

ITALIA E OLANDA: IL GERMOGLIARE DI UNA STRETTA VICINANZA NEI SECOLI XI-XVI

PAOLA SANNUCCI*

Già Direttrice Tecnica del Laboratorio di Restauro delle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma

Nel corso del XV e XVI secolo si assiste alla contemporanea grande fioritura dell'arte italiana e di quella fiamminga, grandi artisti lasceranno tracce uniche ed irripetibili nella cultura europea e segnano l'inizio storico dell'Età Moderna. Quale prodotto dell'uomo, non si può prescindere dal contesto storico e sociale che ha messo insieme quei fattori tecnici e culturali che sono riassunti nell'esplosione di tanta bellezza che ha caratterizzato quei due secoli.

1 IL PUNTO DI VISTA PER LA PIENA COMPrensIONE DELLE OPERE D'ARTE ANTICHE

I linguaggi che hanno a che vedere con i cinque sensi, tra cui la musica e l'arte visiva, hanno un carattere universale perché possono raggiungere larghe fasce di fruitori senza bisogno di intermediazioni verbali, per questo hanno la capacità di intrecciare rapporti tra le civiltà e possono divenire loro stessi ambasciatori. Allo stesso tempo nessun individuo è una *tabula rasa* e lo dimostrano le differenti mentalità che caratterizzano le culture. Effettivamente il trascorso storico di ogni popolo sedimenta nei comportamenti e nei modi di pensare e l'arte stessa ne viene condizionata, anche nella fase del tutto individuale della creatività. La visione odierna è fortemente influenzata dal Romanticismo, per il quale l'artista dà fondo al suo estro e, poi, lo offre al pubblico con maggiore o minore successo: il risultato finale dell'affrancamento molto lento della figura dell'artista, ma non è quello che le fonti e gli studi degli storici dell'arte raccontano dei secoli più lontani.

Nel Rinascimento il pittore era una sorta di salariato controllato e supervisionato dal committente, con un contratto in piena regola in cui venivano menzionate tutte le clausole, inclusi i materiali più preziosi, come l'oro, l'argento ed il lapislazzuli. Già nel XV secolo, tuttavia, comincia ad essere apprezzata anche la capacità personale di rappresentare un soggetto e nel tardo XVI - inizi del XVII secolo si formalizza il dibattito sul primato tra la pittura e la scultura, segno di un cambiamento della considerazione del contenuto artistico e cambiano anche in parte le modalità di gestione della professione.

2 LA LENTA EVOLUZIONE EUROPEA CHE HA PORTATO ALLA MODERNITÀ

Per avvicinarsi e indagare i rapporti tra Italia e Olanda, che sono stati molto più stretti di quanto oggi si percepisca, e l'enorme portata culturale, è necessario fare un salto indietro di circa mille anni ed ai tre secoli che seguirono, XI-XIII, osservare i luoghi protagonisti e le attività che vi si svolgevano, che avevano una configurazione geografica del tutto diversa da oggi.

Gli storici ci consegnano al volgere del millennio, quando si stima sia cominciata la crescita economica, un panorama dell'Europa depresso e fortemente modificato dal prevalere delle popolazioni germaniche e delle tribù slave e centroasiatiche, quelle cosiddette barbare, che, oggi, spogliate dell'accezione negativa del termine che le ha a lungo caratterizzate, vengono, invece, valutate come un diverso grado di civiltà, ritornando al significato originale della parola con la quale nell'Impero Romano venivano indicate queste popolazioni, senza alcun giudizio di valore.

2.1 Distribuzione geografica e caratteristiche locali

Si conta che all'epoca in Europa c'erano in tutto quarantadue milioni di abitanti e le città di maggiore rilevanza demografica erano, in Italia, Milano, Firenze e Venezia con una popolazione tra i 100 ed i 150.000 abitanti, mentre Roma, capitale dell'Impero, al pari di Napoli, Padova e Messina contava tra il 20 ed i 40.000, dopo Genova, Pisa, Siena, Bologna. Oltre le Alpi solo Parigi era paragonabile a Milano, Firenze e Venezia, mentre Gand superava i 50.000 e forse Bruges si avvicinava. Nei tre secoli della crescita economica, le migliorate condizioni di vita sociali ed individuali portarono agli inizi del XIV secolo la popolazione europea a 72 milioni di abitanti, ma la distribuzione urbana non era omogenea: in Italia era concentrata nella Pianura Padana, lungo la via Emilia, e molto fitta nel Centro, fino alle terre pontificie, ed era simile a quella raggiunta al culmine dell'espansione economica nelle Fiandre ed in alcune zone della Francia. Le città più popolate del Nord erano Parigi, Colonia e Londra ed a seguire numerose città con appena qualche decina di migliaia o anche solo migliaia di abitanti, ma che acquisirono, però, ruoli di primo piano nei commerci, come Amsterdam e Leida che contavano non molto di più di 10.000 abitanti. In aggiunta, con la progressiva cristianizzazione nel corso dell'Alto Medioevo altre città del Nord, in qualità di sedi di una Diocesi, divennero centri di rilievo, come Utrecht, Cambrai, Colonia, Treviri.

Dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente nel 476 d. C., quello che all'anno Mille rimaneva, sempre al Nord, era sostanzialmente una sorta di impalcatura del diritto, la rete di strade ed un retaggio linguistico. Nell'Europa del Nord si sviluppò molto l'architettura e lo stile gotico andò sostituendo quello romanico, lasciando testimonianze di rara bellezza, ma non esisteva una vera e propria cultura figurativa, o meglio, si concentrava nella scultura e nei motivi decorativi di natura floreale, animale o semplicemente geometrici. Le testimonianze artistiche medievali sono costituite principalmente da preziosi manufatti di metallo di natura religiosa, ma anche civile, che testimoniano l'abilità metallurgica di quelle popolazioni, oltre che la perizia degli scalpellini.

In Italia, invece, la situazione dal punto di vista artistico era totalmente diversa, perché dall'antichità un debole filo di continuità figurativa venne mantenuto per tutto il Medioevo. La magnificenza rappresentativa si espresse con i grandi cicli musivi, ma sono rimaste anche piccole e locali raffigurazioni tramite i dipinti murali, sebbene molto lontani dalla perfezione tecnica dei dipinti pompeiani, ed alcune testimonianze di Madonne dipinte su tavola, avvicinabili sul piano concettuale alle icone bizantine. È interessante notare come dal punto di vista tecnico le icone bizantine, nell'Alto Medioevo, condividevano più o meno le stesse modalità di fattura di quelle italiane, perché venivano realizzate ad encausto oppure a colla (**Fig. 1**), ma arriva un momento, a noi sconosciuto, a cavallo di quei secoli, in cui la tecnica esecutiva cambia passando all'uso della tempera a uovo, sia nell'area in italiana che in quella bizantina, dove, per altro, rimarrà la modalità esecutiva maestra fino ai giorni nostri. È facile intuirne la ragione: la tempera a uovo esaltava la brillantezza dei colori facendo risaltare le immagini negli ambienti illuminati solo da candele, lucerne e torce.

2.2 Le dinamiche europee

Insieme alla crescita economica si assiste anche all'incremento delle testimonianze figurative, ma per coglierne le motivazioni è necessario osservare non tanto il panorama politico europeo, che era molto articolato, o la mentalità che stava subendo una evoluzione, quanto gli scambi commerciali che avvenivano al suo interno.



Fig. 1. Roma, Chiesa di S. Maria in Trastevere, Madonna della Clemenza, VI-VII secolo.

Già nel X secolo alcune città che affacciavano sul Mediterraneo, come Barcellona, ma soprattutto le quattro Repubbliche marinare italiane, Genova, Pisa, Amalfi e Venezia, si spinsero ad Oriente, motivate dalla ricerca di beni pregiati e metalli preziosi che erano insufficienti e cominciarono a scambiare merci con l'Impero Bizantino, che si distingueva per una solida struttura amministrativa di derivazione romana, e l'Impero arabo nel quale fiorivano splendide e ricche città ed era il terminale dei traffici provenienti dall'Asia; gli arabi erano molto attivi nello scambio delle merci, ma non furono mai produttori di manufatti. Ben presto, già nel X secolo, l'Impero Bizantino cominciò ad utilizzare i servizi navali di Venezia, che ottenne un ruolo privilegiato nell'intermediazione tra Oriente ed Occidente. Anche nel Nord Europa la vita si svolgeva in una miriade di piccoli centri sorti lungo le rive dei fiumi Schelda, Mosa, Reno, l'Elba e in città di piccola e media grandezza, dove avvenivano più che altro gli scambi commerciali per soddisfare i bisogni locali. Questi avevano trovato una loro vivacità attraverso la Lega Anseatica, un'associazione che raggruppava le numerose località che si affacciavano sul Baltico ed il Mare del Nord, ma a cui aderirono anche città mediterranee, come Livorno o Messina.

Alla fine dell'XI, inizi del XII secolo si creò il circuito delle fiere fiamminghe che si tenevano nelle città di Lille, Messines, Ypres, Thourout, Bruges e dal XII secolo quello della Champagne, a Troyes, Provins, Bar-sur-Aube, Lagny. Fintanto che non arrivarono i mercanti italiani, nelle Fiere della Champagne venivano scambiate principalmente derrate agricole e prodotti tessili dell'area fiamminga e Francia settentrionale, ma con la presenza degli stranieri il numero dei prodotti in vendita aumentò notevolmente, estendendosi alle pelli spagnole, pellicce tedesche, scandinave e russe, tessuti in lino, in cambio di spezie, oreficerie, metalli preziosi, materie per la tintura, zucchero, allume, vini, cere. A differenza del mercato che esauriva lo scambio con il pagamento immediato in contanti, le fiere offrivano la possibilità di acquisti all'ingrosso, del pagamento dilazionato e vi si svolgevano affari di rilevante valore. Il salto di qualità commerciale avvenne grazie ad una serie di innovazioni che attraverso l'Italia erano giunte soprattutto dall'Impero Arabo e riguardavano molti settori, ma, tra le tante, vale la pena ricordare quelle nella navigazione nel XIII secolo, consentendo di ridurre il periodo inoperoso invernale, e la nuova contabilità con la "partita doppia" e le "lettere di cambio".

2.3 I mercanti e le fiere

Quando il mercante si metteva in cammino con le proprie merci, specie via terra, doveva portare con sé ingenti quantità di denaro in argento ed in oro, rendendolo vulnerabile agli attacchi dei predoni, per questo la lettera di cambio, che era un titolo creditizio, permise una maggiore mobilità delle persone ed una maggiore garanzia del buon fine del profitto. In realtà, per poter affrontare questi lunghi viaggi, perché finita una fiera, che di solito durava tre settimane, si spostavano in un'altra nelle vicinanze, si coalizzavano tra loro in Compagnie e Società, costituite presso un notaio, e, di solito, si aggregavano per luogo di provenienza, dando luogo alle *Nationes*. Per la buona riuscita di una fiera, erano necessari alcuni requisiti: la pace fieristica, la franchigia, cioè l'esenzione degli oneri fiscali, la sicurezza da e per la fiera attraverso la nomina dei *custodes nundinarum*, una scorta con compiti di polizia, la possibilità di gestire gli affari di giustizia all'interno delle *Nationes*, tutti elementi che venivano garantiti dalle Istituzioni con veri e propri atti costitutivi. I vari governi, inoltre, dovettero farsi carico della ristrutturazione del sistema viario romano oppure della costruzione di nuove strade: nel XIII secolo venne aperto il valico del San Gottardo e venne costruito il ponte sulla Reuss, riducendo consistentemente i tempi di percorrenza delle carovane di mercanti.

I nuovi strumenti per la navigazione, la bussola, le tavole trigonometriche ed il sestante facilitarono la navigazione, mentre le vele triangolari, il timone al centro e la modifica della chiglia permisero di dare alle navi una capacità di carico maggiore delle merci e, così, le vie d'acqua divennero un competitivo metodo di trasporto alternativo, che risultò più sicuro, anche se gli assalti dei pirati erano sempre possibili, e veloce nella consegna delle merci.

Di Venezia si conoscono in modo approfondito le modalità di trattazione degli affari: fino intorno al 1530, ogni anno la Serenissima mise all'incanto le proprie navi che i mercanti si aggiudicavano e, in periodi stabiliti, salpavano per giungere in tempo per l'inizio delle fiere. Le imbarcazioni procedevano in fila, secondo un sistema detto delle *mude*, e si dirigevano ai mercati secondo due rotte: la rotta di Oriente, che oltre a toccare molti porti del Mare Adriatico, raggiungeva il Medioriente e Costantinopoli e costeggiava anche il Nord Africa e l'isola di Creta. La seconda era quella di Occidente che, attraverso lo stretto di Gibilterra, risaliva la Francia, faceva una sosta a Londra per terminare a Bruges, fino a quando questa non cominciò ad interrarsi nel corso del XV secolo, e poi ad Anversa nel XVI secolo. Le due rotte avevano come fulcro la città lagunare, dove le merci non necessariamente si fermavano, molti dei prodotti orientali, infatti, proseguivano per il Nord Europa: fu così che gli inglesi poterono apprezzare l'uva passa proveniente dall'isola di Creta e cominciarono ad utilizzarla nei *muffin* e, viceversa, le stoffe di Bruges ebbero successo nell'Europa meridionale.

Di particolare interesse è il libro di mercatura di Bartolomeo de Paxi, nelle due edizioni del 1503 e del 1520, *Tariffa de pexi e mesure*. Questo genere di libri era uno strumento indispensabile per ogni mercante, perché riportava per ogni destinazione le equivalenze monetarie e di misurazione dei pesi e delle lunghezze, con il dettaglio minuzioso delle merci esportate e quelle importate per le molte decine di destinazioni.

L'insieme delle facilitazioni non fecero che far aumentare gli scambi nelle fiere, per questo, ben presto, i mercanti ebbero bisogno di sedi permanenti sia per l'immagazzinamento delle merci che per svolgere le transazioni finanziarie. Tali necessità portarono da un lato alla costruzione di edifici che, in genere, erano nello stile di provenienza della Nazione, e, dall'altro, allo stabilirsi in modo residenziale degli agenti dei banchieri, che svolgevano le pratiche finanziarie. I banchieri italiani erano numerosi e provenivano da Lucca, Firenze, Genova, Pisa, Milano e persino Roma. Nel XV secolo gli scambi erano ormai pienamente organizzati e i mercanti avevano trovato un modo comune per comunicare tra loro ed il flusso di beni, ma anche di persone, tra nord sud e viceversa era all'ordine del giorno, se così si può dire, tenendo conto dei tempi più lenti del periodo. Quello che si evince molto bene dal libro della mercatura del De Paxi, è la capillarità degli scambi delle merci nelle diverse località e la varietà dei prodotti che dall'Africa o dall'Oriente potevano arrivare facilmente nel Nord Europa: era stata raggiunta, dal punto di vista commerciale, una sorta di globalizzazione.

Nel corso di questi importanti secoli del Basso Medioevo, se dapprima si scambiavano le materie prime, poi, con la crescita del benessere, si aggiunsero i manufatti degli artigiani, prodotti finiti, che eccedevano il fabbisogno locale, e alle ricchezze accumulate da mercanti e banchieri si accompagnò il crescente desiderio di possedere oggetti di lusso e di lasciare un ricordo di sé, che l'apertura umanistica *dell'uomo come misura di tutte le cose*, contribuì probabilmente ad incrementare, anche se è risulta riduttivo sintetizzare con tale definizione la complessità dei fenomeni storici, sociali, politici, economici e culturali che stavano dietro al mutamento che ha portato alla fioritura della grande arte italiana ed, allo stesso tempo, di quella del Nord Europa. Il lusso ed il gusto per il bello passavano certamente per tutte le categorie di oggetti, inclusi gli arredi e l'abbigliamento,

ma vi era un solo modo per immortalare visivamente quello che avveniva nella società ed era attraverso la pittura e la scultura.

3 LA RAFFIGURAZIONE, INEVITABILE CONSEGUENZA

Come già accennato, in Italia il filo della rappresentazione figurativa non si è mai spezzato e già nel XII secolo si cominciano a contare le testimonianze pittoriche su tavola dei Crocifissi e delle Madonne, in buona parte delle quali si risente una forte influenza bizantina, mentre molto più frequenti erano i grandi cicli parietali a carattere religioso, diffusi in tutta la penisola. Secondo lo storico dell'arte Michael Baxandall i dipinti, nello specifico riferendosi alla città di Firenze, erano nel XV secolo la testimonianza di un rapporto sociale, quello tra il committente ed il pittore. Vero a Firenze, come altrove, le grandi ricchezze accumulate inducevano a spendere il denaro nelle chiese e le opere d'arte servivano ad abbellire i monumenti pubblici. Come una forma di risarcimento alla società, erano a metà tra donazioni benefiche, pagamento di tributi alla chiesa o tasse, con l'ulteriore vantaggio che risultavano più a buon mercato rispetto a campane, pavimenti in marmo, tendaggi di broccato o doni simili. Non secondaria tra le altre motivazioni che hanno spinto verso la pittura, c'è quella dell'impatto superiore che questa aveva sullo spettatore, che doveva rimanerne ammirato. Al giorno d'oggi può apparire un'affermazione cinica, ma la definizione che Baxandall dà dei dipinti, come "*dei fossili della vita economica*", in realtà è soltanto la pura realtà, in qualsiasi paese al termine del Medioevo e gli inizi dell'Età Moderna.

Nel Nord Europa le prime forme di rappresentazione furono le miniature e gli arazzi e pochissime sono le pitture parietali che sono pervenute, antecedenti il XV secolo. Gli storici non sono in grado di spiegare come mai nei paesi nordici non ci siano testimonianze pittoriche precedenti quel periodo e si fa appello ad una mentalità iconoclasta, ma di sicuro è avvenuto un fatto straordinario: se dall'Italia può lentamente essere fluiva al Nord l'idea della pittura come mezzo di rappresentazione, è vero anche che esisteva un terreno fertile formato da pittori che erano pronti a soddisfare le committenze. Nell'ultimo quarto del XIV secolo hanno i natali Robert Campin e Jan van Eyck, che nella prima metà del XV secolo esprimono un'alta capacità di espressione rappresentativa e tecnica. In particolare, Van Eyck costituisce un esordio nel campo della pittura nordica assolutamente clamoroso per le sue abilità espressive che raggiunge quasi la perfezione attraverso la sua competenza tecnica ed il risultato era di una qualità artistica che, per molti versi, sembra superiore anche a molti altri pittori nordici successivi, ma anche italiani. Un genio che sembra nascere dal nulla, ma del quale è noto che, oltre ad essere di origini aristocratiche, era anche un abile chimico. Giorgio Vasari attribuiva a lui l'invenzione della pittura ad olio, ma questa notizia è ormai definitivamente smentita, sia perché anche in Italia era conosciuta da lungo tempo, sia perché i nuovi studi in corso e le indagini scientifiche di analisi della materia sempre più sofisticate stanno mettendo in evidenza che la tecnica utilizzata era mista olio e tempera a uovo. I numerosi trattati che, a partire da Vitruvio e Plinio e continuando fino nel Medioevo con quelli di Eraclio, probabilmente scritto entro il X secolo, e di Teofilo, quasi certamente della prima metà dell'XI secolo, hanno fornito le ricette per la preparazione dell'olio, testimoniano come questo avesse un campo di applicazione diffuso, mentre, sebbene la tempera a uovo sia già menzionata per l'applicazione del cinabro da Plinio e la si trovi qui e là in alcune preparazioni, non vi sono altrettanti ricettari pervenuti. Se la pittura a tempera a uovo trova larga diffusione nella penisola nei secoli della crescita economica, con provenienza da Bisanzio, non si può escludere che dall'Italia, o altrimenti dalla Russia, vista la globalizzazione dei traffici, sia transitata verso il nord.

4 LA PITTURA

Una volta “nata” la scuola pittorica nordica, definita obsoletamente dei Primitivi, fu solo un susseguirsi di pittori di grande livello, come Rogier van der Weiden, Petrus Christus, Dierich Bouts, Giusto di Gand, Hans Memling, Hugo van der Goes, Geerten tot Sint Jans, Hieronymus Bosch, Quentin Metsys, Jan Gossaert, Adriaen Jsenbrandt, Lukas van Leyden, Albrecht Durer, solo tra i più noti e di cui si conosce il nome. È a questi pittori che mercanti e banchieri italiani residenti al nord si rivolgevano commissionando loro opere d’arte.

4.1 La ritrattistica commissionata dai mercanti italiani

Uno dei generi più diffusi era quello della ritrattistica e tra i dipinti di più larga fama internazionale e del pittore stesso, c’è quello di van Eyck del 1434 che raffigura una coppia di sposi. Gli storici dell’arte tendono ad identificare la coppia in *Giovanni di Nicolao di Arnolfini*, detto anche Giannino o Jehannin, con quella che probabilmente è *la sua seconda moglie*, di cui, però, non si conosce il nome. Era probabilmente l’esponente di maggiore spicco della numerosa famiglia Arnolfini di Lucca che trafficava in tessuti in seta: alcuni dei suoi familiari si stabilirono a Bruges, come Giovanni, che raggiunse una notevole ricchezza e si inserì nella società locale tanto da divenire consigliere del Duca Filippo il Buono, non tornando mai più in patria. Nel dipinto lo stato facoltoso del mercante è testimoniato da ogni singolo dettaglio, dai mobili ai tappeti, dal lampadario alla costosa frutta.

Di un seguace di Van Eyck è il *Ritratto di Marco Barbarigo*, conosciuto come “Marco il Ricco”, dapprima Console a Londra e poi Doge di Venezia. Si ritiene che Barbarigo abbia potuto commissionare nel 1449-50 ca. il dipinto ad un artista di tardo stile olandese poco prima di rientrare a Venezia, per portare con sé un ricordo del suo soggiorno. Petrus Christus è, invece, l’autore del *Ritratto di giovane uomo* dipinto intorno agli anni 1450-60, che rappresenta un giovane facoltoso che si ritiene sia un mercante, perché nella sua borsa si scorge un libricino per le note, come i mercanti erano soliti avere e, nello specifico, un mercante italiano, poiché il dipinto era ricordato in una collezione italiana nel XVIII-primi del XIX secolo. In un documento si testimonia la presenza a Milano di “Piero da Bruggia”, e, forse, si riferisce a lui, ma questo ritratto, con ogni probabilità, è stato dipinto a Bruges, perché il supporto ligneo è in quercia, un legno piuttosto insolito da trovare nei dipinti creati in Italia.

Tommaso di Folco Portinari fu a capo di una filiale della Banca dei Medici a Bruges dal 1465 al 1478 e si fece raffigurare da Hans Memling intorno al 1470 insieme con *la moglie Maria Maddalena Baroncelli*, forse in occasione del loro matrimonio. Secondo una modalità di rappresentazione tipica del Nord Europa, tra le due figure, al centro, è possibile che ci fosse un pannello raffigurante una



Fig. 2. New York, Metropolitan Museum, Hans Memling, I Coniugi Portinari, 1470 ca.

Madonna con Bambino. **(Fig. 2)** Sempre di Memling è il *Ritratto di giovane uomo* del 1472-75, probabilmente uno dei numerosi fiorentini che si trovavano a Bruges. La presenza nello sfondo delle colonne in stile italiano, sicuramente gradito al committente, secondo gli studiosi, sta a indicare la conoscenza da parte del pittore dell'arte italiana, dimostrando come l'influenza tra artisti del Nord e del Sud fosse reciproca. **(Fig. 3)** Del resto, sembra che il dipinto sia arrivato a Firenze non molto tempo dopo essere stato dipinto e lì abbia potuto ispirare i pittori italiani, come viene osservato nella *Madonna con Bambino* del Louvre, del 1476-77, attribuita alla scuola di Domenico Ghirlandaio, in cui si ritrova lo stesso paesaggio con le colonne classiche.

A testimonianza di come Memling fosse apprezzato come ritrattista, c'è il *Ritratto di giovane in preghiera* del 1485, il cui personaggio non è stato identificato, ma si ritiene che, per gli abiti e l'acconciatura, fosse italiano **(Fig. 4)**.

Non necessariamente la committenza ai pittori nordici proveniva dal settore dei commerci, anche se meno frequente, e ne è l'esempio il *Ritratto di Francesco d'Este*, figlio di Leonello d'Este, Governatore di Ferrara, che ricevette la sua educazione presso la corte di Filippo il Buono, Duca di Borgogna, e fu ritratto da Rogier van der Weiden intorno al 1460. **(Fig. 5)**

4.2 Le committenze italiane di carattere religioso

Fu il mercante fiorentino Paolo Paganotti a commissionare un'opera di carattere religioso che al centro doveva raffigurare una *Madonna con Bambino* e negli sportelli, a sinistra, *San Paolo con Paolo Paganotti*, e, a destra, *Cristo che appare alla Madonna*. L'opera databile intorno ai tardi anni '80 del Quattrocento, viene ascritta ad un pittore di Bruges, che va sotto la denominazione del Maestro della Leggenda di S. Orsola, contemporaneo di Memling. È possibile che il dipinto dovesse andare a decorare quantomeno una cappella, ma la destinazione non è conosciuta e le relativamente ridotte dimensioni potevano permetterne l'eventuale trasporto in Italia con una certa facilità. **(Fig. 6)**

Il pannello centrale del trittico del 1480 ca., di mano del Maestro della Leggenda di Santa Barbara, che raffigura *l'Adorazione dei Magi* e negli sportelli il *Messaggero di Abner davanti a Re David* (?), la *Regina di Saba che porta dei doni a Re Salomone* e sul retro un'*Annunciazione* in pittura monocroma **(Fig. 7)**, si trova alla Galleria Colonna di Roma e induce quantomeno a riflettere sulle ragioni della presenza a Roma del dipinto "principale". La famiglia Colonna, che affonda le proprie radici nel XII secolo e tutt'ora esistente, ha ricoperto un ruolo di primo piano nelle vicende politiche romane, italiane ed europee. Con personaggi di spicco nel corso del tempo, come Fabrizio Colonna, protagonista del dialogo sull'*Arte della guerra* di Machiavelli, Marcantonio II, comandante della flotta pontificia alla Battaglia di Lepanto del 1571, Lorenzo Onofrio Colonna grande collezionista, per non citare l'intellettuale Vittoria, amica di Michelangelo, i Papi ed i numerosi ecclesiastici ed ambasciatori, sono molte le occasioni in cui il dipinto potrebbe essere giunto nella collezione, prima o dopo lo smembramento dagli sportelli.

Figlio illegittimo di un mercante fiorentino, Bernardino Salviati divenne canonico della Collegiata di San Donaziano a Bruges e commissionò nel 1501 a Gerard David un dittico destinato alla Cappella di San Giovanni Battista e Maria Maddalena della sua chiesa. Nell'anta sinistra *Bernardino è al centro circondato da tre Santi*, San Martino di Tour, con alle sue spalle il mendicante con il quale aveva spartito il mantello, San Bernardino da Siena e San Donaziano, patrono della sua Chiesa. Il secondo pannello dell'opera, probabilmente è una *Crocifissione* che si trova allo Staatliche Museen di Berlino.



Fig. 3. New York, Metropolitan Museum, Hans Memling, Ritratto di giovane uomo, 1472-75.



Fig. 4. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, Hans Memling, Ritratto di giovane in preghiera, 1485.



Fig. 5. New York, Metropolitan Museum, Rogier van der Weiden, Ritratto di Francesco d'Este 1460 ca.



Fig. 6. New York, Metropolitan Museum, Maestro della leggenda di S. Orsola, Sportelli con San Paolo con Paolo Paganotti, e Cristo che appare alla Madonna, tardi anni 1480.



Fig- 7. New York, Metropolitan Museum, Maestro della Leggenda di S. Barbara, Messaggero di Abner davanti a Re David (?) e la Regina di Saba che porta dei doni a Re Salomone, 1480 ca.

4.3 L'influenza della pittura italiana nel Nord Europa

Robert Campin è il pittore fiammingo i cui natali sono a noi conosciuti come i più lontani nel tempo, infatti, si stima la sua venuta al mondo nel 1378/1379 a Valenciennes e, insieme a van Eyck, viene considerato fondatore della scuola fiamminga. Senza soffermarsi sulle incertezze attributive del *corpus* della sua opera, vale la pena, invece, sostare nell'osservazione di un'opera segnalata come della sua bottega, il *Trittico dell'Annunciazione*, altrimenti detto Trittico Merode. Quando i due sportelli, che raffigurano a sinistra i *Donatori* e a destra *San Giuseppe nella sua bottega*, sono aperti è possibile accorgersi che l'intera opera è costruita sulla base della



Fig. 8. New York, Metropolitan Museum, Robert Campin (bottega?), Trittico dell'Annunciazione o De Merode, 1427-32.

prospettiva lineare, le cui rette convergono, con qualche sgrammaticatura, verso il pannello dell'*Annunciazione*, iniziando la loro corsa dagli sportelli stessi e conferendo una stringente unità raffigurativa. Il punto più interessante, però, è la totale contemporaneità delle date del trittico, 1427-32, nella speranza che siano esatte, con lo sviluppo della prospettiva, che Filippo Brunelleschi aveva codificato almeno un decennio prima e che Masaccio utilizza nell'affresco della *Trinità* di Santa Maria Novella negli anni 1425-28, mentre Leon Battista Alberti ancora doveva ancora scrivere i suoi fondamentali trattati. Questo dipinto sembra dare l'idea della velocità di circolazione delle idee. (Fig. 8)



Se le committenze degli italiani a pittori puramente nederlandesi era destinata ad importare nella penisola i modi fiamminghi, al contrario, i riflessi dello stile italiano in Olanda a volte sono sostanziali, come nel dipinto del 1537 del Maestro dell'Allegoria di Dinteville, che raffigura *Mosè e Aronne davanti al Faraone*, dove le figure appaiono in gruppo in visione frontale e, specie quelle in primo piano, hanno una volumetria accentuata, richiami michelangioleschi nella descrizione delle muscolature ed echi leonardeschi. (Fig. 9)



Fig. 9. New York, Metropolitan Museum, Maestro dell'Allegoria di Dinteville, Mosè davanti al Faraone, 1537.

4.4 I temi

Il tema dell'Adorazione dei Magi era molto caro ai mercanti stranieri ed ai viaggiatori nei Paesi Bassi, tanto che Gaspare, Baldassarre e Melchiorre, agli inizi del Cinquecento ne divennero i protettori e patroni. La loro provenienza dai vari continenti, Asia, Africa ed Europa viene spesso raffigurata nei dipinti del Nord attraverso la loro verosimiglianza fisiognomica del tutto plausibile, che testimonia l'ampio raggio dei contatti. Quentin Metsys ne dà una versione, intorno al 1525 in cui, oltre alla diversificazione dei lineamenti, dovuta alla provenienza dei personaggi, sembra tenere in conto i disegni caricaturali di Leonardo da Vinci. (Fig. 10)

Quale attestazione dei flussi culturali all'interno dell'Europa c'è anche la riscoperta dei testi antichi, come, ad esempio Plauto, che diffidava gli uomini anziani dal corteggiare le donne giovani. A dispetto del monito, il tema ha trovato una larga diffusione al volgere del Cinquecento, per lo più sotto la rappresentazione di "Susanna e i vecchioni", ma anche nella modalità di Quentin Metsys nel dipinto della *Coppia male assortita*, del 1520-25. Gi studiosi ritengono che il pittore abbia dato dimostrazione di conoscere anche l'arte italiana, ispirandosi ai disegni grotteschi di Leonardo da Vinci, attraverso la distorsione caricaturale dell'anziano uomo. (Fig. 11)

4.5 I pittori fiamminghi in Italia

Quando arrivò a Firenze il 28 maggio 1483, dopo un viaggio via mare e fiume, il Trittico di Hugo van der Goes, raffigurante *l'Adorazione dei pastori*, creò un notevole clamore in città e tra gli artisti, in un momento in cui in città c'era un gran fermento creativo. Commissionato da Tommaso Portinari ed eseguito tra il 1476-77, fu collocato sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Egidio, annessa all'ospedale di Santa Maria Nuova, che era sotto il patronato della sua



Fig. 10. New York, Metropolitan Museum, Quentin Metsys, Adorazione dei Magi 1525.



Fig. 11. Washington, National Gallery of Art, Quentyn Metsys, Coppia male assortita, 1520-25.



Fig. 12. Firenze Galleria degli Uffizi, Hugo van der Goes, Adorazione dei Pastori, 1476-77. “Su concessione del Ministero della Cultura”.

famiglia. (Fig. 12) A lungo quest'opera è stata celebrata come l'emblema dell'arrivo in Italia dello stile nordico, ma, come risulta evidente, di fatto i contatti già esistevano, ed il trittico, per le sue dimensioni e la possibilità di essere osservato, fu certamente una grande opportunità di approfondimento per pittori e committenti, suscitando grande ammirazione.

Già nel 1450, in occasione del Giubileo, infatti, Rogier van der Weyden era sceso in Italia, diretto verso Roma, ma fece tappa in diverse città, tra cui Firenze, dove lasciò, o forse dipinse, *Il Compianto e la Sepoltura di Cristo*. A partire dall'ultimo quarto del Quattrocento i pittori nordici che visitarono l'Italia sembrano più numerosi, ben nota è la presenza di Giusto di Gand presso la corte di Urbino nel 1473-75, dove raffigurò 14 Uomini illustri per lo Studiolo di Federico da Montefeltro. Circa la metà dei dipinti furono portati in Francia in epoca napoleonica, ma tra quelli che sono rimasti in loco c'è la figura di *Bartolo da Sassoferrato*, in cui la tridimensionalità dello spazio è resa in modo molto efficace. (Fig. 13)

Jan Gossaert, detto Mabuse, che arrivò al seguito di Filippo di Borgogna e soggiornò a Roma nel 1508-09, proprio quando Raffaello vi si trasferì da Firenze per dipingere in Vaticano negli appartamenti di Giulio II; vi è notizia che eseguì per Filippo dei disegni, che si



Fig. 13. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Giusto di Gand, *Bartolo da Sassoferrato*, 1476 ca. © MiC, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



Fig. 14. Firenze, Galleria degli Uffizi, Ritratto di Federico da Montefeltro e Battista Sforza, 1467-72.

potrebbe presumere fossero delle riproduzioni di opere viste nella capitale. A Roma sono rimasti due suoi piccoli dipinti datati intorno al 1510-15, raffiguranti *Sant'Antonio Abate con Donatore* e *Madonna in una chiesa*, che sembra improbabile siano stati dipinti durante il viaggio, essendo il supporto ligneo in quercia, legno raramente usato nel Centro Italia, mentre il pittore potrebbe averli portati con sé, magari, per mostrare il proprio stile e le proprie capacità, a scopo promozionale.

Nel breve periodo in cui l'olandese Adriano VI fu Papa (1522-1523) divenne protettore di Jan van Scorel, appena giunto anche lui a Roma, dove si interessò al

manierismo romano ed in particolare a Polidoro da Caravaggio, ma fu anche un ammiratore di Giorgione e Tiziano. Alla Galleria Doria Pamphilj è conservato uno dei suoi dipinti più famosi, il *Ritratto di Agatha van Schoonhoven*, sua compagna nella vita, un dipinto dal disegno sicuro ed una morbidezza data dalle trasparenze.

4.6 I pittori italiani ed il Nord Europa

A parte qualche raro esempio, come Masolino da Panicale, che si recò in Ungheria, non sembrano molti i pittori italiani che sono andati oltre le Alpi, mentre sono molti quelli che hanno recepito le modalità pittoriche del nord. Tra i tanti, il caso più famoso è quello di Antonello da Messina, per il quale la letteratura continua ad ipotizzare un viaggio nelle Fiandre. In realtà è probabile che oltre Venezia non sia andato, perché tra la città veneta, dove si recò negli anni 1474-75, entrando in contatto con i Bellini, Napoli e la sua stessa città di origine aveva le opportunità per avvicinarsi a tutte le novità culturali. Va ricordato che Messina, al tempo, era insieme a Palermo capitale del Regno di Sicilia ed era una fiorente città con un numero di abitanti al pari di Roma e dal punto di vista commerciale, oltre a far parte della Lega Anseatica, era un porto di rilievo, al punto che vi operavano stabilmente mercanti pisani e genovesi. Recenti indagini scientifiche, inoltre, hanno messo in luce come Antonello da Messina usasse la pittura ad olio, ma con modalità completamente differenti da quelle dei pittori nordici.

Il tema del doppio ritratto in Italia non sembra prender piede nelle modalità settentrionali, dove in mezzo alle due figure, in genere un uomo ed una donna, era spesso collocato un terzo pannello a cui facevano riferimento i protagonisti e la cui finalità aveva un carattere forse più devozionale. Gli esempi italiani più famosi di doppio ritratto, pur denunciando l'influenza dello stile fiammingo, appaiono fondamentalmente a carattere laico: Piero della Francesca dipinse nel 1465 il *Ritratto di Federico da Montefeltro*, mentre quello di Battista Sforza fu realizzato dopo il 1472 (**Fig. 14**). L'altro celebre dittico è quello di Piero di Cosimo che rappresenta addirittura due uomini, *Giuliano da Sangallo* con il padre *Francesco Giamberti*, 1485-90 (**Fig. 15**). Ancora diverso nelle



Fig- 15. Amsterdam, Rijksmuseum, Piero di Cosimo, Ritratto di Antonio da Sangallo e Francesco Giamberti, 1485-90.





Fig. 16. New York, Metropolitan Museum, Jacometto Veneziano, *Alvise Contarini e una Suora di San Secondo*, 1485-95.

finalità è il dittico del pittore Jacometto Veneziano che raffigura *Alvise Contarini e una Suora di San Secondo* che il letterato, storico e critico d'arte Marcantonio Michiel menziona nel 1543 nella collezione di un patrizio veneziano. Viste le ridotte dimensioni, le due tavolette, con ogni probabilità, erano unite da una cerniera applicata alla cornice per poterle chiudere e mettere in borsa. (Fig. 16)

Anche a Firenze, malgrado le norme restrittive date dalle Corporazioni, che, a dire il vero, non erano molto rispettate dai pittori, come quella di situare le loro botteghe lungo un'unica strada, e la selezione severa nei confronti degli stranieri per iscriversi, l'atmosfera fiamminga era accolta ed anche il giovane Bartolomeo di Paolo del Fattorino, divenuto poi, Fra' Bartolomeo, si ispira a Hans Memling nel *Ritratto di Giovane* del 1497 ca. (Fig. 17)

5 L'EUROPA È CAMBIATA, È INIZIATA L'ETÀ MODERNA

Con il XVI secolo avvenne una trasformazione nel campo commerciale; la situazione era talmente evoluta che erano nati i mercati permanenti, i più importanti dei quali erano Venezia, Anversa, Genova, Amsterdam e Londra, che resero meno importanti le fiere periodiche, anche se alcune di queste continuarono a prosperare in città come Francoforte, Lipsia, Lione, Medina del Campo. Le strutture mercantili, sotto forma di società, assicuravano ormai un largo approvvigionamento e per

trovare le merci non era più necessario passare per le fiere. Era iniziata anche un'era di significativi cambiamenti, infatti, con la scoperta dell'America nel 1492, il Mediterraneo, compresa Venezia, cominciarono a perdere importanza, perché gli interessi economici, ad esempio di portoghesi ed olandesi, si erano rivolti alle nuove terre oltre l'oceano. Nel frattempo, con Carlo V, era mutata la situazione politica ed anche Martin Lutero segnò la demarcazione con la Chiesa cattolica e, anche se i commerci non si sono mai interrotti, non furono più i mercanti i soli protagonisti e promotori degli scambi culturali. Era finita sostanzialmente la stagione dell'Italia che tramite loro trasferiva in Europa tecnologie e nozioni, mentre il Nord restituiva uno "stile", con il risultato finale che tutti condividevano la stessa conoscenza. D'ora in avanti, mutati i protagonisti, continueranno le reciproche influenze, ma si muoveranno all'interno delle nuove condizioni politiche.



Fig. 17. New York, Metropolitan Museum, Fra Bartolomeo, Ritratto di giovane, 1497 ca.

BIBLIOGRAFIA

2019 - Alfio Cortonesi, Luciano Palermo, *La prima espansione economica europea. Secoli XI-XV*, Roma.

2011 - Alberto Grohmann, *Fiere e mercati nell'Europa occidentale*, Milano, Torino.

2001 - Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino.

1847 - Robert Hendrie, *Teophili, qui et Rugerus, Presbyter et monachi, libri III. De Diversis Artibus: seu Diversarum Artium Schedula*, London.

1503, 1520 - Bartolomeo de Paxi, *Tariffa de pexi e mesure*, Venezia.

* Un grato ringraziamento a Ugo Colombo Sacco di Albiano, Gaetano Cortese e Claudio Strinati.

Le immagini sono su gentile concessione del Metropolitan Museum di New York, del Museum Thyssen Bornemisza di Madrid, della National Gallery di Washington e del Rijksmuseum di Amsterdam