

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/20913> holds various files of this Leiden University dissertation.

**Author:** De Nile, Tania

**Title:** Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo

**Issue Date:** 2013-05-30

## Capitolo I

### LE FONTI DELLA LETTERATURA ARTISTICA NEDERLANDESE



## 1. I *ghespoock* nell'*Het Schilder Boeck* di Karel van Mander

Volendo analizzare la categoria pittorica delle rappresentazioni diabolico-stregonesche all'interno del più vasto ambito della distinzione di specifici generi pittorici è fondamentale partire dallo studio dell'*Het Schilder-Boeck* (1604) di Karel van Mander, che può essere considerato il primo teorizzatore della prassi artistica nederlandese.

Nella prefazione della sua opera, in piena antitesi con la trattatistica d'ispirazione vasariana, egli dimostra una maggiore apertura nei confronti di ciascun genere artistico nel quale i pittori vogliono cimentarsi, sottolineando l'esistenza di più *verscheydenheden* ('varietà') poste sulla stessa scala di valori. L'individuazione di distinti generi artistici poggia sulla volontà di porre il corso dell'arte nederlandese in continuità con l'esistenza di diversi ambiti di specializzazione nell'arte antica, descritti da Plinio e riproposti dall'autore fiammingo nel secondo libro dedicato alle *Vite dei pittori antichi*<sup>1</sup>. Se ad ogni pittore antico corrispondeva un preciso genere scelto in base alla propria inclinazione naturale, lo stesso principio diventa essenziale all'interno della moderna arte nederlandese, ove, contrariamente a quanto accadeva nella teoria artistica italiana, l'artista aveva la possibilità di cimentarsi in soggetti pittorici tra i più vari, essendo garantita l'uguaglianza tra i generi<sup>2</sup>. Laddove, infatti, egli avesse dimostrato di non essere versato per la pittura di figure e di storia, avrebbe potuto cimentarsi in una vasta gamma di tematiche:

«Se non si raggiunge la perfezione nelle figure e nei quadri storici, essa può trovarsi nelle rappresentazioni di animali, cucine, frutta, fiori, paesaggi, architetture, cartocce, prospettive, grottesche, notturni, incendi, ritratti dal vero, marine, navi o ancora altri generi di pittura»<sup>3</sup>.

Nell'elenco proposto da Van Mander troviamo generi conosciuti e consolidati in area nederlandese, come il paesaggio, il ritratto, la rappresentazione di animali e nature morte, ed altri meno comuni all'epo-

ca ma destinati ad affermarsi nel mercato artistico seicentesco, come notturni ed incendi.

Un riferimento preciso alle rappresentazioni di Inferni si trova, invece, in un capitolo dedicato alla *Reflectie* (riflesso luministico) all'interno del *Grondt der Edel vry Schilderconst*, sezione dell'*Het Schilder Boeck* dedicata ai principi e fondamenti della pittura. L'interesse dell'autore, in questo caso, non sembra quindi essere mosso dalla tematica rappresentata, quanto dalle possibilità che essa offre di dimostrare l'abilità del pittore nella resa delle fiamme e del fuoco, che egli dovrà rappresentare in maniera tale da mostrare un continuo cangiantismo cromatico:

«32 Nell'arte sono veri maestri coloro che, con i colori, sanno rendere bene la collera del Vulcano in quella orribile catastrofe. In effetti, a seconda dei materiali di cui si nutrono le fiamme impetuose, difficili da domare mentre s'innalzano fino al cielo, esse vengono rese attraverso varie tonalità: di rosso, di porpora, di blu o con sfumature tendenti al verde.

33 Non solamente le fiamme, ma anche il fumo riempie l'aria di colori differenti. Così, per esempio, esse somigliano ai vapori dello Stige, dove, accompagnati da mostri [*spoocken*] spaventosi Idra e Cerbero urlano e ruggiscono. I pittori dovrebbero vedere un fuoco nella realtà per poterlo poi rappresentare in maniera spaventosa, o piuttosto attizzare il fuoco negli Inferni Poetici»<sup>4</sup>.

Gli Inferni cui Van Mander fa riferimento non sono, dunque, quelli di Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel il Vecchio, in cui manca del tutto la componente mitologica, ma piuttosto quelli di Jan Brueghel il Vecchio, soprannominato appunto *Helschen Breugel*, il quale, come vedremo nel capitolo dedicato agli artisti, può essere considerato l'inventore degli «Inferni Poetici»; nelle sue opere, infatti, le fantasiose creature diaboliche di origine fiamminga convivono con i mostri che abitano gli inferni cantati dai poeti classici, tra cui soprattutto Ovidio nelle *Metamorfosi* e Virgilio nell'*Eneide*.

Van Mander definisce tali esseri fantastici con il termine *spoocken*, da *spoock*, che nell'olandese moderno assume quasi esclusivamente il significato originario di fantasma, spettro<sup>5</sup>, ma che nel Seicento rivestiva una molteplicità di significati ascrivibili a tre diversi ambiti: in primo luogo il termine veniva utilizzato in senso collettivo per indicare creature mostruose, spiriti infernali o demoni dall'aspetto orrendo e connessi con la morte ed il peccato, dunque esseri temibili per la loro essenza negativa<sup>6</sup>; nel secondo caso esso poteva alludere al senso di inconsistenza, di irrealtà, di illusione di sogni ed immagini notturne partorite dalla fantasia o dal delirio<sup>7</sup>; in terzo luogo, infine, esso era sinonimo di

presagio, fenomeno soprannaturale, e poteva essere utilizzato nel contesto delle arti stregonesche<sup>8</sup>. Nel passo appena citato Van Mander si riferisce al primo gruppo semantico individuato, volendo indicare con il termine *spoocken* la miriade di creature diaboliche presenti nelle immagini di Inferni.

Benché, in questo caso, l'autore non faccia espressamente riferimento agli Inferni di Bosch, bisogna notare che proprio «la sottile e naturale maniera di rappresentare fiamme, fuochi, fumi e vapori»<sup>9</sup> sia uno degli aspetti che egli loda maggiormente nell'arte del maestro<sup>10</sup>. La 'Vita di Hieronymus Bosch' viene, peraltro, introdotta da una frase emblematica:

«Diverse e bizzarre [*veelderley en vreemt*] sono le caratteristiche, le maniere e le opere dei pittori, e ognuno di essi è divenuto miglior maestro in quel settore riservatogli dalla Natura e dall'inclinazione innata»<sup>11</sup>.

Non potendo inserire le opere dell'artista all'interno di nessuna categoria preesistente Van Mander sottolinea il fatto che la predisposizione innata dell'artista determinò il suo interessamento a soggetti nuovi e bizzarri:

«Chi potrà mai lodare abbastanza tutte le meravigliose e stupefacenti fantasie [*wonderlijcke oft seldsaem versieringhen*] che Jeronimus Bos ebbe nella sua testa ed espresse con il suo pennello, di creature diaboliche [*ghespoock*] e mostri infernali [*ghedochten der hellen*] dall'aspetto generalmente nient'affatto piacevole anzi terribile a vedersi?»<sup>12</sup>

Con l'utilizzo di aggettivi come *veelderley en vreemt*, *wonderlijcke oft seldsaem* l'autore intende sottolineare la novità delle immagini di Bosch nel panorama artistico nederlandese, aspetto già messo in evidenza precedentemente da Felipe de Guevara. Questi, infatti, dal momento che le opere del maestro di 's-Hertogenbosch non rientravano in nessuna categoria preesistente, definisce la sua particolare cifra tematica con il nome *Grillo*, servendosi di un termine inventato da Antifilo, uno dei più famosi pittori ellenistici. De Guevara, rifacendosi ad un passo contenuto nell'*Historia Naturalis* di Plinio<sup>13</sup>, afferma che Antifilo soprannominò con tale termine l'immagine di un uomo da lui dipinto utilizzando una maniera comica, la quale si accostava notevolmente allo stile di Bosch, che si rivelò «strano» nel dipingere «personaggi bizzarri e atteggiamenti curiosi»<sup>14</sup>.

Il termine che viene adoperato maggiormente da Van Mander nell'*Het Schilder Boeck* per indicare le mostruose figure 'alla Bosch' è,

invece, *ghespoock*, dove il prefisso *ge-* viene utilizzato per dare a *spoock* un senso collettivo e per riferirsi ad una moltitudine di creature estranee al mondo reale<sup>15</sup>.

Esso compare due volte nella 'Vita di Hieronymus Bosch' per descrivere le fantasiose e mostruose figure che popolano i dipinti del maestro. La prima volta, come abbiamo visto, in senso generico, la seconda per descrivere alcune spaventose creature visibili in un *Inferno*:

«Presso il Wael c'era un Inferno da lui dipinto, in cui erano effigiati i Progenitori che vengono liberati e *Giuda*, che viene rappresentato accanto ad essi mentre cerca di scappare e viene sospeso per una corda. Meravigliose a vedersi erano, inoltre, le buffe creature mostruose [*oubolligh ghespoock*], nonché la sottile e naturale maniera di rappresentare fiamme, fuochi, fumi e vapori»<sup>16</sup>.

Al termine della vita dell'artista Van Mander riporta la traduzione olandese dei versi latini scritti da Domenicus Lampsonius per accompagnare il ritratto di Bosch che compare nel *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (1572). I versi di Lampsonius danno vita ad un'immagine fortemente poetica, in cui, addirittura, i mostri che popolavano i quadri del maestro vengono presentati mentre volano attorno alle orecchie del pittore, spaventandolo<sup>17</sup>. Anche in questo caso Van Mander traduce con il termine *helsch ghespoock*<sup>18</sup> l'espressione *Spectra Erebi* utilizzata dall'umanista di Liegi.

L'espressione *ghespoock* viene, in seguito, utilizzata in altri quattro momenti nel testo per riferirsi ad un movimento furtivo simile a quello di un fantasma, a figure disegnate da una mente folle, a mostruose personificazioni di peccati, ad immagini inserite in contesti stregoneschi.

Volendo indicare il particolarissimo metodo utilizzato da Pieter Bruegel il Vecchio per spaventare terribilmente i passanti o i suoi stessi allievi, Van Mander racconta quanto segue:

«Egli [Pieter Bruegel il Vecchio] era un uomo molto calmo e moderato, non di molte parole ma alquanto arguto in compagnia; a volte spaventava le persone, nonché i suoi stessi allievi, aggirandosi furtivamente [*met eenigh ghespoock*] o provocando tintinnii»<sup>19</sup>.

Il termine viene utilizzato, in seguito, per indicare le fantasticherie scaturite dalla matita del pittore Carel van Yper, il quale, dopo aver tentato il suicidio essendo affetto da una profonda depressione, era solito riempire interi fogli di carta di strane immagini che scaturivano dalla sua labile mente:

«[...] poi la disperazione e la confusione ritornavano nella sua mente, pren-

deva un foglio di carta e vi disegnava sopra ogni sorta di creature mostruose [*ghespooock*] e diceva di essere maledetto»<sup>20</sup>.

In questo caso *ghespooock* è sinonimo di immagine fantastica, il cui sottile lato negativo si collega al fatto di essere il frutto di una malattia mentale, un'immagine inesistente che nasce dalla confusione, dalla disperazione o addirittura da una sorta di maledizione.

Al di là delle connessioni con immagini folli e mostruose esso viene utilizzato anche per descrivere, in senso più generale, i cattivi sentimenti che conducono verso il peccato, il male inteso come espressione del demonio. In questa accezione, infatti, lo ritroviamo nella 'Vita di Hans Vredeman de Vries', in cui Van Mander descrive una delle scene dipinte dall'artista all'interno della Camera del Consiglio nel palazzo comunale di Danzica, ove si vedono la Ragione e la Fede che trattenono incatenate le personificazioni di numerosi sentimenti negativi:

«Queste [Ragione e Fede] tengono in catene *Discordia, Sedizione, Tradimento, Falsa Calunnia, Invidia* e tutti i mali diabolici»<sup>21</sup>

Lo stesso termine viene utilizzato, infine, per descrivere gli esseri che popolano una *Stregoneria* di Bartholomeus Spranger:

«[...] e dipinse tra le altre cose una ingegnosa piccola stregoneria notturna in una rovina, come una sorta di *Colosseo*, dove si vedono donne che volano su scope e simili fantasmagorie [*derghelijck ghespooock*]»<sup>22</sup>.

In quest'ultimo caso *ghespooock* viene, quindi, adoperato per indicare genericamente le immagini fantastiche che popolavano le scene di *Stregoneria* dell'epoca, piene di temibili creature notturne, ed in questo senso viene utilizzato da Van Mander per riferirsi alle immagini di Bosch e a quelle realizzate 'alla maniera di Bosch' da parte di tre grandi interpreti dei suoi modelli: Jan Mandijn, Frans Verbeeck e Pieter Bruegel il Vecchio. La volontà di sottolineare che non si tratta di generiche rappresentazioni fantastiche ma di figure che riprendono quelle del maestro è confermata dal fatto che il termine è accompagnato, in questi casi, dalle espressioni *op zijn Ieronimus Bos*<sup>23</sup> e *nae de handelinghe van Ieroon van den Bosch*<sup>24</sup>, che possono essere entrambe tradotte 'alla maniera di Bosch'.

Il primo seguace dell'artista descritto da Van Mander è Jan Mandijn, il quale viene qualificato come pittore di *ghespooock en drollerije*<sup>25</sup>, aggiungendo in seguito che la sua vocazione principale era quella di realizzare *drollerije op zijn Ieroon Bos*<sup>26</sup>, dunque scene divertenti alla

maniera di Bosch, aspetto che viene rimarcato anche in un altro passo<sup>27</sup>.

Van Mander passa poi in rassegna alcune opere di Frans Verbeeck ove compaiono molti *ghespoock* e *vreemde spoocken*:

«Egli ebbe un allievo, proveniente da Malines, di nome *Frans Verbeeck*, che fu oltremodo vago nel dipingere tempere simili a quelle di *Jeroon Bos* [*in den trant van Jeroon Bos*]. Lì, in città, era conservato un suo *San Cristoforo* con molte creature diaboliche [*gespoock*]. Nella chiesa di *Santa Caterina* c'era una Parabola della Vigna dove alcuni personaggi lavorano nella vigna, mentre strani esseri mostruosi [*vreemde spoocken*] legano il viticcio appassito»<sup>28</sup>.

Subito dopo il teorico nederlandese sottolinea che l'artista si cimentò anche in *drollige* nozze di contadini e simili *bootsen* (figurine)<sup>29</sup>.

Infine, queste due tipologie compositive vengono riscontrate nell'attività pittorica di Pieter Bruegel il Vecchio, descritto espressamente come pittore di *spoockerijen* e *drollen*:

«Si esercitò moltissimo sulla maniera di *Jeroon van den Bosch* ed eseguì anche molte fantasmagorie ed immagini divertenti [*spoockerijen* e *drollen*], sicché venne presto soprannominato *Pieter il Burlone* [*Pier den Drol*]. Ecco perché si trovano poche sue opere che possono essere contemplate con serietà e senza ridere: per quanto sereno e posato possa essere uno spettatore, egli deve almeno contrarre la bocca o sorridere»<sup>30</sup>.

Qui per la prima volta compare il termine *spoockerijen*, plurale di *spokerij* (da *spoock*), che veniva utilizzato per indicare ciò che ha aspetto da fantasma, era sinonimo di stregoneria (*toovenarij*, *hekseij*) e poteva anche alludere ad una creatura spaventosa, un presagio o apparizione e, cosa oltremodo significativa, ad un'illusione. Quest'ultimo significato, a ben vedere, li riunisce tutti, rinviando al senso di irrealtà ed inconsistenza delle entità raggruppabili sotto il termine di *spoockerijen*<sup>31</sup>.

Dalle parole di Van Mander si deduce che l'appellativo 'Pieter il Burlone' gli venne assegnato sia per le sue 'fantasmagorie', sia per le sue 'immagini divertenti'; ciò appare confermato dal fatto che da una parte Van Mander accenna ai suoi numerosi dipinti di *tooverijen*, *hellen* e ad una *Dulle griet, die een roof voor de Helle doet*<sup>32</sup>, dall'altra segnala i *drollighe bootsen* nelle sue *kermissen* e nei matrimoni di contadini ed altre strane invenzioni di soggetti simbolici nelle sue divertenti incisioni (*Drollen in print*)<sup>33</sup>. Quanto detto starebbe a significare, a ben vedere, che i due tipi di opere segnalati provocavano la stessa reazione nello spettatore e non che esse qualificassero le stesse tipologie figurative.

Bisogna rimarcare, infatti, che in Van Mander i termini *ghespoock* e

*drollerij* si riferiscono ad immagini tra loro ben distinte sul piano descrittivo, qualificando il primo figure dall'aspetto mostruoso, il secondo figure buffe e divertenti; queste due tipologie di immagini potevano eventualmente essere accostate a livello ricettivo, come avverrà in relazione ai seguaci di Bosch e, in particolare, a Pieter Bruegel, dal momento che i mostri inverosimili da essi realizzati erano avvertiti come ridicoli e, di conseguenza, potevano muovere al riso proprio come le *drollerijen*. Tale connessione non è, però, automatica e non sempre i due termini risultano sovrapponibili, giacché l'utilizzo del termine *ghespoock* sottolinea la mostruosità delle immagini rappresentate, che possono, solo eventualmente, essere anche divertenti.

Miedema, volendo spiegare il significato di *ghespoock*, delinea un quadro piuttosto ambiguo e in parte contraddittorio, tanto nella traduzione dei passi dove questo compare, quanto nel commento degli stessi, aspetto che rende evidente la complessità di tale espressione. Ciò emerge chiaramente dalla constatazione che, nei brani su cui ci siamo già soffermati, lo studioso traduce *ghespoock/spoocken/spoockerijen* con espressioni tra loro molto differenti come 'phantoms', 'prowlings' (H. Bosch), 'fantasies' (C. van Yper), 'evil ravings' (H. Vredeman de Vries), 'drolleries' (B. Spranger), 'spectres' (Jan Mandijn e P. Bruegel), 'ghostly details', 'spooks' (F. Verbeeck). Nel commento della vita di Albrecht Dürer, facendo riferimento alle figure presenti nella serie di incisioni de *L'Apocalisse* descritte da Vasari con il termine 'capricci', Miedema afferma che ci si sta riferendo a quelle stravaganti piccole figurine («small-scale whimsicalities») che Van Mander definisce *ghespoock* e *drollerij*<sup>34</sup>. Lo studioso ritorna, ancora, sul termine nel commento della vita di Bosch: «*Ghespoock* is a general term for pictures that depart from natural reality; the concept comes close to *drollerij* (drollery). While with 'drollery' the effect aimed at is mainly laughter, the viewer finds Hieronymus devils only gruesome»<sup>35</sup>. Le ultime asserzioni, a ben vedere, si contraddicono a vicenda, giacché la seconda rende evidente che i *ghespoock* di Bosch non erano affatto divertenti, come non lo erano, del resto, le immagini scaturite dalla folle mente di Carel van Yper e le mostruose personificazioni dei sentimenti negativi rappresentati da Hans Vredeman de Vries, in relazione alle quali lo studioso afferma: «In general Van Mander takes *ghespoock* to mean diabolical monsters done in the manner of Hieronymus Bosch. Here it refers more to monster-like personifications of bad characteristics»<sup>36</sup>.

Si deduce che non può essere solo un caso se le figure di Bosch, a dif-

ferenza di quelle dei suoi imitatori, non vengono mai definite divertenti né da Van Mander, né da Lampsonius<sup>37</sup>. Nella descrizione di Van Mander leggiamo che le immagini del maestro miravano a spaventare lo spettatore, in quanto si presentavano come immagini *niet also vriendlijck als grouwlijck aen te sien*, dunque non piacevoli ma spaventose a vedersi. Peraltro, già Lampsonius sottolineava che tali creature non dovevano apparire terrificanti solo agli spettatori, ma allo stesso artista, che viene immaginato con un volto spaventato (*oculus tuus attonitus/verschrickt ghesicht*) ed un pallido semblante (*Pallor in ore/aenschijn bleeck*)<sup>38</sup>. La dimensione che questi autori vogliono evidenziare è quella dello spavento che tali immagini provocavano, forse perché l'opera di Bosch era avvertita da essi come strettamente connessa con la sfera religiosa e, dunque, le sue opere avevano principalmente uno scopo ammonitorio motivato dal contesto in cui furono realizzate.

Al contrario la comicità diventa la cifra distintiva dell'opera dei suoi imitatori e di Bruegel in particolare, il quale può essere visto come un 'nuovo Hieronymus Bosch':

«Chi è il nuovo Hieronymus Bosch? / Chi, così abile nell'imitare con il pennello e lo stilo / i sogni fantastici [*droomen/ingeniosa somnia*] del maestro, / tanto esperto da riuscire persino a superarlo? / Onore a te, Pieter, grande per la tua arte. / E infatti nel genere di pittura / così arguto e faceto, che è tuo e del tuo maestro [*Namque tuo, veterisque magistri Ridiculo, salibusque referto in graphices genere / In dijn oudt Meesters wijs, van schild'ren bootsen cluchtigh, Wel lacchens weerd*] / ricevi da tutti e ovunque / il premio della fama, non inferiore a nessun altro artista»<sup>39</sup>.

Tale propensione a rappresentare immagini che muovevano al riso era tale che, addirittura, era possibile riscontrare dettagli buffi all'interno di due sue opere rappresentanti un tema altamente serio come *Il trasporto della croce*, reso *met altijt eenige drollen*<sup>40</sup>. La differenza tra le immagini di Bosch e quelle di Bruegel non sembrerebbe essere, dunque, di tipo figurativo, bensì prettamente ricettivo: dal momento che le opere dei due artisti vengono realizzate all'interno di due contesti culturali ben distinti, le loro immagini avevano effetti divergenti sull'osservatore.

Infine, se il termine *ghespoock* era stato utilizzato da Van Mander per descrivere in senso generico le bizzarre creature che popolavano le opere di Bosch e dei suoi imitatori, il passaggio al termine *spoockerijen* suggerisce che egli volesse far riferimento non più semplicemente a tali figure ma alle opere in cui queste comparivano.

## 2. Le *spoockerijen* nelle fonti seicentesche

Se Felipe de Guevara aveva sentito l'esigenza di assegnare un nuovo nome al genere artistico personificato da Bosch, collegandosi all'autorità di Plinio e prendendo in prestito da Antifilo il termine *Grillo*, anche all'interno della letteratura artistica italiana la rappresentazione di inferni, mostri e spettri diventa una prerogativa del maestro e, per metonimia, di una 'maniera fiamminga'. Vasari, ad esempio, assegna questo tipo di rappresentazioni a tutta una serie di artisti fiamminghi, non solo a Bosch: «[...] Francesco Mostaert, che valse assai in fare paesi a olio, fantasticherie, bizzarrie, sogni e imaginations. Girolamo Hertoghen Bos, e Pietro Brueghel di Breda furono imitatori di costui; e Lancilotto è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose somiglianti»<sup>41</sup>.

Dall'analisi della storiografia artistica olandese del Seicento si evince, però, che per riferirsi a questo tipo di figurazioni non si sentisse più il bisogno di utilizzare espressioni di derivazione pliniana, né di chiamare in causa la parabola artistica di Hieronymus Bosch, ma fosse sufficiente utilizzare i termini *spoocken/spoockerijen*, dato che consente di pensare che tali soggetti costituissero appunto una categoria pittorica autonoma.

Il termine *spoockerij*, come abbiamo già visto, alludeva letteralmente a creature fantasmagoriche, ma veniva soprattutto utilizzato per riferirsi ad entità irreali, spaventose, illusorie, come appunto mostri, demoni e streghe. Si tratta di una parola oltremodo complessa, giacché essa è sinonimo di alcune espressioni specifiche riferibili ad entità ben distinte tra loro, come *gedrocht/monster* (mostro), *schim* (ombra), *nachtgezigt* (creatura notturna) e, cosa che maggiormente ci interessa in questa sede, di *duivelarij* (diavoleria da *duivel*, diavolo) e *tooverij/hekserij* (stregoneria). Da quanto appena detto si desume che parlare delle opere con figurazioni fantastiche e mostruose utilizzando il termine france-

se *diableries* risulta essere alquanto fuorviante e riduttivo, giacché, se da una parte il termine sottolinea l'aspetto diabolico delle figure rappresentate, dall'altra esso si qualifica come la traduzione di uno soltanto dei significati di *spoockerijen*.

### L'*Het Gulden Cabinet* di Cornelis de Bie

Una delle più significative fonti seicentesche è rappresentata dall'opera di Cornelis de Bie intitolata *Het Gulden Cabinet* (1662)<sup>42</sup>, in cui l'autore descrive le vite degli artisti nederlandesi del XVII secolo utilizzando – in alcuni casi pedissequamente – due fonti principali: Karel van Mander e Jean Meysens, autore dell'*Image de divers hommes d'esprit sublime* (1649)<sup>43</sup>. In effetti, però, di là dagli artisti del secolo precedente o attivi agli inizi del Seicento, per i quali l'autore si limita a copiare letteralmente il suo illustre predecessore fiammingo, la parte più interessante è senza dubbio quella dedicata agli artisti viventi, le cui vite vengono 'cantate' utilizzando un complesso linguaggio poetico, attraverso panegirici ricchi di allusioni storiche e mitologiche.

Nel novero degli artisti nederlandesi del secolo precedente de Bie si sofferma anche su Pieter Bruegel il Vecchio, parafrasando il testo di Van Mander e sottolineando la sua dipendenza dall'opera di Bosch:

«[...] ha imparato molte cose dalla maniera di *Jeroon van den Bosch* e anche lui ha realizzato divertenti e indecenti fantasmagorie [*drollighe en viesse spoockerijen*], perciò veniva chiamato *Peeter il Divertente*»<sup>44</sup>.

Laddove Van Mander parlava di *spoockerijen* e *drollen*, individuando due tipi di immagini differenti, de Bie trasforma il secondo termine in aggettivo, allo scopo di sottolineare l'ilarità, ma anche l'indecenza delle sue opere appartenenti ad una categoria pittorica ben precisa, quella delle *spoockerijen*.

Uno dei primi riferimenti contenuti in questa fonte, per ciò che qui ci interessa, riguarda la descrizione di una *Tentazione di Sant'Antonio* realizzata dall'anversese David Rijckaert III:

«Adesso devo mettere in luce un aspetto importante  
E mescolare in questi versi un'altra sua arte  
Che si manifesta in una bizzarra confusione [*vrempt ghewoel*] di ogni sorta di  
immagini buffe [*snaeckery*]  
Che lui sa dipingere con molta abilità.  
Essa si manifesta, poi, nelle spaventose creature mostruose [*wanschapen*]

*spoock* (...) *gesichten*<sup>45</sup>] di fronte a *Sant'Antonio*,  
 In un abisso [ove si vedono] bagliori infernali, pieni di furia,  
 Fuoco e fiamme, pieni di terribile gentaglia [*vreeselijck ghedruys*]  
 Che egli fa fuggire con la virtù della sua Croce.  
 C'è poi un'altra stregoneria [*toovery*] e strane avventure [*vremde aventuren*]  
 Che lui, con la sua abilità, sa dipingere molto bene»<sup>46</sup>.

Se, nel presente passo, de Bie si riferisce alle tipiche figure presenti nelle Tentazioni, è dato rilevare in altri luoghi un ripetuto uso dei termini *ghespoock/spooken/spoockerijen* anche in relazione a gruppi di opere rispondenti a caratteristiche particolari, cosa che lascia pensare che essi qualificchino uno specifico genere artistico.

Ciò è riscontrabile, ad esempio, nella vita di David Teniers il Giovane, dove l'autore esalta la sua capacità di rendere in maniera naturale le più svariate tipologie pittoriche:

«In tutte le opere realizzate di sua mano  
 Si vedono belle cucine rustiche o spiritosi gruppi di scimmie [*aperijen*],  
 O animali, o fantasmagorie di furie infernali [*ghespoock van helsche raser-  
 nijen*]  
 O uomini ubriachi che lottano tra loro, tutti resi in piccoli formati [...]»<sup>47</sup>

Qui de Bie ritorna al termine *ghespoock* per indicare qualcosa di ben diverso e più ampio di quanto si leggeva in Van Mander, giacché l'impressione è che ci si voglia riferire non a figure specifiche, come nel caso delle immagini presenti nella *Tentazione* di David Rijckaert III, ma ad una tipologia pittorica nella quale Teniers si era distinto e che includeva Tentazioni di Sant'Antonio e Stregonerie, accanto agli altri generi elencati prima: non a caso de Bie specifica con l'espressione *ghespoock van helsche raserijen* il particolare tipo di fantasmagoria trattato dall'artista.

In almeno altri due casi all'interno dell'*Het Gulden Boeck* il termine *spoockerijen* è utilizzato nello stesso senso generico per indicare rappresentazioni appartenenti alla categoria pittorica considerata. Il primo caso è quello di Cornelis Saftleven, definito pittore di «nature morte come utensili da cucina / animali / frutta e ogni sorta di fantasmagoria [*spoockerijen*]»<sup>48</sup>; stesso termine per indicare una parte della produzione di Jacques Callot, che si distinse nella realizzazione di mostruose fantasmagorie (*wanschappen spoockerijen*)<sup>49</sup>, con particolare riferimento all'incisione de *La Tentazione di Sant'Antonio*<sup>50</sup> frutto del soggiorno fiorentino dell'artista lorenese.

## Il *De groote Schouburgh* di Arnold Houbraken

Un'altra importante fonte per lo studio della categoria pittorica oggetto del nostro studio è costituita dalla monumentale opera di Arnold Houbraken, il *De Groote Schouburgh der Nederlantsche kunstschilders en Schilderessen* (1718-21), che, raccogliendo oltre seicento biografie degli artisti del XVII secolo, rappresenta lo strumento principale per avvicinarsi non solo all'arte del Secolo d'Oro, ma, più in generale, alla società, alle credenze e alle problematiche politico-religiose che caratterizzarono quel particolare momento storico<sup>51</sup>. Oltre alle considerazioni dell'autore relative alla stregoneria, all'alchimia e alla superstizione<sup>52</sup>, di eccezionale utilità per comprendere e valutare come le rappresentazioni diabolico-stregonesche venissero interpretate nei Paesi Bassi, il testo ci offre ulteriori indizi sull'utilizzo dei termini *spoocken/spoockerijen* nel contesto nederlandese.

Nella vita di Cornelis Saftleven l'autore non fa alcun riferimento alle opere di ambito diabolico-stregonesco che lo avevano reso famoso ad Anversa, soffermandosi esclusivamente sulla sua abilità nel rappresentare Interni con contadini e, soprattutto, la sua capacità di rendere in maniera realistica le armi che comparivano all'interno delle sue scene con soldati di guardia. Descrivendo, però, la vita dell'artista Ludolf de Jongh, Houbraken ricorda che questi fu allievo di *Kornelis Zachtleven*, «pittore di figure, animali e fantasmagorie [*Spoocken*]»<sup>53</sup>.

Nella biografia di David Teniers ritroviamo la trascrizione letterale del passo di de Bie sopra descritto<sup>54</sup>, mentre di gran lunga più interessante è la descrizione della vita di David Rijkaert III, in cui si legge che egli, seguendo la maniera di 'Brueghel degli Inferni', si fosse dedicato a realizzare, tra le altre, «bizzarre rappresentazioni di creature mostruose» (*vreemde vertoonselen van spoken*) e «vedute infernali» (*helsche gezigten*), segnalando, come il suo predecessore, una *Tentazione di Sant'Antonio* in cui i demoni (*Duiveltjes*) fuggono con furia di fronte alla croce del Santo:

«David all'inizio ha tenuto fede al suo [del padre] modo di dipingere: ma, giunto a cinquant'anni ha cambiato la sua maniera e viene chiamato secondo Brueghel degli Inferni [*tweeden Helsche Breugel*], [avendo realizzato] ogni tipo di immagine satirica [*snakeryen*] alla luce del fuoco o al lume di una candela, anche strane rappresentazioni di creature mostruose [*vreemde vertoonselen van spoken*], vedute infernali [*helsche gezigten*], nonché un quadro con una Tentazione di Sant'Antonio [*een St. Anthonis tentatie schilderen*], dove egli ha argutamente inventato demoni [*Duiveltjes*] che davanti alla Croce del

Santo (che era il suo angelo custode) corrono e fuggono via in fretta e furia, dissolvendosi come una ragnatela al vento»<sup>55</sup>.

Nell'esempio riportato si nota che, oltre a riferirsi ad entità specifiche – in questo caso demoni personificanti le tentazioni contro cui combatte Sant'Antonio – volendo indicare tali figurazioni in termini di genere artistico, si ricorreva preferibilmente all'uso dei termini *spoocken/spoockerijen*, i quali, in base alle fonti consultate, sembrano alludere non solo alle creature rappresentate ma, nella maggior parte dei casi, ad una tipologia specifica di soggetti pittorici e, pertanto, ad una categoria creativa e merceologica.



### 3. Critica ai *phantasmata* dell'arte nella teoria classicista olandese

Alle parole di de Bie e Houbraken, che esaltano l'ingegno e la fantasia degli artisti che si erano cimentati in simili rappresentazioni, fa da contraltare una parte della critica olandese, la quale, permeata dei canoni classicisti e influenzata dai criteri di giudizio già presenti nella critica italiana contro le grottesche, non apprezzava tali soggetti invitando gli artisti ad evitarli perché completamente estranei alla realtà e privi di qualsiasi decoro. In questo contesto emergono in maniera particolare le opere di Franciscus Junius, Samuel van Hoogstraten e Gerard de Lairesse.

Benché non faccia mai espressamente riferimento alle *spoockerijen*, il contributo di Junius appare di rilevante interesse, giacché egli costruisce una cornice teorica che offre la chiave per comprendere l'atteggiamento dei teorici classicisti nei confronti di qualsiasi rappresentazione mostruosa ed inverosimile. Questi, inoltre, prepara il terreno per le successive riflessioni di Van Hoogstraten, nelle quali il parallelismo tra le grottesche e le moderne rappresentazioni diabolico-stregonesche, prima nascosto, viene esplicitato attraverso la costruzione di una sintetica 'genealogia' degli artisti maggiormente rappresentativi del genere.

#### Il *De Pictura Veterum* di Franciscus Junius

La più importante fonte classicista olandese del secolo è rappresentata senza dubbio dalla monumentale raccolta di citazioni di autori greci e latini compilata da Franciscus Junius all'interno del suo famoso *De Pictura Veterum*, scritto in latino e pubblicato ad Amsterdam nel 1637<sup>56</sup>.

Formatosi nell'ambiente classicista dell'Università di Leida<sup>57</sup>, nel 1621 Junius accettò l'invito di Thomas Howard Conte di Arundel a divenire suo bibliotecario personale e tutore del figlio minore<sup>58</sup>. È in

questo contesto, saturo di ammirazione per l'arte antica<sup>59</sup>, che l'autore avvia un intensissimo lavoro filologico sull'immensa mole di manoscritti collezionati dal conte (oggi al British Museum)<sup>60</sup> che porterà, di là dell'edizione critica di molti di essi, a due opere di ambito storico-artistico: il già citato *De Pictura Veterum* e il *Catalogus Artificum*<sup>61</sup>. Se fino a quel momento altri autori si erano serviti quasi esclusivamente dei libri XXXIV e XXXV dell'*Historia Naturalis* di Plinio il Giovane volendo trattare dell'arte antica<sup>62</sup>, Junius li supera costituendo un enorme mosaico filologico che espone le norme che regolano la pittura attraverso citazioni tratte da testi dell'antichità, in modo che da esse scaturisca una moderna riflessione sui principi dell'arte, utile tanto ai pittori quanto ai semplici amatori.

All'inizio del secondo capitolo del libro I del *De Pictura Veterum*, volendo discutere la nozione di immaginazione/*phantasia*<sup>63</sup>, Junius introduce la teoria aristotelica secondo la quale la conoscenza della realtà deriva dalle informazioni che gli oggetti trasmettono ai sensi sotto forma di simulacri (*simulachra*), che, come ricorda anche Cicerone<sup>64</sup>, alcuni autori del passato chiamarono 'spettri' (*spectra*)<sup>65</sup>.

Ma cosa intende Junius per 'fantasmi'? La parola φάντασμα appartiene alla stessa famiglia di φαντασία, sostantivo verbale di φαντάζεσθαι (divenire visibile, apparire). Aristotele è il primo a servirsi del termine per indicare le immagini create dall'immaginazione ed impresse nella mente come prodotto delle sensazioni trasmesse dagli oggetti e senza cui l'uomo non potrebbe pensare<sup>66</sup>: i 'fantasmi', intesi dal filosofo in senso neutro, sono dunque le immagini, inesistenti perché vive solo nella mente, attraverso cui si passa dalla percezione all'intelligibilità<sup>67</sup>. Junius, conscio delle considerazioni del filosofo, afferma che «ciò che senza posa alcuna crea tali spettri è l'immaginazione o la *phantasia*»<sup>68</sup>, interpretata come fondamentale facoltà creatrice di immagini che permette all'artista di andare oltre la sola imitazione icastica della realtà, in vista di una ben più lodabile μίμησις φανταστική, secondo quanto già affermato da Platone ne *Il Sofista*<sup>69</sup>. La visione dell'autore, però, appare ancora più complessa ed egli, recuperando il fondamentale apporto offerto dagli stoici alla teoria della rappresentazione, rimarca l'esistenza di una distinzione tra i concetti di φαντασία-φανταστόν da una parte, e φανταστικόν-φάντασμα, dall'altra, citando alcuni passi di Crisippo e Giovanni Damasceno<sup>70</sup>. Junius, basandosi sulle considerazioni di questi scrittori, desidera marcare la profonda differenza tra un'immagina-

zione positiva (φαντασία) che partendo dal reale crea il rappresentato (φανταστόν), frutto della capacità dell'uomo di superare la realtà partendo però da essa, ed un secondo tipo di immaginazione, questa volta vana affezione dell'anima (φανταστικόν) che, senza essere ancorata a nessuna cosa esistente, dà vita ad immagini vuote ed irreali (φαντασμα-τα) come quelle dei folli e dei malinconici<sup>71</sup>. Nel linguaggio dell'autore, che abbraccia pienamente le teorie stoiche, con il termine *phantasmata* ci si riferisce, dunque, specificatamente al prodotto di menti distorte o malate, che non si servono della fantasia in maniera appropriata ma superano i limiti trasformando la propria immaginazione da positiva in negativa<sup>72</sup>.

Appare di grande interesse notare che il termine fantasma, traduzione italiana del sostantivo *spook*, veniva del resto utilizzato in senso negativo già da Gabriele Paleotti all'interno della sua definizione delle grottesche contenuta nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582):

«Ma solo comprendiamo sotto questa voce quelle forme d'uomini o d'animali o d'altre cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera che vengono rappresentate, e sono capricci puri de' pittori e fantasmi vani e loro irragionevoli immaginazioni»<sup>73</sup>.

Il teorico legava la nascita di tali immagini fantasmatiche a luoghi sotterranei adibiti ad atti di magia, a cose «oscene e disoneste» e, soprattutto, al culto degli dei infernali:

«E questo è che la gentilità [...] credette [...] che nelle tenebre di questa regione vi fossero altri corpi et altre forme molto dissimili da quelle che noi veggiamo sopra la faccia della terra; e che insomma queste caverne, prive di lume e piene di orrore, abbondassero anco di fantasmi, mostri e cose contrafatte. [...] I pittori adunque, considerata la natura del luogo e con questi principii avuti dagli autori, cercarono accomodare l'arte loro a queste favolosità, aggiugnendovi poi ciascuno altre cose di suo capriccio, secondo che l'ingegno suo gli porgeva, e così introdussero questi fantasmi e mostruosità grottesche»<sup>74</sup>.

Il termine fantasma viene utilizzato, ancor prima di Junius, da Paleotti e dalle altre fonti classiche da lui citate in riferimento ad immagini vuote e vane, frutto di una mente ottenebrata dal sonno:

«[...] considerando essi che queste grotte per la loro opacità rappresentano a certo modo la notte et il luogo del sonno coi parti suoi, che sono aggiramenti in aria, chimere, fantasmi e bizzarrie molto stravaganti; [...]»<sup>75</sup>.

Bisogna, dunque, tener presente questo composito sostrato culturale per rendersi conto della complessità semantica del termine *phantasma* all'interno del lessico dei teorici classicisti italiani e nederlandesi.

Junius continua la sua disamina descrivendo le nefaste conseguenze di una incontrollata e spesso vacua fantasia, priva di qualsiasi legame con la realtà. Partendo dal luogo comune con il quale anche Longino apriva il *Del sublime*, egli afferma che l'immaginazione ha bisogno di freni, altrimenti anche i talenti più grandi rischiano di cadere nell'errore, perché l'ardore che li porta a superare i limiti, se non segue la misura, rischia di essere la causa della loro decadenza<sup>76</sup>; inoltre, egli sottolinea: «i nostri contemporanei mostrano la loro follia con il gusto della novità. La fonte delle nostre qualità è infatti, notoriamente, anche quella dei nostri difetti»<sup>77</sup>. Il riferimento a questo passo antico lascia intendere che il teorico, come la gran parte dei classicisti, non si mostra contrario alla fantasia, la quale viene anzi esaltata in quanto capace di proiettare lo sguardo verso l'universale superando il reale, purché questa non si spinga oltre certi limiti trasformando il genio in pazzia<sup>78</sup>.

Può essere utile, a questo punto, seguire più da vicino alcuni significativi passi che ben potrebbero far pensare che Junius, attraverso le citazioni degli antichi scrittori che si erano mostrati contrari alle grottesche, volesse anche scagliarsi contro le rappresentazioni diabolico-stregonesche prodotte in quegli anni dagli artisti elogiati da de Bie e Houbraken:

«Ecco perché l'artista deve stare ben attento a non rappresentare immagini mostruose ed estranee alla natura seguendo l'esuberanza del suo spirito esaltato e troppo compiacente verso se stesso»<sup>79</sup>.

La fantasia si basa su impressioni provenienti dalla realtà e nulla può esistere nelle immagini che non esista nella natura, afferma Junius adottando il classicismo di Vitruvio, il quale sosteneva che scopo della fantasia è l'*imitatio veritatis*, vale a dire creare immagini che siano specchio fedele della realtà, punto di partenza necessario di qualsiasi forma 'sana' di immaginazione<sup>80</sup>:

«Un artista che voglia rappresentare degli *hippocampelephantocamelos*, per usare un termine di Lucilio, risulterebbe francamente ridicolo. Gli artisti saranno, dunque, attenti a non abusare troppo liberamente della potenza di un talento molto fertile; essi si dedicheranno piuttosto a rappresentare delle immagini vere, tratte dalla natura»<sup>81</sup>.

Queste riflessioni, che potrebbero far pensare che l'autore fosse favorevole ad una teoria dell'imitazione puramente aristotelica, vanno lette nella globalità del testo e unitamente ad altri passi dove l'autore considera fondamentale non una pedissequa imitazione del reale, bensì il raggiungimento dell'essenza, del mondo delle idee platoniano, cui si giunge solo attraverso uno slancio della fantasia che parte dalla realtà per arrivare al mondo delle Idee, all'essenza<sup>82</sup>. Da ciò deriva dunque il biasimo verso la rappresentazione di qualsivoglia immagine irreali, illusoria, mostruosa giacché priva di consistenza ed utilità:

«Anche lo stesso Vitruvio ha pensato che sarebbe stato utile insistere su questo precetto e lo ha imposto con più energia: “[...] Ma questi soggetti che gli antichi utilizzarono come modelli della realtà sono oggi disdegnati dal nostro gusto corrotto: dipingiamo sull'intonaco delle mostruosità piuttosto che immagini reali, tratte da soggetti determinati. Ma alla vista di queste menzogne, lungi dal biasimarle, vi si ritrova del piacere senza chiedersi se esse possano esistere oppure no. Gli spiriti ottenebrati da un giudizio poco sicuro sono incapaci di apprezzare ciò che può esistere fondandosi sui principi del decoro, poiché non bisogna mai dare approvazione a pitture che non mostrano immagini identiche alla verità [...]»<sup>83</sup>.

Junius insiste su questo concetto, biasimando le rappresentazioni mostruose e, non di meno, quei *falsa videntes homines* che addirittura traggono piacere da simili visioni: ad un giudizio estetico si associa un giudizio morale.

Il riferimento alla fonte di Vitruvio e gli argomenti utilizzati avvicinano fortemente le considerazioni di Junius alle parole di Daniele Barbaro espresse nella sua edizione del *De Architectura* di Vitruvio (Venezia 1556), che costituisce uno dei principali punti di partenza della critica alle grottesche precedenti al Concilio di Trento. Barbaro, infatti, commentando il cap. 5 del libro VII del *De Architectura*, si scagliava contro l'irrealtà delle grottesche, paragonate alle confuse immagini che la fantasia crea durante i sogni o alle 'mostruosità' che i sofisti riescono a partorire con la loro dialettica, aggiungendo: «Quanto mò, che sia da lodare un sofista, io lo lascio giudicare, a chi sa fare differenza tra il falso, e'l vero, tra il vero, el' verosimile»<sup>84</sup>. L'accezione negativa data alle grottesche e alle immagini mostruose era infatti strettamente connessa con il problema dell'intenzione e della verità, come sottolineato anche da Giovanni Andrea Gilio in un passo contenuto all'interno del suo *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori* (1564):

«Il finto è quello che non è in quell'atto che si dimostra, ma può essere. [...] dove il vero non può aver luogo, ivi finzione non può essere, perché altro non è la finzione, che la maschera del vero. Il favoloso è quello che non è e non può essere, [...]»<sup>85</sup>.

Del resto, bisogna sottolineare che la questione della verità della pittura, spinta al parossismo, aveva portato H. Cornelius Agrippa von Nettesheim a definire 'mostruosa' la pittura nella sua totalità, proprio in quanto capace di mascherare il vero, arrivando ad attribuirne l'invenzione al demonio in un passo del *De incertitudine et vanitate scientiarum* (Anversa 1530):

«La pittura è un'arte mostruosa, ma accuratissima per l'imitazione delle cose naturali [...] nondimeno tutte queste arti insieme con la pittura credo che siano state ritrovate da i diavoli dell'inferno a pompa, a libidine et a superstizione»<sup>86</sup>.

Junius, da parte sua, si serve di un'altra autorevolissima fonte a sostegno della lotta contro gli orrori artistici:

«Anche Orazio, all'inizio della sua giudiziosa *Ars poetica*, condanna le immagini dall'aspetto mostruoso che somigliano ai sogni dei malati:

“Se un pittore volesse unire una testa d'uomo ad un collo di cavallo

E, raccolte da ogni essere le membra,

le ricoprì di piume variopinte,

come se una donna bella nella parte superiore terminasse orribilmente in fondo in forma di nero pesce,

potreste voi, miei cari amici invitati ad osservare l'opera, trattenervi dal ridere?”<sup>87</sup>.

[...] A queste parole un antico commentatore aggiungeva: “La facoltà di inventare deve essere ingegnosa, non eccessiva”<sup>88</sup>.

Commentando le parole di Orazio appena trascritte l'autore si scaglia contro chi si riferisce alla fonte latina ogni qualvolta si vogliono difendere le 'mostruosità' (*portenta*) di poeti e pittori, giacché appare evidente, a detta dell'olandese, che questi si mostrava contrario a tale 'vanità d'invenzione' (*fingentium vanitatem*) e 'pericolosa follia' (*inepta ingenia*). A tali ragioni Junius aggiunge, se non bastasse, un'ulteriore motivazione estetica:

«Infine, un quadro pieno di mostruosità, che strabordi d'esuberanza per l'eccessiva libertà di uno spirito stravagante e lontano dalla realtà della natura, se a volte seduce il pubblico per un primo effetto di novità, trattato troppo spesso provoca generalmente nausea»<sup>89</sup>.

La contemplazione di mostri e creature fantastiche provoca a lungo

andare sazieta e nausea<sup>90</sup>, come già affermava Plutarco parlando di quanti si recavano al ‘foro dei mostri’ per soddisfare il proprio gusto per l’orrido<sup>91</sup>.

Nelle parole di Junius si scorge il potenziale negativo insito nel concetto di immaginazione: laddove non c’è misura la rappresentazione diventa fantasmatica, dunque vana, vacua e pericolosa, perché essa non vuole dare nessun insegnamento, né essere portatrice di significati nascosti, ma diventa specchio di un mondo fantastico fine a se stesso, malato, folle, allucinato<sup>92</sup>. Nella sua insistenza sul tema si ravvisa altresì la percezione dell’autore che quel pericolo fosse reale nella sua stessa epoca, dal momento che, come visto, tali immagini si affermano come un genere artistico specifico. Inoltre, attraverso le parole di Quintiliano, che si lamenta del fatto che il prezzo delle opere ‘mostruose’ fosse il più delle volte maggiore di quello delle opere fedeli alla realtà<sup>93</sup>, Junius comunica, attraverso una citazione antica, lo stesso stupore che Jean Baptiste Descamps esprimerà ne *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois* (1753-1764):

«È un peccato che egli [Bosch] non abbia concepito che idee mostruose e terribili: ciò che sorprende è che i suoi quadri siano stati così costosi. Quale prezzo avrebbero, dunque, avuto se egli avesse trattato dei soggetti divertenti?»<sup>94</sup>.

*L’Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*  
di Samuel van Hoogstraten

Prosecutore dell’opera di Junius nell’adattamento al contesto olandese dei concetti della retorica antica e dei luoghi comuni della critica italiana contro le grottesche è Samuel van Hoogstraten, autore dell’*Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678)<sup>95</sup>, nonché pittore e maestro di Houbraken. Scopo del teorico era di realizzare un’opera che non fosse solamente un trattato erudito, ma offrisse un punto di riferimento per i pittori, associando il repertorio erudito di Junius ai consigli pratici di Van Mander. Proprio riferendosi a quanto già asserto nel *De Pictura Veterum*, Van Hoogstraten ricorda in più passi le considerazioni di Orazio sulla deformità, mostrandosi concorde con Junius e con gli altri teorici italiani. Se, però, in Junius il parallelismo tra gli antichi mostri ravvisabili nelle grottesche e i nuovi mostri dell’arte nederlandese era solo presumibile, esso viene invece chiaramente esplicitato in Van Hoogstraten:

Sui mostri terribili e spaventosi [*Onvoeglijke en wanstaltige Monsters*]. Ma poiché, nel capitolo precedente, abbiamo trattato con Orazio della deformità delle parti, dirò, d'accordo con Junius, che non è conveniente che un artista rappresenti dei mostri bizzarri [*grillige wanschepsels*] che la natura non conosce. Come afferma Vitruvio, un costume corrotto aveva portato alcuni a dipingere nelle grottesche [*grotissen*] creature deformi e mostri [*gedrochten en monsters*] piuttosto che esseri verosimili, andando contro il costume degli antichi, i quali adornavano le loro camere, le loro gallerie, le loro sale da pranzo con abili imitazioni della natura. Questi [Vitruvio] vuole che una nave rassomigli ad una nave, una figura ad un uomo o ad una bestia, o a qualcosa di conosciuto, o, per così dire, a qualche animale reale. Ed egli si oppone a coloro che si divertono con immagini che vanno contro la verosimiglianza. Ce n'è qualcuno a Roma, racconta Plutarco, che disprezza la buona pittura e la statuaria per consacrare il suo tempo al mercato dei mostri, per osservare persone senza braccia o senza gambe, o che hanno tre occhi, una testa somigliante a quella di uno struzzo o di altri esseri ancora più orrendi, che essi non possono neanche guardare troppo a lungo senza rabbrivire d'orrore. Tutto questo mi disgusta veramente. Anche i mostri spaventosi [*schriklijke monsters*] descritti da Luciano nella sua inverosimile [*alderonwaerschijnlijkste*] Storia vera e che egli fa combattere in aria mi infastidiscono. E ancor più non posso essere soddisfatto esaminando i mostri infernali [*Helsche gedrochten*] di *Helschen Brueghel*, di *Jeronimus Bos* o di *Zachtleven*, così spiritosi [*geestichze*] che tutti possiamo valutarlo. In effetti essi sembrano, per la loro non ordinaria mostruosità [*onordentelijke gedrochtlijkhey*], far violenza alla natura. I poeti presentano certamente l'inferno attraverso una verosimiglianza più ponderata ed edificante e, benché sia inventato, quest'inferno ha tutte le caratteristiche della realtà»<sup>96</sup>.

Dopo aver citato Orazio e le altre fonti già discusse da Junius, l'autore si sofferma sull'opposizione di Vitruvio ai «mostri ed esseri spaventosi» (*gedrochten en monsters*) visibili nelle grottesche, per giungere, infine, al disprezzo di Plutarco verso coloro che, come già visto, mostravano una curiosità malsana verso esseri mostruosi all'interno del *mostermart*, il 'mercato dei mostri'<sup>97</sup>. Van Hoogstraten si oppone fermamente a questo tipo di immagini, rimarcando il *topos* del disgusto verso ciò che supera i limiti naturali, come ad esempio gli spaventosi mostri (*schriklijker monsters*) descritti da Luciano nella sua *Storia Vera*. Se fino a questo punto, però, egli si limita a presentare una semplice sintesi delle fonti trascritte integralmente da Junius, nell'ultima parte del passo citato egli fa espressamente riferimento a moderni esempi di simili mostruosità, ricordando Bosch, il prototipo per eccellenza, accanto a due importanti rappresentanti del genere delle *spoockerijen* nel Seicento, vale a dire Jan Brueghel detto 'degli Inferni' e Cornelis Saftleven.

Eppure Van Hoogstraten, forse volontariamente, non utilizza mai il termine *spocken/spoockerijen*, che come abbiamo visto occorre con una certa frequenza negli autori che si interessarono di descrivere l'arte concretamente prodotta e messa in circolazione, ma preferisce utilizzare il più comune e generico *gedrocht* o, piuttosto, il termine *monster*, di chiara derivazione etimologica latina (da *monstrum*, -i). È come se egli, utilizzando un lessico differente, intendesse negare la validità di tali opere non riconoscendo neanche il nome che ad esse veniva generalmente assegnato nel contesto che stiamo esaminando. Benché non adoperi mai il termine *spoockerijen*, Van Hoogstraten si qualifica senza dubbio come una delle fonti più significative tra quelle qui analizzate, in quanto egli, volendo riferirsi ad un tipo di immagini ben preciso, realizza una sintetica 'genealogia' esemplificativa in cui trovano spazio tre nomi chiave del genere delle rappresentazioni diabolico-stregonesche.

#### Il *Groot Schilderboeck* di Gerard de Lairese

Altro importante teorico-pittore olandese, che permea le sue opere e i suoi scritti del linguaggio e dei canoni classicisti italiani e francesi, è Gerard de Lairese<sup>98</sup>, autore di due fondamentali testi sulle Arti del Disegno e della Pittura: il *Groondlegginge ter Teekenkonst* (1707)<sup>99</sup> e il *Groot Schilderboeck* (1707)<sup>100</sup> che già nel titolo si pone come la prosecuzione dell'opera di Van Mander in chiave classicista. I due testi nascono nel contesto dell'Accademia del *Nil Volentibus Arduum*, sorta nel 1669 ad Amsterdam con lo scopo di diffondere le idee dell'Académie Royale di Parigi in Olanda<sup>101</sup>. Sappiamo che de Lairese ebbe un importante ruolo all'interno di tale circolo intellettuale e che dal 1676, per vari anni, gli incontri tra gli intellettuali e i letterati membri si svolgevano nella sua abitazione<sup>102</sup>; le sue opere teoriche prendono probabilmente spunto dalle conferenze da lui stesso tenute in quegli anni, che avevano lo scopo di delineare i principi di un'arte basata su un coerente sistema di regole razionali, cosa che veniva contemporaneamente realizzata anche nell'ambito dell'arte teatrale<sup>103</sup>.

All'interno del primo tomo del *Groot Schilderboeck*, nel capitolo XIII che prende il titolo di *Het gebruik en misbruik der Schilderkonst*<sup>104</sup> (Sul buon uso della pittura e sull'abuso che può farsene), de Lairese dichiara apertamente la sua predilezione per i generi della pittura storica, mitologica e allegorica<sup>105</sup>, capaci di muovere l'animo umano verso i veri valori, laddove i generi inferiori della pittura satirica ed oscena si pre-

sentano come riprovevoli conseguenze degli abusi di pittori ai quali è negata la fama eterna:

«Il buon uso della pittura consiste nella rappresentazione di soggetti storici, mitologici, o puramente allegorici, attraverso i quali si può formare lo spirito, commuovere il cuore ed elevare l'animo verso azioni grandi e virtuose; è allora che la pittura persegue il suo vero scopo e raggiunge la più grande perfezione. L'abuso della pittura consiste nel rappresentare soggetti satirici ed osceni, che offendono la vista delle persone oneste. Gli artisti che seguono questa strada non possono, dunque, pretendere la ricompensa della virtù, che è un nome immortale, come dice giustamente Orazio, ma una riprovazione eterna sarà il prezzo del loro lavoro»<sup>106</sup>.

Ancora una volta Orazio<sup>107</sup> risulta essere la fonte privilegiata cui attingere per quanto riguarda l'avversione nei confronti di opere che appaiono prive di decoro, oltre che per la definizione degli scopi della vera arte, che mira a *delectare* e *docere*<sup>108</sup>, concetto sottolineato già da Paleotti<sup>109</sup>, Junius<sup>110</sup> e, in ambito francese, da Félibien<sup>111</sup> e Roger de Piles, il quale però prediligeva il *delectare* e il *movere al docere*<sup>112</sup>.

De Laïresse segnala, inoltre, l'importanza del principio di verosimiglianza, cui corrisponderà l'intelligibilità del quadro da parte dell'osservatore e l'affermazione del suo contenuto morale, laddove le opere frutto di una fantasia esagerata sono difficili da comprendere e non possono offrire nessun insegnamento:

«Lo stesso accade in un quadro dove tutto è rappresentato secondo la convenienza di ciascuna cosa, che può essere considerato come una poesia muta; laddove quelli dove il pittore non ha fatto altro, per così dire, che seguire il suo capriccio, allontanandosi dalla natura e dalla verità, non sortiscono nessun effetto. Il primo si lascia comprendere da sé; ma il secondo è una specie di enigma che ha bisogno d'essere spiegato»<sup>113</sup>.

La teoria oraziana dell'*ut pictura poesis*<sup>114</sup>, sottintesa nel passo citato, motiva anche la predilezione dell'autore nei confronti della pittura di storia, che egli suddivide in quattro categorie: storica, poetica, morale e 'geroglifica', vale a dire la pittura che nasconde contenuti morali attraverso immagini simboliche. Nonostante buona parte della critica, a partire da Jan A. Emmens<sup>115</sup>, abbia spesso parlato dell'avversione di de Laïresse nei confronti della pittura del Secolo d'Oro, sottolineando l'espressa volontà di gerarchizzazione dei generi imposta dal teorico, va segnalata altresì la sua programmatica volontà di definire regole e principi di verosimiglianza e decoro da utilizzare anche nella trattazione di soggetti 'minori'<sup>116</sup>.

Nel testo, come prevedibile, non viene fatta alcuna menzione delle opere oggetto del nostro studio; sovvertendo ogni principio di bellezza e verosimiglianza, esse rappresentano l'esatto opposto del concetto di perfezione esaltato dall'autore. Fedele all'idea che l'opera d'arte debba essere essenzialmente utile, tanto al pittore quanto allo spettatore, in un solo caso de Lairese ammette le figurazioni fantastiche, ovvero quando esse costituiscano un esercizio condotto dall'artista nelle ore di svago o di riposo allo scopo di rinvigorire ed esercitare la propria immaginazione:

«Potremmo biasimare un artista che, per distrarsi dal suo lavoro, si occupi di tanto in tanto di schizzare su un foglio, e anche di dipingere, idee bizzarre e fantastiche? Beninteso che egli conservi per se stesso tali lavori. Io considero questo come un lodevole divertimento e come il frutto di un grande genio, che può condurre a distinguersi nella categoria della composizione. È fuori dubbio che coloro che impiegano i loro momenti di svago con attività inerenti l'arte ne devono trarre doppio vantaggio, poiché essi si fortificano sempre più attraverso ciò che è difficile; e per questo motivo essi sono poi in grado di produrre cose nuove che, di conseguenza, piacciono ad un più grande numero di amatori. È risaputo, infatti, che Raffaello, Michelangelo e molti altri grandi maestri si sono divertiti attraverso simili fantasie e che essi non hanno guardato a questa sorta di rilassamento come a qualcosa di non degno della loro persona. Io lo ripeto, dunque, quando il giovane artista non avrà di meglio da fare saggiamente cercherà di comporre soggetti di varia natura, anche i più bizzarri»<sup>117</sup>.

La rappresentazione di figure fantastiche e bizzarre è lecita quando è espressione di una *φαντασία* positiva, come già chiarito da Junius, ma essa non può e non deve essere più di un semplice divertimento o una forma di svago dell'artista. In questo de Lairese è molto chiaro: l'artista deve tenere per sé queste composizioni, dunque esse non sono degne di entrare nel mercato dell'arte e, di conseguenza, le rappresentazioni fantastiche non possono essere accettate proprio perché travalicano questo limite imposto dal buon senso.

L'autore non parla mai di *spoocken/spoockerijen* in quanto genere, ma all'interno del capitolo XXI intitolato «Sulla maniera di rappresentare i sogni, le apparizioni di spettri (*herssenspookselten*) e le altre idee bizzarre e fantastiche con le quali ci si può divertire nelle ore di svago e riposo», egli fa riferimento a due esempi di opere ove comparirebbero immagini spettrali o fantastiche, riprendendoli ancora una volta dall'antichità classica: un quadro che ha come soggetto Tarquinio in preda al rimorso al cospetto dello spettro di Lucrezia e un altro con Alessandro e le personificazioni fantasmatiche dei continenti da lui assoggetta-

ti. Nell'edizione francese entrambe queste entità fantastiche vengono tradotte con il termine *fantômes*<sup>118</sup>, mentre nell'edizione olandese si usa sia *spook/spooken*<sup>119</sup> che il suo sinonimo *schimmen*<sup>120</sup> (ombre, immagini dalla forma evanescente).

La rappresentazione di esseri che non hanno modelli in natura richiede, però, una serie di accorgimenti che rendano evidente che si tratta di immagini di fantasia: le creature irreali non devono essere mescolate agli esseri reali – come invece avveniva nei quadri di *spoockerijen* dell'epoca – bensì deve esserne giustificata la presenza attraverso particolari espedienti:

«Non dubito che tale soggetto, rappresentato in maniera fantastica, non sembri strano; ma bisogna ricordare che io non considero questa come una cosa che sia realmente accaduta ad Alessandro, ma solamente come un'idea dell'immaginazione. Ho detto che farò vagare gli spettri, come su di un vapore leggero, vale a dire su una specie di nuvola molto chiara, che serva loro da base, la quale produce una grande ombra proiettata sul terreno, in modo da far comprendere attraverso questa che si tratta di qualcosa di sovrannaturale, e che non sono uomini veri ma solamente le loro ombre quelle che si vedono»<sup>121</sup>.

La rappresentazioni di figure fantastiche è lecita, dunque, purché non rimanga nulla di ambiguo o misterioso e si comprenda immediatamente la differenza tra realtà ed irrealtà.

Le immagini mostruose sono ammesse, inoltre, laddove si qualificano come allegorie, pertanto all'interno della già citata pittura 'geroglifica', ed abbiano un senso che giustifichi la loro assoluta assenza di bellezza e decoro. Se ne riporta un esempio descrivendo un'allegoria del Libertinaggio, che essendo un modo di vivere dissoluto e sregolato non può che essere rappresentato attraverso una creatura orrida e deplorabile, la cui descrizione si rifà chiaramente ai noti versi di Orazio già citati da Junius e Van Hoogstraten:

«L'idolo di cui abbiamo parlato sopra è una chimera composta da varie parti eterogenee. Essa ha la testa di rana, la parte alta del corpo di una donna, le braccia in forma di ali di pipistrello, le mani come zampe di leone, di cui una le serve per mostrare un grande sacco pieno di denaro e l'altra per appoggiarsi ad un'arpia. Le sue gambe e i suoi piedi somigliano a quelli dei satiri»<sup>122</sup>.

A detta di de Laresse le creature mostruose e gli esseri fantastici dovrebbero trovare un senso che ne giustifichi la presenza in ambito rappresentativo, così come già aveva affermato anche Paleotti in chiave controriformista, facendo peraltro espressamente riferimento agli esse-

ri diabolici presenti nelle immagini rappresentanti la Tentazione di Sant'Antonio:

«Crediamo però che da questa regola si debbano eccettuare due casi assai frequenti e segnalati. L'uno è quando queste immagini si facessero in commendazione et amplificazione della virtù; l'altro è quando si facessero in odio e detestazione del vizio e peccato. [...] Questi mostri della natura diciamo che si possono dipingere, però con occasione quando ricerchi così il soggetto che s'ha per le mani; et allora non solo non averanno deformità, ma più tosto commendazione, per rappresentare la verità di quello che è stato: sì come, chi figurasse la vita di s. Antonio [...]»<sup>123</sup>

La rappresentazione di creature mostruose sarà, dunque, ammessa nel caso in cui esse alludino in senso allegorico a sentimenti o peccati dai quali bisogna rifuggire o qualora abbiano un'utilità pratica legata alla possibilità di esercitare la propria fantasia per svago e divertimento, dunque quando riescano nell'intento di *docere* o *delectare*; in tutti gli altri casi l'allontanamento dai principi di verosimiglianza e decoro sarà visto come una forma di 'abuso' da parte dei pittori, cui verrà negata ogni gloria.

## NOTE

<sup>1</sup> «[...] want het niet daeghlijck gheschicht, dat een alleen alles vermagh, leeren, begrijpen, oft in alles uytnemende worden can. Sulck bevintmen onder onse Const, van in den ouden oft Antijcken tijt te wesen toeghegaen, dat d'een in d'een, en d'ander in d'ander geschickter en beter Meester gheweest is, gelijck men in hun levens sal bevinden. Want *Apollodorus* leyde sonderlingh toe op de schoonheyt. *Zeuxis* maeckte te groote hoofden: maer was goet Fruyt-schilder. *Eumarus* ghewende hem alles te doen nae t'leven. *Protogenes* con eerst maer scheepkens schilderen. *Apelles* was in alles gracelijck. *Parasius*, goet van omtreck. *Demon*, vol inventien. *Tymanthes*, verstandigh: in zijn werck was altijts eenighen verborghen sin oft meyninghe. *Pamphilus* was gheleert. *Nicomachus*, veerdigh. [...]», in K. van Mander, *Den Grondt der edel vry Schilderconst*, a cura di H. Miedema, Utrecht 1973, 2 voll. (Voorreden, I, pp. 44, 47, f. 5v36-46).

<sup>2</sup> «De selve verscheydenheden salmen oock vinden by den dees-tijdsche Italianen en Nederlanders te zijn geweest, hier te lang te verhalen: waer by de Jeught gheleert sal wesen, om in de Const volherden, te grijpen nae t'ghene Natuere meest aenbiedt», ivi, p. 47, f. VIr07-10.

<sup>3</sup> «Ist niet de volcomenheyt in beelden en Historien, soo mach het wesen Beesten, Keucken, Fruyten, Bloemen, Landschappen, Metselrijen, Prospectiven, Compartimenten, Grotissen, Nachten, branden, Conterfeytselen nae t'leven, Zeen, en Schepen, oft soo yet anders te schilderen», ivi, p. 47, f. VIr10-14.

Dove non diversamente specificato le traduzioni in italiano, nel testo e nelle note, sono della sottoscritta.

<sup>4</sup> «32 Sy hebben in de Const al groot impery, / Die wel uytbeelden *Vulcanus* vergrammen, / Met veruwe, sulck grouwelijck misery: / Want nae t'gheen dat de sprijs' is oft matery, / Daer hy med'opvoedt zijn heftighen blammen, / Die ten Hemelwaert vliegghen, quaet om tammen, / Daer nae hebben sy oock t'coluer gherregghen / T'zy tot root, purper, blau, oft groen ghenegghen. / 33 Niet alleen de vlammen, maer oock de roocken, / Van verscheyden verwen de Lucht vervullen, / Zae dat t'schijnen d'afgrijselijcke smoocken / *Stygij*, daer met veel leelijcke spoocken, / *Hydra* en *Cerberus*, tieren en brullen: / Dus dan de Schilders hier op achten sullen, / Om eenen brandt schrickelijck uyt te stellen, / Oft t'vyer te stoken in Poeetsche Hellen», ivi, p. 192, cap. 7, f. 31v (parr. 32-33).

<sup>5</sup> «Spoocke/Spoocksel: spectrum, larva, phantasma», in C. Kilianus, *Etymologicum teutonicae linguae, sive, Dictionarum teutonico-latinum*, Anversa 1599, p. 515; cfr. anche «Spook: larva, umbra, idolon, imago (mortui), simulacrum (vanum), species», in F. van Cappelle, *Nederlandsch-Latijnsch Woordenboek*, Groninga 1875, p. 639. Per l'etimologia del termine si veda anche J. de Vries, *Nederlands Etymologisch Woordenboek*, Leida 1971, p. 682.

<sup>6</sup> Si veda la voce «Spook» in M. de Vries, L. A. te Winkel *et alii* (a cura di), *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (di seguito WNT), L'Aia-Leida 1882-1998, 29 voll. (1936, XIV, pp. 2931-2935, nn. 3 e 8).

<sup>7</sup> *Ibidem*, nn. 2 e 10.

<sup>8</sup> «Spoke», in E. Verwijs, J. Verdam, *Middelnederlandsch Woordenboek* (MNW on line: www.gtb.inl.nl); cfr. WNT cit., XIV, nn. 5 e 6 – dove si specifica che il termine poteva anche essere utilizzato per riferirsi ad una donna o ragazza insopportabile o, piuttosto, pallida, magra e di orribile aspetto, caratteristiche che tradizionalmente venivano attribuite alle streghe – e n. 10.

<sup>9</sup> K. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck: (1603-1604); preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, a cura di H. Miedema, Doornspijk 1994-1999, 6 voll. (1994, I, p. 124, f. 216v27). Si segnala la copia anastatica dell'edizione originale (Haarlem 1604): K. van Mander, *Het Schilder-Boeck waerin Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort voor*

*ghedraghen. Daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtleggbinghe op den Metamorboseon pub. Ovidij Nasonis Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figuren Alles dienstich en nut den schilders Constbeminers en dichters, oock allen staten van menschen*, Utrecht 1969.

<sup>10</sup> Le parole di Van Mander ricalcano da vicino l'elogio che Erasmo dedicò a Dürer nel suo *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* (1528), in cui si legge che l'artista era superiore ad Apelle proprio per la sua capacità di rappresentare, a monocromo, «umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones [...]. Quin ille pingit et quae pingi non possunt, ignem, radios, tonitura, fulgetra, fulgura, vel nebulas, ut aiunt, in pariete [...]». Essendo immateriali ed inconsistenti tali elementi risultano più difficili da rappresentare e dunque più virtuosi saranno i pittori che riescono in tale intento, tenuto conto di quanto sostenuto da Erasmo negli *Adagia* (1520), dove egli afferma che «una nuvola è troppo inconsistente per essere espressa con i colori». Si veda E. Panofsky, *“Nebulae in Pariete”. Notes on Erasmus's Eulogy on Dürer*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1951 XIV, pp. 34-41 (36, 39).

<sup>11</sup> «Veelderly en vreemt zijn de geneyghtheyden, handeligen en wercken der Schilders: en yeder is beter Meester ghe worden in t'ghen, daer de Natuere hem door lust toe heeft ghetrocken, en aengeheleyt», in K. van Mander, *The lives...* cit. 1994, I, p. 124, f. 216v04-06.

<sup>12</sup> «Wie sal verhalen al de wonderlijcke oft seldsaem versieringhen, die *Ieronimus Bos* in't hoofd heeft ghehad, en met den Pinceel uytghedruckt, van ghespook en ghedrochten der Hellen, dickwils niet also vriendlijck als grouwlijck aen te sien», *ivi*, f. 216v06-09.

<sup>13</sup> «Idem [Antiphilus] iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus pintura grylli vocantur. Ipse in Aegypto natus didicit a Ctesidemo», in Plinio, *Historia Naturalis* (XXXV, 114).

<sup>14</sup> «Ovo antiguamente otro género de pintura que llamaban *Grillo*. Dioles este nombre *Antifilo*, pintando un hombre, al qual por donayre llamó *Grillo*. De aquí quedó que este género de pintura se llamase *Grillo*. Nació Antífilo en Egipto, y aprendió de Ctesideno este género de pintura, que a mi parecer fué semejante a la que nuestra edad tanto celebra de Hyerónimo Bosch, o Bosco, como decimos, el qual siempre se extrañó en buscar talles de ombres donosos, y de raras composturas que pintar», in F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español, I, Siglo XVI*, Madrid 1923, p. 159.

<sup>15</sup> «Gespoock», in WNT cit., 1889, IV, pp. 1782-83; cfr. anche «Gespuke», in J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Lipsia 1838-1961, 33 voll. (1897, IV, p. 417).

<sup>16</sup> «Noch is van hem op de Wael een Helle, daer de oude Vaders verlost worden, en *Iudas* die oock mede meent yttrecken, wort met een strick opghetrocken en ghehangen: t'is wonder wat daer al te sien is van oubolligh ghespook: oock hoe aerdigh en natuerlijck hy was, ban vlammen, branden, roocken en smoocken», in K. van Mander, *The lives...* cit. 1994, I, p. 124, f. 216v24-28. Miedema (1996, III, pp. 55-56) traduce *oubolligh ghespook* con 'bizarre prowlings', espressione che, però, non sembra essere giustificata dal contesto, giacché si sta descrivendo, come fa giustamente notare lo studioso, un dipinto rappresentante *Cristo nel Limbo* dove si vedono Adamo ed Eva in primo piano, Giuda impiccato sullo sfondo ed una miriade di creature mostruose. Del dipinto originale esistono numerose copie, la più nota delle quali è conservata presso la National Gallery di Dublino; si veda G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlino 1980, cat. 138, fig. 194.

<sup>17</sup> «Che cosa significa, o Hieronymus Bosch, / il tuo sguardo attonito, che cosa / il pallore del tuo volto? Come se tu / avessi visto svolazzare dinanzi a te i Lemuri, / gli spettri dell'Erebo! / Per te, io credo, si sono aperti i recessi / di Dite impenetrabile / e le dimore del Tartaro: poiché la tua mano / ha saputo dipingere bene / ogni segreto anfratto dell'Averno», traduzione italiana dei versi di Lampsonius di M. T. Sciola, in G. C. Sciola, C. Volpi (a cura di), *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Torino 2001, pp. 70-71 (ed or. D. Lampsonius, *Pictorum aliquot celeberrimum Gemaniae inferioris effigies. Eorum nempe qui vita sancti hac praestantiss. arte immortalitatis nomen sibi compara-*

runt. *Vna cum doctiss. dom. Lampsonij huius artis peritissimi elogii*, Anversa 1572, p. 3).

In una copia dell'incisione originale l'artista viene rappresentato con una finestra alle spalle da cui si intrave una miriade di mostriciattoli che gli incorniciano il volto, proprio come nei versi di Lampsonius; l'incisione è conservata al Rijksprentenkabinet di Amsterdam (inv. n. 07.589).

<sup>18</sup> K. van Mander, *The lives...* cit. 1994, I, p. 127, f. 217v02.

<sup>19</sup> «Hy was een seer stille en gheschickt Man, niet veel van woorden, dan wel bootsigh in't gheselschap, doende den luyden, oft oock sijn eyghen knechten, t'somtijt verschricken met eenigh ghespoock, oft gherammel, dat hy te weghe bracht», ivi, p. 192, f. 233v10-13; nella traduzione di Miedema del passo sopra riportato il termine *ghespoock* non viene tradotto letteralmente, ma lo studioso, utilizzando il verbo 'prowl', fa soltanto riferimento in senso generico al fatto che il pittore si muoveva furtivamente per spaventare le sue 'vittime'.

<sup>20</sup> «Dan quam hem weder wanhope en raserije in't hooft: dan begheerde hy Papier, en teyckende alderly ghespoock, segghende: dat hy verdoemt was», ivi, p. 272, f. 253v15-17; in questo caso Miedema traduce *ghespoock* con 'fantasies'.

<sup>21</sup> «Dese houden hier binnen gevangen *Discordiam, Seditionem, Traditionem, Calumniam falsam, Invidiam*, en alle quaet gespoock», ivi, p. 324, f. 266v35-37; Miedema traduce *ghespoock* con 'evil ravings'.

<sup>22</sup> «[...] en onder ander een seer versierlijk Tooveryken in een Ruwijne als een *Coloseum*, daer Vrouwen op den besem vloghen, en derghelijck ghespoock, als in eenen nacht», ivi, p. 340, f. 270v05-07; Miedema traduce *ghespoock* con 'drolleries'.

<sup>23</sup> Ivi, p. 79, f. 205r18; cfr. anche ff. 243v31, 268v35-36 (Jan Mandijn); f. 228r21 (Frans Verbeeck).

<sup>24</sup> Ivi, p. 191, f. 233r21, (Pieter Bruegel il Vecchio).

<sup>25</sup> «Noch was te Haerlem eenen *Ian Mandijn*, die seer op zijn *Ieronimus Bos* fraey was van ghespoock en drollerije [...]», ivi, p. 79, f. 205r17-19.

<sup>26</sup> «[...] noch eenin van Haerlem, welcken seer aerdich was van drollerije op zijn *Ieroon Bos* [...]», ivi, p. 232, f. 243v31.

<sup>27</sup> «[...] aerdich was van so drolligheden te maken», ivi, p. 332, f. 268v35-36.

<sup>28</sup> «Hy hadde een Discipel van Mecchel, gheheeten *Frans Verbeeck*: desen was fraey van Waterverwe te maken dinghen op zijn *Ieroon Bos*. Daer in Stadt was van hem eenen *S. Christoffel* met veel ghespoock. In *S. Katerijnen* kerck was van hem de Parabel van den Wijngaert, daer sy in den Wijngaert werken, daer vreemde spoocken de dorre rancken bonden, wesende alles seer versierlijck en wel ghedaen», ivi, p. 171, f. 228r19-24.

<sup>29</sup> «Van hem ist datmen siet die drollige Boeren bruyloften, en derghelijcke bootsen», ivi, p. 171, f. 228r27-28. Il termine *bootsen* ha un significato neutro, ma viene spesso legato all'aggettivo *drolligh* o utilizzato per indicare figure bizzarre dall'aspetto satirico; cfr. anche i ff. 233v38, 228v28. L'aggettivo *bootsigh* viene utilizzato con la stessa accezione di *vreemde* (strano) all'interno della 'Vita di Hieronymus Bosch', in un passo in cui l'autore descrive un quadro dove sono rappresentati alcuni monaci che combattono contro gli eretici, i cui corpi e libri sono gettati nel fuoco (f. 216v37-38); *aerdighe bootsen* si trovano anche in un quadro di Hans Soens, pittore di 's-Hertogenbosch (f. 288v36-37). Si vedano le voci «Boots» e «Bootsen», in WNT cit., 1902, III-1, p. 507.

<sup>30</sup> «Hy hadde veel ghepractiseert, nae de handlinghe van *Ieroon van den Bosch*: en maecte oock veel soodane spoockerijen, en drollen, waerom hy van velen werd't geheeten *Pier den Drol*. Oock sietmen weynigh stucken van hem, die een aenschouwer wijslijck sonder lachen can aensien, ja hoe stuer wijnbrouwigh en statigh hy oock is, hy moet ten minsten meesemuylen oft grinnicken», in K. van Mander, *The lives...* cit. 1994, I, p. 191, f. 233r21-25.

<sup>31</sup> «Spokerij», in WNT cit., XIV, pp. 2918-2919; cfr. anche *spokerij* sotto la voce «Spook», ivi, p. 2933, n. 9. «Spookerij» è tradotto come 'illusioni di spettri' in M. Giron, *Il Grande Dittionario Italiano et Hollandese, come pure Hollandese et Italiano / Het Groot Italiaansch en Nederduitsch Woordenboek*, Amsterdam 1710, 2 voll. (II, p. 625).

<sup>32</sup> Sul dipinto si rimanda alla nota 25 del cap. II.

<sup>33</sup> «T'waer qualijck te verhalen wat hy al gemaect heeft, van tooverijen, Hellen [...] oock een dulle *Griet*, die een roof voor de Helle doet, die seer verbrijstert siet, en vreemt op zijn schots toeghemaect is: [...] een Boeren Kermis, en Bruyloft, daer veel drollighe bootsen in zijn te sien, [...] Veel vreemde versieringhen van sinnekens sietmen van zijn drollen in Print [...]», in K. van Mander, *The lives...* cit. 1994, I, p. 192, ff. 233v23-24, 27, 37-38, 44-45.

<sup>34</sup> Ivi, 1995, II, p. 299.

<sup>35</sup> Ivi, 1996, III, p. 52.

<sup>36</sup> Ivi, 1998, V, p. 60.

<sup>37</sup> L'aspetto divertente delle opere di Bosch viene invece segnalato nella traduzione olandese della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore* (Anversa 1565) di L. Guicciardini ad opera di Cornelis Kiliaan: «Jeronymus Bosch van S Hertogenbosch / een seer vermaert ende wonderlijc vinder van vreemde drollen ende seltsame grillen», in L. Guicciardini, *Beschryvinghe van alle de Neder-landen, anderssins gbenoemt Nederduytslandt*, traduzione dall'italiano di C. Kiliaan, Amsterdam 1612, f. 80.

<sup>38</sup> Si riportano tra parentesi le espressioni rispettivamente presenti nei versi latini di Lampsonius e nella traduzione olandese di Van Mander; K. van Mander, *The lives...* cit. 1994, I, p. 124, f. 216v45 e 46.

<sup>39</sup> «Quis novus Hieronymus Orbi / Boschius? Ingeniosa magistri / Somnia peniculôque, stylôque / Tanta imitarii arte peritus, / Ut superet tamen interim et illum? / Macte animo, Petre, mactus ut arte. / Namque tuo, veterisque magistri / Ridiculo, salibusque referto / In graphices genere inclyta laudum / Praemia ubique, & ab omnibus ullo / Artifice haud leviora mereris»; traduzione dei versi di Lampsonius di M. T. Sciolla, in G. C. Sciolla, C. Volpi (a cura di), *Da van Eyck...* cit. 2001, pp. 102-103, (ed. or. 1572, p. 19). Si riportano tra parentesi le espressioni rispettivamente presenti nei versi latini di Lampsonius e nella traduzione in olandese di Van Mander; K. van Mander, *The lives...* cit. 1994, I, p. 195, f. 234r14-21.

<sup>40</sup> Ivi, I, p. 192, f. 233v17.

<sup>41</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori: con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, e de' morti dall'anno 1550 insino al 1567* (Firenze 1568), in *idem*, *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-85, 9 voll. (1881, VII, p. 584).

<sup>42</sup> C. de Bie, *Het Gulden Cabinet vande edel vry Schilder Const inhovdende den lof vande vermarste Schilders, Architecten, Beldthowers ende Plaetsnyders van dese eeuw*, Anversa 1662; l'opera non è mai stata tradotta. Si segnala la versione anastatica del testo originale: C. de Bie, *Het Gulden Cabinet vande edel vry Schilderconst*, a cura di G. Lemmens, Soest 1971.

<sup>43</sup> J. Meyssens, *Images de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science debroyent vivre eternellement et des quels la louange et renommé faict estonner le monde*, Anversa 1649; dei 96 ritratti di artisti che compaiono nell'opera di de Bie, ben 70 sono ripresi dall'opera del Meyssens; sull'argomento si veda H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim - New York 1984, pp. 157-163, 213-215.

<sup>44</sup> «[...] hy hadde veel gheleert uyt de handelinghe van *Jeroon vanden Bosch* en maeckten oock seer drollighe in viese spoockerijen, waerom hy van veel wert gheheeten *Peeter den Drol*», in C. de Bie, *Het Gulden...* cit. 1662, p. 89.

<sup>45</sup> Si veda «droomgezicht, nachtgezicht, spookgezicht», in WNT cit., 1889, IV, p. 2211.

<sup>46</sup> «Noch een besonderheyt moet ick in 't licht hier brenghen / En met sijn ander Const in des' ghedichten mengen, / Dat is het vreempt ghewoel van alle snaeckery / Die hy seer aerdich weet te thoonen in schildry. / Dat is t'wanschapan spooch des afgronts wree ghesichten / T'gen' quelden *Sint Anthoon*, met helse wederlichten / Vol furi, vier en vlam, vol vreeselijck ghedruys / T'gen somwijl sijne deught ded' vluchten door het Cruys / Voorts ander toovery en vrede aventuren, / Weet sijne wetenschap soo constich uyt te vueren, [...]», in C. de Bie, *Het Gulden...* cit. 1662, pp. 310-311.

<sup>47</sup> «In al de stucken die gemaect sijn van sijn handt, / Jst Boersche keucken goet, oft ander aperijen / Fruyt, Beesten, oft ghespooch van helsche rasenijen / Batali oft ghevecht, besonder in het cleyn [...]», ivi, p. 336.

<sup>48</sup> «[...] *Cornelis Saftleven* Schilder van *Rotterdam* [...] sijn liefelijke ende wel ghemanierde handelingh in stilstaende dinghen als keucken-goet, beestjens, fruydt, en alderhande spoockerijen [...]», ivi, p. 412.

<sup>49</sup> «Siet de wanschappen spoockerijen / En ander schotse aperijen / In een vol-werckich wonder beldt / Daer Sint ANTHONI wort ghequelt, [...]», ivi, p. 522.

<sup>50</sup> Per le incisioni de *La Tentazione di Sant'Antonio* di Callot si rimanda al cap. III di questa tesi.

<sup>51</sup> Per approfondimenti sull'opera si segnala H. J. Horn, *The Golden Age revisited: Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*, Doornspijk 2000, 2 voll.

<sup>52</sup> All'interno della 'Vita di Jan Hakkert' Houbraken si sofferma su un episodio di superstizione accorso all'artista durante un suo viaggio in Svizzera. Dal momento che questi era solito realizzare disegni dal vero passeggiando tra le montagne e in luoghi isolati, alcuni lavoratori incominciarono ad insospettirsi e, ignorando cosa egli scarabocchiasse sui suoi fogli, si erano convinti che fosse un mago. Un giorno decisero addirittura di legarlo con delle funi per consegnarlo al Primo Ufficiale Giudiziario, il quale, conoscendo bene il pittore, non riuscì a trattenersi dal ridere di fronte ad un così sciocco incidente. L'autore ricorda, inoltre, la famosissima 'pesa di Oudewater', dichiarando apertamente lo scetticismo con cui nei Paesi Bassi ci si rapportava alle accuse di stregoneria mosse nei confronti di donne incapaci di difendersi: «Che la Stregoneria [*toovery*], la quale è quella forma di superstizione da cui l'Olanda è stata immune per parecchi anni, specialmente grazie agli scritti di Balth. Bekker, campeggi ancora in quel luogo [Svizzera] è reso chiaro da questo aspetto: da lì, meno di venti anni fa, due donne accusate di stregoneria arrivarono in questo Paese e ad Oudewater (città che aveva avuto questo privilegio) per essere pesate, come avvenne, e tornarono nel loro Paese con una lettera che le disculpava, composta per quello scopo e firmata di proprio pugno dal padrone della Pesa (delle streghe). L'accusata entrava in una stanza, sistemata per quello scopo, in cui si trovavano la bilancia, un peso di dieci stagni ed una lunga camicia bianca. Lì si svestiva e si infilava questa camicia o una bianca mantella e così procedeva a piedi nudi fino alla bilancia su cui era posto il contrappeso. Non credo che questo peso abbia mai sollevato un'accusata; ma le leggi passate di queste terre (conoscendole meglio) hanno solo tentato di contrastare questa superstizione che è perdurata almeno fino al 1639, anno in cui ancora esse venivano messe al rogo», in A. Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Waar van 'er veele met hunne Beeltenissen ten Tooneel verschynen, en welker levensgedrag en Kunstwerken beschreven worden: zynde een vervolgt op het Schilderboek van K. v. Mander*, Amsterdam 1718-21, 3 voll. (1721, III, pp. 46-48 e nota p. 47).

<sup>53</sup> «Van dien tyd af speelden zyn zinnen op de Konst tot dat zyn Vader tot Rotterdam kwam te wonen, en hy door voorspraak van andere menschen die een konstgeest in hem bespeurden bestelt wierd by *Kornelis Zachtleven*, een fraai Schilder van Beelden, Beesten, en Spookten, welke hem in de teekenkonst onderwees», ivi, 1719, II, p. 33.

<sup>54</sup> Ivi, 1718, I, pp. 346-347.

<sup>55</sup> «DAVID hielt zig in den beginne ook aan die verkiezinge en wyze van schilderen: maar met zyn vyftigste Jaar veranderde hy zoo van keure als wyze van schilderen, en men zag hem als een tweeden Helschen Breugel, allerhande snakeryen by vuur en kaarslicht, ook vreemde vertoonselen van spoken, helse gezigten, en zomtyts ook een St. Anthonis tentatie schilderen, waar in al die geestig verzonnen Duiveltjes voor het kruis van dien Heylig (dienende tot zyn schutsengel) hals over kop de vlugt nemen, en als rag voor den windt wegstuiven», ivi, 1719, II, p. 14.

<sup>56</sup> F. Junius, *De Pictura Veterum libri tres*, Amsterdam 1637; l'opera fu rivista e tradotta in inglese dallo stesso autore l'anno successivo con il titolo *The painting of the ancients, in three books: declaring by historical observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of that most noble art. And how those ancoient artificers attained to their still so much admired excellencie. Written first in Latine by Franciscus Junius F. F. and now by him*

*englished with some additions and alterations*, Londra 1638 (ed. anastatica Farnborough-Hants 1972). Su richiesta di molti pittori seguirà una versione olandese nel 1641, dal titolo *De schilderkonst der oude, begrepen in drie boecken*, Middelburg 1641 (con riedizioni del 1659 e 1675); sulle varie riedizioni del testo si veda C. Nativel, *Versions et éditions*, in F. Junius, *De Pictura Veterum Libri Tres* (Roterodami 1694), a cura di C. Nativel, Ginevra 1996, pp. 100-106.

<sup>57</sup> Si veda E. Sandys, *A History of Classical Scholarship from 1300-1850*, Oxford 1976, pp. 124-130 e A. van Dorsten, *Poets, Patrons and Professors: Sir Philip Sidney, Daniel Rogers, and the Leiden Humanists*, Leida 1962. Il padre del nostro, Franciscus Junius il Vecchio, fu docente di teologia in quell'Università ed ebbe come allievi le due importanti personalità di Hugo Grotius e Gerhard Johann Vossius; sull'argomento si rimanda a J. Lévesque de Burigny, *Vie de Grotius*, Parigi 1752, 2 voll. (I, pp. 12-13) e a C. S. M. Rademaker, *Life and works of Gerardus Joannes Vossius 1557-1649*, Assen 1981, p. 53; sul rapporto tra Vossius e il giovane Junius, in particolare pp. 65-67, 71-72, 78-79, 100-101, 140-146, 162-163, 228-229 e C. Nativel, *A plea for Franciscus Junius as an art theorician*, in R. H. Bremmer Jr. (a cura di), *Franciscus Junius F. F. and His Circle*, Amsterdam 1998, pp. 19-33.

<sup>58</sup> Si veda F. S. Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel, "Father of Vertu in England"*, Cambridge 1921, pp. 51, 161, 215-218, 470.

<sup>59</sup> Sulla vastissima bibliografia dedicata alle collezioni di antichità del Conte di Arundel ed, in particolare, al suo amore per la scultura antica si rimanda a K. Aldrich, P. Fehl, R. Fehl (a cura di), *F. Junius. The literature of classical art*, Berkeley 1991, 2 voll. (I, p. xxxii, nota 20, dove viene presentata una vastissima panoramica sulla bibliografia esistente).

<sup>60</sup> Sull'argomento si veda J. Forshall (a cura di), *Catalogue of Manuscripts in the British Museum, new series, vol. I, The Arundel Manuscripts in the British Museum*, Londra 1834.

<sup>61</sup> F. Junius, *Catalogus, adhuc ineditus, Architectorum, Mechanicorum, sed praecipue Pictorum, Statuorum, Caelatorum, Tornatorum, Aliorumque artificum, et Operum quae fecerunt, secundum seriem litterarum digestus*, Rotterdam 1694. Il *Catalogus* è un repertorio, in ordine alfabetico, di tutti gli artisti, architetti, ingegneri, scultori ed altri artefici citati nelle fonti antiche greche, romane, ma anche bizantine ed ebraiche, dunque un'opera che dimostra una conoscenza enciclopedica del mondo antico; per approfondimenti sulle due opere si rimanda a K. Aldrich, P. Fehl, R. Fehl (a cura di), *F. Junius. The literature...* cit. 1991, pp. xlix-lxiv e F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, pp. 87-111.

<sup>62</sup> Carlo Roberto Dati, nella sua opera dal titolo *Vite de' pittori antichi* (Firenze 1667), farà ampio uso del modello di Junius come dimostrato da A. Minto in *Le vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito-antiquari nel Seicento*, Firenze 1953, pp. 33-67.

<sup>63</sup> Per un accurato approfondimento sulla teoria della fantasia in Junius si veda F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, pp. 459-478 e C. Nativel, *Le triomphe de l'Idée de la Peinture: la phantasia chez Junius et Bellori*, in M. C. Heck, F. Lemerle, Y. Pauwels (a cura di), *Théorie des arts artistiques dans l'Europe du Nord du XVIIe au début du XVIIIe siècle*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lille (Université Charles-de-Gaulle, 14-15 dicembre 2000), Lille 2002, pp. 219-231.

<sup>64</sup> «Fit enim nescio qui, ut quasi coram adesse uideare, cum scribo aliquid ad te, neque id κατ' εἰδῶλον φαντασίας ut dicunt tui amici noui, qui putant etiam διανοητικὰς φαντασίας spectris Catianis excitari», in Cicerone, *Epistole*, 15, 16,1.

<sup>65</sup> F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, p. 167, cap. 1.2.1.

<sup>66</sup> Aristotele, *De Anima*, 431a 14-17; 431b2; 432a8-9; 432a12-14.

<sup>67</sup> Sull'argomento si rimanda ad A. Fedele, *Qualche osservazione sull'impossibilità di pensare senza immagine e senza continuo in Aristotele*, in L. Formigari, G. Casertano, I. Cubeddu (a cura di), *Imago in phantasia depicta. Studi sulla teoria dell'immaginazione*, Roma 1999, pp. 105-122.

<sup>68</sup> «Horum uero spectrorum assidua atque irrequieta informatrix est uniuscuiusque cogitatio siue Phantasia», in F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, p. 167, cap. 1.2.1.

<sup>69</sup> Ivi, p. 177 segg., cap. 1.2.2.

<sup>70</sup> Ivi, p. 175, cap. 1.2.1.

<sup>71</sup> Sullo iato esistente tra immaginazione positiva e negativa nei filosofi stoici si veda V. Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Parigi 1953, pp. 11-124; C. Imbert, *Stoic logic and alexandrian poetics*, in M. Schofield, M. Burnyeat, J. Barnes (a cura di), *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*, Oxford 1980, pp. 182-216; D. Lories, *Les espèces de *phantasia* et ses faux-semblants*, in D. Lories, L. Rizzerio (a cura di), *De la phantasia à l'imagination*, Lovanio 2003, pp. 59-69.

<sup>72</sup> «Quinimo plurima saepe Artificibus delineanda ueniunt, quae licet in rerum natura non sint, animo tamen succurrunt, *tanquam Centauri, Gigantes et quicquid falsa cogitatione formatum*, ut loquitur Seneca epist. LVIII, *habere aliquam imagine coepit, quamuis non habeat substantiam*», in F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, p. 185, cap. 1.2.3.

<sup>73</sup> G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna 1582, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, vol. II, Gilio-Paleotti-Androvandi*, Bari 1961, p. 425; le grottesche vengono discusse dall'autore all'interno di una sezione dedicata alla classificazione dei diversi tipi di pittura mostruosa.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 436-437.

<sup>75</sup> Ivi, p. 438. Anton Francesco Doni, invece, utilizzava il termine 'fantasma' in senso positivo, per indicare la fantasia creatrice che presiede alle arti della pittura e della scultura: «[...] e c'hanno figurato gl'ingeni immaginazioni e fantasmi di quelli, infino ai sogni e dato l'animo all'arte di figurare, e molte altre forme angeliche di spiriti e d'anime [...]», in A. F. Doni, *Disegno. Fac-simile della edizione del 1549 di Venezia; con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, a cura di M. Pepe, Milano 1970, f. 42r.

<sup>76</sup> Longino, *Del Sublime*, 2.2. La stessa idea si ritrova in Roger de Piles, che prendendo spunto tanto dal Longino, quanto dall'opera dello stesso Junius, dirà che l'entusiasmo permette al talento di esprimersi grandemente se si eviterà «l'emortement de l'imagination», in R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, in *idem, Œuvres diverses de M. Piles*, Amsterdam-Lipsia, 1766, 2 voll. (II, p. 337).

<sup>77</sup> Longino, *Del Sublime*, 5; F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, cap. 1.3.11, p. 251.

<sup>78</sup> Si segnalano le forti tangenze tra la teoria di Junius e il significato dato all'idea fantastica' da parte di Giovan Pietro Bellori; sull'argomento si veda E. Panofsky, *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952 (ed. or. Lipsia 1924), pp. 63-70.; E. Cropper, *L'idea di Bellori*, in Mostra Roma 2000, *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo a cura di A. Gramiccia, F. Piantoni, Roma (Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma 2000, pp. 81-86.

<sup>79</sup> «Videat itaque Artifex, ne luxuria exultantis nimiumque sibi indulgentis animi monstificas, et a rerum natura abhorrentes imagines effingat», in F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, cap. 1.3.12, p. 253.

<sup>80</sup> «Antiqui certe, si credimus Vitruuio, *quod non potest in ueritate fieri, id non putauerunt, in imaginibus factum, posse certam rationem habere. Omnia enim, certe proprietate, et a ueris naturae deducta moribus, traduxerunt in operum perfectiones, et ea probauerunt, quorum explanationes in disputationibus rationem possunt habere ueritatis*», ivi, pp. 253, 255.

<sup>81</sup> «Ridiculus sane sit Artifex, qui non nisi hippocampelephantocamelos (ut cum Lucilio loquar) exprimere uelit. Proinde cauebunt Artifices ne felicissimi ingenii sui uiribus licenter nimis abutantur, sed ueris potius atque ex ipsa rerum natura petitis imaginibus insistant», ivi, cap. 1.3.12, p. 207.

<sup>82</sup> Ivi, cap. 1.2.2, pp. 177 sgg.

<sup>83</sup> «Vnde idem Vitruuius pretium operae se facturum putauit, si alibi quoque praeceptum hoc intenti ore cura urgeret atque inculcasset. [...] *Sec haec quae a ueteribus ex ueris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur, nam pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certae. At haec falsa uidentes homines, non reprehendant, sed delectantur, neque animaduertunt si quid eorum fieri potest, nec ne. Iudiciis autem infirmis obscuratae mentes, non ualent probare quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris, neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes ueritati*», ivi, cap. 1.3.12., p. 255.

<sup>84</sup> «Perché se la pittura è una imitazione delle cose, che sono, o che possono essere, come potremo dire, che stia bene quello, che nelle Grottesche si vede? [...] Certo si come la fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le immagini delle cose, & spesso pone insieme nature diverse: così potemo dire, che facciano le Grottesche, lequali senza dubbio potemo nominare sogni della pittura. Simil cosa vedemo noi nell'arti del parlare, [...] il Sofista fa cose mostruose, & tali, quali ci rappresenta la fantasia, quando i nostri sentimenti sono chiusi dal sonno», in Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro*. 1567, a cura di M. Tafuri, M. Morresi, Milano 1987, p. 321.

<sup>85</sup> G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino 1564, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte...* cit. 1961, II, p. 100.

<sup>86</sup> H. C. Agrippa von Nettesheim, *De incertitudine et vanitate scientiarum*, Anversa 1530, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli 1971-77, 3 voll. (I, p. 751 e II, p. 1173).

A tal proposito appare interessante segnalare la visualizzazione di questi concetti all'interno del frontespizio dell'edizione olandese del testo di Agrippa (*Van de onzekerheid en ydelheid der wetenschappen en konsten*, a cura di J. Oudaan, Rotterdam 1661) inciso da R. A. Persyn su disegno di Cornelis Saffleven. In esso è raffigurato un personaggio di spalle nell'atto di sventolare un'enorme maschera di fronte agli occhi atterriti di una folla di regnanti, prelati e soldati; in primo piano giacciono i simboli delle arti e del potere. Tale immagine potrebbe alludere al fatto che, attraverso la critica mossa contro la vanità di arti e scienze, Agrippa avesse voluto togliere la maschera con cui queste riescono a fingere la realtà: in primo piano, infatti, accanto ad una tavolozza e ad alcuni pennelli, si nota un personaggio sdraiato che a prima vista sembrerebbe un uomo, ma potrebbe più plausibilmente essere una statua. Tutti gli astanti si mostrano atterriti perché, essendo abituati alla menzogna e alla finzione, non riconoscono la verità come reale. L'unico a comprendere sembra essere l'asino che guarda divertito verso lo spettatore, forse allusione all'*Asino d'oro* di Apuleio: come Lucio, trasformato in asino, aveva mantenuto facoltà raziocinanti umane, qui l'asino appare l'unico in grado di ragionare.

<sup>87</sup> Gilio, a proposito di questo passo, affermava: «Oh come si riderebbe di quello che, come dice Orazio, dipingesse ne le selve i delfini e ne l'onde del mare i porci, per l'aria il pesce e per l'onde gli uccelli! Se di queste ne rideremmo, perché non ci vogliamo ridere dei mostri, ch'abbiamo detto che non sono né possono essere? [...] e l'artefice più tosto si recherà a sé stesso riso e vergogna, che onore e laude», in A. G. Gilio, *Dialogo...* cit. in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte...* cit. 1961, II, pp. 18-19.

<sup>88</sup> «Horatius quoque, in ipso statim initio iudiciosissimi de Arte Poetica scripti, damnat prodigiosas et aegri somniis simillimas imaginum species: *Humano capiti ceruicem pictor equinam / Lungere si uelit, et uarias inducere plumas, / Vndique collatis membris, ut turpiter atrum / Desinat in piscem mulier formosa superne, / Spectatum admissi risum teneatis amici?* [...]. Ad quae uerba Commentator uetus, *Fingendi potestas, inquit, debet esse artificiosa, non etiam immoderata*», in F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, cap. 1.3.12, pp. 255, 257; sulla fortuna di questi versi dell'*Ars poetica* di Orazio si veda A. Chastel, *Le dictum Horatii quidlibet audendi potestas et les artistes (XVe-XVIe)*, in *idem, Fables, formes, figures*, Parigi 1978, pp. 363-376 e A. Michel, *Le monstreux et le beau: la rhétorique du merveilleux au temps de la Renaissance*, in *idem, Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Parigi 1980, pp. 86-99.

<sup>89</sup> «*Monstrosa denique et nimia insanientis animi licentia luxurians atque a Naturae ueritate recedens pictura, quemadmodum spectatores prima sui nouitate nonnunquam capit, ita saepius tractata nauseam solet mouere*», in F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, cap. 1.3.13, p. 207.

<sup>90</sup> Sul tema della sazietà si veda A. Michel, *Rhétorique, philosophie et esthétique générale: de Cicéron à Eupalinos*, «REL», 1974 LI, pp. 302-326.

<sup>91</sup> F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, cap. 1.3.13, p. 259.

<sup>92</sup> Un'analogia ambiguità nel concetto di 'immaginazione' si riscontrerà nelle riflessioni di Baruch Spinoza relative all'*idea ficta*, intesa come forma di conoscenza inadeguata e confusa da cui sorgono tutti i pregiudizi e le superstizioni da cui l'uomo è soggiogato, ma anche le

immagini del sogno, della follia, del delirio; si veda B. Spinoza, *Tractatus de intellectus emendatione*, par. 52-65. Già Antonio Negri riconosceva una tangenza tra le teorie dell'*idea ficta* e l'universo pittorico di Bosch, notando che «le esemplificazioni non hanno [...] l'elegante andamento della metafora barocca bensì la densità pluralistica qualitativa della fantasia pittorica di Hyeronimus Bosch», in A. Negri, *L'anomalia selvaggia. Saggio su potere e potenza in Spinoza*, Milano 1981, p. 59.

Si segnala la grande attenzione di Spinoza nei confronti di fantasmi e spettri nel carteggio con Hugo Boxel, dottore dell'Università di Leida; sull'argomento cfr. B. Spinoza, *Opera*, a cura di C. Gebhardt, Heidelberg 1925, 5 voll. (IV, lettere 51-56, pp. 241-62); D. Bostrenghi, *Profeti, vulnus, superstitio. Il trattato teologico-politico, in Forme e virtù dell'immaginazione in Spinoza*, Napoli 1996, pp. 107-133 e, soprattutto, A. Billecoq, *Spinoza et les spectres*, Parigi 1987.

<sup>93</sup> «*Non aliter quam distortis et quocunque modo prodigiosis corporibus apud quosdam maius est pretium, quam iis quae nihil ex communis habitus bonis perdidierunt.* Quintil. II, 5», in F. Junius, *De Pictura...* cit. 1996, cap.1.3.13, p. 259.

<sup>94</sup> «C'est bien dommage qu'il n'ait jamais conçu que des idées monstrueuses & terribles: ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auroien-ils donc été, s'il avoit traité des sujets rians?», in J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux Ouvrages, & des Réflexions sur leurs différentes manières*, Parigi 1753-1764, 4 voll. (1753, I, p. 21).

<sup>95</sup> S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst: anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in negen Leerwinkels, yder bestiert door eene de Zanggodinnen. Ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze edele, vrye, en hooge Konst oefenen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen*, Rotterdam 1678. L'opera, che si occupa di descrivere i caratteri e i principi della pratica pittorica ricercando negli antichi la legittimazione teorica dei precetti in essa contenuti, è divisa in nove libri, ognuno dedicato ad una Musa, e si riallaccia simbolicamente alle *Storie* di Erodoto; sui rapporti tra il teorico olandese e la fonte antica si veda J. Blanc, *Le plan et la structure de l'Inleyding*, in S. van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, a cura di J. Blanc, Ginevra 2006, pp. 39-45. Per un approfondimento sulle teorie contenute nel testo si segnalano alcuni recenti contributi: *idem*, *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle: la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berna 2008 e, soprattutto, T. Weststeijn, *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008 (ed. or. in olandese, Amsterdam 2005).

<sup>96</sup> «Maer dewijl wy in 't voorste Hooftdeel van wanstal der leeden, uit *Horatius*, hebben gerept, zoo zeg ik met *Junius*, dat het een konstenaer niet wel kan voegen, grillige wansche-psels, die de nature niet en kent, aen een te klampen. Gelijk *Vitruvius* zegt, dat de verdorve gewoonte het daertoe gebracht hadde, datmen in de grotissen veel eer gedrochten en monsters, dan eenige waerachtige dingen vertoonde: tegen de gewoonte der ouden, die haer kamers, gaenderyen en eetzaelen, met konstige neabootsingen van't geene natuerlijk was, oppronkten. Hy wil dat een schip een schip, een belt een mensch, of een beest, of een bekent, of immers natuerlijk gedierte zal gelijken. En hy is t'onvreeden, datmen uit dingen, die tegens de waarschijnlijkheyt strijden, vermaek scheidt. Daer zijn eenige te *Romen*, zegt *Plutarchus*, die goede Schilderyen en Statuen versmaeden, en op de monstermart haeren tijdt besteden, met luiden zonder armen of beenen, of die drie oogen, een struizen kop, of noch iets afzichtlijker hebben, te bekijken; die zy nochtans niet lange, zonder daer van te gruwen, kunnen zien. Zeker my walgt hier van, en zelfs van de schriklijke monsters, die *Lucianus* in zijn alderonwaerschijnlijkste waerachtige Historie uitbeeld, en in de lucht doet schermutsen. En zelfs kan ik my niet vernoegen in't bezien der Helse gedrochten van de *Helschen Breugel*, *Jeronimus Bos*, of *Zachtleven*, hoe geestichze ook mogen geacht worden. Dewijlze door haere al te onordentelijke gedrochtelijkheid de natuer schijnen gewelt aen te doen. Zeker de Hel der Poëten wort met bezadichder en stichtelijker waarschijnlijkheid

geopent; [...]», in S. van Hoogstraten, *Inleyding...* cit. 1678, p. 184.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Sull'attività di de Lairese e sul classicismo olandese in pittura si veda L. de Vries, *Gerard de Lairese: an artist between stage and studio*, Amsterdam 1996, pp. 16-40.

<sup>99</sup> G. de Lairese, *Groondlegginge ter Teekenkonst*, Amsterdam 1701; l'opera, ampiamente dipendente dal *De Arte Graphica* di Charles-Alphonse Dufresnoy (1668), verrà tradotta in francese con il titolo *Principes du Dessin, c'est-à-dire un moyen court et sûr d'apprendre parfaitement le dessin par le moyen de la Géométrie*, Parigi 1787.

<sup>100</sup> G. de Lairese, *Groot Schilderboek, waar in de Schilderkonst, in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Prentverbeeldingen verklaard; met Voorbeelden uit de beste Konststukken der Oude en Nieuwe Puikschilderen bevestigd: en derzelve Wel- en Misstand aangewezen*, Amsterdam 1707 (qui consultata nell'ed. del 1740); l'opera viene tradotta in francese lo stesso anno della precedente con il titolo *Le Grand Livre des Peintres, ou l'art de la Peinture, considéré dans toutes ses parties, & démontré par principes; avec de Réflexions sur les Ouvrages de quelques bons Maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent*, Parigi 1707 (qui consultata nell'ed. del 1787, 2 voll.). Per approfondimenti si veda J. J. M. Timmers, *Gerard Lairese*, Amsterdam 1942; A. Roy, *Gerard de Lairese (1640-1711)*, Parigi 1992, pp. 88-104; L. de Vries, *Gerard de Lairese...* cit. 1996, pp. 71-121.

<sup>101</sup> J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, Haarlem 1922-27, 7 voll. (IV, pp. 412-513); A. Roy, *Gerard de Lairese...* cit. 1992, pp. 101, 108; L. de Vries, *Gerard de Lairese...* cit. 1996, pp. 89-90.

<sup>102</sup> Cfr. A. Bredius, *Korte mededeelingen. II: G. de Lairese's kunstcollege's*, «Oud Holland», 1914 XXXII, p. 262.

<sup>103</sup> Fu soprattutto Andries Pels, membro del *Nil Volentibus Arduum*, a promuovere una riforma teatrale che si poneva contro l'uso del linguaggio volgare e delle scene terrifiche all'interno delle rappresentazioni del Teatro di Amsterdam, decorato proprio da de Lairese; sull'attività di A. Pels cfr. A. Roy, *Gerard de Lairese...* cit. 1992, p. 108.

<sup>104</sup> *Du bon usage de la peinture, & de l'abus qu'on peut en faire*, in G. de Lairese, *Le Grand Livre...* cit. 1787, I, pp. 199-204. L'autore riprende programmaticamente il titolo dell'opera di Andries Pels, *Gebruik en misbruik der toonels* (1681). Si rimanda alla moderna edizione a cura di M. A. Schenkeveld-van der Dussen (Culemborg 1978); per approfondimenti si veda anche L. de Vries, *Gerard de Lairese...* cit. 1996, pp. 92-95.

<sup>105</sup> Cfr. la *Prefazione* di André Félibien in una delle sue *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Parigi 1669, nuovamente pubblicate in *idem, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*, Trevoux 1725, 6 voll. (V, pp. 310-311): «Il est constant qu'à mesurer qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas & de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. [...] il faut traiter l'histoire & la fable; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes; & montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mystères les plus relevés».

<sup>106</sup> «Le bon usage de la peinture consiste dans la représentation des sujets d'histoire, de la fable, ou purement allégoriques, par lesquels ont peu former l'esprit, émouvoir le cœur, & élever l'ame aux actions grandes & vertueuses; & c'est alors que la peinture remplit son véritable but, & atteint à sa plus grande perfection. L'abus de la peinture consiste à produire des sujets satyriques & obscènes, qui blessent la vue des personnes honnêtes. Les artistes qui suivent cette route ne peuvent donc pas prétendre à la récompense de la vertu, qui est un nom

immortel, comme le dit fort bien Horace; mais une réprobation éternelle sera le prix de leur travail», in G. de Laïresse, *Le Grand Livre...* cit. 1787, I, pp. 199-200.

<sup>107</sup> A. Pels pubblica l'*Ars Poetica* di Orazio sotto il titolo *Q. Horatius Flaccus dichtkunst op onze tijden en zeden gepast* (1677) il cui frontespizio fu realizzato da de Laïresse; si segnala la riedizione del testo a cura di M. A. Schenkeveld-van der Dussen (Assen 1973).

<sup>108</sup> «Aut prodese volunt aut delectare poetae / Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae. / Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo», Orazio, *Ars Poetica*, 333 sgg.; si veda anche R. W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974 (ed. or. New York 1967), pp. 55-58.

<sup>109</sup> «Altre volte abbiamo dimostrato che le pitture principalmente sono state introdotte per giovare con dilettazone; dal che si argomenta che quelle che mancano o dell'una o dell'altra parte sono imperfette rispetto al fine. Ma quelle che di amendue sono prive, tanto più si allontanano dallo scopo loro, sì come avviene in quelle che chiamiamo orrende, perché esprimono senza alcun fine virtuoso certi atti che la natura degli uomini aborrisce: [...]», in G. Paleotti, *Discorso...* cit., in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte...* cit. 1961, p. 416.

<sup>110</sup> F. Junius, *De Pictura Veterum...* cit. 1637, cap. 3.7.2.

<sup>111</sup> A. Félibien, *Conférences...* cit. 1669, p. 317.

<sup>112</sup> «Le Peintre n'en est pas moins Peintre pour ignorer l'histoire [...] mais il est certain aussi que ce n'est que par cette essence que les Peintres doivent nous instruire, & que nous devons chercher dans leurs tableaux l'imitation de la nature préférablement à toutes choses. S'ils nous instruisent, à la bonne heure; s'ils ne le font pas, nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espèce de création qui nous divertit, & qui met nos passions en mouvement», in R. de Piles, *Elémens de peinture pratique*, in *idem, Œuvres diverses...* cit. 1766, II, pp. 384, 386.

<sup>113</sup> «Il en est de même d'un tableau où tout est représenté selon la convenance de chaque chose, qu'on peut regarder comme une poésie muette; tandis que ceux où le peintre n'a fait, pour ainsi dire, que suivre son caprice, en s'écartant de la nature & de la vérité, ne font aucun effet. Le premier se fait comprendre de lui-même; mais le second est une espèce d'énigme qui a besoin d'être expliquée», in G. de Laïresse, *Le Grand Livre...* cit. 1787, I, p. 201. Anche Roger de Piles, parlando dell'allegoria nelle opere di Le Brun, affermava che questi trattava i soggetti allegorici con molta immaginazione: «[...] mais au lieu d'en tirer les symboles de quelque source connue, comme de la Fable, & des Médailles antiques, il les a presque tous inventés, ainsi ces sortes des Tableaux, deviennent par-là des énigmes, que le spectateur ne veut pas se donner la peine d'éclaircir», in R. de Piles, *Abregé de la vie des Peintres avec des réflexions sur leur Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait; de la connoissance des Deseins; de l'utilité des Estampes*, Parigi 1699, p. 511.

<sup>114</sup> Tale teoria si trova già espressa in un famoso aforisma di Simonide riportato da Plutarco nel *De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c, oltre che in Orazio, *Ars Poetica*, 361-365; sul tema cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis...* cit. 1974, p. 8, nota 15.

<sup>115</sup> J. A. Emmens, *Rembrandt en de Regels van de Kunst*, Utrecht 1968, pp. 80-83.

<sup>116</sup> Sull'applicazione da parte di de Laïresse delle teorie classiciste alla critica dell'arte di genere si veda C. Kemmer, *In search of classical form: Gerard de Laïresse's Groot schilderboek and seventeenth-century Dutch genre painting*, «Simiolus», 1998 XXVI, pp. 87-115.

<sup>117</sup> «Pourroit-on blâmer un artiste de ce que, pour se distraire de son travail, il s'occupât quelquefois à jeter sur le papier, & même à peindre, des idées bizarres & fantastiques ? bien entendu néanmoins qu'il conserve pour lui-même ces productions. Pour moi, je regarde cela comme un amusement louable, & comme le fruit d'un grand génie, qui peut conduire à se distinguer dans la partie de la composition. Il est hors de doute que ceux qui occupent leurs moments de loisir de choses relatives à l'art, en doivent retirer un double avantage, puisqu'ils se fortifient de plus en plus dans ce qu'il offre de plus difficile; & qu'ils se voient par là en état de produire des choses nouvelles, & qui par conséquent plaisent au plus grand nombre des amateurs. Il est connu d'ailleurs que Raphaël, Michel-Ange & plusieurs autres grands maîtres, se sont amusés de semblables fantaisies, & qu'ils n'ont pas regardé cette espèce de

délassement comme indigne d'eux. Je le répète donc, le jeune artiste fera sagement de chercher, quand il n'aura rien de mieux à faire, à composer des sujets de toute nature, & même les plus bizarres; [...]», in G. de Laïresse, *Le Grand Livre...* cit. 1787, I, p. 260.

<sup>118</sup> Ivi, I, pp. 265, 266, 268.

<sup>119</sup> G. de Laïresse, *Groot Schilderboek...* cit. 1740, pp. 153-154, 156.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 154-155.

<sup>121</sup> «Je ne doute point que ce sujet, représenté de cette manière fantastique, ne paroisse étrange; mais il faut se rappeler que je ne donne point ceci comme une chose qui soit réellement arrivée à Alexandre; mais seulement comme un concept de l'imagination. J'ai dit que je fais vaguer les fantômes comme sur une vapeur légère, c'est-à-dire, sur une espèce de nuage fort diaphane, pour leur servir de base, lequel produit une foible ombre portée sur tout le terrain, afin de faire comprendre par là qu'il est question ici d'une chose surnaturelle, & que ce sont point des hommes véritables, mais seulement leurs ombres que l'on voit», in G. de Laïresse, *Le Grand Livre...* cit. 1707, I, p. 268.

<sup>122</sup> «L'idole dont nous avons parlé plus haut, est une chimère composée de plusieurs parties hétérogènes. Elle a la tête d'une grenouille, le haut du corps d'une femme, les bras en forme d'ailes de chauve-souris, les mains en pattes de lion, dont l'une lui sert à montrer une grande bourse pleine d'argent, & l'autre à s'appuyer sur une harpie. Ses jambes & ses pieds ressemblent à ceux des satyres», ivi, p. 272.

<sup>123</sup> G. Paleotti, *Discorso...* cit., in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte...* cit. 1961, pp. 417, 420.

