

STUDI DI STORIA MEDIOEVALE E DI DIPLOMATICA

NUOVA SERIE V (2021)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI



BRUNO MONDADORI

**Modelli di maestà: il padiglione da campo e gli arazzi
di Alfonso d'Aragona**

di Bruno Figliuolo

in «Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica», n.s. V (2021)

Dipartimento di Studi Storici

dell'Università degli Studi di Milano - Bruno Mondadori

<https://riviste.unimi.it/index.php/SSMD>

ISSN 2611-318X

ISBN 9788867743780

DOI 10.17464/9788867743780_04

*Modelli di maestà: il padiglione da campo e gli arazzi di Alfonso d'Aragona**

Bruno Figliuolo
Università di Udine
bruno.figliuolo@uniud.it

Il 27 luglio del 1442, l'ormai vittorioso Alfonso d'Aragona faceva la sua apparizione nel territorio di L'Aquila, città che nella guerra di successione appena conclusasi aveva militato sotto le insegne del rivale del sovrano aragonese: Renato d'Angiò. Si cominciarono allora a trattare i termini della resa del centro abruzzese: un negoziato complesso, che si protrasse per alcuni mesi, e precisamente dall'agosto al 16 ottobre di quell'anno, allorché i rappresentanti dell'*universitas* giurarono fedeltà ad Alfonso, accampato a pochi chilometri dalla città, in cambio del *placet*, da parte del monarca, a ben ottantadue capitoli di privilegi presentatigli¹. Iniziava allora il lungo e non sempre sereno e disteso rapporto, animato da una quasi continua negoziazione, tra L'Aquila e i re aragonesi di Napoli, che caratterizzò la storia cittadina per tutto il mezzo secolo successivo².

Subito dopo quella data, a sancire l'avvenuto accordo, gli organi di governo aquilani immaginarono di approntare un dono davvero regale da presentare all'Aragonese: un grande, fastoso padiglione da campo. Fu contattato, per eseguire l'opera, un artista assai reputato nel settore: Antonio di Nicola di Francesco da Norcia, non a caso *vulgariter nominatus* 'mastro Antonio delli pavillioni'. Tra

* Molti e sentiti ringraziamenti, per l'attenta lettura e i suggerimenti esegetici e bibliografici offertimi, devo a Francesco Caglioti, Fulvio Delle Donne, Alessio Decaria, Bianca De Divitiis, Teresa D'Urso, Alessandra Guerra, Paolo Pontari e Francesco Senatore.

¹ BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, pp. 1431-1443, a pp. 1431-1432 riassume la vicenda con il rimando alle fonti opportune e in particolare alla cronaca di Francesco d'Angeluccio di Bazano, che citeremo più avanti.

² TRENZI, *Una città superiorem recognoscens*.

il 16 ottobre e il 26 dicembre si recarono così presso di lui due emissari della città, Francesco di Angeluccio di Cicco del Mancino e Simone di Antonio di Micuccio, allo scopo di definire in dettaglio tutte le caratteristiche del lavoro, le sue misure, il suo piano iconografico, il materiale di cui sarebbe stato costituito. Nella circostanza fu redatto un promemoria scritto, poi portato davanti al notaio e inserito *ad verbum* nell'atto di commissione ufficiale, stipulato appunto il 26 dicembre a L'Aquila. Una parola è opportuno spendere su uno dei due delegati, Francesco di Angeluccio, il quale è certamente il celebre cronista di cose aquilane in età aragonese, che avremo modo di citare ancora. Egli, dunque, è protagonista del primo abboccamento con il maestro umbro, il cui verbale sottoscrive infatti di propria mano; mentre non è presente alla stipula del rogito notarile successivo, come per contro ritiene Maria Rita Berardi, che ne è la benemerita editrice³. In ogni caso, per aver ricevuto un compito così delicato, egli non poteva certo essere nato attorno al 1430, dodici anni soltanto prima dell'episodio, come generalmente si ritiene, ma presumibilmente circa un decennio prima almeno⁴.

Il maestro Antonio, dunque, assumeva solo a fine dicembre ufficialmente l'incarico; e si impegnava perciò a portare a termine il compito, con l'aiuto di due discepoli, in un tempo record, giacché la consegna del manufatto era prevista entro il mese di gennaio successivo, in luogo idoneo sito entro le mura della città o negli immediati dintorni di essa, a seconda della preferenza del committente.

Si trattava in effetti di un'opera molto impegnativa, giacché essa si sviluppava lungo parecchi ambienti, e certamente 'magnifica', come si esprimeva lo stesso Antonio, quella che il maestro umbro prometteva di presentare di lì a poco ai governanti aquilani. Essa iniziava con un ampio ingresso, nella cui volta, a forma di nuvola, erano riprodotte le dodici fatiche di Ercole, seguite da dieci sibille e altre figure minori, intervallate da motivi ornamentali. Dietro alcune cortine si apriva poi il primo vero spazio, nel quale erano raffigurati ventidue o ventiquattro uomini famosi; spazio cui seguiva un cortile, nel quale pure erano riprodotte personalità illustri del passato, in numero però imprecisato ma vicino alla quarantina, giacché alle diciassette menzionate (una ogni due delle trentatré tele previste) se ne aggiungeva un'altra in corrispondenza di ciascuna finestra; e seguiva ancora una cappella con altare, sui quattro lati della quale si trovavano dipinti gli evangelisti. Vi era poi un altro cortile, coperto, «da stare ad mangiare», chiuso da una porta sulla quale, a guardia, «ce era dipinto uno homo salvatico»; porta che immetteva in uno spazio più raccolto, opportuno «da dare audientia». Si contava quindi un'infilata di sei stanze, e infine un altro cortile. Nel padiglione, nel rogito non si specificava però in quale punto, il maestro prometteva di dipingere

³ BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, p. 1433.

⁴ SABATINI, *Angeluccio*.

anche la figura regia, «honora con la corona». Quanto detto non esaurisce certo la descrizione della ricchezza narrativa del manufatto ma non è ovviamente intendimento del presente contributo illustrare in dettaglio ogni immagine prevista nel progetto iconografico, come per esempio alcune teorie di aquile e leoni, pure menzionate nel contratto esecutivo. Quest'ampio ciclo illustrativo occupava in complesso uno spazio di parecchie decine di metri lineari; certamente più di cento, se le corrispondenze metriche della spanna, del palmo e per induzione della tela suggerite dalla Berardi sono corrette: uno sviluppo amplissimo, giustificato anche dal fatto che quasi tutte le figure elencate erano riprodotte sulla tela a grandezza quanto meno naturale.

Si parla insomma di un'opera davvero imponente, della quale ancora qualcosa si può ed è opportuno dire, senza ovviamente avere la pretesa, lo si ripete, di esaurire l'argomento. Grazie a un benemerito anonimo (ma sulla cui identità qualche ipotesi si potrà fare), che alla metà circa del XV secolo raccolse in un unico codice numerose rime, quasi tutte d'autore ma come ora si vedrà non solo, siamo a conoscenza anche del contenuto di molti dei cartigli contenenti le rozze terzine che illustravano le figure effigiate nel padiglione aquilano. Se infatti non sono sopravvissuti quelli, retti da angeli, che descrivevano le fatiche di Ercole e le dieci sibille, disponiamo però di tutte le rime che presentavano i vari uomini illustri riprodotti sulle tele, in modo da essere oggi in grado di identificarli e di collocarli, sia pur approssimativamente, sulla superficie degli spazi del padiglione.

Questi versi, tramandati da un manoscritto della Biblioteca Riccardiana (il n. 1126), furono editi nel 1904 da Pio Rajna in un opuscolo per nozze, e sono stati oggi opportunamente ristampati da Maria Rita Berardi insieme al documento notarile aquilano che registra nei particolari il contratto intercorso tra la città di L'Aquila e il maestro umbro; pur se poi la studiosa abruzzese ha omesso di collegare tra loro le informazioni desumibili dalle due diverse fonti, ha tralasciato di ristampare gli appunti glottologici e le erudite note di commento del Rajna e ha infine evitato di soffermarsi sull'analisi del manoscritto fiorentino⁵: un codice che invece riveste qualche motivo di interesse ai nostri fini. Esso, infatti, risale come detto alla metà circa del XV secolo (a un momento dunque assai vicino all'esecuzione del padiglione) e le rime in esso contenute, come pure si è accennato, furono assemblate da un unico collettore, che è forse da identificare con il primo proprietario stesso del codice, che è Zanobi di Benedetto di Caroccio Strozzi (1412-1468), appartenente a un ramo minore di una famiglia di cui sono ben noti gli stretti rapporti non solo d'affari con la corte napoletana, ma soprattutto pittore di rilievo ai suoi tempi, seguace e collaboratore del Beato Angelico: ciò che po-

⁵ RAJNA, *Il padiglione di re Alfonso*; BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, pp. 1435-1443. La ristampa della trascrizione dei versi offerta da Rajna vi si trova alle pp. 1440-1443.

trebbe averlo indotto a far copiare i versi presenti sul padiglione alfonsino; versi, si badi, che sono gli unici adespoti presenti nella raccolta da lui voluta⁶.

Di nuovo senza entrare in dettaglio, noteremo che si contano sessanta raffigurazioni in versi (ventiquattro delle quali dedicate certamente agli uomini illustri collocati nel primo spazio, come si è visto, le rimanenti alle immagini evidentemente previste nel cortile successivo) di personaggi tratti dalla Bibbia, dal mondo classico e in parte anche dalla storia meno lontana (Alboino, Totila, Giustiniano, Carlo Magno, Roberto il Guiscardo e Federico Barbarossa) e dalla letteratura cortese (re Artù, Rinaldo e Tristano). Re e uomini d'arme fanno certamente la parte del leone, in questo complesso ciclo iconografico, ma vi sono presenti anche alcune altre riproduzioni che è opportuno richiamare: in particolare, alla luce di quanto si dirà tra breve, va sottolineata qui la presenza della raffigurazione simbolica almeno del cosiddetto uomo selvatico, armato di bastone, su di una porta, con funzioni di guardia, a vegliare sull'ingresso delle stanze più segrete⁷, e quella di Sansone, posizionato nel cortile principale, tra Apollo ed Ercole⁸.

Il ciclo iconografico del padiglione fu probabilmente pensato dal maestro Antonio e dai notabili aquilani, congiuntamente; immaginando però di disegnare un'opera e veicolare un messaggio che piacesse al re e che fosse da lui condiviso. Gli indizi che abbiamo suggeriscono che il sovrano abbia gradito il dono e che il manufatto, da lui utilizzato in campo negli anni successivi anche in occasioni solenni, come si avrà modo di notare, abbia attirato l'attenzione di molti. Lo dimostra il fatto che i versi su di esso riprodotti, per quanto rozzi ed elementari, come si è appena detto siano stati copiati in un codice nel quale si trovava invece esemplato il fior fiore della poesia volgare toscana, con Petrarca indubbiamente protagonista; e lo dimostra ancor più il fatto che Francesco Sforza, qualche anno più tardi, si sia rivolto proprio al maestro umbro per commissionargli un lavoro analogo⁹.

⁶ Il manoscritto su cui sono esemplati i versi in questione è illustrato in MORPURGO, *I Manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, pp. 155-158. Si veda pure DANTE ALIGHIERI, *Rime*, pp. 373-375.

⁷ Non è escluso però che poi ne fossero stati riprodotti due: n. XI («O tu che intri, guarda al mio bastone, / Et penza ch'io son qui diputato / Per dar secondo el merito el guiderdone») e n. XXIV («O tu che entri a rimirar l'auteza / Di tanta gloria, fa che non bisongi / Provar del mio baston per tua matteza»): v. BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, pp. 1440-1441 e 1441.

⁸ *Ibidem*, n. XLII, p. 1442: «Io son Sansone, ch'occisi de' Filostey; / Milliarà multe sol c'una macella; / L'altri fugendo van gridando 'O mey!'».

⁹ *Ibidem*, p. 1434. Non sembra possibile che lo Sforza abbia visto di persona il padiglione alfonsino montato e in campo proprio presso L'Aquila, dove pure, a detta del Panormita, aveva avuto modo di frequentare il re di Napoli e aveva tentato di farselo amico, giacché i rapporti, peraltro probabilmente non intercorsi di persona, avvennero in anni precedenti: ANTONIO BECCADELLI EL PANORMITA, *Del fets et dits*, 7, p. 86. Si tratta della riproposizione dell'*editio princeps* dell'opera, in latino, con a fronte la traduzione catalana quattrocentesca fornita dal poeta Jordi de Centelles; il testo è stato rivisto sull'edizione ANTONIO BECCADELLI EL PANORMITA, *De dictis et factis*, in preparazione per la cura di Fulvio Delle Donne.

Si trattava comunque di figure in larga misura ben presenti nell'universo simbolico e morale della corte regia quale con sempre maggior precisione si andava configurando negli anni immediatamente successivi alla conquista del regno; un mondo nutrito, sostanziato e indirizzato dalla riflessione dei massimi artisti e uomini di cultura del tempo, ingaggiati in gran numero dal sovrano aragonese. Si sviluppava così a Napoli un universo di valori e di forme esemplari omogenee, di cui l'ottimo, recente lavoro ecdotico e interpretativo di filologi e storici di varia estrazione ha ricostruito genesi e sviluppo, indagandone le motivazioni politiche e le radici culturali e offrendo così forse al mondo scientifico le maggiori e migliori novità elaborate dalla recente storiografia non solo italiana; un universo di valori, si diceva, che grazie a questo attento lavoro critico oggi conosciamo assai bene e di cui possiamo apprezzare tutti i risvolti ed esaminare le pieghe anche più riposte¹⁰.

L'illustrazione in cicli narrativi dei modelli etici e culturali di riferimento elaborati nell'*entourage* di corte trovava la sua più ovvia, vorrei dire comoda e naturale concretizzazione, sul piano iconografico, nella sequenza scenica degli arazzi che adornavano gli spazi della reggia e soprattutto le alte mura della grande sala di Castel Nuovo; arazzi commissionati e fatti tessere con cura e pazienza dal re nelle terre del ducato di Borgogna nel corso di molti anni. E trovava riscontro forse meno sistematico ma più meditato, sul piano espositivo, nelle opere letterarie che pure spesso su commissione regia si componevano a Napoli; e in specie in alcuni generi di esse: l'oratoria, il panegirico e la tematica *de viris illustribus*.

Quanto a quest'ultima categoria, va notato come il monarca aragonese, resosi conto della forte valenza epidittica, esemplare e propagandistica da essa rivestita, ne promuovesse la composizione. Si sa che un'impresa del genere fu progettata da Biondo Flavio, il cui lavoro però non soddisfece il sovrano, sì che questi si rivolse poi allo storiografo ufficiale regio, Bartolomeo Facio, per veder realizzata l'opera che gli stava a cuore¹¹. Il trattato che costui condusse a termine, certo con l'approvazione del monarca, è però tutto centrato sugli uomini di cultura, distinti per discipline professate, e solo in minima parte dedica attenzione a condottieri o sovrani, le cui brevi biografie sono peraltro tratte tutte dalla storia contemporanea. Non si discostano da questa impostazione, del resto, gli altri uomini di lettere che più o meno negli stessi anni scrissero su quel tema; con la parziale eccezione di Enea Silvio Piccolomini, il quale illustrò nella sua operetta piuttosto sovrani e uomini d'arme, sempre però scegliendoli tra i contemporanei¹².

¹⁰ Si tengano presenti almeno, per cominciare, DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo* e CAPPELLI, *Maiestas*.

¹¹ Ho tenuto presente l'edizione critica del *De viris illustribus*, ormai pronta per la stampa, curata da G. ALBANESE - M. DE LAURENTIIS - P. PONTARI, che ringrazio per la liberalità con la quale hanno messo a mia disposizione il loro lavoro.

¹² Su questa problematica, v. PIETRO RANZANO, *Descriptio totius Italiae*, pp. 12-16. Si veda pure DE NICHILO, *I viri illustres*; BOTTARI, *La problematica de viris illustribus*.

Figure di riferimento, veri e propri *exempla* di monarchi, uomini di governo ed eroi mitologici indicati come modello da seguire, sono piuttosto presentate nei panegirici e nelle orazioni; e soprattutto in quelle in forma encomiastica che in particolare, in più occasioni, rivolse all'Aragonese l'umanista fiorentino Giannozzo Manetti. In dettaglio, costui paragonava per esempio la visita ad Alfonso dell'imperatore Federico III e della moglie, Eleonora di Portogallo, avvenuta nella primavera del 1452, a quella della regina di Saba a re Salomone, giacché, come quest'ultima, anch'essi si sarebbero messi in viaggio spinti proprio e soltanto dalla fama del sovrano e dal desiderio di conoscerlo¹³. Altrove, Alfonso è da Manetti paragonato a Filippo di Macedonia oppure a un nuovo Belisario, avendo conquistato Napoli servendosi di uno stratagemma analogo a quello utilizzato molti secoli prima dal generale di Giustiniano. Con onore sono poi ancora menzionati gli imperatori romani di origine spagnola (Traiano, Adriano, Arcadio e i due Teodosi) e infine Tolomeo Filadelfo, indicato a modello per il suo amore verso la cultura letteraria, artistica e filosofica¹⁴. Tutti questi imperatori di origini spagnola assurgono a punto di riferimento ancora nel celeberrimo testo encomiastico composto nel 1455 per Alfonso dal Panormita¹⁵, e soprattutto i due più celebri tra essi, Traiano e Adriano, gli unici effigiati anche nel padiglione, sono riprodotti in marmo ai lati dell'ingresso della grande sala di Castel Nuovo¹⁶.

Di nuovo nell'orazione composta al principio del 1452 per salutare l'arrivo a Napoli dell'imperatore Federico III, Giannozzo Manetti accenna però, caso forse unico nella letteratura di corte alfoncina, anche a Sansone. Lo nomina perché, nell'ambito di un discorso costruito tutto su parallelismi tratti dalla Bibbia e dalla classicità, la sua figura gli torna utile come esempio di un uomo che con la forza della fede aveva sconfitto i regni e praticato sempre la giustizia¹⁷. Una figura non lontana quindi da quella di Salomone ma che aveva utilizzato, a sostegno della religiosità, anche la propria smisurata forza fisica, sbaragliando i Filistei ma, in altra occasione, uccidendo anche un leone; in ciò avvicinandosi dunque a Ercole, cui pure re Alfonso

¹³ Sull'esempio rappresentato dal modello salomonico nella costruzione del mito della maestà regia, v. B. FIGLIUOLO, *Il terremoto*, pp. 138-141; ma v. pure la nota successiva.

¹⁴ Tutte le testimonianze relative al complesso rapporto che mise di fronte e su posizioni talvolta contrapposte per oltre vent'anni il sovrano e l'uomo di cultura, sono raccolte e finemente analizzate in BALDASSARRI, *Giannozzo Manetti*, in particolare a pp. 52-53 (Salomone), 63 (Filippo di Macedonia), 64-65 (Belisario), 67 e 76 (gli imperatori di origine iberica) e 88-90 e 94 (Tolomeo Filadelfo). Come esempio non del tutto positivo è ancora indicato Pirro (*ibidem*, pp. 65-66) e, del tutto negativo, Annibale (pp. 57-58 e 74). In lusinghiero paragone con il re di Napoli alcuni degli imperatori romani di origine spagnola (Adriano, Traiano e Teodosio) sono citati anche in ANGELUS DE GRASSIS, *Oratio panegirica*, p. 6.

¹⁵ ANTONIO BECCADELLI EL PANORMITA, *De dictis et factis*, IV. Prologus, p. 250

¹⁶ DE DIVITIIS, *Castel Nuovo*, p. 454; BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, rispettivamente nn. XIX e XX, p. 1441.

¹⁷ L'orazione è edita in BALDASSARRI - MAXSON, *Giannozzo Manetti*, p. 555, dove è riassunta la vicenda di Sansone, desunta dalla Bibbia, Gdc, 13-16. V. però pure Eb, 11, 32.

veniva paragonato, avendo a sua volta soppresso, giovanissimo e in difficili circostanze, un cinghiale nel corso di una battuta di caccia¹⁸. E proprio l'aspetto della forza fisica della figura di Sansone, come si ricorderà, aveva messo in risalto l'anonimo autore dei versi che ne commentavano la rappresentazione effigiata nel padiglione aquilano, dove peraltro anche Ercole occupa un posto di assoluto rilievo.

Soprattutto eloquenti, per valutare l'immagine di regalità cui Alfonso intendeva ispirarsi e che voleva trasmettere all'esterno, sono gli arazzi che a più riprese egli ordina presso gli atelier borgognoni. In questo caso, infatti, non si riscontra alcuna mediazione culturale: il committente è il re stesso. È lui che sceglie il soggetto e presumibilmente fornisce ai propri agenti in loco le indicazioni iconografiche di massima che pretende siano seguite. Un'attenta e recente storiografia ha ben illustrato anche questo aspetto della committenza artistica di corte. In particolare, il bel volume di Claire Challéat ha raccolto e ben organizzato tutte le testimonianze in merito, pur se qualche precisazione al quadro da lei offerto è comunque necessaria. Acquisti di arazzi in Borgogna da parte del sovrano sono registrati nel 1419, nel 1430 e nel 1446, attraverso il suo agente Giovanni de Benedictis; altri nel 1450, per mezzo di Andreu Pol, Dalmau Fenoses e Andreu Ferrer. Nel 1452, l'imperatore Federico III può così ammirare, esposti nella sala grande di Castel Nuovo, molti arazzi, tra i quali quello raffigurante la visita della regina di Saba a re Salomone: un soggetto sviluppato come si è visto da Manetti nella sua orazione ufficiale composta per l'occasione, su probabile ispirazione proprio di quella tappezzeria. Nel 1453, nuovamente per il tramite di Andreu Pol, Alfonso acquista arazzi con le storie di Assuero e Nabucodonosor, pur se già ne possedeva di raffiguranti storie della prima. Nabucodonosor è effigiato anche nel padiglione aquilano¹⁹. Nel 1454, almeno ad avviso della Challéat, il re ne acquista altri due, raffiguranti rispettivamente Sansone e i Selvaggi. Ci torneremo subito. Nel 1455, infine, egli compra i tre celeberrimi arazzi (o forse più probabilmente teleri, come mi suggerisce Francesco Caglioti) con la rappresentazione della passione di Cristo, dipinti da o tessuti su cartoni disegnati da Rogier van der Weyden, che non a caso è uno tra i pochissimi pittori a trovare posto

¹⁸ BARRETO, *La matrice valenciana*, pp. 132-133. Più in generale sugli aspetti della sua regalità, v. MESQUIDA, *La imatge sumptuària d'Alfons el Magnànim*. Sansone, in verità, appariva già effigiato (e illustrato nel relativo sonetto esplicativo che ne accompagnava l'immagine) anche nella sala del medesimo castello affrescata probabilmente da Giotto al tempo di re Roberto con ritratti di uomini e donne illustri. Si trattava però di una narrazione iconografica che non dovette incontrare il favore di Alfonso, il quale infatti ristrutturò più profondamente proprio le sale di rappresentanza della reggia, al fine di creare la gran sala, distruggendo in tal modo l'opera giottesca. Alcuni dei sonetti associati alle rappresentazioni figurate trecentesche sono però sopravvissute nella tradizione manoscritta, dandoci un'immagine del ciclo: v. in proposito da ultimo LAGOMARSINI, *Due giunte inedite*, e la bibliografia pregressa ivi citata.

¹⁹ BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, n. LX, p. 1443.

nella raccolta degli uomini illustri di Facio; il quale Facio è peraltro l'unico tra i contemporanei che faccia parola di questa committenza²⁰.

Torniamo al presunto acquisto del 1454. In realtà, infatti, l'importante documento cancelleresco che lo testimonia, già edito dalla Challéat con qualche piccola sbavatura e adesso riproposto in calce al presente contributo, afferma qualcosa di diverso. Anzitutto, esso va correttamente datato al 27 dicembre 1453 (1454 solo secondo lo stile della natività). Vi si dice poi che le merci di proprietà regia che erano state caricate sul *balener*²¹ del duca di Borgogna, patronizzato da Iohan Periz Portoghese, che era stato 'preso' nel mare di Barcellona (non è chiaro se salvato dal pericolo di naufragio o dalla depredazione dei pirati), erano state recuperate. Il sovrano aragonese chiede perciò ad Andreu Catalá, reggente della tesoreria in assenza del titolare dell'ufficio, Perot Mercader, di fargliele recapitare al più presto a Napoli, perché desiderava molto entrarne in possesso. Si tratta di dieci balle di merci, nove delle quali contrassegnate con i numeri romani dal due al dieci e l'ultima con un segno convenzionale, il cui contenuto costituisce un interessante spaccato del commercio di lusso tra le Fiandre e più in generale il ducato di Borgogna da un lato e il bacino mediterraneo dall'altro; tra le quali merci spiccano per numero drappi e stoffe di pregio. Non esamineremo il carico in dettaglio, limitandoci a segnalare la presenza, in esso, anche di due arazzi: un «tapit dela ystoria de Sampsó de ras», stivato nella balla contrassegnata con il numero quattro, e un «tapit de ras de salvatges», riposto in quella indicata con il numero otto. I due arazzi furono quindi commissionati nel 1452, al massimo al principio dell'anno successivo, e tessuti nel corso del '53. A Napoli essi poterono giungere però, ovviamente, soltanto nei primi mesi del 1454.

²⁰ CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli*, pp. 21-23, in particolare a p. 23 per gli arazzi di Sansone e di quelli che ella definisce i selvaggi; e i documenti 1-12, pp. 137-145, tutti relativi agli acquisti alfonsini di arazzi. V. pure CORNUDELLA, *Alfonso el Magnánimo*, pp. 44-47 e 55-59 sugli arazzi e p. 56 in particolare su quello di Sansone; TOSCANO, *Naples et la cour de Bourgogne*, pp. 573-574. Il profilo biografico di van der Weyden nell'opera di Facio è analizzato in ALBANESE, *Le sezioni De pictoribus*, p. 78 («Eiusdem sunt nobiles in linteis picturae apud Alfonso regem eadem mater Domini, renuntiata filii captivitate, consternata profluentibus lachrymis servata dignitate: consummatissimum opus. Item contumeliae atque supplicia, quae Christus Deus noster a Iudaeis perpressus est in quibus pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas»). Alla passione di Alfonso per gli arazzi (e per le gemme) accenna anche GIOVANNI PONTANO, *De Splendore*, p. 234: «Rex Alfonsus eodem tempore et regiam, in qua habitabat, et templum, ubi sacra faciebat, et multorum legatorum domos mirifice ornabat, et quidem vario ornamentorum genere; ac nihilo minus, tanquam parum abundaret, Galliam Ulteriorem auleis, Syriam gemmis pene spoliavit, ingentibus preciiis propositis».

²¹ Nella parte introduttiva del documento la cancelleria regia parla in verità di *nau* ma credo che il termine vada inteso in senso generico di imbarcazione. Nell'inventario ufficiale copiato nell'atto si dice infatti che si trattava di un *balener*. Sul *balener*, nave medio-grande, un po' più piccola della *nau*, alla quale può comunque essere avvicinata per le sue caratteristiche generali, v. DEL TREPPO, *I mercanti catalani*, p. 452.

Nella reggia alfonsina erano dunque esposti alcuni cicli di arazzi, di chiaro richiamo a modelli esemplificativi di maestà assai eloquenti. Ricapitoliamo: quelli raffiguranti la visita della regina di Saba a re Salomone, quelli delle storie di Assuero e Nabucodonosor, quello di Sansone, quello rappresentante i Selvaggi e quelli (o i teleri) della Passione. Grazie poi alle testimonianze raccolte e finemente analizzate qualche anno fa da Bianca De Divitiis, siamo ancora a conoscenza della presenza a castello di qualche altro arazzo e soprattutto, sia pur in parte, sappiamo qualcosa della loro dislocazione negli spazi della reggia. L'umanista fiorentino Pier Andrea da Verrazzano, infatti, visitandola nel 1474-1475, scrive, in un suo libello dedicato a Beatrice d'Aragona, novella regina d'Ungheria, in occasione della di lei partenza per quel paese, che all'ingresso della cosiddetta sala grande si trovavano, come si è visto, le statue di Traiano e Adriano, e all'interno varie tappezzerie, tra le altre alcune, sembra quattro, con le storie della pastorella, di chiara derivazione dalle suggestioni del genere della poesia pastorale²², e altre riproducenti quelle di vari principi famosi, tra i quali egli nomina Alessandro, Alcibiade e Sansone²³. Ora, se Alessandro compare sovente nella letteratura epittica ed esortativa di corte, ed è anche effigiato nel padiglione, insieme a Cesare e Pirro, non altrettanto può dirsi di Alcibiade, del quale confesso di ignorare il possibile riferimento culturale²⁴.

Vent'anni più tardi, un non meglio individuato ambasciatore estense, inviato a Napoli per intervenire ai festeggiamenti organizzati in occasione dell'incoronazione di Alfonso II (maggio 1494), affida a un suo dispaccio una lunga e precisa descrizione della reggia aragonese. In particolare, egli si sofferma sull'infilata di sette stanze, splendidamente ornate di velluti di colori diversi, che costituivano gli appartamenti regi, i quali sfociavano nella gran sala, completamente addobbata di arazzi, tra i quali anch'egli ricorda quelli della storia della pastorella; gran sala, precisa l'inviato, la quale si trovava a sua volta accanto e sopra la cappella,

²² La testimonianza è contenuta nelle manoscritte *Memorie del regno dette del duca d'Ossuna*, del XVI secolo ma basate su testimonianze precedenti, nella descrizione dell'incoronazione di Alfonso II del 1494, edita in BARRETO, *La Maïesté en images*, p. 411: nella grande sala di Castel Nuovo «si vedeano quattro panni [...] quali si chiamano 'La Pastorella', tutti d'oro fini e seta [...] li quali li fe' venire lo re Alfonso Primo». *Ibidem*, pp. 352-356, la descrizione del castello quale si presentava negli anni di Alfonso, con qualche accenno all'arazzeria. Per un quadro d'insieme del genere letterario pastorale, che iniziava a conoscere proprio in quegli anni una reviviscenza, v. CARRARA, *La poesia pastorale*.

²³ DE DIVITIIS, *Castel Nuovo*, in particolare, sulla descrizione del da Verrazzano, pp. 450-459 e Appendix 1, pp. 471-472, e sugli arazzi della gran sala le pp. 459 e 472. Sulla committenza alfonsina degli arazzi, v. pure DELLE DONNE, *Cultura e ideologia alfonsina*, p. 51.

²⁴ BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, rispettivamente n. X, n. XII e n. VI, p. 1440. La ricca casistica di uomini illustri ricordati in ANTONIO BECCADELLI EL PANORMITA, *De dictis et factis*, comprende, per limitarsi a eroi, condottieri e sovrani dell'antichità e della mitologia, Ercole (I, 1, p. 79), Alessandro (I, 22, p. 98; 43, p. 110; III, prologo, p. 192), Scipione (I, 39 e 45, rispettivamente pp. 104 e 112), Cesare (II, 12, p. 142; 13 e 16, p. 144) e Filippo di Macedonia (II, 34, p. 164).

del pari splendidamente decorata di arazzi, questi di soggetto sacro, tra i quali dovevano essere certamente quelli (o i teleri) della Passione²⁵.

Non sarà certamente sfuggito come la distribuzione degli elementi del padiglione sia sostanzialmente simile a quella della reggia alfonsina. In entrambe le strutture sono presenti un cortile d'ingresso, una grande sala di rappresentanza decorata con la raffigurazione di uomini illustri, una cappella e un'infilata di stanze private. Sembra probabile che anche in Castel Nuovo l'arazzo con la rappresentazione dell'uomo selvatico, mai analizzato dalla critica, fosse posto a guardia di questo spazio privato, con funzione di ammonimento scherzoso. Non pare infatti di poterne interpretare, in questo caso, il significato alla luce dei suggerimenti offerti dalla ricerca antropologica, che lo vede piuttosto come una creatura della natura che, vivendo al di fuori dell'umano consorzio, si contrapporrebbe al mondo artificiale della cultura; oppure come una sorta di divinità buona del bosco, apportatrice di fertilità e abbondanza, che avrebbe avuto anche la funzione di insegnare all'uomo arti fondamentali, come l'apicoltura o quella di produrre formaggio, cera, olio²⁶. E neppure l'iconografia plastica o pittorica del tempo, così popolareggiante com'è, sembra poter offrire un sicuro modello di riferimento per l'arazzo alfonsino. Il rimando più prossimo e probabile per esso resta quindi quello del padiglione aquilano, che certamente, oltre a riproporre gli spazi e la magnificenza di un palazzo principesco, offre anche un modello decorativo dei suoi interni. In ogni caso, la raffigurazione dell'uomo selvatico con compiti di guardia o di reggi stemma davanti a un ingresso conobbe una certa fortuna, nel corso della seconda metà del XV secolo, sia a Napoli che nel mondo iberico²⁷.

Alfonso dovette in effetti trascorrere nel padiglione non poco del suo tempo, nel corso degli anni '40 del secolo, allorché rimase a lungo in campo²⁸. Egli lo ricevette dall'*universitas* aquilana probabilmente già nel marzo del 1443, in occasione del parlamento tenutosi nel febbraio-marzo appunto di quell'anno, dal quale peraltro le comunità urbane erano escluse. Nella circostanza, gli emissari della città abruzzese gli recarono una magnifica tenda da campo, che è con ogni probabilità da identificare con il manufatto in oggetto. Quando infatti, qualche mese più tardi, per la precisione il giorno 8 agosto 1443, egli si recò a prendere formale possesso di L'Aquila²⁹, davanti alle mura della città, nella spianata di Collemag-

²⁵ DE DIVITIIS, *Castel Nuovo*, pp. 459-461, e Appendix 2, pp. 472-473.

²⁶ Per una sintesi sul tema, v. CENTINI, *Sulle tracce dell'uomo selvatico*, pp. 18, 25-26 e 198. In questa veste è per esempio rappresentato dal Boiardo (*Orlando Innamorato*, I, XXII, 7 e XXXIII, 6).

²⁷ Per Napoli, v. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, pp. 298-305, ove la raffigurazione è collegata piuttosto a una celebre leggenda cittadina. Si veda ancora l'effigie dei due uomini selvatici che espongono lo stemma dinastico sopra il monumentale portale della casa dell'Infantado a Guadalajara, in Castiglia; edificio fatto erigere a partire dal 1480 dal duca Íñigo López de Mendoza.

²⁸ GIMÉNEZ SOLER, *Itinerario del rey*, pp. 202-260 per il periodo intercorso dal 1.IV.1443 al 31.XII.1449.

gio, il Camerario e i Cinque delle Arti, gli uomini che costituivano gli organi del governo cittadino, gli offrirono soltanto le chiavi della città e un drappo sontuoso, forse il gonfalone civico, fatto fare in suo onore, ma non l'ormai famoso padiglione. Non credo che si possa infatti intendere in altro modo la parola 'palio' utilizzata da colui che descrisse la cerimonia: «E là si forono a presentare le chiavi della città dal / nostro Camorlingo, e' Cinque; e lì li arrecarono lu palio facto per llu Comuno, multo riccho / e bello»³⁰. In ogni caso, tra primavera ed estate di quell'anno, Alfonso entrò in possesso del prezioso dono.

Il re soggiornò da quel momento a lungo in campo, come si è accennato, specie nei mesi e negli anni immediatamente successivi a quella data, e dunque ebbe presumibilmente occasione di sfruttare con assiduità quel padiglione. Non dovevano però mancare le occasioni di utilizzarlo anche in situazioni di cerimonie di pace e di festa. Accolgo qui la suggestione di Fulvio Delle Donne, il quale mi suggerisce che proprio con esso vada identificata quella tenda di gran lunga più grande, fastosa e ricca, con sale da pranzo e camere più appartate, tra quelle che il re fece predisporre presso il bosco degli Astroni, nella zona di Agnano, nelle vicinanze di Napoli, per consentire ai principali esponenti della corte e alla coppia imperiale stessa di assistere alla grande caccia che egli aveva organizzato in onore di Federico III e della moglie il 13 aprile del 1452, di cui narra Facio e cui invero accennano anche Giovanni Pontano e Melchior Miralles, tutti certamente spettatori dell'evento³¹. Non stupirebbe certo, perciò, che alcune delle raffigurazioni che adornavano quello splendido padiglione avessero colpito la fantasia

²⁹ BERARDI, *Il maestro dei padiglioni*, p. 1433. Sul parlamento del 1443, v. SCARTON - SENATORE, *Parlamenti generali*, pp. 109-121 e 218-257.

³⁰ FRANCESCO D'ANGELUCCIO DI BAZZANO, *Cronaca delle cose dell'Aquila*, coll. 890-893. Sull'assetto istituzionale di L'Aquila nel Quattrocento, v. TRENZI, *L'Aquila nel regno*.

³¹ BARTOLOMEO FACIO, *Rerum gestarum*, p. 462: «Eo [gli Astroni] se contulit ac paulo citra eum locum fixis tentoriis, in quibus unum illud longe conspicuum erat, cum tricliniis et cubiculis secretioribus [...]»; PONTANO, *De Splendore*, p. 236, similmente, paragona quel padiglione a un grande castello: «Quin etiam miri operis tentorium secundum Angulanam paludem [la palude di Agnano] statuit die venationis, quod magni etiam oppidi instar erat; quo die videre licuit non tentorium modo ipsum, sed paludis oram omnem splendorem tapetis, auleis, abacis, scenis e frondibus, e pannis, e variis etiam textis». Ai meravigliosi padiglioni e tende in generale montati per l'occasione accenna anche MIRALLES, *Crònica i dietari*, cap. 131, pp. 206-212, a p. 212. Un po' più di un secolo dopo, il racconto di Facio su questo punto fu ripreso da uno storico solitamente preciso e ben informato, che vi aggiunse però di suo l'interessante particolare della decorazione pittorica interna del padiglione, proveniente forse dalla tradizione: ANGELO DI COSTANZO, *Storia del Regno di Napoli*, p. 336: «Nel più bello luogo alla falda del monte il Re fe' piantare un padiglione reale, nel quale erano sale, camere e ricamere ornatissime di panni e di pitture e di tutte l'altre comodità che si trovano nei grandissimi palagi». Il soggiorno napoletano della coppia imperiale è analizzato minutamente in BLONDUS FLAVIUS, *Oratio*, pp. 19-29. Il ritorno a Roma avvenne su di una galea che, giunta a Ostia, risalì il Tevere e attraccò in città il 22 aprile: v. *Carteggi degli oratori*, n. 663, pp. 868-869, e n. 664, pp. 869-872.

del sovrano, inducendolo, al principio degli anni '50 del secolo, una volta che i lavori di rifacimento di Castel Nuovo furono terminati e che fu giunto il momento di conferire eloquente monumentalità alla sua reggia, a farsele riprodurre in forma di arazzo³².

APPENDICE

1453, dicembre 27, Napoli

Stesura su registro della cancelleria di Alfonso d' Aragona [C], Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería Real, reg. 2661, ff. 52r-53v. In calce, l'indirizzo: «Al amat e feel nostre Nandreu Cathalà, regent la tresoreria per absentia de mossen Perot Mercader, nostre tresorer general».

Edizione: CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli*, Appendice, n. 12, pp. 143-145.

Lo rey etc.

Nandreu Cathalà, enteshavem que les robes nostres ques son trobades en la nau patroneiada per Iohan Periz, la qual es stada presa en les mars de Barcelona, son stades a vos assignades com a regent nostra tresoreria. E per que desijam molt haver aquelles, vos diem e manam que les damunt dites robes per segur passatge nos deiats trametre; e de açò comunicareu ab lo regent la barlia general de Cathalunya, al qual aximateix ne scrivim. Dada en la nostra^a ciutat de Gayeta, a XXVII dies del mes de decembres del any Mil.CCCC.LIIII. Rex Alfonsus. Arnau Fonolleda prothonotarius.

Memorial deles robes carregades en Bruges sus lo balaner del duch de Burgunya, patrò Iohan Periz Portuges.

Primo, I bala numero II, en que son les robes següents:

item XXIII alnes III quarts drap negre fi;

item XVIII alnes I quart drap vermell fi;

item XXVI alnes III quarts drap vert fi;

item III alnes I quarts drap pus fi;

item VI coxins de fluxell grans;

³² Il restauro di Castel Nuovo, impreziosito da grandi e sontuose opere d'arte, costituisce uno dei maggiori titoli di merito del re, a giudizio del Panormita (ANTONIO BECCADELLI EL PANORMITA, *De dictis et factis*, I, 23, p. 96; 44, p. 110).

item II capells de feltre negres;
item I porta de ras ab seda; / f. 52v
item X candelobres de lanto;
item III bancals sens seda de ras;
item I paradador de ballesta de ferro;
item IIII alnes III quarts drap negre fi;
item I terç peça de friso per ensarpalar;
item XI alnes de canamas vitri per sarpalar.

Altra bala numero III.

Item XIII peçes canamas de vetri terre. dcl alnes;
item I cambra de saya, que son VII peçes e les tovalloles;
item I cobertor de ras ab seda;
item, XI alnes canamas.

Altra bala numero IIII.

Item una cambra de ras que son IIII peçes e les tovalloles;
item I tapit dela ystoria de Sampsó de ras;
item III bancals de ras;
item IIII alnes de friso per enbalar;
item V alnes canamas.

Altra bala numero V.

Item I cobertor de lit de ras;
item V peçes de tovalles;
item VIII capells de filtre negres;
item XVIII alnes dos quarts drap negre fi;
item XXI alna. II quarts drap gris fi;
item VII alnes II quarts drap gris clar fi;
item IIII candelobres de lauro;
item I basina e I pitxer de lauro;
item I pintinador de li de dos cases;
item XX bayns de gamners;
item I terç de peça de friso e per sarpalar;
item VII alnes de canemas per sarpalar. / f. 53r

Altra bala numero VI.

Item DCCCCLXX alnes canemas vitri prim e III fardellets;
item XIII alnes canemas per sarpalera.

Altra bala numero VII.

Item I peça de drap violat de grana tirà XIII alnes;
item altra peça drap negre fi tirà XXI alnes;
item altra peça drap gris fi tirà XVIII alnes II quarts;
item altra peça drap gris fi tirà XX alnes 3 quarts;
item mija peça de friso per ensarpellar.

Altra bala numero VIII.

Item I tapit de ras de salvatges;
item I cambra de verdura que son IIII peces e les tovalles;
item I parell de bancals de verdura;
item VI coxins de verdura;
item I parell de bancals de brots;
item una peça de drap gris fi tirà XXI ala.;
item altra peça drap gris fi tirà XX alnes;
item altra peça drap gris clar tirà XIII alnes;
item I terç de peça de friso per ensarpallar;
item XII alnes II quarts canemas vitri per enbalar.

Altra bala numero VIII.

Item I cambra de ras que son IIII peçes e les tovalloles ab seda;
item I parell de bancals de ras ab seda;
item I terç peça de friso per sarpellar;
item X alnes canemas vitri per sarpellar. / f. 53v

Altra bala numero X.

Item I cobertor de ras tirà XXXXII alnes;
item II cobertors de XXX alnes cascù;
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 grans;
item LX mila agula de XXVIII onze mila;
item LX mila agula de XXXII onze mila;
item LX mila agula de XXVIII onze mila;
item I caixa en que ha ha mila agula de XVIII onze mila;
item XII dotzenes de miralls daurats e argentats;
item X draps de pinzellde comptor;
item XIII alnes de canemas vitri per sarpallar.

Mès, I baloner canemas en que ha CCC alnes canemas vitri senyat de aquest senyal (S).

Altra bala senyada de tal senyal (S).

Item II cobertors de lit de ras ab figures;

item I parell de bancals sens seda de ras;

item I drap de ras ab figures ab seda;

item XVII alnes de tela que ha damplo VI alnes;

item I parell de bancals de ras ab seda del bal dela morisca;

item I rastell de lauro de tres cases;

item II peçes de canamas vitri;

item II dotzenes e mija de ascombretes de bruch ab lo maneth de lauro;

item I mas de plomes de signe.

^a nostra *super lineam*.

MANOSCRITTI

Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería Real, reg. 2661, ff. 52r-53v.

BIBLIOGRAFIA

G. ALBANESE, *Le sezioni De pictoribus e De sculptoribus nel De viris illustribus di Bartolomeo Facio*, in «Letteratura e Arte», 1 (2003), pp. 59-79.

DANTE ALIGHIERI, *Rime*, I, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze 2002.

FRANCESCO D'ANGELUCCIO DI BAZZANO, *Cronaca delle cose dell'Aquila dall'anno 1436 all'anno 1485*, in L.A. MURATORI, *Antiquitates italicæ mediæ ævi*, VI, Mediolani 1742, coll. 883-926.

S.U. BALDASSARRI, *Giannozzo Manetti e Alfonso il Magnanimo*, in «Interpres», 29 (2010), pp. 43-95.

ID. - B.J. MAXSON, *Giannozzo Manetti, the Emperor and the Praise of a King*, in «Archivio Storico Italiano», CLXXII (2014), pp. 513-569.

J. BARRETO, *La Maiesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome 2013.

EAD., *La matrice valenciana della politica artistica alfonsina*, in *L'immagine di Alfonso il Magnanimo*, pp. 125-137.

ANTONIO BECCADELLI EL PANORMITA, *Del fets et dits del Gran Rey Alfonso*, a cura di E. DURAN - M. VILALLONGA, Barcelona 1990, I/7.

M.R. BERARDI, *Il maestro dei padiglioni e la committenza per il Comune dell'Aquila per la venuta di re Alfonso*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, III, a cura di B. FIGLIUOLO - R. DI MEGLIO - A. AMBROSIO, Battipaglia 2018, pp. 1431-1443.

- FLAVIUS BLONDUS, *Oratio coram serenissimo imperatore Federico et Alphonso Aragonum rege inclito*, a cura di G. ALBANESE, Appendice a cura di P. PONTARI, Roma 2015.
- G. BOTTARI, *La problematica de viris illustribus nel Quattrocento siciliano*, Verona 1992.
- G. CAPPELLI, *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma 2016.
- E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano 1909.
- Carteggi degli oratori sforzeschi alla corte pontificia. I. Niccolò V (27 febbraio 1447-30 aprile 1452)*, I/2 (5 agosto 1451-30 aprile 1452), a cura di G. BATTIONI, Roma 2013.
- M. CENTINI, *Sulle tracce dell'uomo selvatico. Folklore, letteratura e arte per una figura tra mito e storia*, Milano 2018.
- C. CHALLÉAT, *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma 2012.
- R. CORNUDELLA, *Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón*, in «*Locus Amoenus*», 10 (2009-2010), pp. 39-62.
- ANGELO DI COSTANZO, *Storia del Regno di Napoli*, Napoli 1839.
- B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. GALASSO, Milano 1990.
- F. DELLE DONNE, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma 2015.
- Id., *Cultura e ideologia alfoncina tra tradizione catalana e innovazione umanistica*, in *L'immagine di Alfonso il Magnanimo*, pp. 33-54.
- M. DE NICHILLO, *I viri illustres del cod. Vat. Lat. 3920*, Roma 1997.
- B. DE DIVITIIS, *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: the Transformation of Two Medieval Castles into 'all'antica' Residences for the Aragonese Royals*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 76 (2013), pp. 441-474.
- M. DEL TREPPO, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona d'Aragona nel secolo XV*, Napoli 1972².
- BARTOLOMEO FACIO, *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, a cura di D. PIETRAGALLA, Alessandria 2004.
- B. FIGLIUOLO, *Il terremoto del 1456, I*, Altavilla Silentina 1988.
- A. GIMÉNEZ SOLER, *Itinerario del rey don Alfonso de Aragón y de Nápoles*, Zaragoza 1909.
- L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia*, a cura di F. DELLE DONNE - J. TORRÓ TORRENTS, Firenze 2016.
- ANGELUS DE GRASSIS, *Oratio panegirica dicta domino Alfonso, V*, a cura di F. DELLE DONNE, Roma 2006.
- C. LAGOMARSINI, *Due giunte inedite (Febusso e Lancillotto) alla corona di sonetti sugli affreschi giotteschi di Castel Nuovo*, in «*Studi Medievali*», s. III, LVI/I (2015), pp. 195-223.
- J.D. MESQUIDA, *La imatge sumptuària d'Alfons el Magnànim: joies documentades, representades, imaginades*, in *L'immagine di Alfonso il Magnanimo*, pp. 139-175.
- M. MIRALLES, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, ed. M. RODRIGO LIZONDO, Valencia 2011.
- S. MORPURGO, *I Manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani, I/8-9*, Roma 1900, pp. 155-158.
- GIOVANNI PONTANO, *De Splendore*, in Id., *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. TATEO, Roma 1999, pp. 221-243.
- PIETRO RANZANO, *Descriptio totius Italiae (Annales, XIV, XV)*, a cura di A. DI LORENZO - B. FIGLIUOLO - P. PONTARI, Firenze 2007.
- P. RAJNA, *Il padiglione di re Alfonso. Per nozze D'Ancona-Cardoso*, Firenze 1904.

- F. SABATINI, *Angeluccio, Francesco d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 253-254.
- E. SCARTON - F. SENATORE, *Parlamenti generali a Napoli in età aragonese*, Napoli 2018.
- P. TERENCEZI, *L'Aquila nel regno. I rapporti fra città e monarchia nel Mezzogiorno tardomedievale*, Bologna 2015.
- ID., *Una città superiorem recognoscens. La negoziazione fra L'Aquila e i sovrani aragonesi (1442-1496)*, in «Archivio Storico Italiano», CLXX (2012), pp. 619-652.
- G. TOSCANO, *Naples et la cour de Bourgogne a l'époque des rois d'Aragone (1442-1494)*, in *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Ostfilden 2013, pp. 543-558.

TITLE

Modelli di maestà: il padiglione da campo e gli arazzi di Alfonso d'Aragona

Models of Majesty: the field pavilion and the tapestries of Alfonso of Aragona

ABSTRACT

Il lavoro studia le relazioni iconografiche, ideologiche e culturali che intercorrono tra le varie fonti dell'età di Alfonso d'Aragona utili a definirne l'immagine e a disegnarne il concetto di maestà. In particolare, attraverso l'esame del fastoso padiglione da campo dipinto donatogli nel 1443 dalla città di L'Aquila, i vari arazzi commissionati dal sovrano in Fiandra e le orazioni e i lavori a carattere encomiastico e panegiristico che i vari umanisti di corte compongono e gli dedicano in quel periodo, emergono i modelli di riferimento politico del re aragonese, le storie e i personaggi del passato, biblico e classico, ai quali egli guarda nel corso del processo di legittimazione che, sotto la guida dei maggiori intellettuali e artisti del tempo, egli intraprende non appena giunto in Italia, al fine di accreditare un'immagine di sé come sovrano depositario di tutte le virtù cristiane e umanistiche e dunque punto di riferimento obbligato per tutte le forze politiche e le potenze statali non solo italiane del tempo.

The work concerns the iconographical, ideological and cultural relations between various sources dating from the time of Alfonso of Aragon, which are useful to define the king's image and design his concept of majesty. Evidence for the king's role models is given, in particular, by the field pavilion lavishly painted and given to the king in 1443 by the city of L'Aquila. Further evidence comes from the study of different tapestries commissioned by the monarch in Flanders as well as from a number of orations, laudatory works and panegyrics, written and dedicated to Alfonso by the humanists at his court. These models are represented

by the stories and characters of the biblical and classical times, to which the king refers, once arrived in Italy, to legitimize himself under the guidance of the prominent intellectuals and artistes of the period. His purpose is to present his image as a sovereign depositary of all the Christian and humanist virtues and therefore as an obligatory point of reference for all the political forces, not only the Italian state powers of the era.

KEYWORDS

Padiglione, arazzi, orazioni, Alfonso d'Aragona, immagine regia

Pavilion, Tapestries, Orations, Alfonso of Aragon, King's image