

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

IV Capitolo

GLI ARTISTI

1. *Schilders van spoken*: ragioni di una selezione

Il grande numero di artisti nederlandesi che si sono cimentati in tematiche diabolico-stregonesche, ora in maniera costante ora in maniera saltuaria, determina la vastità ed eterogeneità di soluzioni iconografiche adottate all'interno del genere delle *spoockerijen*. Descriverne il maggior numero possibile, passando in rassegna opere e fonti figurative, non è il fine di questo capitolo. Lo scopo di questa sezione è, piuttosto, di procedere ad una selezione mirata di pochi artisti che possano essere interpretati come casi di studio particolari non tanto, o non solamente, *in sé*, quanto in relazione al genere che stiamo analizzando e al contesto collezionistico in cui hanno operato. Ci si soffermerà in particolare su due aspetti: da una parte, i cambiamenti e le innovazioni attuate dagli artisti seicenteschi che determinano un graduale distacco dai canoni di Bosch-Bruegel; dall'altra, la flessibilità ed adattabilità del genere a differenti contesti collezionistici, evidenziando gli scambi accorsi in ambito europeo tra gli artisti che si sono occupati di tematiche diabolico-stregonesche. Da un'analisi di questo tipo emerge l'immagine di un genere che non è più semplicemente la copia di tradizioni figurative del secolo precedente, ma che parte da quei prototipi per trasformarli, mostrando chiari segni di apertura verso nuove soluzioni espressive.

Nel primo gruppo che analizzeremo rientrano i pittori che hanno avuto un ruolo peculiare nella categorizzazione ed evoluzione del genere nel contesto nederlandese: da una parte Jan Brueghel il Vecchio, il quale essendosi distinto nella rappresentazioni di 'Inferni Poetici' venne soprannominato *Helschen Breugel*, dall'altra Cornelis Saftleven e David Teniers II, le cui innovazioni iconografiche porteranno al superamento dei modelli precedenti e all'imposizione di un nuovo canone all'interno del genere delle *spoockerijen*.

Del secondo gruppo fanno parte due pittori olandesi che hanno fat-

to delle rappresentazioni diabolico-stregonesche la loro specialità durante un periodo di attività in Italia e il cui originale apporto risulta fortemente connesso ai differenti contesti in cui essi hanno lavorato: Jacob van Swanenburg a Napoli e Domenicus van Wijnen a Roma.

2. I *Poeetsche Hellen* di Jan Brueghel il Vecchio

Un discorso dedicato agli artisti maggiormente rappresentativi del genere delle *spoockerijen* non può non iniziare con una disamina delle più importanti novità apportate da Jan Brueghel il Vecchio all'interno delle sue rappresentazioni di Inferni. Egli, infatti, pur legandosi alla precedente tradizione rappresentata da Pieter il Vecchio, suo padre, se ne discosta in alcuni punti essenziali, tanto da poter essere considerato non tanto l'ultimo erede della maniera di Bosch¹, quanto, piuttosto, l'inventore di una nuova tipologia di rappresentazioni, quella degli 'Inferni Poetici'. Per quanto tale novità sia in buona parte motivata dal soggiorno italiano dell'artista ed egli si occupi del genere delle *spoockerijen* solamente in quel particolare contesto e per pochi anni dopo il suo ritorno ad Anversa, tuttavia è nelle Fiandre che la fama di tali immagini si diffonde a tal punto da procurargli l'appellativo di *Helschen Breugel*; questo, lungi dall'essere solo un soprannome, diventerà ben presto una sorta di 'marchio' cui associare in maniera pressoché automatica la gran parte delle opere di argomento diabolico-stregonesco presenti nelle collezioni e nei cataloghi d'aste sei e settecentesche.

L'enigma *Helschen Breugel*

Il contributo dell'artista viene in parte sminuito o, per meglio dire, diventa oggetto di 'appropriazione indebita' da parte del fratello Pieter il Giovane a causa di un antico quanto persistente malinteso: sin dai primi decenni del XVII secolo, infatti, le rappresentazioni realizzate da quello che le fonti e gli inventari dell'epoca definiscono *Helschen Breugel*, ovvero 'Brueghel degli Inferni', vengono riferite a Pieter e non a Jan, per la strana quanto inusuale compresenza di due soprannomi assegnati a quest'ultimo, anche noto come *Fluweleen Breugel*, ovvero 'dei Velluti'. Georges Hulin de Loo² riteneva che il responsabile di tale per-

sistente confusione tra Pieter e Jan fosse stato Jean Baptiste Descamps e che gli studiosi successivi si fossero limitati a riprendere quanto da lui sostenuto: «Il nostro artista [Jan], arricchitosi grazie alle sue opere, amava la magnificenza. Era solito vestirsi in inverno con abiti di velluto e per questo gli fu assegnato il nome di ‘Brueghel dei Velluti’, come a suo fratello quello di ‘Brueghel degli Inferni’, giacché egli rappresentava abitualmente l’Inferno e i suoi incendi»³. Georges Marlier⁴ fa più giustamente notare che, in realtà, il malinteso è ben più antico e che già negli inventari seicenteschi Pieter il Giovane veniva designato con l’appellativo *Helschen*, benché non avesse mai dipinto un solo Inferno e, ad oggi, viene ritenuto autore di una sola *Tentazione di Sant’Antonio*⁵. La spiegazione più plausibile di tale fraintendimento è che il soprannome venne assegnato a Jan all’inizio della sua carriera per distinguerlo dal padre e dal fratello, ma che avendo poi egli smesso di occuparsi di Inferni ed essendosi dedicato ad altre tipologie e ad una pittura dalla cromia preziosa e vellutata, o piuttosto, come vorrebbe Descamps, per la sua abitudine di vestirsi con abiti di velluto, gli venne in seguito assegnato il soprannome ‘dei Velluti’⁶. La sua peculiare maniera pittorica renderà riconoscibili e richiestissimi i suoi quadri di episodi religiosi inclusi in vasti ed ariosi paesaggi, i suoi vasi di fiori, le sue allegorie, opere caratterizzate da una minuziosa e lenticolare attenzione al dettaglio, da giochi di rifrazione luministica e cangiantismo cromatico. Sono questi i generi pittorici attraverso cui si dispiega la sua fama nelle Fiandre, non certo attraverso gli Inferni, che pure dovevano essere stati da lui trattati con una tale frequenza nella primissima fase della sua carriera ed in maniera così peculiare da meritargli l’appellativo di *Helschen Breugel*. È quindi naturale pensare che, una volta abbandonato questo genere di rappresentazioni ed aver ottenuto un secondo soprannome, il primo, rimasto in disuso, fosse stato collegato al fratello Pieter che ne era sprovvisto, e che fossero state a lui attribuite opere realizzate in realtà da Jan o secondo la sua maniera.

«Un quadretto che ne spalanca dinanzi quasi d’un colpo tutto l’inferno»: gli Inferni di Jan Brueghel nel contesto italiano

Va rimarcato che Jan si occupa di Inferni e di Tentazioni di Sant’Antonio in maniera assidua nel periodo compreso tra il 1594 e il 1600 – dunque a partire dal suo soggiorno a Roma e a Milano – e ad Anversa, molto più sporadicamente, fino al 1604, data oltre la quale non trovia-

mo più rappresentazioni di questo genere all'interno del suo nutrito *corpus* pittorico. Il suo principale protettore e committente in Italia fu il cardinale Federico Borromeo, di cui Jan fa la conoscenza a Roma intorno al 1593, entrando subito dopo a far parte non solo della schiera dei suoi pittori prediletti, ma addirittura della sua 'famiglia', cosa che ci viene confermata dal fatto che egli abitasse a palazzo Vercelli, dimora del Borromeo a Roma, e che si trasferisse poi a Milano in seguito alla nomina di questi a cardinale⁷. Tali dati sembrano, dunque, sovvertire la tradizionale idea che il genere diabolico-stregonesco attecchisse preferibilmente in ambito nordico e che trovasse scarsa considerazione nel contesto italiano, aprendo la strada a nuove interpretazioni che possano spiegare l'interesse del cardinale e di altre eminenti personalità ecclesiastiche del contesto romano verso questa tipologia pittorica⁸.

Per il Borromeo, infatti, Jan esegue nel 1594 l'unico *Inferno tout court* – vale a dire privo di qualsiasi riferimento ad ogni episodio biblico, mitologico o letterario – oggi conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano (FIG. 1)⁹, a cui si riferiscono le parole di Giovanni Crivelli che compaiono nel titolo del presente paragrafo¹⁰. Il dipinto, oltre ad essere uno dei primi del *corpus* degli Inferni, contiene gran parte degli elementi che diventeranno tipici delle sue opere successive e che ancora oggi non smettono di affascinare lo spettatore. L'artista, servendosi di una visione a volo d'uccello e di un orizzonte alto, crea davanti al nostro sguardo un paesaggio vasto e, potremmo dire, in espansione, che si costruisce man mano che l'occhio dell'osservatore indugia sui piani orizzontali in cui si svolgono le varie scenette. Ad accrescere questo effetto dilatatorio concorre il fatto che oltre le rocce e le montagne scure è sempre possibile intravedere fumi e bagliori di colori accesi e vibranti, che lasciano trasparire l'idea della profondità e dell'estensione di un inferno infinito. Per contro, il resto della scena è caratterizzato da una 'valle oscura', in netto contrasto con le luci sullo sfondo, in cui a stento riusciamo a riconoscere un opprimente *horror vacui* di irriverenti e ridicoli mostriciattoli che si diletano a torturare poveri dannati, i cui corpi si contorcono in pose manieristicamente drammatiche. Questo aspetto, che verrà approfondito tra poco, è degno di nota, giacché sin da quest'opera Jan diversifica i suoi modelli a seconda dei personaggi rappresentati, prediligendo fonti fiamminghe per le creature mostruose, fonti italiane per i corpi nudi dei dannati. Ma il fascino che simili immagini dovevano destare risiede soprattutto nel fatto che tali intricati e meravigliosi paesaggi si materializzano su lucenti quadretti in rame,

supporto che enfatizza la brillantezza dei colori cangianti, la meticolosità della resa naturalistica dei dettagli, il contrasto luministico tra l'oscuro primo piano e le variopinte eruzioni sullo sfondo: in sintesi il virtuosismo pittorico dell'artista¹¹. A ciò, infine, si aggiunge il profondo senso di meraviglia che scaturisce dal fatto che il paesaggio che l'occhio avverte come esteso e saturo di figurine è in realtà piccolissimo nelle sue dimensioni, e all'interno di esso i dettagli si moltiplicano ad ogni occhiata, coinvolgendo lo spettatore in un'esperienza plurisensoriale che sollecita la curiosità e stimola l'immaginazione.

Una recente, affascinante ipotesi avanzata da Christine Göttler¹² sostiene la possibilità di accostare tali immagini al ruolo preponderante dei 'cinque sensi dell'immaginazione' nella cosiddetta 'composizione dello spazio' facente parte degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola, che proprio negli ultimi decenni del secolo si andavano diffondendo anche all'interno dell'*élite* romana vicina al cardinale Borromeo come forma di meditazione domestica. Uno di questi esercizi è in effetti dedicato alla 'composizione dell'inferno', che rende visibile «con gli occhi dell'immaginazione, la lunghezza, la larghezza e la profondità dello spazio»; ma soprattutto, ciò che è più importante in questo tipo di 'meditazione creativa', è che l'immaginazione deve essere in grado di sostituirsi ai cinque sensi, permettendo di vedere «i grandi fuochi, e le anime all'interno dei corpi ardenti», di udire «i pianti, le urla, le grida, le bestemmie», «di sentire con l'olfatto il fumo, lo zolfo, la sentina e la sporcizia», «di gustare le cose amare come le lacrime, la tristezza e il verme della coscienza», infine, «di toccare con mano come le fiamme prendono le anime e le avvolgono»¹³.

Appare, dunque, possibile che le visioni infernali di Jan, per le caratteristiche che abbiamo descritto, potessero costituire un valido aiuto visivo per «l'occhio dell'immaginazione» in questo tipo di meditazione; oltre a ciò, bisogna rimarcare che l'opera milanese costituisce un *unicum* nella produzione dell'artista e, in particolar modo, nel panorama collezionistico italiano, proprio in quanto 'puro Inferno'. Non è frequente, infatti, trovare delle rappresentazioni infernali completamente slegate da qualsiasi riferimento religioso o mitologico e questo serve anche a spiegare perché, a partire dall'inventario manoscritto del 1661 ed in quelli a seguire, l'opera verrà descritta come «congresso delle streghe»¹⁴.

Il contesto italiano serve, del resto, a spiegare l'emergere della più importante novità apportata da Jan e destinata a divenire peculiare di tutte le opere successive, vale a dire l'inserimento di personaggi e storie mitologiche all'interno degli Inferni fino ad allora legati in maniera pressoché esclusiva alle immagini di Giudizi Universali o all'episodio di Cristo nel Limbo. Orfeo al cospetto di Plutone e Proserpina, Giunone accompagnata dalle tre Arpie e, soprattutto, Enea e la Sibilla diventano i nuovi protagonisti di quelle che si configurano come trasposizioni visive delle desolate lande dell'Oltremondo cantato dai poeti. Dal momento che le opere di Jan appaiono essere rappresentazioni moralizzate di episodi della mitografia e della letteratura classiche, non sarà peregrino riferirsi ad esse con l'espressione *Poeetsche Hellen*, ovvero 'Inferni Poetici', utilizzata da Van Mander nell'*Het Schilder Boeck* per descrivere gli inferni cantati dai poeti classici cui i pittori avrebbero dovuto ispirarsi.

Come già evidenziato nel primo capitolo, Van Mander tratta le immagini di Inferni all'interno del *Grondt der Edel vry Schilder-const*, sottolineando l'abilità che il pittore avrebbe dovuto dimostrare nella resa delle fiamme e del fuoco¹⁵. Egli suggerisce infatti che «i pittori dovrebbero vedere un fuoco nella realtà per poterlo poi rappresentare in maniera spaventosa, o piuttosto attizzare il fuoco negli Inferni Poetici»¹⁶; essi dovranno, dunque, prendere spunto dalle descrizioni mirabili dei poeti classici, tra cui soprattutto Ovidio nelle *Metamorfosi*, cui Van Mander riserva un'intera sezione dell'*Het Schilder Boeck*. Nel libro V, dedicato alla 'Spiegazione delle Metamorfosi di Ovidio' (*Wtleghghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidio Nasoni*), l'autore ritorna ancora una volta sul concetto di *Poeetsche Helle*, «che altro non è che ogni sorta di peccato e le calamità e le catastrofi che colgono viziosi e frivoli a causa delle loro diaboliche azioni, e la coscienza che rosicchia e morde, che tormenta e giudica»¹⁷. Fuor di metafora, gli 'Inferni Poetici' mirano a rappresentare l'immagine di una coscienza tormentata dal vizio, vale a dire un inferno personale ed intimistico, piuttosto che la condanna eterna di una vita trascorsa nel peccato e negli eccessi, come accadeva negli Inferni di Bosch. Le parole di Van Mander ci forniscono dunque due importanti chiavi di lettura per spiegare, da una parte, il senso di intima riflessione connesso agli Inferni di Jan Brueghel, dall'altra il fatto che ciò che veniva maggiormente apprezzato dai contemporanei fosse

proprio la bravura che il pittore avrebbe dovuto dimostrare nel rendere le varie rifrazioni luministiche di fuochi e incendi, rese con sommo artificio¹⁸; non è un caso, infatti, che per i suoi Inferni e Tentazioni Jan scelga di utilizzare sempre e soltanto supporti di rame. La sensazione è che quando Van Mander nel 1604 fa queste considerazioni abbia ben presente le opere di Jan, e che queste e non le parole del teorico anversese abbiano esercitato un notevole influsso sulle successive scene di Inferni di Jacob van Swanenburg, come vorrebbe Miedema¹⁹.

Il più grande apporto di Jan al genere delle *spoockerijen* consiste appunto nell'aver trasportato su piccoli quadretti le scene di Inferni mitologici fino ad allora visibili quasi esclusivamente nelle illustrazioni che accompagnavano le edizioni a stampa dei poeti latini, operazione a sua volta inspiegabile senza prendere in considerazione il contesto italiano e i colti committenti per i quali egli realizza i primi Inferni. Prima di Jan Brueghel, in effetti, la rappresentazione dei personaggi mitologici che hanno varcato le porte dell'Ade compare molto raramente, almeno per quanto riguarda le opere d'arte mobili, tanto nelle Fiandre quanto in Italia²⁰.

Il tema di *Orfeo agli Inferi* (*Metamorfosi*, X) è uno degli episodi meno rappresentati tra quelli che vedono come protagonista il mitico suonatore di lira incantatore di uomini ed animali²¹. All'interno delle opere incentrate su tale soggetto, tra le quali si segnala il dipinto conservato presso Palazzo Pitti a Firenze (**FIG. 2**), Jan sceglie di raffigurare un momento ben preciso di tale episodio, quello in cui Orfeo supplica le divinità inferie Plutone e Proserpina di restituirgli l'amata Euridice, riuscendo a convincerli attraverso il suono commovente della propria lira. Il modello principale per tale scena è costituito senza dubbio dalla famosa xilografia di Bernard Salomon, pubblicata nella *Metamorphose d'Ovide figurée* a Lione nel 1557 ed in seguito copiata da Virgil Solis nel 1563²². L'artista segue pedissequamente tale prototipo, riproponendo l'immagine di Orfeo abbigliato all'antica, con mantello e lira, di fronte alle divinità inferie coronate e sedute all'interno di una tenda, secondo uno schema che ritroveremo anche in opere di poco posteriori di Frans Francken II²³ e Jacques de Gheyn II²⁴; il resto della scena è un mescolarsi di mostriciattoli fiamminghi e di personaggi tratti dal mitico episodio, come le tre Furie che piangono per la prima volta in vita loro commosse dal canto di Orfeo, il traghettatore Caronte, Issione sulla sua ruota e, sullo sfondo a destra, Tizio, il cui fegato viene divorato dagli avvoltoi. Un dettaglio del tutto nuovo, 'italianissimo' e letterario, po-

trebbe riconoscersi nei due minuscoli personaggi che compaiono sullo sfondo, in cima ad una scala che si perde nell'oscurità: la veste vermiglia dell'uno e il braccio alzato dell'altro, come ad indicargli il cammino, farebbero pensare ad un gustoso, piccolo cammeo rappresentante Dante e Virgilio, secondo il principio del mescolamento di personaggi ed episodi mitologici e letterari tratti da contesti differenti che vedremo esplicitarsi soprattutto nella futura produzione di Swanenburg.

Non molto diffuse all'epoca risultano essere anche le immagini della discesa di Enea e della Sibilla cumana gli Inferi, descritta nel famoso libro VI dell'*Eneide*, che costituisce l'episodio più rappresentato negli Inferni di Jan. Anche in questo caso le principali opere di riferimento dovettero essere le illustrazioni di testi a stampa, tra le quali le più copiate e diffuse furono sicuramente quelle dell'edizione realizzata da Sebastian Brandt e pubblicata da Johan Grüninger a Strasburgo nel 1502, comprendente ben 137 immagini che si rifanno fedelmente al testo virgiliano²⁵. Non si conoscono molti esempi precedenti²⁶ alle opere di Jan e anche in Italia bisognerà attendere la metà del Cinquecento per vedere comparire Enea nei cicli decorativi affrescati, soprattutto all'interno dei palazzi romani e dell'Italia Settentrionale²⁷. Enea incarna l'esempio più alto di perfezione raggiungibile, giacché, nel pensiero dell'epoca, Virgilio era stato in grado di superare Omero combinando le buone qualità di Achille ed Ulisse con qualcosa di sommamente più importante: «il condimento necessarissimo de religione e pietà»²⁸. Senza entrare nel dettaglio della storia delle interpretazioni simboliche e moraleggianti dell'*Eneide*, bisognerà comunque segnalare che tale tendenza, iniziata con Cristoforo Landino nella neoplatonica corte medicea, subisce un netto incremento proprio tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo²⁹. Tra gli esempi più significativi andrà almeno ricordato il *Commentario allegorico* di Giovanni Fabrini (Venezia 1615), dove l'episodio di Enea agli Inferi viene descritto in senso 'cristologico', e l'eroe epico diventa simbolo della coscienza umana che contempla, forte della propria virtù e sotto la guida della fede (la Sibilla) i vizi e i mali del mondo personificati da specifiche creature mostruose³⁰. Quanto detto contribuisce ad avvalorare l'idea che la scelta di Jan Brueghel di concentrarsi sul personaggio di Enea, massimo esempio di virtù e *pietas*, si spieghi proprio in relazione ai committenti per cui lavora, per lo più legati al colto *entourage* del cardinale Borromeo. Gli 'Inferni Poetici' sono, dunque, difficilmente spiegabili prescindendo dal contesto italiano in cui Jan realizza per la prima volta tali opere.

Citazioni *d'apres* Tintoretto negli Inferni di Jan Brueghel

L'analisi del contesto italiano si rivela essere di grande importanza non solo per comprendere il senso e lo spirito con cui gli Inferni di Jan Brueghel vennero realizzati, ma anche per ricostruire i prestiti iconografici tratti da un repertorio figurativo che risulta essere oltremodo ampio e diversificato.

L'attenzione degli studiosi si è sin da subito concentrata su due gruppi chiaramente non fiamminghi presenti nella *Giunone agli Inferi* di Dresda (Staatliche Kunstsammlungen)³¹ e in *Enea e la Sibilla agli inferi* apparso alla TEFAF del 2008³², entrambi datati 1598, e in altre due opere con *Enea e la Sibilla agli Inferi* conservate a Budapest (Szépművészeti Múzeum) e datate 1600 (FIGG. 3-5)³³. Il primo, già riconosciuto da tempo, è il gruppo con tre donne aggredite da orribili demoni, abbigliate riccamente e colte in pose ed atteggiamenti drammatici, tratto direttamente dal *Massacro degli Innocenti* di Tintoretto che si trova nella Sala Terrena della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, opera realizzata tra il 1583 e il 1587; l'altro dettaglio, di cui non è stato ancora possibile individuare la fonte originaria, è il groviglio di tre cadaveri nudi manieristicamente intrecciati tra di loro cui è accostato un quarto cadavere, gruppo che si può trovare unito o scomposto, ma sempre in primo piano, in tutte le altre rappresentazioni di Enea e la Sibilla attribuite all'artista. Per spiegare queste 'italiche intrusioni' si è ipotizzato un viaggio di Jan a Venezia, non suffragato però dalle fonti, e per quel che concerne il groviglio di corpi Karl Ertz ha proposto un influsso di Pontormo (*Martirio di San Maurizio e degli Undicimila Martiri*) e Rosso Fiorentino (*Mosè difende le figlie di Jetro*)³⁴, mentre Uta Neidhardt sostiene che probabilmente il gruppo derivi da un'opera di Tintoretto forse perduta³⁵.

Questi è stato, in effetti, uno degli artisti più copiati da Jan, cosa che sembra confermata anche da un altro dettaglio fin'ora trascurato dalla critica: si tratta della donna con il braccio destro alzato il cui corpo è trasportato da demoni alati insieme a quello di un altro dannato. Il gruppo, presente sia nell'*Enea e la Sibilla* di Budapest che in quello di Vienna (Kunsthistorisches Museum)³⁶, risulta essere infatti una citazione letterale tratta dal *Giudizio Finale* di Tintoretto nella Chiesa di Santa Maria dell'Orto a Venezia (1562-63, FIG. 6)³⁷.

Riteniamo plausibile che il tramite della gran parte dei dettagli tratti da opere di Tintoretto e, specificatamente, di quest'ultimo, sia da iden-

tificare in Hans Rottenhammer, artista tedesco che lavora a Roma per il cardinale Borromeo negli stessi anni in cui Jan si trova presso di lui e con il quale egli inizia un'intensa attività di collaborazione protrattasi anche dopo il 1596, anno in cui il tedesco si trasferisce a Venezia e il fiammingo torna ad Anversa³⁸. Rottenhammer, infatti, utilizza lo stesso dettaglio nel suo *Giudizio finale* conservato a Monaco (Alte Pinakothek, FIG. 8), firmato e datato 1598, dunque eseguito quando l'artista si trovava a Venezia³⁹. Mentre, però, in quest'opera il tedesco seleziona solo una parte del gruppo del Tintoretto, in Brueghel la citazione è completa e lo stesso dettaglio ripreso nella sua interezza si ritrova anche in un altro *Giudizio finale* firmato e datato *BRVGHEL 1601* (FIG. 7), in cui troviamo in primo piano a destra anche la citazione del demone che tortura un dannato tratto dal *Giudizio* di Rottenhammer⁴⁰. È verosimile, del resto, che esistessero all'epoca disegni o un'incisione derivata dal *Giudizio* di Santa Maria dell'Orto precedente a quella di Giacomo Leonardis (metà '700), soprattutto se teniamo conto della nutrita serie di stampe *d'apres* Tintoretto realizzate tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento prevalentemente da incisori nordici⁴¹.

Oltre ai casi appena citati esistono, peraltro, numerose altre prove del sodalizio venutosi a creare tra i due artisti e sappiamo che in molti casi Jan spediva opere a Rottenhammer perché vi inserisse delle figure. Questo tipo di collaborazione è visibile anche nel *Cristo nel Limbo* de L'Aia (1597, Mauritshuis, FIG. 9), dove, secondo la gran parte degli studiosi, la presenza del tedesco si limiterebbe alle tre figure di Cristo, Adamo ed Eva⁴², mentre una nuova ipotesi – che condividiamo – vorrebbe che l'artista tedesco sia stato autore anche dei personaggi nudi torturati in primo piano a destra⁴³; ciò potrebbe essere confermato dal fatto che la figurina dalle gambe spalancate si trova pressoché identica in primo piano nel citato *Giudizio Finale* di Rottenhammer a Monaco⁴⁴.

Il marchio *Helschen Breugel* nel contesto collezionistico nederlandese

Nel momento in cui gli 'Inferni Poetici' di Jan Brueghel si diffondono nel contesto nederlandese essi entrano pienamente a far parte del genere delle *spoockerijen* e come tali vengono descritti negli inventari e nei cataloghi d'asta dell'epoca. Jan non si dedicherà più a tali rappresentazioni dopo il 1604, ma la proliferazione di copie tratte dalle sue opere e attuata *in primis* dal figlio Jan Brueghel il Giovane sarà la cau-

sa dell'emergere del marchio *Helschen Breugel*, utilizzato per descrivere in maniera indifferenziata Inferni, Tentazioni e Stregonerie. Scorrendo i cataloghi d'aste sei e settecentesche, come già evidenziato nel secondo capitolo, viene attribuita ad *Helschen Breugel* e a Teniers la grandissima parte delle opere di *spoockerijen* allora presenti sul mercato e, tra queste, anche numerose Stregonerie, benché queste siano del tutto assenti nel *corpus* di opere autografe di Jan redatto da Ertz.

L'unica eccezione è costituita dalla singolare *Tentazione di Sant'Antonio* conservata a Monaco (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) – ritenuta però da Ertz non originale – che andrebbe più giustamente descritta come *Tentazione e Sabba di Streghe* (FIG. 10)⁴⁵; si noterà, infatti, che solo la parte sinistra è incentrata sulla rappresentazione dell'episodio religioso, mentre la parte destra dell'opera è interamente occupata da immagini di streghe intente a compiere sortilegi attorno ad un calderone fumante o in volo su scope e mostri alati, mentre tutt'intorno sono raffigurati cadaveri e carcasse di animali morti. In questa particolarissima opera risulta, inoltre, evidente l'osmosi venutasi a creare tra i diversi sotto-gruppi appartenenti al genere delle *spoockerijen*, aspetto che giustifica una tale compenetrazione figurativa tra tematiche differenti.

Scorrendo gli inventari si desume che il marchio *Helschen Breugel* non fosse solamente legato da un artista specifico, essendo passato da Jan a Pieter, ma che venisse utilizzato per descrivere qualsiasi tipo di opera di argomento diabolico-stregonesco presente sul mercato, piuttosto che essere associato ad uno specifico stile. Solo in questo modo riusciamo a spiegare il motivo per cui Houbraken, parlando di David Rijckaert III, sostiene che l'interesse nutrito dall'artista nei confronti dei soggetti diabolici fu dovuto principalmente all'influsso delle opere di *Helschen Breugel*, tanto che egli venne addirittura definito «secondo [*tweeden*] Brueghel degli Inferni»⁴⁶. In realtà nelle Tentazioni e Stregonerie di Rijckaert non troviamo praticamente nulla delle atmosfere e dei paesaggi infernali di Jan Brueghel e l'artista, peraltro, non dipinge nessun Inferno. Possiamo ipotizzare che questo accostamento sia dunque tipologico, più che stilistico, ma proprio questo aspetto serve a rimarcare che se nel secolo precedente Pieter Bruegel il Vecchio veniva definito «secondo Bosch», nel Seicento il modello principale delle rappresentazioni diabolico-stregonesche non è più lui, bensì proprio Jan Brueghel il Vecchio.

Per concludere, è degno di nota ricordare le parole utilizzate da Van

Hoogstraten nel suo *Inleyding tot de hooge schoole der schilder kost* (1678) per descrivere le opere di Jan:

«E ancor più non posso essere soddisfatto esaminando i mostri infernali di *Helschen Brueghel*, di *Jeronimus Bos*, o *Zachtleven*, così spiritosi [*geestichze*] che tutti possiamo valutarlo. In effetti essi sembrano, per la loro non ordinaria mostruosità [*onordentelijke gedrochtlijckhey*], far violenza alla natura. Di certo l'inferno dei poeti si presenta con una verosimiglianza più ponderata ed edificante e, benché sia immaginario, quest'inferno ha tutte le caratteristiche della realtà, come si può vedere in *Virgilio* [...]. Egli descrive di seguito molto piacevolmente gli altri mali infernali, così come *Ovidio*, che li espone con molto decoro e in maniera naturale [...]»⁴⁷

Tali riflessioni, se da una parte ripropongono gli stessi concetti già esposti da Van Mander, dall'altra presentano anche dei precisi modelli figurativi da evitare; esse, dunque, evidenziano in maniera lampante il fatto che nel contesto nederlandese con il marchio *Helschen Breugel*, non più collegato a Jan, si fosse completamente perso il significato e il senso insiti negli Inferni dell'artista, che trovavano proprio in Ovidio e Virgilio le loro fonti principali. Van Hoogstraten avrebbe voluto che, come i poeti classici, anche gli artisti fossero in grado di rappresentare «con molto decoro e in maniera naturale» le regioni inferie e, paradossalmente, di descrivere «molto piacevolmente gli altri mali infernali»⁴⁸. Jan Brueghel, con l'introduzione di personaggi mitologici all'interno della tradizione fiamminga degli Inferni e con l'inclusione di prestiti tratti dal repertorio figurativo veneto sembra, all'opposto, essere stato l'unico in grado di fondere due tradizioni così diverse, inserendo elementi di classicità nel più anticlassico dei generi nordici. All'interno dei suoi ariosi paesaggi, densi di nubi e fuochi infernali, le fiamminghe creature «di non ordinaria mostruosità», accostate ad eroi, donne e dannati in pose manieristicamente italiane, danno vita ad alcune tra le più suggestive opere di *spoockerijen* seicentesche.

3. Cornelis Saftleven, David Teniers II e la fortuna di un nuovo canone delle rappresentazioni di *spoockerijen*

David Teniers II si qualifica senza alcun dubbio come il più importante, noto e pagato artista del genere delle *spoockerijen* nel Seicento. Tale asserzione, avvalorata dal numero di riferimenti al suo nome negli inventari e nei cataloghi d'aste, dal prezzo raggiunto dalle opere del maestro e dall'incancellabile abbondanza di copie tratte da esse, rivela una realtà ben precisa: Teniers è l'unico artista seicentesco in grado di sostituirsi in maniera così netta al modello di Bosch e Bruegel, ancora in parte presente nel marchio *Helschen Breugel*, dando vita ad un nuovo canone che diventa ben presto riconoscibile, ripetibile e dunque, potremmo, dire 'marketable'.

Teniers è, in effetti, l'unico maestro sul quale sarebbe possibile realizzare uno studio simile a quello compiuto da Gerd Unverfehrt per l'opera di Bosch⁴⁹, consistente nella raccolta e catalogazione di un vastissimo numero di sue copie ed imitazioni. Se ovviamente diversissime sono le ragioni che stanno alla base delle due fortune, i risultati finali appaiono molto simili: in entrambi i casi è dato riscontrare la presenza di un grande numero di artisti di pittura di genere chiaramente influenzati da un modello 'forte' nonché la presenza di un vastissimo numero di opere attribuite ad artisti già riconosciuti come continuatori dell'opera di tali maestri o piuttosto relegate nell'indefinito gruppo delle copie anonime. La complessità di una simile ricerca, proprio come nel caso di Bosch, risiede innanzitutto nell'enorme numero di copie o repliche firmate con il nome di Teniers⁵⁰, tenuto conto che tale fenomeno, iniziato nel suo *atelier* per volontà dello stesso artista, subisce un rapido incremento grazie alle riproduzioni incise e alla sorprendente richiesta di opere 'alla maniera di Teniers' in Francia nel secolo successivo⁵¹. È pressoché impossibile, dunque, distinguere le copie e i *pastiches* autorizzati, realizzati quando l'artista era ancora in vita e su cui egli svolgeva una qualche forma di controllo, da quelli eseguiti tra Sei e Settecento

con lo scopo di contraffare il suo stile. D'altra parte sarebbe opportuno fare una distinzione tra le copie letterali e le opere realizzate ispirandosi alla sua maniera da artisti che, pur traendo dettagli e spunti iconografici dalle rappresentazioni del maestro, danno vita ad autonome ed originali *spookerijen*, tra cui vanno annoverati Joos van Craesbeeck e David Rijkckaert III⁵².

Prima di addentrarci nella descrizione delle peculiarità del nuovo canone di Teniers e nell'analisi delle ragioni della sua fortuna sarebbe opportuno, però, fare un passo indietro e sottolineare che i passaggi, i prestiti, le relazioni tra gli artisti non sono mai unilaterali e che è purtroppo semplice incappare nell'errore di considerare creatori di motivi figurativi i 'grandi maestri', vale a dire quelli maggiormente celebri ai nostri giorni, ed imitatori tutti gli altri. Tra i modelli figurativi recepiti e trasformati in canone da Teniers emerge soprattutto la figura di Cornelis Saftleven, artista citato dalle fonti come uno dei più noti *spook-schilders* dell'epoca, il quale ha introdotto alcune delle più significative novità iconografiche all'interno del genere che stiamo esaminando.

Fonti e caratteristiche delle prime *spookerijen* di Teniers

L'iter seguito dalla maggior parte degli studiosi per risalire alle prime fonti di ispirazione delle Tentazioni di Teniers è stato quello di considerare come suoi possibili prototipi le opere di due artisti che hanno inciso profondamente sul bagaglio figurativo del giovane artista, vale a dire il padre Teniers I, suo primo maestro, ed Adriaen Brouwer, suo modello prediletto⁵³.

Dalle fonti sappiamo che entrambi realizzarono alcune Tentazioni durante la loro carriera ma nessuna opera autografa ci è giunta, per cui, come spesso accade in questi casi, le ipotesi che si sono susseguite nel tempo risultano essere piene di contraddizioni e di smentite. Una delle idee più frequentemente ripetute è che Teniers avrebbe ripreso l'idea di inserire contadini tra i demoni che tentano Sant'Antonio da Brouwer, essendo stata notata una vicinanza tra queste figure e quelle che compaiono nei suoi Interni con contadini, tipologia particolarmente cara al maestro⁵⁴. Brouwer, come abbiamo già visto nel secondo capitolo, viene in effetti citato come autore di Tentazioni e Stregonerie negli inventari dell'epoca⁵⁵ e una sua Tentazione viene annoverata tra i dipinti appartenuti a Rubens; molti studiosi hanno voluto riconoscere tale opera in un dipinto conservato allo Staatliche Museum di Berlino, ma che

a nostro avviso dovrebbe piuttosto essere considerato opera di un epigono e imitatore di Teniers il Giovane⁵⁶.

Un discorso analogo può essere fatto anche in relazione a David Teniers I: l'unico riferimento ad una sua Tentazione si trova in un documento redatto il 10 novembre 1620, in cui troviamo elencate una serie di opere che l'artista dà in pegno a Gerard Wilrycx⁵⁷, ma non esistono Tentazioni a lui assegnate unanimemente⁵⁸. Da quanto appena detto si desume che, non essendoci pervenute opere di *spoockerijen* con sicurezza attribuibili a Brouwer e a Teniers I, ogni considerazione inerente gli influssi da essi esercitati sul giovane Teniers rischia di rimanere ad un livello puramente ipotetico; così facendo, però, ci si è limitati a cercare le fonti iconografiche delle sue Tentazioni solamente tra i riconosciuti modelli delle altre tipologie pittoriche da lui trattate.

Per risalire alle fonti figurative delle *spoockerijen* di Teniers ci sembra possa essere più fruttuoso partire non dai suoi ipotetici modelli, bensì dall'analisi delle primissime opere firmate e datate – dunque posteriori al 1632, anno in cui egli diventa ufficialmente maestro presso la Gilda di San Luca – vale a dire dalla *Stregoneria* conservata a Douai (Musée de la Chartreuse), datata 1633⁵⁹, e da due *Tentazioni di Sant'Antonio*, a Isselburg (Museum Wasserburg Anholt) e in collezione privata, datate rispettivamente 1634 e 1635⁶⁰ (FIGG. 11-13).

Nella *Stregoneria* e nella prima di queste *Tentazioni* il formato orizzontale consente una visione più allargata della scena d'interno, suddivisa da elementi figurativi verticali (la sagoma del caminetto, la parete, la conformazione della grotta) in sezioni indipendenti l'una dall'altra; inoltre, in entrambi i casi, il primo piano è occupato da scenette e personaggi accessori, mentre la scena principale si trova rappresentata su un piano più arretrato. Proprio dalla selezione e rappresentazione ravvicinata della scena principale nasce il formato verticale proposto nella *Tentazione di Sant'Antonio* datata 1635, opera che si ritrova riprodotta in un formato più allungato all'interno del citato *Autoritratto di Teniers nel suo atelier*⁶¹.

Di là dalle differenze, tutte le prime opere presentano dei tratti comuni che diventeranno tipici delle *spoockerijen* di Teniers: fantastiche creaturine volanti nella parte alta della composizione, la presenza di una zona d'ombra nella parte sinistra della scena, dove si staglia sempre un personaggio in controluce che regge un lungo cero e, soprattutto, la miriade di creature mostruose vestite da umani, di umani con dettagli

anatomici animali o di semplici contadini, mostruosi per ciò che essi simboleggiano e incarnano. Questa progressione dell'umanità verso una condizione animale è esplicitata nella parte destra della *Tentazione* datata 1634, dove viene raffigurato un gruppo di contadini con zampe, code e dettagli animaleschi, alcuni caratterizzati da un processo di metamorfosi più avanzato, mentre altri sono contadini identici a quelli che potremmo trovare in qualsiasi sua rappresentazione di osterie, cucine e *kermissen*; essi circondano e torturano un povero maiale, simbolo e compagno di Sant'Antonio, con lo scopo di cucinarlo. Quando non sono i dettagli anatomici sono le espressioni a rendere disumane queste figure, come nella *Tentazione* datata 1635, dove la gran parte dei demoni tentatori viene incarnata da semplici contadini dai volti grottescamente contratti in smorfie e ghigni che sottolineano la loro condizione sociale fatta di vizi, di ozio, di eccessi, in netto contrasto con il volto del Santo, nei cui occhi cogliamo la paura, ma soprattutto la fermezza di un'anima salda e priva di peccato.

Siamo fermamente convinti che per trovare l'origine della gran parte delle innovazioni compositive e dei dettagli iconografici riscontrati in queste prime opere di David Teniers non bisogna guardare al *milieu* fiammingo, bensì al fondamentale ruolo svolto all'interno della città di Anversa dall'olandese Cornelis Saftleven.

L'influsso delle Tentazioni di Cornelis Saftleven sul giovane Teniers

Per dimostrare quanta parte abbiano avuto le *spoockerijen* di Cornelis Saftleven all'interno del processo di innovazione del genere attuato da Teniers è necessario esaminare con attenzione una *Tentazione di Sant'Antonio* che abbiamo scoperto sul mercato artistico, firmata e datata *C.saft.Leuen/1629* (FIG. 14)⁶². La scena, che si svolge all'interno della grotta del Santo, è divisa in due parti: in primo piano, a sinistra, compare un tavolo attorno a cui sono riuniti differenti animali intenti in una sorta di rituale di vizi ed eccessi; su un piano più arretrato, nella parte destra della composizione, vediamo Sant'Antonio seduto e nell'atto di voltarsi verso una giovane donna, la quale, con il braccio destro alzato, sembra invitarlo a prendere parte a tale 'banchetto dei peccati', scenetta alquanto particolare e su cui è interessante soffermarsi.

A capotavola un'enorme creatura in controluce con zampe dai lunghi artigli solleva in alto una grande otre per berne il contenuto, aiutata da un umanoide con la testa da cane; tra i convitati un capro recita

forse un sortilegio leggendo da un libretto; un altro animale, con un imbuto come copricapo, è abbigliato con un elegante abito con colletto bianco che mette in evidenza un prosperoso seno femminile; un'altra bizzarra creatura sguaina una spada, mentre uno scimmione ubriaco vomita accanto ad un maiale intento a ripulire il contenuto del suo piatto. Quest'ultimo, confuso tra altri animali viziosi e dissoluti, è in realtà il maiale che accompagna Sant'Antonio nell'iconografia tradizionale e che, in questo caso, sembra invece aver ceduto alla tentazione degli altri demoni proprio a causa della sua natura animalesca. Si tratta, in effetti, di un dettaglio importante, giacché in almeno altre tre *Tentazioni* realizzate da Saftleven in quello stesso anno la scena è interamente occupata dal maiale che diventa parte integrante o addirittura capo indiscusso del corteo delle creature mostruose⁶³; Sant'Antonio, d'altro canto, scompare addirittura dalla scena e alla sua presenza, o per meglio dire, alla sua assenza alludono solamente alcuni simboli come il campanello e il cranio del *memento mori* o la croce e il rosario, abbandonati nel paesaggio a suggerire una sconfitta o, peggio, una vile fuga del Santo di fronte ai demoni (**FIGG. 17-18**). Immagini di questo tipo, a stento riconoscibili come Tentazioni, costituiscono in realtà un documento importantissimo del processo di laicizzazione cui fu sottoposto l'episodio religioso da parte di Cornelis Saftleven.

Nell'opera che stiamo analizzando, invece, Sant'Antonio è presente, ma viene raffigurato mentre distoglie lo sguardo dalle sacre letture e lo rivolge verso la giovane donna che lo incita a prender parte al banchetto, mentre un anfibio tira la sua tunica come per spingerlo nella stessa direzione. Sulla roccia di fronte al Santo vengono raffigurati il libro delle Sacre Scritture, una bottiglia ed un cranio; subito davanti, un mostro incappucciato e vestito con abiti contadineschi canta o forse ride leggendo da un foglio sorretto con le mani. Altre due particolarità della composizione sono le nature morte di vasellame disposte sulla scena e la presenza di tre creaturine volanti e di un pipistrello sulla testa del Santo.

Ciò che ci colpisce maggiormente in questo dipinto non sono, però, le evidenti analogie con le prime opere di Teniers sopra descritte, bensì scoprire che la parte destra dell'opera è identica in ogni dettaglio, di là dall'invecchiamento della donna, alla parte destra della famosissima incisione realizzata da Frans van de Wyngaerde da una *Tentazione* di Teniers (**FIG. 15**)⁶⁴, da cui sono derivate moltissime copie e varianti. La stampa non deriverebbe da un dipinto, bensì da un disegno oggi a Rennes, in cui, peraltro, Margret Klinge riconosce la mano di Teniers

solo nella quinta scenografica delle rocce, mentre le figure sarebbero state realizzate da un altro artista. Esiste però un altro disegno di Teniers collegabile a quest'incisione e datato dalla studiosa al 1634, in cui l'artista schizza, con alcune varianti, il gruppo centrale del Santo circondato dai mostri e accompagnato da una donna demonica con le corna e il braccio alzato⁶⁵. Appare indubbio che Teniers sia entrato in contatto diretto con la *Tentazione* di Cornelis, forse ancor prima del 1634, giacché, oltre alla ripresa letterale dell'intera parte destra all'interno dell'incisione di Wyngaerde, è dato riscontrare una serie di tangenze e dettagli simili nelle prime opere da lui realizzate. Nella *Tentazione* di Teniers datata 1634 la scena risulta, infatti, divisa in due parti, con il primo piano occupato dalla scena del maiale torturato dal gruppo di contadini con dettagli animaleschi ed animali abbigliati con abiti da contadini, particolare non secondario, poiché soltanto nell'opera di Saftleven è dato riscontrare la rappresentazione dell'animale legato al Santo in simili scenette aneddotiche; ancora, nella *Stregoneria* del 1633 è raffigurato un animaletto in primo piano intento a sollevare un vaso con le braccia per berne il contenuto, ripetendo quasi fedelmente l'atto della figura a capotavola nella *Tentazione* di Saftleven.

Un'ulteriore conferma della fortuna di quest'opera è testimoniata dall'esistenza di una piccola incisione con il monogramma del fratello Herman Saftleven e datata 1634 (FIG. 16)⁶⁶, in cui compare, in controparte e leggermente modificato, il gruppo con il maiale e l'enorme animale a capotavola, chiaramente ripreso dall'opera in questione. Purtroppo tale incisione, nota in un solo esemplare oggi al Rijksprentenkabinet di Amsterdam, risulta essere tagliata, per cui non possiamo sapere se contenesse anche il gruppo con Sant'Antonio copiato in seguito da Teniers.

Cornelis Saftleven

«HOLLANDVS PICTOR NOCTIVM PHANTASMATVM»

Il fatto che il giovane artista anversese prendesse spunto o addirittura copiasse le opere di un suo collega originario di Rotterdam, di soli tre anni più vecchio, non deve stupire. Come abbiamo già evidenziato nel primo capitolo, Cornelis viene più volte citato dai teorici dell'epoca come *spookschilder* e, aspetto oltremodo significativo, fu sicuramente ad Anversa per qualche anno, dove viene ritratto da Van Dyck ed entra sicuramente in contatto con Rubens. Questi dati, che andiamo ad

approfondire, danno la misura del ruolo, della fama e della posizione dell'artista all'interno del contesto pittorico anversese dei primi anni Trenta del Seicento.

Non è un caso, dunque, che Cornelis venga incluso da Van Dyck all'interno della sua *Iconographie*, opera che raggruppa una nutrita serie di ritratti di uomini illustri divisi in tre gruppi: principi e generali, uomini di stato e sapienti, artisti ed amatori⁶⁷. Quest'ultimo gruppo, costituito da 52 ritratti, si concentra per buona parte su artisti fiamminghi, ad eccezione di poche personalità olandesi tra le quali proprio Saftleven, rappresentato a mezzo busto con il braccio sinistro appoggiato ad una misteriosa creatura. Nel terzo stato dell'incisione realizzata da Lucas Vosterman su disegno di Van Dyck⁶⁸, Cornelis è definito «HOLLANDVS PICTOR NOCTIVM PHANTASMATVM» (FIG. 19)⁶⁹: volendo descrivere il pittore attraverso poche, significative parole si dice che è un 'pittore olandese di fantasmi notturni', dunque nè di Tentazioni, nè di Stregonerie ma di *phantasmata*, traduzione letterale latina del termine olandese *spoocken*. L'iscrizione ci conferma, peraltro, che in quegli anni, pur dedicandosi anche ad altri generi pittorici, Saftleven è noto ad Anversa soprattutto come autore di fantasmagorie. Tale concetto viene rafforzato dal fatto che l'artista venga ritratto con il braccio appoggiato ad una strana creatura, identificata variamente dagli studiosi come un mostro, una foca, un ippopotamo, un delfino⁷⁰. In realtà non si tratta probabilmente di nessuna di queste creature e nello stesso tempo di tutte quante, di qualcosa che non si può definire perché è un prodotto dell'immaginazione: uno *spook*. Dal momento che la gran parte delle incisioni di Van Dyck risulta essere in circolazione già nel 1632 e Vosterman, l'incisore del ritratto di Saftleven, torna ad Anversa tra il 1629-30, dobbiamo supporre che già in quei primissimi anni Saftleven fosse considerato un *Pictor eximius*⁷¹, come viene definito da Van Dyck, tanto da essere tra i pochi olandesi all'interno di un'opera che celebra soprattutto personalità originarie di Anversa.

Non di minore importanza è il fatto che Cornelis sia presente con una *Tentazione* ed altre sette opere all'interno della collezione di Rubens, quattro delle quali realizzate in collaborazione tra i due artisti⁷². Il rapporto tra i due, ancora poco analizzato, costituisce a nostro avviso la chiave per comprendere non soltanto la notorietà e il prestigio raggiunto dal giovane pittore olandese nel breve periodo del suo soggiorno anversese, ma forse anche le ragioni del suo trasferimento in quella città. Il fatto che Cornelis, maestro presso la Gilda della città di Rotter-

dam, non abbia mai spostato la sua bottega ad Anversa e fosse dunque impossibilitato a vendere le sue opere, lascia supporre che fosse affiliato come collaboratore di qualche altro importante artista, forse proprio di Rubens, aspetto che servirebbe anche a spiegare la collaborazione tra i due artisti in molte opere. Inoltre, è plausibile che proprio Rubens sia stato il tramite tra Saftleven e Teniers, ipotesi che sembra essere confermata dal fatto che un'opera dell'artista olandese appartenente alla sua collezione, ovvero *Un contadino che dà da mangiare al suo cane* (Schweirin, Galerie Alte und Neue Meister), viene addirittura citata come 'quadro nel quadro' in una *Allegoria della Vanità* di Teniers⁷³. Sarebbe opportuno, invece, prendere con le dovute cautele i riferimenti riguardanti una o più opere realizzate in collaborazione da Saftleven e Teniers, tra cui soprattutto l'*Interno con serva che pulisce contenitori di latte* a Vienna (Kunsthistorisches Museum) facente parte della collezione di Leopoldo e descritto nell'inventario del 1659⁷⁴. Hans Vlieghe nota infatti che il dipinto, eseguito tra il 1630-1635 da Cornelis, viene completato da Teniers con alcune figure realizzate in uno stile simile a quello delle sue opere degli anni Quaranta, e non è inverosimile ipotizzare non tanto una collaborazione quanto un semplice 'aggiustamento' realizzato dall'artista anversese all'interno di un'opera facente parte della collezione dell'arciduca nel periodo in cui egli era il suo *ayuda de camera*.

La critica ha riconosciuto solo negli ultimi decenni il ruolo svolto sul bagaglio figurativo di Teniers dalle rappresentazioni di Interni con contadini e nature morte dei fratelli Saftleven⁷⁵, discorso che andrebbe esteso anche alle opere di *spoockerijen* realizzate da Cornelis quasi esclusivamente tra il 1629 e il 1632 (FIGG. 20-21)⁷⁶. Il fatto che l'artista si sia concentrato in maniera preponderante su questo genere intorno al 1629 e che esista un vuoto tra il 1628 e il 1633 nella documentazione d'archivio relativa alla presenza di Cornelis a Rotterdam⁷⁷ ci fa propendere per la possibilità di anticipare il suo arrivo ad Anversa proprio al 1629. Sicuramente il contesto figurativo anversese è stato il terreno giusto da cui attingere per cimentarsi in una tipologia pittorica diffusa e riconosciuta, mettendo a frutto al contempo un bagaglio figurativo più composito e complesso, quello delle sue numerose *Allegorie di animali*, in cui la sovrapposizione tra animali e uomini diviene il mezzo di cui l'artista si serve per fare satira sociale e critica politica, presentandoci un mondo *à rebours*.

La fama e il successo di Saftleven sono vivi nella città di Anversa ancora nel 1661, quando Cornelis de Bie, all'interno dell'*Het Gulden*

Cabinet, dichiara che non è possibile non lodare i suoi dipinti, tra cui le sue *spoockerijen*, e che questi venivano apprezzati dagli amatori e dai conoscitori dell'arte⁷⁸. Il prestigio acquistato nel frattempo da Teniers serve a spiegare perché, solo cinquanta anni dopo, Arnold Houbraken, parlando di Saftleven, focalizzi l'attenzione quasi esclusivamente sulla produzione dell'artista ispirata agli Interni con contadini di Adriaen Brouwer e di David Teniers, «[...] il cui modo di dipingere egli ha imitato»⁷⁹: agli inizi del Settecento la fortuna di Teniers si è diffusa a tal punto da far rientrare nella schiera dei suoi numerosi imitatori anche colui che fu in realtà uno dei suoi modelli principali e uno degli artisti più originali del genere delle *spoockerijen* nel contesto della città di Anversa.

«Zoo schoon als van David Teniers»: le novità del nuovo canone

Risalire alle fonti delle innovazioni visibili all'interno delle opere di *spoockerijen* di David Teniers II è importante per comprendere le novità figurative da lui apportate all'interno del genere, ma non si potrà risalire alle vere ragioni della portata della ricezione delle sue opere senza interrogarsi su cosa le rendesse così peculiari e richieste.

Se le prime opere di Teniers sono chiaramente improntate al modello delle 'scene multiple' di Saftleven, l'idea di selezionare da esse una sola scena per riprenderla da un punto di vista ravvicinato ci dà l'idea del metodo operativo dell'artista, che sin da subito inizia a diversificare i formati e a ridurre o aggiungere piccoli dettagli all'interno di uno schema iconografico pressoché fisso, e quindi riconoscibile, ma soprattutto ripetibile all'infinito. Lo schema base è quello che Teniers riprende dalla *Tentazione* di Cornelis Saftleven che abbiamo lungamente discusso sopra: Sant'Antonio, seduto all'interno di una grotta, si volta verso un groviglio di mostri ed animali di ogni sorta che gli vengono indicati da una donna, la quale lo invita a guardare e ad agire in direzione opposta rispetto alle Sacre Scritture, al crocefisso o al teschio. La tentazione del Santo si sviluppa proprio in questo semplice atto di voltarsi verso qualcosa che non solo interrompe le sue sacre letture, ma, catturando la sua attenzione, lo seduce. A capo della schiera dei mostri troviamo quasi sempre una vecchia contadina dotata di corna che indica verso qualcosa di indefinito fuori scena o nell'atto di offrire un bicchiere di vino al Santo; questa può essere sostituita anche da un vecchio contadino e in questo caso troveremo spesso anche una nuova forma di

tentazione, quella del tabacco, che emerge chiaramente all'interno della nuova categoria pittorica con scene di contadini fumatori. Un'importante variante in questo schema fisso è che la contadina demonica tenti di catturare l'attenzione del Santo non fuori scena, bensì verso una giovane e bellissima donna con un bicchiere di vino in mano, la cui natura diabolica ci viene svelata dalla presenza di una coda.

I due formati da lui utilizzati variano principalmente a seconda del punto di vista prescelto, cosicché troveremo il formato verticale per riprese ravvicinate all'interno di una grotta, quello orizzontale per rappresentazioni d'interno più ampie, con maggiori dettagli e personaggi e, sempre, per le scene all'esterno. Anche in questo caso lo schema base viene utilizzato, rimpiccolito, all'interno di tre possibili varianti di *setting*: all'esterno di un'umile casa, tra le rovine di un palazzo distrutto e immerso nella natura o, in maniera più frequente, in vasti ed ariosi paesaggi caratterizzati da grotte ed archi naturali che incorniciano stralci di valli lontane. Due elementi immancabili sono costituiti dai personaggi in controluce rappresentati al margine della scena, di cui uno con una lunga lanterna, e dal pipistrello e altri animalotti volanti. Quello appena descritto è un sistema iconografico chiuso, variabile solo per piccoli, misurati dettagli, che sembra essere stato pensato proprio per permetterne la riproduzione e la replica. Addirittura tale schema viene utilizzato anche per realizzare la gran parte delle sue Stregonerie, dove è dato incontrare sempre una strega che, ripetendo la posa di Sant'Antonio, viene rappresentata nell'atto di voltarsi verso una scena di sabba o una miriade di mostri e personaggi ripresi dal medesimo campionario figurativo presente nelle Tentazioni.

Contando, dunque, sull'enorme domanda di suoi dipinti nel mercato della città di Anversa e, successivamente, anche a Bruxelles, Teniers dà avvio ad una vera e propria operazione commerciale che consiste nel far replicare le sue opere dagli allievi, dai fratelli Juliaen, Abraham, Theodoor⁸⁰ e da una lunga serie di pittori che ruotano attorno al suo *atelier*. Dallo studio dei documenti relativi ai *Liggeren* emergono, ad esempio, i nomi di Michiel Bergani, Matthijs Milese, Gillis van Bolder e Jan de Froey, di cui non si sa niente al di fuori che lavorarono come apprendisti del maestro in un arco di tempo che va dal 1632 al 1648⁸¹; a questi vanno poi aggiunti i cosiddetti *derderangsschilders* (artisti di terza classe)⁸², vale a dire coloro che, poco dotati di inventiva e fantasia, si dedicavano per tutta la vita a copiare le opere di artisti più famosi e richiesti.

Ciò che questi artisti non riescono ad imitare, però, è quella peculiare 'sprezzatura pittorica' che permea tutte le opere di Teniers e che rende le sue opere desiderabili ed ammirate. Ci riferiamo a quel senso di leggerezza ed ilarità, contenutistica e formale, che nasce in realtà da un calcolato gioco di contrasti cromatici e luministici, che si esplicita nelle buie grotte accese da note di brillanti colori primari, nei complicati rifrangimenti dei preziosi abiti in taffetà delle donne tentatrici, nelle molteplici sfumature di luce e colore che la luce del sole e l'ombra possono aggiungere o togliere ad un paesaggio. La tavolozza, all'inizio più accesa e corposa, diventa via via più sfumata, evanescente, proprio per accentuare questo senso di piacevole leggerezza che è senza dubbio uno degli aspetti più accattivanti della sua arte.

Ma c'è un altro aspetto che rende le sue opere di *spoockerijen* così richieste, ed è l'utilizzo di immagini di contadini che si mescolano alle altre creature mostruose e tentano il Santo ad abbandonarsi agli eccessi e al vizio della lussuria, del vino, del fumo. Grottesche figure di contadini impegnate in rozze e ridicole attività comparivano già in primo piano nelle opere di Frans e Jan Veerbeek⁸³, seguaci di Bosch, ma queste costituiscono senz'altro un'eccezione nel panorama delle Tentazioni cinquecentesche. Tali immagini si collegano ad una lunga tradizione figurativa e letteraria europea che fa del contadino il simbolo della negazione di ogni bellezza, virtù e ricchezza⁸⁴. Il contadino in queste immagini è sempre descritto in maniera grottesca e caricaturale e l'assenza di bellezza è sempre sintomo di scarsa o totale presenza di virtù, di bassezza morale ed intellettuale. Su questi aspetti di satira sociale si innestano i principi calvinisti di una vera e propria etica del lavoro, della diligenza, della produttività. Bisogna rimarcare, infatti, che i Paesi Bassi a partire dalla metà del Cinquecento costituiscono una delle aree più densamente urbanizzate d'Europa, e non è un caso che il termine 'cittadinanza' (*burgerij*) fosse utilizzato anche per indicare le classi medio-alte della società. La ricchezza e la laboriosità sono strettamente connesse alla virtù morale e religiosa, laddove la povertà e l'ozio vengono considerate 'doni del demonio', come sembra suggerire la bella incisione attribuita a Gerard de Jode intitolata *Il diavolo trova lavoro per mani oziose. Uso e abuso del tempo*⁸⁵. Le scene di contadini che spendono tempo e denaro tra il fumo e il vino nelle taverne, che si azzuffano, vomitano e ridono costituiscono un chiaro esempio di ciò che, da un punto di vista morale e sociale, doveva essere evitato. La loro roz-

zezza e bassezza intellettuale li rende simili ad animali o addirittura intercambiabili con essi, come appare chiaro nelle *Satire dei contadini* di Cornelis Saftleven e Pieter de Bloot⁸⁶; ma la strada prescelta da Teniers è, in un certo senso, differente.

Se nelle prime opere del maestro i volti dei contadini demonici sono dichiaratamente animaleschi e spesso contratti in ghighi mostruosi, andando avanti tali caratteri tendono a scemare e, di là dall'inserimento di corna o code, i vecchi demoni e le vecchie streghe sono identici ai personaggi che popolano i suoi Interni con contadini. Che questa scelta avesse anche delle implicazioni moraleggianti ci viene confermato dal fatto che Teniers, in una serie di opere che costituiscono l'eccezione all'interno dello 'schema fisso' sopra descritto, sceglie di rappresentare Sant'Antonio attorniato non da demoni, bensì da contadini che personificano i sette peccati capitali (FIG. 22)⁸⁷. In due delle tre versioni esistenti l'Ira viene addirittura simboleggiata dalla figura della strega con i capelli al vento, vestita da popolana e a cavallo di un leone; per incarnare il peccato della Gola egli sceglie, invece, Hans Worst, il buffone ingordo tratto dalla contemporanea letteratura fiamminga; gli altri peccati sono invece impersonati da semplici contadini, a sottolineare che non è necessario ingigantire i difetti o caricare le fisionomie, giacché essi sono *per sé* demonici e ridicoli, come già affermava Van Mander⁸⁸. Questo aspetto, confermato anche dall'utilizzo di espressioni come *drollighe bootsen* e *grilli*⁸⁹ per riferirsi alle figure che compaiono nel contesto della *boerenkermis*, rende evidente che nella cultura figurativa fiamminga il significato morale o religioso si esplicita spesso attraverso immagini divertenti e gustose, senza che questi due aspetti costituiscano una dicotomia inconciliabile⁹⁰.

Quanto appena detto costituisce, dunque, la chiave per comprendere il modo in cui anche le opere di *spoockerijen* dovevano essere recepite nel Seicento e la ragione del loro successo, che appare fortemente legato a quello delle rappresentazioni di vita contadina, ma anche alle raffigurazioni di proverbi, alle *aperijen* (scene con scimmie abbigliate da uomini), alle allegorie di animali, tutte immagini di un *Verkerde Wereld*. È dato notare, in effetti, che coloro che si dedicano alle rappresentazioni diabolico-stregonesche ad Anversa sono gli stessi artisti che si cimentano anche in tutte queste tipologie rappresentative. Si tratta di un aspetto significativo, giacché rende esplicito il fatto che le Tentazioni, contrariamente a quanto sostenuto tradizionalmente da molti studi, non dovrebbero essere incluse nel gruppo delle rappresentazioni

religiose, bensì in quello della pittura di genere, o meglio in una sotto-categoria di essa. Non si spiegherebbe altrimenti il fatto che ad Anversa siano solo ed esclusivamente i pittori di genere a trattare l'argomento e non quelli specializzati in scene religiose o storiche.

La difficoltà principale nel concepire le connessioni esistenti tra queste rappresentazioni così differenti sta nel fatto che ci si limita troppo spesso ad una categorizzazione per soggetto, senza indagare il modo in cui tali immagini venivano recepite e, soprattutto, ciò esse comunicavano all'epoca. A titolo di esempio, ci è giunto un documento del 1613 in cui il decano della parrocchia di O.-L.-Vrouw-Waver, nei pressi di Malines, faceva notare che la pala d'altare con *La Tentazione di Sant'Antonio* ivi presente era così piena di 'frivolezze' da essere in grado di muovere al riso, piuttosto che alla devozione⁹¹. Allo stesso modo de Bie e Houbraken⁹², parlando delle figure che popolano le opere di D. Rijckaert III le descrivono come *snackerijen*, ovvero 'scherzi', termine qualificante il carattere comico e ridicolo di tali immagini.

Nonostante non sia questa la sede per affrontare nelle sue complesse sfumature l'uso del termine *snakerij*⁹³, è degno di nota rimarcare che esso veniva riferito nelle fonti dell'epoca ad opere anche molto diverse tra loro, ma caratterizzate da un senso di ilarità ed umorismo, sempre quindi divertenti e 'leggere'. Tali aspetti vengono confermati dall'album di incisioni un tempo appartenente a Johannes Thysius (1621-1653) e da lui definito nel suo libro di conti *Snaeckeryen van brugel en andere*, oggi conservato presso il Prentenkabinet dell'Università di Leida⁹⁴. Si tratta di circa 130 incisioni realizzate da artisti differenti per stile ed origini, ma che vengono accostate per consonanze tematiche ed una spiccata propensione all'ilarità e alla satira, offrendoci una singolare panoramica sulla produzione comica realizzata da incisori nordici tra il XVI e il XVII secolo⁹⁵. Oltre che nelle già citate opere di de Bie e Houbraken ed in riferimento a David Rijckaert III, il termine viene utilizzato da Sysmus per indicare le opere di Brouwer, nel *Catalogus* di Nicolas Visscher per designare ancora una volta dipinti di Brouwer e Abraham Bloemaert, nel *Catalogus* di Hoet in riferimento a Jan Steen e Frans Hals, e all'interno di inventari e cataloghi d'aste in relazione ad opere di Beusom, Cornelis Brisé e Cornelis Bega⁹⁶. Lo stesso termine, in alternativa a *groteszen*, poteva infine venire utilizzato per designare incisioni ornamentali e decorative che rimandano alle grottesche, come confermato dalla serie di Jacob Lutma dal titolo *Verscheide snakeryen dienstich voor goutsmits, beelthouwers, steenhouwers* (1654)⁹⁷. Si tratta, dun-

que, di un'espressione che non definisce un preciso ambito tematico bensì un modo di intendere determinate immagini e che ci dà la misura delle connessioni che potevano sussistere a livello ricettivo tra le Tentazioni, da una parte, e le scene di contadini e la produzione comico-satirica fiamminga, dall'altra.

Per concludere, possiamo affermare che la fortuna delle *spoockerijen* di Teniers passa anche attraverso questa sua capacità di fondere insieme le stravaganti creature demoniche con le realistiche figure di contadini e le ambientazioni riprese dalle tipologie pittoriche per le quali egli era più apprezzato: nel nuovo canone di Teniers il mostruoso diventa quotidiano.

4. Motivi diabolici nordici nel contesto partenopeo: le opere di Jacob van Swanenburg

Jacob van Swanenburg costituisce un interessante caso di studio all'interno della categoria pittorica che stiamo analizzando, giacché egli esporta in Italia il genere nordico delle *spoockerijen*, divenendo il modello principale per una serie di artisti locali che mostrano un particolare interesse nei confronti di tematiche non comuni nel contesto che andiamo ad analizzare.

Figlio del pittore Isaac Claesz van Swanenburg, Jacob nasce a Leida il 21 aprile 1571⁹⁸. A soli venti anni lascia l'Olanda per intraprendere un viaggio formativo in Italia, soggiornando a Venezia e, a partire dal 1598, a Napoli. Nel 1600 sposa Margherita Cardone – figlia di un pizzicagnolo napoletano – nella Chiesa di Santa Maria della Carità⁹⁹, dove verranno battezzati anche quattro dei loro cinque figli, mentre il battesimo del primogenito avviene nella Chiesa di San Giuseppe¹⁰⁰. Il matrimonio sarebbe avvenuto, però, all'insaputa dei genitori dell'artista, da quanto leggiamo nella cronaca familiare scritta da Willem van Heemskerck, marito della nipote. Nella città partenopea l'artista si fermerà fino al 1615, anno in cui, dopo circa 24 anni fa ritorno una prima volta in Olanda, per poi rientrare a Napoli due anni dopo con lo scopo di riprendere la sua famiglia per stabilirsi a Leida a partire dal 6 gennaio 1618¹⁰¹. Swanenburg viene, inoltre, ricordato da Jan Orlers nella sua *Beschrijvinge der stad Leiden* (Leida 1641) per essere stato il primo maestro del giovane Rembrandt¹⁰².

Senza dilungarci ulteriormente sulla biografia dell'artista, appare interessante in questa sede soffermarsi su un noto episodio accorso a Swanenburg, il quale venne accusato dal Sant'Uffizio di Napoli di aver esposto un quadro rappresentante scene di stregoneria nella sua bottega, situata nei pressi della propria abitazione nel quartiere della Chiesa di Santa Maria della Carità, definito «alveare di pittori napoletani e stranieri»¹⁰³.

Napoli tra magia e scienza

Al fine di contestualizzare la vicenda giudiziaria di cui Swanenburg fu protagonista, è necessario aprire una parentesi sulle specificità dell'ambiente partenopeo, utili soprattutto per comprendere in che modo ci si rapportasse alle tematiche diabolico-stregonesche in quel particolare ambiente.

Napoli era in quegli anni una città molto amata dagli artisti nordici per le sue bellezze paesaggistiche, per l'abbondanza di resti archeologici, ma soprattutto per essere una delle più importanti e floride città portuali, prescelta da numerosi mercanti e collezionisti fiamminghi che commerciavano opere d'arte alla volta di Genova o della Sicilia¹⁰⁴. La capitale del Vicereame spagnolo, oltre ad essere sin dalla metà del Cinquecento la seconda città per numero di abitanti dopo Parigi, era particolarmente attiva dal punto di vista culturale e si caratterizzava per la presenza di numerosi circoli intellettuali, tra i quali va annoverata l'Accademia degli Oziosi, fondata nel 1611 da Giovan Battista Manso, marchese di Villa, sotto gli auspici del Viceré conte di Lemos¹⁰⁵. Tra le punte di diamante del sapere napoletano di quegli anni emerge Giovan Battista della Porta, autore del *Magiae Naturalis*, pubblicato per la prima volta in quattro volumi nel 1558 e in una forma ampliata di venti libri nel 1584. L'opera, contrariamente a quanto potrebbe suggerire il titolo, non si occupa di magia intesa come scienza occulta; essa mostra, invece, l'emergere di un approccio moderno allo studio dei segreti della natura che intende superare i metodi della speculazione aristotelica sostituendoli con la sperimentazione empirica. Si assiste, infatti, in quegli anni alla comparsa di un sapere più operativo che contemplativo, che mira a disvelare il senso delle cose senza fermarsi all'apparenza di esse. I metodi utilizzati da questi curiosi indagatori della natura vengono guardati con lo stesso sospetto con cui ci si rapportava agli esperimenti di alchimisti e maghi, giacché entrambi, attraverso la loro attività, riflettevano l'interesse ad esaltare la capacità dell'uomo di agire nella realtà senza condizionamenti di ordine etico e religioso. Per tale motivo il Della Porta fu ripetutamente denunciato come «empio, eretico, evocatore di demoni», da quanto si evince da alcuni documenti conservati presso l'archivio diocesano di Napoli; nel 1592 egli venne addirittura accusato di 'magia' dall'arcivescovo di Napoli e di aver voluto insegnare in un passo del *Magiae Naturalis* la ricetta per preparare l'unguento utilizzato dalle streghe nei loro sabba¹⁰⁶.

Il termine magia, alludente alla speculazione attiva sulla natura, compare anche nel *De sensu rerum et magia* di Tommaso Campanella (scritto nel 1592 ma pubblicato solo nel 1620 a Francoforte), una delle più note vittime dell'Inquisizione partenopea. Le considerazioni eterodosse espresse nel nutrito *corpus* di opere da lui prodotte gli provocarono innumerevoli conflitti con la Santa Sede e l'*Opera Omnia* di Campanella fu inclusa dall'Inquisizione nell'elenco dei libri proibiti; denunciato e processato per cinque volte, questi fu torturato e costretto a rimanere in carcere a Castel dell'Ovo per 27 anni, dal 1599 al 1626, e sarebbe stato condannato a morte se non avesse finto di essere pazzo. Si assiste, infatti, in quel periodo ad una crescente serie di processi e denunce che denotano un tentativo di controllo e di chiusura delle autorità ecclesiastiche nei confronti delle nuove attività del sapere scientifico e, soprattutto, della diffusione di libri ed idee in grado di scardinare i vecchi sistemi.

È necessario, dunque, tenere presenti questi pochi dati per contestualizzare l'accusa mossa dall'Inquisizione nei confronti di Swanenburg, reo di aver esposto un quadro di Stregoneria nel suo studio.

«Sono donne Janare le quale vanno per l'aria»:
il processo contro Swanenburg

Gli atti del processo contro il pittore, iniziato il 19 novembre 1608, costituiscono una fonte particolarmente significativa nell'ambito della nostra ricerca, giacché ci consentono di dare una risposta precisa a due fondamentali quesiti riguardanti le opere di stregoneria: come esse venissero interpretate dai contemporanei e quale fosse l'opinione degli artisti su tali tematiche.

Per comprendere le argomentazioni del processo è necessario prima di tutto esaminare la dettagliata descrizione che lo stesso Swanenburg fa dell'opera incriminata, che si rivela essere di grande interesse anche da un punto di vista prettamente iconografico:

«[...] le tre figure di donne Janare che stando pittate sopra di detto quadro sono donne Janare le quale vanno per l'aria et cossi quel altra che sta appresso alla terza à mano destra, ch'è una Janara che escie dalla ciminera sotto la quale vi n'è un altra che va ancora per l'aria et quelle tre Janare che stando con le torcie accese in mano che quella di mezzo sta à cavallo sopra di uno demonio in forma di dragho io non sò che attione facciano perché l'ho copiate da quella tela, et le due di sotto con li putti in braccia io hò detto di haver-

le aggiunte secondo me disse quello pittore [Andrea Molinaro] come ho detto di nanzi che dimostrano di haverno rubbato li detti figlioli et quelle due figure di demonii di sotto io ho detto haverle raccolte da un'quadro di monte oliveto et quelle due che sequitano con due torcie accese in mano sopra di animali morti io l'ho copiato da la detta tela et non so che attione facessero, ne sò l'attioni che si faccino l'altre che siequeno quelle à cavallo à uno altro animale che fila et quel altra con la scopa di sotto et l'altre inmediately come siequeno facendo diverse attioni come si vede in detto quadro io l'ho copiate dal detto quadro di tela et cossi quella figura che sta ignuda et un'altra l'ongie et le attioni le quali fanno io non sò ne il fine perche le fanno et del modo che siegue quel fonte che viene appresso con le figure di Janare sotto et sopra di quelle che si vede fanno diverse attioni [...]»¹⁰⁷.

Tra le numerose opere di *spoockerijen* attribuite all'artista olandese soltanto una, apparsa in un'asta a Lucerna nel 2004, rappresenta streghe intente in svariate attività tra antiche rovine (FIG. 23)¹⁰⁸; una seconda opera, firmata SWAN e caratterizzata da uno stile più piatto, si qualifica, piuttosto, come una copia tratta da una seconda versione dell'opera precedente, giacché, di là da alcune piccole variazioni, esse presentano notevoli punti di contatto (FIG. 24)¹⁰⁹. Nonostante questi due dipinti non coincidano esattamente con l'opera descritta nel processo, le tangenze sono evidenti: in entrambi è dato notare gruppi di tre streghe volanti nella parte alta della composizione; altre con le torce in mano che seguono una strega a cavallo di un drago sullo sfondo; alcune figure di streghe in primo piano su un grande scheletro di animale morto. Nella copia da Swanenburg compare altresì il particolare delle streghe con in braccio neonati rapiti e una strega nuda su cui una seconda sta spalmando l'unguento che le consentirà di prendere il volo per partecipare al sabba. A detta di Luigi Amabile due cose avevano particolarmente impressionato gli inquisitori, ovvero la scena dell'adorazione del demonio e il vento provocato dai sortilegi messi in atto delle streghe¹¹⁰, due dettagli visibili in entrambe le opere che stiamo analizzando.

Una volta appurate le similitudini iconografiche tra tali Stregonerie e la descrizione del dipinto fatta da Swanenburg durante il processo, è di notevole interesse focalizzare l'attenzione sugli attacchi mossi dagli inquisitori e, soprattutto, sulle parole utilizzate dall'artista per costruire la sua difesa; ciò allo scopo di comprendere la profonda frattura tra il modo in cui le opere di Stregoneria dovevano essere interpretate nel contesto partenopeo e lo spirito con il quale Swanenburg le aveva realizzate.

La ragione principale per la quale l'artista olandese venne processa-

to consisteva nel fatto che egli «teneva fuori allo pubblico al muro della sua potheca alcuni quadri pittati, e tragl'altri uno grande dove ci sono pittate molte Janare le quale fanno diverse actioni e maleficii che per esserno cose contra alla Fede cattolica si supplicava sua Signoria Illustrissima che l'havesse fatto levare perché moltitudine di gente lo stavano mirando con attentione»¹¹¹. La pericolosità di questo dipinto consiste proprio nell'«attenzione» dimostrata da parte del pubblico nei confronti di simili tematiche, che, lungi dall'essere interpretata come mera curiosità suscitata da fantasiose e bizzarre scenette, viene invece vista come un atteggiamento di apertura nei confronti della stregoneria e della magia nera.

Swanenburg, da parte sua, utilizza tre principali argomenti per difendersi da tali accuse, in una *escalation* che mira a sottolineare la sua estraneità all'argomento, la liceità delle figure rappresentate e, soprattutto, il suo innocuo punto di vista nei confronti della stregoneria.

Prima di tutto, l'artista racconta che un ignoto gentiluomo «il quale parlava italiano» e diceva di essere al servizio di don Francesco di Castro – Viceré di quella regione – si era recato sette anni prima nella sua bottega chiedendogli di realizzare una copia di una tela dove erano rappresentati fatti legati al 'Noce di Benevento', luogo in cui secondo una nota leggenda le streghe erano solite riunirsi per organizzare i loro sabba¹¹². Da una parte, dunque, l'artista sottolinea espressamente e ripetutamente durante il processo di essere all'oscuro dell'identità del committente, dall'altra rimarca il fatto che questi era legato ad un noto personaggio del luogo e, soprattutto, che «parlava italiano». Si tratta, in effetti, di un dettaglio non di poco conto, giacché Swanenburg, in quanto straniero, vuole allontanare da sé ogni sospetto che la committenza provenisse da un suo connazionale nordico, cosa che lascia intendere quanto l'interesse nei confronti di tematiche considerate eretiche, immorali e «contra alla Fede cattolica» potesse essere facilmente connesso con le nazioni riformate.

Gli inquisitori, subito dopo, incalzano l'imputato, affermando che per rappresentare qualcosa fosse necessario averlo visto nella realtà, chiedendo a Jacob se egli avesse mai preso parte a simili raduni di streghe. A questo punto la linea difensiva dell'artista muove chiaramente verso la volontà di negare ogni intervento personale, riducendo la sua azione ad una mera mimesi:

« [...] io non solamente non hò conosciute alcune donne Janare ma ne meno hò inteso dire da alcuno che le Janare faccino simili attioni ma tutto è stato

copia da quello quadro di tela excetto quello demonio come Satoro et quelle due altre fatte pingere per odire di quel altro pittore, et li doi demonii che l'ho copiatì dallo quadro di monteoliveto»¹¹³.

Le uniche aggiunte sarebbero dunque state copiate da alcune immagini da lui viste all'interno della chiesa di Monteoliveto a Napoli, dunque pienamente legittime e in alcun modo blasfeme. Si tratta di uno stratagemma molto arguto, giacché Swanenburg riconduce il modello di alcune rappresentazioni diaboliche presenti nel dipinto agli unici contesti nei quali esse erano ammesse, affermando l'assoluta buona fede e liceità del suo intervento:

«[...] io non me credevo che le gente che vedessero detto quatro si pigliassero scandalo et molti padri spirituali sono venuti alla poteca mia et hanno visto detto quatro et non me hanno detto cosa alcuna»¹¹⁴.

Mentre le argomentazioni appena descritte si qualificano come chiare stratagemmi utilizzati dall'artista per rimuovere ogni sospetto legato alla sua persona, le ulteriori giustificazioni da lui apportate risultano essere a nostro avviso veritiere. Jacob, infatti, fornisce la sua personale spiegazione riguardo al significato di tali immagini di stregoneria e delle ragioni che potevano spingere un artista ad interessarsi ad esse:

«[...] perche anco me imaginava di dare piacere alle gente che lo vedessero [...] perche questo io lo teneva per una burla et l'hò fatto per fare ridere le gente. [...] io ho pinto detto quatro perche à tutti li pittori li piacevano perche sono cose di capriccio»¹¹⁵.

Attraverso tali asserzioni l'artista intende in primo luogo appellarsi alla tradizionale libertà di espressione, prerogativa irrinunciabile di arte e letteratura. Si nota che esistono, in effetti, non pochi tratti in comune tra le sue affermazioni e le parole utilizzate dal Veronese per difendersi dagli attacchi mossi dall'Inquisizione nei confronti del suo famoso dipinto riprodotto *L'ultima cena*¹¹⁶; nel 1573, di fronte all'accusa di aver inserito all'interno della scena sacra una serie di figure per nulla consone al contesto religioso rappresentato – tra cui buffoni, soldati ubriachi, animali e addirittura una figura 'sospetta' cui esce il sangue dal naso – egli rispose: «Nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti, et i matti»¹¹⁷.

Oltre a ciò, le affermazioni di Swanenburg risultano essere oltremodo significative proprio perché proferite da un artista olandese. Nel contesto dei Paesi Bassi, infatti, tali immagini erano effettivamente rea-

lizzate con lo volontà di «dare piacere» al pubblico, stimolando l'immaginazione e la curiosità dei riguardanti; proprio perché rappresentanti realtà fasulle ed illusorie, esse apparivano infatti sommamente divertenti e ridicole, mostrando il ribaltamento dell'ordine naturale della realtà causato dalla magia. Swanenburg è, dunque, sincero quando afferma di aver dipinto scene di stregoneria per far ridere la gente, ma egli doveva anche essere conscio di fare qualcosa di proibito, perché il modo in cui il contesto olandese e quello italiano si relazionavano a tale tematica non poteva essere più distante¹¹⁸.

Tornando un'ultima volta alla *Stregoneria* attribuita a Swanenburg è importante, in effetti, segnalare due particolari che si pongono espressamente in contrasto con le autorità ecclesiastiche e con le loro credenze. Il primo è la presenza di un monaco accanto ad un alto prelado in veste purpurea che appaiono come attivi partecipanti del sabba, dettaglio che ritroveremo in seguito anche in alcune *Stregonerie* di Salvator Rosa¹¹⁹; il secondo, ancora più curioso, è la raffigurazione nell'angolo inferiore sinistro di un altro monaco e di due personaggi, un uomo ed una donna in abiti contemporanei, nell'atto di affacciarsi furtivamente da una porta per spiare il sabba che si sta svolgendo davanti ai loro occhi. Se, da una parte, si potrebbe pensare che il monaco voglia ammonire gli altri due personaggi invitandoli a tenersi lontani da simili oscenità, dall'altra, il timore con cui essi guardano la scena e la loro paura di essere visti sembrano suggerire che l'artista abbia voluto piuttosto realizzare una satira contro la ridicola superstizione mostrata dalle autorità ecclesiastiche nei confronti di tali inesistenti realtà, forse proprio in ricordo della sua passata disavventura. L'opera potrebbe, dunque, con più probabilità essere stata realizzata dopo il ritorno dell'artista nei Paesi Bassi.

Dobbiamo supporre che Swanenburg menta, invece, spudoratamente durante il processo quando afferma che quella era stata l'unica occasione in cui si era cimentato in rappresentazioni relative a tematiche diabolico-stregonesche. Sappiamo infatti che le *spoockerijen* diventeranno la sua specialità, tanto che egli viene citato nell'elenco di artisti di Jan Sysmus come *schilder van helsche spoken*; l'artista risulta, peraltro, essere presente in molti inventari olandesi come autore di opere di tali soggetti e tra le notazioni riscontrate vanno annoverati almeno tre riferimenti ad immagini di stregoneria – *een toverye, een tovercolletie e een toverijtie*¹²⁰ – o, più in generale, ad opere di *spoockerijen*¹²¹.

Fonti nordiche e italiane delle
rappresentazioni de *La barca di Caronte*

Oltre ad essersi cimentato nella realizzazione di immagini stregonesche, Swanenburg mostra una particolare predilezione per le rappresentazioni di Inferni, le quali, se da una parte si pongono in stretta relazione con il modello di Jan Brueghel il Vecchio per la compresenza di influssi nordici ed italiani, dall'altra costituiscono un *unicum* per la singolare coesistenza nella stessa scena di elementi tratti dagli inferni mitologici, letterari e religiosi.

Il più famoso di questi, conservato presso il Lakenhal Museum di Leida, potrebbe essere lo stesso dipinto descritto nell'inventario di Henric Bugge van Ring e Aeltge Henricx van Swieten (Leida, 1666) come *Een groot stuck van de hel en 1 schip van Caron van Isack van Swanenburg* (FIG. 25)¹²². Conosciamo almeno altre cinque repliche di quest'opera, oggi conservate a Danzica (Muzeum Pomorskie), ad Amsterdam (Rijksmuseum), in collezione privata a Bruxelles, mentre altri due esemplari sono apparsi sul mercato (FIGG. 29-33)¹²³.

La singolarità del dipinto risiede principalmente nella compresenza di personaggi e dettagli tratti da contesti differenti e accomunati dal semplice fatto di essere 'inferi': oltre alla rappresentazione della valle dello Stige e della barca di Caronte carica di dannati, che dà il titolo all'opera, si nota, infatti, la presenza del carro di Plutone e Proserpina nel cielo e la raffigurazione delle personificazioni dei sette peccati capitali all'interno dell'enorme bocca dell'inferno. Scorgiamo, inoltre, un gruppo alquanto curioso posto al di sopra della bocca infernale, che presenta molti tratti in comune con i personaggi all'estrema sinistra nella *Stregoneria* descritta sopra. Tra essi emerge soprattutto un personaggio in abiti olandesi contemporanei intento a contemplare questa *summa* di inferni mitologici e religiosi, forse immagine della propria coscienza; alle sue spalle sono raffigurati una suora ed un giovane incappucciato che sta tirando la corda di una campana appesa ad un albero, dettaglio già presente nell'incisione con *Cristo nel Limbo*¹²⁴ di P. Bruegel il Vecchio e alludente alla liberazione delle anime dal purgatorio. Di fronte ad essi, come conseguenza dell'atto del giovane e delle preghiere della suora, un'anima viene tirata fuori da un calderone – simbolo del corpo – da parte di un angelo, mentre un diavolo si limita ad osservare la scena. L'inclusione di questi personaggi all'interno della rappresentazione e, soprattutto, dell'uomo che si sporge, rende esplici-

to lo sguardo satirico del pittore nei confronti delle credenze religiose relative all'inferno, al purgatorio e ai peccati, che vengono mescolate e confuse con personaggi letterari e divinità pagane, forse proprio in quanto considerate semplici 'storie'¹²⁵.

L'esplicitarsi di questo 'sguardo contemporaneo' sul tema dell'inferno rappresenta forse la più grande novità apportata da Swanenburg all'interno del genere degli 'Inferni Poetici' di Jan Brueghel, che costituiscono di certo il suo punto di partenza. Notevoli tangenze figurative con gli Inferni di *Helschen Breugel* si riscontrano nella presenza di figurine realizzate secondo la 'maniera italiana'. A ben vedere, infatti, anche Swanenburg sembra rifarsi ad un importante modello veneto già segnalato all'interno delle opere di Jan: il demone sulla scaletta in primo piano, che porta sulle spalle il corpo di una donna a testa in giù, così come la donna trasportata da demoni con la gamba sinistra manieristicamente sollevata verso l'alto si qualificano, infatti, come riprese non letterali di due dettagli tratti dall'affresco con il *Giudizio Finale* del Tintoretto in Santa Maria dell'Orto a Venezia (FIG. 26). L'attenzione nei confronti del noto modello veneto potrebbe, però, non essere stata di seconda mano, giacché bisogna sottolineare che durante il processo Swanenburg rimarca quanto segue: «[...] il mio exercitio è di pittore et questa arte io l'ho appresa in Venetia et non ho havuto mastro nella pittura si ben hò havuto altri maestri secondo dove sono andato»¹²⁶.

Tra i principali modelli degli Inferni di Swanenburg si è spesso fatto giustamente riferimento anche alle opere realizzate in quegli stessi anni a Leida da Jacques de Gheyn II, soprattutto per quanto riguarda la ripresa dei caratteristici fumi infernali che, come abbiamo visto, avevano impressionato particolarmente gli inquisitori¹²⁷. Sussiste, in effetti, uno strettissimo rapporto compositivo tra il dipinto di Leida e un disegno di de Gheyn conservato a Vienna (Albertina), in cui è rappresentata la *Discesa di Cristo nel Limbo* (FIG. 34)¹²⁸. Oltre alla presenza, nella parte destra del disegno, della bocca spalancata sormontata da un albero secco, è dato notare un'evidente somiglianza nella resa del paesaggio, caratterizzato da archi e rovine sullo sfondo ed invaso da fumi che fuoriescono da alcune torri incendiate in lontananza¹²⁹. L'attribuzione a Swanenburg di un dipinto copia del disegno di de Gheyn, apparso in un'asta a Colonia nel 1913 e recentemente ricomparso sul mercato nel 2010 (FIG. 35), potrebbe offrire un'importante prova dell'utilizzo di tale suggestivo modello e degli scambi intercorsi tra i due artisti¹³⁰.

Di grande rilievo per le successive opere di Jacob devono essere sta-

ti, però, anche alcuni esempi presenti nel contesto partenopeo, tra cui forse alcune immagini viste proprio nella Chiesa di Monteoliveto, da lui citata durante il processo come fonte di ispirazione delle figure di demoni inserite nella Stregoneria incriminata. Circa trenta anni prima in quella stessa chiesa aveva lavorato un noto artista fiammingo, Jan van der Straet (Bruges 1523 - Firenze 1605), anche detto Giovanni Stradano, e specificatamente nella decorazione della Cappella Di Sangro¹³¹. Sfortunatamente quasi nulla rimane di quella decorazione, quasi interamente distrutta a causa di un incendio che intorno alla fine del XVIII secolo distrusse gran parte della chiesa e del monastero. Nonostante disponiamo di ben poche informazioni relative al periodo napoletano di Van der Straet, sappiamo che egli lavorò a tale decorazione subito dopo essere tornato da un viaggio in Fiandra in compagnia dell'allora Governatore dei Paesi Bassi don Giovanni d'Austria. In questo periodo l'artista esegue con buone probabilità anche i disegni, non pervenuti, per una serie di quattro stampe rappresentanti *Il Giudizio Finale*, incise da Hendrick Goltzius¹³² e da cui sono derivate alcune tele recentemente apparse in collezione privata¹³³. Una delle incisioni presenta *La caduta dei dannati*, dove si vedono demoni alati e una grande bocca dell'inferno (FIG. 27)¹³⁴. Il più importante esempio pittorico di Van der Straet relativo a tale tematica lo ritroviamo in un affresco realizzato nel 1583, subito dopo il suo soggiorno partenopeo, all'interno della villa Pazzi a Parugiano (Montemurlo, FIG. 28)¹³⁵. È possibile che in quest'opera Van der Straet abbia reimpiegato disegni e cartoni già utilizzati nella decorazione della Cappella Di Sangro¹³⁶, un riflesso della quale potrebbe trovarsi nell'immagine dei dannati inghiottiti dalla pistrice visibile negli affreschi di Belisario Corenzio nella Basilica di Santa Maria a Parete di Liveri e nell'atrio della Chiesa di Santa Chiara a Napoli (1602)¹³⁷.

I pittori «del dissenso» nel contesto partenopeo

La lunga permanenza di Swanenburg nella capitale del Viceregno si rivela essere di grande importanza per spiegare alcune evidenti tangenze iconografiche tra le opere dell'olandese e quelle di due giovani artisti attivi a Napoli negli stessi anni: Filippo Napoletano e François de Nomé.

Nonostante sia alquanto complesso stabilire con esattezza le connessioni tra questi artisti, come è stato già sottolineato da Maria Rosaria

Nappi, la coincidenza di date e la particolare attenzione rivolta verso soggetti di ambito diabolico-stregonesco ci inducono a pensare che i tre si conoscessero ed influenzassero a vicenda¹³⁸.

Filippo de Llaño, detto Napoletano (Roma 1589 - Roma 1629), giunge a Napoli da Roma intorno al 1600, ove rimarrà fino al 1614 divenendo una figura centrale del panorama artistico partenopeo. La predilezione mostrata da questo artista nei confronti delle tematiche diabolico-stregonesche e il fatto che egli utilizzasse spesso supporti in rame o tavola, notoriamente prescelti dagli artisti nordici¹³⁹, hanno fatto sì che alcune sue opere siano state originariamente attribuite a Swanenburg prima di essere inserite nel suo *corpus* pittorico. Tra queste è d'uopo segnalare soprattutto lo splendido dipinto rappresentante *Dante e Virgilio agli Inferi* (Firenze, Galleria degli Uffizi) e due versioni di *Enea e la Sibilla agli Inferi* (Roma, Galleria Doria Pamphilj [FIG. 36] e collezione Garofalo)¹⁴⁰. All'interno di queste opere è possibile notare la presenza di «certe stravaganze di scheletri»¹⁴¹ caratteristiche della produzione del Napoletano, ove trovano spazio molti esemplari facenti parte della serie di ventuno stampe di *Scheletri d'animali*, incisa dall'artista per Johannes Faber¹⁴². Gli inventari citano numerose sue opere incentrate sulle tematiche oggetto del nostro studio, tra le quali «un inferno dipinto sul paragone»¹⁴³ «una magari [...]». Un altro quadro piccolo sopra pietra di paragone con cornice d'ebano con orecchielle rappresentante un'Inferno¹⁴⁴ e altre Tentazioni di Sant'Antonio¹⁴⁵. Potrebbe verosimilmente essere attribuito a Filippo Napoletano anche il piccolo rame rappresentante un *Inferno*, conservato nella stessa sala del Lakenhal Museum di Leida che ospita il già citato dipinto di Swanenburg con *La Barca di Caronte*, nonostante sussistano opinioni differenti sull'opera, che nel museo olandese è ancora assegnata a Vincent Malo¹⁴⁶.

Un altro artista di grande interesse nel contesto che stiamo analizzando è la curiosa personalità nascosta per secoli sotto l'oscuro nome di Monsù Desiderio. Non è inusuale incontrare opere di artisti la cui identità sia sconosciuta; nel nostro caso, però, ci troviamo di fronte ad un *corpus* di opere omogeneo e ben distinguibile che è stato attribuito ad un artista sotto il cui pseudonimo si nascondevano in realtà due diverse personalità: François de Nomé e Didier Barra, entrambi provenienti dalla Lorena ed attivi a Napoli nei primi decenni del Seicento¹⁴⁷.

François de Nomé (Metz 1593 - dopo il 1630) si trova a Roma dal 1602, dove frequenta la bottega di Adam Elsheimer prima di soggiornare

nare a Napoli tra il 1610 e il 1621¹⁴⁸. Tra i suoi stravaganti dipinti, caratterizzati da immaginarie architetture decadenti o pericolanti, rovine di cattedrali e paesaggi misteriosi¹⁴⁹, è degno di nota qui ricordare il bellissimo *Inferno* conservato a Becançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, FIG. 37). Si tratta di un dipinto oltremodo affascinante in cui le realistiche rovine di una cattedrale fatiscente si mescolano con i grotteschi demoni e con una folla di dannati rappresentati come tante figurine luminose impegnate in azioni circensi¹⁵⁰. La Nappi¹⁵¹ vi vedeva l'immagine di un inferno pagano per la presenza, in primo piano a sinistra, delle figure di Plutone e Proserpina. L'*Inferno*, però, appare materialmente collocato all'interno di una cattedrale e alle spalle delle due divinità si scorge un serpente attorcigliato attorno ad una colonna, chiaro simbolo della vittoria del demonio sulla Chiesa; in primo piano, inoltre, la scritta «HEV MIHI QVIA INFERNO NVLLA EST REDEMPTIO» sta a significare che non c'è speranza di redenzione nell'*Inferno*, cristiano o pagano che sia, allo stesso modo del famosissimo verso dantesco «lasciate ogni speranza voi ch'entrate» (*Inferno* III, 3). Il senso di ineluttabilità ed inutilità di ogni cosa viene suggerito, altresì, dal dettaglio dello scheletro di cavallo circondato da mosche (simbolo di vanità), che si trova ai piedi della Morte e del Tempo, rappresentato nelle vesti di Saturno che divora i propri figli. Al centro, una folla di dannati si accalca attorno ad un tavolo, dove giudici e scrivani in abiti lorenesi procedono alla conta dei peccati.

Il fascino di quest'opera, altamente scenografica e ricca di suggestioni ed immagini allucinate, viene amplificato dall'utilizzo di una particolarissima tecnica pittorica a rilievo che Luigi Salerno riteneva fosse stata creata «al preciso scopo di esprimere il concretarsi dell'immagine dall'occulto, l'apparire quasi medianico delle forme dal nero dello sfondo»¹⁵². De Nomé realizza, infatti, dipinti caratterizzati da un denso impasto, come se la materia pittorica fosse stata fatta colare da una candela. È una materia viva, in trasformazione, e magicamente viventi appaiono anche le statue che adornano palazzi e rovine nelle sue opere¹⁵³. A ben vedere, anche nella *Stregoneria* di Swanenburg discussa all'inizio di questa sezione è dato notare la presenza di sculture viventi sulla sommità del palazzo in rovina che viene raffigurato nella parte destra della composizione, particolare che può ravvisare l'influsso del de Nomé sull'artista olandese¹⁵⁴. Nell'uso di tale pastosa tecnica pittorica, accostabile in parte a quella utilizzata da Angelo Caroselli all'interno delle sue *Vanitas*, si può forse riconoscere anche la volontà di

manipolare e trasformare la materia allo stesso modo di come facevano alchimisti e stregoni.

In accordo con quanto asserito da Luigi Salerno in un suo famoso articolo pubblicato nel 1970 su *Storia dell'Arte*¹⁵⁵, pittori come Filippo Napoletano, François de Nomé e, soprattutto, Salvator Rosa possono essere visti come i principali rappresentanti di quel «dissenso nella pittura» che si caratterizza per un netto rifiuto delle convenzioni e per la ricerca di una strada alternativa a quella ufficiale ed ortodossa, aspetti che servono a spiegare anche l'interessamento di tali artisti nei confronti delle tematiche diabolico-stregonesche. La loro attenzione nei confronti del mondo magico, dalla divinazione alla negromanzia, rientra in un più ampio interesse filosofico ed etico verso ciò che esalti la capacità dell'uomo di agire concretamente sulla realtà, di carpirne i segreti, purché sia libero di farlo; ciò non significa che questi artisti credessero nella magia nera, ma, piuttosto, che essi simpatizzassero per quelle forme di conoscenza che, come la scienza e la magia, si opponevano ai dogmi della Chiesa e ai limiti da essa imposti, prediligendo tematiche non convenzionali o addirittura censurate in Italia. Il carattere di segretezza che avvolgeva queste rappresentazioni si evince anche dalle parole espresse da Salvator Rosa in una lettera inviata a Giovan Battista Ricciardi del dicembre 1666, dove egli dichiara che la *Stregoneria* in possesso del banchiere Carlo de' Rossi – oggi alla National Gallery di Londra – era conservata dietro una cortina: «Di quello delle streghe [...] atteso che trapassa i segni della curiosità, e come tale si mostra dopo tutte le cose, e sta coperto col taffetà»¹⁵⁶. Ciò serviva forse ad aumentare il senso di mistero della composizione, ma, soprattutto, celava un'iconografia trasgressiva agli occhi delle autorità ecclesiastiche, particolarmente incombenti in ambiente romano.

Nonostante tutte le somiglianze riscontrate tra le opere di Swanenburg e quelle degli artisti che hanno lavorato nel contesto partenopeo va sottolineato, quindi, che il modo in cui essi si avvicinano alle tematiche diabolico-stregonesche è molto diverso. Swanenburg era abituato a questo tipo di rappresentazioni, che costituivano un comune ed innocuo genere pittorico nel mercato artistico nederlandese del Seicento; il processo di cui egli fu protagonista dimostra, invece, che in Italia fosse alquanto pericoloso dipingere Stregonerie e che coloro che si cimentavano in simili tematiche fossero ben consci di fare qualcosa di proibito. Per tale ragione, gli artisti che a Napoli si occupano del gene-

re oggetto del nostro studio non sembrano mossi esclusivamente da un interesse personale verso i soggetti raffigurati, ma soprattutto dalla volontà di dichiarare il loro rifiuto delle convenzioni e dalla richiesta di libertà delle proprie espressioni, allo stesso modo degli scienziati ed intellettuali del tempo. L'interessamento nei confronti di modelli e tematiche nordici costituisce un importante elemento della loro trasgressione¹⁵⁷.

5. Stregonerie mitologiche e tentazioni visive: il caso di Domenicus van Wijnen

Un caso particolarmente interessante di adattamento delle tematiche diabolico-stregonesche ad uno specifico contesto collezionistico ci viene offerto dalle affascinanti opere realizzate dall'olandese Domenicus van Wijnen durante il suo soggiorno a Roma tra il 1680 e il 1690. Il suo *corpus*, comprendente circa una ventina di dipinti, oltre ad alcune rappresentazioni mitologiche ed allegoriche, è interamente costituito da Tentazioni di San'Antonio, scene di Stregoneria ed Incantesimi¹⁵⁸, opere in cui si manifesta l'eccezionale talento pittorico e l'eclettica cultura figurativa dell'artista, capace di dar vita ad alcuni tra i più originali esempi all'interno del genere che stiamo esaminando. Se si escludono gli studi a lui dedicati da parte di Jan Willem Salomonson¹⁵⁹ e risalenti a circa vent'anni fa, non troviamo che pochi riferimenti all'artista inseriti per lo più nei cataloghi dei musei dove sono conservate alcune delle sue opere; bisogna però sottolineare che la maggior parte di esse si trova in collezioni private o è apparsa sul mercato con attribuzioni diverse. Prima di esaminare la sua particolarissima maniera mi sembra importante, quindi, partire da una preliminare ricognizione delle fonti che si soffermano su alcuni essenziali aspetti della sua vicenda biografica, utili soprattutto per comprendere e decifrare il variegato bagaglio figurativo dell'artista, riportando nelle note l'elenco completo della bibliografia a lui riferita¹⁶⁰.

Ascanius a Roma, ovvero Domenicus van Wijnen nella *Schildersbent*

Le notizie più dettagliate sulla vita, la formazione e lo stile dell'artista ci vengono fornite da Johan van Gool all'interno del *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen* (1750-51), opera dedicata alle vite degli artisti olandesi di ultima generazione¹⁶¹. L'autore racconta che Domenicus nasce ad Amsterdam nel 1661 e, do-

po aver ricevuto la sua prima formazione artistica nella sua città natale, si trasferisce a L'Aia divenendo allievo di Willem Doudijns (L'Aia 1630 - L'Aia 1697/98), pittore di rappresentazioni storiche e mitologiche famoso per essere stato uno dei fondatori della *Confrerie Pictura* nel 1656, punto di partenza della futura Accademia del Disegno. Tale maestro, legato alle nuove tendenze classiciste di de Lairese, aveva trascorso ben dodici anni a Roma e forse proprio per questo egli incitò Van Wijnen ad intraprendere un viaggio in Italia, tappa irrinunciabile per chiunque avesse voluto impossessarsi dei segreti dell'arte antica e moderna. Il viaggio formativo dura però ben oltre il previsto; giunto a Roma intorno al 1680, egli vi rimase per una decina d'anni, non certo solo per amor dell'arte, bensì, come sostiene il suo biografo, perché aveva sempre «più sete che soldi»¹⁶². Un tale *modus vivendi* si lega bene all'ambiente gravitante attorno alla banda di artisti nederlandesi a Roma, i *Bentvueghels*, di cui Domenicus entra a far parte con il nome di *Ascanius*, scelto dai suoi compagni per prendersi gioco della sua bassa statura¹⁶³.

Del gruppo di artisti stranieri a Roma l'artista ci offre alcune delle più belle rappresentazioni, note soprattutto attraverso tre incisioni di Matthijs Pool¹⁶⁴. Si pensava originariamente che le incisioni derivassero da disegni di Van Wijnen, fino a quando sono apparse sul mercato due delle tre magnifiche tele¹⁶⁵ in cui sono rappresentati alcuni momenti del noto battesimo iniziatico e dei festeggiamenti che accompagnavano l'ammissione di un nuovo artista nella *Schildersbent*, momento in cui gli veniva assegnato un nuovo nome con cui era ufficialmente chiamato in ambito artistico. Ogni nuova ammissione era seguita da lauti banchetti e da una solenne 'processione' che terminava nella Chiesa di Santa Costanza sulla via Nomentana, il cui famoso sarcofago con putti vendemmianti veniva considerato la Tomba di Bacco, il dio protettore della compagnia¹⁶⁶. A tal riguardo Houbraken, in una sorta di componimento poetico in cui descrive alcuni tratti salienti della personalità dei vari artisti facenti parte dei *Bentvueghels*, ci dice che Van Wijnen era solito travestirsi da Bacco, con una ghirlanda sul capo e una pelle di leone cinta attorno alla vita, e dedicarsi alla distribuzione del vino per il divertimento di tutti i convitati¹⁶⁷. L'indole scherzosa dell'artista viene del resto costantemente messa in evidenza anche da Van Gool, il quale ricorda gli scherzi e le battute di spirito con cui Domenicus riuscì a guadagnarsi la simpatia di Bonaventura van Overbeek (Amsterdam 1659/60 - Amsterdam 1705), artista denominato *Romulus*, proveniente da una

facoltosa famiglia di Amsterdam ed amico di numerosi collezionisti. Le tele di Van Wijnen da cui vennero tratte le incisioni rappresentanti i membri della *Schildersbent* furono realizzate proprio per ringraziare Van Overbeeck della sua generosa offerta di prestargli il denaro con cui riuscì finalmente a far ritorno in patria intorno al 1690¹⁶⁸. Le notizie, dopo tale data, si perdono e gli unici riferimenti ad opere da lui realizzate li troviamo all'interno di due cataloghi d'aste settecentesche inserite nel *Catalogus* di Gerard Hoet: si tratta dell'*Allegoria della città di Amsterdam*¹⁶⁹ e di un non più noto *Ratto di Proserpina*, che compaiono sotto il nome di *Askaan*¹⁷⁰. Era infatti usanza che chiunque avesse fatto parte dei *Bentvueghels* continuasse ad usare anche in patria il suo 'nome d'arte', cosa che serviva ad evidenziare l'orgoglio per il proprio percorso formativo.

Dopo quanto appena detto stupirà notare che Van Wijnen, il quale aveva ricevuto una prima formazione classicista in patria e compie l'intera sua carriera artistica a Roma, si cimenti quasi esclusivamente in rappresentazioni di Incantesimi, Tentazioni e Stregonerie. La scelta dell'artista può essere stata motivata principalmente da ragioni di mercato, dal momento che non erano molti gli artisti che a Roma si occupavano di tematiche dal carattere magico ed immaginifico. La complessità e la ricchezza dei riferimenti letterari e mitologici presenti nelle opere di Van Wijnen presuppone quasi certamente uno scambio di accordi preliminari tra il pittore e gli ipotetici committenti delle sue opere, ma le particolarità figurative insite in esse erano tali da renderle appetibili anche ad un compratore occasionale che non attribuisse nessun significato particolare a tali immagini, se non decorativo. L'uso di atmosfere oniriche e cromie squillanti all'interno di quadretti caratterizzati da forti contrasti luministici e da guizzi di fiamme incandescenti pone Van Wijnen in diretto contatto con la tradizione figurativa nordica giacché egli si riallaccia alle specialità per le quali gli artisti nederlandesi erano più famosi in Italia, vale a dire la rappresentazioni di notturni ed incendi. Nella scelta dell'apparato iconografico di riferimento egli, però, per la sua primitiva formazione classicista e forse anche per accattivarsi i collezionisti, si rifà per lo più a modelli figurativi visti a Roma.

Tra le sue fonti predilette va annoverato senza dubbio Salvator Rosa, il quale a sua volta, come abbiamo già rimarcato nella sezione precedente, si era mostrato particolarmente attento ad accogliere stimoli e motivi iconografici provenienti dal mondo nordico nella trattazione

delle tematiche stregonesche. L'attenzione del pittore partenopeo nei confronti del mondo magico rifletteva un interesse nei confronti di tutto ciò che consentisse all'uomo di agire senza condizionamenti di ordine morale e religioso, e il suo distacco nei confronti della tradizione passava anche attraverso l'utilizzo di modelli e fonti nordiche.

Van Wijnen, invece, con l'intento di inserirsi nel contesto romano, realizza un tipo di operazione inverso: alla suggestione che deriva dall'uso di atmosfere oscure su cui si stagliano nettamente i personaggi resi con colori caldi e squillanti, all'inclusione di figurine mostruose ed oggetti facenti parte del repertorio figurativo delle *spoockerijen* d'Oltralpe, si sommano le citazioni ed i rimandi ad un campionario vastissimo di fonti antiche e moderne, grafiche, pittoriche, plastiche ed architettoniche, quasi sempre romane. Le opere di Van Wijnen si presentano, infatti, ai nostri occhi come la traduzione nordica di un repertorio tutto romano e classicheggiante, come un intrigante palinsesto in cui si riesce ad entrare solo se si ha la pazienza di carpirne i segreti. Del resto, questo aspetto viene sottolineato anche da Van Gool come una delle peculiarità del *modus operandi* dell'artista quando sostiene che «egli non faceva differenza tra antichi e moderni se c'era qualcosa che poteva imparare»¹⁷¹. La chiave per comprendere le sue opere e anche ciò che in esse veniva più apprezzato ci viene svelata nelle seguenti frasi:

«Nonostante ciò, mostrò comunque una chiara predilezione per i moderni, che lui ha saputo fondere insieme in maniera spiritosa e divertente [*geestig en grappig*] [...]. Questo dilettava ciascuno spettatore amante dell'arte, benché non sempre la citazione fosse precisa»¹⁷².

Il fascino che le opere di Van Wijnen comunicavano derivava, dunque, proprio dalla sfida che essi proponevano allo spettatore, tramite l'inserimento di dettagli di opere note all'interno di atmosfere ed episodi tutt'altro che semplici da interpretare. È plausibile che egli fosse riuscito, in questo modo, ad accaparrarsi le simpatie di committenti colti, che amavano misurarsi con i rebus che l'artista proponeva loro.

Mi sembra, quindi, di grande interesse analizzare alcune delle più significative opere di *spoockerijen* di Van Wijnen ponendoci nei panni di un ipotetico *kunstkundig aenschouwer* che, ora come allora, voglia procedere al disvelamento del bagaglio figurativo utilizzato dall'artista, perché è dalla complessità del riconoscimento e dal conseguente esercizio di *connoisseurship* che nasce il piacere di opere realizzate per stimolare lo sguardo attraverso l'attivazione della memoria visiva.

Παν Ονειρτον: le meraviglie di una Tentazione

La prima opera su cui ci soffermeremo è la bellissima *Tentazione di Sant'Antonio* conservata alla National Gallery di Dublino¹⁷³, di cui esiste almeno una seconda versione in collezione privata in Slovacchia (FIGG. 38-39)¹⁷⁴. Il dipinto appare permeato da una distinta e riconoscibile atmosfera onirica in grado di materializzare davanti al nostro sguardo vere e proprie esplosioni di mondi cosmici, corpi e luci che ci trasportano in un mondo magico. Salta subito all'occhio, però, che la figura del Santo risulta essere piuttosto insolita, in quanto egli, pur stringendo tra le mani il rosario e il crocifisso, non appare impassibile, bensì languidamente adagiato su un fianco e con il braccio destro alzato, in una posa che lascia qualche dubbio sulla sua intransigenza. Egli è rappresentato nell'atto di voltarsi, non sappiamo se verso il crocifisso o verso una donna che, appoggiandosi a lui, lo tenta illuminando con una torcia il proprio seno nudo, allo stesso modo di tante cortigiane presenti nelle opere dei caravaggisti di Utrecht. I protagonisti della Tentazione non sono, però, le inverosimili figure mostruose comuni in area nordica, bensì entità fisiche che personificano i peccati capitali: il personaggio con le mani incatenate, attorniato da sacchi di monete, rappresenta l'Avarizia; la donna dai capelli a forma di serpi simboleggia l'Invidia; la donna nuda portata come in trionfo da un gruppo di uomini incarna la Superbia; le due coppie di personaggi nella parte destra della composizione rimandano rispettivamente all'Ira e alla Lussuria. Al centro viene data particolare enfasi al peccato della Gola, simboleggiato da una serie di personaggi intenti a mangiare e bere in maniera spropositata, mentre altri sorreggono un enorme barile sormontato da un Bacco in abiti moderni, quello stesso Bacco che, come ricordiamo, costituiva una tentazione per Van Wijnen e per i suoi amici e colleghi della *Schilders-bent*¹⁷⁵. Manca all'appello l'Accidia, forse rappresentata dal maiale, attributo del Santo, che si aggira lento nel concitato turbinio di corpi o, forse, dallo stesso Sant'Antonio indeciso sulla scelta da compiere.

Tali personificazioni, a ben vedere, non esauriscono il loro messaggio nel legame simbolico con i sette peccati capitali, ma rimandano nel contempo ad un campionario figurativo complesso e composito. L'uomo incatenato con le mani poste sopra alle spalle, immagine dell'Avarizia, viene raffigurato, infatti, in una posa molto particolare che ritroveremo spesso nelle opere di Van Wijnen e che rimanda sicuramente alla famosa statua dell'*Atlante Farnese*; l'aspetto particolare sta nel fatto che non

si tratta, però, di una citazione diretta, bensì di una ripresa filtrata dall'interpretazione della statua che troviamo nell'*Ercole 'stellifero' con Tolomeo ed Euclide*, affresco realizzato da Annibale Carracci nel Camerino del cardinale Odoardo a Palazzo Farnese¹⁷⁶. L'enorme scheletro al centro, così come il particolare del personaggio in alto a sinistra che mostra le sue natiche al pubblico, sono ripresi, invece, dalla famosa incisione de *Lo Stregozzo* di Agostino Veneziano¹⁷⁷, mentre per le figure in primo piano a destra rappresentanti l'Ira possiamo pensare ad un influsso del *Caino ed Abele* di Salvator Rosa della Galleria Doria Pamphilj¹⁷⁸.

L'aspetto più accattivante dell'intera scena è costituito, però, dalla rappresentazione, sullo sfondo, di mondi cosmici da cui emergono spirali di corpi nudi fluttuanti nell'aria, che combinano motivi presenti in numerose cupole barocche romane a giochi pirotecnici di fuoco e fiamme tipici dell'opera di Egbert van der Poel (Delft 1621 - Rotterdam 1664). Le sfere sospese in aria sembrano alludere al paradiso e all'inferno e, dal punto di vista iconografico, sussistono notevoli punti di contatto tra queste e le sfere che compongono il *Cosmo divino*; si tratta di un'altra suggestiva opera dell'artista, dove vengono raffigurati la sfera divina e il sistema celeste secondo la visione tolemaica, con la terra al centro, il sole all'estremità sinistra e la rappresentazione dei vari pianeti a destra, tra cui Saturno circondato dagli anelli¹⁷⁹. La sfera superiore nella *Tentazione* di Dublino rappresenta il paradiso, da dove vengono espulsi una miriade di corpi aggrovigliati che cadono sulla sfera inferiore, l'inferno; solo a poche persone è infatti destinata la sfera superiore, che sta per essere raggiunta anche da un gruppo di personaggi su una barca volante. Un dettaglio fin'ora trascurato dalla critica è costituito dall'enorme alambicco visibile in basso a destra, sormontato da una sfera più piccola ma molto simile a quelle appena descritte. Gruppi di personaggi raggiungono la sfera attraverso una scala laterale, ma solo alcuni vengono, per così dire, 'trasformati' in luce e materia nuova: la maggior parte di essi viene infatti ricacciata nello stesso punto da cui era partita, come rifiutata. Questo suggestivo particolare potrebbe forse alludere alla Terra, meraviglioso alambicco in cui, volenti o nolenti, dobbiamo tutti mescolarci e confonderci, lasciarci tentare e rischiare, per poi infine raggiungere la luce del paradiso o essere respinti nelle tenebre dell'inferno. Tra questi due 'luoghi' compare una sfera trasparente, ovvero un'enorme bolla di sapone che potrebbe alludere alla vanità di tutto questo apparato di credenze e la dimensione illusoria della realtà, del tutto simile ad un sogno. Del resto, bisogna ricordare che

l'opera è considerata *pendant* di una particolarissima *Allegoria della Vanità* in cui si vede un giovane addormentato, circondato da bolle di sapone e da vari simboli del potere, della ricchezza, delle arti¹⁸⁰; tra questi figura un libro aperto, su cui si legge una scritta in latino e in olandese: «Et omnia vanitas: alles is Ijdelheid». Accanto, inoltre, sono rappresentati due misteriosi personaggi simboleggianti forse la Giovinezza e la Vecchiaia, nell'atto di indicare una scritta in greco posta sul piedistallo di un vaso: «Πάν Ουείπιον», tutto è sogno.

Si può ipotizzare, dunque, che la dimensione del sogno e dell'illusione fosse presente anche nella *Tentazione* di Dublino, *pendant* dell'*Allegoria della Vanità*; l'artista, infatti, non intende ammonire nè spaventare lo spettatore, ma piuttosto tentare il suo sguardo, soggiogandolo attraverso la miriade di elementi magici e visionari della composizione, resi attraverso luci e cromie da sogno.

I rebus visivi delle 'Stregonerie mitologiche'

Tra le opere di Van Wijnen appartenenti al genere che stiamo esaminando figurano moltissime Stregonerie, la cui maggiore novità risiede nel fatto che, contrariamente a quanto è dato vedere nel *corpus* di Salvatore Rosa, non si tratta quasi mai di Stregonerie *tout court*, bensì di immagini che vedono come protagonisti maghi ed indovini tratti dal mito e dalla letteratura antica, tra cui Medea, Tiresia e Manto.

Tra tali opere, che potremmo a ragione definire 'Stregonerie mitologiche', due degli esempi più suggestivi sono costituiti dai due *pendants* conservati all'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig in cui sono rappresentati l'indovino Tiresia e la figlia Manto (FIGG. 40-41)¹⁸¹.

L'episodio è tratto dalla Tebaide di Stazio e riguarda l'atto di negromanzia attuato dai due indovini su richiesta del re Eteocle, desideroso di interrogare lo spirito del defunto re Laio sulle sorti future della città di Tebe. Nel primo di essi compare Tiresia¹⁸², armato di bacchetta magica, mentre materializza davanti a sé l'ingresso dell'Oltremondo, all'interno del quale si scorge Caronte sulla sua barca e Tantalo, a destra. Attraverso uno squarcio nelle tenebre si fa strada su un drago alato la furia Tisifone, già descritta da Virgilio come una dei terribili guardiani del Tartaro. L'ambientazione classica e anticheggiante ci viene suggerita dalla presenza della porta decorata a bassorilievo su cui si erge un busto romano, mentre alle spalle di Caronte si intravedono le arcate di un acquedotto. La posizione di Tiresia, come accade spesso nelle ope-

re dell'artista, echeggia senza citarle le pose dei profeti della Sistina. A tal riguardo ci si deve ricollegare al fatto che Van Gool aveva già precisato che le citazioni di Van Wijnen non sempre sono fedeli, e, in effetti, l'artista nella maggior parte dei casi allude esplicitamente ad un'opera modificandola però in qualche dettaglio, forse allo scopo di accrescere la difficoltà del riconoscimento.

Una figura che abbiamo già incontrato nella *Tentazione di Sant'Antonio* di Dublino è l'uomo che regge con le mani un globo, ripresa dell'*Ercole "stellifero"* di Annibale Carracci a Palazzo Farnese; la Tisifone in volo su un drago alato ricorda, invece, nel gesto delle braccia l'immagine di *Giove saettante* all'interno della Stanza dei Giganti di Perin del Vaga a Palazzo Doria a Genova, opera famosissima soprattutto grazie alle riproduzioni incise. La vastità e diversità delle fonti utilizzate dall'artista all'interno del dipinto che stiamo analizzando si esplicita anche attraverso la ripresa letterale del dettaglio del vaso ornato con figure di putti dall'incisione di Pietro Testa rappresentante *Socrate e i suoi amici che discorrono attorno ad un tavolo*, particolare che troveremo riproposto all'interno di molte sue opere¹⁸³.

Manto, protagonista del *pendant*, viene rappresentata con due ossa incrociate sulla fronte proprio come Tisifone, nell'atto di recitare formule magiche versando il sangue contenuto in un'ampolla sul teschio posto davanti a sé, sortilegio che produce l'immediata comparsa, sullo sfondo a sinistra, dell'ombra di Laio, trascinato da un demone all'interno di un cerchio rituale di candele.

In questo dipinto tornano le citazioni da Michelangelo, soprattutto nelle immagini di divinità rappresentate in cielo, tra cui la figura centrale ricorda il Cristo benedicente del *Giudizio* della Cappella Sistina, mentre quella adagiata sulle nuvole si ricollega alle figure delle Tombe medicee. Compare ancora un'altra ripresa dall'opera grafica di Pietro Testa, vale a dire la citazione della particolare posizione di Laio trascinato da un demone, che già Salomonson aveva individuato in un piccolissimo dettaglio rappresentante Adone morente nell'incisione *Venere e Adone dopo la caccia* (1636)¹⁸⁴. Emerge, inoltre, un'altra particolarità relativamente alla scelta delle fonti letterarie utilizzate: Manto è un personaggio non famoso per la sua importanza nelle fonti antiche, quanto, piuttosto, per il ruolo conferitole da Dante all'interno dell'*Inferno* a causa della somiglianza tra il suo nome e quello della città d'origine di Virgilio, Mantova, di cui l'indovina sarebbe stata fondatrice (*Inferno*, XX, 52-99)¹⁸⁵.

Una certa predilezione dell'artista nei confronti della *Divina Commedia* trova ulteriore conferma in un dipinto apparso in un'asta a Colonia nel 2002 che a nostro avviso può essere interpretato come *Dante e Virgilio sulle sponde dello Stige* (FIG. 42)¹⁸⁶. Si tratta di un'opera oltremodo suggestiva, in cui, oltre ad un personaggio che ripropone la posa dell'*Ercole Stellifero* del Carracci, vediamo rappresentata in cielo una figura che echeggia l'Adamo della *Creazione dell'uomo* di Michelangelo sulla volta della Sistina. La presenza più interessante è, però, costituita dalla citazione non letterale del busto di *Claudio Deificato* (Madrid, Museo Nacional del Prado), che viene rappresentato da Van Wijnen privo della corona radiata e dei sottostanti trofei di guerra. Il gruppo, scaturito dal restauro barocco di Orfeo Boselli di un busto antico ritrovato negli scavi di Girolamo Colonna negli anni quaranta del Seicento, fu da questi donato a Filippo IV di Spagna nel 1664¹⁸⁷. Si tratta, quindi, di un'immagine singolare, soprattutto perché il gruppo scultoreo non si trovava più a Roma quando Van Wijnen realizza il dipinto, ma era stato già riprodotto in alcune opere grafiche contemporanee¹⁸⁸; esso godette all'epoca di una grande fama e viene, peraltro, ammirato da Giovan Pietro Bellori nel palazzo dei Colonna e da lui ricordato nella sua *Nota delli Musei*¹⁸⁹.

Il busto compare anche in un'altra suggestiva opera di Van Wijnen (FIG. 43) nota solamente attraverso un'incisione di Johann Veit Kauperz (1741-1816), che è stata interpretata da Salomonson come la rappresentazione di *Medea e il ringiovanimento di Esone*, episodio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (VII, 159-293)¹⁹⁰. Il tema viene, in effetti, trattato dall'artista in almeno due occasioni seguendo fedelmente il testo ovidiano¹⁹¹, ma nell'opera in questione la presenza di una serie di personaggi estranei al mito ci porta a credere che essa racchiuda in realtà un significato più complesso: desideriamo, quindi, proporre una differente interpretazione.

Il centro della scena è occupato da una massiccia figura di donna ammantata con il capo cinto da una corona di tralci di vite, rappresentata nell'atto di versare il contenuto di un'ampolla sul corpo di un giovane uomo riverso a terra. Ciò ha fatto pensare ad una riproposizione del tema di Medea, ma, a nostro avviso, non è stata posta dovuta attenzione ad un particolare fondamentale che sovrasta l'intera scena. Il busto di *Claudio Deificato* con l'aquila appare completamente avvolto da tralci di edera che fuoriescono dal basamento, dove, confusa tra l'e-

dera e la vite, compare una maschera di sileno. L'edera, insieme alla vite, era uno dei simboli del dio Dioniso/Bacco, il quale aveva per questo ricevuto l'appellativo di *Perikìonos*, 'che si avvinghia alla colonna'. Nell'opera che stiamo analizzando la pianta si avvinghia al busto classico e all'aquila emblema di Zeus, padre di Dioniso, forse a rimarcare la duplice natura del dio, divina e ferina, aspetto cui allude il sileno cornuto sul basamento. Un altro dettaglio che ci fa propendere per questo significato è il fulmine che appare nel cielo plumbeo alle spalle dell'aquila, particolare che si ricollega ancora una volta a Zeus, il quale, mostrandosi in forma di fulmine a Semele, madre di Dioniso, ne provocò la morte rendendo però immortale il figlio non ancora nato, in un fatale scambio tra la morte e la vita eterna. Tale drammatico atto venne causato dalla gelosa Era, la quale, avendo scoperto il tradimento di Zeus, per vendetta apparve a Semele nelle sembianze della sua vecchia nutrice, convincendola a chiedere al suo amante di manifestarsi a lei nello splendore della sua vera natura; la poveretta rimase così folgorata da Zeus e le due figure di donne in basso a sinistra nel nostro dipinto potrebbero far riferimento proprio ad Era e a Semele.

La scena può quindi essere interpretata come l'immagine di un rituale dionisiaco nel quale una baccante, con il capo cinto di tralci di vite, rinnova la giovinezza di un vecchio. La letteratura greca ci presenta infatti molti esempi che collegano dionisismo e ringiovanimento dalla vecchiaia: si ricordano tra questi l'incontro tra Cadmo e Tiresia nelle *Baccanti* di Euripide, i quali, invasi da una forza misteriosa, dimenticano la loro vecchiaia per partecipare ai riti in onore del dio (v. 93: «Cadmo: E allora io, un vecchio, guiderò per mano un altro vecchio come un bambino»; vv. 204-207: «Tiresia: Mi si dirà che io non ho rispetto per la mia vecchiaia / perché sono pronto a danzare incornato dall'edera? / Ma questo dio non fa differenza tra giovani e vecchi, se danzare si deve»); altri paralleli si ritrovano nella danza di Iacco nelle *Rane* di Aristofane (vv. 342-348: «Il prato risplende di fuochi; fremono le ginocchia dei vecchi, che nel sacro rito si scrollano di dosso i dolori e i lunghi anni della vecchiaia») e in un passo delle *Leggi* di Platone (666b: «Fu proprio Dioniso che dette agli uomini il riso, perché con il suo benefico potere fosse rimedio alla durezza della vecchiaia. In tal modo noi possiamo ritornare giovani»). Questo dipinto si collega, del resto, ad un'altra opera di Van Wijnen, in cui viene rappresentato *Il ringiovanimento delle nutrici di Dioniso*, le Naiadi, attuato da Medea per volere del dio, episodio presente nei *Miti* di Igino (182: «Le ninfe che

sono chiamate Dodonidi – altri le chiamano Naiadi – [...] sul monte Nisa ottennero un dono dal loro alunno, che lo chiese a Medea, cosicché esse, deposta la vecchiezza, ritornarono giovani e in seguito furono trasportate fra le stelle, dove vengono chiamate Iadi»¹⁹².

Nella rinnovata giovinezza degli officianti si rinnova, quindi, l'eternità di Bacco, morto più volte e sempre ritornato in vita, quel dio ambiguo e affascinante che rappresenta al contempo la forza rigogliosa e l'energia vibrante della natura ma anche il caos, l'irrazionalità e il mondo occulto. La rappresentazione goliardica e solare di Bacco al centro di un dipinto dell'artista rappresentante un *Baccanale allegorico*¹⁹³, lascia spazio nell'opera che stiamo analizzando al lato più oscuro e perturbante di questa contraddittoria figura della mitologia, cui rimandano gli oggetti connessi alla sfera della magia e della stregoneria.

Si nota, infatti, che Van Wijnen ambienta la scena all'esterno del Colosseo, di cui riusciamo appena ad intravedere l'ordine superiore alle spalle della donna ammantata. Tale scelta non sembra essere casuale, giacché, secondo quanto tramandatoci da Benvenuto Cellini all'interno della sua *Vita* (scritta nel 1559 ma pubblicata postuma nel 1730), proprio nei pressi del Colosseo si svolgevano riti legati alla negromanzia e all'evocazione dei demoni, cui egli stesso aveva preso parte¹⁹⁴; bisogna ricordare, infatti, che già Bartholomeus Spranger aveva scelto come scenario della sua stregoneria «een Ruwijne als een *Coloseum*»¹⁹⁵ e scene di sabba tra antiche rovine compaiono altresì nel *corpus* pittorico di Leonaert Bramer (Delft 1596 - Delft 1674)¹⁹⁶ e Jacob van Swanenburg.

Per concludere, il dipinto di Van Wijnen da cui deriva l'incisione di Kauperz sembra nascere dalla volontà di esaltare i tratti comuni tra gli antichi riti in onore di Bacco e i sortilegi della moderna stregoneria, entrambi miranti al trionfo delle tenebre e dell'irrazionalità, entrambi incatenati all'enigmatico fascino di una realtà in continuo mutamento.

Come abbiamo già sottolineato, la gran parte delle opere di Dominicus van Wijnen presenta evidenti consonanze con i dipinti di Salvator Rosa. La particolarità sta, però, nel fatto che i modelli da lui prescelti non sono le Stregonerie dell'artista partenopeo, in cui più evidente è il riferimento al contesto figurativo nordico, bensì le sue rappresentazioni allegoriche e 'filosofiche'. Un tratto comune tra queste e le opere di Van Wijnen consiste, ad esempio, nell'accumularsi sulla scena di nature morte di oggetti sparsi, teschi, vasi e busti antichi, come è possibile vedere nel paesaggio del *Democrito in meditazione* (Copenhagen, Statens

Museum for Kunst) di Salvator Rosa, dove, tutt'attorno al noto mago/astrologo/alchimista/negromante dell'antichità sono raffigurati i simboli della vanità della vita umana e del passaggio inesorabile del tempo¹⁹⁷. Delle opere dell'artista partenopeo Van Wijnen non imita quasi mai dettagli precisi, ma ne evoca in maniera perspicua le atmosfere e le ambientazioni, tanto che alcuni dipinti dell'olandese sono apparsi sul mercato con una prima attribuzione a Salvator Rosa o all'ambito napoletano.

Tra questi ricordiamo un'opera, già nella collezione di Lord Aldenham, venduta a Londra nel 1981 con un'attribuzione al pittore partenopeo (FIG. 44)¹⁹⁸. La tela è quasi interamente occupata da una corpulenta e solenne figura ammantata con il capo cinto da una corona di vite e il braccio alzato che erge una torcia. Per le evidenti consonanze con la donna presente nella *Scena di rito dionisiaco* descritta sopra l'opera è stata in seguito attribuita al nostro da Salomonson ed interpretata come una rappresentazione di Circe. Riteniamo, invece, che possa trattarsi di un'ulteriore versione relativa al mito di Manto, forse in *pendant* con un'altra opera oggi perduta, dal momento che sullo sfondo, appena visibile, si scorge lo stesso dettaglio di Laio trascinato da un demone-tratto da un'incisione di Pietro Testa, che abbiamo individuato all'interno del dipinto con Manto a Braunschweig.

Altre due piccole tele in *pendant*, da noi per la prima volta inserite nel *corpus* di Van Wijnen, sono apparse in un'asta a Londra nel 1988¹⁹⁹ con una erronea attribuzione ad 'ambito napoletano del XVIII sec.' (FIGG. 46-47).

Nella prima viene rappresentata una misteriosa scena dove un indovino dal capo velato, in una posa vagamente michelangiolesca, sta compiendo alcuni sortilegi, aiutato da un personaggio alato rappresentato a mezzo busto in una posa che rimanda a quella del *Busto del Belvedere*. Una strega alle spalle dell'indovino scruta l'intera scena, mentre nell'aria satura di bagliori infernali scorgiamo una piccolissima strega a cavallo di una scopa ed un demone su un mostro alato. È dato notare, del resto, evidenti tangenze iconografiche tra l'indovino dal capo velato e Saul in *Saul e la Strega di Endor* di Salvator Rosa, oggi a Parigi (Musée du Louvre)²⁰⁰. L'opera condivide non pochi elementi in comune con la rappresentazione dell'*Atto di negromanzia di Tiresia* del quadro di Braunwscheig e di un'altra versione dello stesso soggetto a Kassel. Un dettaglio che però ci fa desistere dal considerare anche quest'opera come rappresentante lo stesso tema è costituito dal fatto che l'indovino viene rappresentato con un'enorme libro poggiato sulle ginocchia, da

cui forse sta leggendo alcune formule magiche, particolare che contrasta con la cecità di Tiresia. Tale aspetto era stato già segnalato da Marco Chiarini in riferimento ad un altro dipinto dell'artista conservato a Palazzo Pitti (FIG. 45)²⁰¹, che si qualifica come una versione vicinissima all'opera che stiamo analizzando.

Nel *pendant* è presentato, invece, un 'moderno' incantesimo del sonno compiuto da uno stregone barbuto in abiti contemporanei a danno di un giovane contadino. Una strega rischiarava il volto del malcapitato con una lanterna, mentre tutt'intorno un groviglio di corpi nudi e creature mostruose emerge dal potente fascio di luce che squarcia il cielo. Alle spalle dello stregone un'enorme bolla di sapone sembra ricordarci che la vanità delle cose permea di sé la vita terrena ma ancor di più il mondo delle fantasmagorie e che non c'è poi molta differenza tra sogno e realtà. L'opera appena descritta costituisce senz'altro un *unicum* all'interno del *corpus* dell'artista, dal momento che non siamo a conoscenza di altri esempi in cui egli si cimenti in una scena di incantesimo 'moderna', benché, in questo caso, essa appaia comunque collegata alla 'Stregoneria mitologica' raffigurata nel suo *pendant*. Tale considerazione parte dall'assunto che, a nostro avviso, non possono essere incluse nel *corpus* di Van Wijnen le numerose Stregonerie apparse negli ultimi vent'anni sul mercato con un'attribuzione all'artista, ove si vedono uomini nudi addormentati e privi di sensi circondati da streghe in abiti contemporanei²⁰²; esse, infatti, pur riproponendo in parte alcuni aspetti riscontrabili nell'opera del nostro, sono prive della complessità contenutistica e dell'energia cromatica tipici dell'artista olandese.

La cifra distintiva delle opere di ambito diabolico-stregonesco realizzate da Van Wijnen risiede, infatti, in quell'aura di mistero che promana dai suoi stimolanti rebus visivi, resa ancor più perturbante dal manifestarsi dell'effetto del *déjà vu*. Quello che sfugge, si sa, è anche ciò che maggiormente accende la nostra curiosità, la nostra voglia di svelare il celato. Attraverso tale processo di seduzione Van Wijnen, proprio come i demoni che tentano Sant'Antonio, cerca di catturarci in un inganno favorito dal nostro stesso desiderio di riconoscere per conoscere. Al contrario del Santo ci lasciamo attrarre da questi mondi fantastici con la speranza di dare corpo ai fantasmi e rendere intellegibili le illusioni: diversamente non avremmo scritto questa tesi.

NOTE

¹ L. Silver, *Hieronymus Bosch*, New York-Londra 2006, pp. 391-397.

² R. van Bastelaer, *Peter Bruegel l'ancien, son oeuvre et son temps; étude historique suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé*, par René van Bastelaer et d'un *Catalogue raisonné de son oeuvre peint*, par Georges H. de Loo, Bruxelles 1907, pp. 351-352.

³ «Notre artiste [Jan] enrichi par ses ouvrages aimoit la magnificence. Ses habits d'hiver étoient de velours, & c'est delà que le nom de *Brueghel de Vlour* lui fut donné, comme *Brueghel d'Enfer* à son frère, parce qu'il représentoit ordinairement l'Enfer ou dës Incendies», in J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands...* cit. 1753, I, p. 378.

⁴ La spiegazione più completa sulla confusione dei soprannomi dei fratelli Pieter e Jan Brueghel e sui diversi nomi utilizzati per designarli all'interno degli inventari seicenteschi è contenuta in G. Marlier, *Pierre Breugel le Jeune*, edizione postuma a cura di J. Folie, Bruxelles 1969, pp. 17-28.

⁵ Si tratta della Tentazione già in coll. Coppé, a Tenneville, per la quale si rimanda a Mostra Cremona 1998, *Pieter Breughel il Giovane (1564-1637/8) - Jan Brueghel il Vecchio (1568-1625). Tradizione e Progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento*, catalogo a cura di K. Ertz, Cremona (Museo Civico Ala Ponzone, 26 settembre - 20 dicembre 1998), Lingen 1998, pp. 64-67, cat. 6; una versione pressoché identica si trovava in coll. Castronuovo a Madrid, si veda K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Lingen 2000, 2 voll. (I, cat. 446).

⁶ G. Marlier, *Pierre Breugel...* cit. 1969, p. 19.

⁷ Sui rapporti tra l'artista e il cardinale Federico Borromeo si veda soprattutto S. Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Firenze-Milano 1983, pp. 28 sgg.

⁸ Sulle relazioni tra Jan, Ascanio Colonna e i cardinali Benedetto Giustiniani e Francesco Maria Del Monte si veda C. Göttler, *Fire, smoke and vapour. Jan Brueghel's "Poetic Hells": "Ghespooek" in early modern European art*, in C. Göttler, N. Wolfgang (a cura di), *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leida-Boston 2008, pp. 19-46 (25-26, 40-43). Su Jan e il collezionismo romano nel Seicento soprattutto S. Bedoni, *Jan Brueghel...* cit. 1983, pp. 48-80.

⁹ K. Ertz, C. Nitze-Ertz, *Jan Breughel der Ältere...* cit. 2008 (di seguito 'Ertz 2008'), II, cat. 323; una versione identica alla precedente è comparsa sul mercato parigino nel 2001, ivi, cat. 324.

¹⁰ Si veda la nota 14 di questo cap.

¹¹ Per una ricognizione generale sulla storia dell'utilizzo del rame come supporto pittorico si veda Mostra Phoenix/Kansas City/L'Aia, *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, catalogo a cura di M. K. Komanecky, Phoenix (Art Museum, 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999), Kansas City (The Nelson-Atkins Museum of Art, 28 marzo - 13 giugno 1993), L'Aia (Mauritshuis, 26 giugno - 22 agosto 1999), New York 1999. Per quanto riguarda la novità dell'uso del rame tra i pittori olandesi che lavorano a Roma a cavallo tra Cinque e Seicento si veda anche F. Cappelletti, *Il fascino del Nord: paesaggio, mito e supporto lucente*, in Mostra Roma 2001, *Caravaggio e il genio di Roma*, catalogo a cura di C. Strinati, Roma (Palazzo di Venezia, 10 maggio - 31 luglio 2001), Milano 2001, pp. 174-205.

¹² C. Göttler, *Fire, smoke and vapour...* cit., in C. Göttler, N. Wolfgang (a cura di), *Spirits Unseen...* cit. 2008, pp. 43-45.

¹³ P. A. Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*, Parigi 1992, pp. 38-42.

¹⁴ S. Bedoni, *Jan Brueghel...* cit. 1983, p. 46. È interessante qui rimarcare le parole utilizzate da P. P. Bosca, il quale, nella sua opera pubblicata nel 1672, affermava che l'*Inferno* di Brueghel, per la maestria con cui era stato realizzato, non solo non incuteva paura ma, addirittura, era in grado di tranquillizzare l'animo: «[...] hic videntes Auerni flammae, damnati-

que manes tanta operis venustate picti: ut, cum alibi tartara extimescant, hic spectatores metu vacui oculis, & animo requirant», in P. P. Bosca, *De origine et statu Bibliotheca Ambrosianae hemidecas*, Milano 1672, p. 120. Due secoli dopo G. Crivelli (1862), parlando della stessa opera scriverà: «C'è qui un quadretto che...che ne spalanca dinanzi quasi d'un colpo tutto l'inferno. [...] Non l'abbia il Bosca rimirato più che tanto questo quadretto, o che per dar sulle fibre del seicento ci volesse qualcosa di più sensibile d'un inferno in pittura. L'una o l'altra davvero. Poiché se appena si osservi siffatto lavoro, e se ne venga stenebrando pur colle lenti quell'aer cieco, che par resistere alla cupa luce di un fuoco, che senza stringersi in fiamme comprende e arroventa tutto quel baratro, ne vedi venire fuori tanti mostri e tanti strazii che ti abbrividano il cuore», in G. Crivelli, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano 1868, p. 26.

¹⁵ Si rimanda alla nota 4 del cap. I.

¹⁶ K. van Mander, *Den grond...* cit. 1973, I, p. 193 (cap. 7, f. 31v33).

¹⁷ «Nu aengaende de Poeetsche Helle, die en is niet anders, als alderley zonden, en de ongevallheden en rampen, die den roeckeloosen ondeugende Menschen door quade werken overcomen en treffen, en de knagende wroegende Conscientie diese pijnigh en veroordeelt [...] », in K. van Mander, *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidijs Nasonis, in Het Schilder-Boeck...* cit. 1604, f. 32r17-21.

¹⁸ A tal riguardo G. Mancini scriveva: «Doppo questo vi fu [...] Broglio, di nation [...], nato in [...]. Fece in picciolo molto bene et in particolare ad un gentilhuomo di diletto fece un paesaggio che rappresentava l'incendio del monte di Ethna con città, villaggi et numero di huomini di diverse nationi che le figure le maggiori eron quant'una formica, nondimeno rappresentavano et esprimevano quello che desiderava; et quel ch'è più, in esse vi riservava quei reflexi dei lumi ch'a mio gusto era cosa molt'artificiosa et degna di esser vista», in G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura...* cit. 1956, I, p. 260.

¹⁹ K. van Mander, *Den grond...* cit. 1973, II, p. 523 nota 77.

²⁰ In area nederlandese si conoscono solamente due quadretti datati tra gli anni 1530-40 che rappresentano Orfeo che incanta gli animali alle porte degli Inferi ed Orfeo agli Inferi, opere accostabili alle coeve rappresentazioni di Jan Mandijn e Herri met de Bles, dunque pienamente nella tradizione boschiana; si veda G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption...* cit. 1980, pp. 228-229, catt. 85, 122, figg. 240-241.

²¹ Sul mito di Orfeo ed Euridice si veda C. Richard, *La légende d'Orphée et d'Eurydice au XVIe et au XVIIe siècles*, in Mostra Tourcoing/Strasburgo/Ixelles 1994-95, *Les Metamorphoses d'Orphée*, catalogo a cura di C. Camboulives, M. Levallée, Tourcoing (Musée des Beaux-Arts, 19 novembre 1994 - 30 gennaio 1995), Strasburgo (Ancienne Douane, 4 marzo - 30 aprile 1995), Ixelles (Musée Communal, 19 maggio - 30 luglio 1995), Bruxelles 1995, pp. 43-51.

²² La xilografia si trova all'interno di B. Salomon, *La Metamorphose d'Ovide figurée*, Lione 1557; essa è stata ripresa nell'Orfeo agl'Inferi di Virgil Solis in *Tetrasticha in Ovidii Metamorphoseon. Lib. XV quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss. Et iam primum in lucem editae*, Francoforte sul Meno 1563. Si vedano le schede delle immagini 44 e 47 (Orfeo e Euridice) in www.iconos.it.

²³ U. Härting, *Frans Francken der Jüngere...* cit. 1989, p. 49, cat. 336, fig. 5 e Mostra Tourcoing/Strasburgo/Ixelles 1994-95 cit., cat. 17.

²⁴ I. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn...* cit. 1983, I, pp. 88-89; II, cat. II.131; III, fig. 313.

²⁵ Sulle illustrazioni presenti nelle numerose edizioni dell'*Eneide* circolanti nei Paesi Bassi e sulla diffusione di quest'opera nella cultura nederlandese si rimanda ai capp. IV e V di J. ten Brink Goldsmith, *Leonaert Bramer's illustrations for Virgil's "Aeneid"*, tesi di dottorato discussa a Berkeley, California, 1981; in particolare sull'edizione di S. Brandt, pp. 221 sgg.

²⁶ Prima delle opere di Jan in ambito fiammingo si conoscono solamente due curiosi *pendants* conservati ad Arnheim, erroneamente attribuiti ad Herri met de Bles, in cui Enea in compagnia della Sibilla e, in uno di essi, anche di Virgilio, attraversa un inferno i cui detta-

gli sono riprese letterali del *Trittico del Giardino delle Delizie* di Bosch; si veda G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption...* cit. 1980, p. 229, catt. 152-153, figg. 242-243.

²⁷ J. de Jong, *De oudheid in fresco. De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1370-1555*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Leida, 1987 (soprattutto pp. 165-184); J. de Jong, "Per seguir virtute e conoscenza". *De omzwingen van Aeneas in de italiaanse wandschilderkunst*, «Incontri. Rivista di studi italo-nederlandesi», 1988 III (3), pp. 123-136.

²⁸ «[...] Omero formò principalmente due omini eccellenti per esempio di vita, uno nelle azioni, massimo nelle belliche, che fu Achille, l'altro nelle passioni e tolleranze, e precipuamente essiliari e calamitose, che fu Ulisse; uno fortissimo, l'altro prudentissimo [...] [Virgilio] unì le virtù tutte in un solo e formò Enea eccellentissimo e di perfezion migliore; e tanto in questo avanzò Omero quanto che egli vi aggiunse il condimento necessarissimo della religione e pietà [...]», in G. P. Capriano, *Della vera poetica*, Venezia 1555, in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari 1970-74, 4 voll. (1970, II, pp. 313, 315).

²⁹ Sull'argomento cfr. D. C. Allen, *Undermeanings in Virgil's "Aeneid"*, in *idem*, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimora-Londra 1970, pp. 135-162 (sull'interpretazione neoplatonica dell'episodio di Enea e la Sibilla pp. 152-154).

³⁰ Ivi, pp. 160-161. Tale visione allegorica del mito virgiliano arriverà alle estreme conseguenze con le interpretazioni di J. Hugues (*Vera historia Romana*, Roma 1655), il quale interpreta il viaggio di Enea come simbolo del viaggio di San Pietro da Antioca a Roma per fondare la nuova Chiesa; ivi, p. 162.

³¹ Ertz 2008, II, cat. 371.

³² Ivi, II, cat. 332.

³³ Ivi, II, catt. 333, 333 a.

³⁴ Scheda di K. Ertz, in Mostra Essen/Vienna/Anversa 1997-98, *Pieter Breughel le Jeune (1564-1637/8) - Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625). Une famille des peintres flamands vers 1600*, catalogo a cura di K. Ertz, Essen (Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, 16 agosto - 16 novembre 1997), Vienna (Kunsthistorisches Museum, 9 dicembre 1997 - 14 aprile 1998), Anversa (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 maggio - 26 luglio 1998), Lingen 1998, p. 136.

³⁵ Scheda di U. Neidhardt, ivi, p. 132.

³⁶ Ertz 2008, II, cat. 333a, 335.

³⁷ R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, 2 voll. (I, cat. 237, pp. 182-183; II, figg. 308, 313-315).

³⁸ Sulla collaborazione tra Jan Brueghel e Hans Rottenhammer e tra di essi e Paul Bril si veda S. Bedoni, *Jan Brueghel...* cit. 1983, pp. 42-45; scheda n. 15 di A. van Suchtelen, in Mostra Los Angeles/L'Aia 2006-07, *Rubens&Brueghel. A Working Friendship*, catalogo a cura di A. T. Woollett, A. van Suchtelen, Los Angeles (J. P. Getty Museum, 5 luglio - 24 settembre 2006), L'Aia (Mauritshuis, 21 ottobre 2006 - 28 gennaio 2007), Los Angeles 2006, pp. 128-135.

³⁹ Per l'opera si veda Mostra Brake/Praga 2008-09, *Hans Rottenhammer. Begehrte-vergesen-neu entdeckt*, catalogo a cura di H. Borggrete, L. Kone ný, V. Lüpkes, V. Vlnas, Brake (Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, 17 agosto - 16 novembre 2008), Praga (Nationalgalerie, 11 dicembre 2008 - 22 febbraio 2009), Monaco 2008, cat. 26. Nel 1626 il quadro si trovava già ad Anversa, giacché esso viene rappresentato all'interno della collezione di Cornelis van der Geest, ivi, pp. 76-77.

⁴⁰ L'opera viene ritenuta da K. Ertz copia da un originale di Brueghel; un'altra copia è apparsa in un'asta Sotheby's a Londra nel 2007 come opera di bottega, cfr. Ertz 2008, II, catt. 322, 322/1. Quest'ultima viene invece attribuita alla cerchia di Hendrick van Balen ed interpretata come un'*Allegoria della natura* in Mostra Brake/Praga 2008-09 cit., p. 82, fig. 131.

⁴¹ M. A. Chiari Moretto Wiel (a cura di), *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Milano 1994;

per l'incisione del *Giudizio* di Giacomo Leonardis si veda pp. 92-93, cat. 92.

Bisogna rimarcare che all'interno della bottega di Tintoretto si formano numerosi pittori nordici, i quali assistevano il maestro veneziano nell'esecuzione delle opere, e che, come ricorda Carlo Ridolfi, «non capitasse Italiano e oltramontano a Venetia che non ritraesse le pitture sue, e non procurasse erudirsi sotto di lui»; sull'argomento si veda C. Limentani Virdis, *Jacopo Tintoretto e i pittori nordici. La dinamica figura-sfondo*, in P. Rossi, L. Puppi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia (Università Ca' Foscari, 24-26 novembre 1994), Padova 1996, pp. 139-143 e B. W. Meijer, *Fiamminghi e olandesi nella bottega veneziana: il caso di Jacopo Tintoretto*, in Mostra Venezia 1999-2000, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo a cura di B. Aikema, B. L. Brown, Venezia (Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), Milano 1999, pp. 132-143.

⁴² Ertz 2008, II, cat. 277.

⁴³ T. Fusenig ritiene che siano ascrivibili a Rottenhammer anche le figure tratte da Tintoretto nella già citata *Giunone agli Inferi* di Dresda, idea non accettata da Ertz, in T. Fusenig, scheda cat. 32 in Mostra Brake/Praga 2008-09 cit., pp. 126-128. Rottenhammer, in effetti, si era già ispirato al gruppo tratto dal *Massacro degli Innocenti* per rappresentare il *Ratto delle Sabine*, noto in varie versioni, di cui una di ubicazione sconosciuta e l'altra a Chatsworth, collezione Devonshire; si veda A. J. Martin, *Aus Rom zurück in Venedig-Rottenhammers "Raub der Sabinerinnen"*, in H. Borggreve, V. Lüpkes, L. Konečný, M. Bischoff (a cura di), *Hans Rottenhammer (1564-1625)*, Convegno Internazionale di Studi, Brake (Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, 17-18 febbraio 2007), Marlburg 2007, pp. 55-65 (figg. 1, 5).

⁴⁴ Jan Brueghel era solito utilizzare quasi sempre gli stessi dettagli all'interno delle sue opere; a tal riguardo, oltre ai casi citati, si veda anche il gruppo – forse opera di Rottenhammer – con la donna sorretta sotto le braccia da demoni nel *Cristo nel Limbo* a L'Aia, che viene riproposto nell'*Enea e la Sibilla* di Vienna e in un'altra versione apparsa alla Tefaf 2008, in cui compare anche il dettaglio del piccolo demone che accende un fuocherello; per le opere citate si veda Ertz 2008, II, catt. 335, 332.

⁴⁵ Ivi, cat. 294.

⁴⁶ «[...] maar met zyn vyftigste Jaar veranderde hy zoo van keure als wyze van schilderen, en men zag hem als een tweeden Helsen Breugel [...]», cfr. A. Houbraken, *De groote Schouburgh...* cit. 1719, II, 14.

⁴⁷ «En zelfs kan ik my niet vernoeogen in't bezien der Helse gedochten van de *Helsen Breugel*, *Jeronimus Bos*, of *Zachtleven*, hoe geestichze ook mogen geacht worden. Dewijlze door haere al te onordentelijke gedochtelijkheyt de natuer schijnen gewelt aen te doen. Zeker de Hel der Poëten wort met bezadichder en stichtelijker waerschijnlijkheid geopent; en schoonze verziert is, zoo draegte de merkteykenen van gebeurlijkheyt; gelijk te zien is by *Virgilius*, [...]. Daer op hy dan zeer aerdig de verdere Helse quaelen vervolgens beschrijft: gelijk *Ovidius* die ook zeer zeedig en natuurlijk tentoonstelt, [...]», in S. van Hoogstraten, *Inleyding...* cit. 1678, p. 184.

⁴⁸ «Di certo l'inferno dei poeti si presenta con una verosimiglianza più ponderata ed edificante e, benché sia immaginario, quest'inferno ha tutte le caratteristiche della realtà, come si può vedere in Virgilio, quando egli così rievoca: *Alle porte della cittafella infernale, / la bocca del golfo, dove abitano il lutto abbattuto e la preoccupazione, / che il cuore sconvolge e consuma*. Egli descrive di seguito molto piacevolmente gli altri mali infernali, così come Ovidio, che li espone con molto decoro e in maniera naturale, cominciando così: *Il buio cammino verso l'Inferno è pericolosamente freddo. / Velenoso, puzzolente e pieno di migliaia di spine, e lungo questa strada le anime disgiunte dal loro corpo / Vanno errando fino a quando esse non trovano la milionesima porta*», ivi, pp. 184-185.

⁴⁹ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption...* cit. 1980.

⁵⁰ M. Klinge, *David Teniers II. Introduction aux tableaux*, in Mostra Bruxelles 1980, *Bruegel. Une dynastie des peintres*, catalogo a cura di P. Roberts-Jones et alii, Bruxelles

(Palais des Beaux-Arts, 18 settembre - 18 novembre 1980), Bruxelles 1980, pp. 251-258 (252).

⁵¹ J. Mack-Andrick, «*Teniers pinxit*». *Die Rezeption von David Teniers d. J. in der Reproduktionsgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*, in Mostra Karlsruhe 2005-2006 cit., pp. 76-86.

⁵² Nella trattatistica e negli inventari nederlandesi dell'epoca esiste, infatti, una differenza anche semantica tra i verbi *kopiëren* e *konterfeiten*, che riguardano la copia esatta di un'opera di un altro artista, e i verbi *nabootsen* e *navolgen*, che si riferiscono, invece, ad un'imitazione selettiva e per lo più stilistica. La reiterazione di invenzioni e schemi compositivi facilmente riconoscibili e altamente richiesti dal mercato, spinta talvolta al limite della contraffazione, non era, infatti, vista in maniera negativa e costituisce una pratica comune, vista la frequenza con cui negli inventari troviamo termini come *copyken*, *konterfeytsel* o piuttosto espressioni come *een schilderye naer* (un dipinto da).

Sulla categoria dell'imitazione artistica si veda R. W. Lee, *Ut pictura poesis...* cit. 1974, pp. 13-27 e J. M. Muller, *Rubens's Theory and Practice of Imitation of Art*, «The Art Bulletin», 1982 LXIV (1), pp. 229-247. Nello specifico, per quanto riguarda il contesto fiammingo-olandese, cfr. anche H. Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*, Monaco-Lipsia 1905, pp. 155-160; L. de Pauw-de Veen, *De begrippen "Schilder"...* cit. 1969, p. 330; B. van Haute, *David III Ryckaert: a seventeenth-century Flemish painter of peasant scenes*, Turnhout 1999, pp. 15-19.

⁵³ Nella teoria artistica nederlandese rappresentata dall'*Het Schilder-Boeck* di Karel van Mander, il termine 'maestro' assume due distinti significati, stando ad indicare, da una parte, il capobottega presso cui un artista effettuava il proprio apprendistato e, dall'altra, il modello di riferimento che s'intendeva emulare e che veniva liberamente scelto in base alle proprie inclinazioni naturali (*Gheneghentbeyt*); era anche possibile che le due figure coincidessero tra di loro, in modo che, attraverso un lungo processo di esercizio mimetico, si giungesse ad assimilare tanto lo stile e la prassi operativa quanto le invenzioni e le soluzioni formali del proprio modello. Sull'argomento si veda R. De Mambro Santos, *Il canone metamorfico. Saggio sulla pittura del manierismo fiammingo e olandese*, Sant'Oreste (Roma) 2002, pp. 126-137.

⁵⁴ J. Davidson, *David Teniers...* cit. 1980, p. 13.

⁵⁵ M. Klinge e H. Vlieghe riconoscono notevoli tangenze con il modello brouweriano in un'opera in collezione privata, datata 1635, che viene riprodotta in formato orizzontale nel già citato *Autoritratto di Teniers nel suo Atelier*; si veda Mostra Anversa 1991 cit., catt. 9, 11 (n. 29 p. 52).

⁵⁶ L'opera venne acquistata nel 1928 come autografa di A. Brouwer e come tale compare nel catalogo del 1931 (p. 70, cat. 2026). Successivamente gli studiosi si sono espressi in maniera molto divergente: E. Höhne avallora tale attribuzione, rifiutata categoricamente da G. Knuttel; J. M. Muller non si pronuncia, dichiarando di non aver visto l'originale. L'eco di questa primitiva attribuzione si è protratta fino ai nostri giorni, tanto che ancora oggi l'opera viene definita come appartenente alla 'cerchia di Brouwer'. A nostro avviso, come già suggerito da Knuttel, l'autore non è nè Brouwer, nè Teniers, bensì più probabilmente un imitatore o epigono di quest'ultimo, per la presenza di una citazione letterale dei mostri volanti ripresi da alcune sue Tentazioni più tarde. Cfr. E. Höhne, *Adriaen Brouwer*, Lipsia 1960, p. 21; G. Knuttel, *Adriaen Brouwer. The master and his work*, L'Aia 1962, p. 54 nota I; J. M. Muller, *Rubens: The Artist...* cit. 1989, p. 140, n. 280; G. Martin, scheda in Mostra Anversa 2004, *A house of art: Rubens as collector*, catalogo a cura di K. Belkin-F. Healy, Anversa (Rubenshuis, 6 marzo - 13 giugno 2004), Schoten 2004, pp. 202-203, cat. 42.

⁵⁷ E. Duverger, H. Vlieghe, *David Teniers der Ältere. Ein vergessener flämischer nachfolger Adam Elsheimers*, Utrecht 1971, pp. 58, 78.

⁵⁸ H. Trebbin considera come proveniente dalla 'cerchia di Teniers I' la Tentazione oggi conservata nello Staatliches Museum di Schwerin, per la quale era già stato anche fatto erro-

neamente il nome di C. Saftleven da parte di C. D. Comer e S. Gudlaugsson, ipotesi rifiutata da W. Schulz; oggi si è propensi a ritenere che l'opera sia stata invece realizzata da un non meglio identificato seguace di Teniers il Giovane. Cfr. H. Trebbin, *David Teniers und Sankt Antonius*, Francoforte sul Meno 1994, pp. 47-48, fig. 8; C. D. Comer, *David Teniers' "Temptation of Saint Anthony" Paintings*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Oberlin, Ohio, 1972, p. 42; W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, p. 186; K. von Berswordt-Wallrabe, in Mostra Schwerin 2003, *Jan Brueghels Antwerpen. Die flämischen Gemälde in Schwerin*, catalogo a cura di K. von Berswordt-Wallrabe, Schwerin (Staatliches Museum, 15 agosto - 30 novembre 2003), Schwerin 2003, pp. 110-111, cat. 60, p. 155.

⁵⁹ Mostra Berlino 2002 cit., cat. 7/2.

⁶⁰ Mostra Karlsruhe 2005-2006 cit., cat. 7 e Mostra Anversa 1991 cit., cat. 9.

⁶¹ Quanto detto trova un'ulteriore conferma nel fatto che la Stregoneria rappresentata sulla parete centrale dell'*Atelier* altro non è che la selezione della parte centrale di quella a Douai, riprodotte l'immagine della strega dai capelli al vento di cui abbiamo già discusso nel cap. III.

⁶² Rafael Valls Ltd. London, *Recent Acquisitions*, 2008, n. 30 e TEFAF: *The European Fine Arts Fair. Maastricht 2008*, Maastricht (MECC/Maastricht Exhibition & Congress Centre, 7-16 marzo 2008), Helvoirt 2008, p. 156.

⁶³ *La Tentazione di Sant'Antonio*, già coll. privata Karl Herweg, Recklinghausen, in W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, cat. 508, fig. 2; *La Tentazione di Sant'Antonio*, coll. Georg Graf Schönborn-Buchheim, Vienna, ivi, cat. 504 (per la riproduzione del dipinto si veda Mostra Amburgo 2008, *Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Marx Ernst*, catalogo a cura di O. Westheider, M. Philipp, Amburgo (Bucerius Kunst Forum, 9 febbraio - 18 maggio 2008), Monaco 2008, cat. 28) e cat. 12, fig. 110 (disegno preparatorio conservato a Kassel, Staatliche Kunstsammlungen); *La Tentazione di Sant'Antonio*, coll. Richard Warwick-Pendarves, in asta Londra (Sotheby's), 1954/10/20, n. 37 (non si trova nel catalogo di Schulz e viene interpretata come un'*Allegoria di animali* nella documentazione dell'RKD).

⁶⁴ Hollstein LV, pp. 159-161, cat. 8; alla base dell'incisione si trova la seguente iscrizione: *Beatus vir qui suffert tentationem: quoniam cum probatus fuerit, Accipiet coronam uitae, quam Repromisit Deus diligentibus se iacobi j.* Nel primo stato al centro si legge *D Teniers in. et excud. cum priuilegio*, mentre nel secondo stato la parola *excud.* è modificata in *pincit*.

⁶⁵ Il disegno di Rennes e l'incisione hanno le stesse misure e le stesse proporzioni, ma il trattamento molto blando del gruppo di figure rende difficile pensare ad un disegno di mano di Teniers, anche perché non conosciamo altri suoi disegni a penna. M. Klinge ipotizza che Teniers abbia disegnato solo la grotta e che le figure siano di mano di un altro artista o aiutante, in M. Klinge, *David Teniers der Jüngere als Zeichner...* cit. 1997, pp. 100-103, catt. 3, 4.

⁶⁶ Monogrammata e datata HSL 1634, in Holl. XXIII, p. 145, cat. 41.

⁶⁷ Van Dyck lavorerà alla gran parte dei ritratti prima della sua partenza per l'Inghilterra (1632) o, più probabilmente, durante il suo soggiorno ad Anversa e Bruxelles del 1634-35; si veda H.-J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis...* cit. 1984, pp. 52-72, 91-157.

⁶⁸ Per l'incisione si veda M. Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné*, Bruxelles, 1956, 2 voll. (I, p. 255, cat. 90; II, 90.II); H. Hymans, *Lucas Vosterman, 1595-1675, et son oeuvre gravé*, Amsterdam 1972, pp. 194-195, cat. 208; per il disegno cfr. M. Schapelhoouman, *Tekeningen van Noord- en Zuidnederlandse kunstenaars geboren voor 1600*, Amsterdam 1979, pp. 36-37, cat. 16.

⁶⁹ Le iscrizioni latine in alcuni casi, tra cui quello di Saftleven, vengono aggiunte solamente nell'edizione di Gillis Hendricx del 1646.

⁷⁰ Smith e Renckens interpretano la creatura sotto il braccio di Cornelis come un mostro; D'Hulst e Vey vi riconoscono la testa di una foca, ma senza spiegarne il significato; Hymans ipotizza si possa trattare di un ippopotamo, laddove Schulz lo interpreta come un delfino; Schapelhoouman, più giustamente, parla di un 'mostro indefinito'. Cfr. B. J. A. Renckens, *Enkele notities bij vroege werken van Cornelis Saftleven*, «Bulletin Museum Boymans van

Beuningen», 1962 XIII, pp. 59-74 (62); Mostra Anversa/Rotterdam 1960, *Antoon van Dyck. Tekeningen en olieverfschetsen*, catalogo a cura di R. A. D'Hulst, H. Vey, Anversa (Rubenshuis, 1 luglio - 31 agosto 1960), Rotterdam (Museum Boymans van Beuningen, 10 settembre - 6 novembre 1960), Anversa 1960, pp. 123-124, cat. 86; H. Hymans, *Lucas Vosterman...* cit. 1972, p. 194; W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, p. 3; M. Schapelhouman, *Teekeningen...* cit. 1979, p. 36.

⁷¹ Sotto il ritratto di Cornelis di mano di van Dyck si trova la scritta *CORNELIVS SACH- TLEEVEN / Cornelius Sachtle (e) ven Pictor Eximius*.

⁷² J. M. Muller, *Rubens: The Artist...* cit. 1989, pp. 142-143, nn. 293-301 (le opere realizzate in collaborazione con Rubens sono le nn. 294, 295, 297 e 298). L. Burchard riconosce la collaborazione tra i due anche in un'opera di cui esisteva una copia nel mercato firmata e datata *C. Saftleven 1631*; il dipinto, apparso nella mostra *Oilieverfschetsen van Rubens* (Rotterdam 1953, cat. 80), ci dà l'idea del periodo in cui i due hanno lavorato insieme.

Sui rapporti tra Cornelis e Rubens cfr. anche M. Rooses, *Rubens' Leven en Werken*, Amsterdam-Anversa-Gand 1903, p. 606 e B. J. A. Renckens, *Enkele notities...* cit. 1962, p. 70.

⁷³ H. Vlieghe, *David Teniers...* cit. 2011, p. 15, fig. 11. Per l'opera di Saftleven si veda anche Mostra Anversa 2004 cit., pp. 213-215, cat. 47; M. Klinge assegna il dipinto ad Herman Saftleven, in Mostra Anversa 1991 cit., cat. 4.

⁷⁴ «Nr. 725 Ein Stückhel von Öhlfarb auf Holcz, warin ein Baurenkuchel mit vnterschiedlichen Geschieren, darbey ein Weib stehet, Pöckh, Gaissen, ein Gansz, ein Han vnnt ein Hen. In einer Schwartz eben glatten Ramen. Original von Sachtleben vnndt die Figuren von David Theniers», in A. Berger, *Inventar des Kunstsammlung...* cit. 1883, p. CXLIX. Un altro riferimento simile si trova all'interno dell'inventario di Abraham van Lamoen del 7 dicembre 1661: «Een stuck van Saechtlevens gestoffeert van Teniers» (Den, n. 62, p. 228; Duv VIII, p. 232). M. Klinge e B. van Haute ritengono che tale notazione si riferisca ad una collaborazione tra Herman Saftleven e Teniers, ma a nostro avviso si deve piuttosto pensare a Cornelis, come affermato anche da Vlieghe; cfr. Mostra Anversa 1991 cit., p. 19; B. van Haute, *David III Ryckaert...* cit. 1999, p. 22; H. Vlieghe, *David Teniers...* cit. 2011, p. 24.

⁷⁵ Si veda in particolar modo R. James, *Van "boerenhyusen" en "stilstaende dinghen"*, in Mostra Rotterdam 1994-95, *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, catalogo a cura di N. Schadee, Rotterdam (Historisch Museum, 15 ottobre 1994 - 15 gennaio 1995), Zwolle 1994, pp. 132-141 (133-135).

⁷⁶ W. Schulz sosteneva che le opere di *spoockerijen* realizzate da Teniers e Cornelis Saftleven dovessero essere interpretate come apporti indipendenti, negando, dunque, espressamente l'influsso dell'olandese sul fiammingo, in *idem*, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, p. 11; lo studioso ha, in seguito, modificato questa sua idea in Mostra Rotterdam 1994-95 cit., p. 204. Sull'importanza del repertorio figurativo dei fratelli Saftleven sul giovane Teniers cfr. anche B. J. A. Renckens, *Enkele notities...* cit. 1962, p. 72; B. van Haute, *David III Ryckaert...* cit. 1999, p. 22; H. Vlieghe, *David Teniers...* cit. 2011, p. 23. Anche J. Mack-Andrick riscontra nelle Tentazioni di Teniers alcune riprese dal repertorio figurativo di Saftleven, in Mostra Karlsruhe 2005-06 cit., p. 102.

⁷⁷ W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, pp. 4-5.

⁷⁸ «Doortds soo en can den roem van *Cornelis Saftlevens* Schilder van Rotterdam niet ghedooghen dat de Faem niet en sou op het wereldts Tonneel gheruchtbaer maecken sijn liefelike ende wel ghemanierde handelingh in stilstaende dinghen als keucken-goet, beestjens, fruydt, en alderhande spoockerijen op de manier van *Herman Saftleven* die sijnen Broeder was daer alle Const-lievende Kenders en Lief-hebbers seer toegheneghen sijn om den groot-en welstandt en levens schijn die daer in te sien is», in C. de Bie, *Het Gulden...* cit. 1662, p. 412.

⁷⁹ «Dav. Teniers [...], wiens wyze van schilderen hy [C. Saftleven] nabootste», in A. Houbraken, *De groote Schouburgh...* cit. 1718, I, p. 343.

⁸⁰ H. Vlieghe, *David Teniers...* cit. 2011, pp. 21-22.

⁸¹ Ivi, p. 20.

⁸² K. van der Stighelen, *De (atelier-) bedrijvigheid van Andries Snellinck (1587-1653) en Co.*, «Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen», 1989, pp. 303-341 (303).

⁸³ Sulla famiglia Verbeeck si veda J. Op de Beeck, *De Familie Verbeeck. Een raar schildersgeslacht uit Mechelen*, in Mostra Malines 2003, pp. 45-54; si veda anche G. Faggini, *Tra Bosch e Bruegel: Jan Verbeeck*, «Critica d'arte», 1969 CVIII, pp. 53-65.

⁸⁴ Sull'argomento si veda soprattutto P. Vandenbroeck, *Verbeeck's peasant weddings: a study of iconography and social function*, «Simiolus», 1984 XIV (2), pp. 79-124.

⁸⁵ I. M. Veldman, *Images of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: the work ethic rooted in civic morality or Protestantism?*, «Simiolus», 1992 XXI (4), pp. 227-264 (fig. 26 e p. 264).

⁸⁶ Cornelis Saftleven, *La Satira dei contadini*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, in W. Schulz, *Cornelis Saftleven...* cit. 1978, cat. 501, fig. 3; P. de Bloot, *Die wil rechten om een koe*, Amsterdam, Rijksmuseum, in B. J. A. Renckens, *Enkele notities...* cit. 1962, pp. 73-74, fig. 26.

⁸⁷ *La Tentazione di Sant'Antonio tra i peccati capitali*, Madrid, Museo Nacional del Prado; *La Tentazione di Sant'Antonio tra i peccati capitali*, asta Vienna (Dorotheum), 1999/06/09, n. 70 e TEFAF 2000 (Ksth. de Boer, Amsterdam); *La Tentazione di Sant'Antonio tra i peccati capitali*, asta Londra (Christie's), 1979/09/29, n. 106.

⁸⁸ A tal riguardo si veda l'episodio narrato da Van Mander nella vita di Cornelis Ketel, dove un contadino scambia un quadro rappresentante Danae nuda per l'*Annunciazione della Vergine*: «[...] a proposito di tale dipinto vi è un aneddoto alquanto buffo da raccontare, riguardante un contadino che, passando un giorno dinanzi alla dimora di Ketel e vedendo l'opera, chiese alla moglie dell'artista di poterla osservare da vicino, convinto di averla capita e mostrando un grande interesse nei suoi confronti: "Cara signora, lei è in grado di fare altrettanto? Faresti molto bene a provarlo"; proseguendo nei suoi ragionamenti speculativi, egli aggiunse: "Credo di aver indovinato il tema di quest'opera; è un'Annunciazione di Maria, ove gli angeli santissimi portano il messaggio a Nostra Signora", si pavoneggiava, eccitatissimo, lodando il suo buon giudizio e intendimento, scambiando un Cupido volante per un angelo e Danae, sdraiata nuda su un giaciglio riccamente decorato, per Maria. Se ne andò per la propria strada con il suo rozzo discernimento, saccante come prima», traduzione di R. De Mambro Santos, in K. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, a cura di R. De Mambro Santos, Sant'Oreste (Roma) 2000, p. 318. (ff. 279v, 280r).

⁸⁹ Nell'iscrizione che accompagna il ritratto di A. Brouwer nell'*Iconographie* di Van Dyck, il pittore era definito «GRYLLORVM PICTOR ANVERPIAE», dove il termine *grillo*, già usato in riferimento all'opera di Bosch da parte di Felipe de Guevara, designa piuttosto nel Seicento opere dallo stile 'non banale', dunque divertenti ed accattivanti. Sul termine *Grillen* si veda l'interessante contributo di P. Vandenbroeck, *Zur Herkunft und Verwurzelung der "Grillen". Vom Volksmythos zum kunst- und literaturtheoretischen Begriff, 15-17 Jahrhundert*, «De Zeventiende Eeuw», 1987 III, pp. 52-84. Sulla terminologia utilizzata per descrivere le immagini di contadini nella letteratura artistica si veda J. Muylle, «*Pier den Drol*»- *Karel van Mander en Pieter Bruegel. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600*, in H. Vekeman, J. Müller Hofstede (a cura di), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, pp. 137-144.

⁹⁰ «[...] meest opmerkelijk is de spanning, de dichotomie tussen de toenmalige appreciatie en de door de kunstgeschiedenis algemeen aanvaarde didactisch-moraliserende tendens die in boeren-, bedelaars- en spreekwoordenvoorstellingen, in vastenavondikonografie en in religieuze taferelen met monsters en vreemde wezens, m.a.w. in de zgn. genreschilderkunst, wordt herkend. Het 16de en 17de eeuwse begrippenapparaat alludeert geenszins op zulke beleerende intenties», ivi, p. 141.

⁹¹ «[...] vreemde grillen ende bootsen die daer in ghesneden syn, dwelck meer tot verstandighe ende zedelicke boerden verwechen mochte dan tot eeinghe devocie [...]», ivi, p. 144 nota 59.

⁹² C. de Bie, *Het Gulden Cabinet...* cit. 1662, p. 310; A. Houbraken, *De groote Schouburg...* cit. 1719, II, p. 14.

⁹³ Per il significato dei termini «snaak» e «snakerij» si veda WNT cit., 1936, XIV, pp. 2231-32, 2245.

⁹⁴ Per approfondimenti sull'album di Thysius si veda J. Schaepe, *Prenten...* cit. 1994, pp. 247-310.

⁹⁵ Il primo fondamentale aspetto è che, a metà Seicento, volendo indicare una serie di rappresentazioni dal carattere ilare, satirico, faceto, si faceva ancora riferimento al nome di Bruegel come rappresentativo di una tipologia di incisioni umoristiche. Il nucleo principale dell'album di Thysius è da individuare nelle prime incisioni del maestro, quasi tutte pubblicate da Hieronymus Cock intorno alla metà del XVI secolo; sono rappresentati in piccola minoranza anche altri generi, tra cui allegorie religiose, scene mitologiche, paesaggi, mentre in grande numero risultano essere le incisioni ornamentali. Come suggerisce il nome assegnato dallo stesso collezionista all'album, si tratta però per lo più di *snakerijen*, dunque di opere caratterizzate da un senso di ilarità ed umorismo con cui vengono trattate soprattutto scene a sfondo erotico: tentativi di adulazione, seduzione, scene di gelosia, intrighi amorosi si affiancano a scene di vita contadina ed immagini allegoriche. La gran parte di tali incisioni riporta iscrizioni sia in olandese che in francese e significativa è la presenza di numerose rappresentazioni di genere di artisti francesi, tra cui soprattutto Jean Couvay e Gilles Rousselet. Ciò farebbe pensare al fatto che le incisioni non sarebbero state messe insieme da Thysius, ma che, più probabilmente, l'intero album sarebbe stato da lui acquistato a Parigi durante un viaggio compiuto nel 1646; esistono, in effetti, molte tangenze tra l'album di Leida e gli album di Nicolas Accart e Michel de Marolles. Per approfondimenti su N. Accart si veda V. Meyer, *Nicolas Accart, un amateur du XVII^e siècle*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1988, pp. 55-67; su M. de Marolles si veda A. Schnapper, *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, vol. II, *Oeuvres d'art*, Parigi 1994, pp. 247-253.

⁹⁶ A. Bredius, *Het schildersregister van Jan Sysmus...* cit. 1890, pp. 5, 307; C. de Bie, *Het Gulden...* cit. 1662, p. 310; A. Houbraken, *De groote Schouburg...* cit. 1719, II, p. 14; N. Visscher, *Catalogus van groote en kleen land-kaerten, steden, print-kunst en boeken van Nicolaes Visscher van Amsterdam*, Amsterdam 1680, p. 20; *Een Snakery*, door Jan Steen: Hoet II, p. 176; *Frans Hals. Verscheide Snakige Beelden*: Hoet II, p. 425; *Verscheide snaakige Figuren*, door F. Hals: Hoet III, pp. 320, 358; *een Snakerijtje, beide geschildert door van Beusom*, inv. di Johannes Rigo naar Smyrna, 1670: Bredius non pubblicato; *Eenige snakery voor en om schoorsteen van Brisé f 8*, asta Amsterdam, 1678/05/17: Bredius non pubblicato, Bred IV, p. 1250; *Twee snaeckerijtjes gedaen door Cornelis Begga*, inv. di Aeltie Pieterz Begga, vedova di Sir Willem Claesz Stam, Haarlem, 1684/06/08: Bred VII, p. 98.

⁹⁷ Holl. III, catt. 30-41. Il termine *groteszen* riferito alle rappresentazioni satiriche si ritrova, invece, nel titolo di un album del 1637 conservato al Rijksprentenkabinet; sull'argomento cfr. le interessanti considerazioni contenute in E. de Jongh, G. Luijten, *Mirror of everydaylife. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*, traduzione a cura di M. Hoyle, Amsterdam-Gand 1997, pp. 21-24.

⁹⁸ Per un'approfondita ricognizione sulla biografia, la produzione artistica e la storia della critica relativa all'artista si veda il contributo di C. S. Salerno, *Jacob Isaacs van Swanenburgh in Italia e alcune «stravaganze di scheletri» di Filippo Angeli*, in S. Danesi Squarzina, I. Baldriga (a cura di), «*fiamenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola*». *Paesi Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento: pittura, storia e cultura degli emblemi*, Sant'Oreste (Roma) 1995, pp. 78-99; si segnala, altresì, il recente rinvenimento di alcuni documenti relativi all'artista da parte di G. Porzio, in *idem*, D. A. D'Alessandro, *Nuovi documenti per i soggiorni meridionali di Tanzio da Varallo e per il contesto pittorico napoletano di primo Seicento*, «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti», 2009, pp. 123-139 (pp. 131, 138 note 65, 70, 71).

⁹⁹ Repertorium Matrimoniorum ab anno 1598 della parrocchia della Carità, alla data 1600: «Sanneburgh, e Cardona [c.] 10.», ivi, nota 65.

¹⁰⁰ Ivi, nota 71.

¹⁰¹ R. O. Hekkart, *Familiekroneiek Van Heemskerck en Van Swanenenburg*, «Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau», 1978 XXXII, pp. 41-70 (49). Si riporta la traduzione di C. S. Salerno del passo in cui compaiono queste notizie: «Il 21 dicembre: 1615, mercoledì è arrivato qui a Leida lo zio fratello del padre di mia moglie, Jacob van Swanenburgh, essendo stato fuori circa 24 anni senza essere ritornato a casa ed essendo stato durante tutto quel tempo in Italia ed avendo sposato in Italia Margaretha de Gordon, che era figlia di un pizzicagnolo a Napoli, che aveva sposato circa 15 anni fa all'insaputa dei suoi genitori. Ha avuto da lei 7 figli, di cui ancora in vita soltanto tre [...]», in C. S. Salerno, *Jacob Isaacs van Swanenburgh...* cit. 1995, p. 83 nota 46. Le notizie riguardanti i nomi dei figli e le loro date di nascita o di battesimo devono essere rettificate alla luce delle recenti ricerche archivistiche di G. Porzio; si vedano note precedenti.

¹⁰² J. Orlers, *Beschrijvinge der stad Leiden*, Leida 1641, p. 128.

¹⁰³ U. Prota-Giurleo, *Pittori montemurresi del 600. Con «addizioni» del Dott. Antonio Ragona*, Napoli 1952, p. 15.

¹⁰⁴ Tra questi ricordiamo soprattutto Gaspare de Roomer e Jan van den Eyden; si veda R. Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeynden*, Massa Lubrense (Napoli) 1982; S. Bedoni, *Jan Brueghel...* cit. 1983, pp. 21-24.

¹⁰⁵ Sull'argomento si veda B. De Giovanni, *Magia e scienza nella Napoli seicentesca*, in Mostra Napoli 1984-85, *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo a cura di S. Cassani, Napoli (Museo di Capodimonte, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985 / Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985), Napoli 1984, 2 voll. (I, pp. 29-40).

¹⁰⁶ Ivi, p. 29.

¹⁰⁷ Gli atti del processo sono stati parzialmente pubblicati da L. Amabile, *Due artisti ed uno scienziato. Gian Bologna, Jacomo Svanenburch e Marco Aurelio Severino nel S.to Officio Napoletano*, Napoli 1890, pp. 17-23, 58-65 (63-64). Si veda anche P. Leone de Castris, *Finson and the «colony» of Flemish artists in early Seventeenth century Naples*, in P. Smeets (a cura di), *Louis Finson. The Four Elements*, Milano 2007, pp. 39-52 (p. 49 nota 5).

¹⁰⁸ Asta Lucerna (Fisher), 2004/11/17-22, n. 1025.

¹⁰⁹ Asta Londra (Phillips), 1991/07/02, n. 56.

¹¹⁰ L. Amabile, *Due artisti ed uno scienziato...* cit. 1890, p. 20.

¹¹¹ Ivi, p. 58.

¹¹² Ivi, pp. 60-61. Sull'argomento si veda P. Piperno, *Della superstiziosa Noce di Benevento. Trattato Historico*, Napoli 1640.

¹¹³ L. Amabile, *Due artisti ed uno scienziato...* cit. 1890, p. 64.

¹¹⁴ Ivi, p. 62.

¹¹⁵ Ivi, pp. 60, 61 e 62.

¹¹⁶ Gli inquisitori imposero a Veronese di correggere il dipinto a proprie spese, ma, in effetti, l'unica correzione fu l'aggiunta di una scritta che sancisce il cambio di tema dell'opera, che passò da *L'ultima cena* alla ben più profana *Cena in casa di Levi*, attuale titolo dell'opera oggi al Museo dell'Accademia di Venezia; per l'opera si veda G. Delogu, *Veronese: la Cena in casa di Levi*, Milano 1951; T. Pignatti, *Paolo Veronese: convito in casa di Levi*, Venezia 1986; T. Pignatti-F. Pedrocchi, *Veronese*, Milano 1995, 2 voll. (I, pp. 288-289, cat. 194); M. E. Massimi, *La «Cena in Casa di Levi» di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia 2011.

¹¹⁷ «Ei dict[um]. In questa Cena, che hauete fatto a S. Giovanni Paulo, che significa la pittura di colui ch[e] li esce il sangue del naso [...] che significa quelli armati alla Thodesca uestiti con una lambarde p[er] una in mano: R[espond]dit E'l fa bisogno, che dica qui uinti Parole [...] Nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti et i matti [...] Ei dict[um] se da alcuna p[er]sona ui e stato com[m]esso ch[e] uoi dipingeste in quel quadro Thodeschi et buffoni et simili cose: R[espond]dit S[ignor] no [...] In[terro]lg[at]us se li par coueniente, ch[e] alla cena ult[im]a del signore si conuenga depingere buffoni inbriachi Thodeschi arma, nani, et simili scurrilita [...] Non sapete uoi, ch[e] in Alemagna et altri lochi infetti di heresia sogliano con le pitture diuerse et piene di scurrilita, et simili inuentione dilagare, uittu-

perar, et far scherno d[e]lle cose della S[anta] Chiesa Cath[oli]ca per insegnar mala dottrina alle genti Idiote et ignoranti [...]», in A. S. V., Sant'Uffizio, Processi, 6, 33, 18 luglio 1573, T. Pignatti-F. Pedrocco, *Veronese...* cit. 1995, II, pp. 558-559, doc. 41.

¹¹⁸ A titolo di esempio si riporta un singolare passo tratto dall'opera di Giovanni Crivelli dedicata a Jan Brueghel, in cui l'autore si sofferma su un episodio accorso ad una tale Caterina da Brono, accusata di Stregoneria da un capitano che lei aveva rifiutato, e di aver provocato una malattia a Giorgio Melzi, padre di un tal Ludovico per il quale Jan Brueghel avrebbe eseguito un quadro con ghirlanda a Milano: «La sgraziata [...] indicata come antica maestra di stregamenti da un cotal capitano, che diciotto o venti anni prima l'avea avuta per serva e che n'era andato innamorato come un gatto; e quindi accusata di tenersi istregato, ed ora non *ad amorem*, come già il capitano, ma *ad mortem* con quel male inqualificabile, il senator Giorgio attual suo padrone, finì per essere con sentenza del senato, finalmente tutto contento di poter dare esempio contro le streghe, tenagliata, e bruciata viva qual vera strega, e rea confessa d'ogni diabolica infamia», in G. Crivelli, *Giovanni Brueghel...* cit. 1868, pp. 261-263.

¹¹⁹ Si segnala la presenza di religiosi e monaci che partecipano ad un sabbia in un'opera su ardesia in collezione privata, nonché in un disegno conservato al Metropolitan Museum di New York, probabile foglio preparatorio della *Stregoneria Corsini*, dove, di fatto, la figura del monaco inginocchiato presente nel disegno venne sostituita da alcune figure di streghe; per approfondimenti sull'argomento si veda S. Macioce-T. De Nile, *Influssi nordici...* cit., in S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa...* cit. 2010, pp. 151-152.

¹²⁰ *Een Toverye van M.r Jacob van Swanenburch 1637*, inv. di Jan Jansz. Orlers, Leida, 1640: *Gesch. tot Leyden*, p. 18; *Een tovercolletie van Swanenburch*, inv. di Maria Elandts, vedova di Laurens Borsman, L'Aia, 1673/04/20: Bred IV, p. 1345; *een toverijtje door Jac. S. W.*, inv. di Geertruijt Brasfer, vedova di Johan van der Chijs, Delft, 1692/04/27: Bredius non pubblicato.

¹²¹ *Een tafereel van Mr. Jacob Ysaacsx van Swanenburch van de spoockerij*, inv. della vedova di Michiel Corn. Wijtland, Leida, 1624/12/01: Bredius non pubblicato.

¹²² Si segnalano anche altre notazioni inventariali tratte da inventari della città di Leida relative ad opere della stessa tipologia: *Een bel, geschildert by Jacob Swanenburch*, inv. di Catharina Willems van Thoorrvliet, vedova di Dirck Segers van Campen, Leida, 1659/09/17; *een oordeel van Swanenburch*, inv. di Jan Maire, Leida, 1666/09/14: Bredius non pubblicato.

¹²³ Per il dipinto a Leida (Museum De Lakenhal) si veda Mostra Leida 1976-77 cit., cat. S32; per quello a Danzica (Muzeum Pomorskie) si veda Mostra Dresda 1972, *Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650. Eine Gemeinschaftsausstellung des Nationalmuseums Warschau, der Nationalgalerie Prag, des Museums der Bildenden Künste Budapest, der Staatlichen Ermitage Leningrad und der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, Dresda (Albertinum, 29 aprile - 11 giugno 1972), Dresda 1972, cat. 101; per quello ad Amsterdam (Rijksmuseum) si rimanda a C. S. Salerno, *Jacob Isaacs van Swanenburgh...* cit. 1995, p. 87, fig. 3; per la versione in collezione privata a Bruxelles si veda G. Marlier, *Rembrandts erster Lehrmeister: Jacob Isaacs van Swanenburgh*, «Weltkunst», 1959 XXIX (24) p. 15. C. S. Salerno segnala, inoltre, un altro dipinto apparso in un'asta a Zurigo (Koller), settembre 1993, n. 172, da rettificare in n. 50; a questi si deve aggiungere un altro esemplare rimasto sempre in Olanda e facente parte della coll. di C. M. van Geuns Vetten a L'Aia (1956), poi passato nella coll. di S. Vuyk a Rotterdam (1966) e infine venduto in asta Amsterdam (Mak van Waay), 1966/09/27, n. 138, foto in RKD (Swanenburgh).

¹²⁴ NHD (Pieter Bruegel the Elder), pp. 18-19, cat. 7; per la bocca dell'Inferno si veda anche l'incisione de *Il Giudizio Finale*, ivi pp. 20-22, cat. 8.

¹²⁵ Riguardo a questi personaggi I. Q. van Regteren Altena affermava: «This group seems to give a heretical tint to the picture: it is obvious that the realistic representation of hell and purgatory is being mocked at», in J. Q. van Regteren Altena, *The drawings of Jacques de Gheyn. An introduction to their study with a biography of the artist and a survey of his paintings, followed by an essay on his son Jacques the Younger. With appendices and 13 reproductions in heliotype*, Amsterdam 1936, p. 34.

¹²⁶ L. Amabile, *Due artisti ed uno scienziato...* cit. 1890, p. 59.

¹²⁷ Le somiglianze tra gli Inferni di Swanenburg e i disegni di de Gheyn sono tali che originariamente Van Regteren Altena aveva attribuito a de Gheyn i due dipinti di Leida ed Amsterdam, ma dovette ricredersi nel momento in cui H. Schneider trovò il monogramma IVS riferito a Swanenburg sul dipinto a Danzica, essendo evidente che tali opere erano di mano dallo stesso artista; si veda J. Q. van Regteren Altena, *The drawings of Jacques de Gheyn...* cit. 1936, p. XIII. Sulle dipendenze iconografiche di Swanenburg dall'opera di de Gheyn cfr. anche I. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn...* cit. 1983, I, pp. 88-89, 144; C. S. Salerno, *Jacob Isaacs van Swanenburgh...* cit. 1995, p. 88, nota 72.

¹²⁸ Per il disegno si veda I. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn...* cit. 1983, I, pp. 85, 89; II, cat. II.59; III, fig. 51.

¹²⁹ J. R. Judson, esaminando il paesaggio del dipinto di Leida, propone di individuare come fonte le solfatare nell'area vulcanica dei Campi Flegrei, in J. R. Judson, *Jacob Isaacs van Swanenburgh and the Phlegraean fields*, in A. M. S. Logan (a cura di), *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begeman on his 60. Birthday*, Doornspijk 1983, pp. 119-122.

¹³⁰ Il quadro è apparso in asta a Colonia (Heberle), 1913/05/15, n. 7 e recentemente in asta a Londra (Christie's), 2010/04/30, n. 8. con provenienza dalla collezione di Bartolomé March Servera, dal palazzo March a Maiorca. Dal momento che il quadro – che presenta alcune differenze nei mostri centrali rispetto al disegno di de Gheyn – veniva attribuito originariamente a Pieter Brueghel il Giovane, Van Regteren Altena proponeva due ipotesi: o il disegno di de Gheyn deriva da un originale di uno dei due fratelli Brueghel oppure il quadro, forse opera di Swanenburg, riprende il disegno di de Gheyn, in I. Q. van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn...* cit. 1983, I, p. 30.

¹³¹ A detta del Borghini (1584) Stradano «fu chiamato dal Visitatore della Religione di Monteoliveto» intorno al 1578. Lì egli dipinse un'Assunta per l'altare ed affreschi relativi ai Misteri della Vergine e ai Miracoli di Cristo nella volta; inoltre, egli diede inizio anche alla decorazione di una cappella che si trovava al di sopra del dormitorio dei frati, terminata poi dal figlio Scipione. Oggi di tutta questa decorazione non rimane che un piccolo lacerto rappresentante il ritratto di un monaco olivetano; si veda A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma 1997, p. 52 e per il ritratto p. 153, cat. 45.

¹³² *La resurrezione dei morti, La Divisione tra Beati e Dannati, I Dannati discendono agli Inferi e I Beati accolti in Paradiso*, ivi, pp. 360-361, cat. 690.

¹³³ Si tratta di tre tele (la quarta è probabilmente perduta) attribuite a Van der Straet da A. Governale, il quale ritiene che le incisioni siano derivate dai dipinti e che questi appartengano con buone probabilità al periodo napoletano e siano quindi state realizzate prima del 1581, in A. Governale, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Opere inedite del periodo napoletano*, «Studi di Storia dell'Arte», 2005 XVI, pp. 217-226.

¹³⁴ Si veda anche il dipinto in raccolta privata pubblicato da Governale, ivi, fig. XIV (tav. a colori) e fig. 9 p. 224, ove, peraltro, compare a destra il dettaglio del demonio che trasporta il corpo di un dannato tratto dal *Giudizio Finale* del Tintoretto in Santa Maria dell'Orto a Venezia.

¹³⁵ Della decorazione di questa bellissima cappella con *Storie della Genesi* e *Storie di Maria* si segnala sulla volta l'immagine del *Giudizio Universale*, articolato nella *Gloria dei Beati* e nella *Dannazione dei Malvagi*, bellissima immagine in cui compare a destra l'enorme fauce della bocca dell'inferno spalancata; numerosi dettagli verranno riproposti dall'artista anche nelle illustrazioni dell'*Inferno* dantesco da lui realizzate tra il 1587-88 (Manoscritto Palatino 75, Biblioteca Laurenziana, Firenze). Per gli affreschi a Villa Pazzi a Parugiano si veda A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet...* cit. 1997, p. 54, pp. 157-163, cat. 48 (fig. della *Dannazione dei Malvagi* a p. 159); per le illustrazioni dantesche ivi, pp. 205-212, catt. 139-165.

¹³⁶ Ringrazio la Dott.ssa Alessandra Baroni Vannucci per avermi dato questo suggerimento.

¹³⁷ Cfr. M. R. Nappi, *François de Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milano-Roma 1991, p. 29, fig. 25 e nota 35.

¹³⁸ Ivi, pp. 23-31; Mostra Houston 1991, *François de Nomé. Mysteries of a Seventeenth-Century Neapolitan Painter*, catalogo a cura di J. Patrice Marandel, B. Davezac, Houston (Texas) (Menil Foundation, 18 ottobre 1991 - 12 gennaio 1992), Houston 1991, pp. 25, 27.

¹³⁹ Sui rapporti tra Filippo Napoletano e la cultura nordica si veda M. Chiarini, *Appunti su Filippo Napoletano e la pittura nordica*, in F. Bologna (a cura di), *Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli 1996, pp. 39-62.

¹⁴⁰ M. Chiarini, *Teodoro Filipo...* cit. 2007, pp. 288-289, cat. 64, p. 125, fig. 91 (tav. a colori); p. 293, catt. 70-71, pp. 126-127, figg. 92, 94 (tavv. a colori).

¹⁴¹ La citazione è di G. Mancini, in *Considerazioni sulla pittura...* cit. 1956, I p. 255.

¹⁴² Su questa serie si veda M. Chiarini, *Teodoro Filipo...* cit. 2007, pp. 476-484, figg. 415-435.

¹⁴³ Citazione da un documento del 24 aprile 1618, relativo ad un dipinto eseguito per un certo Gasparo del Molo, ivi, pp. 489-490.

¹⁴⁴ Da un documento del 19 gennaio 1655 in cui sono elencate opere facenti parte della collezione di Pietro Giacomo d'Amore a Napoli, ivi, p. 495; l'Inferno citato è *Dante e Virgilio all'Inferno*, Firenze, Galleria degli Uffizi. Si segnalano, altresì, due particolari opere su ardesia, in collezione privata, rappresentati una *Stregoneria* ed un *Inferno*, che furono attribuite all'artista da Luigi Salerno, in *idem, La Stanza del Collezionista II*, XI Biennale Internazionale dell'Antiquariato, Fiera di Milano aprile-maggio 1992, Francesco Sensi Antiquario, pp. 30-31; cfr. anche C. S. Salerno, *Jacob Isaacs van Swanenburgh...* cit. 1995, p. 94, figg. 10-11.

¹⁴⁵ «uno altro de antonio del medesimo (filipo)», 1617-1621, proprietà di Agostino Doria a Genova, in M. Chiarini, *Teodoro Filipo...* cit. 2007, p. 489; «Sette quadretti in pietra lustra d.a. alberese, di scogli e lontananze fatti in d. a. pietra dalla natura, e aiutati con il pennello e dipintovi in uno S. Ant.o quando è tentato da Diavoli», «dua d'alberese che uno con adorn.to d'ebano con i sogni di St.Ant.o», 30 settembre 1618, inv. del Granduca di Toscana Cosimo II e «Sogni di S. Antonio», inventario 1618-20 (si tratta della *Tentazione di Sant'Antonio* conservata a Firenze, Palazzo Pitti), ivi, p. 490; «n. 902. Philippe Napolitain... Saint Anthoine voyant les enfers», tratto dall'*Inventaire de tous les meubles du Cardinal Mazarin dressé en 1653*, e altresì descritto nell'inv. del 1661, ivi, pp. 494-495.

¹⁴⁶ L'attribuzione, come ricorda C. S. Salerno, è stata determinata principalmente dalla presenza della scritta *Vincenzo* sul retro del rame. Lo studioso propone piuttosto un'attribuzione a Vincenzo Mannozi; l'*Inferno* del Lakenhal Museum viene, invece messo in relazione all'opera di Filippo Napoletano da M. R. Nappi, la quale ipotizza che Swanenburgh portò il dipinto con sè a Leida, mentre Chiarini, pur notandovi notevoli affinità con l'opera di questo artista, sostiene che «tuttavia esso manca dell'incisività narrativa e della sottigliezza descrittiva che ne caratterizzano le opere». Cfr. C. S. Salerno, *Jacob Isaacs van Swanenburgh...* cit. 1995, pp. 91, 94; M. R. Nappi, *François de Nomé...* cit. 1991, p. 27; M. Chiarini, *Teodoro Filipo...* cit. 2007, p. 293.

¹⁴⁷ M. R. Nappi, *François de Nomé...* cit. 1991.

¹⁴⁸ Nel 1613 l'artista sposa Isabella, figlia primogenita di Loise Croys, nella Chiesa di Santa Maria della Carità, la stessa in cui viene celebrato qualche anno prima il matrimonio di Swanenburgh; si veda G. Porzio, A. D. D'Alessandro, *Nuovi documenti...* cit. 2009, pp. 131, 136-138, note 46, 67.

¹⁴⁹ Un'opera alquanto misteriosa, che potrebbe alludere ad argomenti esoterici e stregoneschi, è il *Plenilunio sul lago Averno* (Milano, coll. privata). In primo piano, nel paesaggio lagunare rischiarato solo dalla luna, si intravede un tavolo rovesciato, alcuni personaggi intenti ad aprire un forziere (o una bara?), un uomo con una fiaccola e alcune figurine traghettate sull'altra sponda del lago; si notano altresì, a sinistra, due misteriose semisfere da cui fuoriescono due demoni o divinità inferi accanto ad una culla, mentre in lontananza si scorge una casa in fiamme. Si veda M. R. Nappi, *François de Nomé...* cit. 1991, pp. 50-51, cat. A5.

¹⁵⁰ P. Seghers considerava il dipinto come una collaborazione tra Swanenburgh, che avrebbe realizzato le creaturine mostruose, e de Nomé, autore delle quinte architettoniche e scenografiche, in P. Seghers, *L'invitation aux Enfers*, «Connaissance des arts», 1981 CCCLIV, pp. 41-47.

¹⁵¹ M. R. Nappi, *François de Nomé...* cit. 1991, pp. 155-158 (155), cat. A82.

¹⁵² L. Salerno, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napolitano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, «Storia dell'Arte», 1970 V, pp. 34-65 (40).

¹⁵³ Si veda, ad es., *Tomba gotica* (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art), dove addirittura la presenza di statue policrome rende queste figure più simili a personaggi vivi che a statue, in M. R. Nappi, *François de Nomé...* cit. 1991, pp. 106-107, cat. A49; all'opposto, ne *L'incendio di Troia e fuga di Enea* (Stoccolma, Nationalmuseum), Enea, Anchise e il piccolo Ascanio sono rappresentati a monocromo e non c'è differenza tra essi e le statue che sormontano le varie architetture, ivi, p. 176, cat. A97. Si vedano anche le statue viventi all'interno di *Rovine romane con artista che disegna* (Milano, coll. Franzin), ivi, p. 165, cat. A88.

¹⁵⁴ Si noti la somiglianza tra le quinte architettoniche visibili quasi sempre da un'angolazione laterale nella parte destra delle composizioni di de Nomé e quelle che compaiono, sempre a destra, nella *Stregoneria* attribuita a Swanenburg; cfr. *La Conversione di Saulo* di de Nomé (Copenaghen, Statens Museum for Kunst), ivi, pp. 163-164, cat. A87.

¹⁵⁵ L. Salerno, *Il dissenso nella pittura...* cit. 1970.

¹⁵⁶ G. A. Cesareo, *Poesie e lettere editte e inedite di Salvator Rosa, pubblicate criticamente e precedute dalla vita dell'autore rifatta su nuovi documenti*, Napoli 1892, 2 voll., (II, p. 128, CXXI); si veda anche S. Macioce, T. De Nile, *Influssi nordici...* cit., in S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa...* cit. 2010, p. 152.

¹⁵⁷ Si veda *Il dissenso del Rosa espresso attraverso le Stregonerie*, ivi, pp. 150-152.

¹⁵⁸ Di seguito vengono elencate le opere ad oggi incluse nel corpus dell'artista: *Flora e Zefiro*, Bergen, Billedgalleri; *La Tentazione di Sant'Antonio*, coll. A. Kemény, Bojnice (Slovacchia); *Atto di negromanzia di Tiresia e Manto* (due pendants), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; *Don Quichotte*, Budapest, Szépművészeti Múzeum; *Il ringiovanimento delle nutrici di Bacco*, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts; *La Tentazione di Sant'Antonio*, Dublino, National Gallery; *Scena mitologica con indovino*, Firenze, Palazzo Pitti; *Atto di negromanzia di Tiresia*, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen; *Il ringiovanimento di Esone*, Pau, Musée des Beaux-Arts; *Cosmo divino*, coll. privata USA; *Allegoria della città di Amsterdam*, Salt Lake City, Utah (USA), Utah Museum of Fine Arts; *Adone abbandona il regno di Venere durante l'equinozio di Primavera*, Warschau, Muzeum Narodowe; *Allegoria della vanità*, Zurigo, coll. privata; *Il ringiovanimento di Esone*, Monaco, casa d'aste J. Böhler, 1957; *Fineo interrompe il pranzo nuziale di Perseo e Andromeda*, casa d'aste H. H. Cevat (Losanna), 1960; *Baccanale allegorico*, St. Etienne (Loira), coll. G. Marsal, asta Versailles 1971/11/21, n. 61; *Manto*, Londra, coll. Lord Aldenham, asta Londra (Christie's), 1981/05/19, n. 10; *Scena mitologica con indovino e Scena di incantesimo (pendants)*, asta Londra (Sotheby's), 1988/07/06, n. 237; *Scena mitologica con Naiadi e Satiri*, asta Amsterdam (Sotheby's), 2001/11/06, n. 26; *La vergine Maria con il bambino e San Giovannino su antiche rovine*, asta Vienna (Dorotheum), 2002/03/21, n. 140; *Virgilio e Dante sulle sponde deello Stige*, asta Colonia (Lempertz), 2002/05/15, n. 965; *Battesimo di iniziazione di un membro della Schildersbent*, asta Stoccolma (Bukowki), 2002/12/03, n. 465 (anche noto attraverso l'incisione di M. Pool); *Festeggiamenti per l'iniziazione di un nuovo membro della Schildersbent*, Losanna, casa d'aste H. H. Cevat, 1960 (anche noto attraverso l'incisione di M. Pool); *Festeggiamenti per l'iniziazione di un nuovo membro della Schildersbent* (noto solo attraverso l'incisione di M. Pool); *Scena di rito dionisiaco* (incisione di J. V. Kaupertz da originale di Van Wijnen). È stato altresì attribuito all'artista un disegno rappresentante *I genitori di Psiche consultano l'oracolo*, Vienna, Albertina.

¹⁵⁹ J. W. Salomonson, *Dominicus van Wijnen: een fantast, doordraaier en schilder van visionaire taferelen, werkend aan het eind van de zeventiende eeuw*, «Kunst & antiekrevue», aprile-maggio 1983 IX, pp. 25-35; «De dood aan de hemel» of «De nachtevening van de berfs». *Nogmals Dominicus van Wijnen, als schilder van apocriefe mythologische onderwerpen*, «Kunst & Antiekrevue», aprile-maggio 1984 X, pp. 16-27; «De Academie voor aap geset». *Een geschilderde satire van Domenicus van Wijnen*, «Kunst & Antiekrevue», giugno-luglio 1984 X, pp. 19-31; *Dominicus van Wijnen. Ein interessanter «Einzelgänger» unter den niederländi-*

schen Malern des späten 17. Jahrhunderts, «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte», 1985 XXIV, pp. 105-171; *Zwei mythologische Bilder des 17. Jahrhunderts: Addenda zum Verzeichnis der Werke von Dominicus van Wijnen*, «Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte», 1988 XXVII, pp. 101-114.

¹⁶⁰ A. Houbraken, *De groote Schouburg...* cit. 1719, II, pp. 347, 353; J. van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen. Waer in de Levens- en Kunstbedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander Schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden*, L'Aia 1750-51, 2 voll. (II, pp. 451-454); G. Hoet, *Catalogus...* cit. 1752, II, pp. 4, 209; C. H. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, Amsterdam, 1842, 3 voll. (III, pp. 253-254); D. O. Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis: verzameling van meereendeels onuitgegeven berichten en mededeelingen*, Soest 1976 (ed. or. Rotterdam 1877-90), 7 voll. (V, p. 148); A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexicon...* cit. 1910, II, pp. 908-909; T. von Frimmel, *Lexicon der wiener Gemäldesammlungen*, Monaco 1913, I, p. 127; G. J. Hoogewerff, *Bentloggen te Rome en hun feesten*, «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome», 1923 III, pp. 223-248 (235-236, fig. 3 tav. 36); F. Noack, *Das Deutschum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Berlino-Lipsia 1927, 2 voll. (I, p. 217; II, p. 659); Th.B. 1947, XXXVI, p. 332; G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, L'Aia 1952, pp. 111, 146, 152, 167; W. Bernrt *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, Monaco 1948-62, 4 voll. (IV, nn. 332-333), 2^a ed. 1969-70, 3 voll. (III, fig. 1447); P. Comte, *Une rareté: la "Métamorphose d'Aeson" par D. van Wijnen*, «Revue du Louvre», 1983 XXXIII, pp. 375-377.

¹⁶¹ J. van Gool, *De Nieuwe Schouburg...* cit. 1751, II, pp. 451-454.

¹⁶² «[...] en had altyt meer dorst als gelt, [...] », ivi, p. 452.

¹⁶³ «[...] zyne Bentbroeders, die hem, om zyne kleine gestalte, *Askaen* hadden gebent-naemt, [...]», *idem*.

¹⁶⁴ «De wyze van 't inhuldigen in de Bent, de potzige vertoonzelen, en 't Bentleven heeft Bonav. van Overbeek, door Askaan in verscheiden stukken doen afschilderen, die door M. Pool in plaat zyn gebracht. Daar uit kan men zien den gantschen zwier van 't Roomsche Bentleven, en hoe 't ontrent de vertooningen, wanneer een nieuling ingewyd, de Benteed afgenomen werd, en op 't Bentmaal toegaat; [...]», in A. Houbraken, *De groote Schouburg...* cit. 1719, II, pp. 347-348; per le incisioni cfr. anche G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghels...* cit. 1952, p. 111, figg. 23, 24; J. W. Salomonson, *Dominicus van Wijnen: een fantast...* cit. 1983, pp. 33-35, figg. 12-14.

¹⁶⁵ Si tratta del *Battesimo di iniziazione di un membro della Schildersbent*, asta Stoccolma (Bukowski) 2002/12/03, n. 465 e *Festeggiamenti per l'iniziazione di un nuovo membro della Schildersbent*, Losanna, casa d'aste H. H. Cevat, 1960.

¹⁶⁶ La descrizione più accurata di tale cerimoniale si trova in un'opera di Cornelis de Bruyn, il quale, prima di intraprendere il suo viaggio in Oriente, passò qualche tempo a Roma nel 1675, dove fu ammesso nella *Schildersbent* con il nome di *Adone*; si veda C. de Bruyn, *Voyage au Levant, c'est à dire, dans les principaux endroits de l'Asie Mineure, dans les isles de Chio, Rhodes, Chypre, &c., de même que dans les plus considérables villes d'Égypte, Syrie, & Terre Sainte*, Parigi 1725 (ed. or. Delft 1698), 2 voll. (I, pp. 5-6). Anche Descamps si sofferma sulla descrizione della compagnia e dei suoi cerimoniali: «Les Peintres Flamands qui étudioient la Peinture, avoient fait une Société dans laquelle ils recevoient ceux qui s'y présentoient de leur Nation. Cette réception se faisoit dans un cabaret de Rome aux dépens du Récipiendaire. Après quelques cérémonies bizarres, on donnoit le nom au nouveau confrere: Ce nom avoit souvent du raport à sa figure ou à ses défauts. Cette fête duroit toute la nuit, & le lendemain ils alloient tous à quelque distance de Rome sur le Tombeau de Bacchus terminer la réception. On prétend que *Raphaël* à lui-même donné l'idée de cette fête: Les Italiens n'y étoient point admis comme sobres apparemment, & c'est une louange; les seuls Allemands & Flamands y étoient reçus apparemment aussi comme un peu taxés d'aimer à

boire, & c'est un trait de satire. Cette Société n'existe plus», in J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands...* cit. 1754, II, p. 251.

¹⁶⁷ «*Askaan / Was als Bachus uitgestreken, / Zyne leeuwenhuidt een deeken / Ruig, omgordelt met een bant. / Aldus pronkte hy parmant / Onder schaduwe en den lommer, / Van zyn hoofdkrans buiten kommer, / Als de gever van den Wyn / Die den mensch vervrolykt*», in A. Houbraken, *De groote Schouburg...* cit. 1719, II, p. 353.

¹⁶⁸ J. van Gool, *De Nieuwe Schouburg...* cit. 1751, II, pp. 452-453.

¹⁶⁹ Sull'opera, oggi conservata all'Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, Utah (USA), si veda S. Muller, *Ascanius survives: Domenicus van Wijnen's Later, but not Lost, Painting "An Allegory of Amsterdam" (after 1690)*, «Dutch crossing: a journal for students of Dutch in Britain», 1999 XXIII, pp. 190-217.

¹⁷⁰ *Nr. 52 een stuk daar Proserpina geschaakt word, door Askaan*, asta Amsterdam, 1740/04/27; *nr. 132 Een Zinnebeeld op de Stad Amsterdam, door Askaan*, asta L'Aia, 1747/09/04, in G. Hoet II, pp. 4, 209.

¹⁷¹ «[...] *Romen*, daer hy verscheide jaren steet om al het merkwaardigste af te tekenen en na te schilderen, zonder verkiezing of het anticq of modern was, als hy 'er maer door leeren kon», in J. van Gool, *De Nieuwe Schouburg...* cit. 1751, II, p. 451.

¹⁷² «[...] echter helde zyne neiging meest naer het modern over, dat hy heel geestig en grappig wist zamen te voegen, en de gemoetsbeweging van ieder voorwerp zo natuurlyk uit te drukken: dat 'er elk kunstkundig Aenschouwer genoeg in vond, doch juist niet altyt tot stichting verstrekke», ivi, II, pp. 451-452.

¹⁷³ Per l'opera si veda H. Potterton, *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublino 1986, pp. 185-187, cat. 527, fig. 187.

¹⁷⁴ Coll. A. Kemény, Bojnice (Slovacchia).

¹⁷⁵ Sui peccati capitali rappresentati nel quadro si veda anche Mostra Washington/Detroit/Amsterdam 1980-81, *Gods, saints, & heroes. Dutch paintings in the age of Rembrandt*, catalogo a cura di A. Blankert et alii, Washington (National Gallery of Art, 2 novembre 1980 - 4 gennaio 1981) / Detroit (Institute of Arts, 16 febbraio 1981 - 19 aprile 1981) / Amsterdam (Rijksmuseum, 18 maggio 1981 - 19 luglio 1981), Washington 1980, p. 228, cat. 88.

¹⁷⁶ Cfr. S. Colonna, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Roma 2007, p. 143, tav. LXI.

¹⁷⁷ Bartsch XIV, cat. 426; tra i numerosi contributi relativi all'incisione si segnala soprattutto l'interessante articolo di G. Albricci, «*Lo Stregozzo*» di Agostino Veneziano, «Arte Veneta», 1982 XXXVI, pp. 55-61 (con dettagliata bibliografia precedente), dove la studiosa spiega il significato del termine veneziano usato per indicare questa stampa: «Ma il soggetto di questa incisione non è poi tanto incomprensibile come sembrerebbe a prima vista, quando si conosca il significato della parola *stregozzo*, che non è da confondersi con *stregoneria*. Andare in *strio*zzo (o *strigo*zzo) significava andare al banchetto notturno della strega col demonio», ivi, p. 55, nota 2. L'opera viene fedelmente riprodotta in forma pittorica in un piccolo rame conservato al Wellington Museum di Londra, che porta la firma di Giuseppe de Ribera. Nicola Spinosa ha interpretato l'opera come una rappresentazione di *Ecate*, inserendola nel *corpus* di Salvator Rosa, in Mostra Napoli 2008, *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo a cura di A. Brejon de Lavergnee, Napoli (Museo di Capodimonte, 18 aprile - 29 giugno 2008), Napoli 2008, cat. 49.

¹⁷⁸ L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975, p. 100, cat. 191.

¹⁷⁹ All'interno di questa particolarissima opera la visione religiosa del cosmo viene integrata con una rappresentazione scientifica dello stesso; giacché all'epoca il sistema eliocentrico di Copernico non era ancora accettato dalla Chiesa Cattolica, l'artista sceglie di rappresentare la Terra al centro dell'universo, secondo quanto stabilito dal sistema tolemaico. Il dipinto, di cui esiste una copia attribuita a M. Naiven, potrebbe anche essere interpretato come una rappresentazione teologica della creazione dell'universo. Per il dipinto di Van Wijnen, oggi conservato in collezione privata americana, si veda J. A. Welu, *17th Century Dutch Painting. Raising the Curtain on New England Private Collections*, Worcester 1979, pp.

135-137; per la copia di M. Naiven, conservata nel Palazzo di Pavlovsk (Russia), si veda Mostra Montbéliard 1997, *Les Grands Peintres Européens dans les Musées Russes. Tableaux-Dessins-Vases en Porcelaine XVIe-XIX siècles. Collections des Palais Impériaux de Peterhof, de Pavlovsk et du Musée de Pskov*, catalogo a cura di N. Vernova, Montbéliard (Château des ducs de Wurtemberg, 7 giugno - 29 settembre 1997), Montbéliard 1997, cat. 71.

¹⁸⁰ *L'Allegoria*, oggi in collezione privata a Zurigo, ha le stesse dimensioni della *Tentazione di Dublino* e le due opere furono entrambe vendute nell'asta di J. M. de Birckenstock a Vienna (Artaria), nel marzo 1811 (nn. 120-121). Essa è stata anche interpretata come la rappresentazione del mito di Diana ed Endimione in A. P. de Mirimonde, *Les vanités a person-nages et a instruments de musique*, «Gazette des Beaux Arts», settembre 1979 XCIV, pp. 61-68 (64). Per approfondimenti cfr. anche J. W. Salomonson, *Dominicus van Wijnen: een fantast...* cit. 1983, pp. 32-34, fig. 11; Mostra Basilea 1987, *Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus dem Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, catalogo a cura di P. ten-Doesschate Chu, Basilea (Kunstmuseum, 14 luglio - 27 settembre 1987), Zurigo 1987, p. 278.

¹⁸¹ R. Klessmann, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde*, Braunschweig 1983, p. 232; per una disamina della tematica rappresentata si veda J. W. Salomonson, *Dominicus van Wijnen: een fantast...* cit. 1983, pp. 30-32.

¹⁸² Tiresia è l'unico protagonista uomo delle 'Stregonerie Mitologiche' di Van Wijnen, il quale generalmente sceglie sempre figure femminili. Del resto il dono di prevedere il futuro è indirettamente legato ad un famoso episodio ricordato anche da Ovidio e da Dante, in cui Tiresia, dopo aver battuto con un bastone due serpenti che copulavano essendone infastidito, venne punito dalla Natura diventando donna per sette anni, prima di ridiventare uomo. Essendo egli stato sia donna che uomo, secondo il mito si ritrovò al centro di una diatriba tra Zeus ed Era su chi tra i due sessi potesse provare più piacere. Tiresia diede ragione a Zeus, confermando che era la donna a provare il piacere maggiore e per questo venne punito da Era che lo rese cieco. Per ripagarlo del torto subito, Zeus lo fece diventare veggente e fece sì che tale dono fosse trasmesso anche alla figlia Manto.

¹⁸³ Bartsch XLV, p. 139, cat. 18 (220); XLV (commentary), pp. 146-147, cat. 18 (220). Lo stesso dettaglio si ritrova anche nella *Medea* (già in coll. Lord Aldenham, Londra) e, in parte modificato, nell'*Allegoria della Vanità del Tempo* (coll. privata, Zurigo) e nella *Scena di rito dionisiaco* nota attraverso l'incisione di J. V. Kaupertz.

¹⁸⁴ Bartsch XLV, p. 147, cat. 25 (222); XLV (commentary), pp. 152-153, cat. 25 (222); per approfondimenti si veda J. W. Salomonson, *"De dood aan de hemel"*... cit. 1984, p. 19.

¹⁸⁵ Il racconto compare nel canto XX dell'*Inferno*, in cui si descrive la quarta bolgia dell'ottavo cerchio, dove vengono puniti gli indovini. In quest'occasione Dante incontra alcuni famosi indovini dell'antichità, tra cui Anfirao, Arunte, Tiresia e la figlia di questi, Manto: «E quella che ricuopre le mammelle, / che tu non vedi, con le trecce sciolte, / e ha di là ogni pilosa pelle, / Manto fu, che cercò per terre molte; / poscia si puose là dove nacqu'io; / onde un poco mi piace che m'ascolte. / [...] e per colei che 'l loco prima elesse, / Mantua l'appellar sanz'altra sorte», in *Inferno* XX, vv. 52-57, 92-93.

¹⁸⁶ Asta Amsterdam (Christie's), 1992/11/10, n. 162A; asta Colonia (Lempertz), 2002/05/15, n. 965.

¹⁸⁷ Sullo scavo a 'Tor Messer Paolo' in cui fu rinvenuto il busto del *Claudio Deificato* si veda M. G. Picozzi (a cura di), *Pallazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dall'antico*, Roma 2010, pp. 38-40. Sulla storia del gruppo scultoreo, sul suo restauro e sul suo significato cfr. S. F. Schröder, *Katalog der antiken skulpturen des Museo del Prado in Madrid, vol. II, Idealplastik*, Magonza 2004, pp. 470-481, cat. 206 (con dettagliata bibliografia sull'opera); S. F. Schröder (a cura di), *La apoteosis de Claudio. Un monumento funerario de la época de Augusto y su fortuna moderna*, Madrid 2002.

¹⁸⁸ La prima riproduzione si vede nell'incisione di Giovanni Battista Galestruzzi realizzata nel 1657, anno in cui il restauro dell'opera doveva, quindi, essere stato ultimato; un'altra riproduzione si trova anche ne *L'antiquité expliquée* (1719) di B. de Montfaucon. Per ulte-

riori informazioni su queste opere cfr. D. García López, *The fortunes of a royal gift. The "Apotheosis of Claudius" from Rome to Madrid*, in S. F. Schröder (a cura di), *La apotheosis de Claudio...* cit. 2002, pp. 91-104 (92-93, figg. 22-23).

¹⁸⁹ «Fra gli ornamenti delle statue che risplendono nel palazzo di questo principe (...) la Deificazione di Claudio con la sua testa radiata sopra l'Aquila e trofeo de' Britanni, hoggi questa maravigliosa scoltura destinata in dono alla Maestà Cattolica», in G. P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664, p. 19.

¹⁹⁰ L'episodio è presente soprattutto all'interno delle illustrazioni di testi ovidiani; quasi assente, invece, nel panorama figurativo italiano, ad eccezione di due esempi attribuiti ad Antonio Maria Vassallo, uno agli Uffizi di Firenze (inv. 1421), l'altro segnalato prima del 1995 a Milano (Falanga); cfr. www.fondazionezeri.unibo.it.

¹⁹¹ Una versione incentrata su questo tema è conservata presso il Musée des Beaux Arts a Pau, l'altra si trovava presso la casa d'aste H. H. Cevat a Polly-Losanna nel 1954, ed in seguito presso quella di J. Böhler a Monaco nel 1957.

¹⁹² *Il ringiovanimento delle nutrici di Bacco*, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts (già interpretato come *Celebrazioni in onore della dea Vesta* ed attribuito alla cerchia di G. de Laresse, nella coll. Lawrenc University, asta New York (Christie's), 1986/01/15, n. 102); per approfondimenti sull'opera si veda J. W. Salomonson, *Zwei mythologische Bilder...* cit. 1988.

Molto vicina a questo dipinto risulta essere un'altra tale rappresentante una *Scena mitologica con Naiadi e Satiri in atteggiamenti festosi*, apparsa in asta ad Amsterdam (Sotheby's), 2001/11/06, n. 26. L'idea che le figure femminili siano da identificare con le Naiadi, vale a dire le ninfe che presiedevano a tutte le acque dolci della terra, ci viene suggerita dalla presenza di un bacino d'acqua in cui emergono significativamente due famosissime fontane romane opera del Bernini: la fontana del Tritone, quasi nascosta dalla ninfa al centro della composizione, e, sullo sfondo, la fontana dei Quattro Fiumi. Un'altra gustosissima citazione è costituita dalla ninfa immersa nel bacino d'acqua che rivolge lo sguardo allo spettatore, dettaglio, in parte modificato, tratto da *La caccia di Diana* del Domenichino conservata presso la Galleria Borghese di Roma.

¹⁹³ *Baccanale allegorico*, St. Etienne (Loira), coll. G. Marsal, asta Versailles, 1971/11/21, n. 61.

¹⁹⁴ «Andaticene al Culiseo, quivi paratosi il prete a uso di negromante, si misse a disegnare i circoli in terra con le più belle cirimonie che immaginar si possa al mondo; [...] Durò questa cosa più d'una ora e mezzo; comparse parecchi legione [di demoni], di modo che il Culiseo era tutto pieno», in B. Cellini, *La vita di Benvenuto Cellini seguita dai Trattati dell'oreficeria e della Scultura e dagli Scritti sull'Arte*, a cura di J. Rusconi, A. Valeri, Roma 1901, cap. XIII, pp. 148-151 (148-149).

¹⁹⁵ Si veda la nota 22 del I cap.

¹⁹⁶ Si veda *Scena di Stregoneria (San Giacomo e il mago Ermogene?)*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, in Mostra Delft 1994, *Leonaert Bramer 1596-1674. Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, catalogo a cura di J. ten Brink Goldsmith, P. Huys Janssen, M. Kertsen, J. M. Montias, M. Plomp, A. Quarles van Ufford, Delft (Gemeente Musea, 9 settembre - 13 novembre 1994), Zwolle-Delft 1994, pp. 127-129, cat. 27; cfr. anche O. Le Bihan, *L'or & l'ombre. Catalogue critique et raisonné des peintures hollandaises du dix-septième et du dix-huitième siècles, conservées au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux*, Bordeaux 1990, pp. 66-69, cat. 10. Un'altra *Stregoneria tra rovine romane* opera dell'artista si trova a Praga, Národní Galeri, si veda Mostra Delft 1994 cit., p. 127, fig. 27a; cfr. anche l'olio su ardesia rappresentante *San Giacomo e il Mago Ermogene*, attribuito all'artista, in asta New York (Sotheby's), 2006/01/26, n. 101.

¹⁹⁷ L'opera venne esposta al Pantheon, a Roma, nel 1651 e venduta l'anno seguente all'ambasciatore veneziano Sagredo insieme al *Diogene getta via la scodella*. La fortuna del dipinto e le sue copie si devono soprattutto all'incisione tratta da esso eseguita dal Rosa nel 1662. Per il dipinto si veda L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa...* cit. 1975, pp. 92-93, cat. 106,

fig. tav. XXXIX; per l'incisione M. Rotili, *Salvator Rosa incisore*, Napoli 1974, pp. 216-217, cat. 98.

¹⁹⁸ Asta Londra (Christie's), 1981/05/29, n. 10;

¹⁹⁹ Asta Londra (Sotheby's), 1988/07/06, n. 237.

²⁰⁰ L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa...* cit. 1975, p. 101, cat. 210.

²⁰¹ M. Chiarini, *Un incontro inaspettato: un quadro di Dominicus van Wijnen a Firenze*, in A. W. A. Boschloo, E. Grasman, G. J. van der Sman (a cura di), "*Aux quatre vents*". *A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze 2002, pp. 323-324.

²⁰² Si vedano le *Stregonerie* comparse in asta New York (Sotheby's), 1992/01/17, n. 43; asta Vienna (Dorotheum), 1993/03/10, n. 425; asta Parigi (Tajan), 1995/06/12, n. 34; asta Londra (Sotheby's), 2003/12/11, n. 198.