

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Band: 71 (2020)

Heft: 3

Artikel: L'arte fiamminga a sud delle Alpi

Autor: Gaggetta, Claudia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-882581>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Claudia Gaggetta

L'arte fiamminga a sud delle Alpi

Echi nei dipinti in terre ticinesi tra Quattro e Cinquecento?

L'interesse per le opere fiamminghe della corte milanese di Francesco Sforza favorisce l'importazione di dipinti e la diffusione di modelli in Lombardia. Di riflesso, anche in Ticino si manifesta questo gusto, filtrato dalle opere degli artisti milanesi, ma mediato anche dalle stampe di Albrecht Dürer.

Il territorio dell'attuale Cantone Ticino è strettamente legato alla storia politico-religiosa e artistico-culturale della vicina Lombardia. Diviso tra giurisdizione ecclesiastica milanese e comasca, e parte integrante del ducato di Milano dal 1395, è stato per oltre un secolo – dagli inizi del Quattrocento fino al 1515 – oggetto di contesa tra lombardi e Cantoni primitivi, minacciato di frazionamento da oligarchie locali e in parte dominato anche da potenze estere. Il periodo che ci proponiamo di prendere in considerazione corrisponde quindi a un'epoca piuttosto turbolenta, caratterizzata da un'instabilità politica e istituzionale che si riflette anche nella produzione artistica. Tra l'ultimo quarto del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, si nota infatti la curiosa permanenza di una cultura figurativa trecentesca con schemi rigidi e iconografie arcaiche che si affianca a una lenta apertura alla «maniera moderna». Malgrado una qualità artistica disomogenea, il *corpus* di dipinti realizzati in questo periodo, sia da maestranze locali che da pittori milanesi, è sempre affine alla produzione artistica lombarda, come rilevato dai pionieri della storia dell'arte svizzera alla fine dell'Ottocento, quali Jacob Burckhardt e Johann Rudolf Rahn, seguiti poi negli anni Trenta da Wilhelm Suida e dai ticinesi Luigi Brentani e Piero Bianconi.

In questo contesto, la questione dei modelli nordici, in particolare desunti dalle opere dei «primitivi fiamminghi», non sembra essere stata oggetto di analisi. Diversi sono i fattori di ordine storiografico e storico-artistico che rendono arduo questo tipo di indagini. Da un lato, l'interesse per gli scambi artistici tra le Fiandre e l'Italia conosce un vero e proprio sviluppo solo a partire dagli anni Cinquanta con due mostre pionieristiche,¹ seguite poi da studi focalizzati principalmente sui centri di Napoli, Firenze, Genova e Venezia. Più limitata è l'attenzione rivolta a Milano che emerge timidamente solo a partire dagli anni Ottanta.² Questo

ritardo è probabilmente dovuto alla minore presenza di opere neerlandesi in Lombardia, rispetto ad altre regioni, ma forse anche alle intrinseche inflessioni nordiche – mediate verosimilmente dalla vicina Provenza e filtrate anche attraverso l'arte ligure – che distinguono la produzione lombarda. Dall'altro lato, per quel che riguarda il territorio ticinese, a parte il singolare caso della Madonna del Bigorio, nessun dipinto fiammingo sembra essere stato acquisito durante il periodo qui esaminato. Questa considerazione è legata anche alla particolare situazione economico-sociale della nostra regione così come alle dinamiche di acquisto e di diffusione delle opere d'arte, garantite dall'attività di commercianti e banchieri (che assumono il ruolo di mediatori tra pittori e committenti residenti nel loro paese d'origine), dalle relazioni diplomatiche e dinastiche delle corti principesche e, infine, dalla mobilità degli artisti stessi.³ In questo contesto, il Ticino, benché localizzato sulle vie di comunicazione e di commercio verso il Nord, è un territorio fondamentalmente rurale, politicamente instabile e conteso, che vanta poche fiere internazionali. Rari sono inoltre i facoltosi borghesi o ecclesiastici, potenziali committenti di prestigiose opere d'arte. Le terre ticinesi sono state tutt'al più attraversate da quegli artisti che, come altri personaggi celebri,⁴ hanno valicato il San Gottardo per raggiungere l'Italia. Il disegno *Berg- und Flusslandschaft (Ticino-Tal)* (Dresda, Kupferstichkabinett), un tempo considerato di Pieter Bruegel il Vecchio e oggi attribuito a Roelant Savery – che ha disegnato l'imponente paesaggio combinando due incisioni di Bruegel⁵ – è tutt'oggi considerato come una veduta di una vallata prealpina poco a nord di Bellinzona e la testimonianza del passaggio del pittore di Anversa in Ticino, di ritorno dall'Italia verso il 1553-1554.⁶ La presenza di tali artisti era tuttavia fortuita e transitoria e non ha verosimilmente generato alcun tipo di scambio con le maestranze locali. Malgrado le



Fig.1 Copia antica da Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, s.d., già chiesa dei Santi Simone e Giuda, Vacallo © Ufficio dei beni culturali, Bellinzona

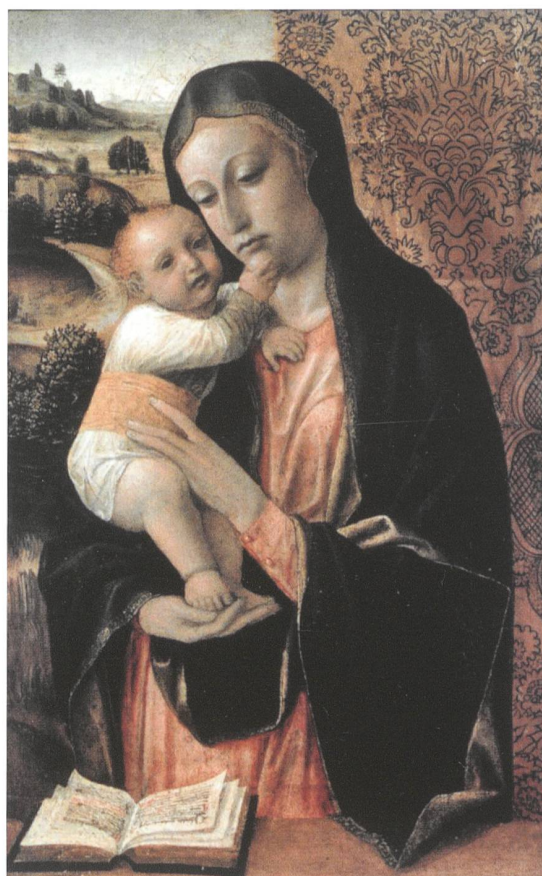


Fig.2 Vincenzo Foppa, *Madonna col Bambino*, ca. 1480, tempera su tavola, 61 × 38 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milano, inv. 643, foto Wikimedia Commons

premesse siano poco incoraggianti, la questione dei modelli fiamminghi nei dipinti ticinesi merita di essere considerata, appunto per l'attinenza del Ticino alla storia del ducato di Milano.

La fortuna di Rogier van der Weyden

Dal 1450, con l'avvento al potere di Francesco Sforza – che si fa promotore di una politica culturale e artistica incentrata sulla celebrazione della sua dinastia, ispirata al modello franco-borgognone della corte di Filippo il Buono e che sarà poi proseguita da Galeazzo Maria Sforza – si apre una stagione di rapporti commerciali e di scambi artistici tra la Lombardia e il ducato di Borgogna. In particolare, le opere di Rogier van der Weyden – il cui viaggio in Italia in occasione del Giubileo (1450) lo ha forse portato anche a Milano – riscuotono un grande successo alla corte sforzesca tanto da indurre un pittore milanese quale Zanetto Bugatto a perfezionare la propria arte nell'atelier dell'artista a Bruxelles (1461-1463). L'artista è pure menzionato da Bartolomeo Facio nel *De viris illustribus* (1455-1457) e dal Filarete che elogia il suo utilizzo della pittura ad olio nel *Trattato di architettura* (1461-1464).

Durante questo periodo, ovvero nel primo trentennio della dinastia Sforza, il territorio dell'at-

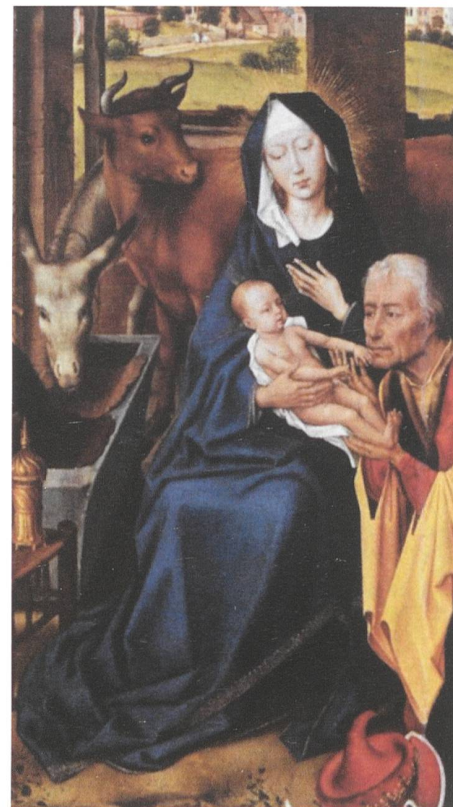
tuale Cantone Ticino – malgrado alcune incursioni svizzere nelle Valli superiori – fa ancora ufficialmente parte del ducato di Milano. La questione è capire quindi se e come la predilezione per l'arte franco-fiamminga della corte sforzesca abbia in qualche modo avuto un'eco nella nostra regione. Le iconografie di Rogier van der Weyden, caratterizzate da un intenso e rigoroso patetismo – e che, dopo la morte dell'artista nel 1464, affluiscono dagli antichi Paesi Bassi verso la Lombardia nelle forme addolcite delle opere di Hans Memling e Hugo van der Goes –, sembrano essere state veicolate in Ticino attraverso la produzione di artisti lombardi quali Vincenzo Foppa. Già a partire dagli anni 1460, l'artista bresciano si mostra particolarmente sensibile alla cultura figurativa franco-borgognona, con cui entra in contatto durante i suoi soggiorni a Milano e Genova e che si riflette nelle sue immagini di devozione.

Nella chiesa parrocchiale dei Santi Simone e Giuda a Vacallo, località vicino a Chiasso, era un tempo conservata una copia antica (fig. 1) di una *Madonna col Bambino*, realizzata da Foppa verso il 1480 (fig. 2). Ancora vista e citata da Wilhelm Suida nel 1932, l'opera, posta presso l'altare della Madonna, è stata verosimilmente trafugata durante i restauri della chiesa all'inizio degli anni 1970.⁷ L'affettuosa carezza di Gesù, con il

Fig.3 Zanetto Bugatto, *Madonna col Bambino e angeli*, ca. 1470, tavola, 104×66.5 cm, Villa Cagnola, Fondazione Paolo VI, Gazzada (Varese), foto Wikimedia Commons



Fig.4 Rogier van der Weyden, *Adorazione dei Magi* (dettaglio, pannello centrale del *Trittico di Santa Colomba*), 1455, olio su tavola, 138×153 cm, Alte Pinakothek, Monaco, foto Wikimedia Commons



viso quasi appoggiato alla guancia di Maria, ricorda l'intimità degli abbracci delle Madonne di Rogier (Houston, Museum of Fine Art) riprese poi anche da Dieric Bouts tra il 1448-1450 (Firenze, Museo Nazionale), di cui Foppa interpreta pure i modelli. L'inclinazione della testa della Vergine, la tipica piega del velo in mezzo al capo e le lunghe dita affusolate sembrano pure evocare – malgrado le palesi differenze compositive – la *Madonna col Bambino* (fig. 3) di Zanetto Bugatto che, come acutamente osservato da Federico Cavalieri, ha estrapolato la figura della Madonna dall'*Adorazione dei Magi* del trittico di Santa Colomba di Rogier van der Weyden (fig. 4). Foppa conosceva, quasi sicuramente, il dipinto della *Madonna Cagnola* di Zanetto, di cui avrebbe ripreso la composizione in una *Maestà* – affresco oramai perduto, ma descritto in un documento ottocentesco –, realizzato nel 1466 in Santa Maria delle Grazie a Monza.⁸ Di certo, nella sua *Madonna col Bambino*, l'artista bresciano non propone una citazione letterale di un modello preciso, ma piuttosto una sintesi delle

proprie esperienze, come l'ampio e pesante pannello con il risvolto quasi metallico della manica della Vergine che si riallaccia ad una soluzione formale della pittura ferrarese.⁹ Inoltre, se il vasto paesaggio collinare che si apre sullo sfondo dialoga certamente con le opere di Giovanni Bellini, i sentieri inerpicati e gli alberi dalla folta chioma arrotondata, spruzzati di luce, ricordano indubbiamente anche i paesaggi di Hans Memling.¹⁰

Ricordi fiamminghi nei tramezzi di Bellinzona e Lugano?

Il celebre tramezzo della chiesa francescana osservante di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona, datato dopo il 1513 e realizzato verosimilmente dalla Bottega degli Scotto, attivi in Piemonte e Lombardia tra Quattro e Cinquecento, si rifà pure ad un modello foppesco, in particolare agli affreschi oramai perduti in Sant'Angelo a Milano realizzati verso il 1481.¹¹ L'imponente dipinto di Bellinzona si integra così nella serie di tramezzi, fedeli alla stessa formula iconografica

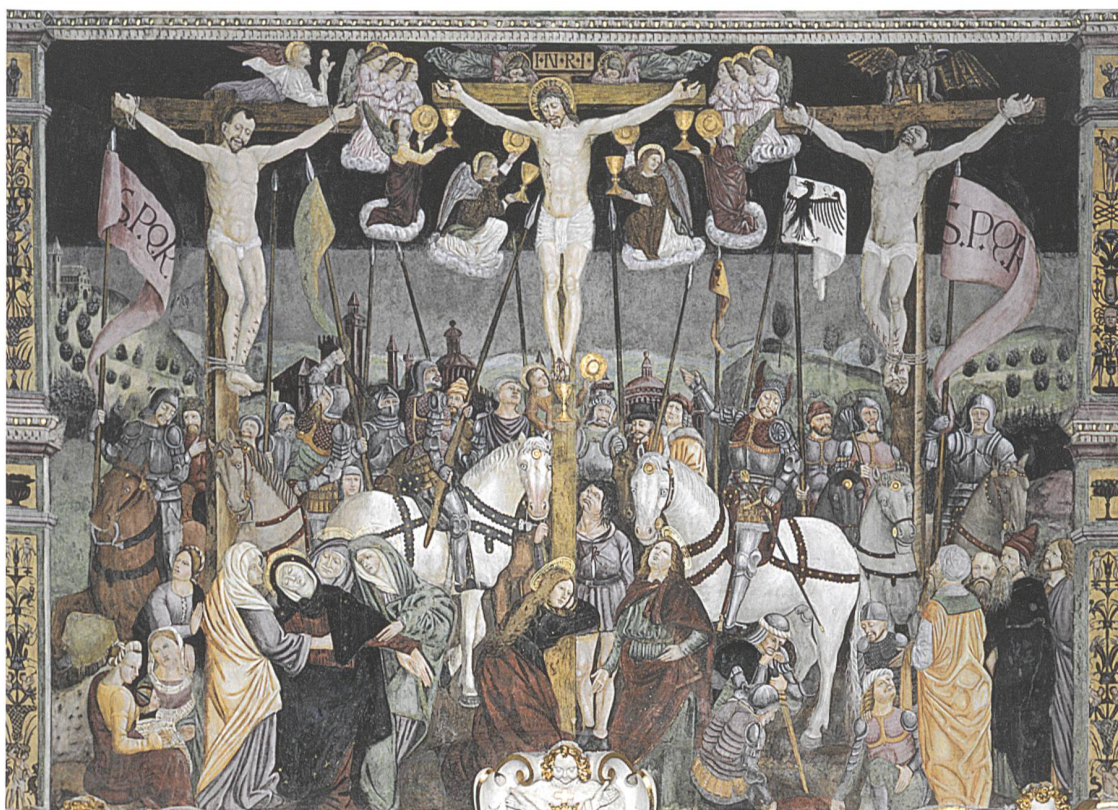
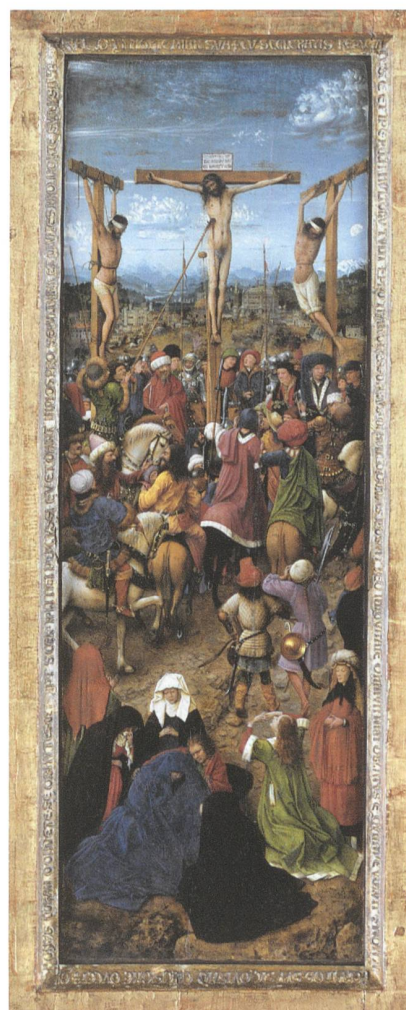


Fig. 5 Bottega degli Scotti (?), *Crocifissione*, ca. 1513-1515, pittura murale, Santa Maria delle Grazie, Bellinzona © Ufficio dei beni culturali, Bellinzona, foto S. Grandinetti

Fig. 6 Jan van Eyck e atelier, *Crocifissione* (pannello sinistro dittico), 1425-1430, olio su tavola trasferito su tela, 56 × 19 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 33.92ab, foto Wikimedia Commons



del «modulo bernardiniano», in voga in Lombardia e Piemonte, come nella chiesa di San Bernardino a Ivrea e nel Santuario della Madonna delle Grazie a Varallo, realizzati rispettivamente da Giovanni Martino Spanzotti tra il 1485 e il 1490 e da Gaudenzio Ferrari che termina l'opera nel 1513. Il prototipo di tutti questi tramezzi risale verosimilmente a quello decorato da Vincenzo Foppa assieme a Zanetto Bugatto e altri artisti nella chiesa francescana osservante di San Giacomo a Pavia negli anni 1475-1476. Nello stesso periodo, il maestro bresciano partecipa con Bugatto alla decorazione dell'imponente ancona delle reliquie, commissionata da Galeazzo Maria Sforza, per la cappella del Castello di Pavia. Entrambe queste imprese pavesi sono andate disperse ed è difficile oggi valutare la portata di questa collaborazione rispetto all'esperienza bruxellese di Zanetto. Tuttavia, in alcune scene dei dipinti in Santa Maria delle Grazie sembrano trapelare delle soluzioni formali che si riallacciano a dei modelli neerlandesi.

Nell'affollatissima *Crocifissione* (fig. 5), in un paesaggio che si perde in lontananza, il brulicare dei soldati, lancieri a cavallo e dignitari che assistono con impassibile distacco alla scena, contrapponendosi al tragico dolore di Maria in primo piano, e lo spasmo del ladrone a destra, ricorda il grande prototipo vaneyckiano della *Crocifissione* realizzato attorno al 1430 (fig. 6), di cui si ritrovano degli echi nelle opere di Giovanni Boccati,



Fig. 7 Bottega degli Scotti (?), *Natività*, ca. 1513-1515, pittura murale, Santa Maria delle Grazie, Bellinzona © Ufficio dei beni culturali, Bellinzona, foto S. Grandinetti



Fig. 8 Hugo van der Goes, *Adorazione dei pastori* (pannello centrale del *Trittico Portinari*), 1477-1478, olio su tavola, 253 x 586 cm, Gallerie degli Uffizi, Firenze, inv. 1890, foto Wikimedia Commons

Mantegna e Colantonio. Nel tramezzo di Bellinzona, altre scene della Vita e della Passione di Cristo evocano composizioni fiamminghe diffuse in Italia. In particolare, la *Natività* (fig. 7) ricorda – anche se in una formula semplificata – il pannello centrale del celebre trittico commissionato da Tommaso Portinari, agente della famiglia de' Medici a Bruges, a Hugo van der Goes, opera esposta nella cappella di famiglia a Santa Maria Nuova nel 1483 (fig. 8), mentre nella scena del *Compianto* (fig. 9) la figura del Cristo nudo nelle braccia di Maria si riallaccia alle sculture lignee dei *Vesperbild*, iconografia nata all'inizio del XIV secolo nei paesi germanici, che si diffonde poi soprattutto in Francia e nel Nord Europa. Benché alcuni esempi siano già presenti anche in Italia (basti pensare all'affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova), Rogier van der Weyden è l'artista che, per eccellenza, ha saputo elaborare delle scene del Compianto e, più in generale della Passione di Cristo, cariche di pathos e di tensione drammatica, come nella *Pietà* del 1451 (fig. 10), di cui si conoscono diverse varianti e copie. Il successo della sua composizione – con l'abbraccio di Maria che poggia la guancia su quella del figlio morto tenendogli amorevolmente il capo, mentre il braccio destro del Cristo cade pesantemente verso il basso – si trova in una formula rivisitata nell'affresco di Bellinzona, caratterizzato da una maggiore fluidità del corpo del Cristo e da forme più dolci. Poco si sa della bottega degli Scotti, se non che Stefano Scotti (il cui lavoro è documentato dal 1485 al 1524), abile nelle decorazioni a grottesca, era il maestro di Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini. Di certo, i pittori impegnati nella decorazione di Santa Maria delle Grazie manifestano a tratti un gusto tipicamente nordico per i dettagli, come nelle minuziose armature dei soldati, ma anche per gli aneddoti, riconoscibile nell'episodio degli sgherri che si giocano ai dadi la tunica del Cristo. Infine, in alcuni personaggi, le profonde pieghe tubolari e geometriche, che si arricciano a terra, come nell'ampio mantello rosso di una delle sorelle di Lazzaro nella scena della sua Resurrezione, tradiscono pure una reminiscenza tipicamente nordica.

Rispetto ai tramezzi di Ivrea e Varallo, la *Crocifissione* di Bellinzona si distingue per una disposizione orizzontale che dà un ampio respiro alla scena e che sembra preannunciare la soluzione formale del tramezzo unificato di Santa Maria degli Angeli a Lugano (fig. 12), terminato nel 1529 da Bernardino Luini. Se eliminando il rigoroso

impianto divisorio delle scene della Passione di Cristo, l'artista osserva certamente i precetti di Leonardo da Vinci sulle «istorie» descritti nel suo *Trattato della pittura*, l'accostamento di diversi episodi, combinati in un'unica scena narrativa si riallaccia alle «sacre rappresentazioni» o «misteri» medievali. Hans Memling le riproduce tra l'altro nella sua *Passione di Cristo* (Torino, Galleria Sabauda) commissionata da Tommaso Portinari nel 1470-1471, che si rifà ad un prototipo vaneyckiano conosciuto attraverso una copia antica (già Museo di Budapest).¹² A Milano, un esempio di questo tipo di rappresentazione simultanea della Passione di Cristo è dato dal paliotto ad arazzo (fig. 11), realizzato da un cartonista fiammingo, attivo a Bruxelles o a Parigi, e offerto nel 1468 dall'arcivescovo Stefano Nardini alla cattedrale. Gli arazzi franco-fiamminghi sono prodotti prestigiosi e particolarmente ambiti a Milano (nel 1459, lo stesso duca Francesco Sforza ne comanda due con la storia di Alessandro agli emissari di Pasquier Grenier, tappeziere di Tournai e fornitore ufficiale di Filippo il Buono) e, come i dipinti, costituiscono una fonte importante di iconografie e di composizioni a cui gli artisti attingono. Il paliotto del Duomo è un'opera che Bernardino Luini ha verosimilmente potuto ammirare. Il suo merito è stato quindi quello di applicare un'invenzione, utilizzata oltre mezzo secolo prima, a una superficie murale di dimensioni considerevoli, ma con una realizzazione formale tipicamente moderna.

Le stampe di Albrecht Dürer

Questi sono solo alcuni esempi di come, attraverso la rielaborazione dei pittori lombardi, le suggestioni dei modelli fiamminghi della prima metà del XV secolo siano filtrate nelle pitture in Ticino. D'altro canto, l'avvento della stampa alla fine del Quattrocento favorisce la diffusione nella regione dell'arco alpino di modelli soprattutto di artisti germanici, in particolare di Albrecht Dürer.¹³ Le sue stampe dedicate alla *Vita di Maria* – venti xilografie raccolte in un volume pubblicato a Norimberga nel 1511 – riscuotono particolare successo in Ticino. A queste scene si ispirano infatti diversi artisti, tra i quali il Maestro del coro degli Angeli, oggi identificato con Giovanni Antonio da Lecco, nel ciclo dedicato appunto alla Vita della Vergine e dipinto a grisaille nel 1523 in Santa Maria degli Angeli a Lugano.¹⁴ Pure a Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia, un'enclave italiana in territorio svizzero, l'affresco strappato e trasportato su tela con le *Storie dei progenitori*

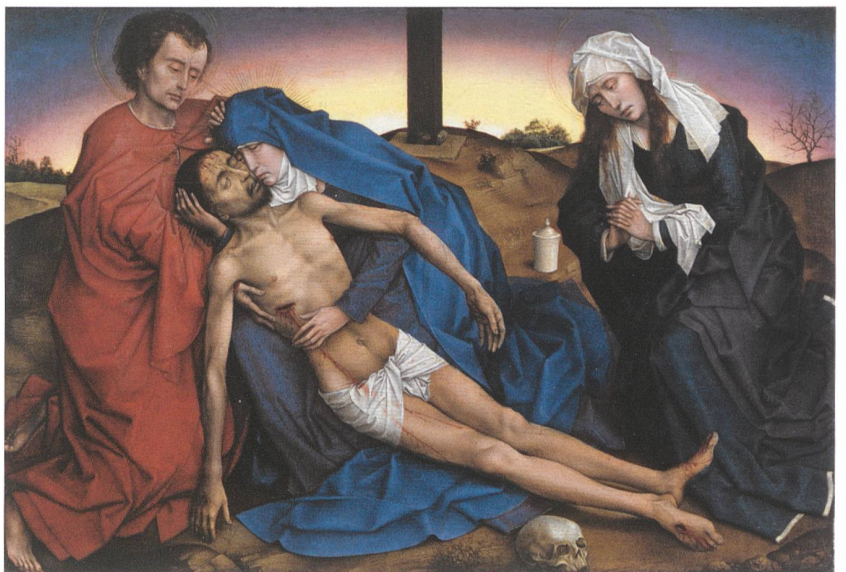
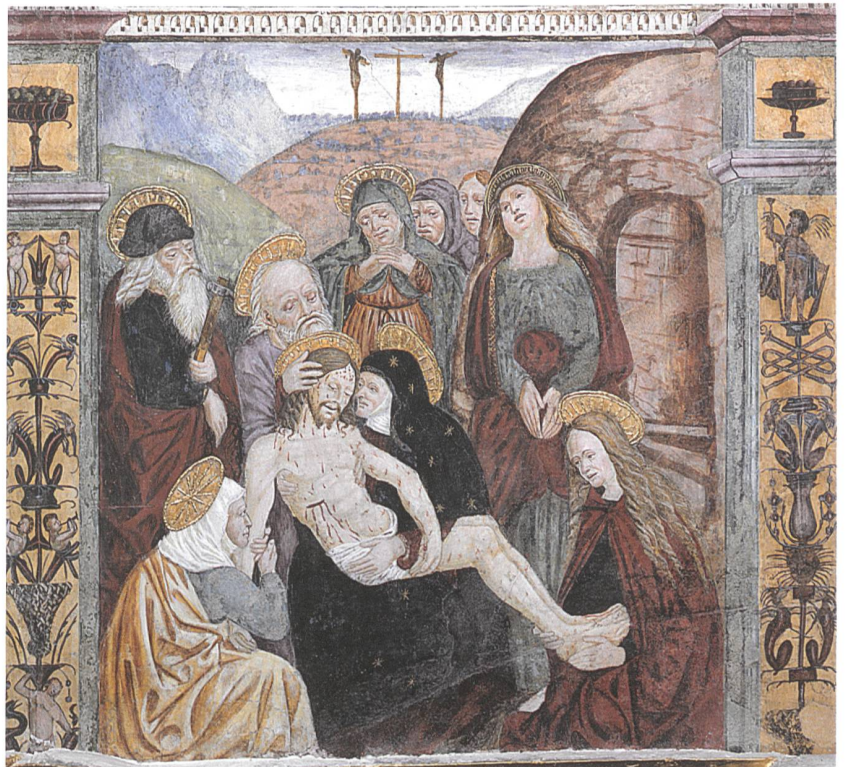


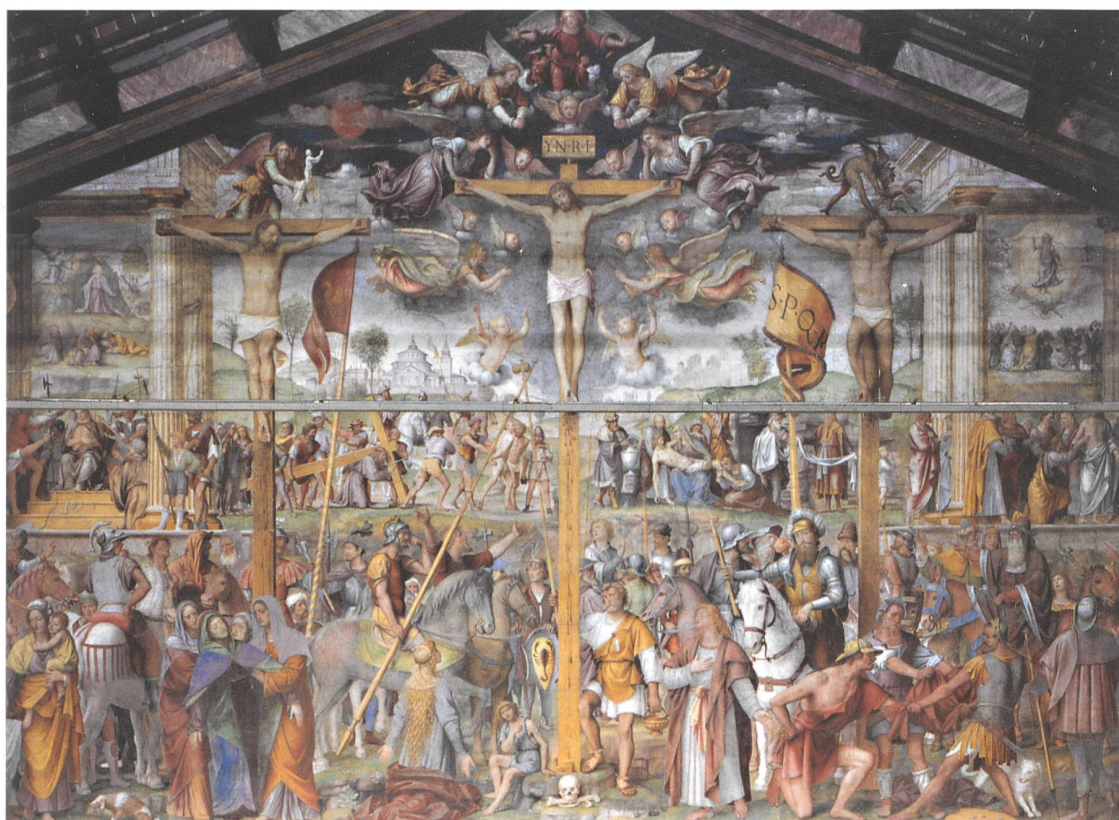
Fig.9 Bottega degli Scotti (?), *Compianto*, ca. 1513-1515, Santa Maria delle Grazie, Bellinzona © Ufficio dei beni culturali, Bellinzona, foto S. Grandinetti

Fig.10 Rogier van der Weyden, *Pietà*, ca. 1451, olio su tavola, 32.5 x 45.8 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 3515, foto Wikimedia Commons



Fig.11 Manifattura franco-fiamminga, *Episodi della Passione di Cristo*, 1467-1468, trama di lana, seta, argento e oro, 102 x 368 cm, Museo del Duomo, Milano, inv. TSA1 © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

Fig.12 Bernardino Luini, *Storie della Passione di Cristo*, 1529, Santa Maria degli Angeli, Lugano © Ufficio dei beni culturali, Bellinzona, foto Massimo Pedrazzini 2003



(fig. 13), la cui attribuzione è tutt'oggi dibattuta tra Domenico Pezzi e il Bernazzano, si riallaccia alle incisioni di Dürer, sia nella raffigurazione del paesaggio, della natura e degli animali, dove appare uno spiccato gusto per il dettaglio naturalistico, sia nelle figure di Adamo ed Eva. Il debito figurativo verso il maestro di Norimberga appare evidente se si considerano le stampe di *Adamo ed Eva* e della *Discesa al Limbo*¹⁵ (fig. 14) che fa parte di una serie di sedici incisioni a bulino, elaborate tra il 1507 e il 1513, dedicate alla Passione di Cristo. In questa incisione, il prototipo delle due figure nude è da ricercare nel monumentale polittico dell'*Adorazione dell'agnello mistico* (fig. 15) dipinto da Jan e Hubert van Eyck tra il 1425 e il 1432 e descritto nel diario di viaggio di Albrecht Dürer nel 1521. Per i pittori e gli scultori tedeschi, il soggiorno formativo nelle

Province dei Paesi Bassi al fine di studiare le opere dei grandi Maestri di inizio Quattrocento era una pratica corrente. Nella stampa di Dürer, l'inequivocabile similitudine della posizione delle braccia di Adamo ma anche della posa di Eva indica che, già nel 1512, era a conoscenza delle figure dipinte da van Eyck nel polittico di Gand. Forse l'artista di Norimberga aveva potuto ammirare l'opera durante un precedente viaggio nelle provincie dei Paesi Bassi, avvenuto probabilmente tra il 1490 e il 1492.¹⁶

Conclusioni

L'unico dipinto fiammingo giunto nella nostra regione nel corso del XVI secolo è la pala d'altare della Chiesa dell'Immacolata del Convento di Bigorio, verosimilmente donata, tra il 1563 e

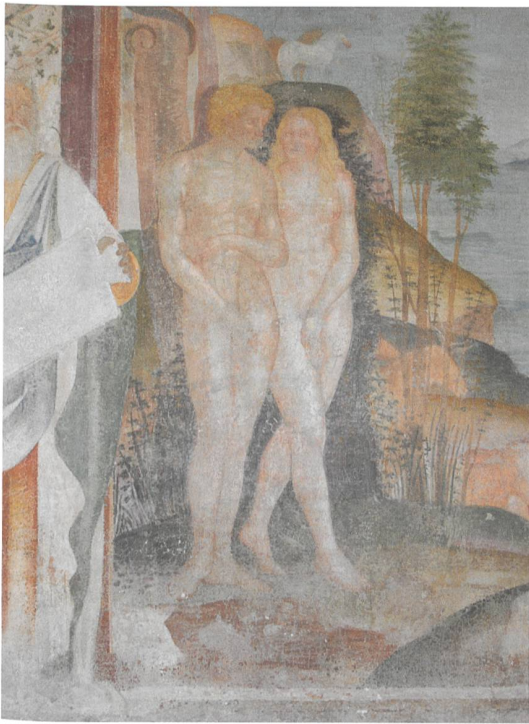


Fig.13 Domenico Pezzi o il Bernazzano (?), *Storie dei progenitori* (dettaglio), 1514, Santa Maria dei Ghirli, Campione d'Italia © foto Lara Calderari, Rancate

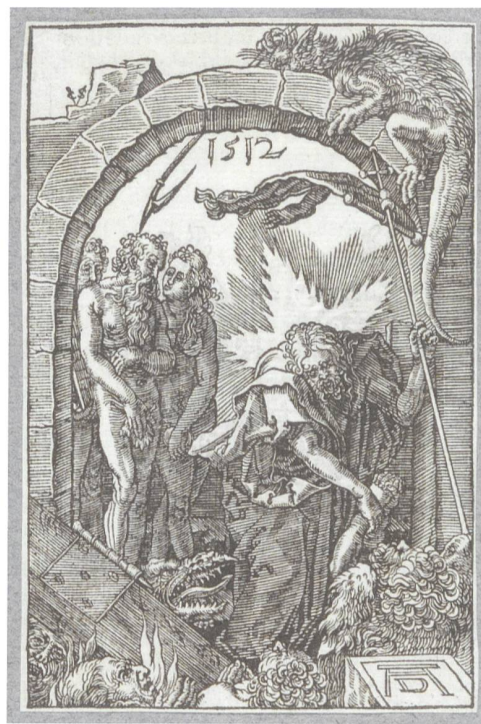


Fig.14 Albrecht Dürer, *Discesa al Limbo*, 1512, xilografia, 11.5 x 7.5 cm, The Museum of Fine Arts, Houston, regalo di Marjorie G. e Evan C. Horning, foto Wikimedia Commons

Fig.15 Jan e Hubert van Eyck, *L'Adorazione dell'agnello mistico*, 1426-1432, olio su tavola, 375 x 520 cm (politico aperto), cattedrale di San Bavone, Gand, foto Wikimedia Commons



il 1565, dal duca Emanuele Filiberto di Savoia – che soggiorna a Bruxelles a due riprese – a padre Tommaso, predicatore torinese e probabile responsabile del cantiere della chiesa del convento del Bigorio tra il 1567 e il 1576.¹⁷ Senza dubbio realizzata per il mercato dell'arte, l'opera è attribuita al gruppo detto del «Figliol Prodigio» e dipinta su un modello elaborato negli anni 1520-1530 da Pieter Coecke van Aelst, artista attivo ad Anversa. Benché sia stata copiata nel 1658 da un pittore, forse ticinese, che ha rimpiazzato il paesaggio con un voluminoso panneggio e inserito la figura di san Giuseppe alle spalle di Maria (Pregassona, parrocchiale di Pazzalino), la pala del Bigorio è un esempio tardivo che non si inserisce nella dinamica della fortuna dei «primitivi fiamminghi» a sud delle Alpi nella seconda metà del Quattrocento. Nelle terre ticinesi, questa fortuna si manifesta solo come pallido riflesso di schemi compositivi e iconografici, che sono entrati a far parte del bagaglio figurativo e del *substratum* culturale degli artisti lombardi attivi tra Quattro e Cinquecento oppure che sono mediati dalle numerose stampe di artisti tedeschi, utilizzate poi quali modelli soprattutto in affreschi e pitture murali. Fin dal XII secolo il Ticino vanta infatti una radicata tradizione nella decorazione pittorica di chiese e oratori e la tecnica della pittura ad olio, a cui si associa tradizionalmente l'arte fiamminga, come ricordato entusiasticamente – anche se in modo un po' riduttivo – dal Vasari, fatica ad imporsi. Il divario dovuto alla tecnica utilizzata influisce quindi non poco sull'elaborazione dei modelli neerlandesi. I pochi esempi riportati in questo saggio, frutto di una ricerca ancora agli esordi, vogliono offrire uno spunto di riflessione per un'indagine più approfondita sulla componente fiamminga nei dipinti in terre ticinesi, componente che è ancora tutta da riscoprire. ●

Note

1 *I Fiamminghi e l'Italia* (Bruges, Venezia e Roma 1951); *Les Primitifs méditerranéens: XIV^e et XV^e s., Italie, Espagne, France* (Bordeaux 1952).

2 Per i riferimenti bibliografici si veda Frédéric Elsig, «Introduction: quelques pistes de recherche sur les relations artistiques entre Milan et le nord au temps des Sforza», in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di Frédéric Elsig e Claudia Gaggetta, Viella, Roma 2014, p. 9.

3 Till-Holger Borchert, «La mobilité des artistes. Aspects du transfert culturel à la veille des Temps modernes», in *Le siècle de Van Eyck: le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1420-1530*, a cura di Till-Holger Borchert, Ludion, Gand 2002, pp. 33-58.

4 Emilio Motta, «Personaggi celebri attraverso il Gottardo», in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 1892-1895.

5 Scheda dell'opera in <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/539414>, consultata il 20 giugno 2020.

6 Ludwig Münz, *Bruegel, the Drawings: Complete Edition*, Phaidon, Londra, 1961, cat. 7.

7 Comunicazione orale di don Claudio, già parroco di Vacallo, 27 maggio 2020.

8 Federico Cavaliere, «Ancora su Zanetto Bugatto: alcune riflessioni e una nuova proposta», in *Cultura oltremontana*, op. cit., p. 37.

9 Vincenzo Foppa, *Un protagonista del Rinascimento*, a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale e Giovanni Romano, Skira, Milano 2002, p. 162.

10 Liana Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milano 1983, p. 257.

11 Lara Calderari, «Maestri e botteghe. Arte e architettura alle Grazie dalle origini al Settecento», in *Santa Maria delle Grazie a Bellinzona. Storia e restauri*, a cura di Lara Calderari, Giuseppe Chiesi, Andrea Martignoni e Patrizio Pedrioli, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2014, pp. 47-73.

12 Licia Collobi Raggianti, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570: catalogo*, Calderini, Bologna 1990, pp. 59-60.

13 Frédéric Elsig, «La réception d'Albrecht Dürer en Suisse du XVI^e au XIX^e siècle», in *La Passion Dürer*, a cura di Laurence Schmidlin, Musée Jenisch, Vevey 2014, p. 490.

14 Lara Calderari, «13. Lugano. Santa Maria degli Angeli», in Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi: da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, Officina Libraria, Milano 2010, pp. 110-111.

15 Alessandra Brambilla, «6. Campione d'Italia. Santa Maria dei Ghirli», in Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, op. cit., pp. 75-79. Questo confronto è stato precedentemente proposto da Rosemary Skye Moritt, *Frescoes attributed to Bernardino Luini in a church in Campione, Italy*, tesi di Master in storia dell'arte, Queens College, The City University of New York, 1985, pp. 54-65. Ringrazio Lara Calderari per l'informazione.

16 Fedja Anzelewsky, *Dürer: vie et œuvre*, Office du Livre, Friburgo 1980, pp. 29-32.

17 Stefano de Bosio, *La Madonna del Bigorio e il Maestro del figliol prodigo. Un'icona fortunata nell'Europa del Cinquecento*, Convento Santa Maria, Bigorio-Capriasca 2018.

Bibliografia

Fedja Anzelewsky, *Dürer: vie et œuvre*, Office du Livre, Friburgo 1980.

Vincenzo Foppa, *Un protagonista del Rinascimento*, a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale e Giovanni Romano, Skira, Milano 2002.

Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, Officina libraria, Milano 2010.

Le siècle de Van Eyck: le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1420-1530, a cura di Till-Holger Borchert, Ludion, Gand 2002.

Liana Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milano 1983.

Santa Maria delle Grazie a Bellinzona. Storia e restauri, a cura di Lara Calderari, Giuseppe Chiesi, Andrea Martignoni e Patrizio Pedrioli, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2014.

Licia Collobi Raggianti, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570: catalogo*, Calderini, Bologna 1990.

Stefano de Bosio, *La Madonna del Bigorio e il Maestro del figliol prodigo. Un'icona fortunata nell'Europa del Cinquecento*, Convento Santa Maria, Bigorio-Capriasca 2018.

Elisabeth Dhanens e Jellie Dijkstra, *Rogier de le Pasture van der Weyden: introduction à l'œuvre, relecture des sources*, La Renaissance du livre, Tournai 1999.

Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535), a cura di Frédéric Elsig e Claudia Gaggetta, Viella, Roma 2014.

La Passion Dürer, a cura di Laurence Schmidlin, Musée Jenisch, Vevey 2014.

Wilhelm Suida, *La pittura del Rinascimento nel Cantone Ticino*, Arnold, Lugano 1932.

L'autrice

Collaboratrice scientifica al Museo Villa dei Cedri di Bellinzona, Claudia Gaggetta si è laureata in Storia dell'Arte all'Università di Ginevra, dove ha conseguito anche il MAS in Museologia di Belle Arti. I suoi studi si focalizzano sugli scambi artistici tra il nord e il sud delle Alpi nei secoli XIV e XV e sul patrimonio artistico svizzero, in particolare ticinese. Autrice di numerosi saggi, ha partecipato a diversi progetti di esposizione e di rivalorizzazione di collezioni museali.

Contatto: claudia.gaggetta@villacedri.ch

Zusammenfassung

Die flämische Kunst südlich der Alpen. Einflüsse in der Tessiner Landschaftsmalerei im 15. und 16. Jahrhundert?

Das Gebiet des heutigen Kantons Tessin ist eng mit der künstlerischen und kulturellen Geschichte des Herzogtums Mailand verbunden, unter dessen Verwaltung es seit 1395 stand. Die Bewunderung für die flämischen Werke am Mailänder Hof – seit der Machtübernahme von Francesco Sforza im Jahr 1450 – begünstigte die Einfuhr von Gemälden, namentlich von Rogier van der Weyden, und die Verbreitung von Modellen in der Lombardei. Diese künstlerische Ausrichtung scheint auch im Tessin Anklang gefunden zu haben. Die Ikonographie und Komposition gewisser Werke weisen in der Tat Parallelen mit dem Schaffen lombardischer Künstler auf, die der französisch-burgundischen bildenden Kunst gegenüber sehr empfänglich waren, wie beispielsweise Vincenzo Foppa, und scheinen auf die in Italien sehr bekannten flämischen Werke zu verweisen. Andererseits wird die Auswahl der niederländischen Vorbilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch durch die Verbreitung der Drucke von Albrecht Dürer beeinflusst, die südlich der Alpen sehr beliebt sind.

Résumé

L'art flamand au sud des Alpes. Des échos dans la peinture des terres tessinoises entre le XV^e et le XVI^e siècle ?

Le territoire qui constitue aujourd'hui le canton du Tessin est strictement lié à l'histoire artistique et culturelle du duché de Milan, auquel il est annexé à partir de 1395. Dès la prise de pouvoir de Francesco Sforza en 1450, l'engouement pour les œuvres flamandes de la cour milanaise favorise l'importation de peintures, notamment de Rogier van der Weyden, et la circulation de modèles en Lombardie. Cette orientation artistique semble trouver un écho également au Tessin. Les iconographies et les compositions de certaines peintures se rattachent en effet à la production d'artistes lombards particulièrement sensibles à la culture figurative franco-bourguignonne, tels que Vincenzo Foppa, et évoquent des œuvres flamandes bien connues en Italie. D'autre part, les modèles néerlandais de la première moitié du XV^e siècle sont aussi diffusés au Tessin par les estampes d'artistes allemands, tels que Albrecht Dürer, qui connaissent un grand succès au sud des Alpes.