

El Castel Nuovo de Alfonso de Aragón: un puente entre Nápoles y España.

Francesca Capano
Università degli Studi Federico II, Napoli

RESUMEN*

Tras años de crisis política y económica, Juana II de Anjou-Durazzo, reina de Nápoles, amenazada por Luis III de Anjou, pretendiente al trono, nombra heredero al rey Alfonso V de Aragón. Aunque luego revocó la sucesión, se sentaron las bases de una larga guerra, que terminó en 1442. El reinado aragonés napolitano (1442-1503) fue breve pero de gran importancia artística y cultural, ya que en la segunda mitad del siglo XV nació en Nápoles el Renacimiento meridional. Los vínculos con la cultura florentina son bien conocidos, pero la renovación del Castel Nuovo angevino en un castillo "moderno" puede ser el paradigma de la influencia arquitectónica y artística española en Nápoles. En 1450, Alfonso trajo de España al arquitecto catalán Guillem Sagrera, que realizó su obra maestra, la nueva sala del trono, el Gran Salón. Este es el ejemplo más emblemático de la influencia de la cultura artística española, pero también una expresión de la fusión con la cultura clásica que nunca se había extinguido en el entorno napolitano.

Palabras clave: Renacimiento del sur de Italia, Guillem Sagrera, la Gran sala de Castel Nuovo.

Alfonso I d'Aragona re di Napoli

Alfonso V d'Aragona conquistò il Regno di Napoli nel 1442, dopo una sanguinosa guerra di successione che durò diversi anni. Re di Napoli come Alfonso I, entrò vittorioso in città a il 26 febbraio 1443; l'evento fu celebrato con una sontuosa parata che accompagnava il carro reale dorato. Lo spettacolare protocollo messo in atto, aveva chiari richiami alla cultura aragonese. L'evento *ex post* è rappresentato proprio all'ingresso di Castel Nuovo sull'arco di trionfo, a lui dedicato [1] e riproposto nella *Cronaca di Napoli* di Melchiorre Ferraiolo [2], in una delle miniature di Cristoforo Majorana (Pierpoint Morgan Library di New York)¹.

Il castello napoletano era stato costruito da Carlo I d'Angiò tra il 1279 e il 1284 e realizzato da Pierre de Chales; fu per più di un secolo e mezzo fortezza e residenza del re, riconosciuto come luogo simbolo della casa regnante francese. Il castello e il Largo delle corregge, cioè il quartiere adiacente destinato alle residenze nobiliari ma anche alle manifestazioni celebrative nonché ai tornei, fu gravemente danneggiato durante la guerra tra d'Angiò-Durazzo e Aragonesi.

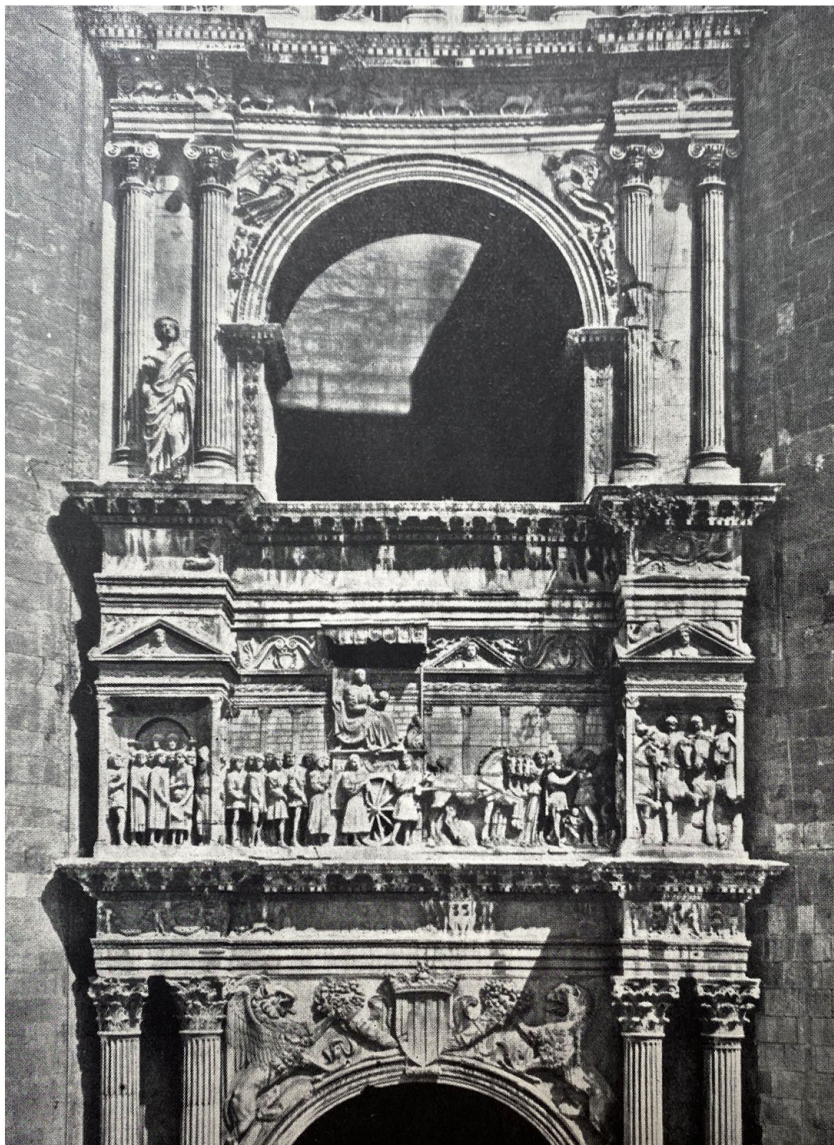
Alla vittoria di Alfonso seguì immediatamente la ricostruzione del castello con l'intento di cancellare la memoria degli angioini. Poco si sa dell'originaria struttura di cui permane solo la Cappella palatina, così come niente fu conservato del Largo delle corregge, praticamente spianato per ottenere un'ampia area di rispetto per esigenze militari².

Varie sono le motivazioni per la ricostruzione del castello. I danni subiti furono gravissimi e bisognava mettere in funzione velocemente

1. A. Buccaro, F. Capano, *Repertorio delle immagini storiche*, in *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, a cura di A. Aveta, Napoli, artstudiopaparo, 2016, pp. 365-415, p. 371.

2. *Relazione sull'isolamento e restauri di Castel Nuovo*, a cura di R. Filangieri, Napoli, Municipio di Napoli, 1940.

* Véanse los resúmenes en italiano e inglés en la página 38.

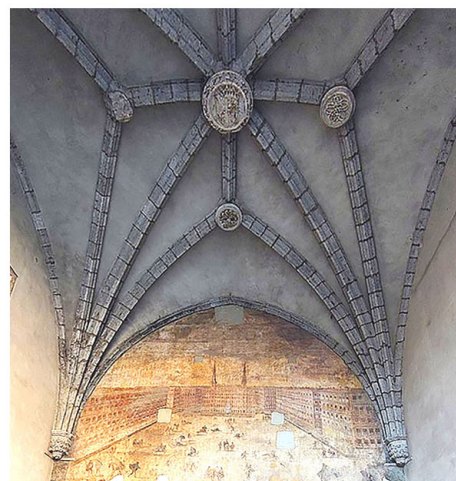


[1] NAPOLI, CASTEL NUOVO, ARCO DI ALFONSO, ALTORILIEVO DEL *TRIONFO DI ALFONSO* (R. FILANGIERI, *CASTEL NUOVO*, CIT., P. 109).

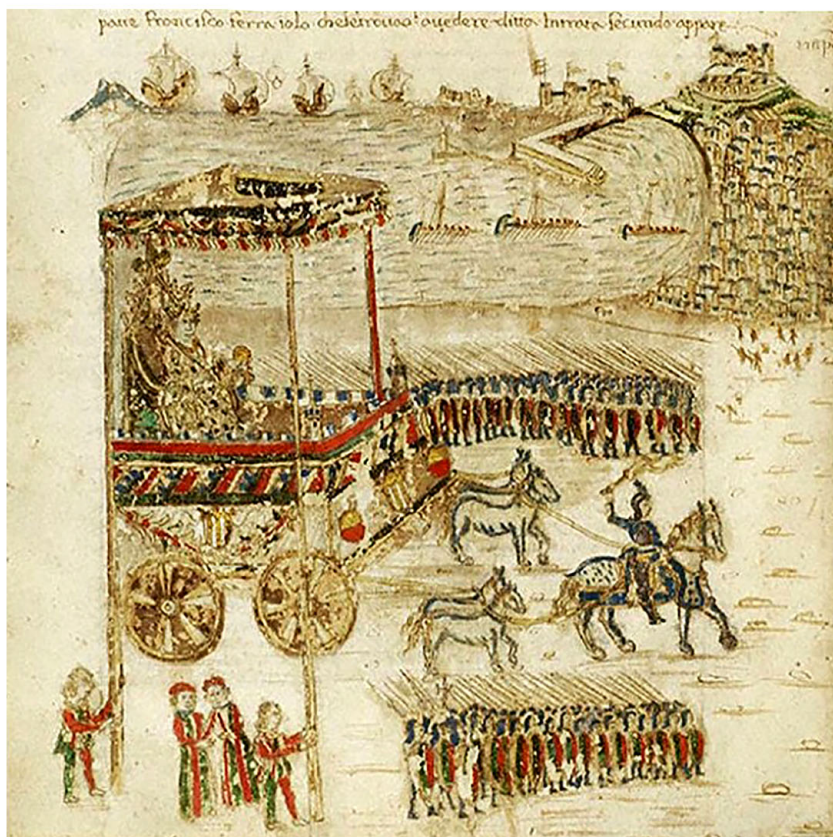
l'indispensabile struttura militare. Dalla fine del XIII, cioè dall'origine, alla metà del XV secolo l'arte bellica si era molto evoluta grazie al progresso dell'artiglieria; conseguentemente le fortezze necessitavano di cortine basse e resistenti e torri più massicce a discapito di quelle precedenti alte ed esili³. Non ultima una esigenza formale poiché si voleva, come già accennato, trasformare il castello nel simbolo della nuova casa reale spagnola.

I lavori di ricostruzione iniziarono all'indomani della conquista ma possono essere schematizzati in due fasi. Durante la prima fase, datata tra il 1443 e il 1447, si condussero i lavori necessari per poter utilizzare velocemente l'edificio danneggiato dalla guerra. Questi terminarono nel 1447, quando Alfonso fu impegnato nella guerra contro Firenze. I lavori furono affidati a Coluccio de Stasio e Pertello de Marino, entrambi esperti maestri lapicidi, provenienti dall'area di cava dei Tirreni, fucina di maestranze specializzate soprattutto nel taglio di pietre, cioè

[3] NAPOLI, CASTEL NUOVO, VESTIBOLO D'INGRESSO, VOLTA COSTOLONATA E AFFRESCO DELLA *PLAZA MAYOR* DI MADRID.



[2] CRISTOFORO MAJORANA, *TRIONFO DI ALFONSO*, IN MELCHIORRE FERRAILO, *CRONACA DI NAPOLI*, FINE DEL XV SECOLO (NEW YORK, PIERPOINT MORGAN LIBRARY).



esperti nella stereotomia⁴. Le cedole della Tesoreria aragonese, oltre a riportare i nomi dei responsabili, come quelli su citati, ci informano anche degli amministratori della fabbrica e in particolare del castellano, Arnau Sanz; quindi se le maestranze furono prevalentemente locali, lo stretto controllo sui lavori fu affidato agli spagnoli, chiaramente vicini al sovrano. Inoltre si ha notizia che nel 1446 il re chiedeva con urgenza da Barcellona l'intervento di un artista rimasto però ignoto.

Anche il vestibolo d'ingresso, terminato nello stesso anno, fu realizzato dai *pedrapiquers* (picchiapietre), Bartolomeo Prats e Bartolomeo Vilasclar⁵. Su capitelli pensili a fogliami poggiano le nervature, che compongono la volta costolonata a cinque chiavi, di evidente derivazione catalana. La chiave centrale è scolpita con lo stemma di Alfonso, mentre le altre quattro poste all'incontro di *tiercerons* e costoloni sono dedicate alle imprese araldiche del re: il trono periglioso, il fascio di miglio, il nodo, il libro aperto. Sulla parte alta del muro di fondo, al di sotto dell'imposta dell'arco acuto della volta, fu affrescata la *plaza mayor* di Madrid⁶ [3].

I lavori al castello aragonese dopo il 1450

Terminata la guerra con Firenze e consolidato il ruolo politico di Alfonso, tra il 1449 e il 1450 ebbe inizio una nuova fase di lavori del castello, il cui scopo era soprattutto l'affermazione del sovrano e della casa reale; si trattò di un nuovo programma unitario e trionfalistico, affidato all'artista

3. R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo (parte terza)*, in *Archivio storico per le province napoletane*, a cura della R. Deputazione di Storia patria, Napoli, I.T.E.A. Industrie Tipografiche ed Affini, 1939, pp. 267-310; L. Maglio, *Le difese di Castel Nuovo*, in *Architettura e città nella storia di Castel Nuovo / Architecture and City in the History of Castel Nuovo*, Napoli, Clean edizioni, 2016, pp. 31-38, pp. 31-32.

4. R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo (parte seconda)*, in *Archivio storico per le province napoletane*, a cura della R. Deputazione di Storia patria, Napoli, I.T.E.A. Industrie Tipografiche ed Affini, 1937, nuova serie, anno XXIII pp. 267-333, p. 274.

5. R. Filangieri, *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli*, nuova ed., Napoli, L'Arte tipografica, 1964 (prima edizione Napoli, EPSA editrice politecnica, 1934), p. 59.

6. *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli, Elio de Rosa, 1990.

spagnolo Guillem Sagrera (1380-1456), che giunse a Napoli nel 1450 da Palma de Maiorca.

Alla regia artistica del maiorchino furono affidati la costruzione della nuova sala del trono, del portale d'ingresso della sala, dello scalone d'onore esterno, di sei scale a chiocciola, del balcone, del porticato settentrionale del cortile d'onore, detto spagnolo.

Da questo momento il rapporto con la madre patria Spagna divenne fortissimo. Furono importate la pietra di Maiorca —costosa e preziosa e utilizzata prevalentemente per l'apparato decorativo—, le colonnine prefabbricate di Gerona e le *rajaletes* di Valencia, per configurare un ambiente familiare al re, derivato dalla cultura aragonese del Mediterraneo⁷. Infatti oltrepassato l'arco d'ingresso, più tardo e ispirato ad un altro programma culturale, e il vestibolo, appena descritto, con la volta catalana, si accedeva alla corte a patio spagnolo. La corte d'onore presentava a destra il porticato con archi ribassati su colonne ottagonali, tipico linguaggio di matrice aragonese, la scala d'onore esterna, che conduceva alla sala del trono, con decorazione a zig-zag di chiara influenza iberica, e il balcone a sbalzo, sorretto da nervature che si dipartivano dalla scultura del Santo Calice [4-5].

Mastri, architetti e artisti spagnoli collaborarono con le maestranze autoctone. I materiali utilizzati, sia campani che importati dalla Spagna, si possono considerare una metafora della cooperazione spagnola e italiana. Nel dettaglio per la costruzione dell'edificio troviamo il tufo giallo di Pozzuoli —pietra duttile e di facile lavorazione ma resistente— e il più pregiato e resistente piperno grigio —roccia eruttiva effusiva— come materiali autoctoni, insieme alla pietra maiorchina più pregiata e soprattutto destinata, come già detto, all'apparato scultoreo di tutto il castello e in particolare degli ambienti più rappresentativi, ad esempio per la sala del trono. Molte di queste lavorazioni furono affidate da Alfonso ad un altro artista spagnolo, Pere Joan⁸.

L'opera di Guillem Sagrera

L'ambiente più importante di tutto il castello fu chiaramente la nuova sala del trono di Sagrera, la Gran sala. L'ambiente di rappresentanza sorse sulla precedente sala angioina, all'epoca detta Sala maggiore, e su di una preesistente terrazza panoramica verso il mare⁹.

Un documento molto utile a descrivere questi lavori è un fascicolo, datato 1452, *Rendiconto della fabbrica della Gran sala di Castel Nuovo*, andato perduto per le vandalizzazioni naziste del 1943, ma fortunatamente studiato e pubblicato prima dello scempio da Riccardo Filangieri di Candida (1939, 84-87). Sappiamo così che i lavori strutturali per la realizzazione della sala sarebbero dovuti durare 20 mesi e costare 12.000 ducati. Le maestranze impiegate furono prevalentemente locali, mentre gli incarichi più prestigiosi furono affidati agli spagnoli. Il sorprendente risultato finale è frutto anche di un'ibridazione tra culture materiali e tecniche dei differenti paesi.

Sagrera realizzò la Gran sala di pianta quadrata —di cento piedi maiorchini per lato pari a ventisei metri— con la copertura impostata su pianta ottagonale. L'ottagono era ottenuto grazie a quattro archetti pensili con volte a spigolo, alternati a quattro archetti posti al centro dei muri perimetrali; i costoloni di tutti gli archi acuti erano annegati diret-



[4] NAPOLI, CASTEL NUOVO, CORTE D'ONORE, LA FACCIATA DELLA CAPPELLA PALATINAE IL PORTICATO CINQUECENTESCO (R. FILANGIERI, *CASTEL NUOVO*, CIT., P. 273).

7. R. Filangieri, *Rassegna critica*, cit.

8. R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Ed. di Comunità, Milano, 1975-1977, I, pp. 137-201.

9. *Città nella storia di Castel Nuovo*, cit., pp. 9-20, p. 10.

10. L. Chioccarella, *Orditi spaziali tra misura e segno*, in A. Sgrosso, *Architettura catalana. Realtà e immagine*, Napoli, Tip. N. Libero, 1997, pp. 79-91.



tamente nella spessa muratura —la profondità è di circa cinque metri— a circa tredici metri d'altezza¹⁰. Tutti i costoloni erano in piperno; dagli otto vertici, così ottenuti, si dipartivano otto costoloni principali e sedici laterali secondari. Costoloni principali e secondari formavano una nervatura a ventaglio e quindi possono essere definiti anche *tierceron*. I sedici *tierceron* laterali componevano otto unghie archiacute, sulla cui chiave di volta erano impostati altri otto costoloni secondari. Questi otto costoloni secondari, insieme agli otto *tierceron* principali, convergevano in un oculo centrale aperto di piperno, che illuminava la Gran sala [6-7]. Sagrera ottenne così una maestosa copertura stellare a otto punte, caratterizzata dalla conclusione circolare e aperta con evidenti richiami

[5] NAPOLI, CASTEL NUOVO, CORTE D'ONORE: SCALONE E BALCONE (FOTO DELL'AUTRICE, 2019).

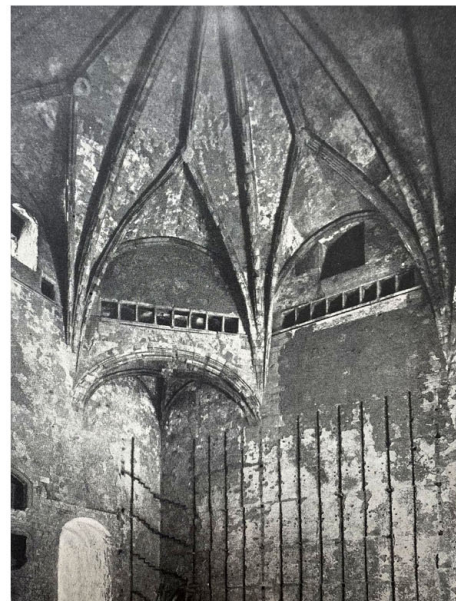
cosmologici. La copertura riproponeva le volte a nove chiavi gotiche-catalane, anche se invece della chiave di volta centrale vi era il vuoto dell'apertura oculare. Le altre otto chiavi erano decorate dai medaglioni dedicati dagli stemmi reali, riproponendo la volta a cinque chiavi del vestibolo d'ingresso. La finitura a intonaco bianco dei muri evidenziava i costoloni e i *tierceron* grigi di piperno. Inoltre l'invaso della Gran sala, raggiungeva anche in altezza cento piedi maiorchini (ventisei metri); l'invaso quindi era perfettamente inscritto in un cubo, nel quale si inscriveva a sua volta la copertura sferica [8].

Al di sopra della quota degli archetti pensili, si apriva la galleria continua ottagonale. Le otto lunghe asole architravate presentavano nei vertici pilasti di piperno, a filo di muro all'interno della sala¹¹, ma sporgenti all'interno del corridoio di ronda¹²; da questi stessi irrigidimenti strutturali nascevano anche i *tierceron* della copertura. Le lunghe asole-ballatoio erano ritmate da sette colonnine, che disegnavano otto aperture [9]. La suddivisione dei ballatoi riproponeva il numero otto dei lati della copertura, richiamando sicuramente ancora relazioni cosmologiche.

La strana compresenza di una struttura a primo acchito costolonata ma vuota in chiave aveva sempre incuriosito narratori e visitatori.

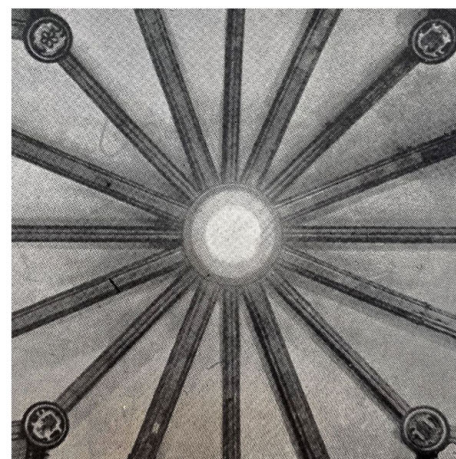
La percezione della copertura dalla quota del pavimento della sala era di una copertura a sesto rialzato per effetto dei costoloni e dei *tierceron* che, convergendo al centro, ne enfatizzavano l'altezza; tale impressione svaniva guardando il soffitto dai ballatoi. La verticalità contribuì a riconoscere nella sala la matrice gotico-catalana, caratterizzata da una deroga rappresentata dall'oculo centrale. Inoltre la copertura era in parte estradossata, anche questa caratteristica è alquanto anomala, poiché questo tipo di volte costolonate erano generalmente celate dai tiburi¹³. La conformazione esterna della Gran sala è chiaramente rappresentata dalla veduta *Castello Novo de Naples* di Francisco de Hollanda¹⁴ (1540 ca.) [10].

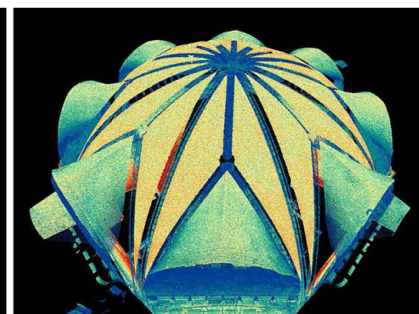
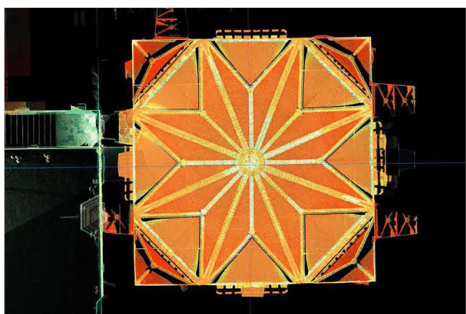
Un breve accenno alla biografia di Sagrera è utile per capire il ruolo che l'architetto ebbe nell'ambiente napoletano e regnicolo a partire dalla metà del XV secolo. Guillem Sagrera nacque a Maiorca nel 1380 circa, era figlio di un *picapedrer*, formatosi secondo gli insegnamenti paterni, iniziò la sua carriera specializzandosi nella stereotomia. Lavorò al cantiere della cattedrale di Saint-Jean-Baptiste di Perpignan (1416) come capomastro e anche ad Avignone e in Borgogna, avendo così modo di conoscere direttamente il gotico francese. Poi fu impegnato nelle cattedrali di Narbona e Gerona. Nella sua città natale lavorò al complesso della cattedrale, realizzando la sala capitolare e la cappella di San Guillem. Fu autore anche delle sculture dei Santi Pietro e Paolo per il portale del Mirador. La sua opera maiorchina più famosa è la *Lonja dels Mercaders*, alla quale lavorò dal 1426 fino alla partenza per Napoli nel 1447. La loggia è composta da tre navate di uguale altezza, la volumetria così ottenuta rimanda a una sala ipostila di derivazione classicista (15). Questa influenza per l'invaso fu riconosciuta da Carlo V, che, quando visitò la loggia, la definì un tempio antico (16). I costoloni che sorreggono le volte laterali della loggia, nascono direttamente dai muri perimetrali, mentre quelli centrali poggiano su pilasti del tipo *entorchado*, che l'architetto utilizza anche per le scale a chiocciola nello stesso edificio.



[7] NAPOLI, CASTEL NUOVO, GRAN SALA, INTRADOSSO DELLA COPERTURA, INNESTO DELL'IMPOSTA OTTAGONALE OTTENUTA DAGLI ARCHETTI PENSILI E DAGLI ARCHETTI PENSILI CON VOLTE A SPIGOLO, DOPO L'INCENDIO DEL 1918 (R. FILANGIERI, *CASTEL NUOVO*, CIT., P. 70).

[6] NAPOLI, CASTEL NUOVO, GRAN SALA, INTRADOSSO DELLA COPERTURA, PRIMA DELL'INCENDIO DEL 1918 (A. AVENA, *IL RESTAURO DELL'ARCO D'ALFONSO D'ARAGONA IN NAPOLI*, ROMA, DANESI, 1908, P. 27).





[8] NAPOLI, CASTEL NUOVO, RILIEVO DELLA GRAN SALA, 2019 (RILIEVO CON LASER SCANNER DI RAFFAELE AMORE E GIAN PAOLO VITELLI).

11. A. Buccaro, *La 'cupola unghiata' della sala del trionfo in Castel Nuovo a Napoli: nuove acquisizioni*, in «ANATKH», in *Cupole murarie tra XV e XVI secolo. Programmi, saperi costruttivi e restauri attraverso la Campania*, a cura di V. Russo, S. Pollone, numero speciale 21, 2020, pp. 46-55, pp. 47, 48.

12. M.T. Como, *Da bóveda estrellada a cupola di rotazione. Le peculiarità della grande volta della Sala dei Baroni in Castel Nuovo*, in *History of Engineering. Storia dell'Ingegneria* (Proceeding of the 4th International Conference. Atti dell'8° Convegno Nazionale Napoli), a cura di S. D'Agostino, F.R. D'Ambrosio, 2 voll., Napoli, 2020, vol. I, pp. 681-690.

13. R. Amore, *Il modello costruttivo della cupola della Gran sala del trionfo in Castel Nuovo tra oblio e restauri*, in «ANATKH» cit., pp. 56-63, p. 56.

14. Madrid, Real Biblioteca Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, in A. Buccaro, *La 'cupola unghiata'*, cit., p. 46.

15. J.F. Rafols, *Sagrera, Guillem*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1936, oggi *on line*, J. Domenge i Mesquida, *Guillem Sagrera*, in *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, a cura di E. Garofalo, M. Nobile, Palermo, Caracol, 2007, pp. 58-60; Idem, *Guillem Sagrera et le moderne de son temps*, in «Revue de l'Art», n. 166/4, 2009, pp. 77-90.

16. A. Buccaro, *La 'cupola unghiata'*, cit., p. 51.

17. J. Ibáñez Fernández, A. Zaragoza Catalán, *Absidi costruite, absidi progettate e ideali e absidi sublimi nella corona d'Aragona durante il XIV e XV secolo*, in *L'abside costruzioni e geometrie, The Apse construction and geometry*, a cura di M.R. Nobile, D. Suter, Palermo, Caracol, 2016, pp. 223-228.

18. T. De Marinis, C. Dionisotti, *Un opuscolo di Pier Andrea da Verrazzano per Beatrice d'Aragona*, in «Italia Medioevale e Umanistica», n. X, 1967, pp. 331-337.

19. F. Nicolini 1925, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925, p. 156.

Nel 1450 quando Sagrera era *protomagister* della Cattedrale di Palma de Maiorca, fu chiamato a Napoli alla corte di Alfonso I. L'incarico era di grande prestigio, infatti, lasciò a Maiorca in sua vece i suoi aiuti tra i quali il figlio Antoni, continuando a percepire il compenso come responsabile dei lavori.

La copertura della sala del trono di Sagrera è un *unicum*, come vedremo più nel dettaglio in seguito, ma deriva dalle volte a più chiavi largamente utilizzate in Spagna¹⁷. Tra queste molto nota è la volta della cappella del Santo Cáliz nella cattedrale di Valencia. Ad eccetto delle dimensioni —la copertura valenciana è precisamente la metà di quella napoletana— e della presenza dell'apertura oculare centrale del soffitto napoletano, i due intradossi sono molto somiglianti. La cappella del Santo Cáliz fu realizzata tra il 1356 e il 1369; la si può considerare un riferimento per altre coperture come quelle delle cappelle di San Biagio (1397 ca.) e di Santiago (1420 ca.) nella cattedrale di Toledo. La volta della cappella di San Biagio presenta otto semplici spicchi e il riferimento cosmologico rafforzato dall'affresco delle vele del manto sellato. La cappella di Santiago è di pianta ottagonale, sui muri è impostata la volta ottagonale a stella con *tierceron* e costoloni [11].

Tornando a Napoli, la maestosità della Gran Sala si deve soprattutto alla complessa struttura della copertura, riconosciuta immediatamente quale architettura eccezionale come si legge dalle descrizioni quasi coeve. Pier Andrea da Verrazzano nel 1474 la descriveva con toni entusiastici a Beatrice d'Aragona, figlia di Ferrante, successore di Alfonso I, e regina d'Ungheria. «È quadra nel suo pavimento di larghezza e lunghezza... La quale è similmente d'altezza... di tanta mirabile opera d'architettura, che non credo simile edificio si truovi oggi nel mondo»¹⁸. Nel terzo decennio del XVI secolo, quando nella capitale del regno imperava un Rinascimento maturo, Pietro Summonte dava invece della sala del trono un giudizio negativo nella famosa lettera a Marcantonio Michiel, scritta nel 1524. L'umanista, infatti, rimase più colpito dagli aspetti legati all'architettura gotico-catalana che dalle misure armoniche e dal richiamo alla centralità. «La sala grande di Castel novo è pur grande opera; ma è cosa catalana, nihil omnino habens vetris architecturae»¹⁹. Questo lapidario giudizio unito alle trasformazioni funzionali subite dall'edificio, a cui dopo accenneremo, fu responsabile di una sorta di *damnatio memoriae* della Gran sala.

La coesistenza di un linguaggio gotico-catalano contaminato da echi classicisti, evidenti nei rapporti dimensionali —quadrato di pianta e altezza della sala— e nella mancanza della chiave di volta, sostituita da un oculo circolare, ha invece sempre rappresentato la caratteristica più

interessante e sotto certi aspetti misteriosa. Il vuoto centrale è sempre stato considerato un riferimento alle grandi sale termali dei Campi flegrei, che Sagrera visitò alla ricerca dei più idonei materiali da costruzione, oppure come un'evidente citazione del Pantheon adrianeo²⁰, edificio di riferimento per qualunque generazione di architetti.

Molti storici, autori di fondamentali studi, si sono focalizzati su gli aspetti formali (Riccardo Filangieri e Roberto Pane, tra i tanti), in particolare proprio sulla compresenza di classico e anticlassico, definendo la copertura una volta costolonata stellare, con echi antiquari. Invece le fotografie dello stato di degrado della sala all'indomani dell'incendio del novembre 1919, che danneggiò gravemente Castel Nuovo, avevano evidenziato l'apparecchio murario di pietre di tufo squadrate poste secondo un andamento anulare [12] e non una struttura a filari ortogonali, come generalmente si realizzavano le lunette tra i costoloni. Inoltre il restauro condotto tra il 1931 e il 1934, seguito all'incendio del 1919 e al terremoto del 1930, ha proposto un consolidamento per i costoloni e i *tierceron*, che vengono mantenuti al resto del soffitto con grappe in ferro [13]. Tale soluzione, però, sottintende che le nervature hanno come unica funzione statica quella di mantenere sé stesse e non gli apparecchi murari.

Recentemente più ricerche²¹ focalizzate oltre che sugli aspetti formali, sul linguaggio artistico, sulle fonti descrittive e iconografiche²², anche su un rilievo aggiornato²³, hanno proposto una più probabile interpretazione della struttura della copertura della Gran sala. Il rilievo dell'intera superficie dell'intradosso, eseguito con il laser scanner²⁴, ha dimostrato che l'invaso è perfettamente emisferico. Quindi si propone l'ipotesi²⁵ che per la copertura della Gran sala Sagrera realizzò una cupola di rotazione con oculo centrale, alla quale furono aggiunti *tierceron* e costoloni al fine di ottenere una copertura a stella unghiata, tipica della cultura artistica iberica e rispettosa di un consolidato lessico gotico-catalano, che celava la volta emisferica. Buccaro scrive «Lungi dunque dal poter proporre una struttura gotica su una luce così ampia, egli [Sagrera] farà riferimento da un lato alla propria esperienza in campo stereotomico, evidente nel taglio e nella disposizione anulare dei conci nell'intradosso della cupola napoletana (come del resto nella struttura dell'adiacente scala *a caraco*), dall'altro alla tradizione locale delle cupole a concrezione, ritrovabile nel guscio della calotta». È probabile che una volta stellare a nove chiavi —per la quale abbiamo visto i riferimenti spagnoli— per coprire un ambiente di cento passi maiorchini per lato non era costruibile all'epoca, infatti i *tierceron* laterali avrebbero dovuto coprire una diagonale di circa 40 metri²⁶.

Potremmo concludere che la cultura tecnica materiale locale di derivazione classicista fu asservita alla volontà di ricreare un ambiente tipico catalano. La presenza dell'oculo, ebbe probabilmente più significati: fu una citazione antiquaria delle cupole romane —Pantheon, sale termali, etc.— con chiari significati cosmologici e offrì la possibilità di illuminare anche dall'alto la Gran sala [14].

La sala del trono fu terminata dopo la morte di Sagrera, avvenuta a novembre 1454; neanche la cupola era ancora ultimata a quella data. Dopo il contratto con Sagrera del 1452 ne fu stipulato uno nuovo. Sappiamo così che si prevedeva di terminare la cupola entro ottobre 1455. La Gran sala fu invece completata nel 1457 e inaugurata il giorno

20. R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo (parte seconda)*, cit.; R. Pane, *Il Rinascimento*, cit.

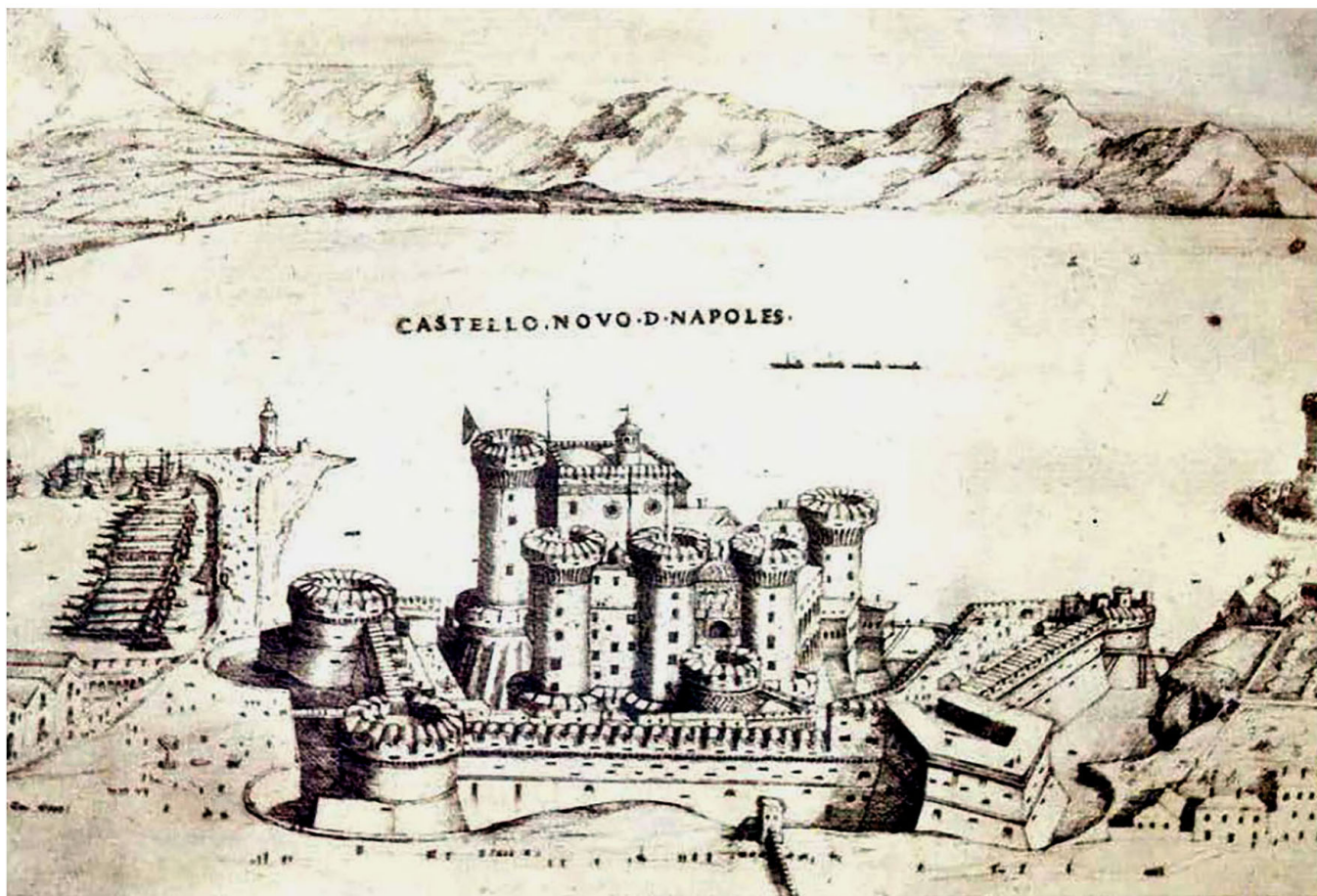
21. A. Buccaro, *A case-study in the i Dome Research Project: the 'nailed' dome of Castel nuovo 'Triumph Hall' in Naples*, R. Amore, *The restoration of the beginning of the Twentieth Century of the 'Sala del Trionfo' in Castel nuovo*, le relazioni alla conferenza internazionale *Urban renewal and resilience. Cities in comparative perspective (EAUH 2018)*, Roma 29 agosto - 1° settembre erano esito di una ricerca in collaborazione anche con Francesca Capano, Mario Cristiano, Enzo de Luzio, Salvatore Forte, Maria Ines Pascariello.

22. A. Buccaro, F. Capano, *Repertorio delle immagini*, cit.

23. M.T. Como, *Inquiring on Constructional Identity of Sala dei Baroni Vault*, in *Building Knowledge, Constructing Histories, Proceeding of the Sixth International Congress on Construction History*, London, Taylor & Francis Group, 2018, vol. 1, pp. 493-500; R. Amore, *Il modello costruttivo della cupola della Gran sala*, cit.; A. Buccaro, *La 'cupola unghiata'*, cit.; M.T. Como, *Da bólevada estrellada a cupola di rotazione*, cit.

[9] NAPOLI, CASTEL NUOVO, GRAN SALA, INNESCO DELLA COPERTURA E BALLATOI (FOTO DELL'AUTRICE, 2019).





[10] FRANCISCO DE HOLLANDA, *CASTELLO NOVO DE NAPOLIS*, 1540 CIRCA, MADRID, REAL BIBLIOTECA MONASTERO DI SAN LORENZO DELL'ESCORIAL (A. BUCCARO, *LA 'CUPOLA UNGHIATA'*, CIT., P. 46).

di Pasqua²⁷. I lavori furono affidati al figlio Jaume, al cugino Joan Sagrera e con Joan Trescol, Coto Casamuri e Àntoni Jerra²⁸.

Tutta la Gran sala —oltre la cupola costolonata sellare— fu progettata per creare l'ambiente trionfale, fulcro di tutto il castello. Era illuminata dall'alto dalla più volte citata finestra oculare centrale, ma anche dalle finestre laterali: due sulla parete orientale, una su quella settentrionale; verso la corte a patio vi era il collegamento con gli appartamenti reali, poi il portale d'ingresso e il balcone profondo, sporgente nella corte a patio, sorretto dal Santo Calice. La parete che accoglieva scenograficamente il trono era quella orientale, che si trovava di fronte al portale d'ingresso; era interamente rivestita con la pietra di Maiorca. Sulla stessa parete lateralmente e poste in modo simmetrico vi erano due profonde aperture rivolte al panorama e al mare. I vani erano terminati da due doppie volte con nervature aggiunte e conclusi all'esterno da due finestre a croce di piperno con modanatura a toro inginocchiata. Tra le aperture vi erano le due tribune sovrapposte per i musicisti, che si raggiungevano con due scale a chiocciola laterali. Al di sotto si trovava il grande camino [15]. La parete meridionale era cieca poiché confinava con la cappella palatina. Nella parte terminale del profondo setto fu sistemata la bella scala *a caracol* in pietra, che si svolge con 147 gradini; vi si accede sia attraverso un varco a sinistra del presbiterio che dal lato sinistro della Gran sala.

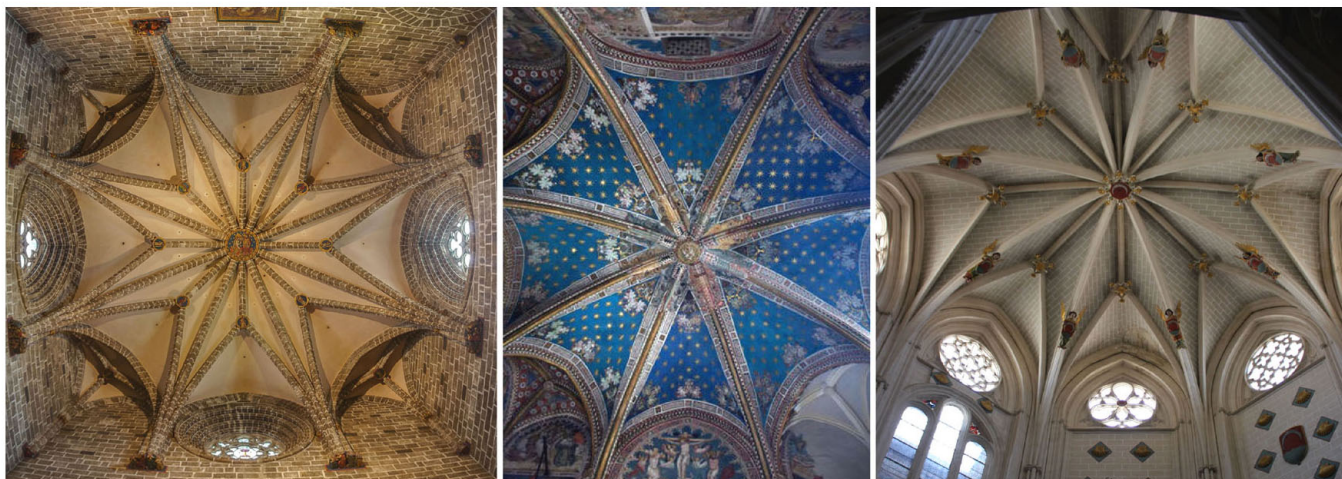
24. R. Amore, *Il modello costruttivo della cupola della Gran sala*, cit.; A. Buccaro, *La 'cupola unghiata'*, cit.

25. R. Amore, *Il modello costruttivo della cupola della Gran sala*, cit.; A. Buccaro, *La 'cupola unghiata'*, cit.; M.T. Como, *Da bólevada estrellada a cupola di rotazione*, cit.

26. A. Buccaro, *La 'cupola unghiata'*, cit., p. 50

27. R. Filangieri, *Castel Nuovo*, cit.

28. G. Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcellona-Madrid, Blume, 1970, p. 175.



[11] CONFRONTO TRA LE VOLTE DELLA CAPPELLA DEL SANTO CALIZ DELLA CATTEDRALE DI VALENCIA E LE VOLTE DELLE CAPPELLE DI SAN BIAGIO E DI SANTIAGO DELLA CATTEDRALE DI TOLEDO.

Molto suggestive sono tutte le sette scale *a caracol*, terminate da cupole di rotazione, ottenute con pietre di tufo squadrate poste su strati anulari [16]. Un paragone è necessario, tenendo ben presente i distinguo per le dimensioni: molto grande quella della sala del trono, ridotte quelle dei vani delle scale. Sembrerebbe che le cupolette delle scale siano servite come sperimentazione per la complessa esecuzione della grandiosa cupola stellare; ma possono anche essere viste come la riproposizione dell'acquisita capacità strutturale.

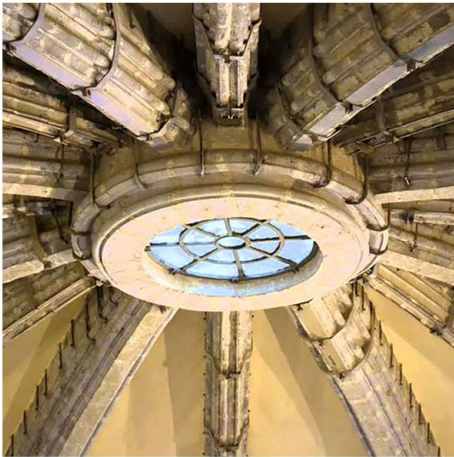
Anche la cappella di San Francesco di Paola presentava un soffitto costolonato. Non sappiamo come fosse chiamata la piccola aula prima del 1485, quando fu dedicata all'eremita per ricordare il suo soggiorno a Napoli. San Francesco fu ospite di Ferrante durante la sosta napoletana del viaggio verso Parigi. Secondo studi recenti il soffitto ligneo, costolonato con un tondo centrale decorato, fu eseguito da Antoni Gomar, autore degli stalli lignei del coro nella cattedrale di Saragozza tra il 1447 e il 1449; il coro era coperto da una volta a stella, che potrebbe aver ispirato Gomar. L'artista fu chiamato a Napoli da Alfonso per eseguire simili sedute nel coro della cappella palatina²⁹. Prima si riteneva che l'autore di questo rivestimento intradossale della copertura fosse Pasqual Esteve, anch'egli a Napoli per volere di Alfonso nel 1446³⁰. In entrambe le ipotesi l'autore quindi sarebbe spagnolo. Il soffitto fu distrutto dai bombardamenti alleati del 1943; a documentare questo interessante interno, oggi restano le fotografie degli anni trenta del Novecento [17].

Un altro soffitto a crociera costolonata con la chiave di volta aggettante si trova nell'ambiente ricavato sotto il ballatoio dello scalone d'onore. Allo stesso tipo di copertura tardo-gotica iberica si ispirano gli intradossi della galleria posta al di sotto della Gran sala.

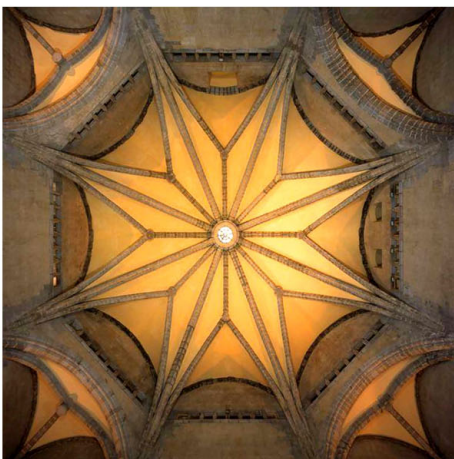
Lo scalone d'onore fu realizzato da Guadagno e Costanzo Buonocore e Costanzo di Vico tra il 1456 e il 1458; si ipotizza però la regia di Sagrera nella composizione, essendo la posizione dello scalone direttamente collegata agli interni della Gran sala. Lo scalone, posto scenograficamente a sinistra della corte a patio, si appoggia sul braccio settentrionale del castello. È una imponente rampa unica, la cui balaustra è poggiata su di un toro a zig-zag; questo tipo di scala è tipica dei patii spagnoli, che, importata nel regno, verrà più volte riproposta nei castelli aragonesi italiani³¹.

[12] NAPOLI, CASTEL NUOVO, GRAN SALA, INTRADOSSO DELLA COPERTURA DOPO L'INCENDIO DEL 1918, FOTO DELLA SOPRINTENDENZA D'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA (R. FILANGIERI, *CASTEL NUOVO*, CIT., P. 69).





[13] NAPOLI, CASTEL NUOVO, GRAN SALA, PARTICOLARE DELL'INNESTO DI COSTOLONI E TIERCERON CON L'OCULO CENTRALE OGGI (R. AMORE, *IL MODELLO COSTRUTTIVO DELLA CUPOLA DELLA GRAN SALA*, CIT., P. 57).



[14] NAPOLI, CASTEL NUOVO, GRAN SALA, L'INTRADOSSO DELLA COPERTURA OGGI (A. BUCCARO, *LA 'CUPOLA UNGHIATA'*; CIT., P. 47).

29. J. Ibáñez Fernández, A. Zaragoza Catalán, *Absidi costruite, absidi progettate*, cit.

30 R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo (parte seconda)*, cit.

31. L. Santoro, *Castelli angioini e aragonesi nel Regno di Napoli*, Milano, Rusconi immagini, 1982.

32. P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986; Idem, *La Cappella Palatina. Gli affreschi di Casaluca*, in *Castel Nuovo*, cit., pp. 75-83.

33. J. Domenge i Mesqueda, *La gran sala de Castelnuovo, Memoria del Alphonsi regis triumphus*, in *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e il XVI secolo*, Montella, CEFRA SM, 2010, pp. 79-80.

Al lato del ballatoio di smonto e di accesso alla sala del trono vi è un tabernacolo dal carattere catalano per la ricca decorazione a racemi, che fa *pendant* con la base del balcone che ripropone il Santo Calice. Ancora di derivazione spagnola è la loggia verso la città tra la Torre di mezzo e la Torre di San Giorgio.

La Cappella palatina e l'Arco di Alfonso

Anche la Cappella palatina, unica parte del castello, dove permangono ancora le originarie strutture angioine, mostra evidenti contaminazioni con la cultura figurativa catalana. La chiesa era a navata unica con abside rettangolare, coperto da una volta archiacuta costolonata; fu costruita tra il 1307 e il 1309. L'abside rivolta al mare era stretta da due esili torrette scalari di pianta poligonale. La semplice volumetria è decisamente verticale, iscrivendo la chiesa al codice dell'architettura gotica di matrice francese. Roberto d'Angiò commissionò a Giotto gli affreschi della cappella; da febbraio 1329 l'artista con la sua bottega realizzò le *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*. A causa dei necessari lavori di consolidamento per i danni subiti dal terremoto del 1456, la cappella fu intonacata negli ultimi decenni del XV secolo³². Si perse così il ciclo pittorico del più grande artista del Gotico italiano; restano solo pochi lacerti giotteschi nelle strombature delle finestre; si riconoscono teste di santi tra racemi e stemmi angioini.

Nel prospetto principale fu inserito un pregiato rosone gotico flamboyant commissionato a Mateu Forcimanya, che giunse a Napoli nei primi anni Sessanta. Nel 1467 l'artista maiorchino ritornò a Maiorca, dove costruì l'ospedale³³, importando di riflesso la sua esperienza napoletana.

Il portale d'ingresso rinascimentale, invece, è l'evidente dimostrazione di un cambiamento dei riferimenti culturali della committenza, il cui maggiore esempio, come vedremo, è l'Arco di trionfo d'Alfonso. Il portale fu iniziato dallo scultore fiorentino Andrea dell'Aquila e terminato nel 1474 dal dalmata Francesco Laurana, che eseguì la Madonna, oggi spostata all'interno della chiesa. A Domenico Gaggini, invece, si deve la scultura della lunetta centrale, ancora in situ: *Madonna con bambino*.

La realizzazione dell'Arco di trionfo di Alfonso iniziata nel 1452 segna un cambiamento dei riferimenti culturali con un'attenzione anche verso gli artisti italiani. L'arco è un'opera unica poiché propone l'arco di trionfo, ripreso dall'architettura antica, e con evidenti risvolti celebrativi, assegnandogli però l'importante funzione di ingresso monumentale al castello-residenza reale; rivendicando per l'edificio il ruolo di casa di re a in parte a discapito di quello di fortezza. Subito l'architettura-scultura fu riconosciuta come opera di matrice classicista: «un'arco de marmori scorpiti e lavoradi a l'antica». Questa descrizione è ripresa da una lettera inviata a Francesco Sforza nel 1455 da Napoli³⁴.

All'arco collaborarono artisti spagnoli, lombardi, romani, dalmati ma, nonostante siano noti i nomi dei tanti artefici, non sono possibili attribuzioni certedi tutte le sculture che lo compongono³⁵. La costruzione fu discontinua; iniziati i lavori, come già detto, dopo il 1452, furono interrotti per il terremoto del 1456 e poi per la morte di Alfonso I nel 1458. Gli anni seguenti videro Ferrante, nuovo re, impegnato a consolidare il suo trono, e solo dopo l'affermazione politica si ricominciò per terminare l'arco. Il lungo elenco di artisti è il seguente: dalla Catalogna



gli intagliatori Antonio Trabuch e Antonio Gomar e lo scultore Michele Perez; da Ragusa (Dubrovnik) il lombardo Petro de Martino e il dalmata Francesco Laurana; da Roma Paolo Taccone; Domenico Gagini, originario di Bissone, che si era formato presso la bottega di Brunelleschi; Antonio de Chellino, che aveva lavorato con Donatello a Padova; Isaia da Pisa e Andrea dell'Aquila. Tutti questi artisti misero in atto un programma culturale che vide coinvolti letterati, umanisti ed eruditi di cui Alfonso si era circondato. La scultura più nota è chiaramente il *Trionfo di Alfonso*, posta nell'attico tra il primo fornice e l'iscrizione di Antonio Beccadelli,

[15] NARDO RAPICANO, MINIATURA DI UNA SALA DEL TRONO IN GIUNIANO MAIO, *DE MAJESTATE*, 1492, F. 27, PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (F. CAPANO, *CASTEL NUOVO DEI RE ANGIOINI E ARAGONESI*, IN *CASTEL NUOVO IN NAPOLI*, CIT. PP. 102-112, P. 109).

[PÁGINA SIGUIENTE]

[16] NAPOLI, CASTEL NUOVO, SCALA A *CARACOL*, INTRADOSSO DELLA CUPOLA (FOTO DI RAFFAELE AMORE, 2019).

34. R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo (parte seconda)*, cit., oggi anche in A. Ghisetti Giavarina, *Profilo dell'architettura a Napoli nell'età di Leonardo*, in *Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Poggio a Caiano-Napoli, CB Edizioni Grandi Opere-CIRICE - FedOA-Federico II University Press, 2020, pp. 45-53, p. 45.

35. F. Bologna F. (1987), *L'Arco trionfale di Alfonso d'Aragona nel Castel Nuovo di Napoli*, in *L'arco di trionfo di Alfonso di Aragona e il suo restauro*, Roma, Arti Grafiche F. Begliomini, 1987, pp. 13-19; P. Leone de Castris, *Un Museo della scultura rinascimentale napoletana*, in *Castel Nuovo*, cit., pp. 85-88, 90-117.

36. F. Bologna, *L'Arco trionfale di Alfonso*, cit., F. Amirante, *L'arco di Alfonso*, in *Castel Nuovo*, a cura di L. Maglio, *Architettura fortificata in Campania. Quaderni dell'Istituto italiano dei castelli*, Napoli, s.e., 2009, n. 2, pp. 14-17.

37. S. Borsi, *Leon Battista Alberti e Napoli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, p. 345.

38. B. de Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 46-47 e 64-65.

39. G.L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, New Haven-London, Yale University Press, 1969, pp. 25, 75-81.

40. A. Ghisetti Giavarina, *Profilo dell'architettura a Napoli*, cit. p. 46.

41. R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Ed. di Comunità, Milano, 1975-1977, II, p. 37.

42. E. Garofalo, *Napoli e il cantiere di Castelnuovo*, in *Matteo Carnilivari e Pere Compte 1506-2006, due maestri del gotico nel Mediterraneo*, a cura di M.R. Nobile, Palermo, Edizioni Caracol, 2006, pp. 124-127; *Verso un repertorio dell'architettura catalana: architettura catalana in Campania province di Benevento, Caserta*, a cura di C. Cundari, Roma, Kappa, 2006; M.R. Nobile, *Due protagonisti dell'ultimo gotico*, in *Matteo Carnilivari e Pere Compte*, cit. pp. 25-34; Idem, *Architettura e costruzione in Italia meridionale (XVI-XVII secolo)*, Palermo, Caracol, 2016.



noto come il Panormita, «Alfonsum Regum Princeps hanc condidit arcem»³⁶. Nonostante l'unicità dell'arco napoletano, è noto l'accostamento al prospetto dei torrioni del Palazzo ducale di Urbino, che riporta anche il monumentale ingresso di Castel Nuovo nel novero delle opere del Rinascimento italiano.

Gli artisti alla corte aragonese nell'ultimo quarto del Quattrocento

Con il regno di Ferrante si consolidarono le alleanze del Regno di Napoli con gli altri stati italiani e anche l'apertura agli artisti provenienti da altre corti italiane. Gli scambi culturali si intensificarono ed è documentato a Napoli nel 1465 Leon Battista Alberti³⁷. In quegli anni iniziarono a comparire elementi di architettura albertiana come il portale del Palazzo di Diomede Carafa, tra i più influenti consiglieri di Ferrante, al quale Lorenzo de' Medici regalò la famosa testa bronzea di cavallo di Donatello (1471)³⁸. Un simile portale fu eseguito, poco dopo, anche per il palazzo di Antonello Petrucci, segretario del re. Su invito di Alfonso, duca di Calabria e re per solo un anno tra il 1494 e il 1495, nell'ultimo ventennio del Quattrocento giunsero a Napoli molti artisti toscani: Giuliano da Sangallo³⁹, Giuliano da Maiano, Luca Fancelli, Francesco di Giorgio, fra Giocondo e Antonio Marchesi da Settignano⁴⁰. La storiografia è stata affascinata dalla presenza degli echi toscani tanto che Roberto Pane definì la messe culturale napoletana di quegli anni come «Firenze a Napoli»⁴¹.

È chiaro che le relazioni tra Napoli e la patria del Rinascimento hanno obliterato per anni il forte legame artistico culturale tra Spagna e Italia, che poi si riproporrà nella prima metà del Cinquecento con il vicereame spagnolo, soprattutto durante il lungo governo di Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga. Studi recenti hanno invece evidenziato il legame con la Spagna ma soprattutto il perdurare nel Regno di Napoli e nel Regno di Sicilia di questa interessante architettura gotico-catalana ibridata da temi classicisti anche dopo i primi vent'anni del regno aragonese⁴². L'opera di Sagrera ebbe quindi una notevole influenza, definita da Marco Nobile un «altro Rinascimento»⁴³. Il tipo di cupola con nervature aggiunte su ambienti quadrati e impostate su basi ottagonali grazie all'utilizzo di archetti con volte a spigolo si ritrova nelle cupole della cappella Naselli della chiesa di San Francesco a Comiso, della chiesa di Sant'Antonio a Scicli, del nuovo coro nella cattedrale di Oristano⁴⁴. Nella capitale del regno invece la cupola stellare costolonata rimane praticamente unica, poiché dopo i lavori di Castel Nuovo e le influenze rinascimentali di matrice toscana ci si rivolgerà all'Italia.

L'eco della Gran sala, struttura grandiosa ma catalana, parafrasando ancora le parole di Summonte, fu messa da parte anche a causa delle vicende che hanno interessato il castello-reggia, che con il vicereame di Pedro de Toledo fu relegato alle sole funzioni militari. Infatti don Pedro si fece costruire a partire dal quinto decennio del XVI secolo da Ferdinando Manlio il Palazzo vicereale. Mentre all'architetto militare Pedro Luis Escrivá fu assegnato il compito di riorganizzare il programma militare e la ristrutturazione e costruzione di vari castelli del regno.

La Gran sala, che era oramai nota come Sala dei baroni, dalla famosa congiura del 1486, ordita da Ferrante per catturare i nobili che lo avrebbero voluto tradire, divenne un grande magazzino per le armi. La cappella palatina fu dedicata a Santa Barbara, protettrice degli artigiani;

l'originario soffitto a capriate lignee della navata fu sostituito dalla volta a botte, che troviamo ancora oggi. Isontuosi appartamenti reali furono riconvertiti in alloggi militari.

Conclusioni

Il Castel Nuovo di Napoli è un monumento di grande valore storico artistico culturale, la sua radicale trasformazione aragonese lo rese «la più grande reggia fortificata del Quattrocento»⁴⁵. La peculiarità dell'edificio che seppe mediare tra la sostanza classica e la veste goticheggiante⁴⁶ e tra il tipo di castello alla moderna e una residenza reale, forse oggi è poco chiara. Tra le cause di tali gravi dispersioni anche le continue trasformazioni; praticamente niente resta delle sontuose decorazioni angioine, e poco di quelle aragonesi, ad eccezione dell'Arco di trionfo di Alfonso. Sono proprio le strutture come le scale, gli ambienti come la Gran sala, nota oggi solo come Sala dei baroni, a perpetrare la memoria di un programma trionfale che fu invece *trait d'union* tra Spagna e Italia e soprattutto paradigma per tante coperture stellari declinate sempre diversamente. Non sappiamo che collegamenti diretti ci siano poi stati tra le coperture nervate spagnole e quella napoletana ma vorrei concludere con la *bóveda estrellada* della Capilla de los Condestables nella Cattedrale di Burgos, che in modo evidente ci mostra come una forma può assumere significati assai diversi. La cappella fu realizzata da Simone de Colonia, figlio di Juan, già architetto della cattedrale, di una famiglia di architetti e scultori di origine tedesca, come ci ricorda il cognome. ■

Castel Nuovo di Alfonso d'Aragona: un ponte tra Napoli e la Spagna.

Dopo anni di crisi politica ed economica Giovanna II d'Angiò-Durazzo, regina di Napoli, minacciata da Luigi III d'Angiò pretendente al trono, nominò suo erede il re Alfonso V de Aragón. Nonostante poi revocasse la successione, erano state poste le basi per una lunga guerra, che terminò nel 1442. Il regno aragonese napoletano (1442-1503) fu breve ma di grande importanza artistico-culturale, poiché il Rinascimento meridionale nacque a Napoli nella seconda metà del XV secolo. I legami con la cultura fiorentina sono noti, ma la ricostruzione di Castel Nuovo angioino in un castello alla 'moderna' può essere il paradigma dell'influenza architettonica e artistica spagnola a Napoli. Nel 1450 Alfonso fece arrivare dalla Spagna l'architetto catalano Guillem Sagrera, che realizzò il suo capolavoro la nuova sala del trono, la Gran sala. Questa è l'esempio più emblematico dell'influenza della cultura artistica spagnola ma anche espressione di contaminazioni con la cultura classica mai sopita in ambiente napoletano.

Parole chiave: Rinascimento meridionale, Guillem Sagrera, la Gran Sala di Castel Nuovo;

Alfonso of Aragon's Castel Nuovo: a bridge between Naples and Spain.

After years of political and economic crisis, Giovanna II of Anjou-Durazzo, Queen of Naples, threatened by Louis III of Anjou pretender to the throne, appointed King Alfonso V de Aragón as her heir. Although she then revoked the succession, the basis were laid for a long war, which ended in 1442. The Neapolitan Aragonese reign (1442-1503) was brief but of great artistic and cultural importance, as the Southern Renaissance was born in Naples in the second half of the 15th century. The links with Florentine culture are well known, but the reconstruction of the Angevin Castel Nuovo into a 'modern' castle may be the paradigm of the Spanish architectural and artistic influence in Naples. In 1450, Alfonso brought the Catalan architect Guillem Sagrera from Spain, who realised his masterpiece the new throne room, the Gran sala. This is the most emblematic example of the influence of Spanish artistic culture, but also an expression of contaminations with classical culture that had never died out in the Neapolitan environment.

Keywords: Southern Italian Renaissance, Guillem Sagrera, the Gran Sala of Castel Nuovo.



[17] NAPOLI, CASTEL NUOVO, CAPPELLA DI SAN FRANCESCO DI PAOLA, RIVESTIMENTO INTRADOSSALE DELLA COPERTURA (R. FILANGIERI, *CASTEL NUOVO*, CIT., P. 175).

43. Ivi, p. 8.

44. Ivi, pp. 19-22, 75, 77.

45. R. Pane, *La Tavola Strozzi tra Firenze e Napoli*, in «Napoli nobilissima», XVIII (gennaio-febbraio), fasc. 1, 1979, p. 3-12.

46. V.C. Galati, *Riflessioni sulla Reggia di Castel Nuovo a Napoli: morfologie architettoniche e tecniche costruttive. Un univoco cantiere antiquario tra Donatello e Leon Battista Alberti?*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», *Brunelleschi, Alberti e oltre*, a cura di F. Canali, nn. 16-17, 2010, p. 159.

Francesca Capano

Ricercatore di Storia dell'Architettura
Dipartimento di Architettura DiARC

Università di Napoli Federico II