervyn de Lettenhove, *L'exposition des primitifs à Bruges en 1902*, in «Annales de la société d'émulation de Bruges», LVI (1906), pp. 181-213, 279-303, 409-431; LVII (1907), pp. 44-62, 177-207

KLEIN 1995

P. Klein, *Dendrochronological Findings of the Van Eyck-Christus-Bouts Group*, in *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, atti del convegno (New York, Metropolitan Museum of Art, 10-12 giugno 1994), a cura di M. W. Ainsworth, Turnhout, 1995

KLOFT 1970

H. Kloft, *Liberalitas Principis*, Köln-Wien, 1970, pp. 115 ss

KNIGHTON 1987

T. Knighton, *Northern Influence on Cultural Developments in the Iberian Peninsula during the Fifteenth Century*, in «Renaissance Studies», 1-2 (1987), pp. 221-237

KOCKAERT 1973-1974

L. Kockaert, *Note sur les émulsions des Primitifs flamands*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», XIV (1973-74), pp. 133-139

KÖNIG 1996

E. König, *Das liebentbrannte Herz. Der wiener Codex und der Maler Barthélémy d'Eyck*, Graz, 1996

KÖNIG 1998

E. König, *Die Très Belles Heures von Jean de France duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*, München, 1998

Koops 1973

Johan Huizinga, 1872-1972, a cura di W. R. H. Koops, L'Aja, 1973, pp. 73-90

KRISTELLER 1965

P. O. Kristeller, *The Humanist Bartolomeo Facio and His Unknown Correspondence*, in *From the Renaissance to the Counterreformation: Essays in Honor of Garrett Mattingly*, New York, 1965, pp. 56-74

KRISTELLER 1990

P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1990, pp. 163-227

KRUL 2005

W. Krul, *Realism, Renaissance and Nationalism, in Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. Van Buren e H. Van Veen, Amsterdam, 2005, pp. 252-289

KUGLER 1981

Le collezioni del Kunsthistorisches Museum, Vienna, a cura di G. Kugler, Milano, 1981

KÜNSTLER 1972

G. Künstler, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXV, 1972, p. 125

LABANDE 1932 a

L. H. Labande, *Les primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, 2 vol., Marseille, 1932

LABANDE 1932 b

L. H. Labande, *Note sur quelques primitifs de Provence*, «L'Annonciation d'Aix», in «Gazette des Beaux-Arts», 6^e pér., 7 (1932), juin, pp. 392-397

LABROT 1986

G. Labrot, *Trend économique et mécénat dans le royaume de Naples*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», 98 (1986), 1, pp. 329-381

LACAZE 1958

Y. Lacaze, *Un représentant de la polémique antimusulmane au XV^e siècle, Jean Germain...*, Pos. Des thèses de l'Ecole des Chartes, 1958, pp. 67-75

LACAZE 1969

Y. Lacaze, *Politique « méditerranéenne » et projets de croisade chez Philippe le Bon: de la chute de Byzance à la victoire chrétienne de Belgrade (mai 1453-juillet 1456)*, in « Annales de Bourgogne », 41 (1969), pp. 5-42, 81-132

LACAZE 1971

Y. Lacaze, *La Bourgogne de Philippe le Bon: le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XV^e siècle*, in « Bibliothèque de l'École des Chartes », 129 (1971), pp. 303-385

LACLOTTE 1960

M. Laclotte, *L'école d'Avignon. La peinture en Provence aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1960

LACLOTTE 1961

M. Laclotte, *La peinture en Bourgogne au XV^e siècle*, in « Art de France », I (1961), pp. 287-288

LACLOTTE 1963

M. Laclotte, *Tableaux de chevalet français vers 1400*, in « Art de France », 3 (1963), pp. 220-222

LACLOTTE 1966

M. Laclotte, *I primitivi francesi*, Paris, 1966

LACLOTTE 1967

M. Laclotte, *Rencontres franco-italiennes au milieu du XV^e siècle*, in *Actes des journées internationales de l'histoire de l'art* (Budapest, mai 1965), in « Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae », XIII (1967), pp. 33-41

Laclotte - Mognetti 1987

Inventaire des collections publiques françaises, 21, Avignon, Musée du Petit Palais. Peinture italienne, a cura di M. Laclotte e E. Mognetti, Paris, 1987

LACLOTTE - THIEBAUT 1983

M. Laclotte e D. Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Parigi, 1983

LAFORTUNE-MARTEL 1984

A. Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle. Le banquet du Faisan (1454): aspects politiques, sociaux et culturels*, in « Cahiers d'études médiévales », 8 (1984), pp. 1-208

LAUTS 1933

J. Lauts, *Antonello da Messina*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », 43 (1933), pp. 15-88

LAUTS 1953

J. Lauts, *Zur Ausstellung 'Antonello da messina e la pittura del '400 in Sicilia'*, in « Kunstchronik », 6 (1953), pp. 150-162

LAUTS 1988

J. Lauts, *Zwei neue Bücher über Antonello da Messina*, in « Kunstchronik », 41 (1988), pp. 290-315

LAVEISSIERE 1980

Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France par provinces. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne. Documentation réunie par B. Prost, P. Brune et S. Laveissière, t. I, A à K, a cura di S. Laveissière, Paris, 1980

LEBER 1877

M. Leber, *Notices sur l'horloge gothique construite vers 1430 par Philippe III, dit le Bon, duc de Bourgogne*, Wien, 1877

LECAT 1989

J.-P. Lecat, *Le siècle de la Toison d'or*, Paris, 1989

LEONE DE CASTRIS 1986

P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Napoli, 1986

LEONE DE CASTRIS 1988

P. Leone de Castris, *Il Maestro dei Penna, uno e due ed altri problemi di pittura primo-quattrocentesca a Napoli*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1988

LEONE DE CASTRIS 1990

P. Leone de Castris, *Castel Nuovo, il Museo Civico*, Napoli, 1990

LEONELLI - VIAL-PICHOU 1987

M.-C. Leonelli, M.-P. Vial, e H. Pichou, *La peinture en Provence au XVI^e siècle*, Marseille, 1987

LEVEY 1971

M. Levey, *Painting at Court*, London, 1971

LEVI 1981

D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in « Prospettiva », 26 (1981), pp. 74-81

LEVI 1988

D. Levi, *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-68

LIEBAERT 1919

P. Liebaert, *Artistes flamands en Italie pendant la Renaissance*, in « Bulletin de l'Institut historique belge de Rome », 1 (1919), pp. 1-103

Liez 1998

La Toison d'Or, un mythe européen, a cura di J.-L. Liez, Paris, 1998

LIMENTANI VIRDIS 1989

C. Limentani Virdis, *Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento*, in « Archivio storico sardo », XXXVI (1989), pp. 129-152

LLOMPART 1977-1980

G. Llompart, *La pintura medieval mallorquina. Su intorno cultural y su iconografía*, 4 vol., Palma de Mallorca-Ripoll, 1977-1980

LLOMPART 1987

G. Llompарт, *la pintura gòtica a Mallorca*, Barcelona, 1987

LLOMPART 1999 a

Llompарт, G., *Miscelànea documentada de pintura picapedreria mallorquina. Trabajos del Museo de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1999

LLOMPART 1999 c

G. Llompарт, *La pintura gòtica en Mallorca*, Palma de Mallorca, 1999

LLOMPART 2003

G. Llompарт, *Mallorca-Flandes: linia directa i costa amunt*, in *La pintura hispanoflamenca a València*, in *La pintura gotica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra (Barcelona, MNAC, 26 febbraio - 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 giugno - 31 agosto 2003), Barcelona, 2003, pp. 69-76

LLORENS 1998

T. Llorens, *Guida del Museo Thyssen- Bornemisza*, Madrid, 1998

Lobelle-Caluwé 1976

Catalogus tentoonstelling, 800 jaar Sint-Janshospitaal, a cura di H. Lobelle-Caluwé, 2 vol., Bruges, 1976

LOBELLE-CALUWÉ 1987

H. Lobelle-Caluwé, *Musée Memling*, Bruges, 1987 (2° éd.)

LONDON 1892

Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Pictures of Masters of the Netherlandish and allied School of XV and Early XVI Centuries, London, 1892

LONDON 1927

Belgian and Flemish Art Exhibition, catalogo della mostra (London, Burlington House, 1927), London, 1927

LONDON 1932

Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art 1200-1900 (Royal Academy of Art, London, January-March 1932), catalogo della mostra (London, Royal Academy of Art, gennaio-marzo 1932), London, 1932, pp. 7-8

LONGHI 1941

R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, in *Romanità e Germanesimo*, in *Le arti*, Firenze, 1941, pp. 209-239, riedizione in R. Longhi, *Opere complete*, vol. IX, "Arte italiana e arte tedesca" con altre congiunture fra Italia e Europa, 1939-1969, Firenze, 1979, pp. 3-21

LONGHI 1952 a

R. Longhi, *Ancora sulla cultura del Fouquet* in «Paragone», 27 (1952), pp. 56-57. Riedizione in R. Longhi, *Opere complete*, vol. IX, "Arte italiana e

arte tedesca", con altre congiunture fra Italia ed Europa, Firenze, 1979, pp. 39-40

LONGHI 1952 b

R. Longhi, *I fiamminghi e l'Italia*, in «Paragone», 25 (1952), pp. 47-50

LONGHI 1953

R. Longhi, *Frammento siciliano*, in «Paragone», 47 (1953), pp. 3-44

LONGHI 1954

R. Longhi, *La biblioteca dei re d'Aragona*, in «Paragone», 53 (1954), pp. 61-64

LONGHI 1955

R. Longhi, *Una "Crocifissione" di Colantonio*, in «Paragone», 63 (1955), pp. 3-10

LONGHI 1961

R. Longhi, *Un Antonello giovine*, in «Paragone», 135 (1961), pp. 65-67

LONGHI 1975

R. Longhi, *Il tramonto della pittura medievale nell'Italia del nord. Lavori in Valpadana*, in *Opere complete*, vol. VI, Firenze, 1975, p. 147

LONGHI 1978

Longhi, *Una mostra a Verona*, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, in *Opere complete*, vol. X, Firenze, 1978, p. 116

LORENTZ 1992

P. Lorentz, *Nouveaux repères chronologiques pour la "Vierge au chancelier Rolin" de Jan van Eyck*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», 42 (1992), 1, pp. 42-49

LORENTZ 1994 a

P. Lorentz, *Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446): la vitrerie du château d'Authumes*, in «Bulletin de la société de l'histoire de l'art français», 1994, pp. 9-13

LORENTZ 1994 b

P. Lorentz, *Les Rolin et les "primitifs flamands"*, in *La Bonne Etoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV^e siècle*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin; Beaune, Hôtel Dieu, 3 settembre-21 novembre 1994), Autun, 1994, pp. 23-30

LORENTZ 1994 c

P. Lorentz, *Le chancelier Rolin et Rogier van der Weyden*, in *La Bonne Etoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV^e siècle*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin; Beaune, Hôtel Dieu, 3 settembre - 21 novembre 1994), Autun, 1994, pp. 43-47

LORENTZ 1994 d

P. Lorentz, *Le cardinal Rolin et Jean Hey*, in *La Bonne Etoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV^e siècle*,

catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin; Beaune, Hôtel Dieu, 3 settembre - 21 novembre 1994), Autun, 1994, pp. 116-118

LORENTZ 1996

P. Lorentz, *Ars nova: le naturalisme flamand*, in *Histoire artistique de l'Europe. La Renaissance*, Paris, Delumeau, 1996

LORENTZ 1999 a

P. Lorentz, *Les Rolin et les primitifs flamands*, in *La splendeur des Rolin: un mécénat privé à la cour de Bourgogne (table ronde, 27-28 février 1995)*, a cura di B. Maurice-Chabard, Paris, 1999, pp. 145-162

LORENTZ 1999 b

P. Lorentz, *Quand les peintres de retables réalisaient des verrières: peintres et peintres verriers au XV^e siècle*, in *Vitrail et arts graphiques, XV^e-XVI^e siècles*, a cura di M. Hérold, «Les Cahiers de l'école nationale du patrimoine», 4, Paris, 1999, pp. 27-39

LORENTZ 1999 c

P. Lorentz, *De l'usage de la copie au XV^e siècle*, in *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, a cura di F. Joubert e D. Sandron, Paris, 1999, pp. 430-439

LORENTZ 2005

P. Lorentz, *Sur Antoine de Lonhy à Toulouse*, in «Revue de l'art», 147 (2005), 1, pp. 10-27

LUBER 1998

K. C. Luber, *Recognizing Van Eyck*, in «Bulletin of the Philadelphia Museum of Art», 91 (1998), 386-387, pp. 1-48

Luca de Tena et Mena 1987

Guide du Prado, a cura di C. Luca de Tena e M. Mena, Madrid, 1987

Maccio – Romano G. 1998

Arte del Quattrocento a Chieri, a cura di M. di Maccio e G. Romano, Torino, 1988

MACLAREN 1970

N. Maclaren, *The Spanish School. National Gallery Catalogue*, London, 1988 (1970)

MC LAUGHLIN 1988

M. L. Mc Laughlin, *Humanist Concept of Renaissance and Middle Age on the Tre- and Quattrocento* in «Renaissance Studies», 2 (1988), pp. 131-142

MADRID-VALENCIA 2001

El Renacimiento mediterráneo, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio - 2 settembre 2001) a cura di M. Natale, Madrid, 2001

MADURELL MARIMON 1967

J. M. Madurell Marimon, *Mensajeros barcelonenses en la corte de Nápoles de Alfonso de Aragón, 1435-1458*, in «Barcelona», 1967, pp. 672 ss ; 1968, pp. 450 ss

MALINES 1864 a

Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, exposés à l'Hotel Liedekerke à Malines, septembre 1864, a cura di W. H. J. Weale, Malines, 1864 (2a ed. Bruxelles, 1864)

MALTESE 1962

C. Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma, 1962

MALTESE - SERRA 1986

C. Maltese e R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Arte in Sardegna*, a cura di M. Pallottino, Milano, 1986, pp. 133-364

MALTESE 1983

C. Maltese, s. v. *Sociologia dell'arte*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XII, Novara, 1983-2000, pp. 662-683

MANCA 1966

C. Manca, *Aspetti dell'espansione economica catalano-aragonese nel Mediterraneo occidentale*, Milano, 1966

MANDEL 1969

G. Mandel, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Milano, 1969

MANOTE I CLIVILLES E ALII 1999

Guía arte gótico, MNAC, a cura di M. R. Manote i Clivilles, F. Ruiz i Quesada, F. Quílez i Corella e T. Morat, Barcelona, 1999

MANOTE I CLIVILLES 2000

M. R. Manote i Clivilles, *Guillem Sagrera i pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols*, in *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, pp. 1729-1743

MARABOTTINI 1981

A. Marabottini, *Antonello: la vita e le opere*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981 - 31 gennaio 1982) a cura di A. Marabottini e F. Sricchia Santoro, Roma, 1981, pp. 27-51

MARETTE 1961

J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961

MARIACHER 1957

G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia, 1957

MARINESCU 1927

C. Marinescu, *Notes sur le faste à la cour d'Alphonse d'Aragon, roi de Naples*, «Mélanges d'histoire générale», I, Cluj, 1927, pp. 133-146

MARINESCU 1949

Marinescu, in «Bulletin des études portugaises», XIII (1949), p. 28

MARINESCU 1950

C. Marinescu, *Philippe le Bon duc de Bourgogne et la croisade, 1^{re} partie (1419-1453)*, in *Actes du 6^e Congrès des études byzantines* (Paris, 1948), Paris, 1950, I-II, pp. 146-168

MARINESCU 1956

C. Marinescu, *Documents espagnols inédits concernant la fondation de l'ordre de la Toison d'Or*, in «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres», juillet-octobre 1956, pp. 401-417

MARINESCU 1959

C. Marinescu, *Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon roi de Naples (1416-1458)*, in «Revue historique», CCXXI (1959), pp. 33-48

MARINESCU 1994

C. Marinescu, *La politique orientale d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)*, Barcelona, 1994

MARIX 1939

J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg, 1939

MARTENS 1952

M. Martens, *La correspondance de caractère économique échangée par Francesco Sforza, duc de Milan, et Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1450-1466)*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», 27 (1952), pp. 221-234

MARTENS 1973

M. Martens, *Bruxelles, capitale de fait sous les Bourguignons*, in «Westfälische Forschungen», 25 (1973), pp. 180-187

Martens 1976

Bruxelles, résidence princière, in *Histoire de Bruxelles*, a cura di M. Martens, Bruxelles, 1976, pp. 139-175

MARTENS 1992

M. Martens, *Artistic Patronage in Bruges Institutions, ca. 1440-1482*, Ph. D. Diss. U. C. Santa Barbara, 1992

MARTIN F. R.-THIÉBAUT 2004

F.-R. Martin e D. Thiébaud, *L'exposition des primitifs français de 1904*, in *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 27 febbraio - 17 maggio 2004) a cura di D. Thiébaud, P. Lorentz e F.-R. Martin, Paris, 2004, pp. 13-45

MARTIN P. 1938

P. Martin, *Les étendards bourguignons du musée historique de Saint-Gall*, in «Revue Française d'Héraldique et de Sigillographie», I (1938), pp. 104-128

MARTIN W. 1903

W. Martin, *De Vlaamsche Primitieven of de tentoonstelling te Brugge, 1902*, Amsterdam, 1903

MARTINDALE 1972

A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1972

MASSIP 2000

F. Massip, *De ritu social a spectacle del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística*, in *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1859-1886

MATEO GÓMEZ 1995

I. Mateo Gomez, *La pittura spagnola del primo Rinascimento*, in *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, a cura di A. E. Pérez Sánchez, Milano, 1995

MATEU 1973

J. Mateu, *Datos documentales para la historia de las bellas artes durante Alfonso el Magnánimo y Juan II de Aragón*, in *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: Aspetti i problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, atti del convegno (Napoli 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-84, vol. II, pp. 543 ss.

MATHIEU 1901

F. Mathieu, *Peintures murales de la Chapelle Rolin*, in «Mémoire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Beaune», 26 (1901), pp. 61-70

Maurice-Chabard 1999

La splendeur des Rolin : un mécénat privé à la cour de Bourgogne, (table ronde, 27-28 février 1995), a cura di B. Maurice-Chabard, Paris, 1999

MAYER 1922

A. L. Mayer, *Geschichte der spanische Malerei*, Leipzig, 1922

MAYER 1942

A. L. Mayer, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942

Meijer 1997

La pittura in Europa. La pittura nei Paesi Bassi, a cura di B. W. Meijer, 3 vol., Milano 1997

MEISS 1952

M. Meiss, "Nicholas Albergati" and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits, in «The Burlington Magazine», XCIV (1952), pp. 137-5

MEISS 1956

M. Meiss, *Jan van Eyck and the Italian Renaissance in Venezia e l'Europa: atti del XVII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Venezia, settembre 1955), Venezia, 1955, pp. 58-69

MEISS 1961

M. Meiss, *Highlands in the Lowlands. Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition*, in «Gazette des Beaux-Arts», LVII (1961), pp. 273-314

MEISS 1963

M. Meiss, *French and Italian Variations on an Early Fifteenth-Century Theme: St. Jerome and his study*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXII (1963), 1136, pp. 147-170

MEISS 1967

M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late XIV Century and the Patronage of the Duke*, London-New York, 1967

MEISS 1968

M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, London, 1968, pp. 130-133

MEISS 1974 a

M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbourg and their contemporaries*, London-New York, 1974

MEISS 1974 b

M. Meiss, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome*, in «Pantheon», XXXII (1974), 1 (aprile-giugno), pp. 134-140

MEISS 1976

M. Meiss, *The painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, 1976

Meleto Moneo 2001

Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joacquin Yarza Luaces, a cura di Ma L. Meleto Moneo, Barcelona, 2001

MELIS 1978

F. Melis, *L'area Catalano-aragonese nel sistema economico del Mediterraneo occidentale*, in IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La

Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516), atti del convegno (Napoli, 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-1984, vol. I, Napoli, 1978, pp. 191-209

MESSINA 1953

Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia, catalogo della mostra (Messina, Palazzo comunale, 30 marzo - 30 giugno 1953) a cura di G. Vigni e G. Carandente, con introduzione di G. Fiocco, Venezia, 1953

MESSINA 1981

Antonello da Messina, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981 - 31 gennaio 1982) a cura di A. Marabottini e F. Sricchia Santoro, Roma, 1981

Messina 1987

Antonello da Messina, atti del convegno di studi (Messina, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro di Studi Umanistici, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina, 1987

MESURET 1951

R. Mesuret, *Antoni de Lonhy*, in «Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona», 9 (1951), pp. 13-17

Meyer-Gras-Jugie 2000

Le Musée des Beaux-Arts de Dijon: guide des collections, a cura di H. Meyer, C. Gras e S. Jugie, Dijon, 2000

Michel 1905-1929

Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, 8 t., a cura di A. Michel, Paris, 1905-1929

MIGLIO 2002

M. Miglio, *Principe, architettura, immagini*, in *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999) a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, «Ingenium. Centro di Studi Leon Battista Alberti», 4, Firenze, 2002, pp. 41-53

MIRA 2001

E. Mira, *Del Mar del Norte al Mediterráneo. Vínculos dinásticos, rutas comerciales y relaciones artísticas*, in *El Renacimiento mediterráneo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio - 2 settembre 2001) a cura di M. Natale, Madrid, 2001, pp. 117-132

MOCHI ONORI 2006

L. Mochi Onori, *Le ragioni di una mostra: Gentile fra Gotico e Rinascimento*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù,

21 aprile - 23 luglio 2006) a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006, p. 17

MOGNETTI - THIEBAUT 1999

E. Mognetti e D. Thiébaud, *Avignon, Musée du Petit Palais, peintures et sculptures*, Paris, 1999

MOLINA I FIGUERAS 1999

J. Molina i Figueras, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999

MONFRIN 1967

J. Monfrin, *Le goût des lettres antiques à la cour de Bourgogne au XV^e siècle*, in «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», 1967, pp. 185-289

MONTALTO 1922

L. Montalto, *La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti e gale*, Napoli, 1922

MONTI 1931

G. M. Monti, *Il trionfo di Alfonso I di Aragona a Napoli in un'inedita descrizione contemporanea*, in «Scritti storici», Napoli, 1931, pp. 51-59

MONTI SABIA - D'ALESSANDRO - IACONO 2000

L. Monti Sabia, D. D'Alessandro, A. Iacono, *Il ricordo di Alfonso di Aragona nelle opere di Giovanni Pontano*, in XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, p. 1503-1531

MORISANI 1958

O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli, 1958

Morisani

O. Morisani, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*

MOSCATI 1953 a

R. Moscati, *La Cancelleria napoletana di Alfonso d'Aragona*, Napoli, 1953

MOSCATI 1953 b

R. Moscati, *Ricerche sugli atti superstiti della cancelleria napoletana di Alfonso di Aragona*, in «Revista Storica Italiana», LXV (1953), pp. 540-552

MÜNTZ 1888

E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris, 1888, p. 78

MÜNTZ 1891

E. Müntz, *Gli artisti fiamminghi e tedeschi in Italia nel XV secolo*, in «Archivio storico dell'arte», 3 (1891), pp. 401-402

MÜNTZ 1895

E. Müntz, *Rogier van der Weyden à Milan et à Florence. Ses portraits des Sforza et des Médicis. Avec des notes sur les artistes flamands ou allemands ayant travaillé en Italie au XV^e siècle*, in «Revue de l'art chrétien», 37 (1895), pp. 190-196, 267-279

MUSPER 1948

H. T. Musper, *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart, 1948

MUSPER 1961

H. T. Musper, *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Köln, 1961

MUTHESIUS 2001

S. Muthesius, *"Kunstgeographie", or the problem of characterising the art of a region*, in *Raising the eyebrow: John Onians and world art studies*, Oxford, 2001, pp. 223-227

NAPOLI 1950

Sculture lignee della Campania, catalogo della mostra (Napoli 1950) a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli, 1950

NAPOLI 1953

III Mostra di restauri, catalogo, a cura di R. Causa, Napoli, 1953, pp. 8-9

NAPOLI 1955

Opere d'arte nel Salernitano dal XIII al XVIII secolo, catalogo della mostra (Napoli 1955) a cura di F. Bologna, Napoli, 1955

NAPOLI 1973

Documenti d'arte nell'età aragonese a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 11 aprile-31 maggio 1973), Napoli, 1973

Napoli 1978-1984

LX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: Aspetti i problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516), atti del convegno (Napoli 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-1984

NAPOLI 1989-1990

Il Polittico di San Severino. Restauri e recuperi, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 dicembre 1989 - 4 marzo 1990) a cura di F. Bologna, Napoli, 1989

NAPOLI 1991

Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane, catalogo della mostra (Napoli, San Domenico Maggiore, 1991) a cura di A. Putaturo Muraro e A. Perriccioli Saggese, Napoli, 1991

NAPOLI 1997 a

Quattrocento aragonese, la pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona, catalogo

della mostra (Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo, 18 settembre - 18 novembre 1997) a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 1997

NAPOLI 1997 b

Libri a corte. Testi e immagini della Napoli aragonese, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 23 settembre 1997 - 10 gennaio 1998) a cura di E. Ambra, Napoli, 1997

NAPOLI 1998

La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonesa, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Valencia, 1998

Napoli 2000

XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000

NAPOLI 2001

Il Polittico di Colantonio a San Lorenzo, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 ottobre - 2 dicembre 2001) a cura di F. Bologna, Napoli, «Quaderni di Capodimonte», 2001

Natale 1991

Pittura italiana dal '300 al '500. Catalogo, a cura di M. Natale, Milano, 1991

NATALE 2001

M. Natale, *El Mediterráneo que nos une*, in *El Renacimiento mediterráneo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio - 2 settembre 2001) a cura di M. Natale, Madrid, 2001, pp. 19-45

NAVARRO 1987

F. Navarro, *La pittura a Napoli e nel meridione nel '400* in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 vol, Milano, 1987, vol. II, pp. 446-477

NAVARRO 1993

F. Navarro, *Ferrante Maglione, Alvaro Pirez d'Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campania*, in «Bollettino d'arte», VI (1993), 78, pp. 55-76

NAVARRO 1995

F. Navarro, *Le storie di Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Roma, 1995, pp. 51-59

NAVARRO 1998

F. Navarro, *Il Maestro di San Ladislao*, in «Dialoghi di Storia dell'arte», 7 (1998), pp. 4-15

NEUGASS 1956

F. Neugass, *Ein Verschollener Van Eyck aus der Medici Sammlung im Museum in Detroit*, in «Weltkunst», XXVI (1956), 18, pp. 4 ss.

NEW YORK 1985-1986

Liechtenstein, the princely collection, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 1985-1986), New York, 1985

NICOLINI 1922

F. Nicolini, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento*, in «Napoli Nobilissima», XVIII (1922), pp. 42-59, 68-79, 98-105, 121-146, 159-170

NICOLINI 1925

F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, 1925

NORTH 2002

M. North, *Les marchés de l'art*, in *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo - 30 giugno 2002) a cura di T.-H. Borchert, Bruges, 2002, pp. 52-63

NUTTALL 1989

P. Nuttall, *Early Netherlandish Painting in Florence: Acquisition, Ownership and Influence c. 1435-1500*, Ph. D. Diss. University of London, 1989

NUTTALL 1992

P. Nuttall, *Decorum, Devotion and Dramatic Expression: Early Netherlandish Painting in Renaissance Italy*, in *Decorum in Renaissance Narrative Art*, Londra, 1992, pp. 70-77

OETTINGER 1938

K. Oettinger, *Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien», NF, XII, 1938, pp. 43-76

Orgel 1981

Patronage in Renaissance, a cura di G. Filch Little e S. Orgel, 1981

ORTIZ VILLETTA 1989

A. Ortiz Villetta, *Museo diocesano-catedralicio, in Valencia y Murcia. La España gótica*, vol. IV, a cura di D. Benito Goerlich, Madrid, 1989

OURSSEL 1953

C. Oursel, *L'art de Bourgogne*, Paris, 1953

PÄCHT 1956 a

O. Pächt, *Panofsky's Early Netherlandish Painting I*, in «The Burlington Magazine», XCVIII (1956), pp. 110-116

PÄCHT 1956 b

O. Pächt, *René d'Anjou et les Van Eyck*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 8 (1956), pp. 41-66

PÄCHT 1973

O. Pächt, *René d'Anjou – Studien I*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», t. LXIX (1973), pp. 85-126.

PÄCHT 1977

O. Pächt, *René d'Anjou – Studien II*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», t. LXXIII (1977), pp. 7-106

PÄCHT 1978

O. Pächt, *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei: Ausstellung der Handschriften und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Vienna, 1978

PÄCHT 1989

O. Pächt, *Van Eyck: die Begründer der Altniederländischen Malerei*, München, 1989

PÄCHT-THOSS 1974

O. Pächt e D. Thoss, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule*, vol. I, Wien, 1974

PALERMO 1989

Il "Trionfo della Morte" di Palermo. L'opera, le vicende conservative, il restauro, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, luglio-ottobre 1989) a cura di V. Abbate e M. Cordaro, Palermo, 1989

PALMA DE MALLORCA 1993

Viatje al món medieval. Pintura dispersa del Gòtic final (1350-1500), catalogo della mostra (Palma de Mallorca 1993), Palma de Mallorca, 1993

PANE 1937

R. Pane, *Architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli, 1937

PANE 1961

R. Pane, *Note su Guillermo Sagrera architetto*, in «Napoli Nobilissima», I (1961), 4, pp. 151-162

PANE 1975-1977

Pane, R., *Il Rinascimento dell'Italia meridionale*, Milano, 1975-77

PANE 1979

R. Pane, *La Tavola Strozzi tra Firenze e Napoli*, in «Napoli Nobilissima», XVII (1979), 1, pp. 3-10

PANOFSKY 1946

E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946, pp. 1-37

PANOFSKY 1953

E. Panofsky, *Early netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge-Harvard, 1953

(New York-San Francisco-London, 1971); trad. fr. *Les primitifs flamands*, Paris, 2003

PANOFSKY 1954

E. Panofsky, *A Letter to St. Jerome: A Note on the Relationship between Petrus Christus and Jan van Eyck*, in *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton, 1954, pp. 102-108

PANOFSKY 1967

E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967, pp. 7-65

PAOLINI 1963

M. G. Paolini, *Il Trionfo della morte di Palermo e la cultura internazionale*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 11-12 (1963), pp. 301-369

PAOLINI 1979

M. G. Paolini, *Antonello e la sua scuola*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX, *Arti figurative e architettura in Sicilia*, t., Roma, 1991 (Napoli, 1979)

PAOLINI 1980

M. G. Paolini, *Problemi antonelliani – I rapporti con la pittura fiamminga*, in «Storia dell'arte», 38-40 (1980), pp. 151-166

PARAVICINI 1988

W. Paravicini, *Structure et fonctionnement de la cour bourguignonne au XV^e siècle*, in «Publications du centre européen d'études bourguignonnes», 28 (1988), pp. 67-74

PARAVICINI 1991 a

W. Paravicini, *The Court of the Dukes of Burgundy: A Model for Europe?*, in *Princes, Patronage and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650*, a cura di R. G. Asch e A. M. Birke, Oxford, 1991, pp. 69-102

PARAVICINI 1991 b

W. Paravicini, *Die Residenzen der Herzöge von Burgund 1363-1477*, in *Fürstliche Residenzen in Spätmittelalterlichen Europa*, a cura di W. Paravicini e H. Patze, Sigmaringen, 1991, pp. 207-263

PARAVICINI 1998

W. Paravicini, *Structure et fonctionnement de la cour bourguignonne au XV^e siècle*, in *A la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, a cura di J.-M. Cauchies, Coll. «Burgundica», Turnhout, 1998, pp. 1-8

PARAVICINI 2002 a

W. Paravicini, *The Court of the Dukes of Burgundy, a model for Europe?*, in *Menschen am Hof der Herzöge von Burgund. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart, 2002, pp. 507-534

PARAVICINI 2002 b

W. Paravicini, *Die Residenzen der Herzöge von Burgund 1363-1477*, in *Menschen am Hof der*

Herzöge von Burgund. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart, 2002, pp. 445-506

Paravicini 2002

Menschen am Hof der Herzöge von Burgund. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart, 2002

Paravicini – Patze 1991

Fürstliche Residenzen in Spätmittelalterlichen Europa, a cura di W. Paravicini e H. Patze, Sigmaringen, 1991

PARIS 1904

Les Primitifs français exposés au Pavillon de Marsan et à la Bibliothèque Nationale du 12 avril au 14 juillet 1904, Paris, 1904

PARIS 1935

L'art flamand de Van Eyck à Bruegel. Exposition de l'Orangerie, novembre-décembre 1935, catalogo della mostra (Paris, novembre-dicembre 1935), Paris, 1935

PARIS 1947

Les Primitifs flamands, catalogo della mostra (Paris, Musée Nationale de l'Orangerie, 5 juin - 7 juillet 1947), a cura di Leo van Puyvelde, Paris, 1947

PARIS 1981

Jean Fouquet, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 16 gennaio - 19 aprile 1981) a cura di N. Reynaud, Paris, 1981

PARIS 1984

Dix siècles d'enluminure italienne (VI^e-XVI^e siècles), catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale, 8 marzo - 30 maggio 1984) a cura di F. Avril, Paris, 1984, pp. 170-171

PARIS 1993 a

Quand la peinture était dans les livres. Les manuscrits enluminés en France, 1440-1520, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale, 16 ottobre 1993 - 16 gennaio 1994) a cura di F. Avril e N. Reynaud, Paris, 1993 (2a edizione aggiornata 1995)

PARIS 1993 b

Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 13 maggio-9 agosto 1993) a cura di D. Thiébaud, Paris, 1993

PARIS 1993 c

L'art en Hollande au temps de David et Philippe de Bourgogne évêques d'Utrecht, catalogo della mostra (Paris, Institut Néerlandais, 9 dicembre 1993 - 31 gennaio 1994 ; Dijon, Musée des Beaux-Arts, 11 febbraio - 1 maggio 1994), Zwolle, 1993

PARIS 2003

Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque

Nationale, 25 marzo - 22 giugno 2003), a cura di F. Avril, Paris, 2003

PARIS 2004 a

Primitifs français. Découvertes et redécouvertes, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 27 febbraio - 17 maggio 2004) a cura di D. Thiébaud, P. Lorentz e F.-R. Martin, Paris, 2004

PARIS 2004 b

Paris 1400, les arts sous Charles VI, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 22 marzo - 12 luglio 2004) a cura di E. Taburet-Delahaye, Paris, 2004

PARISE 1900-1901

R. Parise, *L'arte in Napoli sotto gli Aragonesi e gli Spagnuoli*, in «Rassegna Italiana», VIII (1900), pp. 394-412; IX (1901), pp. 10-27, 153-185

PARMA 1999

E. Parma, *Genoa-Bruges: the Art Market and Cultural Exchanges in the Fifteenth Century, in Italy and the Low Countries. Artistic Relations. The Fifteenth Century*, Firenze, 1999

PASTOUREAU 1981

M. Pastoureau, *Aux origines de l'emblème: la crise de l'héraldique européenne aux XV^e et XVI^e siècles*, in *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, a cura di M. T. Jones-Davies, Paris, 1981, pp. 129-136

PASTOUREAU 1982

M. Pastoureau, *La naissance de la médaille: le problème emblématique*, in «Revue numismatique», 1982, pp. 206-221

Patoul - Van Schoute 2000

Les Primitifs flamands et leur temps, a cura di B. de Patoul e R. Van Schoute, Tournai, 2000

PATRONE 1995

N. Patrone, *Príncipe y mecenas, Alfonso V en los "Dichos y hechos" de A. Beccadelli*, New York, 1995

Pauwels 1984

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne, a cura di H. Pauwels, con una prefazione di Roberts-Jones, Bruxelles, 1984

PAVIOT 1987

J. Paviot, *La piraterie bourguignonne en mer noire*, in *Horizons marins et itinéraires spirituels*, Paris, 1987, pp. 203-214

PAVIOT 1990 a

J. Paviot, *La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits*, in «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain», XXIII (1990), pp. 82-93

PAVIOT 1990 b

J. Paviot, *Oliviero Maruffo et la cour de Bourgogne*, in *La storia dei Genovesi*, t. X, Genova, 1990, pp. 369-393

PAVIOT 1991

J. Paviot, *La Mappemonde attribuée à Jan van Eyck par Facio: une pièce à retirer du catalogue de son oeuvre*, in «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain», XXIV (1991), pp. 57-62

PAVIOT 1995

J. Paviot, *La politique navale des ducs de Bourgogne, 1384-1482*, Lille, 1995

PAVIOT 2002

J. Paviot, *La Bourgogne et le sud*, in *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo - 30 giugno 2002) a cura di T.-H. Borchert, Bruges, 2002, pp. 166-183

PAVIOT 2003 a

J. Paviot, *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin XIV^e siècle - XV^e siècle)*, Paris, 2003

PAVIOT 2003 b

J. Paviot, *Les cartes et leur utilisation à la fin du Moyen Age. L'exemple des principautés bourguignonnes et angevines*, in «Itineraria», 2 (2003), pp. 201-228

PEMAN 1969

C. Pemán, *Van Eyck y España*, Cádiz, 1969

PEREZ SANCHEZ 1985

A. E. Pérez Sánchez, *Arte*, in *Valencia*, Coll. «Tierras de España», Madrid-Barcelona, 1985

PÉREZ SÁNCHEZ 1988

A. E. Pérez Sánchez, *Dipinti della Civica galleria "Anna e Luigi Parmigiani". I dipinti spagnoli*, Reggio Emilia, 1988

PEREZ SANCHEZ 1994

A. E. Pérez Sánchez, *Dos nuevas tablas de Joan Rexach*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen-Age et de la Renaissance*, Milano-Paris, 1994, pp. 164-172

Pérez Sánchez 1995

La pittura in Europa. La pittura spagnola, a cura di A. E. Pérez Sánchez, Milano, 1995

PERIER D'ETEREN 1985

C. Périer d'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985

PERINI 1980

G. Perini, *Il lessico del Malvasia*, in *Atti del Convegno Nazionale sui Lessici tecnici del Sei e Settecento* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980), Pisa, 1980, pp. 221-253

PERRAULT DABOT 1894

A. Perrault Dabot, *L'art en Bourgogne*, Paris, 1894

PESCARMONA 1987

D. Pescarmona, *La pittura in Sardegna nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 vol., Milano, 1987, vol. II, pp. 488-496

PETIT 1882-1903

E. Petit, *Histoire des ducs de Bourgogne de la race capétienne*, 9 vol., Paris, 1885-1905

PHILIPPOT 1970

P. Philippot, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, 1970

Philippot 1994

P. Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1994

Piéjus-Blanco 1999

Les Flandres et la culture italienne et espagnole aux XVI^e et XVII^e siècles, atti del convegno (Villeneuve d'Asq, 1998) a cura di M. F. Piéjus et M. Blanco, Lille, 1999

PIEPER 1966

P. Pieper, *Eine Tafel von R. Campin*, in «Pantheon», XXIV (1966), 5, pp. 279-282

PIRENNE 1902

H. Pirenne, *Histoire de Belgique, II: du commencement du XIV^e siècle à la mort de Charles Le Téméraire*, Bruxelles, 1902 (3 ed. 1922)

PISTILLI 2003

G. Pistilli, s. V. *Guarini, Guarino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma, 2003, pp. 357-369

PIROTTA 1966

N. Pirotta, *Music and cultural tendencies in 15th-Century Italy*, in «Journal of American Musicological Society», 1966, p. 127-161

Poeschke 1993

Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter, a cura di J. Poeschke, München, 1993

POLDI - VILLA 2006

G. Poldi, G. C. F. Villa, «*Cuius pictura est intuenda admirationi*». Contributo alla comprensione della tecnica di Antonello, in *Antonello da Messina, l'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 25 giugno 2006) a cura di M. Lucco, Roma, 2006, pp. 91-113

PONTIERI 1969

E. Pontieri, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli: studi e ricerche*, Napoli, 1969

PONTIERI 1974

E. Pontieri, *Alfonso d'Aragona e la "Crociata" di Callisto III*, in «Accademia nazionale dei Lincei, Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», serie VIII, vol. XXIX, (1974), fasc. 1-2 (gennaio-febbraio), pp. 61-68

PONTIERI 1975

E. Pontieri, *Alfonso il Magnanimo, re di Napoli, 1435-1458*, Napoli, 1975

PONTIERI 1978

E. Pontieri, *Aragonesi di Spagna e Aragonesi di Napoli nell'Italia del Quattrocento*, in *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, atti del convegno (Napoli, 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-1984, vol. I, Napoli, 1978 pp. 3-24

POST 1930-1958

C. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. III-XII, Cambridge, 1930-1958, vol. VI, *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, 1930-1966; vol. VII, *The Catalan School in the Late Middle Ages*, 1930, 1966; vol. XII, *The Catalan School in the Early Renaissance*, Cambridge, 1958

POST 1952

C. R. Post, *Flemish and Hispano-Flemish Painting of the Crucifixion (I) by the Master of the encarnación*, in «Gazette des Beaux-Arts», 39 (1952), pp. 229-242

POZZI 1999

M. Pozzi, *Giorgio Vasari e i fiamminghi*, in *Les Flandres et la culture italienne et espagnole aux XVI^e et XVII^e siècles*, atti del convegno (Villeneuve d'Ascq, 1998) a cura di M. F. Piéjus et M. Blanco, Lille, 1999, pp. 199-213

PREIMESBERGER 1991

R. Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon in der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 54 (1991), pp. 459-489

PREVENIER 1998

W. Prevenier, *Le Prince et le peuple. La société au temps des ducs de Bourgogne*, Anvers, 1998

PREVENIER - BLOCKMANS 1983

W. Prevenier e W. Blockmans, *Les Pays-Bas bourguignons*, Paris, 1983

PREVITALI 1980 a

G. Previtali, *Da Antonello de Messina a Jacopo di Antonello (I), la data del Cristo benedicente della National Gallery di Londra*, in «Prospettiva», 20 (1980), pp. 27-34

PREVITALI 1989

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi, dal Vasari ai neoclassici*, con un'introduzione di E. Castelnuovo, Torino, 1989

PRIDAT 1966

H. Pridat, *Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne*, Dijon, 1966

PRIGENT 1999

Art et société en France au XV^e siècle, a cura di C. Prigent, Paris, 1999

PRIZER 1985

W. F. Prizer, *Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece*, in «Early Music History», 5 (1985), pp. 113-153

PROCACCI 1976

U. Procacci, *Importanza del Vasari come scrittore di tecnica della pittura*, in *Il Vasari storiografo e artista*, in *Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della morte* (Firenze, 1974), Firenze, 1976, pp. 35-64

PUTATURO MURARO 1973

A. Putaturo Muraro, *Miniature napoletane del Rinascimento*, Napoli, 1973

PUTATURO MURARO 1996

A. Putaturo Muraro, *Miniature napoletane alla corte dei re d'Aragona*, Firenze, 1996

PUTATURO MURARO 1997

A. Putaturo Muraro, *Libri miniati per Alfonso e Ferrante in Libri a corte. Testi e immagini della Napoli aragonese*, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 23 settembre 1997 - 10 gennaio 1998) a cura di E. Ambra, Napoli, 1997, pp. 15-39

PUTATURO MURARO - TOSCANO 1998

A. Putaturo Muraro e G. Toscano, *I re bibliofili: artisti del libro al servizio della dinastia aragonese di Napoli*, in *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonese*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Valencia, 1998, pp. 169-182

PUYVELDE 1953

L. van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Bruxelles, 1953

PUYVELDE 1954

L. Van Puyvelde, in «Gazette des Beaux-Arts», ottobre 1954, pp. 145-162

PUYVELDE 1955

L. van Puyvelde, *Renaissance italienne et Renaissance flamande*, in *Venezia e l'Europa: atti del XVII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Venezia, settembre 1955), Venezia, 1955, pp. 189-196

QUARRE 1957

P. Quarré, *Fragment d'un primitif de la Chartreuse de Champmol au Musée des Arts décoratifs*, in « La Revue des arts », 2 (1957), 2, pp. 59-64

QUARRE 1958

P. Quarré, *Du Maître de Flémalle à Jean de Maisoncelles. La "Circoncision" et le "Baptême", peintures murales de Notre Dame de Dijon*, in « La Revue des arts », 8 (1958), 6, pp. 251-258

QUARRE 1959

P. Quarré, *La Toison d'Or et la cour de Bourgogne*, in « L'oeil », janvier 1959, pp. 14-23

QUARRE 1973-1973

P. Quarré, *Deux panneaux armoriés de la Sainte Chapelle de Dijon*, in « Mémoires de la commission des Antiquités de la Côte d'Or », 28 (1972-1973), pp. 177-190

QUARRE 1975

P. Quarré, *Deux panneaux armoriés de l'armorial de la Toison d'Or de la Sainte Chapelle de Dijon*, in « Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique », 15 (1975), pp. 318-325

QUARRE 1964

P. Quarré, *Le roi René prisonnier du duc de Bourgogne à Dijon et son oeuvre de peintre*, in « Revue du Louvre », 2 (1964), pp. 67-74

RAO 1979

E. I. Rao, *Alfonso of Aragon and the Italian Humanists*, in « Esperienze letterarie », IV (1979), pp. 43-57

RAYNAUD 1993

C. Raynaud, *Le prince ou le pouvoir de séduire*, in *Les princes et le pouvoir au Moyen Age, XXIII^e Congrès de la S.H.M.E.S.* (Brest 1992), Paris, 1993, p. 261-284

RÉAU 1939

L. Réau, *La peinture française du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939

REAU 1957

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, t. 2, *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, vol. II, t. 4, *Iconographie des saints*, Paris, 1957

Régnier-Bohler 1995

Splendeurs de la cour de Bourgogne, récits et chroniques, a cura di D. Régnier-Bohler, Paris, 1995

REINACH 1907-1918

S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen-Age et de la Renaissance (1280-1580)*, Paris, vol. II, 1907; vol. III, 1910; vol. IV, 1918

REINACH 1923

S. Reinach, *A Copy from a Lost van Eyck*, in « The Burlington Magazine », 43 (1923), pp. 15-16

RENDERS 1933

E. Renders, *Hubert van Eyck personnage de légende*, Paris-Bruxelles, 1933

RENDERS 1935

E. Renders, *Jan van Eyck, son oeuvre, son style, son évolution et la légende d'un frère peintre*, Bruges, 1935

RENDERS 1950

E. Renders, *Jan van Eyck et le Polyptyque. Deux problèmes résolus par Emile Renders*, Bruxelles, 1950

RENDINA 1983

C. Rendina, *I papi: storia e segreti*, Roma, 1996 (1983)

REQUIN 1904

H. Requin, *L'Ecole avignonnaise de peinture*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », XVI (1904), pp. 89-104, 201-218

REYNAUD 1975

N. Reynaud, *Un peintre français du XV^e siècle: le Maître des Prélats bourguignons*, in *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, 1975, pp. 151-163

REYNAUD 1979

N. Reynaud, s. v. *Maître de l'Annonciation d'Aix*, in *Petit Larousse de la peinture*, a cura di M. Laclotte, Parigi, Larousse, 1979, p. 1087-1088

Reynaud 1979

Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, a cura di N. Reynaud, Paris, 1979

REYNAUD 1984

N. Reynaud, *La lettre de la veuve de Barthélémy d'Eyck au roi René*, in « Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français », 1984 (1986), pp. 7-10

REYNAUD 1986

N. Reynaud, *Contrats d'engagement d'artistes de cour à la fin du XV^e siècle*, in *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, atti del convegno (Rennes, Centre National de la recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2 - 6 maggio 1983) a cura di X. Barral i Altet, 3 vol., Paris, 1986-1990, vol. I, *Les hommes*, 1986, pp. 557-559

REYNAUD 1989

N. Reynaud, *Barthélémy d'Eyck avant 1450*, in « Revue de l'art », 84 (1989), pp. 22-43

REYNAUD 1992

N. Reynaud, *Hommage à Charles Sterling. Des primitifs à Matisse*, Paris, 1992

REYNAUD 1994

N. Reynaud, *Le Triomphe de la mort de Palerme: rencontre franco-italienne au milieu du XV^e siècle*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la*

peinture du Moyen-Age et de la Renaissance, Milano-Paris, 1994, pp. 132-151

REYNAUD 1997

N. Reynaud, *Une broderie de l'histoire de saint Martin: Barthélemy d'Eyck et Pierre du Billant*, in «Revue du Louvre et des Musées de France», 1997, 4, p. 37-50

Reynaud – Sterling 1965

Musée du Louvre. Peintures de l'Ecole Française, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, a cura di N. Reynaud e C. Sterling, Paris, 1965

REZNICEK 1986-87

E. Reznicek, *Le Fiandre e Firenze: opere d'arte fiamminghe nelle collezioni fiorentini del Quattrocento*, in «Incontri», 2 (1986-87), pp. 167-182

RICHARD 1968

J. M. Richard, *La croisade bourguignonne dans la politique européenne*, in «Publication du centre européen d'études bourgundo-médiannes», 10 (1968), pp. 41-44

RICHARD 1997

J. Richard, *Les ducs Valois et le duché de Bourgogne*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 4-7

RICHARD 1999

J. Richard, *Introduzione. Les Rolin et leur mécénat*, in *La splendeur des Rolin: un mécénat privé à la cour de Bourgogne (table ronde, 27-28 février 1995)*, a cura di B. Maurice-Chabard, Paris, 1999, pp. 15-16

RICHARDSON 1956

E. P. Richardson, *The Detroit "St. Jerome" by Jan van Eyck*, in «The Art Quarterly», XIX (1956), 3, pp. 227-236

RIDDERBOS 1995

B. Ridderbos, *Van Waagen tot Friedländer*, in Ridderbos e Van Veen, „*Om iets te weten van de oude meesters*“. *De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek*, Nimègues, 1995, pp. 189-235

RIDDERBOS 2005

B. Ridderbos, *From Waagen to Friedländer*, in *Early Netherlandish Painting. Rediscovery, reception and research*, a cura di B. Ridderbos, A. Van Buren e H. Van Veen, Amsterdam, 2005, pp. 218-251

Ridderbos – Van Buren – Van Veen 2005

Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research, a cura di B. Ridderbos, A. Van Buren e H. Van Veen, Amsterdam, 2005

RIERA 1999

J. Riera, *Archivo de la Corona de Aragón. Catálogo de Memoriales e Inventarios*, Salamanca, 1999

RING 1949

G. Ring, *La peinture française du XV^e siècle*, London-Paris, 1949

RING 1951

G. Ring, «*Le Grand siècle des ducs de Bourgogne*» at Dijon, in «The Burlington Magazine», 93 (1951), pp. 196-198

RINGBOM 1995

S. Ringbom, *Les images de dévotion (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, 1995

RINGBOM 1997

S. Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, 1997

RIQUER 1978

M. de Riquer, *Elements comuns en la cultura i en l'espiritualitat del món aragonès*, in *IX Congresso di storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, atti del convegno (Napoli, 11-15 aprile 1973), 3 vol., Napoli, 1978-1984, vol. I, Napoli, 1978, pp. 211-232

ROBINS 1975

A. W. Robins, *The Paintings of Antonello da Messina*, in «The Connoisseur», 188 (1975), 757, pp. 186-193

ROBIN 1985

F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence, la vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985

ROBIN 2001

F. Robin, *Le roi René, amateur d'art et mécène en L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècles*, catalogo della mostra (Fontevraud, Abbaye royale, 15 giugno - 16 settembre 2001), Paris, 2001, pp. 258-265

RODRIGUEZ CULEBRAS 1988

R. Rodríguez Culebras, *Tejidos y bordados*, in *Historia del arte valenciano*, vol. II, *La Edad Media. El Gótico*, Valencia, 1988

ROHLMANN 2003

M. Rohlmann, *Arte da lontano: pittura fiamminga nella Firenze rinascimentale*, in *The Art market in Italy, 15th-17th Centuries*, Modena, 2003, pp. 401-442

ROLFS 1910

W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neaples*, Leipzig, 1910

ROMA 1948

V mostra dei restauri, (Roma, Istituto Centrale per il Restauro, 1948) a cura di C. Brandi, Roma, 1948, pp. 22-23

ROMA 2006

Antonello da Messina, l'opera completa, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 25 giugno 2006) a cura di M. Lucco, Roma, 2006

ROMANELLI 1995

G. Romanelli, *Le Musée Correr*, Milano, Electa, 1995

ROMANO G. 1989

G. Romano, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, in «Revue de l'art», 85 (1989), pp. 35-44

ROMANO G. 1996

G. Romano, *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, Turin, 1996

ROMANO S. 1996

S. Romano, *La peinture à Naples au début du XV^e siècle: le temps de Ladislas*, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, Abbaye royale, 15 giugno - 16 settembre 2001), Paris, 2001, pp. 135-141

ROQUES 1963

M. Roques, *Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Bordeaux, 1963

Rosenberg C. M. 1990

Art and Politics in late medieval and early Renaissance Italy, 1250-1500, a cura di C. M. Rosenberg, London, 1990

Rosenberg P. 1999

La pittura in Europa. La pittura francese, a cura di P. Rosenberg, 3 vol., Milano, 1999

ROSSI 1998

F. Rossi, *Pisanello et la représentation des armes: réalité visuelle et valeur symbolique*, in *Pisanello*, atti del convegno (Paris, 26-28 giugno 1996) a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris, 1998, pp. 297-334

ROTTERDAM 1946

Van Jan Van Eyck tot Rubens, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans, 25 maggio-16 giugno 1946) a cura di L. Van Puyvelde e A. J. J. Delen, Rotterdam, 1946

ROTTERDAM 1950.

Claus Sluter en de kunst te Dijon van de XIV^e tot de XVI^e eeuw, catalogo della mostra (Rotterdam, 1950), Rotterdam, 1950

RUBIO Y LLUCH 1908-1921

A. Rubió y Lluch, *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-evals*, 2 vol. Barcelona, 1908-1921

RUDA 1984

J. Ruda, *Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 47 (1984), pp. 210-236

RUIZ I QUESADA 1999

F. Ruiz i Quesada, s. v. *Dalmau*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, München-Leipzig, 1999, vol. XXIII, pp. 541-542

RUIZ I QUESADA 2003

F. Ruiz i Quesada, *Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català*, in *La pintura gotica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra (Barcelona, MNAC, 26 febbraio - 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 giugno - 31 agosto 2003), Barcelona, 2003, pp. 49-62

RUSSO 1986

D. Russo, *Imaginaire et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Age*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, atti del convegno (Rennes, Centre National de la recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 maggio 1983) a cura di X. Barral i Altet, 3 vol., Paris, 1986-1990, vol. I, *Les hommes*, 1986, pp. 353-377

RUSSO 1987

D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Etude d'iconographie et de spiritualité, XIII^e-XVI^e siècles*, Paris-Roma, 1987

RUSSO 1990

D. Russo, *Sur l'iconographie de Saint-Jérôme pénitent: symbolisme chrétien et sujet dans l'Italie de la Renaissance (vers 1450-vers 1550)*, in *Symboles de la Renaissance*, Paris, 1990, pp. 223-239

Russo 2005

D. Russo, *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècles: regards comparés*, a cura di D. Russo, Dijon, 2005

RUZAFÁ GARCÍA 2000

M. Ruzafa García, *La corte de Alfonso V, eje vertebrador de intercambios económicos y circulación de élites entre Valencia y Nápoles (1440-1458)*, in *XVI Congreso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politici-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1161-1172

Ryckaert 1999

Bruges, *l'histoire d'une ville européenne*, a cura di M. Ryckaert e A. Vandewalle, Tielt, 1999

RYDER 1987

A. Ryder, *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, 1987

RYDER 1990

A. Ryder, *Alfonso the Magnanimous, king of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, 1990; trad. sp. A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, 1992

SABBATINI 1992

R. Sabbatini, "Quali fiamminghi tra guizzante e Bruggia": *immagini delle Fiandre tra medioevo ed età moderna*, in *Europa e Mediterraneo tra medioevo e prima età moderna*, a cura di S. Gensini, Pisa, 1992, pp. 207-237

SAINTENOY 1932-1935

P. Saintenoy, *Les arts et les artistes à la cour de Bruxelles (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique)*, 3 vol., Bruxelles, 1932-1935; vol. II, *Le Palais des ducs de Bourgogne sur le Coudenberg à Bruxelles du règne d'Antoine de Bourgogne à celui de Charles-Quint*, 1934 (*Mémoires...*, 2^e série, t. 5)

SALAS 1941

J. De Salas, *Los bienes de la reina Maria mujer del Magnánimo: sus libros, sus tapices*, in «Correo euridot», II (1941), pp. 94-100

SALMI 1954

M. Salmi, *La miniatura italiana*, Milano, 1954

SALMI 1983-2000

M. Salmi, s. v. *Rinascimento* in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XI, Novara, 1983-2000, pp. 390-549

SALVATORE 1998

D. Salvatore, *Tra Fiandre e Napoli sul finire del Quattrocento*, in «Dialoghi di Storia dell'arte», 6 (1998), pp. 4-17

SALVINI 1984

R. Salvini, *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Modena, 1984

SÁNCHEZ NAVARRETE 1981

M. Sánchez Navarrete, *El Museo de Bellas Artes*, Valencia, 1981, vol. I-II

SANCHIS SIVERA 1909

J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909

SANCHIS SIVERA 1914

J. Sanchis Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914

SANCHIS SIVERA 1917

J. Sanchis Sivera, *El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV*, in «Revista de archivos, bibliotecas y museos», Madrid, 1917

SANCHIS SIVERA 1921

J. Sanchis Sivera, *La esmaltería valenciana en la Edad Media*, in «Archivo de arte valenciano», VII (1921)

SANCHIS SIVERA 1930-1931

J. Sanchis Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, in «Archivo de arte valenciano», 1930-1931

SANPERE Y MIQUEL 1906

S. Sanpere y Miquel, *Los quattrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906

Santoro 2004

Le Carte Aragonesi, atti del convegno (Ravello, 3-4 ottobre 2002) a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, 2004

SANTUCCI 1992

P. Santucci, *La pittura del Quattrocento*, Torino, 1992

SANTUCCI 1995

P. Santucci, *Tra Italia e Francia: il "Maestro di Jacques Coeur"; un'ipotesi di ricostruzione per un grande pittore francese autore di cartoni per vetrate*, in «Dialoghi di Storia dell'arte», 1 (1995), pp. 42-69

SANTUCCI 1996

P. Santucci, *Su Riccardo Quartararo*, in «Dialoghi di Storia dell'arte», 2 (1996), pp. 32-57

SARALEGUI 1935

L. de Saralegui, *La pintura valenciana medieval*, in «Archivo de arte valenciano», VI (1935), pp. 3-68

SARALEGUI 1936

L. de Saralegui, *La pintura valenciana medieval*, in «Archivo de arte valenciano», VII (1936), pp. 3-39

SARALEGUI 1944

L. de Saralegui, *Problemas de pintura valenciana del siglo XV*, in «Archivo español de arte», XVII (1944), pp. 104-123

SARALEGUI 1954 a

L. de Saralegui, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1ª y 2ª de primitivos valencianos*, Valencia, 1954

SARALEGUI 1960

L. de Saralegui, *De pintura valenciana medieval. El Maestro de Bonastre*, in «Archivo de arte valenciano», XXXI (1960), pp. 5-23

SARALEGUI 1961

L. de Saralegui, *De pintura valenciana medieval. El Maestro de la Porciúncula, Berthomeu*, in «Archivo de arte valenciano», XXXII (1961), pp. 8-20

SARULLO 1994

L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Palermo, 1994

Sassari-Alghero 1993

XIV Congresso di storia della Corona d'Arago. La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII), atti del convegno (Sassari-Alghero, 1990), 4 vol., Sassari, 1993

SAVETTIERI 1998

C. Savettieri, *Antonello da Messina*, Palermo, 1998

SAVY 1996

P. Savy, *Les ambassadeurs milanais à la cour de Charles Le Téméraire*, in «Annales de Bourgogne», 68 (1996), pp. 35-56

SCALAMONTI 1786-1797

F. Scalamonti, *Vita di Ciriacco Anconitano*, in *Le antichità picene*, Fermo, 1786-1797, t. XV, p. CXLIV

SCAVIZZI 1962

G. Scavizzi, *Nuovi affreschi del Quattrocento campano*, in «Bollettino d'arte», XLVII (1962), pp. 196-206

SCAVIZZI 1967

G. Scavizzi, *Nuovi appunti sul Quattrocento campano*, in «Bollettino d'arte», L (1967), pp. 20-29

SCALIA 1914

N. Scalia, *Antonello da Messina e la pittura in SICILIA*, Palermo, 1914

SCHADEK 1971

H. Schadek, *Die Familiaren der sizilischen und aragonesischen Könige im 12. und 13. Jahrhundert*, in «Jahrbuch der Görresgesellschaft. Spanische Forschungen», 1a serie, 26 (1971), pp. 201-239

SCHADEK 1975

H. Schadek, *Spielleute als Familiaren am Hof Peters IV., und Johans I. von Aragon*, in «Spanische Forschungen der Görresgesellschaft», 28 (1975), pp. 350-364

SCHAEFER 1994

C. Schaefer, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresde, 1994

SHELLER 1962

R. W. Scheller, *Uomini famosi*, in «Bulletin van het Rijksmuseum», X (1962), pp. 56-57

SHELLER 1995

R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, 1995

SCHER 1994

S. K. Scher, *The Currency of Fame. Portrait Medals in the Renaissance*, London, 1994, pp. 32-37

SCHILLING 1954

R. Schilling, *The Master of Egerton (Hours of René d'Anjou)*, in «Scriptorium», VIII (1954), pp. 272-282

SCHLEGEL 1802-04

F. von Schlegel, *Descriptions of Painting from Paris and the Netherlands in the Years 1802-1804*

SCHLEGEL 1806

F. von Schlegel, *Briefe einer Reise*, 1806

SCHLEGEL 1812-1813

F. von Schlegel, *Deutsches Museum*, 1812-1813

SCHLOSSER 1912

J. von Schlosser, *Der burgundische Paramentenschatz des Ordens von goldenen Vlies*, Vienna, 1912

SCHLOSSER 1935

J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*; trad. it. *La letteratura artistica*, Firenze, 1996 (1935).

SCHLOSSER 1965

J. von Schlosser, *L'arte di corte nel secolo XIV*, Cremona, 1965

SCHMITT 2002

J.-C. Schmitt, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Age*, Coll. «Le Temps des images», Paris, 2002

SCHNEEBALG-PERELMAN 1969

S. Schneebalg-Perelman, *Le rôle de la banque des Médicis dans la diffusion des tapisseries flamandes*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 38 (1969), pp. 19-40

SCHNERB 1999

B. Schnerb, *L'état bourguignon 1363-1477*, Perrin, 1999

SCHNERB 2000

B. Schnerb, «La plus grande héritière du monde» in *Bruges à Beaune, Marie l'héritage de Bourgogne*, catalogue de l'exposition (Beaune, 18 novembre 2000-28 febbraio 2001), Paris, 2000, pp. 21-37

SCHIAPPOLI 1972

J. Schiappoli, *Napoli aragonese: traffici e attività marinare*, Napoli, 1972

SECCO SUARDO 1859

G. Secco Suardo, *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio*, Milano, 1859

SERRA 1905

L. Serra, *La pittura napoletana del Rinascimento*, in «L'arte», VIII (1905), pp. 340-554

SERRA DESFILIS 2000

A. Serra Desfilis, «E' cosa catalana». *La Gran Sala de Castelnuovo en el contexto mediterráneo*, in *XVI Congresso Internazionale di Storia della*

Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume, atti del convegno (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 vol., Napoli, 2000, vol. II, pp. 1787-1799

SETTIS 1981

S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia d'Italia. Annali 4. Intellettuali e Potere*, Torino, 1981, pp. 701-761

SILVA MAROTO 1998

P. Silva Maroto, *Pedro Berruguete*, Salamanca, 1998

SILVA MAROTO-GARRIDO 1995

P. Silva Maroto e M. Garrido, *Le processus créatif chez Pedro Berruguete*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque X, *Le dessin sous-jacent dans le processus de création* (Louvain-la-Neuve, 5-7 settembre 1993) a cura di H. Verougstraete e R. Van Schoute, Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 31-36

SIMON 1992

A. Simon, *L'arte europea vista dagli italiani: il "dipingere di Fiandra"* in *Europa e Mediterraneo tra medioevo e prima età moderna*, a cura di S. Gensini, Pisa, 1992, pp. 449-458

Simonetti 2000

Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza : due versioni a confronto, atti della giornata internazionale di studio (Genova, Palazzo Spinola, 2000) a cura di F. Simonetti, Genova, 2000

SKERL DEL CONTE 1998

S. Skerl del Conte, *Pisanello e la culture du XIV^e siècle*, in *Pisanello*, atti del convegno (Paris, 26-28 giugno 1996) a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris, 1998, pp. 45-71

SMEYERS 1988

M. Smeyers, *A Mid-Fifteenth Century Book of Hours from Bruges in the Walters Arts Gallery (ms. 721) and its relation to the "Turin-Milan Hours"*, in «Journal of the Walters Art Gallery», 46 (1988), pp. 69-70

SMEYERS 1989

M. Smeyers, *Answering some questions about the Turin-Milan Hours*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque, Géographie et chronologie du dessin sous-jacent* (Louvain-la-Neuve) a cura di R. van Schoute e H. Verougstraete-Marcq, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 64

SMITH 1979

J. C. Smith, *Artistic Patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419-1467)*, Ph. D. Diss. Columbia University, 1979

SMITH 1989

J. C. Smith, *Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold*, in «Art Journal», 1989, pp. 123-129

SMITH 1998

J. C. Smith, *The Practical Logistics of Art: Thoughts on the Commissioning, Displaying and Storing of Art at the Burgundian Court*, in *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Turnhout, 1998, pp. 27-48

SNYDER 1973

J. Snyder, *The Chronology of an van Eyck's Paintings*, in *Album Amicorum J. G. Van Gelder*, La Haye, 1973

SOLDI RONDININI 1982

G. Soldi Rondinini, *Aspects de la vie des cours de France et de Bourgogne par les dépêches des ambassadeurs milanais (seconde moitié du XV^e siècle)*, in *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters, internationaler Kongress Krems an der Donau, 22-25 september 1980*, Wien, 1982, p. 195-214

SOLER D'HYVER 1982

C. Soler d'Hyver, *Valencia y su pintura en el siglo XV*, Valencia, 1982

SOMERS COCKS 1977

A. Somers Cocks, *Myth of "Burgundian" Goldsmithing*, in «Connoisseur», 194 (1977), pp. 180-186

SOMME 1998

M. Sommé, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XV^e siècle*, Lille, 1998

SORIA 1956

A. Soria, *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnanimo*, Granada, 1956

SPEARS GRAYSON 1976

M. Spears Grayson, *The Northern origins of Nicolas Froment's Resurrection of Lazarus Altarpiece in the Uffizi Gallery*, in «Art Bulletin», LVIII, (1976), 3, pp. 350-357

SPENCER 1957

J. R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura: A study in Quattrocento Theory of Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 20 (1957), pp. 26-44

SPINOSA 1994

N. Spinosa, *Museo Nazionale di Capodimonte*, Napoli, 1994

Spinosa 1999

Museo e gallerie nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo : le collezioni borboniche e post unitarie, a cura di N. Spinosa, Napoli, 1999

SRICCHIA SANTORO 1979

F. Sricchia Santoro, *Arte italiana e arte straniera*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, a cura di G. Previtali, Torino, 1979, pp. 71-171

SRICCHIA SANTORO 1981

F. Sricchia Santoro, *L'ambiente della formazione di Antonello: la cultura artistica a Napoli negli anni di Renato d'Angiò (1438-1442) e di Alfonso d'Aragona (1442-1458)*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981-31 gennaio 1982) a cura di A. Marabottini e F. Sricchia Santoro, Roma, 1981, pp. 61-71

SRICCHIA SANTORO 1986 a

F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano, 1986.

SRICCHIA SANTORO 1986 b

F. Sricchia Santoro, *Enguerrand Quarton: le peintre de la Pietà d'Avignon di C. Sterling (1983), L'École d'Avignon di M. Laclotte (1983)* [recensione], in «*Prospettiva*», 44 (gennaio 1986), p. 78-88

SRICCHIA SANTORO 1987

F. Sricchia Santoro, s. v. *De Antonio Antonello (Antonello da Messina)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXIII, Roma, 1987, pp. 309-315

SRICCHIA SANTORO 1990

F. Sricchia Santoro, *Una traccia per il tirocinio di Zanetto Bugatto in Fiandra*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1990, pp. 43-52

SRICCHIA SANTORO 2003

F. Sricchia Santoro, *Jean Fouquet et l'Italie*, in *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale, 25 marzo - 22 giugno 2003), a cura di F. Avril, Paris, 2003, p. 50-63

STARCKY – MEYER - GRAS 1992

E. Starcky, H. Meyer e C. Gras, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Paris-Dijon, 1992

STECHOW 1966

W. Stechow, *Northern Renaissance Art 1400-1600: Sources and Documents*, Evanston, 1966

STEPPE 1983

J. K. Steppe, *De mappemonde geschilderd door Jan van Eyck voor Filips de Goede*, in «*Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Academiae Analecta*», 44 (1983), 2, pp. 87-131

STERLING 1938

C. Sterling, *Les Primitifs*, Paris, 1938

STERLING 1939

C. Sterling, *Le Couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*, Paris, 1939

STERLING 1941

C. Sterling, *La peinture française. Les peintres du Moyen-Age*, Paris, 1941

STERLING 1949

C. Sterling, *Les peintres primitifs*, 1949

STERLING 1955

C. Sterling, *La Pietà de Tarascon*, in «*La Revue des Arts*», 1 (1955), pp. 25-46

STERLING 1966

C. Sterling, *La Pietà de Tarascon et les peintres Dombet*, in «*La Revue du Louvre et des Musées de France*», 1966, 1, p. 13-26

STERLING 1976 b

C. Sterling, *Jan van Eyck avant 1432*, in «*La revue de l'art*», 33 (1976), pp. 7-82

STERLING 1978

C. Sterling, *La peinture de tableaux en Bourgogne au XV^e siècle*, in «*Annales de Bourgogne*», 50 (1978), pp. 5-17

STERLING 1980-1981

C. Sterling, *"Le Couronnement de la Vierge" par Enguerrand Quarton*, in «*Études vauclusiennes*», XXIV-XXV (luglio-dicembre 1980 – gennaio-giugno 1981), p. 3

STERLING 1981

C. Sterling, *Une oeuvre de Pierre Villate enfin retrouvée*, in «*Chronique méridionale. Arts du Moyen Age et de la Renaissance*», 1 (1981), p. 14

STERLING 1983

C. Sterling, *Enguerrand Quarton, le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983

STERLING 1987-1990

C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris, 1350-1500*, 2 vol., Paris, 1987-1990

STERLING 1988

C. Sterling, *Fouquet en Italie*, in «*L'Oeil*», 392 (marzo 1988), pp. 22-31

STERLING 1989

C. Sterling, *Carnet bourguignon*, in «*L'Oeil*», 413 (dicembre 1989), pp. 26-35

STRATFORD 2004

J. Stratford, *Étrennes: Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im Spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380-1422)*, di J. Hirschbiegel [recensione], in «*Kunstchronik*», 57 (2004), 11, pp. 537-540

STREHLKE 1997

C. B. Strehlke, *Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo*, in *Jan van Eyck (1380 ca.-1441)*,

opere a confronto, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 3 ottobre - 14 dicembre 1997) a cura di J. J. Rishel e C. Spantigati, Torino, 1997, pp. 55-76

STREHLKE 1998

C. B. Strehlke, Naples, *Quattrocento aragonese (Exhibition Reviews)*, in «The Burlington Magazine», CXL (1998), pp. 144-145

Stroo 1996

Catalogue of Early Netherlandish Paintings in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives, a cura di C. Stroo, 3 vol., Bruxelles, 1996-2001, vol. I, *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden group*, 1996

Stroo 1999

Catalogue of Early Netherlandish Paintings in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives, a cura di C. Stroo, 3 vol., Bruxelles, 1996-2001, vol. II, *The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes group*, 1999

STRÜMPELL 1925-1926

A. Strümpell, *Hieronymus im Gehäuse*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 2 (1925-1926), pp. 196-199

SUIDA 1909

W. Suida, *A Newly Discovered Picture by Conrad Witz*, in «The Burlington Magazine», 15 (1909), p. 107

SULZBERGER 1950-51

S. Sulzberger, *Relations artistiques italo-flamandes: autour d'une oeuvre perdue de Rogier van der Weyden*, in «Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome», 26 (1950-51), pp. 256-261

SULZBERGER 1961

S. Sulzberger, *La Réhabilitation des Primitifs flamands : 1802-1867*, Bruxelles, 1961

SUMMONTE 1748-1750

G. A. Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, 1748-1750

SUREDA I PONS 1994 a

J. Sureda i Pons, *Las Baleares góticas. La pintura en Baleares. Mallorca, Menorca e Ibiza*, in *La España gótica*, Madrid, 1994

SYSON 1998

L. Syson, *OPVS PISANI PICTORIS: les médailles de Pisanello et son atelier*, in *Pisanello*, atti del convegno (Paris, 26-28 giugno 1996) a cura di D. Cordellier e B. Py, Paris, 1998, pp. 377-426

SYSON - GORDON 2001

L. Syson e D. Gordon, *Pisanello, painter to the Renaissance Court*, London, 2001

TAFAREL 1983

H. Tafarel, *Un épisode de la politique orientale de Philippe le Bon: les Bourguignons en mer Noire (1444-1445)*, in «Annales de Bourgogne», 55 (1983), pp. 5-29

TENENTI 1995

A. Tenenti, *Committenza e mecenatismo nell'edilizia: Firenze, Urbino, Mantova (1430-1530)*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento, 1420-1530*, a cura di A. Esch e C. L. Frommel, Torino, 1995, pp. 67-82

TENENTI 2002

A. tenenti, *Il principe architetto*, in *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999) a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, «Ingenium. Centro di Studi Leon Battista Alberti», 4, Firenze, 2002, pp. 1-9

TERLINDEN 1946

C. Terlinden, *La peinture espagnole et la peinture flamande au XV^e siècle*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 16 (1946), pp. 3-14

THIEBAUT 1981

D. Thiébaud, *A propos d'un récent article sur «L'Annonciation d'Aix»*, in «Chronique méridionale», 1 (1981), pp. 31-32

THIEBAUT 1985

D. Thiébaud in *Liechtenstein, the princely collection*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 1985-1986), New York, 1985, scheda n° 121

THIEBAUT 1994

D. Thiébaud, *Josse Lieferinx et son influence en Provence, quelques nouvelles propositions*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Milano-Paris, 1994

THIEBAUT 1995

D. Thiébaud, *Un don de la Société des Amis du Louvre: un "Christ en Croix" attribué à Barthélemy d'Eyck*, in «Revue du Louvre et des Musées de France», 1995, 2, p. 19-27

THIEBAUT 1999 a

D. Thiébaud, *Peintures de l'école d'Avignon*, in *Avignon, Musée du Petit Palais. Peintures et sculptures*, Paris, 1999

THIEBAUT 1999 b

D. Thiébaud, *Dal 1435 al 1500: il primato artistico dei pittori*, in *La pittura in Europa. La pittura francese*, a cura di P. Rosenberg, 3 vol., Milano, 1999, vol. I, pp. 105-168

THIEBAUT 2000

D. Thiébaud, *Dagli "Ecce Homo" al "Cristo alla Colonna"*, in *Ecce Homo, Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, atti della giornata internazionale di studio, (Genova,

Palazzo Spinola, 2000) a cura di F. Simonetti, Genova, 2000, pp. 18-25

THIÉBAUT 2002

D. Thiébaud, s.v. *Eyck, Barthélemy d'*, in *Allgemeine Künstler-Lexikon*, ed. a cura di Saur, München-Leipzig, 2002, t. 35, p. 507-510

THIÉBAUT 2004 a

D. Thiébaud, *Les primitifs français de 1904 à 2004: bref état des lieux*, in *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 27 febbraio - 17 maggio 2004) a cura di D. Thiébaud, P. Lorentz e F.-R. Martin, Paris, 2004, pp. 75-83

THIÉBAUT 2004 b

D. Thiébaud, *Barthélemy d'Eyck*, in *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 27 febbraio - 17 maggio 2004) a cura di D. Thiébaud, P. Lorentz e F.-R. Martin, Paris, 2004, pp. 123-141

THIÉBAUT 2004 c

D. Thiébaud, *Enguerrand Quarton*, in *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 27 febbraio - 17 maggio 2004) a cura di D. Thiébaud, P. Lorentz e F.-R. Martin, Paris, 2004, pp. 110-122

THIÉBAUT 2006

D. Thiébaud, *Antonello, Barthélemy d'Eyck, Enguerrand Quarton e altri: contatti, influenze reciproche o coincidenze artistiche?*, in *Antonello da Messina, l'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 25 giugno 2006) a cura di M. Lucco, Roma, 2006, pp. 43-63

THIÉBAUT - LACLOTTE 1983

D. Thiébaud e M. Laclotte, *L'école d'Avignon*, Paris, 1983

THOSS 1983

D. Thoss, *Die illuminierten Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Flämische Schule I*, Vienna, 1983

THUILLIER 1978

J. Thuillier, *Un tableau de la Chartreuse de Champmol*, in *A travers l'art français, hommage à René Jullian*, in «Archives de l'art français», 25 (1978), pp. 107-114

THÜRLEMANN 2002

F. Thürlemann, *Robert Campin, eine Monographie mit Werkkatalog*, München-Berlin, 2002

TILLIET-HAULOT 1982

M. F. Tilliet-Haulot, *La collaboration pour l'exécution des broderies liturgiques à la fin du Moyen-Age*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque IV (Louvain-la-Neuve 1981), Louvain-la-Neuve, 1982

TOESCA P. 1930

P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, 1930, pp. 98-103

TOESCA I. 1952

I. Toesca, *Gli "Uomini famosi" della Biblioteca Cockerell*, in «Paragone», 25 (1952), pp. 16-20

TOESCA I. 1970

I. Toesca, *Di nuovo sulla Cronaca Cockerell*, in «Paragone», 239 (1970), pp. 62-66

TOLNAY 1939

C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles, 1939

TORINO 1979

Giacomo Jaquero e il gotico internazionale, catalogo della mostra (Torino, Museo civico d'arte antica e Palazzo Madama, aprile-giugno 1979) a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino, 1979

TORINO 1997

Jan van Eyck (1380 ca.-1441), opere a confronto, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 3 ottobre - 14 dicembre 1997) a cura di J. J. Rishel e C. Spantigati, Torino, 1997

TORMO Y MONZÓ 1913

E. Tormo y Monzó, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, 1913

TORMO Y MONZÓ 1923

E. Tormo y Monzó, *Levante*, Madrid, 1923

TORMO Y MONZÓ 1932 a

E. Tormo y Monzó, *Valencia, los museos*, vol. 1, Valencia, 1932

TORRA 1996

A. Torra, *Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa*, in *XV Congreso de historia de la corona de Aragón* (Jaca 1993), vol. III, Zaragoza, 1996

TORRESAN 1981

P. Torresan, *Il dipingere di Fiandra: la pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattrocento e Cinquecento*, Modena, 1981

TOSCANO 1992

G. Toscano, *Les rois bibliophiles. Enlumineurs à la cour d'Aragon à Naples (1442-1495): les manuscrits de la bibliothèque nationale de Paris* (Thèse de doctorat Paris IV-Sorbonne), 1992

TOSCANO 1993 a

G. Toscano, *En la otra orilla del Mediterráneo: la miniatura en la corte napoletana de Alfonso el Magnánimo (1442-1458)*, in *Primer congreso de historia del arte valenciano* (Valencia 1993), Valencia, 1993, pp. 189-195

TOSCANO 1993 b

G. Toscano, *La libreria dei re di Aragon a Napoli*, in «Bulletin du bibliophile», 2 (1993), pp. 165-183

TOSCANO 1995 a

G. Toscano, *Il Maestro di Isabella di Chiaromonte, note sulla miniatura a Napoli a metà Quattrocento*, in «Artes», 3 (1995), pp. 34-45

TOSCANO 1995 b

G. Toscano, *Matteo Felice, un miniatore al servizio dei re d'Aragona di Napoli*, in «Bollettino d'Arte», 93-94 (1995), pp. 88-89

TOSCANO 1998 a

G. Toscano, *La miniatura a Napoli: da Renato d'Angià ad Alfonso il Magnanimo*, in *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonesa*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Valencia, 1998, pp. 323-381

TOSCANO 1998 B

G. Toscano, *La formazione della biblioteca del Magnanimo*, in *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonesa*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Valencia, 1998, pp. 183-219

TOSCANO E ALII 1998

G. Toscano, T. D'Urso e P. L. Mulas, *Miniatori di corte nella seconda metà del Quattrocento*, in *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonesa*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Valencia, 1998, pp. 383-489

TOSCANO 1999 a

G. Toscano, *"Jean de Gaule est le prince des peintres de notre époque": Jean van Eyck dans la littérature artistique italienne de Facio à Vasari*, in *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI^e et XVII^e siècles*, atti del convegno (Villeneuve d'Ascq, 1998) a cura di M. Blanco-Morel e M.-F. Piejus, Lille, 1999, pp. 181-197

TOSCANO 1999 b

G. Toscano, *Leonardo da Besozzo à Naples, un peintre du gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine*, in *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen-Age en l'honneur d'Anne Prache*, a cura di F. Joubert e D. Sandron, Paris, 1999, pp. 413-424

TOSCANO 2001 a

G. Toscano *Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre miniatura y pintura en la transición de la casa de Anjou a la casa de Aragón*, in *El Renacimiento mediterráneo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio - 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid, 2001, pp. 79-100

TOSCANO 2001 b

G. Toscano, *La peinture et l'enluminure à Naples, de Jeanne II à René d'Anjou: les commandes*

royales, in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècles*, catalogo della mostra (Fontevraud, Abbaye royale, 15 giugno - 16 settembre 2001), Paris, 2001, pp. 142-149

TOSCANO 2004 a

G. Toscano, *Opere fiamminghe nelle collezioni di Alfonso il Magnanimo*, in *Le Carte Aragonesi*, atti del convegno (Ravello, 3-4 ottobre 2002) a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, 2004, pp. 165-189

TOSCANO 2004 b

G. Toscano, s.v. *Leonardo da Besozzo*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, a cura di M. Bollati, Milano, pp. 371-376

TRENTO 2002

Il gotico nelle Alpi, catalogo della mostra (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo, Trento, 2002

TRENS 1946

M. M. Trens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946

TROESCHER 1940

G. Troescher, *Burgundische Plastik*, Frankfurt am Main, 1940

TROESCHER 1966

G. Troescher, *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und die Savoyen mit ihren Quellen Ausstrahlungen*, Berlin, 1966

TSCHUDI 1902

H. Von Tschudi, *Brügge. Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni-September 1902*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 25 (1902), pp. 228-232

TUPINCK 1902

C. Tupinck, *Catalogue sommaire*, Bruges, 1902

Turner 1996

J. Turner (ed.), s. v. *Master of the Aix Annunciation*, in *The Dictionary of Art*, ed. Mac Millan, 1996, t. 10, pp. 613-614.

Turner 1996

J. Turner (ed.), s. v. *Master of King René of Anjou [Master of the Cueur d'Amour espris]*, in *The Dictionary of Art*, ed. Mac Millan, 1996, t. 20, p. 706-708

TYERMAN 2004

C. Tyerman, *Fighting for Christendom, Holy war and the Crusades*, New York, 2004

TZUTSCHLER 1981

L. A. Tzutschler, *A Newly Discovered eyckian "St. John the Baptist in a Landscape"*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 67 (1981), 4, pp. 86-119

URBANI 1953

G. Urbani, *Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento dopo il restauro degli affreschi di S. Giovanni a Carbonara*, in «Bollettino d'arte», 38 (1953), pp. 297-306

URBINO 2005

Il Rinascimento a Urbino: Fra' Carnevale e gli artisti del palazzo di Federico, catalogo della mostra (Urbino, Galleria nazionale delle Marche, 20 luglio - 14 novembre 2005) a cura di A. Marchi e M. R. Valazzi, 2005

VALENCIA 1994-1995

El mundo de los Osona, ca. 1460-ca. 1540, catalogo della mostra (Valencia, 1994-1995), a cura di X. Company i Climent, Valencia, 1994

VALENCIA 1997

Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1997), a cura di F. Benito Doménech e alii, Valencia, 1997

Valencia 1997

Museu de Belles Arts de Valencia, *Obra recuperada del trimestre*, dicembre 1997

VALENCIA 1999

La luz de la imágenes, catalogo della mostra (Valencia, cattedrale, 1999) a cura di F. Benito Doménech, Valencia, 1999

VALENCIA 2001

La Clave flamenco en los primitivos valencianos, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 30 maggio - 2 settembre 2001), a cura di F. Benito Doménech e J. Gómez Frechina, Valencia, 2001

VALENCIA 2005

La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 27 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006) a cura di F. Benito Doménech e J. Gomez Frechina, Valencia, 2005

VALENTINER 1925

W. R. Valentiner, *Saint Jerome by Petrus Christus*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", VI (marzo 1925), pp. 58-59

VAN BUREN 1979

A. H. Van Buren, *The Model Roll of the Golden Fleece*, in «Art Bulletin», 61 (1979), pp. 349-376

VANDERJAGT 1981

A. J. Vanderjagt, *Qui sa vertu anoblist: The Concept of Nobless and Chose Publique in Burgundian Political Thought*, Groeningen, 1981

VANDERJAGT 1995

A. J. Vanderjagt, *Classical Learning and the Building of Power at the Fifteenth-Century Burgundian Court*, in *Centres of Learning:*

Learning and Location in Pre-Modern Europe and the ear East, Leiden, 1995, pp. 267-277

VAN DER VELDEN 2000

H. Van der Velden, *The donor's image. Gerard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold*, Turnhout, 2000

VAN GELDER 1951

J. G. Van Gelder, "Fiamminghi e Italia" at Bruges, Venice and Rome, in «The Burlington Magazine», 93 (1951), pp. 324-327

VAN MIGROET 1986

H. J. Van Migroet, *De invloed van de vroege Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de 15 de eeuw op Konrad Witz*, Bruxelles, 1986

VAN SCHOUTE 1963

R. Van Schoute, *Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, vol. 6, *La chapelle royale de Grenade*, Bruxelles, 1963

VANWIJNSBERGHE 1997

D. Vanwijnsberghe, *La plus riche et noble librairie du monde*, in *Le faste des ducs de Bourgogne, Dossier de l'art*, 44 (déc. 97-jan. 98), pp. 64-69

VÁRVARO 2001

A. Várvaro, *Los itinerarios de la cultura. Hombres, libros e ideas*, in *El Renacimiento mediterráneo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museu de Belles Arts, 18 maggio - 2 settembre 2001) a cura di M. Natale, Madrid, 2001, pp. 101-115

VAUCHEZ 1994

A. Vauchez, *La spiritualité du Moyen Age*, Paris, 1994

VAUGHAN 1962

R. Vaughan, *Philip the Good, The Formation of the Burgundian State*, London, 1962

VAUGHAN 1966

R. Vaughan, *John the Fearless, The Growth of Burgundian Power*, London, 1966

VAUGHAN 1970

R. Vaughan, *Philip the Good, The Apogee of Burgundy*, London, 1970

VAUGHAN 1972

R. Vaughan, *Charles the Bold, The Last Valois Duke of Burgundy*, London, 1972

VAUGHAN 1975

R. Vaughan, *Valois Burgundy*, London, 1975

VENEZIA 1973

G. B. Cavalcaselle, *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra a cura di L. Moretti, Venezia, 1973, pp. 75 sg

VENEZIA 1999

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1999) a cura di B. Aikema e B. L. Brown, Milano, 1999

VENEZIA 2000

Il colore ritrovato. Bellini a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000 - 28 gennaio 2001) a cura di R. Goffen e G. Nepi Sciré, Milano, 2000

VENTURI A. 1901-1940

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1901-1940

VENTURI A. 1903

A. Venturi, *L'esposizione de' Primitivi fiamminghi a Bruges*, in «Nuova antologia», 3 (1903), pp. 476-482

VENTURI A. 1913-1915

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, Milano, vol. VII, t. 2, 1913; vol. VII, t. 4, 1915

VENTURI L. 1926

L. Venturi, *La collezione Gualino*, Torino-Roma 1926, tav. XXXIII

VENTURI L. 1930

L. Venturi, *A Colantonio*, in «L'arte», XXXIII (1930), pp. 291-291

VENTURI L. 1931

L. Venturi, *Pitture italiane in America*, Milano 1931

VERKEST 1902

M. Verkest, *Tentoonstelling van Vlaamsche Primitieven en Oude Meesters te Brugge*, Tongeren, 1902

VERLINDEN 1950

Verlinden, *A propos de la politique économique des ducs de Bourgogne à l'égard de l'Espagne*, in «Hispania», X (1950), pp. 700-704

VERONA 1996

Pisanello, catalogo della mostra (Verona, 8 settembre-8 dicembre 1996) a cura di P. Marini, Milano, 1996

VERONEE-VERHAEGEN 1973 a

A. Veronee-Verhaegen, *L'Hôtel-Dieu de Beaune*, Bruxelles, 1973

VERONEE-VERHAEGEN 1973 b

N. Veronee-Verhaegen, *Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, vol. 13, *L'Hôtel-Dieu de Beaune*, Bruxelles, 1973

VEROUGSTRAETE - VAN SCHOUTE 1995

H. Verougstraete e R. Van Schoute, *La "Lamentation" de Petrus Christus*, in *Petrus*

Christus in Renaissance Bruges, an interdisciplinary approach, atti del convegno (New York, Metropolitan Museum of Art, 10-12 giugno 1994), a cura di M. W. Ainsworth, Turnhout, 1995, pp. 193-203

VEROUGSTRAETE - VAN SCHOUTE 2000

H. Verougstraete e R. Van Schoute, *La Réalisation matérielle du tableau*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, a cura di B. de Patoul e R. Van Schoute, Tournai, 2000, pp. 101-115

VIGNI 1952

G. Vigni, *Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina*, in «La Giara», I (1952), pp. 24-34

VIGNI 1957

G. Vigni, *Tutta la pittura di Antonello da Messina*, Milano, 1957

VILLALBA DÁVALOS 1964

A. Villalba Dávalos, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964

VITALE 1999

G. Vitale, *I santi del Re: potere politico e pratiche devozionali nella Napoli angioina ed aragonese*, in *Pellegrinaggi ed itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, «Europa Mediterranea Quaderni», Napoli, 1999, p. 93-128

VITI 1994

P. Viti, s. v. *Facio, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma, 1994, pp. 113-121

Vitolo 1999

Pellegrinaggi ed itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale, a cura di G. Vitolo, «Europa Mediterranea Quaderni», Napoli, 1999

VOLPICELLA 1908

L. Volpicella, *Federico d'Aragona e la fine del Regno di Napoli nel MDI*, Napoli, 1908

VOLPIN - CASALI - ALBERICI 2000

S. Volpin, A. Casali, L. Alberici, *I materiali nella pittura di Giovanni Bellini. Tredici opere analizzate*, in *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000 - 28 gennaio 2001) a cura di R. Goffen e G. Nepi Sciré, Milano, 2000, pp. 175-180

VON FABRICZY 1900

C. Von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castelnuovo zu Neapel*, in «Jahrbuch der Königlischen Preußischen Kunstsammlungen», XX (1900), pp. 1-30, 125-158

WAAGEN 1847

G. F. Waagen, *Nachträge zur Kenntnis der alterniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts*, in «Kunstblatt», 28 (1847), pp.

161-164, 169-172, 177-179, 185-187, 193-195, 201-203, 209-212, 217-220

WAAGEN 1854

G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, London, 1854

WAAGEN 1857

G. F. Waagen, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain : being an account of more than forty collectors of paintings, drawings, sculptures, mss. Visited in 1854 and 1856 and now for the first time described*, London, 1857

WAAGEN 1862

G. F. Waagen, *Handbuch der Geschichte der Malerei, I, Die deutschen und niederländischen Malerschulen*, Stuttgart, 1862

WAAGEN 1866

G. F. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, 1866, p. 281

WACKERNAGEL 1994

M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*, con una premessa di E. Castelnuovo, Roma, 1994

WALSH 1976

R. Walsh, *The Coming of Humanism to the Low Countries*, in «*Humanistica Lovaniensa*», 25 (1976), pp. 146-197

WALSH 1977

R. Walsh, *Charles the Bold and the Crusade: Politics and Propaganda*, in «*Journal of Medieval History*», 3 (1977), pp. 53-86

WALSH 1978

R. Walsh, *Music and Quattrocento Diplomacy: the Singer Jean Cordier between Milan, Naples and Burgundy in 1475*, in «*Archiv für Kunstgeschichte*», 60 (1978), pp. 439-442

WARBURG 1996 a

A. Warburg, *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino: Studi*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, 1996 (1966), pp. 147-170

WARBURG 1996 b

A. Warburg, *Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, 1996 (1966), pp. 171-178

WARBURG 1996 c

A. Warburg, *Contadini al lavoro su arazzi di Borgogna*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, 1996 (1966), pp. 201-210

WARNKE 1985

M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln, 1985; trad. it. *Artisti di corte. Preistoria dell'artista moderno*, Roma, 1991; trad. fr. *L'artiste et la cour: aux origines de l'artiste moderne*, Paris, 1989

WARNKE 1995

M. Warnke, *Liberalitas principis*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, a cura di A. Esch e C. Luitpold Frommel, Torino, 1995, pp. 83-92

Washington 1985

National Gallery of Art, Washington, European Paintings: an Illustrated Catalogue, 1985, p. 150

WAUTERS 1882-83

A.-J. Wauters, *Recherches sur l'histoire de l'École flamande de peinture dans la seconde moitié du XV^e siècle*, Bruxelles, 1882-83

WAUTERS 1900

A.-J. Wauters, *Le Musée de Bruxelles. Tableaux anciens. Notice, guide et catalogue*, Bruxelles, 1900; 2 riedizioni con aggiornamenti, Bruxelles, fino al 1908

WAUTERS 1902

A.-J. Wauters, *Les Primitifs flamands à Bruges*, Bruges, 1902

WAUTERS 1905

A.-J. Wauters, *Catalogue du Musée de Bruxelles. Maîtres anciens*, 2^a ed., Bruxelles, 1905

WAUTERS 1906

A.-J. Wauters, *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles*, 2^a ed., Bruxelles, 1906

WEALE 1861

W. H. J. Weale, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc.*, Bruges-London, 1861

WEALE 1864

W. H. J. Weale, *Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, exposés à l'Hotel Liedekerke à Malines, septembre 1864*, Malines, 1864

WEALE 1902

W. H. J. Weale, *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien, première section, tableaux, catalogue*, Bruges, 1902

WEALE 1903

W. H. J. Weale, *The Early Painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges Exhibition of 1902*, in «*The Burlington Magazine of Connoisseurs*», I (1903), pp. 41-52, 202-217, 329-336 ; II (1903), pp. 35-40, 326-337 ; III (1903), pp. 252-258

WEALE 1908

W. H. J. Weale, *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*, London, 1908

WEALE 1928

W. H. J. Weale, *The van Eyck and their Art*, London-New York, 1928 (1912)

WEINMANN 1979

F. Weinmann, s. v. *Maître du roi René ou Maître du Coeur*, in *Petit Larousse de la peinture*, a cura di M. Laclotte, Paris, 1979, pp. 1110-1111

WEISS 1953

R. Weiss, *Castel of Gaillon in 1509-1510*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI (1953), pp. 1-12

WEISS 1956

R. Weiss, *Jan van Eyck and the Italians (I)*, in «Italian Studies», 11 (1956), pp. 1-15

WEISS 1957

R. Weiss, *Jan van Eyck and the Italians (II)*, in «Italian Studies», 12 (1957), pp. 7-21

WESCHER 1947

P. Wescher, *Jean Fouquet und seiner Zeit*, Basel, 1947

WESCHER 1939

H. E. Wethey, *Guillermo Sagrera*, in «Art Bulletin», 21 (marzo 1939), pp. 44-60

WILSON 1977

G. Wilson, *The Arms and Weapons of Burgundy in the Fifteenth Century*, in «Connoisseur», 194 (1977), pp. 190-197

WILSON 1990

J. C. Wilson, *Marketing Painting in Late Medieval Flanders and Brabant*, in *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, atti del convegno (Rennes, Centre National de la recherche Scientifique, Université de Rennes II - Haute Bretagne, 2-6 maggio 1983) a cura di X. Barral i Altet, 3 vol., Paris, 1986-1990, vol. III, pp. 621-627

WINKLER 1913

F. Winkler, *Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg, 1913

WINKLER 1920

F. Winkler, *Die Apokalypse des Jean Bapteur und Perronet Lamy im Escorial*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 31 (1920)

WINKLER 1927

F. Winkler, *Die flämisch-belgische Ausstellung in London*, in «Der Kunstwanderer», 1927

WITIGENS 1956

F. Wittgens, *Per Antonello da Messina*, in «Critica d'arte», III (1956), 18, pp. 564-566

WOLFTHAL 1989

D. Wolfthal, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting, 1400-1530*, Cambridge, 1989

WOODS-MARSDEN 1990

J. Woods-Marsden, *Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia, and King Alfonso's Imperial fantasies*, in *Art and Politics in Late Medieval and Early*

Renaissance Italy, 1250-1500, a cura di C. M. Rosenberg, London, 1990, pp. 11-37

WRIGHT 1980

J. Wright, *Antonello da Messina. The Origins of his Style and Technique*, in «Art History», III (1980), 1, pp. 41-60

WRIGHT 1993

J. Wright, *Antonello in formazione: un riesame della "Crocifissione" di Bucarest*, in «Arte veneta», 45 (1993), 2, pp. 21-31

WYTSMAN 1902

P. Wytsman, *A propos de l'exposition d'oeuvres des écoles primitives de peinture en Belgique et aux Pays-Bas, à Bruges, Bruxelles*, 1902

YARZA LUACES 1980

J. Yarza Luaces, *La Edad Media. Historia del arte hispánico*, vol. II, Madrid, 1980

YARZA LUACES 1989

J. Yarza Luaces, *El arte gótico (y II)*, Coll. «Historia del Arte, Historia 16», 20, Madrid, 1989

YARZA LUACES 1991

J. Yarza Luaces, *Isabel la Católica, promotora de las artes*, in «Reales Sitios», XXVIII (1991), 110, pp. 57-64

YARZA LUACES 1992 a

J. Yarza Luaces, *Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos*, in *Lecturas de Historia del Arte*, Victoria-Gasteiz, 1992, pp. 51-70

YARZA LUACES 1992 b

J. Yarza Luaces, *Introducción al arte español. Baja edad media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992

YARZA LUACES 1993 a

J. Yarza Luaces, *Jan van Eyck*, Coll. «El arte y sus creadores, Historia 16», 5, Madrid, 1993

YARZA LUACES 1993 b

J. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos, paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993

YARZA LUACES 1995

J. Yarza Luaces, *La pintura spagnola del Medioevo: il mondo gotico*, in *La pintura in Europa. La pintura spagnola*, a cura di A. E. Pérez Sánchez, 3 vol., Milano, 1995, vol. II, pp. 71-183

YARZA LUACES 2001

J. Yarza Luaces, *La miniatura del Renacimiento. Los territorios de la Corona de Aragón, 1400-1450 (la tendencia tardogótica)*, in *El Renacimiento mediterráneo*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio - 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio - 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid, 2001, pp. 47-62

YARZA LUACES 2003

J. Yarza Luaces, *Comerc artístic entre Flandes i els regnes hispans*, in *La pintura gotica*

hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època, catalogo della mostra (Barcelona, MNAC, 26 febbraio - 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 giugno - 31 agosto 2003), Barcelona, 2003, pp. 107-117

YOUNG 1975

E. Young, *Bartolomé Bermejo, the Great Hispano-Flemish Painter*, London, 1975

ZALAMA ZUERAS TORRENS 1983

F. Zalama Zueras Torrens, *Bartolomé Bermejo, pintor nómada*, Córdoba, 1983

ZEMAN 1997

G. Zeman, *Eberhard König, "Das Liebenbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck"*, in «Kunstchronik», 9-10 (sept.-oct. 1997), pp. 520-528

ZERI 1948 a

F. Zeri, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in «Proporzioni», II (1948), pp. 164-167

ZERI 1950 b

F. Zeri, *Il Maestro del 1456*, in «Paragone», 3 (1950), pp. 65-72

ZERI 1952

F. Zeri, *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, in «The Burlington Magazine», XCIV (1952), pp. 320-322

ZERI 1961

F. Zeri, *Antonio d'Agostino di ser Giovanni, detto Antonio da Fabriano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, 1961

ZERI 1973

F. Zeri, *Rintracciando Donato de' Bardi*, in *Miscellanea di Bonsanti, Fahy, Francisci, Gardner, Mortari, Sestieri, Volpe, Zeri*, «Quaderni di Emblema», 2, Bergamo, 1973, pp. 35-46

ZERI 1976 a

F. Zeri, *Italian Painting in the Walters Art Gallery*, 2 vol., Baltimore, 1976, vol. I, p. 189-191

ZERI 1976 b

F. Zeri, *Diari di lavoro*, Torino, 1976

ZERI 1983

F. Zeri, *Rinascimento e pseudo-rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana, dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, vol. V, Torino, 1983

ZERI 1986

F. Zeri, *Un problema nell'area di Donato de' Bardi*, in «Paragone», 435 (1986), pp. 8-10

ZERI 1987

F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano, 1987

Zeri 1987

La pittura in Italia. Il Quattrocento, 2 vol., a cura di F. Zeri, Milano, Electa, 1987

ZERI 1989

F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani*, Torino, 1989 (1976)

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1: Jean Germain, *La Mappemonde spirituelle*, 1449, Lione, Bibliothèque Municipale, P. A. 32, frontespizio di Antoine de Lonhy, *Jean Germain consegna il manoscritto a Filippo il Buono*, f. 1

Fig. 2: *Mappamondo Estense*, ca. 1450, Modena, Biblioteca Estense

Fig. 3: *Apocalisse dei duchi di Savoia*, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. E. Vit. V, Jean Bapteur, *La Terra in mezzo all'Universo*, ca. 1435, particolare degli *Angeli che ritengono i venti*, f. 9 v

Fig. 4: *Libro d'Ore di Alfonso d'Aragona*, 1442, London, British Museum, ms. Add. 28962, Leonardo Crespi, *il re Alfonso implora la clemenza divina*, f. 67 v

Fig. 5: *Compendi Historial* di Jaume Domenech, New York, coll. H. P. Krauss, *Il Mondo*, 1454-1455

Fig. 6: *Antifonario*, Granada, Capitolo della Cattedrale, Juan de Cáceres, *Il Giudizio Universale*, ca. 1514-1524

Fig. 7: Jan van Eyck, *Madonna del cancelliere Rolin*, Parigi, Musée du Louvre

Fig. 8: Jan van Eyck, *Madonna del cancelliere Rolin*, Parigi, Musée du Louvre, particolare della veduta nel fondo

Fig. 9: Rogier van der Weyden, *San Giorgio e il drago*, Washington, National Gallery

Fig. 10: *Libro d'Ore del Maresciallo Boucicaut*, Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 2, f. 23 v, *San Giorgio a cavallo*

Fig. 11: Robert Campin, *Vergine in gloria*, Aix-en-Provence, Musée Granet

Fig. 12: Rogier van der Weyden, *Madonna col Bambino*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Fig. 13: Pedro Berruguete, *Madonna col Bambino*, Madrid, Museo Municipal

Fig. 14: Pedro Nisart, *San Giorgio e il drago*, Palma de Mallorca, Museo Catedralicio

Fig. 15: seguace di Jan van Eyck, *Crocifissione*, Venezia, Ca' d'Oro

Fig. 16: *Libro d'Ore di Alfonso*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, Maestro di san Giorgio, *San Giorgio libera la principessa*, f. 214

Fig. 17: *Libro d'Ore di Alfonso*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, Maestro di san Giorgio, *Davide in preghiera*, f. 55

Fig. 18: Virgilio, *Opera*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 837, frontespizio con *Scena bucolica*, f. 1

Fig. 19: Virgilio, *Opera*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 837, frontespizio con *Scena bucolica*, f. 1, particolare

Fig. 20: *Libro d'Ore*, Napoli, ca. 1460, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX. 12, Maestro di san Giorgio, *Annunciazione*, f. 250 v

Fig. 21: *Ore di Isabella di Chiaromonte*, Napoli, 1459-1465, Cambridge, Mass., Harvard University, The Houghton Library, Ms. Typ. 463, Maestro di Isabella di Chiaromonte, *iniziale A con l'Annunciazione*, f. 13

- Fig. 22: *Libro d'Ore*, Napoli, 1465 ca., Baltimora, Walters Art Gallery, Ms. W. 328, Maestro di Isabella di Chiaromonte, *iniziale D con l'Annunciazione*, f. 9
- Fig. 23: *Libro d'Ore*, Napoli, ca. 1465, Cambridge, Fitzwilliam Museum Ms. McClean 72, Maestro di Isabella di Chiaromonte, *Annunciazione*, f. 13
- Fig. 24: *Libro d'Ore*, Napoli, ca. 1465, Modena, Biblioteca Estense, Ms. a. G. 9.6 (=Lat 832), Maestro di Isabella di Chiaromonte, *iniziale D con l'Annunciazione*, f. 13
- Fig. 25: Angiolillo Arcuccio, *Annunciazione*, Sant'Agata dei Goti, chiesa dell'Annuziata
- Fig. 26: Jan van Eyck, *Annunciazione*, Washington, National Gallery
- Fig. 27: Bartolomeo Bermejo, *San Giovanni Battista*, Siviglia, Museo de Bellas Artes
- Fig. 28: Petrus Christus, *San Giovanni Battista*, Cleveland, Cleveland Art Museum
- Fig. 29: Colantonio, *San Girolamo nello studio*, Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 30: Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, Londra, National Gallery
- Fig. 31: Reginaldo Piramo da Monopoli, *Trittico con la Madonna col Bambino e santi*, pannello laterale destro con *San Girolamo nello studio*, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi,
- Fig. 32: Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora, Walters Art Gallery
- Fig. 33: Antonio da Fabriano, *Crocifisso*, Matelica
- Fig. 34: Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis*, Fabriano, Pinacoteca Bruno Molajoli, in deposito presso il convento di San Domenico
- Fig. 35: Joos van Ravensburg, *Annunciazione*, Genova, Santa Maria di Castello
- Fig. 36: Tommaso da Modena, *San Girolamo nello studio*, Treviso, San Niccolò
- Fig. 37: Jan van Eyck e bottega, *San Girolamo nello studio*, Detroit, Institute of Art
- Fig. 38: *Libro d'Ore di Torino*, già Torino, Biblioteca Universitaria, Ms K. IV.29 (distrutto nel 1904), *San Tommaso d'Aquino*, f. 73 v.
- Fig. 39: Cyrillus Alexandrinus, *Thesaurus Adversus haereticos*, Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 562, f. 1
- Fig. 40: Seneca, *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitorum, Liber proverbiorum*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 17842, Matteo Felice, *Seneca nello studio*, f. 1
- Fig. 41: Seneca, *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitorum, Liber proverbiorum*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 1784, Matteo Felice, *Seneca nello studio*, f. 1, particolare
- Fig. 42: S. Cyprianus, *Epistulae*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VI.C.4, *San Cipriano in atto di consegnare l'Epistola*, f. 1
- Fig. 43: S. Cyprianus, *Epistulae*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VI.C.4, *San Cipriano in atto di consegnare l'Epistola*, f. 1, particolare
- Fig. 44: pittore meridionale, *Adorazione dei Magi*, Torino, Galleria Sabauda
- Fig. 45: discepolo di Hugo van der Goes, *Adorazione dei Magi*, Vienna, Collezione Liechtenstein
- Fig. 46: Hugo van der Goes, *Adorazione dei Magi (Pala Monforte)*, Berlino, Gemälde Galerie

- Fig. 47: manifattura di Tournai, *Adorazione dei Magi*, ca. 1440-1450, Berna, Historisches Museum, particolare
- Fig. 48: copia da un originale di Robert Campin, *Adorazione dei Magi*, ca. 1420, Berlino, Staatliche Museen
- Fig. 49: Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto, *Trittico dell'Adorazione dei Magi*, Napoli, Museo di Capodimonte, depositi, pannello centrale
- Fig. 50: Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto, *Roberto re di Sicilia*, pannello laterale di un trittico dell'*Adorazione dei Magi*, Napoli, Museo di San Martino
- Fig. 51: Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto, *Carlo re di Calabria*, pannello laterale di un trittico dell'*Adorazione dei Magi*, Napoli, Museo di San Martino
- Fig. 52: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX.12, Maestro di san Giorgio, *Adorazione dei Magi*, f. 256 v
- Fig. 53: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX.12, Maestro di san Giorgio, *Davide in preghiera*, f. 198 v
- Fig. 54: *Libro d'Ore di Alfonso d'Aragona*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, iniziale D con l'*Adorazione dei Magi*, f. 30 v
- Fig. 55: *Breviarium Romanum*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.57, *Adorazione dei Magi*, f. 43 r
- Fig. 56: *Horae Beatae Mariae Virginis*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.26, *Adorazione dei Magi*, f. 44 v
- Fig. 57: pittore valenzano, *Polittico delle gioie della Vergine*, Valencia, Museo de Bellas Artes
- Fig. 58: pittore valenzano, *Polittico delle gioie della Vergine*, Valencia, Museo de Bellas Artes, particolare dell'*Adorazione dei Magi*
- Fig. 59: Joan Reixach, *Adorazione dei Magi*, collezione privata
- Fig. 60: Joan Reixach, *Adorazione dei Magi*, collezione privata
- Fig. 61: Fernando Gallego, *Adorazione dei Magi*, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Fig. 62: ricamatore savoiaro, *Adorazione dei Magi*, Marsiglia, Musée Grobet-Labadié
- Fig. 63: ricostruzione del *Polittico di San Lorenzo* di Colantonio (da BOLOGNA 2001, p. 34)
- Fig. 64: Colantonio, *San Francesco consegna la regola*, Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 65: Colantonio, *San Girolamo nello studio*, Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 66: Colantonio, *Beato Galbazio*, Venezia, collezione Cini
- Fig. 67: Colantonio, *Beato Giovanni*, Bologna, collezione Morandi
- Fig. 68: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 69: Pietro Befulco, *Deposizione*, Napoli, chiesa della compagnia della Disciplina della Croce
- Fig. 70: Petrus Christus, *Compianto sul Cristo morto*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
- Fig. 71: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX 12, Maestro napoletano-catalaneggiante, *Crocifissione*, f. 118 v
- Fig. 72: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX 12, Maestro napoletano-catalaneggiante, *Pietà*, f. 120 v
- Fig. 73: Maestro della Pietà di Piedigrotta, *Pietà*, Napoli, Santa Maria di Piedigrotta

- Fig. 74: *Libro d'Ore di Alfonso*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, *Pietà*, f. 287 v
- Fig. 75: Primo maestro della cappella del Noviziato di Monteoliveto, *Pietà*, pannello centrale del *Trittico della Pietà*, Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 76: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
- Fig. 77: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Napoli, collezione privata
- Fig. 78: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Madrid, Museo del Prado
- Fig. 79: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Londra, National Gallery
- Fig. 80: Jan van Eyck, *San Francesco riceve le stimmate*, Torino, Galleria Sabauda, particolari
- Fig. 81: pittore valenzano, *Crocifissione*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
- Fig. 82: Antonello da Messina, *Madonna col Bambino e un francescano*, Messina, Museo Regionale
- Fig. 83: Antonello da Messina, *San Girolamo penitente*, Reggio Calabria, Museo della Magna Grecia
- Fig. 84: Antonello da Messina, *La visita dei tre Angeli ad Abramo*, Reggio Calabria, Museo della Magna Grecia
- Fig. 85: Colantonio, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, Napoli, Museo di Capodimonte
- Fig. 86: Colantonio, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare del pannello con *La tempesta*
- Fig. 87: Colantonio, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare sinistro della predella
- Fig. 88: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, parte superiore
- Fig. 89: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare del paesaggio a destra
- Fig. 90: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della veduta urbana a sinistra
- Fig. 91: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della veduta urbana a sinistra
- Fig. 92: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della Vergine tra San Giovanni e Maria Maddalena
- Fig. 93: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della Vergine tra San Giovanni e Maria Maddalena
- Fig. 94: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, disegno sottostante della Vergine eseguito a carboncino (riflettografia a infrarosso)
- Fig. 95: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare delle figure sulla destra
- Fig. 96: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, spaccatura sul volto di Giuseppe d'Arimatea (riflettografia a infrarosso)
- Fig. 97: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, pentimento nella figura maschile (riflettografia a infrarosso)
- Fig. 98: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, disegno sottostante visibile attraverso lo strato pittorico (macrofotografia)
- Fig. 99: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della manica della figura maschile a destra con trattamento a *sgraffito* (macrofotografia)

- Fig. 100: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare del volto della Vergine (macrofotografia)
- Fig. 101: bottega di Colantonio, *Ritratto maschile (profeta?)*, Cleveland, Museum of Art
- Fig. 102 : Barthélemy d'Eyck, *Il Profeta Geremia*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, radiografia
- Fig. 103 a-b: bottega di Colantonio, *Rotratto maschile (profeta?)*, Cleveland, Museum of Art, fotografia in bianco e nero e radiografia
- Fig. 104 a-b: Antonello da Messina, *Cristo benedicente*, Londra, National Gallery, radiografia e fotografia a infrarosso
- Fig. 105 a-b: Jan van Eyck, *Uomo col turbante*, Londra, National Gallery, radiografia e fotografia a infrarosso
- Fig. 106: Colantonio e bottega, *Le tre Marie al Sepolcro*, New York, collezione privata
- Fig. 107: Jan van Eyck, *Le tre Marie al Sepolcro*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen
- Fig. 108: Jan van Eyck, *San Francesco riceve le stimmate*, Torino, Galleria Sabauda
- Fig. 109: Colantonio e bottega, *San Francesco riceve le stimmate*, collezione privata
- Fig. 110: Barthélemy d'Eyck, *Annunciazione*, Aix-en-Provence, chiesa della Maddalena
- Fig. 111 a-b : Barthélemy d'Eyck, *Profeta Isaia*, Amsterdam, Rijksmuseum e *Natura morta*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen
- Fig. 112 : Barthélemy d'Eyck, *Profeta Geremia*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
- Fig. 113: Barthélemy d'Eyck, *Sacra Famiglia al camino*, Le Puy, trésor de la cathédrale
- Fig. 114: Barthélemy d'Eyck, foglio della *Cronaca Cockerell*, New York, Metropolitan Museum of Art
- Fig. 115: Barthélemy d'Eyck, *Libro d'Ore di Renato d'Angiò*, Londra, British Library, ms. Egerton 1070, f. 139
- Fig. 116: Barthélemy d'Eyck, *Libro d'Ore*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 358, f. 15
- Fig. 117: *Libro di Santa Marta*, Napoli, Archivio di Stato, ms. 99 C.I., *Stemma di Arnau Sans*, fol. 43
- Fig. 118: *Libro di Santa Marta*, Napoli, Archivio di Stato, ms. 99 C.I., *Stemma di Pere Roig de Corella*, fol. 52
- Fig. 119 a-b: Jan van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico*, Gand, cattedrale Saint-Bavon
- Fig. 120: Francesco Filelfo, *Satyræ*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 398, f. 2
- Fig. 121: Macrobio, *Saturnalia*, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. Q.I.1, f. 1
- Fig. 122: Luis Dalmau, *Madonna dei Consiglieri*, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Fig. 123: Luis Dalmau, *Sant Baldiri, Sant Baldiri*, pannello centrale del *Polittico di Sant Baldiri*, Sant Boi de Llobregat, chiesa di Sant Baldiri
- Fig. 124: Jacomart, *Trasfigurazione*, Valencia, Museo Catedralicio
- Fig. 125: Jacomart, *Annunciazione*, Valencia, Museo de Bellas Artes
- Fig. 126: Jacomart, *Madonna col Bambino*, collezione Abelló
- Fig. 127: Jacomart, *Annunciazione*, Valencia, collezione privata

- Fig. 128: Jacomart, *Madonna col Bambino e angeli*, già collezione Viuda de Iturbe, particolare
- Fig. 129: Rogier van der Weyden, *Madonna col Bambino*, Madrid, Museo del Prado
- Fig. 130: Jacomart, *Vergine Advocata*, Como, Museo Civico
- Fig. 131: pittore valenzano, *Vergine leggente*, collezione Forti
- Fig. 132: Colantonio, *San Francesco consegna la regola*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare delle *Clarisse*
- Fig. 133 a: rilievi dell'aureola della *Vergine Advocata* del Museo Civico di Como (da B. Benoit, MADRID-VALENCIA 2001, p. 326)
- Fig. 133 b: rilievi dell'aureola della *Sant'Anna* del Polittico di Játiva (da B. Benoit, MADRID-VALENCIA 2001, p. 326)
- Fig. 133 c: rilievi dell'aureola della *Madonna di Pego* (da B. Benoit, MADRID-VALENCIA 2001, p. 326)
- Fig. 134: Jacomart, *San Michele*, Reggio Emilia, Civica Galleria Anna e Luigi Parmigiani
- Fig. 135: Jacomart, *San Benito*, Valencia, Museo Catedralicio
- Fig. 136: Bottega di Pisanello, *Medaglia di Alfonso d'Aragona*, bronzo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 5893
- Fig. 137: Pisanello, *Medaglia d'Inigo d'Avalos*, bronzo, Berlino, Staatliche Museen, Münzkabinett, inv. 25
- Fig. 138: Pisanello, *Medaglia di Alfonso d'Aragona*, bronzo, Londra, British Museum, Department of Coins and medals, Inventaire Collection George III-Naples M2
- Fig. 139: Pisanello, *Medaglia di Alfonso d'Aragona*, bronzo, Londra, British Museum, Department of Coins and medals, Inventaire Collection George III-Naples 3
- Fig. 140: Pisanello, *Disegni per medaglie di Alfonso d'Aragona*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2317
- Fig. 141: Pisanello, *Studio per una medaglia di Alfonso d'Aragona*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2307
- Fig. 142: Pisanello, *Studio per il verso di una medaglia di Alfonso d'Aragona*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2486
- Fig. 143: Pisanello, *Testa di Alfonso e Cinque studi per rapaci*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2481 r-v
- Fig. 144 a-b: Pisanello, *Studi per medaglie di Alfonso e Disegni per stoffe*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2306 r-v
- Fig. 145: Pisanello, *Disegno per fusti di cannoni*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2293
- Fig. 146: Pisanello, *Tre elmi con creste e sei pezzi di cannone*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2295 r
- Fig. 147: Pisanello, *Disegno per una saliera o una nave*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2289
- Fig. 148: Pisanello e bottega, *Disegno per la facciata di Castel Nuovo a Napoli*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. I.527

Fig. 149: Fratelli Limbourg, *Bible moralisée*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 166, frontespizio con *San Girolamo nello studio*, f. 1

Fig. 150: Pisanello, *Studio di architettura dal frontespizio della "Bible moralisée"*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. I.526

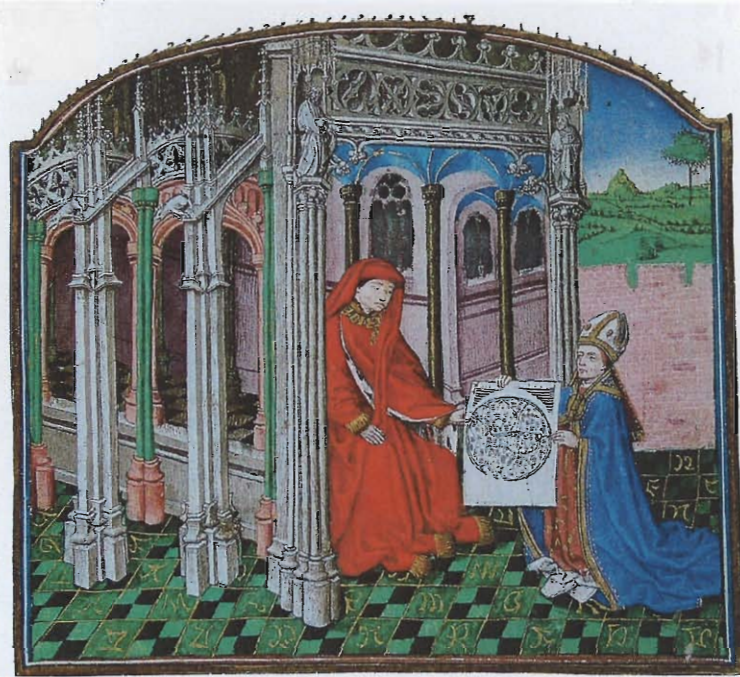


Fig. 1: Jean Germain, *La Mappemonde spirituelle*, 1449, Lione, Bibliothèque Municipale, P. A. 32, frontespizio di Antoine de Lonhy, Jean Germain consegna il manoscritto a Filippo il Buono, f. 1

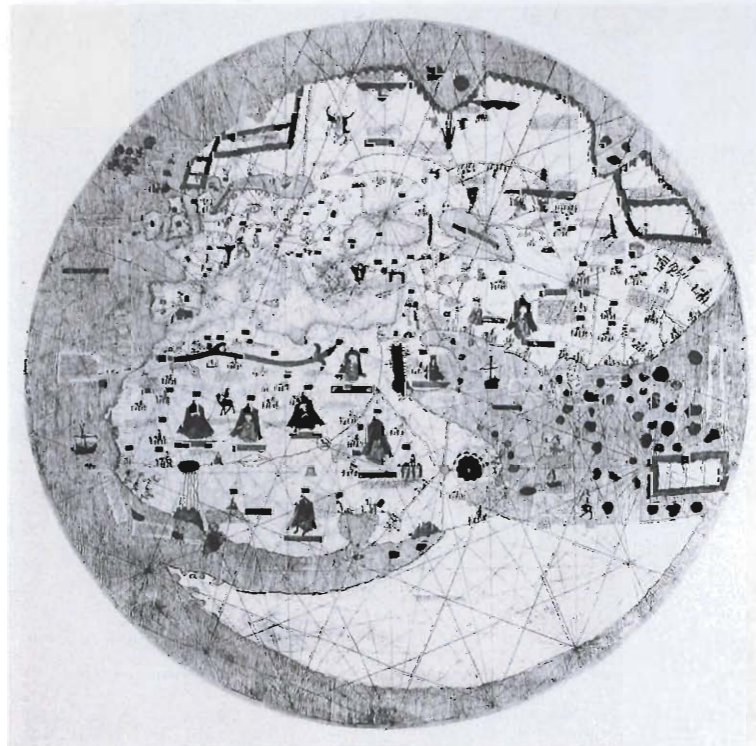


Fig. 2: *Mappamondo Estense*, ca. 1450, Modena, Biblioteca Estense



Fig. 3: *Apocalisse dei duchi di Savoia*, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. E. Vitr. V, Jean Bapteur, *La Terra in mezzo all'Universo*, ca. 1435, particolare degli Angeli che ritengono i venti, f. 9 v



Fig. 4: *Libro d'Ore di Alfonso d'Aragona*, 1442, Londra, British Museum, ms. Add. 28962, Leonardo Crespì, *il re Alfonso implora la clemenza divina*, f. 67 v



Fig. 5: *Compendi Historial* di Jaume Domenech, New York, coll. H. P. Krauss, miniatore catalano, *Il Mondo*, 1454-1455



Fig. 6: *Antifonario*, Granada, capitolo della Cattedrale, Juan de Cáceres, *Il Giudizio Universale*, ca. 1514-1524



Fig. 7: Jan van Eyck, *Madonna del cancelliere Rolin*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 8: Jan van Eyck, *Madonna del cancelliere Rolin*, Parigi, Musée du Louvre, particolare della veduta nel fondo



Fig. 9: Rogier van der Weyden, *San Giorgio e il drago*, Washington, National Gallery



Fig. 10: *Libro d'Ore del Maresciallo Boucicaut*, Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 2, *San Giorgio a cavallo*, f. 23 v



Fig. 11: Robert Campin, *Vergine in gloria*, Aix-en-Provence, Musée Granet

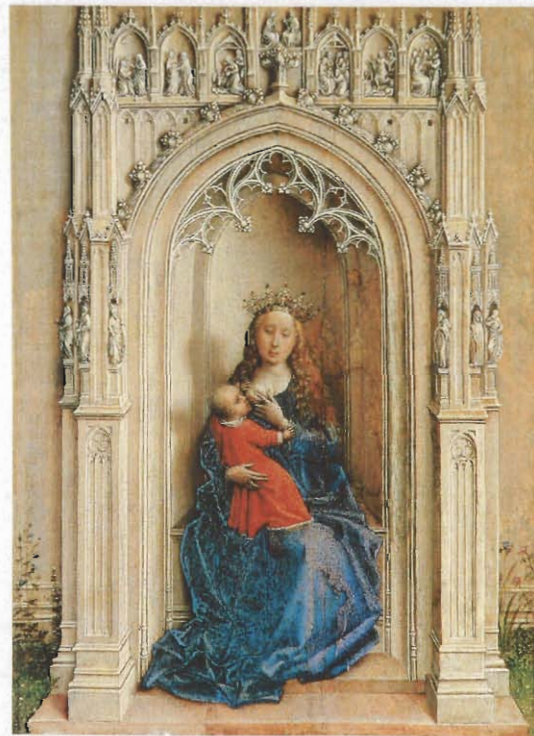


Fig. 12: Rogier van der Weyden, *Madonna col Bambino*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Fig. 13: Pedro Berruguete, *Madonna col Bambino*, Madrid, Museo Municipal



Fig. 14: Pedro Nisart, *San Giorgio e il drago*, Palma de Mallorca, Museo Catedralicio

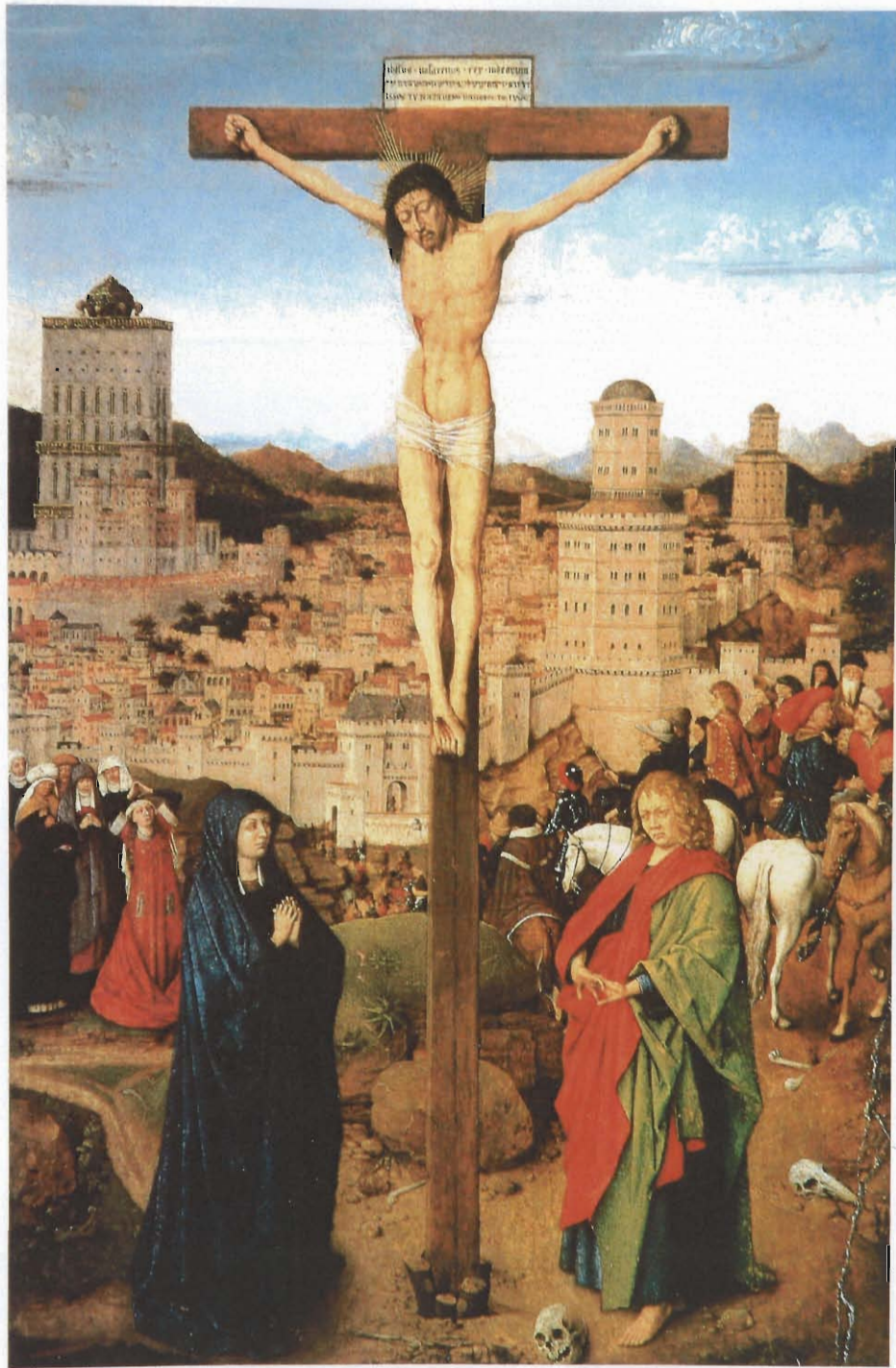


Fig. 15: seguace di Jan van Eyck, *Crocifissione*, Venezia, Ca' d'Oro



Fig. 16: *Libro d'Ore di Alfonso*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, Maestro di san Giorgio, *San Giorgio libera la principessa*, f. 214



Fig. 17: *Libro d'Ore di Alfonso*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, Maestro di san Giorgio, *Davide in preghiera*, f. 55



Fig. 18: Virgilio, *Opera*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 837, frontespizio con *Scena bucolica*, f. 1



Fig. 19: Virgilio, *Opera*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 837, frontespizio con *Scena bucolica*, f. 1, particolare



Fig. 20: *Libro d'Ore*, Napoli, ca. 1460, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX. 12, Maestro di san Giorgio, *Annunciazione*, f. 250 v



Fig. 21: *Ore di Isabella di Chiaromonte*, Napoli, 1459-1465, Cambridge, Mass., Harvard University, The Houghton Library, Ms. Typ. 463, Maestro di Isabella di Chiaromonte, *iniziale A con l'Annunciazione*, f. 13



Fig. 22: *Libro d'Ore*, Napoli, 1465 ca., Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 328, Maestro di Isabella di Chiaromonte, *iniziale D con l'Annunciazione*, f. 9

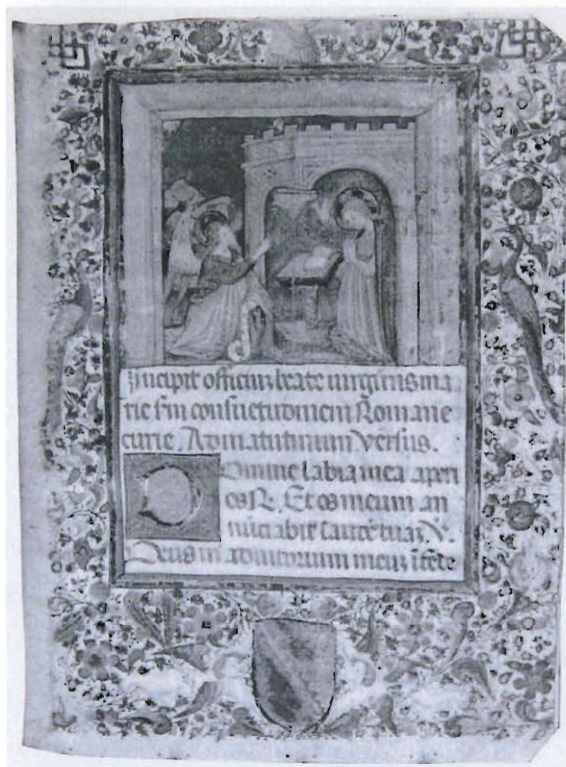


Fig. 23: *Libro d'Ore*, Napoli, ca. 1465, Cambridge, Fitzwilliam Museum Ms. McClean 72, Maestro di Isabella di Chiaromonte, *Annunciazione*, f. 13



Fig. 24: *Libro d'Ore*, Napoli, ca. 1465, Modena, Biblioteca Estense, Ms. a. G. 9.6 (=Lat 832), Maestro di Isabella di Chiaromonte, *iniziale D con l'Annunciazione*, f. 1



Fig. 25: Angiolillo Arcuccio, *Annunciazione*, Sant'Agata dei Goti, chiesa dell'Annunziata



Fig. 26: Jan van Eyck, *Annunciazione*, Washington, National Gallery



Fig. 27: Bartolomeo Bermejo, *San Giovanni Battista*, Siviglia, Museo de Bellas Artes



Fig. 28: Petrus Christus, *San Giovanni Battista*, Cleveland, Museum of Art



Fig. 29: Colantonio, *San Girolamo nello studio*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 30: Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, Londra, National Gallery



Fig. 31: Reginaldo Piramo da Monopoli, *Trittico con la Madonna col Bambino e Santi*, pannello laterale sinistro con *San Girolamo nello studio*, Napoli, Sant'Anna dei Lombardi

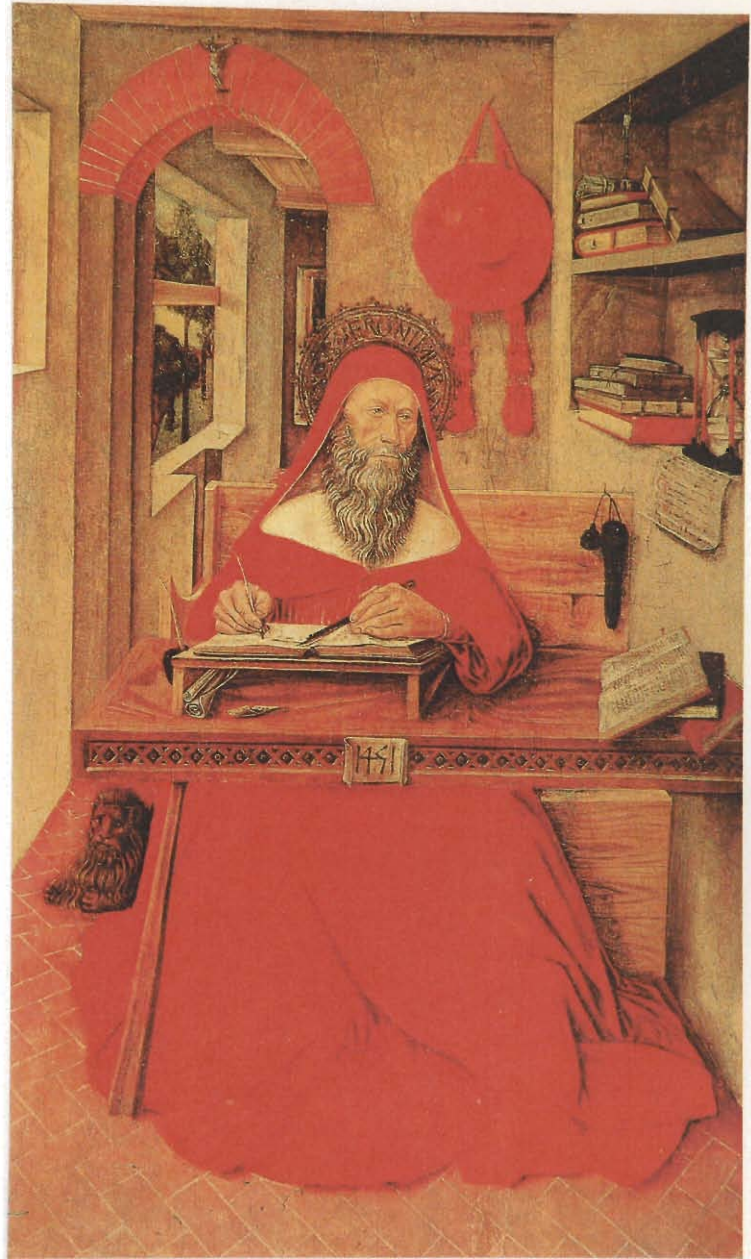


Fig. 32: Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimora, Walters Art Gallery



Fig. 33: Antonio da Fabriano, *Crocifisso*, Matelica



Fig. 34: Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis*,
Fabriano, Pinacoteca Bruno Molajoli,
in deposito presso il convento di San Domenico



Fig. 35: Joos van Ravensburg, *Annunciazione*, Genova, Santa Maria di Castello



Fig. 36: Tommaso da Modena, *San Girolamo nello studio*, Treviso, San Niccolò



Fig. 37: Jan van Eyck e bottega, *San Girolamo nello studio*, Detroit, Institute of Art

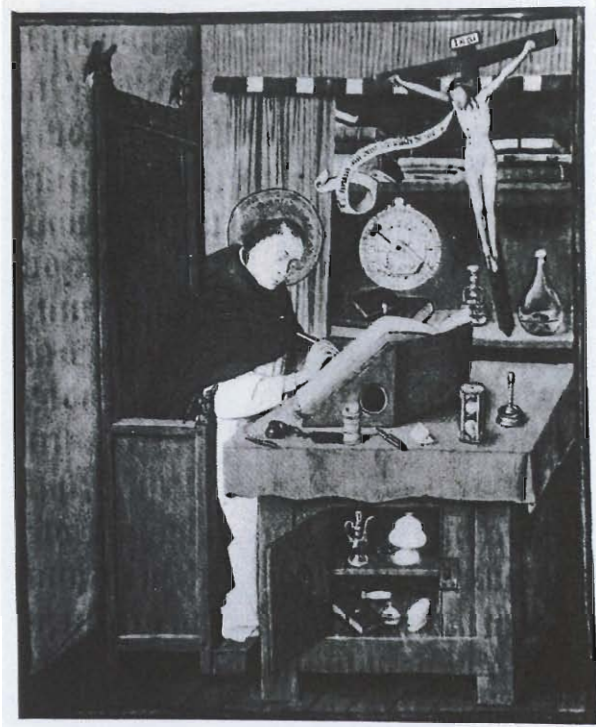


Fig. 38: *Libro d'Ore di Torino*, già Torino, Biblioteca Universitaria, Ms K.IV.29 (distrutto nel 1904), *San Girolamo nello studio*, f. 73 v

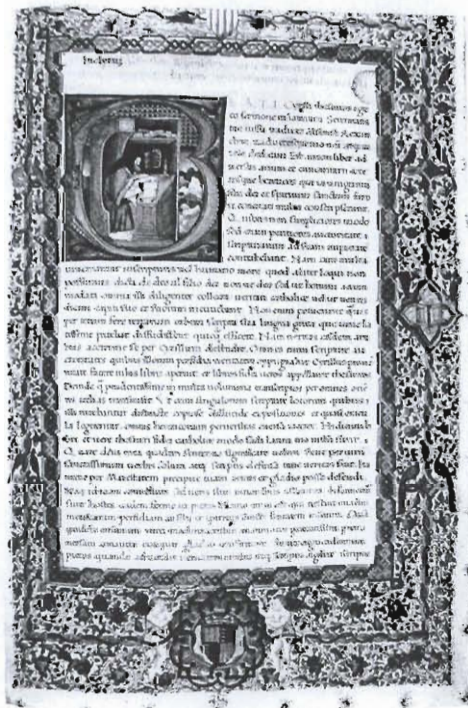


Fig. 39: Cyrillus Alexandrinus, *Thesaurus Adversus haereticos*, Barcellona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 562, f. 1



Fig. 40: Seneca, *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitarum, Liber proverbiorum*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 17842, Matteo Felice, *Seneca nello studio*, f. 1

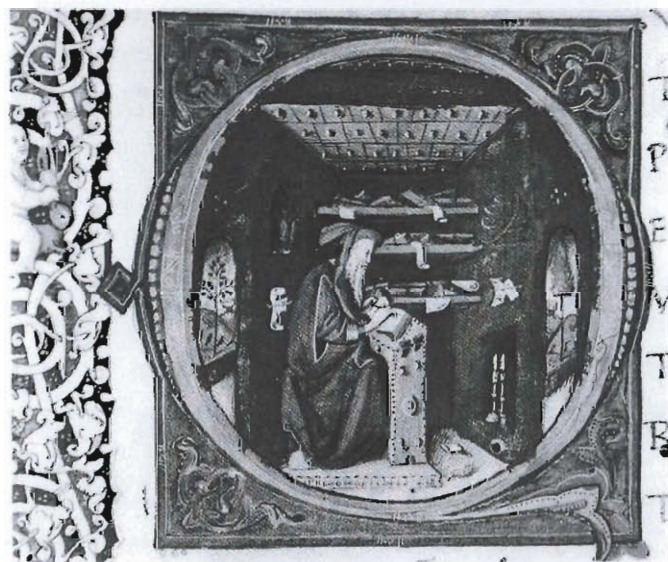


Fig. 41: Seneca, *De quaestionibus naturalibus, De remediis fortuitarum, Liber proverbiorum*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 17842, Matteo Felice, *Seneca nello studio*, f. 1, particolare



Fig. 42: S. Cyprianus, *Epistulae*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VI.C.4, *San Cipriano consegna l'Epistola*, f. 1



Fig. 43: S. Cyprianus, *Epistulae*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. VI.C.4, *San Cipriano consegna l'Epistola*, f. 1, particolare



Fig. 44: pittore meridionale, *Adorazione dei Magi*,
Torino, Galleria Sabauda

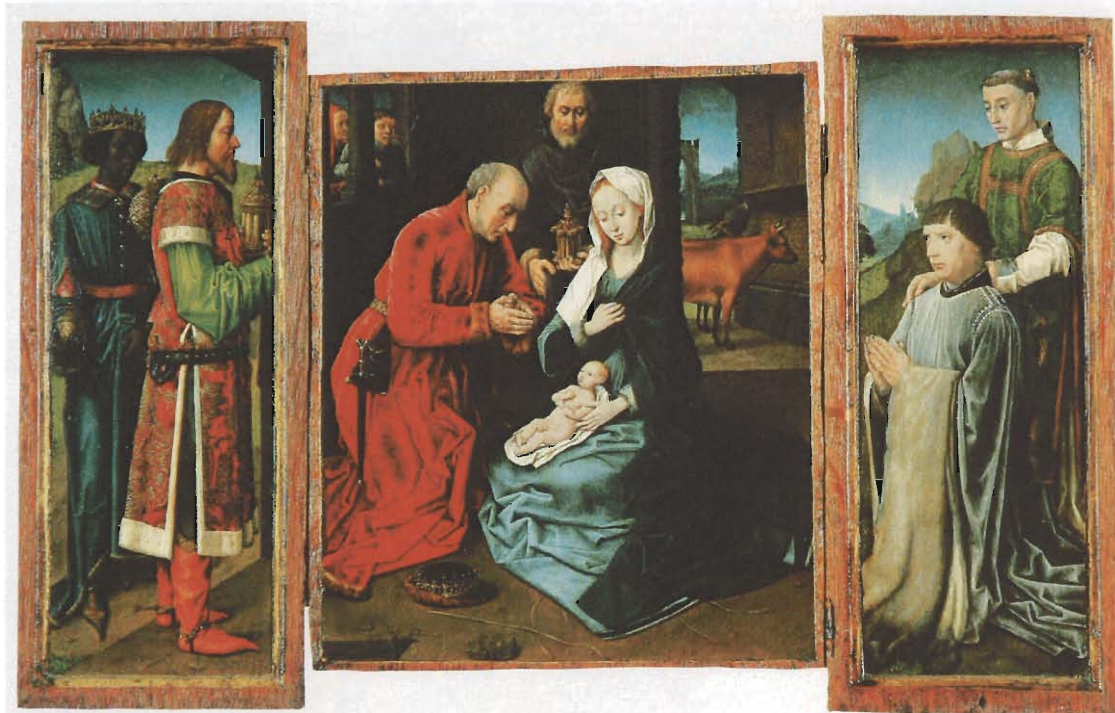


Fig. 45: discepolo di Hugo van der Goes, *Trittico dell'Adorazione dei Magi*,
Vienna, Collezione Liechtenstein



Fig. 46: Hugo van der Goes, *Adorazione dei Magi (Pala Monforte)*, Berlino, Gemälde Galerie



Fig. 47: manifattura di Tournai, *Adorazione dei Magi*, ca. 1440-1450, Berna, Historisches Museum, particolare



Fig. 48: copia da un originale di Robert Campin, *Adorazione dei Magi*, ca. 1420, Berlino, Staatliche Museen



Fig. 49: Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto, *Trittico dell'Adorazione dei Magi*, Napoli, Museo di Capodimonte, depositi, pannello centrale



Fig. 50: Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto, *Roberto re di Sicilia*, pannello laterale sinistro di un trittico dell'*Adorazione dei Magi*, Napoli, Museo di San Martino



Fig. 51: Secondo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto, *Carlo re di Calabria*, pannello laterale destro di un trittico dell'*Adorazione dei Magi*, Napoli, Museo di San Martino



Fig. 52: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX.12, Maestro di san Giorgio, *Adorazione dei Magi*, f. 256 v



Fig. 53: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX.12, Maestro di san Giorgio, *Davide in preghiera*, f. 198 v



Fig. 54: *Libro d'Ore di Alfonso d'Aragona*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, iniziale D con l'Adorazione dei Magi, f. 30



Fig. 55: *Breviarium Romanum*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.57, *Adorazione dei Magi*, f. 43 v



Fig. 56: *Horae Beatae Mariae Virginis*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.26, *Adorazione dei Magi*, f. 44 v



Fig. 57: pittore valenzano, *Polittico delle gioie della Vergine*,
Valencia, Museo de Bellas Artes



Fig. 58: pittore valenzano, *Polittico delle gioie della Vergine*,
Valencia, Museo de Bellas Artes, particolare

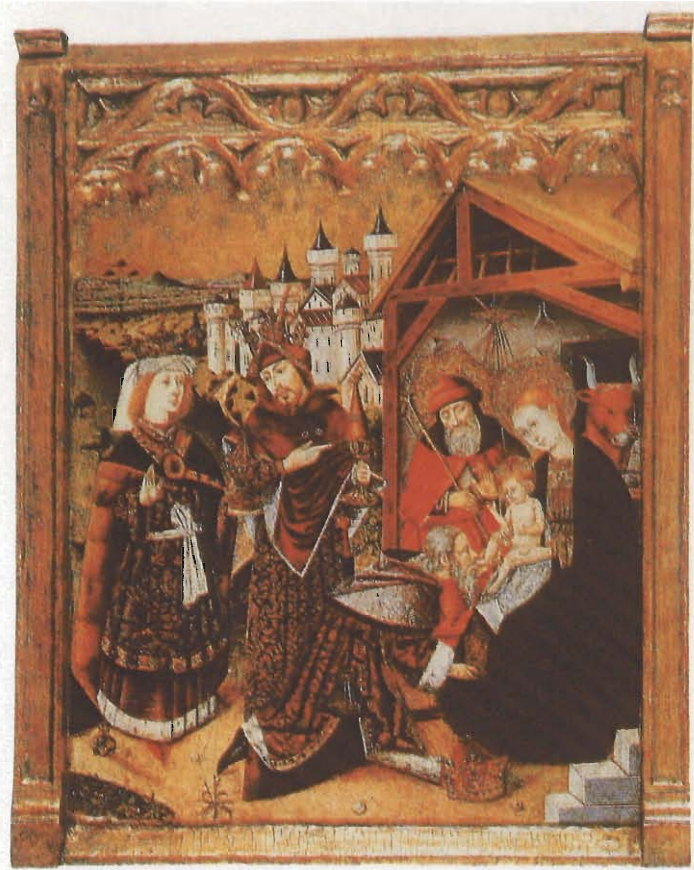


Fig. 59: Joan Reixach, *Adorazione dei Magi*, collezione privata



Fig. 60: Joan Reixach, *Adorazione dei Magi*, collezione privata



Fig. 61: Fernando Gallego, *Adorazione dei Magi*, Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 62: ricamatore savoiaro, *Adorazione dei Magi*, Marsiglia, Musée Grobet-Labadié



Fig. 63: ricostruzione della *Cona di San Lorenzo* di Colantonio
(da BOLOGNA 2001, p. 34)



Fig. 64: Colantonio, *San Francesco consegna la regola*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 65: Colantonio, *San Girolamo nello studio*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 66: Colantonio, *Beato Galbazio*, Venezia, collezione Cini



Fig. 67: Colantonio, *Beato Giovanni*, Bologna, collezione Morandi



Fig. 68: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte

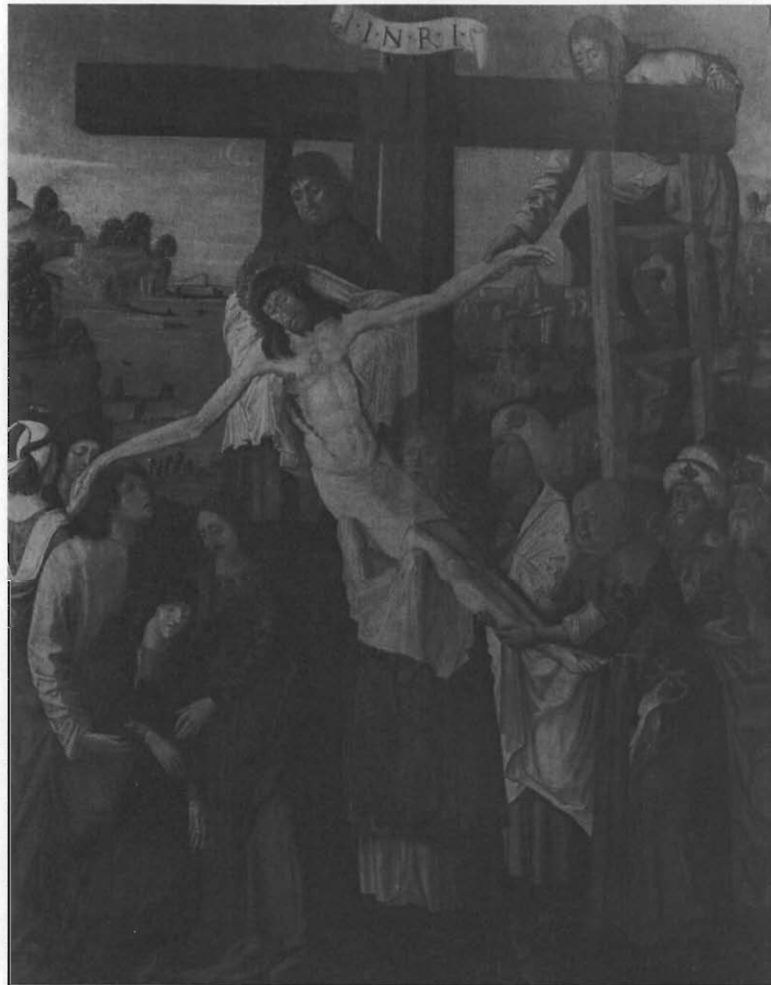


Fig. 69: Pietro Befulco, *Deposizione*, Napoli, chiesa della compagnia della Disciplina della Croce



Fig. 70: Petrus Christus, *Compianto sul Cristo morto*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



Fig. 71: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX.12, Maestro napoletano-catalaneggiante, *Crocifissione*, f. 118 v



Fig. 72: *Libro d'Ore*, Los Angeles, Getty Museum, ms. Ludwig IX.12, Maestro napoletano-catalaneggiante, *Pietà*, f. 120 v



Fig. 73: Maestro della Pietà di Piedigrotta, *Pietà*, Napoli, Santa Maria di Piedigrotta



Fig. 74: *Libro d'Ore di Alfonso*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. I.B.55, *Pietà*, f. 287 v



Fig. 75: Primo maestro della cappella del Noviziato a Monteoliveto, *Pietà*, pannello centrale del *Trittico della Pietà*, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 76: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

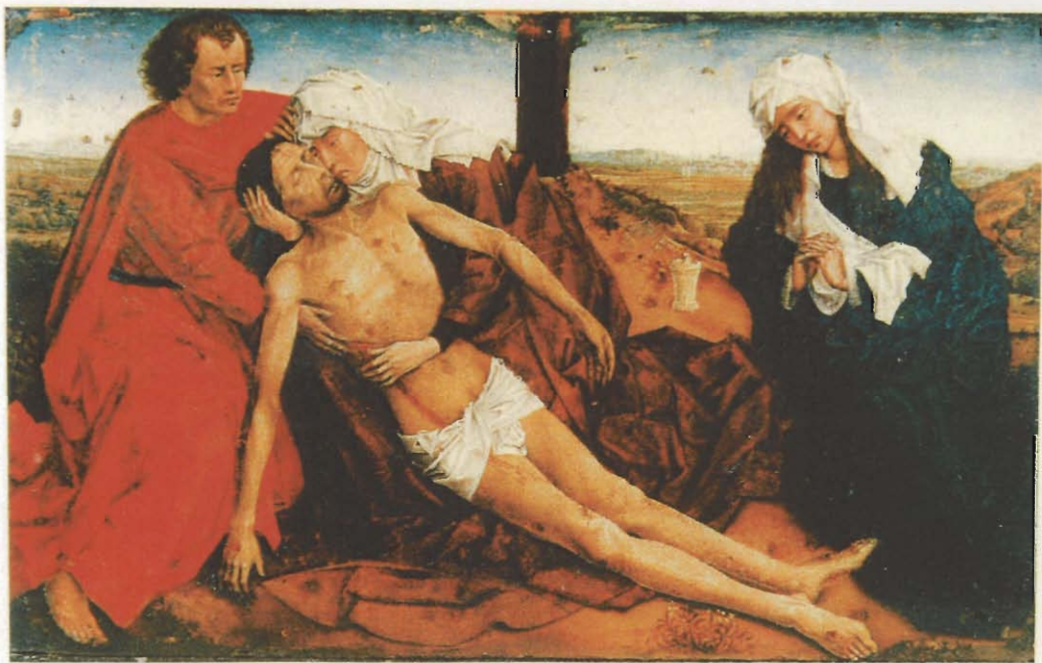


Fig. 77: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Napoli, collezione privata



Fig. 78: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Madrid, Museo del Prado

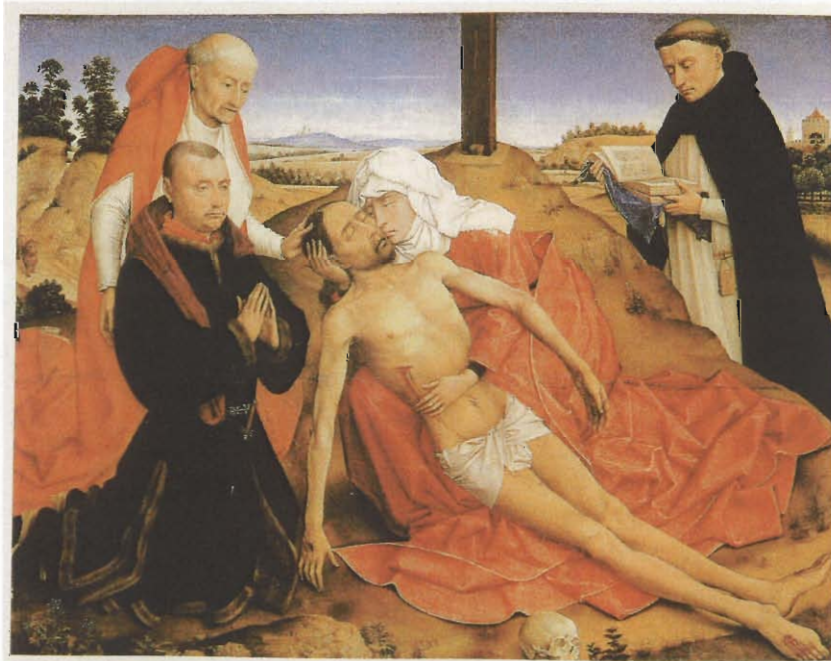


Fig. 79: Rogier van der Weyden, *Pietà*, Londra, National Gallery

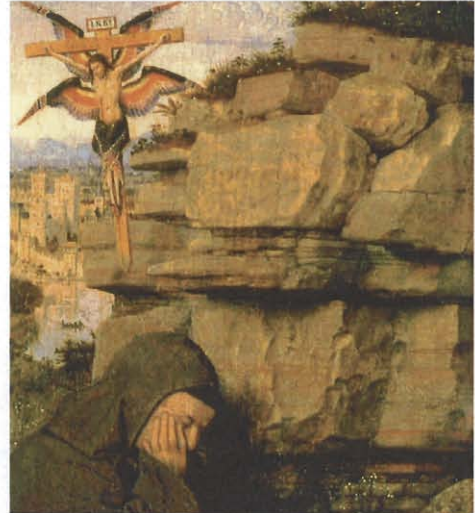


Fig. 80 a-b: Jan van Eyck, *San Francesco riceve le stimmate*, Torino, Galleria Sabauda, particolari



Fig. 81: pittore valenzano, *Crocifissione*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (già collezione Henschel)



Fig. 82: Antonello da Messina,
Madonna col Bambino e un francescano,
Messina, Museo Regionale



Fig. 83: Antonello da Messina,
San Girolamo penitente, Reggio
Calabria, Museo della Magna Grecia



Fig. 84: Antonello da Messina, *La visita dei tre Angeli ad Abramo*,
Reggio Calabria, Museo della Magna Grecia

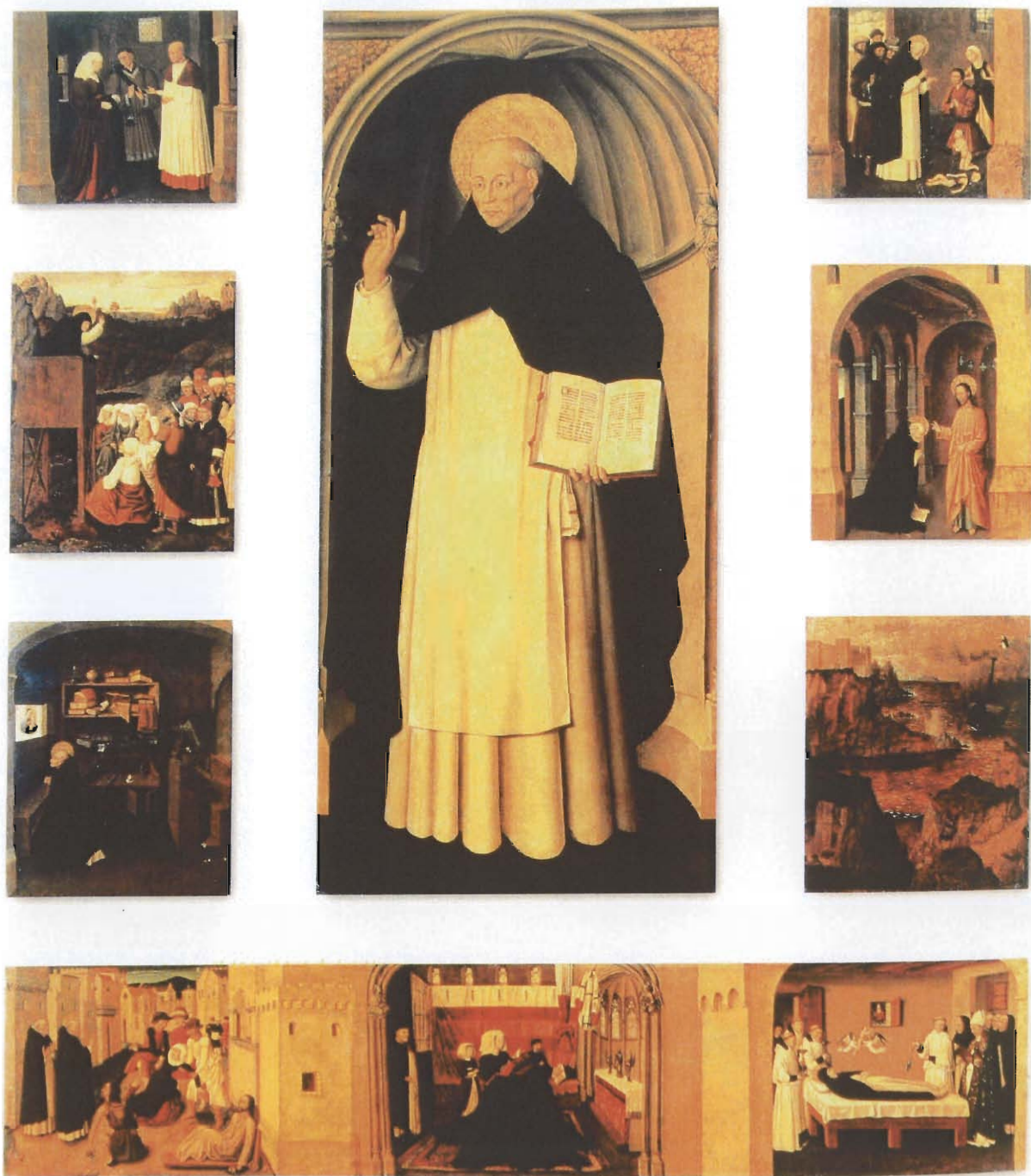


Fig. 85: Colantonio, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*,
Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 86: Colantonio, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare del pannello con *La tempesta*



Fig. 87: Colantonio, *Polittico di san Vincenzo Ferrer*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della parte sinistra della predella



Fig. 88: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, parte superiore



Fig. 89: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare del paesaggio a destra



Fig. 90: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della veduta urbana a sinistra

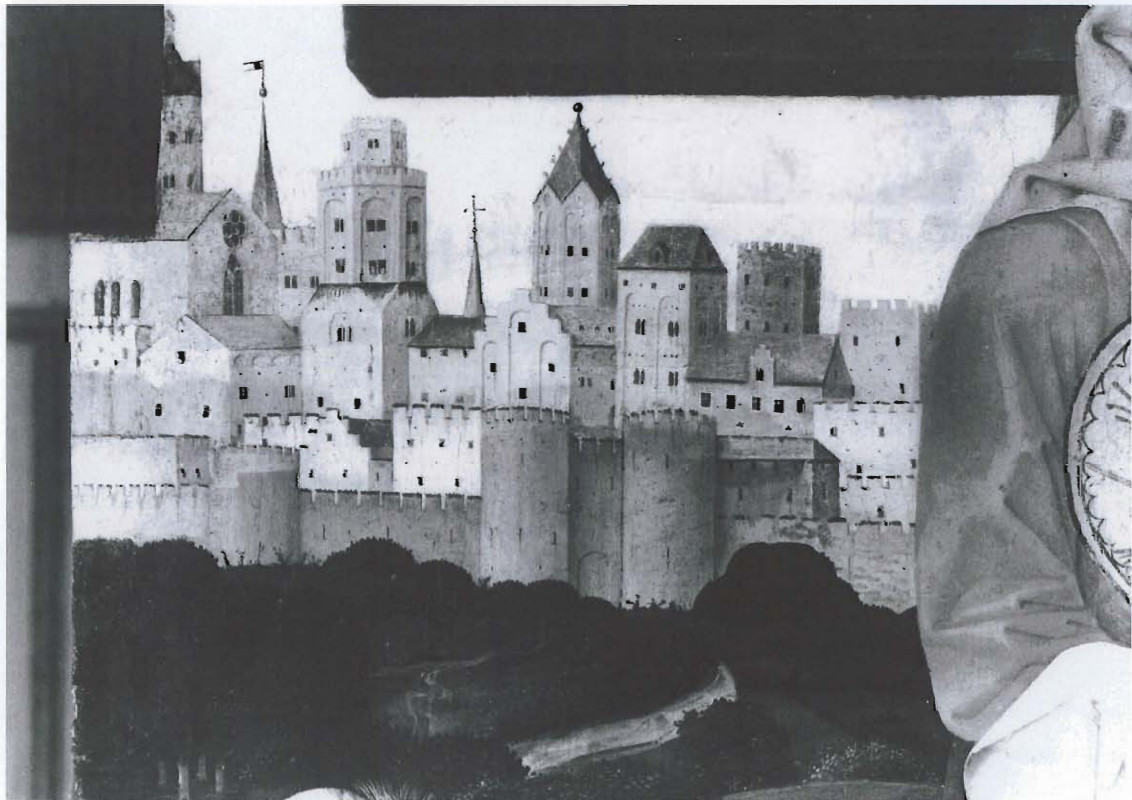


Fig. 91 : Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della veduta urbana a sinistra



Fig. 92: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della Vergine tra San Giovanni e Maria Maddalena



Fig. 93: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della Vergine tra San Giovanni e Maria Maddalena



Fig. 94: Colantonio, *Deposizione*, disegno sottostante della Vergine eseguito a carboncino (riflettografia a infrarosso)



Fig. 95: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare delle figure sulla destra



Fig. 96: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, spaccatura sul volto di Giuseppe d'Arimatea (riflettografia a infrarosso)



Fig. 97: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, pentimento nella figura maschile (riflettografia a infrarosso)



Fig. 98: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, disegno sottostante visibile attraverso lo strato pittorico (macrofotografia)



Fig. 99: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare della manica della figura maschile a destra con trattamento a *sgraffito* (macrofotografia)



Fig. 100: Colantonio, *Deposizione*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare del volto della Vergine (macrofotografia)



Fig. 101: bottega di Colantonio, *Ritratto maschile (profeta?)*, Cleveland, Museum of Art



Fig. 102: Barthélemy d'Eyck, *Il profeta Geremia*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, radiografia



Fig. 103 a-b: bottega di Colantonio, *Ritratto maschile (profeta?)*, Cleveland, Museum of Art, fotografia in bianco e nero e radiografia



Fig. 104 a-b: Antonello da Messina, *Cristo benedictus*, Londra, National Gallery, radiografia e fotografia a infrarosso



Fig. 105 a-b: Jan van Eyck, *Uomo col turbante*, Londra, National Gallery, fotografia a infrarosso e radiografia

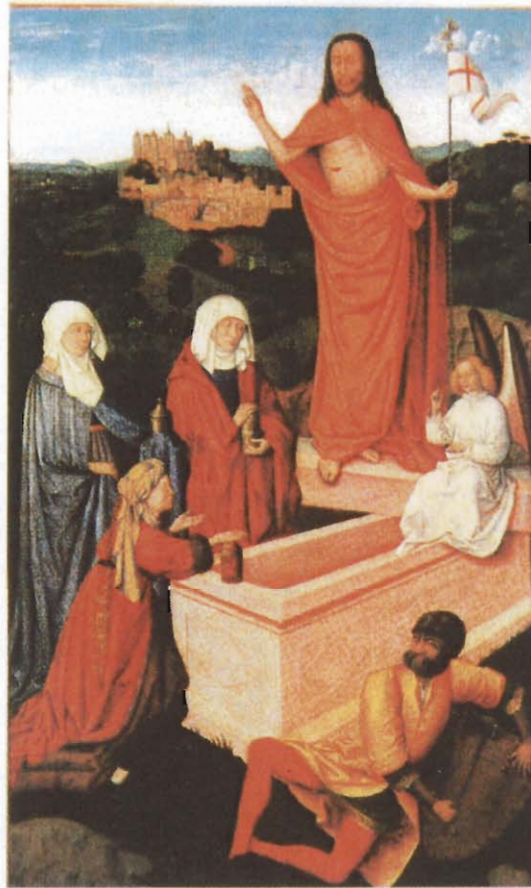


Fig. 106: Colantonio e bottega, *Le tre Marie al sepolcro*, New York, collezione privata



Fig. 107: Jan van Eyck, *Le tre Marie al sepolcro*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen



Fig. 108: Jan van Eyck, *San Francesco riceve le stimmate*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 109: Colantonio, *San Francesco riceve le stimmate*, collezione privata

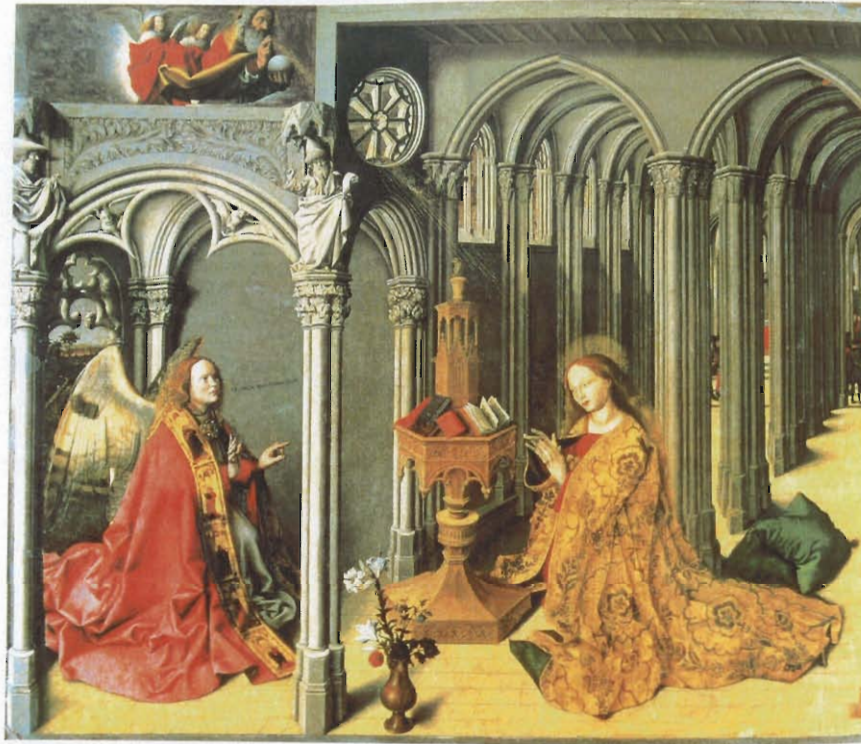


Fig. 110: Barthélemy d'Eyck, *Annunciazione*, Aix-en-Provence, chiesa della Maddalena



Fig. 111 a-b: Barthélemy d'Eyck, *Il profeta Isaia*,
Amsterdam, Rijksmuseum
Natura morta, Rotterdam, Museum
Boymans van Beuningen



Fig. 112: Barthélemy d'Eyck, *Il profeta Geremia*,
Bruxelles, Musées Royaux
des Beaux-Arts



Fig. 113: Barthélemy d'Eyck, *Sacra Famiglia al camino*,
Le Puy, tesoro della cattedrale



Fig. 114: Barthélemy d'Eyck, foglio della *Cronaca Cockerell*,
New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 115: Barthélemy d'Eyck, *Libro d'Ore di Renato d'Angiò*,
Londra, British Library, ms. Egerton 1070, f. 139



Fig. 116: Barthélemy d'Eyck, *Libro d'Ore*, New York,
Pierpont Morgan Library, ms. 358, *San Marco*, f. 15



Fig. 117: *Libro di Santa Marta*, Napoli, Archivio di Stato, ms. 99 C.I., *Stemma di Arnau Sans*, f. 43



Fig. 118: *Libro di Santa Marta*, Napoli, Archivio di Stato, ms. 99 C.I., *Stemma di Pere Roig de Corella*, f. 52

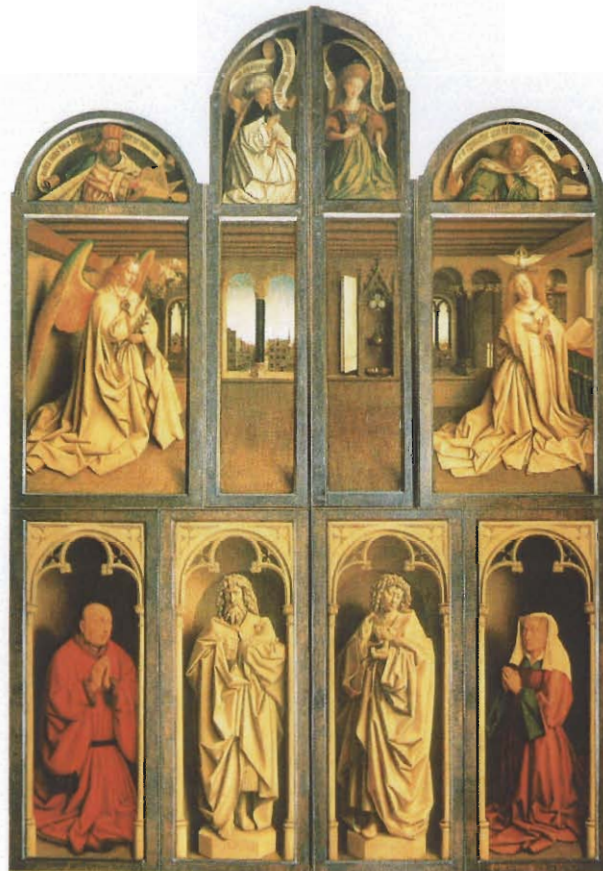


Fig. 119 a-b: Hubert e Jan van Eyck, *Polittico dell'Agnello mistico*, Gand, cattedrale



Fig. 120: Francesco Filelfo, *Satyrae*, Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 398, f. 2



Fig. 121: Macrobio, *Saturnalia*, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. Q.I.1, f. 1



Fig. 122: Luis Dalmau, *La Madonna dei Consiglieri*,
Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 123: Luis Dalmau, *Sant Baldiri*, pannello centrale del *Polittico di Sant Baldiri*, Sant Boi de Llobregat, chiesa di Sant Baldiri



Fig. 124: Jacomart, *Trasfigurazione*,
Valencia, Museo Catedralicio



Fig. 125: Jacomart, *Annunciazione*,
Valencia, Museo de Bellas Artes



Fig. 126: Jacomart, *Madonna col Bambino*, collezione Abelló



Fig. 127: Jacomart, *Annunciazione*, collezione privata



Fig. 128: Jacomart, *Madonna col Bambino e angeli*, già collezione Viuda de Iturbe, particolare



Fig. 129: Rogier van der Weyden, *Madonna col Bambino*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 130: Jacomart, *Vergine Advocata*,
Como, Museo Civico



Fig. 131: pittore valenzano, *Vergine leggente*,
Venezia, collezione Forti



Fig. 132: Colantonio, *San Francesco consegna la regola*, Napoli, Museo di Capodimonte, particolare delle clarisse

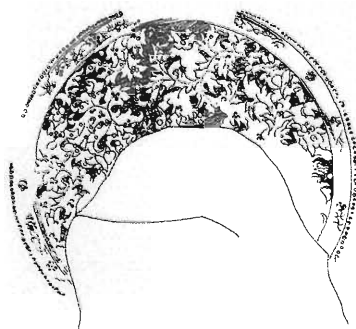


Fig. 133 a: rilievo dell'aureola della *Vergine Advocata* del Museo Civico di Como (da B. Benoit, in MADRID-VALENCIA 2001, p. 326)



Fig. 133 b: rilievo dell'aureola della Sant'Anna del *Polittico di Játiva* (da B. Benoit, in MADRID-VALENCIA 2001, p. 326)

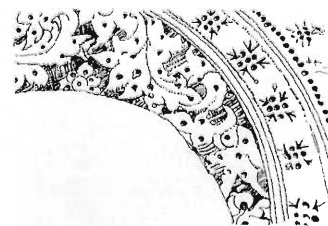


Fig. 133 c: particolare del rilievo dell'aureola della *Madonna di Pego* (da B. Benoit, in MADRID-VALENCIA 2001, p. 326)



Fig. 134: Reixach (?), *San Michele*, Reggio Emilia, Civica Galleria Anna e Luigi Parmigiani



Fig. 135: Reixach (?), *San Benito*, Valencia, Museo Catedralicio



Fig. 136: Pisanello, *Medaglia di Alfonso d'Aragona*, bronzo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 5893



Fig. 137: Pisanello, *Medaglia d'Inigo d'Avalos*, bronzo, Berlino, Staatliche Museen, Münkabinett, inv. 25



Fig. 138: Pisanello, *Medaglia di Alfonso d'Aragona*, bronzo, Londra, British Museum, Department of Coins and Medals, Inventaire George III-Naples M2

Fig. 139: Pisanello, *Medaglia di Alfonso d'Aragona*, bronzo, Londra, British Museum, Department of Coins and Medals, Inventaire George III-Naples 3



Fig. 140: Pisanello, *Disegni per medaglie di Alfonso d'Aragona*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2317



Fig. 141: Pisanello, *Studio per una medaglia di Alfonso d'Aragona*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2307



Fig. 142: Pisanello, *Studio per il verso di una medaglia di Alfonso d'Aragona*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2486



Fig. 143 a-b: Pisanello, *Testa di Alfonso d'Aragona e Cinque studi di rapaci*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2481 r-v



Fig. 144 a-b: Pisanello, *Studi per medaglie di Alfonso d'Aragona e Disegno per stoffe*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2306 r-v

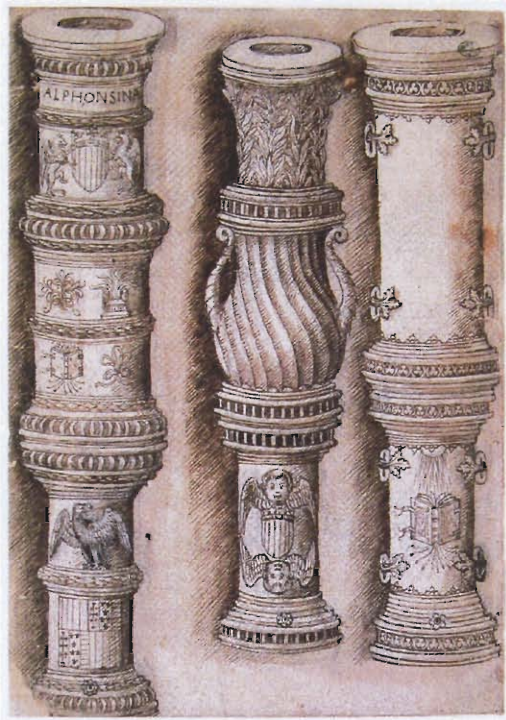


Fig. 145: Pisanello, *Disegno per fusti di cannoni*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2293

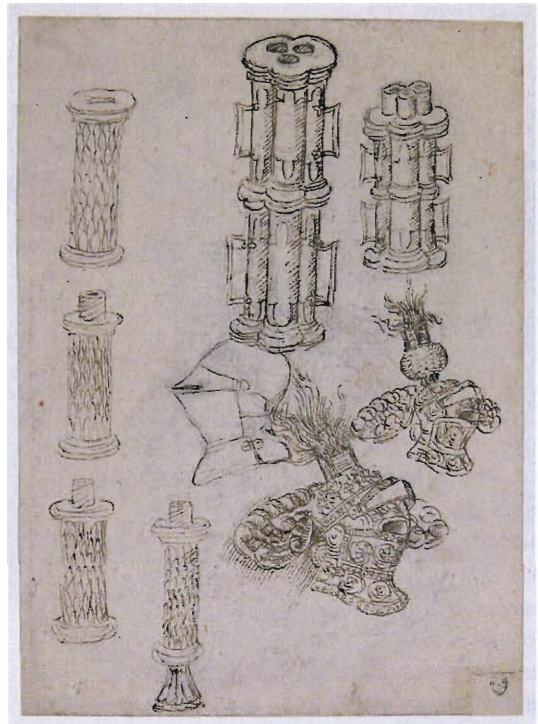


Fig. 146: Pisanello, *Tre elmi con creste e sei pezzi di cannone*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 2295 r

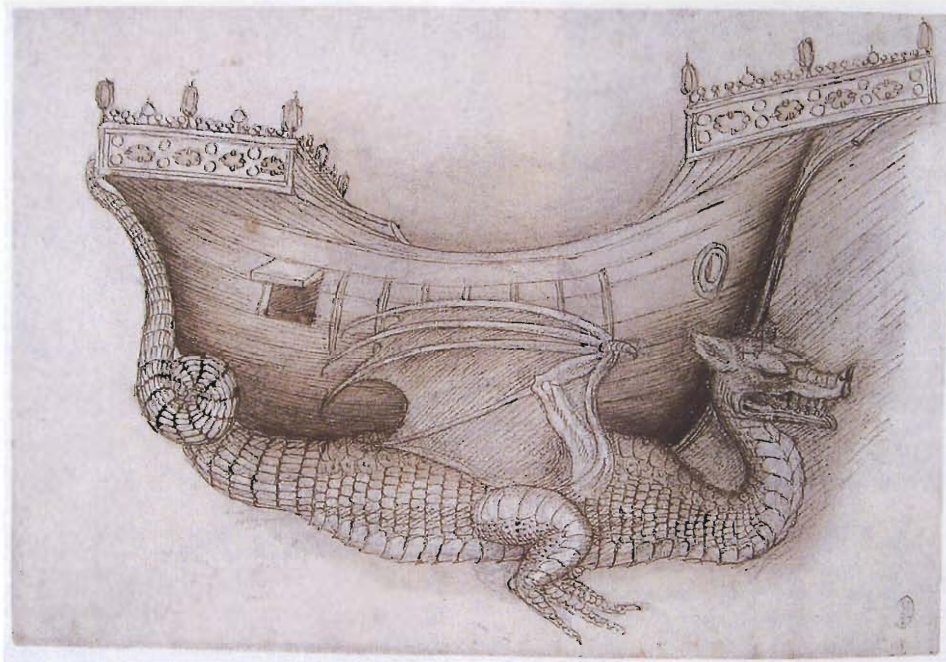


Fig. 147: Pisanello, *Disegno per una saliera o una nave*, Parigi, Musée du Louvre, inv. 2289



Fig. 148: Pisanello e bottega, *Disegno per la facciata di Castel Nuovo a Napoli*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. I.527



Fig. 149: Fratelli Limbourg, *Bible moralisée*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 166, frontespizio con *San Girolamo nello studio*, f. 1



Fig. 150: Pisanello, *Studio di architettura dal frontespizio della "Bible moralisée"*, ca. 1430-1435, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. I.526