

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 III
LE INCISIONI

1. Il ruolo delle incisioni nella circolazione di motivi fantasmatici

Questo capitolo nasce dalla constatazione che per comprendere pienamente le opere di *spoockerijen* e gli sviluppi del genere nel Seicento non si può prescindere da una preliminare conoscenza delle stampe cinque e seicentesche che fungono da modelli e fonti ineusaribili di motivi e dettagli riutilizzati in periodi e contesti geografici differenti, divenendo, di fatto, ‘tipici’ del genere. Lo scopo è quello di presentare una vera e propria mappatura dei dipinti seicenteschi in cui è dato riscontrare prestiti letterali tratti da specifiche incisioni di argomento diabolico-stregonesco attraverso l’utilizzo di tavole che servano a rendere evidente la storia di tali ‘riusi’, senza toccare il tema più vasto dell’assimilazione del motivo. Funzionale ad un tipo di analisi di questo tipo è un’approfondita conoscenza delle incisioni appartenenti ad un simile immaginario, per cui appare utile presentare di seguito un rapido *excursus* del percorso che, muovendo dalla standardizzazione di determinati soggetti e soprattutto dalla disseminazione di dettagli attuata dalle incisioni di *spoockerijen* di oltre un secolo, porta all’affermazione di esse come tipologia pittorica specifica nel Seicento; tale veloce panoramica è volutamente ristretta solo all’area dei Paesi Bassi, mentre si farà riferimento nelle tavole e nei paragrafi esplicativi anche a stampe realizzate in altri contesti ma particolarmente significative per gli artisti nederlandesi.

Le incisioni nederlandesi di *spoockerijen* tra Cinque e Seicento

I primi esempi incisi ispirati alla ‘maniera di Bosch’ nell’area nederlandese sono rappresentati dalle stampe di Alaert du Hammel (’s-Hertogenbosch ca 1449 - ’s-Hertogenbosch ca 1509)¹, contemporaneo e concittadino dell’artista, pubblicate tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, di cui si trovano alcuni interessanti riflessi in

una *Tentazione* del Monogrammista MR². Il merito indiscusso di aver incrementato il successo delle immagini del maestro di 's-Hertogenbosch spetta, però, senza alcun dubbio a Hieronymus Cock (Anversa 1510 - Anversa 1570), incisore e mercante di stampe, nonché figlio di Jan Wellens de Cock (Anversa ca 1480 - Anversa 1521), al quale si attribuisce una delle più originali Tentazioni incise del tempo³. Hieronymus Cock, «inventore e gran divulgatore per via di stampa dell'opera di Girolamo Bosco, e d'altri eccellenti pittori»⁴, come lo definisce Ludovico Guicciardini, pubblica a partire dal 1556 una serie di incisioni tratte da opere di Bosch o, molto più probabilmente, realizzate nella sua maniera e ascrivibili alla mano di Pieter Bruegel il Vecchio⁵; tali stampe, insieme a *La Tentazione di Sant'Antonio* (1556)⁶, *I Sette Peccati Capitali* (1558)⁷, *Il Giudizio Finale* (1558)⁸, *La discesa di Cristo al Limbo* (ca 1561)⁹ e alle due incisioni con *Storie di San Giacomo e Il Mago Ermogene* (1565)¹⁰, diventano di fatto un punto di riferimento importantissimo per le rappresentazioni di Tentazioni, Stregonerie ed Inferni successive.

Chiaramente dipendenti da tale iconografia risultano essere, ad esempio, alcune opere ideate da Maarten de Vos (Anversa 1532 - Anversa 1603), tra cui si segnalano due scene della vita di santi presenti all'interno della serie intitolata *Solitudo Sive Vitae Patrum Eremiticolarum* (1585-86)¹¹ e altre due della serie *Sylvae sacrae Monumenta... Anachoretarum* (1593-94)¹², entrambe pubblicate da Johannes I e Raphael I Sadeler; a queste si aggiungono il *Carro con i sette peccati capitali* (incisa da Pieter Cool)¹³, la serie de *Le ultime quattro cose*¹⁴, tre *Tentazioni di Sant'Antonio* (due delle quali incise da Hieronymus Wierix)¹⁵ e la rappresentazione di *Saturno protettore delle streghe*, facente parte della serie dedicata ai *Sette Pianeti* (incisa prima da Crispijn de Passe I e una seconda volta da J. Sadeler I nel 1585)¹⁶. L'officina della famiglia Wierix sarà particolarmente interessata al tema delle Tentazioni, dal momento che, oltre alle stampe ispirate a de Vos, è dato riscontrare una serie di incisioni realizzate entro il secondo decennio del Seicento tratte da opere di Bosch¹⁷, Pieter Huys¹⁸, Pieter van der Borcht¹⁹ (incise da Johannes Wierix) e da artista ignoto (incisa da Hieronymus Wierix)²⁰.

Al di là dalle incisioni con *Storie del mago Ermogene* di Pieter Bruegel il Vecchio, delle rappresentazioni stregonesche sullo sfondo della stampa con *Saturno* di M. de Vos e de *Il Sabba delle streghe* (ca 1580) di autore ignoto edito da Adriaen Huybrechts²¹, bisogna attendere l'inizio del Seicento per incontrare una particolare attenzione alle scene di

stregoneria e ai sabba in area nederlandese, tra cui si distinguono soprattutto *La preparazione al sabba delle streghe* (1610) di Jacques de Gheyn II²², *la Stregoneria* (1626) di Jan van de Velde II (Delft? 1593 - Enkhuizen 1641)²³, *Damone che visita la strega Lodippe* (1655) di Adriaen van de Venne (Delft 1589 - L'Aia 1662)²⁴.

Più autonoma ed originale rispetto agli esempi cinquecenteschi che affrontano il tema delle *Tentazioni di Sant'Antonio* risulta essere la bella stampa seicentesca di Andries Both (Utrecht 1611/12 - Venezia 1642) dedicata allo stesso episodio²⁵. Il passo successivo è quello che conduce alla riproduzione a stampa di alcune famose Tentazioni e Stregonerie di David Teniers II, le quali, insieme, alle numerosissime repliche pittoriche, diventano senza dubbio un mezzo fondamentale per la diffusione della particolare cifra stilistica del maestro anversese che va a sostituirsi ai precedenti modelli di Bosch e Bruegel; tra le incisioni seicentesche ricordiamo le due *Tentazioni* e *l'Interno con streghe* (riproducendo il quadro oggi a Dresda, inv. n. 1086) di incisore ignoto²⁶, nonché due *Tentazioni* rispettivamente di Sidrach Willemsen²⁷ e Frans van den Wyngaerde²⁸. Famose sono le riproduzioni con *Partenza per il sabba* e *Arrivo al sabba*, realizzate da Jacques Aliamet nel 1755²⁹, che però si inseriscono nel contesto della grande fortuna dell'opera di Teniers in Francia nel secolo XVIII. Tra le incisioni che riproducono opere di noti artisti di *spoockerijen* segnaliamo anche *l'Abomination des sorciers* di Jaspas Isaac da un'opera di Frans Francken II (realizzata prima del 1654, anno di morte dell'incisore)³⁰.

2. Un atlante di copie e derivazioni da modelli incisi

Se negli ultimi esempi presentati nel paragrafo precedente si fa riferimento ad incisioni che riproducono e diffondono a stampa noti esempi pittorici di *spoockerijen*, altrettanto frequente è il fenomeno opposto, vale a dire la riproposizione in forma pittorica o grafica di dettagli tratti da famose incisioni. Sussistono, in effetti, diverse possibilità di riuso dei materiali a stampa da parte degli artisti: la prima forma di utilizzo riguarda la copia dell'intera scena tratta da una determinata incisione o di sezioni consistenti di essa; la seconda si concentra, invece, su singoli dettagli che vengono riproposti all'interno di un nuovo contesto compositivo; una terza possibilità è quella in cui all'interno della stessa opera dipinta si realizzi una fusione di dettagli tratti da incisioni diverse, spesso di autori diversi, veri e propri *pastiches*³¹ in cui il fine dell'artista non è quello di nascondere, bensì di enfatizzare tale sezionamento e successivo utilizzo di puntuali citazioni tratte da note incisioni.

Per quanto riguarda le prime due forme di riuso, su cui ci concentreremo, il repertorio di incisioni utilizzato dagli artisti di *spoockerijen* si limita, con scarsissime eccezioni, al gruppo delle stampe con *I Sette Peccati Capitali*, alle due incisioni con *Storie di San Giacomo e Il Mago Ermogene* e a *La Tentazione di Sant'Antonio* di Pieter Bruegel il Vecchio da una parte, alla seconda versione de *Le Tentazioni di Sant'Antonio* di Jacques Callot dall'altra.

Per rendere più facilmente comprensibile il sottile gioco di prestiti attuato dagli artisti seicenteschi di *spoockerijen* si presenta, nelle tavole poste alla fine di questo capitolo, una mappatura delle opere in cui è stato possibile riscontrare tracce evidenti della ripresa letterale di incisioni o dettagli di esse. Tale 'atlante', commentato nei paragrafi seguenti, si rivela essere di grande importanza per comprendere il ruolo dell'analisi dei dettagli iconografici all'interno delle immagini di *spoocke-*

rijen e mira, altresì, a correggere la frettolosa quanto frequente abitudine di descrivere come ‘boschiane’ le figure e i personaggi che popolano molte delle opere qui considerate.

Le stampe di Pieter Bruegel il Vecchio edite da Hieronymus Cock

Il discorso inerente il riuso delle incisioni ideate da Pieter Bruegel e pubblicate da Hieronymus Cock a partire dal 1556 ca non può non partire da una constatazione essenziale: esse costituiscono senza dubbio ‘la scuola del mondo magico e diabolico’ per intere generazioni di artisti di *spoockerijen*, in grado di offrire un campionario vastissimo di figure magico-demoniche cui attingere ‘al bisogno’. L’analisi delle dipendenze iconografiche delle opere di *spoockerijen* seicentesche da tali modelli incisi, già intrapresa da Renilde Vervoort in relazione alle due incisioni con *Storie del Mago Ermogene*³², è di grande utilità per comprendere le potenzialità delle opere a stampa di veicolare motivi iconografici all’interno del genere considerato; tale modello di studio, però, se preso come unica chiave di lettura di un fenomeno ben più complesso, rischia di offrire un’immagine fuorviante dello *status* delle opere in questione, giacché esse appariranno semplici riproposizioni dei modelli di partenza, piuttosto che espressioni di un nuovo genere artistico in continuo sviluppo e dalla fisionomia complessa.

La prima forma di riuso, consistente nella copia pressoché letterale dell’intera scena rappresentata in una determinata incisione o in parti di essa, è esemplificata da una singolare opera attribuita alternativamente ad Andries van Baesrode I o II (Malines 1574 - Anversa 1641 e Anversa 1617 - dopo il 1655) apparsa in due aste a Londra ed Amsterdam nel 1993 con il titolo *La Tentazione di Sant’Antonio*³³ (TAV. I). Se, per quanto riguarda la tematica rappresentata, appare ben più convincente l’ipotesi formulata da Danielle Maufort³⁴, la quale interpreta la scena come una rappresentazione di stregoneria – e precisamente del *Dottor Faust e le arti diabolico-stregonesche* – ciò che più ci interessa in questa sede è che l’intera composizione è in realtà una copia quasi letterale dell’incisione con *San Giacomo e il mago Ermogene*; si noterà, però, che il Santo è stato sostituito da una donna nuda, mentre la figura di Ermogene con il libro di arti magiche, attorniato da diaboliche figurine, viene riproposta fedelmente per rappresentare il dottor Faust o un mago. L’artista aggiunge alla scena originale due figure mascherate al centro e altre figure di streghe e stregoni nella parte destra della

composizione, riprendendo il pipistrello in primo piano dalla *Stregoneria* di Frans Francken II al Victoria and Albert Museum di Londra³⁵, dettaglio peraltro presente anche in basso a destra nell'incisione da artista anonimo di Hieronymus Wierix citata sopra. L'espedito di far reggere a questa creatura mostruosa un cartiglio con su scritto «OOIVENE*» viene ripreso da una *Tentazione di Sant'Antonio* sempre del Francken³⁶, dove si legge «OVERYE», termini alludenti alle arti stregonesche. L'opera rappresenta, dunque, un interessante esempio del continuo prestito di dettagli e motivi tra rappresentazioni di Stregoneria ed immagini di Tentazioni e, in un certo senso, dell'intercambiabilità di tali figure all'interno delle opere appartenenti al genere delle *spoockerijen*.

Quanto appena detto viene esemplificato anche dalla citazione letterale di dettagli tratti dalle incisioni di Bruegel all'interno di nuovi contesti compositivi, come nel caso del giocoliere a testa in giù de *La caduta del mago Ermogene* sullo sfondo di una *Tentazione di Sant'Antonio* di M. van Helmont apparsa in un'asta ad Amsterdam nel 2008³⁷ (TAV. II). I trapezzisti raffigurati a sinistra nella stessa incisione vengono riproposti in un dipinto rappresentante *Il Mago Ermogene* attribuito a C. Saftleven³⁸, dove, peraltro, si nota anche la ripresa letterale dall'incisione con *San Giacomo e il mago Ermogene* del caminetto sormontato dalla 'mano della gloria', con una strega vista da tergo che sta risalendo all'interno della ciminiera e piccole figurine animalesche che protendono le mani per scaldarsi. Questa scena compare anche in un'altra *Stregoneria* da Saftleven³⁹, nonché, in dettaglio, nel disegno dell'artista rappresentante una *Cripta con riunione di animali* al Getty Museum di Malibu⁴⁰.

La pratica di mescolare dettagli diversi tratti da queste incisioni si riscontra molto spesso in lavori qualitativamente minori, come è il caso di una *Tentazione* apparsa in un'asta a Londra nel 1990⁴¹, dove il particolare della macchina difensiva e del soldato armato di coltello vengono ripresi direttamente dalla parte destra dell'incisione con l'*Ira* di P. Bruegel, mentre la figura ammantata con becco è tratta da quella dell'*Accidia* (TAV. III). Un ulteriore esempio è offerto da un'altra *Tentazione* apparsa in un'asta ad Argenteuil nel 1988⁴² in cui il mostro alato nell'angolo inferiore sinistro è ripreso dall'incisione dell'*Invidia*.

A ben vedere, però, non sono esenti da questo tipo di operazione neanche gli artisti più originali. Pensiamo alla bellissima *Tentazione di Sant'Antonio* di J. van Craesbeeck⁴³ (TAV. IV), in cui non solamente l'artista riprende l'idea generale della scena – con l'enorme testa dagli

occhi e dalla bocca spalancati al centro di un bacino d'acqua – dall'incisione de *La Tentazione di Sant'Antonio* di P. Bruegel, ma aggiunge un altro particolare tratto dalla stessa incisione, ovvero quello in basso a sinistra del personaggio a cavalcioni su una botte da cui sbuca un'altra figurina; il piccolo personaggio in armatura con un grosso coltello tra le mani riprende molto da vicino un'analoga figurina nell'incisione dell'*Ira*. In una copia del dipinto di Craesbeeck⁴⁴ i riferimenti alle incisioni di Bruegel si moltiplicano, con l'inclusione dell'albero cavo con i due amanti e del mostro con le braccia alzate che regge un uovo trafitto da un coltello dalla *Lussuria*.

Nella bella *Scena di stregoneria* apparsa in un'asta a Lucerna nel 2004 e attribuita a J. van Swanenburg⁴⁵ le piccolissime figurine di streghe su mostri alati, in alto a sinistra, sono una citazione letterale delle due streghe in volo nell'incisione con *San Giacomo e il mago Ermogene*, dunque una sorta di gustoso omaggio a Bruegel (TAV. V); inoltre l'immagine, sullo sfondo, di una strega a cavalcioni su uno scheletro coperto da un mantello, seguita da un corteo di streghe nude che agitano le braccia al cielo, ricorda molto da vicino una piccola analoga scena che compare a sinistra nell'incisione della *Lussuria*, ma, ancora più fedelmente, l'immagine sullo sfondo della stampa tedesca *Der Trierer Hexentanzplatz* (1594)⁴⁶ a sua volta dipendente da Bruegel. In quest'ultimo caso, si entra però nel discorso ben più vasto inerente l'assimilazione e la riformulazione del motivo, che appare essere di notevole importanza in uno studio di interesse puramente iconografico, ma che ci interessa meno nel momento in cui vogliamo cogliere la portata del fenomeno di traduzione fedele di dettagli tratti da opere a stampa nei dipinti seicenteschi appartenenti al genere delle *spoockerijen* e dunque comprendere il ruolo attivo delle incisioni nella disseminazione di motivi che diventano tipici di una determinata categoria pittorica. Una storia di questo tipo, come giustamente affermato da Giovanni Maria Fara in relazione al suo studio sulle repliche e le copie delle stampe di Dürer, può procedere solo attraverso l'analisi de «la copia precisa, la citazione, la traduzione, il recupero puntuale e filologico della fortuna»⁴⁷; in caso contrario, volendo esaminare le origini di alcuni motivi particolarmente diffusi nelle rappresentazioni di *spoockerijen*, l'analisi dovrebbe procedere ancora più a ritroso e ricercare le fonti utilizzate dallo stesso Bruegel nelle sue incisioni. Per fare solo un esempio, la figura mostruosa sdraiata con le gambe spalancate e alzate, che compare nella *Lussuria*, ma anche nella *Pazienza* di P. Bruegel e quella piegata in avanti intenta ad

osservare il proprio ano nell'*Invidia*, si trovano già nell'incisione del *Giudizio Finale* di Alaert du Hammel e rimandano a prototipi pittorici boschiani.

La seconda versione de *La Tentazione di Sant'Antonio*
di Jacques Callot

Uno spazio di questo studio va sicuramente dedicato al fondamentale e duraturo influsso sulle opere nederlandesi della seconda versione dell'incisione di Jacques Callot rappresentante *La Tentazione di Sant'Antonio* (TAVV. VI-VII), pubblicata a Parigi nel 1635⁴⁸, a quasi vent'anni di distanza dalla prima versione del 1617 ca⁴⁹. Si tratta di un'opera cardine che rende evidente più di ogni altra le potenzialità del riuso dei motivi veicolati da un'incisione e il carattere internazionale di questo tipo di fenomeno, giacché essa costituisce senza dubbio l'anello di congiunzione più forte tra le opere di *spoockerijen* nederlandesi e quelle italiane, motivando l'esistenza di evidenti tangenze iconografiche.

Limitando per il momento il discorso agli esempi di riuso filologico, è stato possibile riscontrare la copia dell'intera scena in svariati esempi relativi ai media più disparati: si segnala un'opera (tela?) apparsa in un'asta a Monaco nel 1982⁵⁰, un *gouache* su pergamena in un'asta a New York nel 1998⁵¹, una tela attribuita all'anversese Peter Tillemans (Anversa 1684 - Norton [Suffolk] 1734), già nella collezione di Lord Talbot of Malahide⁵², una tela in collezione Ram⁵³, una tela apparsa in un'asta a Parigi (Drouot) nel 1938⁵⁴, un'altra opera già nella collezione R. Soley (Parigi)⁵⁵, una tela di scuola fiamminga⁵⁶. Vanno ricordati anche due interessanti dipinti esposti a Milano nella casa d'aste Rob Smeets (aprile 1996)⁵⁷, di cui uno si focalizza sulla parte destra dell'incisione e l'altro, di mano dello stesso artista, si qualifica come opera liberamente ispirata allo stesso immaginario⁵⁸.

Che l'incisione di Callot fosse particolarmente interessante per gli artisti di *spoockerijen* ci viene confermato, inoltre, dall'esistenza di ben otto disegni di mano di Cornelis Saftleven in cui l'artista copia fedelmente singole figure o gruppi di personaggi ivi presenti: si tratta dei fogli con *Processione di creature mostruose*, *Tre mostruose figure che suonano strumenti musicali*, *Due figure mostruose volanti*, *Tre figure armate con teste di cani*⁵⁹, *Figura mostruosa armata di lunga spada su drago volante*⁶⁰, *Demone dalla lunga coda su mostruoso cane alato*⁶¹, *Figura*

*mostruosa reggente una lanterna*⁶² e *Processione di figure diaboliche con mostro attaccato ad un'asta*⁶³ (TAVV. VIII-X). Stranamente solo il disegno a Washington con *Demone dalla lunga coda su mostruoso cane alato* viene riconosciuto da Wolfgang Schulz nella sua monografia su Cornelis Saftleven come disegno derivante dalla stampa di Callot, mentre gli altri pezzi – ad esclusione degli ultimi due elencati – vengono giustamente collegati alla fonte nella tesi di dottorato di Marja Begheyn-Huisman dedicata ai disegni dell'artista⁶⁴. La *Processione di figure diaboliche con mostro attaccato ad un'asta*, apparsa in un'asta a New York nel 2011, è stata messa in relazione con i fogli precedenti per tecnica e dimensioni del foglio, ma senza fare alcun riferimento all'incisione di Callot. Tali esempi, interpretabili come vere e proprie esercitazioni di copia letterale di un modello inciso, diventano particolarmente interessanti ai nostri occhi giacché rendono evidenti i primi referenti e le prime fonti d'ispirazione di uno dei più importanti rappresentanti del genere delle *spoockerijen* dell'area nederlandese, oltre a motivare alcuni evidenti legami iconografici tra le opere di Saftleven e quelle di artisti italiani che hanno ampiamente attinto dall'opera del lorenese, tra cui soprattutto Filippo Napoletano e Salvator Rosa⁶⁵. Nel contesto del presente capitolo basti dire che questi fogli sono una chiara espressione del ruolo delle incisioni nella circolazione di singoli motivi e dettagli che venivano copiati ed eventualmente inseriti in nuove composizioni. Di là da questi disegni, nell'opera pittorica di Saftleven così come in quella degli artisti italiani citati sopra, non è dato riscontrare un recupero filologico dell'incisione di Callot, bensì un chiaro processo di emulazione che esula dal tipo di lettura che stiamo affrontando. A tal riguardo appare interessante notare che l'ipotetico taccuino di schizzi di cui facevano parte i fogli citati comprendeva anche altri due disegni dove sono raffigurati una *Creatura volante con torcia* e *Mostruosa figura volante su scopa (strega?)*⁶⁶; queste figure non compaiono nell'incisione, pur essendo iconograficamente molto affini, e vanno considerate dunque come composizioni originali dell'artista olandese ampiamente ispirate alle figure mostruose di Callot.

3. La strega dai capelli al vento: un caso di riuso filologico

Un caso oltremodo particolare facente parte dell'intricata storia dei riusi in opere di *spoockerijen* è quello che riguarda un motivo assai frequente nella produzione stregonesca di David Teniers e visibile anche nella citata incisione con *Stregoneria* di Jan van de Velde II⁶⁷ (TAV. XI). Si tratta dell'immagine della strega intenta a mescolare gli ingredienti per le sue pozioni all'interno di un calderone, la cui particolarità risiede nel fatto che questa appare sospinta da un forte vento che le sposta in avanti le vesti e i capelli. Tale motivo è presente in molte opere di David Teniers, ove è dato peraltro notare un graduale invecchiamento della strega: in dettaglio nella prima *Stregoneria* a noi giunta, datata 1633 e conservata a Douai (Musée de la Chartreuse)⁶⁸, come opera autonoma tra quelle rappresentate sulla parete di fondo del già citato *Autoritratto di Teniers nel suo atelier* (1635), nella parte sinistra della *Stregoneria* all'Historical Society di New York⁶⁹, nonché nella *Stregoneria inserita in una cartoccia circondata da una ghirlanda di piante selvatiche* ad Amburgo (Kunsthalle)⁷⁰.

L'incisione di Jan van de Velde II, che contiene tale identico motivo, è datata 1626 ed è, dunque, sicuramente anteriore alle citate immagini di Teniers, ma stranamente gli studiosi che si sono soffermati su di esse non hanno mai evidenziato tale nesso. L'unica eccezione è costituita da Jane Davidson, la quale riteneva però che l'incisione fosse una copia da Teniers, forse opera di Nicolas van Verendael (Anversa 1640 - Anversa 1691), imitatore del maestro anversese, e che dal punto di vista stilistico l'opera avrebbe potuto essere datata 1726 piuttosto che 1626⁷¹. Escludendo tale ipotesi e senza stravolgere troppo i dati di cui disponiamo, ritengo sia necessario cercare altrove le vere ragioni dell'evidente nesso iconografico tra l'incisione e le opere di Teniers.

Parlando della stampa di Jan van de Velde, Jan Gerrit van Gelder faceva notare che essa risale ad un periodo in cui l'artista aveva lavora-

to a stretto contatto con J. de Gheyn II per la realizzazione del ciclo con *Il convoglio funebre del Principe Maurizio* (1625/1626)⁷² e che la *Stregoneria* da lui incisa potrebbe far pensare ad una derivazione da un'originale dell'artista⁷³. Tale ipotesi, per quanto affascinante, non regge dal punto di vista stilistico. Arthur Mayger Hind⁷⁴ e Friedrich W. H. Hollstein⁷⁵ collegano, invece, l'incisione ad un perduto originale di Adam Elsheimer, forse lo stesso cui farebbe riferimento Giovanni Baglione nella *Vita di Adamo Tedesco, Pittore*: «[...] una carta finta di notte con una Maga, e con atti d'incantesimi, che rappresentano gli horrori dell'ombra, e gli spaventi dell'arte, opera assai bella. Come anche di lui altre cose si trovano»⁷⁶. Il potente effetto di chiaroscuro dell'incisione sembra, in effetti, legarsi bene alle soluzioni formali tipiche dell'artista tedesco e, di conseguenza, a quegli «orrori d'ombra» di cui parla Baglione; va segnalato inoltre che nell'inventario dei beni di Cornelis van Lodesteyn a L'Aia (22 marzo 1684)⁷⁷ compariva un *nachtspoockie* copia di Elsheimer, termine che si addice a perfezione all'immagine che vediamo nell'incisione di Van de Velde, il quale diffuse probabilmente il prototipo del tedesco nei Paesi Bassi. Del resto Elsheimer si era già cimentato in rappresentazioni stregonesche all'inizio della sua carriera artistica, come è dato riscontrare nell'opera oggi conservata all'Hampton Court Palace⁷⁸, copia della nota incisione di Dürer, cui difficilmente però possono far riferimento le fonti sopra citate. Se l'origine del motivo utilizzato da Teniers sarebbe, dunque, da ricercare in Elsheimer, è probabile che tale immagine sia stata diffusa nei Paesi Bassi dall'incisione di Van de Velde, ma si potrebbe addirittura ipotizzare che fosse stato il padre David Teniers I a propagare tale motivo; questi fu, infatti, uno dei più importanti epigoni e diffusori nelle Fiandre della maniera del tedesco, con il quale era sicuramente entrato in contatto negli anni tra il 1600 e il 1605⁷⁹. Non appare, dunque, inverosimile che esistesse una copia di David Teniers I da Elsheimer, poi diffusa anche grazie alla stampa di Jan van de Velde II; in questo caso si spiegherebbe anche la citazione del motivo sin dalla primissima produzione di David Teniers II.

Quello che è certo è che si rifà direttamente all'incisione di Van de Velde e non a Teniers l'autore dell'illustrazione contenuta in un'edizione del *Daemonolatria* di Nicolas Remi risalente al 1693. Nell'incisione, intitolata *Die den bock ehrende Hexen*⁸⁰ (streghe che onorano il caprone), si vede l'immagine della strega con i capelli mossi in avanti dal vento all'interno di un cerchio magico in cui compare anche un caprone.

Il particolare più significativo è dato, però, dalla presenza di un mostriaciatto che fuma la pipa davanti al calderone, dettaglio che compariva già nell'incisione di Van de Velde e che non troviamo, invece, nelle citate opere di Teniers. A ben vedere, tra l'altro, nella stessa illustrazione le citazioni non finiscono qui; alle spalle della strega si nota, infatti, una sorta di processione di figure danzanti capeggiate da un fauno con testa e mani in fiamme, attorno ad una montagna su cui sono seduti due suonatori: si tratta della rappresentazione simbolica del Blocksberg, monte nel Nord della Germania che si supponeva essere il luogo prescelto dalle streghe per i loro sabba. Tale immagine viene ripresa direttamente dalla parte sinistra dell'incisione di Matthaeus Merian il Vecchio (Basilea 1593 - Bad Schwalbach 1650) su disegno di Michael Herr, pubblicata anch'essa nel 1626 e su cui compariva direttamente il toponimo della scena rappresentata «B. Berg» (TAV. XII)⁸¹. Per questo motivo gli autori delle illustrazioni che si sono cimentati nella rappresentazione di questo particolare luogo hanno spesso copiato l'incisione di Merian, come è visibile in un'altra illustrazione tratta dal *Blockes-Berges Berrichtung* di Johannes Praetorius (1653)⁸². Si segnala, ancora, la presenza del riuso filologico dello stesso dettaglio in una delle due *Stregonerie* di autore ignoto conservate al Deutsches Historische Museum di Berlino⁸³, mentre la scena presentata sullo sfondo a destra nell'incisione è stata liberamente riutilizzata da F. Francken II in un disegno conservato a Londra (British Museum)⁸⁴.

I casi qui presentati ci offrono, dunque, una chiara idea dei continui scambi di motivi tra opere pittoriche e incisioni, nonché della fondamentale opera di diffusione di 'frammenti iconografici' attuata da queste ultime, di cui sono una chiara manifestazione i riusi visibili in numerose illustrazioni di libri a stampa. Riuscire, in parte, a ricostruire la storia del repertorio di immagini utilizzato dagli artisti di *spoockerijen* è, dunque, di fondamentale importanza per comprendere tangenze e similitudini che si realizzano all'interno di un sistema che potremmo definire 'a circuito chiuso', al fine di svelare gli intricatissimi rapporti che sussistono tra originali, copie e derivazioni.

NOTE

¹ Ci riferiamo, in particolare, a tre incisioni in cui compare la scritta «bosche»: *San Cristoforo trasporta sulle spalle il Bambino Gesù* (P. Lafond, *Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples*, Parigi-Bruxelles 1914, abbreviato di seguito Lafond, p. 118, cat. 3; Holl. III (H. Bosch), p. 134, cat. 14; Holl. VI (Duhameel), p. 18), *L'elefante assediato* (Lafond, p. 119, cat. 6; Holl. III, p. 147, cat. 42; Holl. VI, p. 21) e *Il Giudizio Finale* (Lafond, p. 118, cat. 2; Holl. III, p. 132, cat. 8; Holl. VI, p. 16; Holl. IX (Pieter van der Heyden), p. 27, cat. 17).

² Artista attivo intorno al 1518 ca, di cui si segnala una *Tentazione di Sant'Antonio* (Holl. XIII, p. 102, cat. 7).

³ Holl. IV (H. Cock), p. 192, cat. 1. Per un'interessante disamina sull'attività e le opere dell'artista si veda Mostra Leida 2011, *Lucas van Leyden en de Renaissance*, catalogo a cura di C. Vogelaar, J. P. Filedt Kok, H. Leeftang, I. M. Veldman, Leida (Museum De Lakenhal, 20 marzo - 26 giugno 2011), Leida 2011, pp. 108 sgg.; per l'incisione p. 224, cat. 19a.

⁴ L. Guicciardini, *Descrizione di tutti i Paesi Bassi...* cit. 1588, p. 152.

⁵ Si tratta di una serie di tredici incisioni su cui compare espressamente la scritta «Iheronimus Bos inventor» o «Ieron. Bosch Invent.»: *San Martino in una barca assalita dai mendicanti* (Lafond, p. 119, cat. 14; Holl. III, p. 135, cat. 16), *Mendicanti storpi e invalidi, Figure fantastiche (mendicanti storpi e invalidi), Mendicanti storpi e invalidi* (Lafond, p. 119, cat. 20-22; Holl. III, p. 144, cat. 34-36), *L'elefante assediato* (Lafond, p. 119, cat. 25; Holl. III, p. 147, cat. 43), *La Tentazione di Sant'Antonio* (Lafond, p. 119, cat. 13; Holl. III, p. 133, cat. 10), *I due ciechi* (Lafond, p. 119, cat. 16; Holl. III, p. 138, cat. 21; Holl. IX, p. 27, cat. 20), *Festa carnevalesca* (Lafond, p. 119, cat. 18; Holl. III, p. 140, cat. 25; Holl. IX, p. 28, cat. 48), *I pesci grandi mangiano i pesci piccoli* (Lafond, p. 119, cat. 17; Holl. III, p. 139, cat. 23; Holl. IX, p. 28, cat. 46), *Guscio vagante sull'acqua* (Lafond, p. 120, cat. 26; Holl. III, p. 141, cat. 27; Holl. IX, p. 29, cat. 50), *Die blau schuyte* (Lafond, p. 119, cat. 15; Holl. III, p. 137, cat. 20; Holl. IX, p. 28, cat. 47), *Il trasporto della croce* (Lafond, p. 119, cat. 11; Holl. III, p. 130, cat. 6), e *Il Giudizio Finale* (Lafond, p. 119, cat. 12; Holl. III, p. 131, cat. 7).

⁶ Holl. III, p. 271, cat. 119; Holl. IV, p. 187, cat. 231; NHD (Pieter Bruegel the Elder), pp. 26-27, cat. 10 (con dettagliata bibliografia precedente).

⁷ Serie di sette incisioni numerate, incise nel 1558 da Pieter van der Heyden; si veda Holl. III (Bruegel), p. 275-277, cat. 125-131; Holl. IV (H. Cock), p. 187, cat. 236-242; Holl. IX (Pieter van der Heyden), p. 28, cat. 30-36; NHD (Pieter Bruegel the Elder), pp. 49-59, cat. 21-27 (con dettagliata bibliografia precedente).

⁸ Holl. III, p. 272, cat. 121; Holl. IV, p. 187, cat. 232; Holl. IX, p. 27, cat. 18; NHD (Pieter Bruegel the Elder), pp. 20-22, cat. 8 (con dettagliata bibliografia precedente).

⁹ Holl. III, p. 268, cat. 115; Holl. IV, p. 187, cat. 228; Holl. IX, p. 27, cat. 14; NHD (Pieter Bruegel the Elder), pp. 18-19, cat. 7 (con dettagliata bibliografia precedente).

¹⁰ Holl. III, pp. 269-270, cat. 117-118; Holl. IV, p. 187, cat. 229-230; Holl. IX, p. 27, cat. 16; NHD (Pieter Bruegel the Elder), pp. 28-231, cat. 11-12 (con dettagliata bibliografia precedente).

¹¹ Si tratta delle incisioni relative ai santi *Antonius* (2) e *Dydimo* (13), in Holl. XXI (Johannes Sadeler I), pp. 147-149, cat. 379, 390; Holl. XLIV (M. de Vos), pp. 203-206, cat. 966, 977; Holl. XLVI (ill.).

¹² Si vedano le incisioni con *Gutblacvs* (15) e *Ivan* (21), dove compaiono mostriciattoli 'alla Bosch', in Holl. XXI (Raphael Sadeler I), p. 241, cat. 125; (Johannes Sadeler) p. 151, cat. 417; Holl. XLIV (M. de Vos), pp. 206-209, cat. 1009, 1015; Holl. XLVI (ill.).

¹³ Holl. XLIV, p. 241, cat. 1212; XLVI (ill.).

¹⁴ Si vedano soprattutto le incisioni rappresentanti *L'ora della morte, Il Giudizio Finale e L'Inferno*, in Holl. XLIV, pp. 247-248, cat. 1239-1242; Holl. XLVI (ill.).

¹⁵ Holl. XLIV, p. 215, cat. 1079-1081; Holl. XLVI (ill.); Holl. LXIV (Hieronymus Wierix), pp. 187-188, cat. 1333-1334 (Hieronymus Wierix).

¹⁶ Holl. XLIV, p. 274, cat. 1373, p. 276 cat. 1389; Holl. XLVI (ill.) e Holl. XXI (Johannes Sadeler I), p. 169, cat. 521.

¹⁷ Lafond, p. 120, cat. 38; Holl. III, p.133, cat. 13; Holl. LXVIII, p. 157, cat. 2244.

¹⁸ Holl. LXIV, p. 189, cat. 1335.

¹⁹ NHD (Peeter van der Borcht), pp. 82-83, cat. 107.

²⁰ Holl. LXIV, p. 185, cat.1330. Esistono altre due versioni della stessa incisione che presentano piccole differenze compositive, cfr. Holl. LXIV, p. 186, catt. 1331-1332.

²¹ Si veda la nota 68 del cap. II.

²² Si veda nota 66 del cap. II

²³ D. Franken, J. P. van der Kellen, *L'oeuvre de Jan van de Velde 1593-1641*, con aggiunte e correzioni di S. Laschitzer, Amsterdam 1968 (1^a ed. Parigi 1883), cat. 114; Holl. VI (da Adam Elsheimer), p. 151, cat. 45; Holl. XXXIII (J. van de Velde II), p. 53, cat. 152; Holl. XXXIV, p. 81, fig. 152.

²⁴ Holl. XXXV (A. van de Venne), p. 115, cat. 34.

²⁵ Holl. III (A. Both), p. 154, cat. 8; Bartsch VII, p. 26, cat. 8 (216).

²⁶ Holl. XXIX (da D. Teniers), p. 183, catt. 17-19.

²⁷ Holl. LII (S. Willemsen), p. 149, cat. 1.

²⁸ Holl. LV (F. van den Wyngaerde), pp. 160-161, cat. 8; Mostra Anversa 1991 cit., cat. 9, fig. 9b; M. Klinge, *David Teniers der Jüngere als Zeichner. Die Antwerpener Schaffenszeit (1633-1651)*, «Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen», 1997, pp. 71-282 (100-103, fig. 3); Mostra Karlsruhe 2005-2006, *David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*, catalogo a cura di M. Klinge, D. Lüdke, Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, 5 novembre 2005 - 19 febbraio 2006), Karlsruhe 2005, cat. 110.

²⁹ Ivi, catt. 122a-122b (con dettagliata bibliografia precedente).

³⁰ J. P. Davidson ritiene che l'incisione fosse ispirata ad un'opera di D. Teniers, in J. P. Davidson, *The Witch in Northern European art 1470-1750*, Düsseldorf 1987, pp. 105-106, fig. 60; R. Vervoort la considera, giustamente, legata alle opere di F. Francken II, in R. Vervoort, «*Vrouwen op den besem...*» cit. 2011, cat. 18.

³¹ Il caso più eclatante di tale pratica nell'ambito delle incisioni di argomento diabolico-stregonesco è sicuramente rappresentato dagli *Stregozzi* del tedesco Joseph Heintz il Giovane (Augusta 1600 - Venezia 1678), che il Boschini descriveva come «uno dei più capricciosi pittori che hoggidì viva in formar concerti di mostri, di fantasme, di chimere e cose simili». Nelle opere di nessun altro artista è dato riscontrare una presenza altrettanto massiccia di dettagli tratti dalle incisioni di P. Bruegel Il Vecchio, Jacques Callot, ma anche da Filippo Napoletano, Antonio Tempesta, Agostino Veneziano e Jacques de Gheyn II; le sue opere sono, dunque, quasi interamente qualificabili come vere e proprie traduzioni pittoriche di motivi letteralmente ripresi dalle più note incisioni di *spoockerijen* allora circolanti in Italia e nei Paesi Bassi. Tra le opere più significative dell'artista tedesco ricordiamo *Medea ringiovanisce Esone* (Venezia, coll. privata); *Scena allegorica* (Vienna, Kunsthistorisches Museum); *Plutone e Proserpina* (Vicenza, coll. Curti); *Plutone* (Parigi, coll. privata); *Plutone giunge dal Tartaro* (Mariánské-Lázně, Místské Muzeum); *Plutone* (già attribuito a Teniers II e J. van Swanenburg, ubicazione attuale sconosciuta); *Orfeo agli Inferi* (Firenze, Galleria degli Uffizi); *Vanitas* (Milano, Pinacoteca di Brera); *Ratto di Proserpina* (Verona, Museo di Castelvecchio); *L'Elisir di Giovinezza e Alchimia (pendants)*, Venezia, coll. privata); *La Tentazione di Sant'Antonio* (asta Milano [Sotheby's], 1995/12/13, n. 599). Vorrei anche segnalare una *Tentazione* – comparsa al Kunst-en Antiekbeurs Artantique in Jaarbeurs (Utrecht, 2011/04/17-25) – che andrebbe a mio avviso inclusa nel catalogo dell'Heintz. Si segnala il catalogo ragionato delle opere dell'artista in D. D'Anza, *Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Trieste, 2008. Si veda altresì R. Pallucchini, *Pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, 2 voll. (I, pp. 152-155); S. Scarpa, *Gli "Strigossi di Gioseffo Enzo"*, «Arte Documento», 1993 VII, pp. 77-81; S. Scarpa, *Nuovi "Strigossi" dell'Heintz*, in M. Piantoni, L. De Rossi (a cura di), *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Venezia 2001, 2 voll. (*Da Rubens al Con-*

temporaneo, II, pp. 411-414); B. Aikema, "Stravaganze e bizarie de chimere, mostri, e d'animali": Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento, «Venezia Cinquecento», 2001(2002) a. XI, n. 22, pp. 111-135.

³² R. Vervoort, "Vrouwen op den besem... cit. 2011.

³³ Asta Amsterdam (Sotheby's), 1993/11/17, n. 66.

³⁴ D. Maufort, *De Antwerpse schildersfamilie van Baesrode uit de Zeventiende eeuw en de historie van Dokter Faust*, «Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkundes», 1996 XXXI, pp. 209-228.

³⁵ U. Härting, *Frans Francken der Jüngere...* cit. 1989, cat. 405.

³⁶ Ivi, cat. 248.

³⁷ Asta Amsterdam (Sotheby's), 2008/05/07, n. 24.

³⁸ Asta Colonia (Van Ham), 2003/11/22, n.1409.

³⁹ Asta Colonia (Lempertz), 1987/06/25, n. 120, tav. 24.

⁴⁰ R. Vervoort, "Vrouwen op den besem... cit. 2011, pp. 223-226.

⁴¹ Asta Londra (Christie's), 1990/07/20, n. 189 (come J. van Swanenburg).

⁴² Asta Argenteuil (Valentin), 1988/11/26 (fig. in «La Gazette», 18 novembre 1988, n. 41).

⁴³ C. de Clippel, *Joos van Craesbeeck...* cit. 2006, I, cat. A3.

⁴⁴ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption...* cit. 1980, cat. 139, fig. 137.

⁴⁵ Asta Lucerna (Fisher), 2004/11/17-22, n. 1025.

⁴⁶ Mostra Berlino 2002, *Hexenwahn. Ängste der Neuzeit*, catalogo a cura di R. Beier-de Haan, R. Voltmer, F. Irsigler, Berlino (Deutschen Historischen Museums, 3 maggio - 6 agosto 2002), Wolftratshausen 2002, cat. 7/23.

⁴⁷ G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, p. 4.

⁴⁸ J. Lieure, *Jacques Callot*, Parigi 1924-29, 8 voll., (1927, VII, cat. 1416; VIII [ill.]); Mostra Nancy 1992, *Jacques Callot (1592-1635)*, catalogo a cura di D. Ternois, Nancy (Musée historique lorraine, 13 giugno - 14 settembre 1992), Parigi 1992, pp. 424-429, cat. 536.

⁴⁹ J. Lieure, *Jacques Callot...* cit. 1924, III, cat. 188; IV (ill.); Mostra Nancy 1992 cit., pp. 421-424, cat. 529.

⁵⁰ *La Tentazione di Sant'Antonio* da Callot, olio su tela (?), 48x73 cm, asta Monaco (Sotheby's Parke Bernet), 1982/06/13, n. 54, in RKD (Callot).

⁵¹ *La Tentazione di Sant'Antonio* da Callot, gouache su pergamena, 31x47 cm, asta New York (Sotheby's), 1998/5/12, n. 181, in RKD (Callot).

⁵² P. Tillemans (attr.), *La Tentazione di Sant'Antonio* da Callot, olio su tela, 25x32 cm, Mostra Dublino 1957, *Paintings from Irish Collections*, Dublino (Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art), Dublino 1957, n. 108, in RKD (Callot).

⁵³ *La Tentazione di Sant'Antonio* da Callot, olio su tela (?), 74x97 cm, collezione Ram, in RKD (Callot).

⁵⁴ *La Tentazione di Sant'Antonio* da Callot, olio su tela, 79x98 cm, asta Parigi (Drouot), 1938/07/05, n. 3, in RKD (Callot).

⁵⁵ *La Tentazione di Sant'Antonio* da Callot, 35,8x46,4 cm, in RKD (Callot).

⁵⁶ *La Tentazione di Sant'Antonio* da Callot, olio su tela, 49x63 cm, in RKD (Callot).

⁵⁷ In RKD (Callot).

⁵⁸ A fronte del numero esorbitante di copie tratte dalla seconda versione delle *Tentazioni*, non siamo a conoscenza di copie della prima versione, ad eccezione di un unico caso in cui ci siamo imbattuti negli ultimi mesi di stesura di questo lavoro, ovvero un dipinto in collezione CREDEM a Reggio Emilia. Si tratta della rappresentazione pittorica in controparte della prima versione delle *Tentazioni* di Callot incisa a Firenze intorno al 1617, stampa nota in pochissimi esemplari, aspetto che servirebbe a spiegare il fatto che non sia stata molto riprodotta; un'ulteriore peculiarità risiede nelle notevoli dimensioni della tela, che misura 105x146cm, ma risulta essere stata tagliata in alto e su entrambi i lati ed originariamente doveva misurare circa 120x170cm. Desidero ringraziare Franco Bonvicini, curatore della collezione, per i frequenti scambi di idee e per i suoi puntuali e costanti aggiornamenti sul restauro dell'opera.

⁵⁹ Questi quattro disegni sono conservati al Rijksprentenkabinet di Amsterdam (inv. 55-143, 55-145, 55-146, 55-148); si veda M. I. T. Begheyn-Huisman, *Cornelis Saftleven als tekenaar*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Nimega, 1974, catt. 22-25; W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, catt. 18, 20, 21 (fig. 112), 23.

⁶⁰ Il disegno proviene forse dalla collezione di J. M. E. A. Gehlen.

⁶¹ New York, Metropolitan Museum (inv. 61-162-3), si veda W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, p. 77, cat. 23.

⁶² Asta Londra (Phillips), 1989/12/04, n. 241, RKDimages n. 108075.

⁶³ Asta New York (Sotheby), 2011/01/26, n. 586.

⁶⁴ M. I. T. Begheyn-Huisman, *Cornelis Saftleven...* cit. 1974.

⁶⁵ Sull'argomento si veda S. Macioce, T. De Nile, *Influssi nordici nelle Stregonerie di Salvator Rosa*, in S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma (Sapienza, Università di Roma/Biblioteca Hertziana, 12-13 gennaio 2009), Roma 2010, pp. 139-158 (145-148).

⁶⁶ Amsterdam, Rijksprentenkabinet (inv. 55-144, 55-147); si veda M. I. T. Begheyn-Huisman, *Cornelis Saftleven...* cit. 1974, catt. 26-27; W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, catt. 19, 22.

⁶⁷ Si veda la nota 23 di questo cap.

⁶⁸ Mostra Berlino 2002 cit., cat. 7/2.

⁶⁹ Si veda New York (cat.), *Catalogue of the Gallery of Art of the New York Historical Society*, New York 1915, cat. B 175.

⁷⁰ T. Ketelsen (a cura di), *Die niederländischen Gemälde 1500-1800*, Amburgo 2001, pp. 280-281, cat. 780.

⁷¹ J. P. Davidson, *The Witch...* cit. 1987, p. 76.

⁷² D. Franken, J. P. van der Kellen, *L'oeuvre de Jan van de Velde 1593-1641...* cit. 1968, pp. 51-55, cat. 65.

⁷³ J. G. van Gelder, *Jan van de Velde 1593-1641. Tekenaar-Schilder*, L'Aia 1933, p. 61.

⁷⁴ A. M. Hind ipotizza un probabile viaggio di Jan van de Velde II in Italia intorno al 1617, dove avrebbe potuto conoscere direttamente le opere di Elsheimer, in *idem*, *Adam Elsheimer. I - His Education and his Engravers. II - His Original Etchings*, «The Print Collector's Quarterly», 1925 XII (3), pp. 232-256 (250).

⁷⁵ Holl. VI, p. 151, cat. 45.

⁷⁶ G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori, et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. Fino à tutto quello d'Vrbano Ottauo*, Roma 1649, p. 101 (1ª ed. Roma 1642).

⁷⁷ Bredius non pubblicato.

⁷⁸ Per l'opera e la bibliografia relativa si veda K. Andrews, *Adam Elsheimer. Paintings-Drawings-Prints*, Oxford 1977, p. 139, cat. 1, fig. 3.

⁷⁹ Sulla dipendenza delle opere di David Teniers I da Elsheimer si veda J. G. van Gelder, I. Jost, *Elsheimers unverteilter Nachlass*, «Simiolus», 1966-67 I, pp. 136-152 (145-152); C. T. Seifert, *Adam Elsheimers »mit-Compagne«*. *Sein künstlerischer Umkreis in Rom*, in Mostra Francoforte sul Meno/Edimburgo/Londra 2006, *Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578-1610*, catalogo a cura di R. Klessmann, Francoforte sul Meno (Städelsches Kunstinstitut, 17 marzo - 5 giugno 2006), Edimburgo (National Gallery of Scotland, 23 giugno - 3 settembre 2006), Londra (Dulwich Picture Gallery, 20 settembre - 3 dicembre 2006), Francoforte sul Meno - Wolftratshausen 2006, pp. 209-223 (211-212); H. Vlieghe, *David Teniers...* cit. 2011, pp. 6, 8.

⁸⁰ J. P. Davidson, *The Witch...* cit. 1987, pp. 74 sgg., fig. 36.

⁸¹ Holl. (M. Merian il Vecchio) XXVI, pp. 156-157, cat. 456.

⁸² J. P. Davidson, *The Witch...* cit. 1987, pp. 74 sgg., fig. 35.

⁸³ Mostra Berlino 2002 cit., catt. 7/3, 7/4.

⁸⁴ R. Vervoort, *«Vrouwen op den besem...»* cit. 2011, p. 191, cat. 40.

