

MARIA VITTORIA SPISSU

ZUAN HEIC, CREDO MEMELINO. ADATTAMENTI, TRADUZIONI,  
STORPIATURE DEI NOMI DEGLI ARTISTI OLTREMONTANI  
IN TALUNI SCRITTI ITALIANI DI PRIMA ETÀ MODERNA

*Abstract:* This paper focuses on the Italian reception of the names of foreign painters during the 15th and 16th centuries, presenting a few specific cases that shed light on the process of incorporation, through which the pronunciation of Flemish names – some well-known, some still to be identified – was conveyed in writing by critics and collectors. Treatises and inventories give us the opportunity to reflect on the misspellings, adaptations, puzzling translations, as well as on the customs and meanings, concerning the response to both foreign sounds and competing stylistic schools from outside Italy.

*Keywords:* Renaissance, Flemish and traveller painters, foreign names and sounds, Italian reception, historiographic sources, impact of Otherness

L'integrazione tra i due mondi, nordico e mediterraneo, è agevolata dalla venuta di artisti che già nel Quattrocento dalle Fiandre, dall'Olanda, dalla Germania – come pure dalla Penisola Iberica – giungono in Italia per osservare le antichità (alcune appena riscoperte), per copiare, imitare e apprendere le novità raffaellesche e per misurarsi con la prospettiva e il colorire al di qua dalle Alpi. Intraprendono il loro *voyage de formation*, quello che poi diventerà la *Italienische Reise*, per risalire alla sorgente della maniera moderna e della classicità: una sorta di tappa obbligata del proprio *Wanderjahr*, che vede pittori concorrenti e potenziali collezionisti imbattersi in nomi di forestieri. Si vedrà come il contatto tra i due mondi genererà, oltre a curiosità e diffidenza, perplessità di fronte alle grafie e ai suoni dei nomi stranieri, che verranno resi in italiano nei modi più svariati e non di rado sorprendenti.<sup>1</sup>

La notorietà dei Fiamminghi in Italia passa attraverso i canali del collezionismo delle corti, ma i mecenati provengono anche dall'ambiente della borghesia mercantile. Firenze, Genova, Napoli e Venezia, per ragioni commerciali, politiche e diplomatiche, risultano le città dove se ne può ritrovare

<sup>1</sup> CATERINA LIMENTANI VIRDIS, *La fortuna dei Fiamminghi a Venezia nel Cinquecento*, «Arte veneta» XXXII (1978), pp. 141-146. Il presente saggio prende in gran parte le mosse dalle riflessioni contenute nel lavoro di Caterina Limentani Virdis, che ringrazio sinceramente.

una più spiccata presenza. Ma anche Ferrara e Urbino, dove si stabilisce Giusto di Gand, chiamato da Federico da Montefeltro, diventeranno nella seconda metà del Quattrocento centri interessati all'arte fiamminga e ai suoi rappresentanti. Talvolta sono contingenze e occasioni fortunate ad attirare nuovi stranieri, come senza dubbio è avvenuto per l'elezione al soglio pontificio di Adriano VI, Adriaan Floriszoon Boeyens, originario di Utrecht. Sarà proprio durante il suo fulmineo papato (1522-1523) che l'artista olandese Jan van Scorel diventerà curatore del Cortile del Belvedere.

Nelle fonti storiografiche non è infrequente imbattersi in veri e propri rompicapo, laddove il nome dell'autore di un qualche dipinto, passando di bocca in bocca o venendo trascritto ad orecchio, subisca una trasformazione che scombina la sequenza delle lettere che lo compongono a tal punto da divenire quasi irricognoscibile. Si tratta in molti casi di trascrizioni di suoni e grafie approssimative e di pura invenzione, specie quando colui che è chiamato a stilare un inventario di beni è sprovvisto della cultura specifica relativa a fatti e persone del mondo dell'arte. Tra le fonti utilizzate per il presente studio vi sono quelle di tipo storico-letterario,<sup>2</sup> ma anche, altrettanto interessanti, le tracce d'archivio, gli inventari e i registri, fra i quali per es. i documenti della *Fraglia dei pittori veneziani*.<sup>3</sup> L'obbligo per i maestri di denunciare la presa a bottega di apprendisti presso la magistratura della Giustizia Vecchia costituisce un'altra fonte foriera di nominativi. Cólti amatori dimostrano frequentemente una più fine conoscenza dei nomi e dei contesti di provenienza, poiché il fine probabilmente non è tanto quello di ridimensionare la portata delle scuole d'oltralpe quanto di dare conto del valore economico dei pezzi – e qui l'attribuzione corretta fa la differenza – ed esibire una certa *connoisseurship* riguardo ai nomi dei pittori forestieri.

Così come il termine 'fiammingo',<sup>4</sup> nella prima età moderna, si attribuisce in modo molto estensivo e quasi indifferenziato agli 'oltremontani' tutti, che giungano dalle Fiandre, dai Paesi Bassi, più precisamente dall'Olanda, o dalla Germania, allo stesso modo può capitare che 'todesco' accompagni il nome di pittori di varia provenienza – ad es. lo stesso Hieronymus Bosch, di origine olandese, viene chiamato *Jeronimo Todeschino*.

Nonostante l'apprezzamento dei pittori fiamminghi, e specialmente dei loro paesaggi, sono i condizionamenti geografico-culturali a viziare la per-

<sup>2</sup> PAOLO TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra, la pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, con una presentazione di C. Limentani Viridis, Modena, Mucchi 1981.

<sup>3</sup> ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki 1975.

<sup>4</sup> PETER J. VAN KESSEL, *Van Fiandra naar Olanda. Veranderende visie in het vroegmoderne Italië op de Nederlandse identiteit*, «Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen», LVI (1993), 5, pp. 173-196.

cezione delle opere d'arte forestiere, con ripercussioni sui giudizi stilistici espressi, a volte tra loro contraddittori, circa la ricezione dei prodotti della cultura d'oltralpe. Regolarmente infatti la maniera 'gotica', 'secca' e 'selvatica' viene opposta all'umanistica consonanza tra uomo e cosmo, alla maniera 'dolce' e 'unita' di un Giorgione, mentre le foreste nordiche, dai fitti e per niente ameni intrichi, contrastano nell'immaginario degli studiosi col 'contado asolano' o con i 'petrarcheschi colli euganei'. Asprezza, tortuosità e verticalismo dell'arte nordica sono considerati il rovescio della civiltà culturale mediterranea e italo-centrica, una prospettiva ideologica (e conservatrice) di cui risente Vasari.<sup>5</sup> Simili dicotomie compariranno più tardi in Heinrich Wölfflin,<sup>6</sup> come anche in Jacob Burckhardt,<sup>7</sup> il quale parlerà a tal proposito di 'innata propensione al fantastico del popolo germanico'. La scelta ricorrente dei termini 'fiammingo' e 'tedesco', quando sia accompagnata dal silenzio sul cognome dell'autore, rivela in molti casi non solo la percezione di una realtà geografica aliena, lontana e forestiera, ma anche la volontà di comunicare e distinguere, persino linguisticamente, i valori e l'identità collettiva di un altro *Volksgeist*.

L'assimilazione e la comprensione di elementi onomastici nordici nel contesto italiano non combacia comunque con la conoscenza di solito più consapevole delle specificità ideative, delle qualità tecniche e dei pregi pittorici dei forestieri. L'intento biografico, cronachistico e documentario è maggiore in autori quali Bartolomeo Facio, che descrivono preferenze e gusti di aristocratici e umanisti, riservando spesso ricchi riferimenti ai nomi dei pittori nordici. Sistematicamente invece nei trattati si può riscontrare un programmatico distacco polemico nei confronti della tradizione nordica e gotica a seguito di un filtro italo-centrico, generatore di pregiudizio e censura. Al

<sup>5</sup> FRÉDÉRIC ELSIG, *Giorgio Vasari e l'arte a nord delle Alpi*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), a c. di B. Agosti – S. Ginzburg – A. Nova, Venezia, Marsilio 2013, pp. 239-245.

<sup>6</sup> HEINRICH WÖLFFLIN, *Italien und das deutsche Formgefühl. Die Kunst der Renaissance*, München, Bruckmann 1931. Si veda anche WILHELM SCHLING, «Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst». *Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl*, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, Atti del convegno (Cortona, 16-18 maggio 2007), a c. di S. Frommel – A. Bruculeri, Roma, Campisano 2012 (Hautes Études – histoire de l'art), pp. 165-176; MAURIZIO GHELARDI, *Il cavaliere e il Bodensee. Heinrich Wölfflin: l'Italia e il sentimento tedesco della forma*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2012), Roma, Bardi Edizioni 2015, pp. 53-64.

<sup>7</sup> JACOB BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, Schweighauser 1860. Cfr. BRUCE BOUCHER, *Jacob Burckhardt and the «Renaissance» north of the Alps*, in *Time and place: The geohistory of art*, a c. di T. Da Costa Kaufmann – E. Pilliod, Aldershot, Ashgate 2005 (Histories of vision), pp. 21-35; MAURIZIO GHELARDI, *Jacob Burckhardt, Holbein e il rinascimento del Nord*, in *Jacob Burckhardt: storia della cultura, storia dell'arte*, a c. di M. Ghelardi – M. Seidel, Venezia, Marsilio 2002 (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 6), pp. 115-146.

contrario, negli inventari l'atteggiamento empirico di registrazione, descrizione e trasmissione apre a tracce molteplici che indicano un'attenzione maggiore ai nomi dei forestieri.

La maniera fiamminga è presentata come scuola limitata perché gli «antichi maestri mai non uscirono di loro paese», mentre quelli contemporanei riscuotono maggiore simpatia, perché furono «molto osservatori della maniera italiana».<sup>8</sup> Il loro merito consiste – secondo Vasari – nell'aver diffuso nelle loro regioni d'origine «molti nuovi modi cavati d'Italia» (con riferimento al romanismo neerlandese). Per definire la vasta zona a nord delle Alpi, anche Vasari usa il termine 'tedesco',<sup>9</sup> che rimanda storicamente ai Goti, ad un passato oscuro, barbaro, che occorre superare, così come la maniera moderna si è lasciata alle spalle il gotico. Lo stesso storiografo toscano parla di Dürer, pittore di gran fama, noto a livello internazionale se non altro per la sua produzione grafica – ampiamente imitata (contraffatta) e diffusa anche in Italia –, e, nel bocciarne la maniera tedesca tagliente e «secca», lo dice «fiammingo»; aggiunge poi che è «tornato in Fiandra» e che è concorrente di un altro mirabile incisore (anche lui importante pittore), *Luca d'Olanda*, individuabile in Lucas van Leyden. Egli tenta anche una traduzione del nome dell'incisore tedesco in *Alberto Duro*, mentre Sabba da Castiglione nei *Ricordi ovvero ammaestramenti* (1575) trasforma a sua volta il nome forestiero italianizzandolo in Alberto Durreri. Vasari così articola il suo giudizio sul grande artista tedesco:

[...] nel vero, se quest'uomo, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana come egli ebbe la Fiandra (*sic*), ed avesse potuto studiare le cose di Roma come abbian fatto noi, sarebbe stato il migliore pittore de' paesi nostri, siccome fu il più raro e più celebrato che abbiano mai avuto i Fiamminghi (*sic!*).

Simili valutazioni sono rinvenibili estesamente nella letteratura della prima metà del Cinquecento, dovute a prese di posizione di tipo ideologico e a una sottesa difesa del primato del disegno e dell'arte italiana, con la conseguente codificazione della supremazia delle opere del nostro Rinascimento. Da ciò si può arguire che l'aver giudicato la pittura fiamminga «senza discernimento né scelta», «né disinvoltura», «senza sostanza né nerbo» (si tratta

<sup>8</sup> GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuouo dal medesimo riuiste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti dall'anno 1550. insino al 1567*, In Fiorenza, appresso i Giunti 1568, vol. VI, *Di diversi artefici italiani e fiamminghi*, p. 224 (anche consultabile direttamente <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>).

<sup>9</sup> JOSEF GLOWA, *The role of art in the cultural competition between Germans and Italians in the sixteenth century. Johann Fischart's response to Vasari's 'Vite' (1568)*, «Simiolus», XXXVII (2015), 2013/14, 3/4, pp. 187-203.

dell'intervento censorio di Michelangelo)<sup>10</sup> abbia indotto ad una registrazione di quei nomi senza che si avvertisse l'esigenza di ravvisare con precisione l'identità anagrafica dei singoli artisti, tanto che un Giovanni o Paolo o Luca Fiammingo suonano con un effetto quasi simile a quello prodotto da un anonimo, reiterato e vuoto John Doe trascritto nei contemporanei archivi di polizia. Come se ad una supposta mancanza di 'discernimento' nella pittura di quelli dovesse implicitamente seguire una mancanza di 'sostanza' nella memoria dei loro nomi, ridotti a veloci e inesatti cenni, parallelamente a quanto avviene nella considerazione del contributo dei fiamminghi, relegato nell'opinione comune alla pittura di sfondi.

Se, come sembra, il problema dell'identificazione del nome completo e corretto dell'autore non viene sentito come urgente, tuttavia le annotazioni incomplete che spesso si incontrano non sono imputabili necessariamente a sciatteria: era assai diffusa la consuetudine di percepire e tramandare i nomi forestieri con una certa approssimazione. Ci si imbatte allora in una grande quantità di *Giovanni Fiammingo*, senza dubbio il nome più largamente citato e il più facilmente soggetto a confusione, un nome-sineddoche – una sorta di Signor Rossi – tutt'oggi identificabile con un'enorme quantità di *Jan*, Giovanni appunto – che troviamo talvolta reso anche con *Zuan* –, provenienti dal nord Europa (o dalla Francia), attivi nella penisola o noti attraverso la fama delle loro opere. Espressione di meraviglia e gusto per l'esotico contraddistinguono alcune annotazioni, nelle quali i campioni dell'arte fiamminga sono indicati con il solo nome in quanto già attornati da un'aura leggendaria e circolanti da tempo nel contesto italiano: nomi riconoscibili quanto lo sono quelli di Giotto o Piero.

Se ne può dedurre che, in particolari casi, la stringatezza dei riferimenti e la netta mancanza del cognome non sono indice di discriminazione e di poca considerazione, bensì di una riconoscibilità condivisa – che tuttavia, fuori contesto, genera non poca incertezza, vista l'alta percentuale per es. di autori di nome *Giovanni Fiammingo*, di cui si diceva. Si trovano altresì rimandi ad un *Ruggiero Gallico* (Rogier van der Weyden, Tournai 1399 – Bruxelles 1464) o *Rugieri da Bruggia* o *Ruzieri da Burges*. Allo stesso modo Renato d'Angiò è chiamato *Renato di Provenza*. Indicare la provenienza pertanto non conferisce propriamente una connotazione negativa, in quanto rappresenta una consuetudine adottata da sempre per denominare tutti gli stranieri, tanto antica da essere presente addirittura in Plauto.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> A tale prospettiva aderiscono in molti, da Michelangelo (attraverso *I Quattro dialoghi sulla pittura*, di Francisco de Hollanda, 1538) a Longhi: si veda PATRIZIA ROSSI, *Longhi giovane e l'arte fiamminga. A proposito di Kleine Malerei*, «Lingua e Letteratura», XIX (1996), 26, pp. 159-173.

<sup>11</sup> Cfr. MAURIZIO BETTINI – ALESSANDRO BARBERO, *Straniero: l'invasore, l'esule, l'altro*, Milano, Encyclomedia 2012.

A Venezia<sup>12</sup> soggiornano Albrecht Dürer e Jan van Scorel. È la città in cui scrive lo stesso Marcantonio Michiel,<sup>13</sup> colto conoscitore, che redige *Notizia d'opere del disegno*, un insieme di appunti suggestivi sulle collezioni d'arte catalogate secondo un criterio topografico, appunti in cui sono raccolte informazioni di grande interesse relativamente agli anni compresi tra il 1521 e il 1543. L'identificazione degli autori citati non riesce sempre agevole a causa di facili omonimie o di vere e proprie sviste e sovrapposizioni. Si confrontino ad esempio le due annotazioni «Zuan Heic, credo Memelino, Ponentino, fatto nel 1440» e «ma li più e più verisimilmente l'attribuiscono a Giances, ovvero el Memelin», tra le quali è in atto uno scambio di persona tra Jan van Eyck e Hans Memling. Scorel è qui citato come *Zuan Scorel de Olanda*. Michiel, 'cordialmente esterofilo', è sensibile alle qualità pittoriche che chiama 'ponentine': ne è indiretta testimonianza il fatto che sia il destinatario della lettera che Pietro Summonte gli indirizza nel 1524 con generosi riferimenti alla diffusione del gusto fiammingo a Napoli.

Nelle rimanenti fonti letterarie si trova un 'netto sciovinismo', una chiusura nei confronti della pittura del Nord. Nella *Cronaca Rimata* (1492) di Giovanni Santi, nonostante vi si possa leggere l'elogio della pittura fiamminga (del colorire), sono annullate le caratteristiche individuali degli artisti. Altre volte nome e personalità si impongono, come avviene per Hieronymus Bosch in Lomazzo, che descrive l'artista intento a «rappresentare strane apparenze e spaventevoli, orridi sogni». <sup>14</sup> Se si scorrono i nomi che ritornano nella letteratura, si comprende come il conformarsi alla pittura dei grandi italiani, per es. dei Veneziani, sia considerato merito e discrimine, per cui sono ricordati – comunque in maniera indistinta – gli allievi fiamminghi di Tiziano e Tintoretto. <sup>15</sup> Aretino nelle *Lettere*, malgrado dimostri interesse per l'imitazione della natura e la 'scanzonata libertà di gusto' dei pittori fiamminghi, tace i

<sup>12</sup> ISABELLA DI LENARDO, *Artisti-mercanti-collezionisti: il ruolo delle comunità fiamminga e tedesca a Venezia nelle dinamiche artistiche della prima età moderna*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia, 22 aprile 2013, <http://hdl.handle.net/10579/3007>.

<sup>13</sup> LORNE CAMPBELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries*, «The Burlington Magazine», CXXIII (1981), 123, pp. 467-473.

<sup>14</sup> GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diviso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la pratica d'essa pittura*, In Milano, appresso Paolo Gottardo Pontio 1584.

<sup>15</sup> Presso Tintoretto (dove compare citato Maarten de Vos e dove si è ipotizzato sia stato accolto come assistente anche il Pozzoserrato) è segnalato *Paolo Fiammingo* (1540-1596), mentre Lambert Sustris (1515-post 1560) è ricollegabile alla bottega di Tiziano. BERT W. MEIJER, *Paolo Fiammingo tra indigeni e 'forestieri' a Venezia*, «Prospettiva», (1983), 32, pp. 20-32; ID., *Fiamminghi e olandesi nella bottega veneziana: il caso di Jacopo Tintoretto*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000), a c. di B. Aikema – B. L. Brown, Milano, Bompiani 1999, pp. 132-143; GIORGIO TAGLIAFERRO – BERNARD AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 2009, pp. 335-387.

loro nomi. Dolce, ancor peggio, nel *Dialogo*<sup>16</sup> rivela una ‘patente xenofobia’: i Fiamminghi sono assimilati tacitamente al giudizio negativo espresso su Dürer, che «errò», e rincara la dose: «se l’istesso fosse nato così in Italia come nacque in Germania, mi giova a credere ch’ei non sarebbe stato inferiore ad alcuno».<sup>17</sup> Il suo è un ‘rifiuto programmatico’, a beneficio della ‘convenevolezza’. Anche lui non cita mai i nomi propri degli artisti nordici.

Per Pino i nordici sono «privi della vera via», anche se scrive, a proposito dei «lontani», «che ne sono molto dotati gli Oltremontani, e questo avviene perché fingono i paesi abitati da loro, i quali per quella loro selvatichezza si rendono gratissimi».<sup>18</sup> Di questi artisti viene apparentemente apprezzata l’industriosità, salvo poi affermare che essi «hanno il cervello nelle mani», mentre stravaganza e selvatichezza, quella dei barbari e dei selvaggi, quella della maniera vecchia e dei Goti, sono tratti ricorrenti. Giunge poi l’esaltazione dell’italica superiorità, che va dal campo artistico a quello paesaggistico – «noi italiani siamo nel giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fingere» – passando per la padronanza per di più anche di talune specialità tecniche e qualitative già riconosciute ai nordici – «pur io ho veduto di mano di Tiziano paesi miracolosi, e molto più graziosi che li fiandresi non sono».<sup>19</sup>

Per quanto specialisti di sfondi e ‘frivolezze’, certo questi forestieri nelle botteghe e nei cantieri italiani non dovettero occuparsi solo di tali aspetti, in quanto lo stesso Ridolfi ammetteva che un Rocco da San Silvestro ospitava «in casa buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri»,<sup>20</sup> animati e comprendenti senza dubbio figure e storie.

Un *Lodovico Fiamingo* è attivo a Treviso (1603-1605). Si tratta di Lodewijk Toeput, originario di Anversa, anche noto come *Lodovico Pozzo da Treviso* o come *il Pozzoserrato*, appellativo divenuto nome d’arte e ‘moneta di scambio’ per meglio inserirsi nel contesto italiano. Si tratta di un tentativo di traduzione dal quale scaturisce un nome immaginifico e un’invenzione onomastica. Così come alla stessa assimilazione del nome forestiero è sottoposto Noël Cochin (*Nadal Cosin*, *Coshin de Venise*), il cui cognome, ripor-

<sup>16</sup> LUDOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino (1557)*, in *Dolce’s Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento*, a c. di M. W. Roskill, New York, New York University Press 1968, pp. 83-195.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>18</sup> PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, Edizione critica con introduzione e note a c. di R. Pallucchini – A. Pallucchini, Venezia, D. Guarnati 1946, pp. 145-146, note 3 e 4.

<sup>19</sup> *Id.*, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuouamente dato in luce*, In Vinegia, per Paulo Gherardo 1548 (In Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato 1548), pp. 133-134.

<sup>20</sup> CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell’arte o vero le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato* (1648), a c. di D. F. von Hadeln, 2 voll., Berlino, G. Grote 1914-1924, II, p. 101.

tato al quotidiano, suona più familiare come *Cussìn*, ‘cuscino’ in dialetto veneziano.

Talvolta la provenienza del pittore offre il destro per un diverso avvicinamento alla tradizione: così *Giusto di Gand* è chiamato da Vasari *Giusto da Guanto*, per cui nella storpiatura o traduzione del nome interviene un riferimento al toponimo d’origine, ripreso dalla topografia medioevale. Lo stesso Dante infatti indicava con *Guanto* la città di Gand: «Ma se Doagio, Guanto, Lillà e Bruggia [...]» (*Purg.* XX, v. 46). Così pure la *sedia di Boldù* (‘l’assedio di Boldù’), che compare citata in un documento registrato a Mantova,<sup>21</sup> può lasciare *d’emblée* spiazzati, trattandosi dell’esito della codificazione in *Bolduc* di Bois-le-duc (‘bosco ducale’), nome francese della città del Brabante ‘s-Hertogenbosch – dove poi ‘sedia’ risulta una traduzione maccheronica di *siège* (*faire le siège* sta appunto per ‘assediare’), che però significa ‘sedile’.

Ma i casi di manipolazione dei nomi forestieri sono, come si è già notato, fra loro molto diversi. Ad esempio abbiamo un *Ieronimo Cocca* per Hieronymus Cock. Si passa dall’omissione alla riduzione della forma onomastica a comune denominatore (con l’applicazione di una sorta di cognome comune: *Fiammingo*) per arrivare a libere traduzioni per assonanza, come *Ausse* per Hans Memling, o a soluzioni in parte del tutto arbitrarie, come nel caso di *Giovanni d’Hemsen*, resa di Maarten van Heemskerck!

È pur vero che la perdita del cognome e la sua sostituzione con l’indicazione ‘Fiandra’ o ‘Fiammingo’ assolvono ad una funzione precisa, adattata sulle esigenze del parlante, vale a dire hanno lo scopo di individuare il referente, descriverlo e distinguerlo per quella che ne è la caratteristica più importante: la sua provenienza. Lontano dall’essere mono-referenziale, il nome diviene in tal processo soggetto a un esponenziale livello di omonimia, che comunque soddisfa il parlante, che non si sforza di comprendere le forme onomastiche e spesso neppure di rendere i suoni forestieri, per perseguire invece l’obiettivo di nominare l’altro aggiungendo elementi distintivi e caricando il nuovo nome di un significato descrittivo utile nel contesto comunicativo di adozione. In sostanza, la sola traduzione del nome proprio con grafie e suoni familiari al parlante comporta in un primo momento la perdita dell’indicazione della nazionalità (o dei natali), che deve essere poi recuperata grazie alla sostituzione del cognome (si direbbe, in tale economia, irrilevante) con ‘Fiandra’ o ‘Fiammingo’.

In tale processo l’introduzione del termine *Fiammingo* diviene ancor di più un marcatore culturale d’appartenenza o di alterità. Simile processo, ma

<sup>21</sup> DONATELLA MATTIOLI, *Pittori e dipinti neerlandesi presenti a Mantova dal 1506 ai nostri giorni*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell’Arte, a.a. 1976-1977.

dall'esito ancor più contratto, è quello che tramanda il solo nome, *Lovanio*, forse da intendersi per Livieno de Witte o da Anversa (attivo a Gand tra il 1518 e il 1578), o quello, ancor più equivoco, che rende con *Lodovico da Luano* il nome dell'artista Dirick d'Harlem, originario di Haarlem, ma attivo a Lovanio tra il 1445 e il 1475. Si tratta in molti casi di una sorta di *pareidolia*, cioè di ricorso a forme note a fronte di locuzioni alloglotte, per cui ci si può chiedere se *Sancistano Fiamengo*, registrato nella *Fraglia* anche come *Sasso d'Oro* nel 1590, sia stato o meno originario della località chiamata Goudse Steen, in provincia di Utrecht. A qualcosa di simile potrebbe essere stato sottoposto ad esempio il nome di un certo *Pellegrino Sassoduro fiammingo*, presente a Roma nel 1608, e quello di un *Zuane Fiamengo Salamandra*, presente nel succitato registro veneziano.<sup>22</sup>

Altro caso è l'adattamento del proprio nome al contesto di convenzioni e tradizioni culturali di arrivo. In quest'ottica il pittore, desideroso di integrazione e riconoscimento, latinizza il proprio cognome forestiero, usando in tal modo per sé una nuova forma onomastica coniata *ad hoc* e legata in certo qual modo a quella civiltà classica che va cercando e in cui si identifica. È con tali intenti che il *Maestro Ermanno fiammingo*, a Roma dal 1536 al 1541, incide a graffito il suo stesso nome sulle pareti della Domus Aurea, luogo riscoperto alla fine del XV secolo e agognato dai pittori del tempo, specialmente dai nordici, che vi tracciano i propri nomi, come fa ad esempio *Herman Posthumus* firmandosi *Her. Postma*.<sup>23</sup>

Casi particolarmente interessanti da sbrogliare sono dati dalle storpiature paronimiche. Si pensi a *Gulielmo Fiamengo Trombetta*, usato nel 1597 forse per indicare un possibile Willem van Tromp (*trompet* è 'tromba' in olandese). Simile è la trasformazione del nome Jaques van de Kerckhove,<sup>24</sup>

<sup>22</sup> LIMENTANI VIRDIS, *La fortuna dei Fiamminghi...*, cit.; in particolare si veda l'appendice con l'indice dei nomi individuati nelle fonti archivistiche e storico-critiche a p. 146.

<sup>23</sup> NICOLE DACOS, *Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landsbut*, «The Burlington Magazine», CXXVII (1985), pp. 433-438: «Among the many visitors' names still legible on the vault of the *grotta nera* of the Domus Aurea are several clearly of Netherlandish origin, grouped on the same section of wall. Near to some scarcely decipherable fragments can be clearly read 'HEMSKERCK', 'HER. POSTMA' and 'LAM AMSTER', all written in the same hand, evidence of the visit of a group of Netherlandish artists which must have included Martin van Heemskerck, Lamberto d'Amsterdam, otherwise known as Sustris [...] and Herman Postma. This last must have latinised his typically Friesian name, too difficult for the Italians to pronounce, to the like-sounding 'Posthumus'. [...] The account books of the *apparati* designed for the ceremonial entry of Charles V twice mention 'Maestro Ermanno' e companion, 5<sup>th</sup> April, in payments for the Porta S. Sebastiano and for the arch erected near the Palazzo Venezia; a further payment for works in the papal palace made on 20<sup>th</sup> April – two days after the festivities had ended – refers to 'Maestro Ermanno e compagni fiamminghi'».

<sup>24</sup> DEBRA MILLER, *A Confusion of Names: Jacobus Victors and Jacob van de Kerckhoven*, «Oud Holland», CV (1991), 1, pp. 44-49.

originario di Anversa, attivo a Venezia tra il 1685 e il 1712, noto come *Girolamo van den Kerkhoven*, *Jacomo Samiter*, *Giacomo van der Kerckhoven*, *Jaques van de Kerckbove*, *Jacob Kerzchoven*, *Giacomo da Castello*, *Giacomo Semiterio*, o anche solo e soprattutto come *Cimiterio* – appellativo che traduce il suo cognome, che rimanda alla parola olandese *Kerkhof*, vale a dire ‘cimitero’.

Degno di nota è anche *Lamberto Fiammingo*, da identificarsi con Lambert Sustris (*Süter*, *Suster*, *Susterus*, *Süstris*, *Zustris*, *Zustrus*), originario di Amsterdam (ma attivo a Roma, Venezia e Padova), onomasticamente scambiabile con *Lambert Suavius*<sup>25</sup> (*Le Doux*, *Soete*, *Sutman*, *Suttemine*, *Zutman*), originario di Liegi e attivo nei medesimi anni. Allo stesso modo tra i vari *Giovanni Fiammingo* figura Jan Stefan van Calcar, originario della Renania Settentrionale-Vestfalia, naturalizzato olandese e attivo a Venezia (1536-1537) e Napoli (1545-1546).<sup>26</sup> Ugualmente Giulio Romano riferisce (1536) a Federico II, duca di Mantova, che il maestro *Luca Flamingo* ha *finto* ‘doi belli paesi’. Lo stesso è citato in un’altra lettera come *el Todesco*, decoratore per la Sala dei Cavalli in Palazzo Ducale e specialista di paesaggi;<sup>27</sup> ma un *Luca Fiammingo* o *Luca di Fiandra* (o *d’Olanda*) lavora anche a Ferrara (1545-1554), agli arazzi per le *Storie dei santi Giorgio e Aureliano* (Museo della Cattedrale), tessuti nella manifattura della città da Jan Karcher su cartoni di Garofalo, Camillo Filippi e dello stesso Luca Fiammingo. Un altro Giovanni Fiammingo compare in un elenco dei salariati della corte Gonzaga nell’ultimo decennio del XVI secolo, identificabile questa volta con Jean Bahuët, ivi attivo come ritrattista. Ancora un *Giovanni Fiammingo* è «Giovanni della Strada fiammingo (di Brucies), il quale ha buon disegno, bonissimi capricci, molta invenzione e buon modo di colorire».<sup>28</sup> Si tratta di

<sup>25</sup> Da non confondersi con un altro *Lamberto Fiammingo*, *Lambert Lombard*, anche lui originario di Liegi, attivo a Roma (1537-1538). MATHILDE BERT, *Lambert Lombard à la recherche de la science des peintres antiques. Quelques pistes pour reconsidérer les rapports entre les Pays Bas et l’Italie à la lumière des écrits sur l’art*, in *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas XVIe-XVIIIe siècles*, Atti del convegno (Roma, Accademia Belgica, 24-25 aprile 2009), a c. di R. Dekoninck, Brussel/Rome, Institut Historique Belge 2012, pp. 13-25.

<sup>26</sup> Nel gruppo degli Jan oltremontani si trova anche Jan Soens, attivo a Roma (1573-1575) e Parma (1575-1611).

<sup>27</sup> Archivio di Stato di Mantova, 1536 giugno 13, *Fabbriche di castello e di Marmirolo*, Autografi, b. 7, c. 237r.; ASMN 1536 ottobre 28, *Fabbriche di castello, Beccherie, chiesa del Crocifisso*, Autografi, b. 7, c. 239r.-v.: «et domattina me ne vado a Marmirolo a mettere a opera li marangoni et a visitare maestro Luca Flamingo, quale ho inteso non si sente molto bene»; «El Todesco ha cominzato a lavorare, credo che l’ultimo dii ditta ancor lui harrà finito de conciare tutti li paesi delli cavalli con soi morsi et littere»; «A Marmirolo quello depintore fiamengo dipinze quelli paesi sotto la logia»; «maestro Luca ha finiti doi belli paesi et li ho messo buono ordine».

<sup>28</sup> VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a c. di R. Bettarini; commento secolare a c. di P. Barocchi, 6 voll., Firenze, S.P.E.S. 1966-1987,

Jan van der Straet, noto come *Giovanni Stradano* (*Johannes Stradanus*, *Jan van Straten*), o *Giovanni della Strada* (*straat* è infatti ‘strada’), nato a Bruges, ma attivo a Firenze tra il 1550 e il 1545 e a Roma tra il 1550 e il 1553.

Di frequente ci si può imbattere in situazioni comunicative ‘scivolose’, in cui gli autori di scritti sull’arte citano con superficialità nomi forestieri, finendo per scatenare l’acume interpretativo degli studiosi, che cercano di decodificare nomi all’apparenza di pura invenzione, col sospetto, a volte fondato, che le storpiature e gli adattamenti siano frutto di traduzioni forzate e distorsioni.<sup>29</sup> Estrapolati da fonti inventariali come dalla letteratura storico-critica, i nomi forestieri, variamente trasformati, danno vita così ora a divertenti prove di traduzione ora a sottili tentativi di screditamento. Talvolta è il pittore stesso a non disdegnare di adottare una nuova trascrizione del proprio nome o una sostituzione del cognome con la sola denominazione toponimica, posta a fianco del nome ‘tradotto’, per facilitare i contatti con possibili acquirenti e la diffusione delle proprie opere.

Specialmente nei casi di pittori itineranti, con un’attività transregionale, può emergere la necessità di adattarsi alle parlate e farsi intendere, ragion per cui il nome diviene un’entità suscettibile di mutazione.<sup>30</sup> È il caso per es. di Aine Bru (secondo l’attuale grafia), che compare nei testi notarili come *Ayna*, *Ayne*, *Anye*, *Anyne*, *Aynau*, *Aynai*, *Enricus* o *Luricus*, unito a *Bru*, *Brun*, *de Bru* o *de Brun*. Acutamente è stato notato che «une telle variété pourrait correspondre à l’adaptation phonétique par les notaires ou les scribes catalans d’une appellation germanique comme Heine – ou Henrik, ou Henri de Bruyn ou de Bruyne».<sup>31</sup> È significativo il fatto che sovente le

*Degli Accademici del disegno, pittori, scultori e architetti e dell’opere loro, e prima Del Bronzino*, VI, 1987, p. 243 (la numerazione rispecchia quella della fonte originaria).

<sup>29</sup> Si confronti la trasformazione di *Johannes van Beygem/ Giovanni Vambayghems*: «In questo caso il percorso del cognome Jan, dalla grafia originaria alle versioni ferraresi, presenta delle alterazioni prodotte probabilmente dalla somma di più fenomeni fonetici: (1) la grafia fonetica *ai* (*Vambaighems*, *Vambaigens*) dei dittonghi di *eij/ ey* (*Beijghem*, *Beyghem*) dovuta alla pronuncia incerta del neerlandese da parte di persone che non conoscono la lingua; (2) l’assimilazione regressiva del dittongo fonetico *ai* (*Vaimbegms*) nel *van* iniziale (*Van Beyghem*); (3) la labializzazione, tipicamente italiana, della nasale di *van* di fronte alla labiale sonora *b* (*Vambaighems*). Tenendo conto di questi risultati, è opportuno ricordare, per una volta ancora, che tutte le variazioni del cognome così come si presentano nei documenti ferraresi seicenteschi (*Vambayghems*, *Vambaigens*, ecc.), sono in realtà delle storpiature di quello originario, e come tali vanno dunque considerate». FEDERICA VERATELLI, *Per Johannes van Beyghem alias Giovanni Vangembes: una postilla sulla sua identificazione e qualche anteprima dagli archivi*, in *Le due muse, scritti d’arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a c. di F. Cappelletti – A. Carboni Baiardi – V. Curzi – C. Prete, Ancona, Il Lavoro Editoriale 2012, pp. 472-482.

<sup>30</sup> Tale prassi era d’altra parte all’epoca molto diffusa: il patrimonio cognominale era soggetto a continue mutazioni, il più delle volte legate proprio a spostamenti di residenza.

<sup>31</sup> JOAQUIM GARRIGA RIERA – RAFAEL CORNUDELLA CARRE, *Aine Bru: l’itinéraire méridional d’un peintre du Brabant*, in *Sainte-Cecile d’Albi et le décor peint à la première Renaissance*, Atti del

varianti compaiono in documenti di cui è lo stesso pittore ad essere il firmatario; pertanto si tratta di metamorfosi del nome che sono note, accettate e sottoscritte dallo stesso interessato, che in diversi momenti si dice originario di una tale città, intesa ora come città natale ora quale precedente tappa di un itinerario, dunque come città di provenienza più recente: *Aine Bru* è ad es. attivo in Catalogna, *oriundus villae de Luveny, ducatus Barban, regni Alamanie/ oriundus ut asseritur civitatis de Colunya*.

Accade di frequente che ci si dimentichi di tali possibili trasformazioni del nome, tanto da arrivare ad attribuire più opere (già raccolte in un unico *corpus* stilisticamente coerente) a più personalità, quando in realtà nomi diversi corrispondono a denominazioni attribuite ad uno stesso artista, riconducibili, come le varie parti di una *matrioska*, ad una stessa matrice. Una trappola in cui sono caduti alcuni storici dell'arte, talvolta generando a tavolino doppie personalità omonime e coetanee: si veda ad es. il caso di Joan Barceló<sup>32</sup> (*Jaonnes Barcalo, Joannes Barchinonie, Giovanni Barcelo, Joan Barcells, Iohanotus Barceló, Iohanots/Iohan/Iohanne/Joanes/Juan Barceló* o *Barcalo, Iohanots Barceló, Johan Barsalo, Iohan Barceló, Joan Barçaló, Joanes Barcalo, Iohanne Barceló/Barçaló*, originario del *Camp de Tarragona, pictor civis barch(ino)ne, Magister Joanes Barcalo, pictor Saceris civis*, originario di Tortosa). Altro caso di pittore itinerante con un nome mutevole è stato in vita e nella letteratura storico-critica *Antoni Llonye, Antoni Llonye d'Avigliana, Antonio Llonje, Antoni Llonyá d'Avigliana, Antoni Llonye d'Avigliana, Antonio de Llouye, Antonio de Lluye, Antoni (de) Lonby, Antonio (de) Lunyi*, anche noto solamente come *El Saboyano*.<sup>33</sup>

L'incapacità di effettuare una traduzione il più possibile 'fedele' e univoca, una lettura che tende a riportare al conosciuto, il compromesso tra lo straniero e il parlante, l'invenzione di una nuova riconoscibilità e per alcuni la titolarità del nome sono dunque, come si è visto, le tappe di un processo di mediazione artistico-culturale nord/sud. Un probante e vivido affresco degli approcci che si sono cercati di delineare si evince infine dal quadro della situazione redatto dallo storiografo e archivistica Bertolotti, qui impegnato a

convegno (Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Palais de la Berbie, 27 giugno 2009), a c. di J.-L. Biget, Portet-sur-Garonne, Editions midi-pyrénéennes, Archives et Patrimoine 2015, pp. 69-79, in part. p. 70.

<sup>32</sup> ENRICO PUSCEDDU, *Joan Barceló II (già Maestro di Castelsardo). Questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, Tesi di Dottorato, Universitat de Barcelona, 2014. Indicativo come, all'interno degli stessi territori della Corona d'Aragona, non venisse utilizzata la stessa lira (tra Barcellona e la Sardegna, ma anche all'interno della stessa isola); ugualmente il nome di Joan Barceló cambia nei documenti, trascritti alla presenza dello stesso autore.

<sup>33</sup> FRÉDÉRIC ELSIG, *Itinéraire artistique et polyvalence technique: le cas d'Antoine de Lonby*, in *Re-inventing traditions, on the transmission of artistic patterns in late medieval manuscript illumination*, a c. di Joris Corin Heyder – Christine Seidel, Frankfurt am Main, Peter Lang 2015, pp. 219-229.

stilare un registro-resoconto sulla presenza degli artisti 'belgi e olandesi' a Roma:

La scrittura curiale è sempre la più trascurata ed il dettato per esser stato reso più evidente si mescola coi dialetti ed ammette parole corrotte. Pel cancelliere italiano i nomi fiamminghi ed olandesi dovevano esser ben strazianti al suo orecchio e difficili alla sua penna. Si aggiunga la diversità di pronunzia e la varietà da essa alla scritturazione. Ne sia d'esempio il cognome di quel pittore, che noi conosciamo particolarmente col nome di Àrmano Eremita e lo troviamo anche nei libri scritto Fischer o Smanefeld o Schwanefeld o Suanenveldt, o Sumeveld, o Suanevdt o Swanenfeldt e peggio ancora. Il Zani li registrò tutti ed io feci la stessa cosa, riportandoli tali quali li trovava scritti, quantunque nello stesso documento fossero variati. E tutti pure nell'indice per facilità di ricerca si troveranno. Se a questo guaio si poteva in tal modo rimediare ben più difficile era lo scoprimento del cognome fiammingo od olandese tradotto in italiano od in latino. Sappiamo che il cognome Wit in neerlandese significa bianco e che parecchi furono gli artisti così cognominati venuti in Italia. Essi stessi fecero conoscere che il loro casato in italiano valeva Bianco, e così furono chiamati. Quando dovevano dare il proprio cognome ad offizi papalini offrivano il Bianco, ed il pubblico funzionario, scrivendo in latino, traduceva Albus. Lo scoprire sotto Albus il Wit, neerlandese, non è tanto facile cosa; ora si pensi a quali traduzioni strane potevasi dar origine. Basti il dire che i cognomi Mostaert erano in Italia scritti e detti Mostarda, i Breughl Broculo, i Molinaert Molinaro, i Pip Filippo e via di questo passo da rendere oggidì irricognoscibili artisti, tanto agli studiosi neerlandesi quanto agli italiani. In Roma le difficoltà in questi lavori sono rese ancor più forti dalla mancanza di opportuni libri. Invano cercai nelle ricchissime biblioteche di Roma vocabolari di lingua neerlandese o di dialetti de' Paesi Bassi, invano domandai ai Bibliotecari Dizionari di artisti neerlandesi o di geografia locale.<sup>34</sup>

*Biodata:* Maria Vittoria Spissu è assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Ha pubblicato la monografia *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento* e articoli, tra cui si segnala *Il «corpus del Rinascimento»: uno strumento per la comunicazione in ambito specialistico. Tra studi linguistici, storia dell'arte e turismo culturale* (insieme a D. Höhmann). Ha partecipato a convegni internazionali con interventi sulla pittura flandro-iberica tra Quattro e Cinquecento, in relazione alla raffigurazione dell'alterità religiosa e sociale (Valencia e Girona), alle dinamiche pittoriche transregionali e alla mobilità artistica (Berlino e Como) e, con D. Höhmann, sulla comunicazione specialistica nell'ambito della storia dell'arte – uso linguistico, ricchezza espressiva e problemi di traduzione (Forlì e Ferrara). È stata borsista dell'International Studies

<sup>34</sup> ANTONINO BERTELOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze, Tip. ed. della Gazzetta d'Italia 1880 (Bologna, A. Forni 1974).

Institute di Firenze e del Dipartimento di Scienze dei Linguaggi dell'Università di Sassari, partecipando al progetto diretto da D. Höhmann «Lo studio della comunicazione autentica tra analisi quantitativa e qualitativa: ricerca empirica e approcci quantitativi nella lessicografia specializzata».

[mariavittoriaspissu@gmail.com](mailto:mariavittoriaspissu@gmail.com)