

ABside

V7 (2025)



Francesco DE NARO PAPA

Recensione a:

Adrian Bremenkamp, Ars nova translata. Altniederländische Malerei in Neapel und der Krone Aragon, München, Hirmer Verlag 2021, pp. 327



UNICApres

ABside. Rivista di Storia dell'Arte

ISSN 2704-8837

V. 7 (2025)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali

Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1

09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Marcello Angheben, Paolo Bolpagni, Gerardo Boto Varela, Simona Campus, Ivana Čapeta Rakić, Eduardo Carrero Santamaría, Nathan Dennis, Maria Luisa Frongia, Francesco Gangemi, Antonella Gioli, Alejandro García Avilés, Romy Golan, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Claudia Guastella, Francisco Javier Herrera Garcia, Mark Johnson, Yoshie Kojima, Saverio Lomartire, Nuria Lloren Moreno, Luigia Lonardelli, Julien Lugand, Audrey Nassieu-Maupas, Patricia Olivo, Alessandra Maria Pasolini, Riccardo Pizzinato, Elena Pontiggia, Tina Sabater, Marcello Schirru, Elisabetta Scirocco, Chiara Trivisonni, Giovanna Valenzano, Michele Luigi Vescovi.

Direttore

Andrea Pala

Comitato di Direzione

Tancredi Bella, Rita Pamela Ladogana, Antònia Juan Vicens

Comitato di Redazione

Giulia Arcidiacono, Emanuele Gallotta, Rita Pamela Ladogana, Domenico Laurenza, Fabio Linguanti, Andrea Pala, Nicoletta Usai, Alberto Virdis

Assistenti di Redazione

Agnieszka Śmigiel, Valeria Carta, Martina D'Asaro

Segreteria di Redazione

Valeria Carta

Traduzioni

Martina D'Asaro

in copertina: Pablo Picasso, *Ragazza davanti allo specchio*, olio su tela (162,3×130,2 cm), 1932, New York, Museo d'arte Moderna (MoMA).

Recensione a:

Adrian Bremerkamp, *Ars nova translata. Altniederländische Malerei in Neapel und der Krone Aragon*, München, Hirmer Verlag 2021, pp. 327

Francesco DE NARO PAPA
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
francesco.de_naro_papa@stud.uni-heidelberg.de

Guardare alle caratteristiche stilistiche e formali di un'opera come scelte artistiche consapevoli, anziché come mere specificità visive legate a un'epoca o a una regione, consente di collocarle nel più ampio quadro della produzione e ricezione delle opere d'arte, al pari di aspetti iconografici e di contesto. Questo è l'approccio seguito da Adrian Bremerkamp per studiare la produzione pittorica durante il regno napoletano di Alfonso d'Aragona (1442-1458).

Il libro in questione, una versione rielaborata della tesi di dottorato dell'autore, è stato insignito del premio di pubblicazione della Bibliotheca Hertziana ed è stato edito nel 2021 per i tipi di Hirmer. Argomento e approccio dell'analisi sono ben definiti nel titolo: la pittura fiamminga a Napoli e nella Corona d'Aragona, intesa come oggetto di traduzione artistica. Nell'introduzione al volume, l'autore si propone di testare la validità delle riflessioni sul concetto di traduzione nate in seno al *translational turn* per gli studi sul *transfer* in campo artistico, attraverso l'analisi di tre casi studio afferenti al contesto napoletano-aragonese: la *Madonna dei Consiglieri* di Lluís Dalmau, la letteratura artistica rinascimentale e l'opera del pittore napoletano Colantonio.

Il primo capitolo è dedicato al dipinto che il Consiglio comunale di Barcellona commissionò al pittore valenzano Lluís Dalmau nel 1443 per la propria cappella, firmato e

datato dall'artista all'anno 1445. I riferimenti eyckiani presenti nell'opera portano Bre-
menkamp a riflettere sulla specifica ricezione del modello fiammingo in area ponentina.
In qualità di pittore di corte di Alfonso V, Dalmau era stato mandato nelle Fiandre nel
1431 e aveva dunque avuto modo di entrare in contatto con le opere di van Eyck, se non
addirittura con la sua bottega. La scelta di questo artista da parte del Consiglio di Bar-
cellona sembra essere legata a particolari esigenze di rappresentanza e legittimazione in
un momento di crisi del potere municipale – esigenze che si espressero in un orienta-
mento verso il gusto del sovrano e, soprattutto, nella scelta programmatica di un lin-
guaggio visivo moderno e condiviso con altre regioni europee. Nel libro, la parola usata
in riferimento alle ambizioni della committenza è *Anspruchsniveau*, termine che nella cri-
tica tedesca indica qualità e livello delle aspirazioni, anche comunicative, che la realiz-
zazione di un'opera deve soddisfare.

L'*Anspruchsniveau* della *Madonna dei Consiglieri* è internazionale, ma non per questo
Bremenkamp esclude dal suo studio la tradizione pittorica locale, che avrebbe costituito
il più naturale termine di confronto per il pubblico del dipinto. Attraverso un'attenta
analisi iconografica, l'autore individua nel trono monumentale monocromo e nella pre-
senza degli angeli musicanti due elementi tipici delle rappresentazioni mariane cata-
lano-valenzane, resi attraverso un idioma eminentemente fiammingo (gli angeli sareb-
bero citazioni del *Polittico di Gand* di Jan van Eyck). Il paragone con il processo di tradu-
zione si presta bene a descrivere il vaglio di motivi e forme, anche in riferimento alla
ricezione della tavola di Dalmau nel contesto locale (ad es. nella *Madonna Paers* di Jaume
Ferrer). Inoltre, la composizione viene messa a confronto con la tradizione del retablo
come sistema modulare di immagini giustapposte, cui Dalmau aderirebbe suddividendo
la superficie pittorica in campi visivi separati dalle architetture. La proposta di Bremen-
kamp, che offre spunti per ulteriori riflessioni sulle tradizioni visive del Quattrocento in
area iberica, è supportata dal commento del contratto e dello schizzo compositivo pre-
sentato dai committenti al pittore, in cui gli elementi iconografici sono elencati in modo
additivo, quasi si trattasse della descrizione di un polittico. L'autore sottolinea anche la
particolare attenzione dedicata, nel testo del contratto, ai ritratti dei consiglieri, da inten-
dersi come rappresentanti del loro ufficio ai piedi della Vergine. L'interesse alla resa in-
dividuale costituisce un ulteriore elemento di ispirazione nordica (ben paragonabile a
opere di van Eyck e non solo), partecipe dell'*Anspruchsniveau* internazionale che la com-
mittenza poté assicurarsi rivolgendosi a Dalmau. Non manca, all'interno del capitolo, il
tentativo di ricostruire il perduto contesto architettonico per il quale fu realizzata l'opera:
una cappella di dimensioni contenute (circa 12 metri quadrati), con una parete sfondata
dalla monumentale tavola (316×312,5 cm), che avrebbe offerto la vista di uno spazio fit-
tizio abitato da figure a grandezza naturale.

Nella seconda sezione del libro, Bremenkamp si allontana dallo studio dell'opera – e dal contesto spagnolo – per dedicarsi a un riesame dello *status* della pittura fiamminga nella letteratura artistica rinascimentale, con particolare attenzione al contesto napoletano. L'autore ripercorre *in primis* gli elementi che portarono a una marginalizzazione della pittura fiamminga nel giudizio vasariano; Vasari assegna infatti alle Fiandre il solo merito di aver inventato la tecnica della pittura a olio, che Antonello da Messina avrebbe portato in Italia dopo averla appresa da Jan van Eyck. Nel discutere il *topos* dell'invenzione della tecnica, Bremenkamp si sofferma anche sulla letteratura erudita napoletana, nella quale l'inventore-innovatore è Colantonio; questa narrazione si riscontra già nella *Napoli sacra* di Cesare D'Engenio Caracciolo (1623), mentre nelle *Vite* di Bernardo de Dominici (1742/1743) il modello vasariano viene rovesciato e il segreto, in questo caso napoletano, della pittura a olio viene trasmesso da Antonello alla bottega di van Eyck.

Per decostruire il giudizio vasariano e, al contempo, indagare il particolare legame che la narrazione erudita traccia tra la pittura napoletana e quella fiamminga, Bremenkamp chiama in causa un documento più antico: la lettera scritta nel 1524 dall'umanista napoletano Pietro Summonte al veneziano Marcantonio Michiel, in cui viene tracciato il profilo della scena artistica napoletana da Giotto fino ai contemporanei. Il testo, perlopiù utilizzato come semplice fonte dagli storici dell'arte, viene trattato come un testo letterario e ampiamente commentato nelle sue caratteristiche fondamentali: il riferimento a scuole artistiche locali e regionali, la definizione di un'arte «nostra», cioè napoletana, e lo sviluppo della narrazione storica sui due binari delle personalità artistiche e dei monumenti. Nell'analisi del brano dedicato a Colantonio, che secondo Summonte avrebbe appreso la «disciplina di Fiandra» dal re-pittore Renato d'Angiò e l'avrebbe trasmessa ad Antonello, Bremenkamp mette in evidenza il valore del pittore come maestro dell'*imitatio*, la categoria centrale della teoria artistica di Summonte. A dispetto di alcuni giudizi impietosi che hanno declassato Colantonio a 'copista', la qualità di 'imitatore' attribuitagli dall'umanista lo eleva a pittore virtuoso, padrone delle qualità mimetiche della sua arte al punto da integrare opere fiamminghe senza che si riconosca la sua mano. Sebbene non risparmi critiche all'arte 'gotica', Summonte sembra consapevole del valore della pittura fiamminga a metà Quattrocento – valore che viene discusso, nell'ultima parte del capitolo, attraverso testimonianze di contemporanei. Oltre a riferirsi a un testo di Ciriaco d'Ancona in cui vengono esaltate le qualità di *Naturrealismus* di una tavola di Rogier van der Weyden, Bremenkamp discute ampiamente le vite dei quattro pittori inclusi da Bartolomeo Fazio, storico ufficiale alla corte di Alfonso, nel suo *De Viris Illustribus* (1455/1457). Il suo canone quaternario – in cui trovano posto Gentile da Fabriano, Pisanello, Jan van Eyck e Rogier van der Weyden – rispecchia il gusto del tempo e risponde

a un *Anspruchsniveau* internazionale, che appare esemplificato nell'attività di collezionista di Alfonso d'Aragona. Sarebbe stato interessante, in questo contesto, integrare nella discussione i risultati delle più recenti ricerche specialistiche sulla pittura fiamminga, in particolare quelli dello studio di Sandra Hindriks sulla fortuna critica di van Eyck tra Quattro e Cinquecento (*Der 'vlaemsche Apelles'. Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische 'Renaissance'*, Petersberg 2019, pp. 37-49). Qui, del testo di Fazio, viene sottolineata la definizione di van Eyck come «nostri seaculi pictorum princeps».

Il terzo capitolo del libro, dedicato all'analisi di alcuni dipinti di Colantonio, inizia con una convincente smentita della tesi secondo cui il *San Francesco che consegna la regola* e il *San Girolamo nello studio*, provenienti da San Lorenzo Maggiore e conservati oggi al Museo di Capodimonte, sarebbero stati realizzati per una *Cona* unitaria. Le concezioni dello spazio proposte nei due dipinti sono diverse, le decorazioni delle aureole non combaciano e, come sottolinea Bremenkamp, è difficile immaginare un programma iconografico in cui queste due scene abbiano pari importanza, come suggerirebbero le dimensioni. Inoltre – e questa osservazione è alla base della successiva analisi – le modalità di rappresentazione dei due santi sono divergenti: Francesco sta compiendo un atto solenne e appare quasi ieratico, mentre Girolamo è colto in un momento narrativo. In seguito al riesame delle fonti, Bremenkamp ipotizza dunque che le tavole siano state concepite come opere autonome e unite solo in seguito alla distruzione della cappella Rocco nel 1585. Questa conclusione permette di guardare ai due dipinti come espressioni di scelte comunicative diverse, tradotte in immagine da un pittore in grado di operare con diversi *modi* stilistici. Inserendosi in una consolidata tradizione critica, Bremenkamp interpreta il *San Francesco* come una ripresa, intesa come traduzione, dell'affresco trecentesco posto sopra l'ingresso della sala capitolare del convento di San Lorenzo. Colantonio, secondo l'analisi, avrebbe tradotto un documento del passato della comunità francescana in un linguaggio visivo attuale, fiammingo nella resa degli individui e catalano-valenzano nella rappresentazione dello spazio. In una nuova proposta ricostruttiva, l'autore immagina le tavolette con i *Beati* disposte rispettivamente su due lati dei due elementi verticali della cornice (il confronto è, tra gli altri, con l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano) a formare un programma iconografico tutto francescano, destinato forse proprio alla sala del capitolo. In un interessante *excursus*, la figura di Francesco, presentato frontalmente con le braccia tese in avanti, viene avvicinata all'iconografia dello *Schmerzensmann* e caricata così di un valore sacramentario. L'autore fa riferimento a opere veneziane, ma al confronto si sarebbero prestati benissimo anche i *bancos* dei monumentali retabli catalano-valenzani, in cui la posizione centrale è generalmente assunta dal Cristo passo o dal tabernacolo per l'ostia – un'immagine e un dispositivo liturgico, così pare, intercambiabili. Nell'analisi del *San Girolamo nello studio*, più stringata ma virtuosa

nella descrizione dei brani di natura morta, Bremenkamp sottolinea l'effetto scaturito dalla combinazione tra la resa attentissima del dettaglio (*Feinmalerei*) e il formato monumentale e ipotizza che la tavola fosse destinata alla biblioteca del convento. Alla centralità del leone nell'immagine, l'autore avvicina un modello compositivo tramandato in un foglio dei fratelli Limburg (BNF, Ms. Fr. 166, fol. A), probabilmente noto a Napoli attraverso Barthélemy d'Eyck, che lo avrebbe ripreso nella sua *Annunciazione* di Aix-en-Provence.

Viene presentata infine un'analisi del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* (1455-1458) di Colantonio, composto da una tavola centrale raffigurante il santo a figura intera, sei tavole con scene della sua vita e una predella con scene scandite da architetture. L'autore identifica la committente del dipinto in Isabella di Chiaramonte, ritratta nella predella con le sue insegne araldiche, e non, come altri studiosi, nel suo ciambellano Carlo Pagano, titolare della cappella di San Pietro Martire cui il dipinto era destinato. Il vero *focus* della trattazione è però la discussione della ripresa, nell'opera, di una tipologia di immagine devozionale tradizionale, usata per rappresentare un santo appena canonizzato. Il modello della tavola agiografica (*Vita-Ikone*) risale al periodo a cavallo dell'anno 1200, quando in area bizantina compaiono le prime tavole con santi a figura intera 'incorniciati' da un racconto agiografico sviluppato in singole scene; la conoscenza di questa tipologia di immagine a Napoli è documentata dal *San Domenico* oggi a Capodimonte, già nella stessa chiesa di San Pietro Martire. Nella descrizione dell'opera di Colantonio, Bremenkamp evidenzia la corporeità del santo, che sembrerebbe una statua che prende vita, e il realismo delle scene, trattate dal pittore come opere autonome. Ancora una volta, dunque, il processo di traduzione corrisponde a un'attualizzazione di una tipologia antica, a un adattamento a nuove forme iconografiche e all'*Anspruchsniveau* della committenza.

La pubblicazione è corredata da 117 illustrazioni a colori e da un'appendice con i documenti relativi alla commessa della *Madonna dei Consiglieri*, le vite degli artisti riportate nel *De Viris Illustribus* di Bartolomeo Fazio e il brano di Ciriaco d'Ancona in cui viene descritto un dipinto di Rogier van der Weyden. Tutti i testi, preceduti da una breve introduzione, sono trascritti, tradotti e corredata da note critiche.

Della scrittura di Bremenkamp colpisce la capacità, retorica ma anche metodologica, di sviluppare le argomentazioni a partire da descrizioni puntuali delle immagini, con una particolare attenzione alla definizione delle qualità visive delle opere. Ed è proprio per l'analisi approfondita delle singole opere che il concetto di traduzione risulta fruttuoso: esemplarmente presentato in tutte le sue potenzialità nel capitolo sulla *Madonna* di Dalmau e applicato alle opere di Colantonio, perde invece efficacia nella sezione del

libro dedicata alla letteratura artistica, in cui le domande di ricerca sono diverse e la definizione dell'ecfrasi come traduzione in parole di un'immagine risulta quasi forzata. Il termine 'traduzione' (*Übersetzung*) consente all'autore di porre l'accento sulla scelta artistica e costituisce, al contempo, un'alternativa a concetti come 'copia', 'adattamento' o 'attualizzazione', carichi di più specifiche connotazioni semantiche e critiche e pertanto meno versatili per definire le diverse *nuance* dei processi presi in analisi. La validità di questo modello interpretativo per processi di 'reinterpretazione', 'risemantizzazione' e 'appropriazione' di opere d'arte, solo accennata in riferimento al collezionismo reale, meriterebbe ulteriori riflessioni.

In ultima analisi, lo studio in questione non rappresenta soltanto un contributo alla storia della pittura sotto Alfonso il Magnanimo, ma anche all'analisi dello scambio artistico tra Fiandre e Mediterraneo e del costituirsi delle immagini sacre tra tradizione tipologica e innovazione formale. Su entrambi i fronti, l'autore propone riflessioni originali che possono costituire validi spunti metodologici per ulteriori studi.