

Giovanna Saporì*

*La presenza degli artisti nordici a Roma (1530-1630).
Alcune osservazioni su costanti e variabili*

Una fase delle mie ricerche sulla presenza e l'attività a Roma dei pittori nord-europei, soprattutto provenienti dai Paesi Bassi, è stata dedicata ad una schedatura di *Het Schilder-boeck* di Karel Van Mander (Haarlem 1603-1604), composto in gran parte di biografie di artisti fiamminghi dal Quattrocento al primo Seicento¹. Van Mander era stato per tre anni (1573-1576) a Roma, un'esperienza che aveva profondamente vissuto e che reputò sempre indispensabile per la formazione di un artista. Anche se, come è naturale, alcune notizie e opinioni che intessono le biografie, in particolare quelle dei pittori più antichi, sono errate o imprecise, la maggior parte delle notizie sui contemporanei sono in genere degne di fede perché raccolte dall'autore direttamente alla fonte (gli artisti stessi o loro amici o familiari) e per così dire tarate sulla sua personale esperienza e conoscenza di tanti connazionali a Roma e in patria. Nell'ambito che qui ci riguarda è utile richiamare l'attenzione anche sul poema didattico di Van Mander *Principio e fondamento dell'arte nobile e libera della pittura*, inserito nello *Schilder-boeck*, che tratta tutti gli aspetti della pittura, dagli effetti di luce, al paesaggio, al modo di fare i panneggi, ma che comincia con una lunga esortazione agli aspiranti giovani artisti che devono affrontare tutte le difficoltà dell'arte ma anche di una disciplinata vita quotidiana². C'è dunque nel testo

* GIOVANNA SAPORÌ (giovanna.sapori@uniroma3.it) è professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Studi Umanistici della Università di Roma Tre. La maggior parte dei suoi studi è dedicata alla pittura del Cinquecento e in special modo alla decorazione delle ville e dei palazzi e agli artisti stranieri in Italia; inoltre al disegno e alla incisione. Tra le sue più recenti pubblicazioni, *Il libro dei Mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, Artemide, Roma 2016.

¹ H. MIEDEMA, *Karel Van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 6 voll., Davaco, Doornspijk 1994-1999.

² *Den Grondt der Edel Vrij Schilder-const*, uitgegeven door H. Miedema, Haentjens Dekker

una forte componente moraleggiante secondo una tendenza diffusa nella letteratura artistica del primo Seicento anche in Italia, e penso in particolare agli alti ideali e alla convinzione della dignità della didattica e dell'impegno nella formazione dei giovani sostenuta tenacemente da Federico Zuccari nelle azioni e negli scritti. Certamente molti consigli e avvertimenti di Van Mander sono da collegare alle sue dirette esperienze italiane, ai rapporti con artisti e committenti, alle difficoltà nella ricerca del lavoro così come ai rischi più concreti e quotidiani, anche dal punto di vista dell'igiene, del viaggio e del soggiorno in Italia, descritti da molti viaggiatori contemporanei, anche celebri, come Montaigne. Perciò dal poema didattico si possono trarre altre informazioni sulla vita degli artisti stranieri in Italia. Van Mander consiglia di partire a proprio grado e con l'approvazione dei parenti, con qualche compagno di viaggio, di evitare le piccole locande e le cattive compagnie, di guardarsi dai ladri e dai truffatori con semplici accorgimenti, così come da compatrioti male intenzionati, di partire all'alba e trovare alloggio prima di notte, di controllare bene i letti e le lenzuola, di evitare le prostitute, di imparare a conoscere i costumi del luogo, di controllarsi nel bere il vino perché l'ubriachezza era spesso causa di reati anche gravissimi come l'omicidio³.

La schedatura, limitata ai pittori, mirava a trarre dagli scritti di Van Mander innanzitutto dati su: la provenienza sociale, i motivi della partenza per l'Italia, e lo *status* di preparazione artistica, l'itinerario verso Roma, le modalità del soggiorno e della ricerca del lavoro, i rapporti con gli italiani e i connazionali, la specializzazione nell'attività, le tappe della carriera ed altro ancora. I risultati sono stati arricchiti con quelli tratti da altre fonti anche italiane e poi incrociati con i dati di una analoga schedatura di documenti già pubblicati. L'obbiettivo era quello di utilizzare quei dati per esaminare, da un punto di vista diverso da quello sino ad allora consueto negli studi storico-artistici, il fenomeno della presenza degli artisti stranieri a Roma, rilevando costanti e variabili. Era cioè il tentativo di svolgere una indagine sulla storia sociale degli artisti anche funzionale a meglio analizzare il linguaggio artistico. In questa ottica ho cercato di valutare i modi dell'incontro tra arte nordica e arte italiana, il processo di assimilazione della cultura artistica italiana che risulta frequentemente come una stratificazione, corrispondente spesso alle tappe dell'itinerario italiano senza una reale fusione, oppure che nei casi migliori produce una vera e propria mutazione linguistica, un linguaggio artistico meticcio che però non si rivela in genere stabile nella lunga durata⁴.

& Gumbert, Utrecht 1973, I, p. 72.

³ Su Van Mander in Italia vedi G. SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Electa, Milano 2007, pp. 29-51.

⁴ Sulle prime ricerche documentarie della presenza straniera a Roma cfr. ad esempio

Come per la maggior parte di coloro che da tutta Europa arrivavano a Roma, gli artisti si mettevano in viaggio per motivi religiosi, culturali, per la speranza di un lavoro, ma in primo luogo per il desiderio di ammirare e studiare le antichità e le opere dei maestri moderni, a cominciare da Michelangelo e Raffaello. Studi che Van Mander riteneva indispensabili per fare arte moderna⁵. Non è inutile precisare qui che la categoria artisti comprende, oltre che evidentemente pittori, scultori e architetti, anche coloro che lavorano nell'editoria di incisioni, disegnando e incidendo, e una quantità di altri che, come vedremo, praticano altri settori della produzione artistica. Una rapida rassegna delle componenti nazionali della popolazione artistica straniera a Roma nel Cinquecento chiarisce che i nord-europei sono prevalentemente abitanti dei Paesi Bassi, cioè belgi, olandesi, tedeschi (rari gli svizzeri e gli scandinavi e ancor più gli inglesi). Bisogna ricordare però che in Italia, nei documenti e nella letteratura, con il termine fiamminghi si definivano spesso tutti i nord-europei. I francesi sono in numero decisamente inferiore, numero però destinato ad aumentare in modo rilevante nei primi decenni del Seicento. A questo proposito vale la pena di precisare che fino a quel periodo la maggior parte di loro operano a Roma nella incisione e nella editoria. Infine, rispetto alla forte presenza della cattolica nazione spagnola, esigua è quella degli artisti⁶.

Il flusso dai Paesi Bassi verso l'Europa e in particolare verso l'Italia nella seconda metà del Cinquecento è, come è noto, connesso anche con le conseguenze delle guerre di religione: il movimento degli artisti è un segmento di un ampio fenomeno europeo che riguarda molte categorie di lavoro specializzato (orafi, musicisti, cantori, tessitori, medici, tipografi, orologiai, armaioli ecc...) ed è in aumento costante dalla fine del secolo. I risultati della schedatura di fonti e documenti prima ricordata sono stati

A. BERTELOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI, e XVII*, Gazzetta d'Italia, Firenze 1880, e G.J. HOOGWERFF, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunststenaars en Geleerden*, Nijhoff, 's-Gravenhage 1913. La schedatura di fonti e documenti è stata da me utilizzata in SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit, in particolare pp. 9-23.

⁵ Cfr. il catalogo dell'ultima importante mostra sull'argomento: *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*, Catalogo della mostra, Bruxelles-Roma 1995, a cura di N. Dacos, B.W. Meijer, Skira Editore, Milano 1995.

⁶ Cfr. G. SAPORI, *Pittori spagnoli a Roma dopo il Sacco*, in *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento* (Atti del seminario), Roma 1996, a cura di P.R. Piras, G. Sapori, Aracne, Roma 1999, pp. 203-226; J. BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^{ème} siècle*, A.L.P.H.A., Montpellier 1980; sui francesi in Italia e la prevalenza degli incisori cfr. G. SAPORI, *Andata e ritorno di modelli italiani nel Cinquecento. Da Ponce a Fréminet*, in *La réception des modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle*, textes réunis par S. Frommel, F. Bardati, Droz, Genève 2010, pp. 69-83.

funzionali anche a riflessioni comparative, ad esempio al confronto fra la serie degli artisti e quella degli studenti stranieri che arrivavano nelle maggiori università italiane per perfezionare i loro studi. Le due serie, studenti e artisti approdati nei grandi poli culturali italiani, appaiono accomunate da pochi ma eloquenti caratteri, in genere dalla giovane età e, appunto, dal desiderio di studiare: gli studenti per svolgere quelli che oggi definiamo specializzazione e master; gli artisti per studiare l'antico e, come detto, l'arte italiana, cioè quella che era considerata ovunque come la vera arte 'moderna'; dalla mobilità: per gli studenti nelle antiche università italiane (Padova, Bologna, Perugia...), per gli artisti nei grandi centri dell'arte (soprattutto Venezia, Firenze, Parma e, meta finale dominante, Roma). Mentre però i luoghi di provenienza degli studenti sono sia del nord che del sud dei Paesi Bassi, quelli degli artisti sono prevalentemente del sud e sono segnatamente quelle città, come Bruxelles, Liegi, Bruges, Malines e soprattutto Anversa, in cui prosperava la attività artistica. Nella ricca Anversa in special modo la formazione dei giovani, l'esistenza di botteghe attive per più di una generazione della stessa famiglia, il mercato dell'arte fiorivano e la rendevano polo di attrazione per artisti e amanti della pittura e nello stesso tempo di irradiazione di artisti, opere, tecniche, stili con un raggio che si estendeva fino all'Inghilterra e alla Spagna. Si possono aggiungere altri fattori di diversità fra studenti e artisti: gli studenti arrivati in Italia sono in genere di fascia sociale medio-alta, sono accolti nei collegi universitari o in alloggi a loro convenienti, non hanno problemi di denaro, mentre gli artisti in prevalenza appartengono a famiglie di artisti o artigiani e, se erano partiti con un piccolo gruzzolo, devono subito trovare una sistemazione e al più presto un lavoro, per continuare a rimanere in Italia, per sopravvivere. La durata del soggiorno degli studenti è in genere programmata a tempo determinato: tornano in patria compiuti gli studi; la specializzazione italiana aumentava il 'punteggio' del curriculum e comunque risultava funzionale alla carriera e alla ascesa sociale. Invece, in generale, per gli artisti la durata è determinata soprattutto dalle possibilità di ottenere lavoro. Tanto più a Roma, obiettivo finale del viaggio dal nord, dove esistono molte opportunità per il fervere di imprese decorative e di collezionismo ma dove per la grande affluenza da tutta Italia il mercato è molto competitivo e il sistema dell'arte, cioè l'organizzazione delle botteghe e il ruolo delle corporazioni dei mestieri, è molto differente da quello dei Paesi Bassi⁷. Si può aggiungere che la grande diffusione della

⁷ Sugli studenti cfr. ad esempio A. TERVOORT, *The Iter Italicum and the Northern Netherlands. Dutch Students at Italian Universities and their Role in the Netherlands Society (1426-1575)*, Brill, Leiden 2005. Sui confronti fra studenti e artisti cfr. SAPORI,

pittura a fresco in Italia è un altro fattore di limitazione per i nordici che, estranei alla grande tradizione italiana di quella tecnica pittorica, dovevano apprenderne almeno i rudimenti per poter essere inseriti innanzitutto a Roma in uno dei numerosissimi cantieri decorativi di chiese e di palazzi. Anche in questa prospettiva alcuni si associano temporaneamente con un connazionale alla ricerca di incarichi o per realizzare in collaborazione un'opera commissionata⁸.

Fra i tanti esempi dell'*iter italicum* dei pittori stranieri ricostruibili dai documenti e dalle fonti uno dei referti più ampi e indicativi per il Cinquecento è la lunga biografia che Karel Van Mander dedica a Bartholomeus Spranger. Una lunga amicizia, nata a Roma negli anni giovanili legava i due artisti: il primo divenne celebre più che come pittore soprattutto come autore dello *Schilder-boeck* e il secondo come pittore di corte di Rodolfo II d'Asburgo a Praga, come protagonista dell'arte in Europa fino al primo Seicento. Ma quel che qui più interessa sottolineare è che la biografia di Spranger è la più estesa fra quelle dei pittori nordici nello *Schilder-boeck*, la più ricca di notizie anche per gli aspetti qui in esame: le tappe del viaggio verso il sud, le provvisorie soluzioni di alloggio, le esperienze di nuove tecniche artistiche, la ricerca del lavoro, in generale la tempistica di spostamenti, lavoro, soggiorno raccontati con una varietà e precisione che raramente i documenti di archivio possono offrire. Voglio dire che non è solo un *exemplum*, di tirocinio, gavetta, successo di un pittore di grandi doti ma una sorta di 'registro' di abitudini, vicende, disavventure, occasioni di uno straniero in Italia⁹. Spranger, appartenente ad una famiglia agiata, partì da Anversa sua città natale, seguendo come molti artisti la via della Francia, per fermarsi a Parigi, poi a Lione. Si diresse a Milano, dove soggiornò per otto mesi cercando lavoro, alloggiava prima in una locanda, poi presso un nobile signore, infine presso un pittore connazionale dove imparò a dipingere a tempera su tela. A Parma si fermò per alcuni mesi lavorando nella bottega di un maestro cittadino. La sequenza di incontri, avvenimenti, avventure, occasioni si intensifica a Roma dove restò dal

Fiamminghi nel cantiere Italia, cit., pp. 12-13.

⁸ *Ibid.*, pp. 73-75.

⁹ Per il testo della biografia di Spranger in lingua originale e nella traduzione in inglese, vedi MIEDEMA, *Karel Van Mander*, cit., I, Davaco, Doornspijk 1993, pp. 330-357; G. SAPORI, *Un disegno e un committente per Spranger a Roma*, in *Aux Quatre Vents, A Festschrift for Bert W. Meijer*, edited by A. Boschloo, E. Grasman, G.J. van der Sman, CentroDi, Firenze 2002, pp. 249-254; SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., pp. 18-19. Per l'opera completa dell'artista cfr. S. METZLER, *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works*, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New York-New Haven (Connecticut) 2014.

1566 al 1572. Dapprima alloggiò per sei mesi presso un pittore, poi per due settimane presso l'arcivescovo Massimo; fece società con un pittore di Tournai, Michiel de Joncquoy, che (1567) aveva ottenuto un incarico fuori Roma, nella chiesa di S. Lorenzo a Sant'Oreste. Non conoscendo la tecnica della pittura a fresco si impegnarono a dipingere ad olio su muro, tecnica che Spranger continuò ad utilizzare più tardi a Roma in lavori per chiese importanti come S. Luigi dei Francesi. Per compiere la decorazione dell'abside erano necessari quattro mesi, ma le figure sopravvissute di recente riscoperte sotto l'intonaco, i *Quattro Evangelisti*, non sono dipinte ad olio ma a secco, a riprova che nessuno dei due era in grado di praticare né la pittura a affresco né quella ad olio su muro¹⁰. Per Spranger la fortuna arriva grazie ai dipinti di piccolo formato di paesaggi e scene di stregoneria, una grande tradizione nordica, che attirano l'attenzione del miniatore farnesiano Giulio Clovio, un 'agente' per gli artisti stranieri a Roma (compreso El Greco). Così Spranger viene assunto dal cardinale Alessandro Farnese, vicesegretario della Chiesa, e per questo motivo alloggia per tre anni nel palazzo della Cancelleria. Probabilmente in questo periodo, quando viene inviato dal cardinale per dipingere dei paesaggi nel palazzo di Caprarola, aveva ormai imparato la tecnica dell'affresco. Viene poi introdotto presso il papa Pio V e, principalmente per lavori di miniatura, è assunto e alloggiato nelle stanze destinate agli artisti nell'edificio del Belvedere dei Palazzi Vaticani. In seguito Spranger abita presso un mercante fiammingo, ma insoddisfatto del suo stato, aspirando al successo e al guadagno che a Roma non aveva ottenuto, accetta infine l'offerta di andare a Vienna per servire l'imperatore Massimiliano.

La pittura murale ad affresco per la tecnica e i suoi caratteri era letteralmente agli antipodi della tradizione in cui i nordici si formavano. La diligenza e la precisione tecnica nella pittura a olio, la micrografia descrittiva, il gusto dei soggetti di genere (paesaggi, Inferni, eremiti, scene di genere ecc.), anche in dipinti di piccolo formato su rame o tavola, si erano stabiliti come specifici caratteri identificativi della pittura fiamminga. Ciò valeva anche per la percezione e l'apprezzamento di questo genere di pittura nel mercato dell'arte in Italia e non solo. Era quella, cioè, la pittura che si richiedeva ai nordici. Tuttavia, oltre che nella pittura, gli artisti dei Paesi Bassi che arrivavano in Italia avevano lavorato nelle botteghe di provenienza in diversi settori della produzione artistica fiorentina in nord Europa: la pittura

¹⁰ N. BAGNARINI, *Il cantiere della Collegiata di San Lorenzo a Sant'Oreste. Da Vignola a Bartholomaeus Spranger e Michiel du Joncquoy*, Comune di Sant'Oreste, Sant'Oreste 2010; B.W. MEIJER, *Bartholomeus Spranger and Michiel de Jonquoy*, in «Oud Holland», CXXIV/1, 2011, pp. 38-47.

di vetrate, i cartoni per le vetrate e per gli arazzi, tessuti nelle celebri arazzerie di Bruxelles, rappresentazioni cartografiche e topografiche, incisione. La tecnica e la fabbrilità specializzate di questi artisti potevano facilitare in Italia la ricerca di lavoro e, ad esempio, il loro accesso in cantieri decorativi a Venezia, Firenze o Roma dominati dagli italiani, anzi, nella parte pittorica, di loro esclusiva. Si trattava spesso del primo passo per poi praticare la pittura, come fecero Frederik Sustris, Giovanni Stradano (Jan van den Straat) o Arrigo Fiammingo (Hendrick van den Broeck) nel cantiere decorativo diretto da Vasari in Palazzo Vecchio a Firenze¹¹.

Si può osservare che a Roma i nordici si adeguano in genere alle forme consuete del lavoro, nei contratti di formazione o di società. Ad esempio, nel contratto stipulato nel 1538 dal notaio Claudio de Valle tra maestro Lorenzo di Rotterdam e Michiel Gast di Anversa si stabilisce che questi lavorerà per un anno nella bottega di Lorenzo, che potrà copiare tutti i materiali lì conservati per esercitarsi nel disegno, lavorerà per il maestro due giorni a settimana, per sé stesso la domenica ed altri giorni di festa¹². È da notare che i termini del contratto sono pressoché identici, ad esempio, a quelli concordati, a quanto scrive Vasari, alcuni anni prima tra Francesco Nardini, un mediocre pittore, e il giovane Perino del Vaga, allievo di Raffaello destinato ad un prossimo grande successo¹³. Non è frequente trovare a Roma nel Cinquecento contratti di formazione misti e soprattutto quelli in cui il maestro è uno straniero e l'apprendista un italiano. È utile quindi citare due esempi. Nel 1582 Biagio e Angelo Merenda di Cosenza si accordano con Arrigo Fiammingo perché il giovane Virgilio Grandinetti, loro cugino e conterraneo, per tre anni impari il mestiere di pittore presso di lui. Essi si impegnano a garantire che il giovane avrebbe servito con obbedienza il maestro, non avrebbe rubato e non avrebbe tentato di truffarlo, a riprova della frequenza di episodi di quel genere; da parte sua il fiammingo si impegnava a insegnargli la pittura e a fornirgli vitto e vestiario. Se la scelta dei Merenda potrebbe essere più o meno direttamente legata al fatto che Arrigo Fiammingo aveva lavorato a Napoli, quella di Geronimo Dagnesi di Tivoli è di origine ancora incerta. Nel 1588 egli affida la formazione del figlio Dionisio a Giovanni Arghenbeeck pittore di Anversa, del quale però non conosciamo l'attività. Si è pensato che il fiammingo avesse una sorta di convitto perché Dagnesi, oltre ad assicurare

¹¹ SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., pp. 19, 58.

¹² BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi*, cit., pp. 59, 64.

¹³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, V, Studio per edizioni scelte, Firenze 1966, p. 558.

il vestiario al figlio, concorda di pagare cinque scudi l'anno al maestro¹⁴. A volte c'erano forse solo accordi verbali come nel caso di Herman Swanevelt che addirittura «per cortesia», come dichiara nel 1636 in tribunale, ospita in una stanza della sua abitazione a via Capolecase Francesco Catalani di Benevento perché impari a dipingere anche copiando i dipinti del maestro. Ma bisogna aggiungere che l'anno seguente l'apprendista, ancora in casa del fiammingo, affermava che era alloggiato come servitore e allievo, ingrato, tuttavia, visto che dai documenti sappiamo che gli rubò dei quadri¹⁵.

I pittori nordici dovevano impraticarsi, come accennato, della tecnica della pittura ad affresco, per la quale il tempo di apprendimento è calcolabile più o meno in un anno. È eloquente degli ostacoli e dei rischi che implicava il confronto con l'affresco e nello stesso tempo anche della necessità di accettare un importante incarico, nonostante i limiti della mancanza o della insufficiente conoscenza di quella tecnica, che, ad esempio, nel 1561 un pittore nordico, vicino a Dirck Barendsz, dipingesse il monumentale *Giudizio finale* nella controfacciata della chiesa abbaziale di Farfa, interamente ad olio su muro¹⁶. La pratica pittorica implicava, in generale, anche la facile reperibilità in Italia di alcuni strumenti che non aveva equivalenti, a quanto sembra in patria o almeno non altrettanto convenienti se, come indicano i documenti, alcuni pittori spediscono da Roma a colleghi pietre di porfido per macinare i colori, macinette e mortai in marmo. Così è per gli acquisti di Wenzel Cobergher nel 1598 o di Giovanni Ensio nel 1601 che chiedono al Camerlengato il permesso di

¹⁴ L. SICKEL, *Belisario Corenzio sulla strada per Venezia? Un incontro a Roma con Hendrick van den Broeck nell'aprile 1580*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Scritti in onore di Giuseppe De Vito*, Arte'm, Napoli 2014, pp. 30-33. Arrigo Fiammingo era iscritto all'Accademia di S. Luca e negli anni Sessanta aveva lavorato a Napoli, cfr. G. SAPORI, *Sulla fortuna di Hendrick van den Broeck (Arrigo Fiammingo)*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano, Quasar, Roma 1996, pp. 171-175, ciò potrebbe spiegare, anche per precedenti rapporti, che quei sudditi del Regno si rivolgessero a lui a Roma e che fosse presente all'atto Belisario Corenzio, un pittore di origine greca, stabilitosi a Napoli. Sul contratto Arghenbeeck-Dagnesi cfr. G.L. MASETTI ZANNINI, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma*, De Luca Editori d'arte, Roma 1974, pp. XXIX e 27-29.

¹⁵ BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi*, cit, pp. 128-138. Catalano aveva rubato in casa di Swanevelt dipinti di quest'ultimo e di Pieter van Laer. Le testimonianze in tribunale fanno emergere non rare vicende di copie abusive e furti e, aspetto più interessante, rapporti talvolta imprevedibili. In questo caso compaiono infatti, oltre ad alcuni pittori nordici, il collezionista Niccolò Simonelli e il pittore lucchese Pietro Testa.

¹⁶ G. SAPORI, *Un apice della pittura nordica in Italia: il 'Giudizio Finale' di Farfa (1561)*, in *Il Complesso abbaziale di Santa Maria di Farfa*, a cura di I. Del Frate, Palombi Editori, Roma 2015, pp. 163-177.

esportare quei materiali in Fiandra. Un tema, questo, che varrebbe la pena di indagare più approfonditamente¹⁷.

La possibilità di inserirsi nel tessuto sociale, nel sistema delle relazioni, in primis per un alloggio dignitoso e poi per trovare lavoro, era collegata per i nordici come per altri, alla sistemazione presso un ecclesiastico, un nobile o un agiato borghese, preferibilmente nordeuropeo, ma spesso italiano o spagnolo specialmente se l'artista era di fede cattolica. Aiutare i connazionali con il prestito di denaro è documentato anche fra pittori, come indica, ad esempio, il caso del già citato Michel de Jonquait di Tournai che presta nel 1573 a due concittadini¹⁸. Oppure qualcuno faceva da mediatore, come nel caso di Santvoort che dalla confraternita di S. Maria dell'Anima riuscì ad ottenere un sussidio per il suo giovane connazionale Hans Speckaert, così malato da non poter più praticare la pittura¹⁹. In questi ultimi tempi sono state svolte ricerche approfondite sulle istituzioni e sulle chiese nazionali a Roma, perciò non mi soffermo su questo aspetto della storia sociale, della vita religiosa e in particolare assistenziale, se non per ricordare che furono importanti anche per gli artisti nordici e talvolta offrirono loro qualche opportunità di lavoro²⁰. Se S. Maria dell'Anima, S. Giuliano dei fiamminghi o altre istituzioni erano il primo riferimento, la naturale, indispensabile 'casa pubblica' era la Congregazione degli artisti, poi Accademia di S. Luca²¹. Rispetto alle corporazioni e alle Gilden dei Paesi Bassi che avevano un notevole potere nella società e una precisa regolamentazione, dalla formazione alla nomina di 'maestro', alla bottega, la Congregazione romana richiedeva una tassa annuale di iscrizione per concedere una 'patente' che consentiva di lavorare nelle chiese e in altri edifici pubblici. Le polemiche tra la Corporazione poi Accademia di S. Luca, in qualche modo presto burocratizzata e centro di potere anche per la stretta dipendenza dal Papato, e i fiamminghi contribuirono alla istituzione nel 1623 dei Bentvueghels (banda degli uccelli), una associazione informale dedicata all'assistenza reciproca anche nel campo della professione. Nella seconda metà del Cinquecento a Roma sono almeno una quindicina i nordici iscritti alla Corporazione degli artisti, un numero piuttosto limitato rispetto alle presenze accertate dai

¹⁷ BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi*, cit., pp. 59, 64.

¹⁸ *Ibid.*, p. 377.

¹⁹ HOOGEWERFF, *Bescheiden in Italië*, cit., II, p. 31.

²⁰ *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, a cura di A. Koller, S. Kubersky-Piredda, con la collaborazione di T. Daniels, Campisano, Roma 2015.

²¹ I. SALVAGNI, *Da Università ad Accademia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma: 1448-1588*, Campisano, Roma 2012.

documenti sia perché i soggiorni in città sono a tempo determinato sia perché molti non solo non hanno una bottega ma lavorano a giornata con maestri o capoéquipes in cantieri che aggregano molti artisti, e comunque con un ruolo decisamente subordinato²².

Per i cattolici le pratiche religiose e la partecipazione alla vita parrocchiale, i rapporti con il clero e gli Ordini religiosi, le funzioni di testimone ai matrimoni e di padrino nei battesimi sono importanti nella creazione e nel mantenimento delle attività di relazione sia con i compatrioti che con gli italiani. Ad esempio, Francesco da Castello (Frans van de Kastele) di Bruxelles, a Roma dagli anni Settanta fino alla morte (1626), si era profondamente radicato in città; aveva sposato una italiana ed era riuscito ad inserirsi nella rete della committenza dell'ordine dei Cappuccini e in quella di devoti e ricchi spagnoli. È indicativo, ad esempio, il fatto che fa da testimone al matrimonio (1599) di un compatriota Wenzel Cobergher e di Susanna Francaert, figlia di Jacob, pittore di Anversa o di Bruxelles, e qualche anno dopo (1603) al battesimo della loro figlia²³. I rapporti interpersonali consolidati possono avere un equivalente in un lavoro comune. Nel caso di Cobergher, Francaert, Bril e Nieulant, proprio nel 1601, l'amicizia si traduce nella collaborazione ad un lavoro di dimensioni eccezionali: una commissione di novanta dipinti raffiguranti eremiti da mandare in Spagna²⁴.

È noto che la rete dei connazionali resta sempre molto forte: le ragioni non sono solo pratiche e funzionali, agiscono da una parte la naturale tendenza alla conservazione della identità nazionale, lingua, usi, costumi ecc., e dall'altra l'aspirazione alla integrazione sociale e artistica nella nuova città di residenza. Il processo di integrazione si osserva bene anche in alcune città dello Stato della Chiesa, come ad esempio Perugia, nel cui circoscritto ambiente artistico è possibile osservare da vicino, grazie ai documenti e alle opere sopravvissute, caratteri e dinamiche della vita della piccola colonia di anversesi che, probabilmente dopo un periodo di sosta a Roma, si erano

²² SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., pp. 17-18, 58.

²³ Per le notizie su Castello nei registri parrocchiali cfr. *Alla ricerca di Ghiongrat. Studi sui libri parrocchiali romani. 1600-1650*, a cura di R. Vodret, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011, pp. 305-306. Sull'artista SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., pp. 62-64.

²⁴ Sulla formazione del gruppo di artisti guidati da Cobergher per il lavoro spagnolo cfr. J. BOSCH BALLBONA, *Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Fraenkert I, Willem van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo V marqués de Villafranca*, in «Locus amoenus», n. 9, 2007-2008, pp. 127-154. Le tele sicuramente di mano di Cobergher fra quelle ritrovate in Spagna confermano, a mio parere, la sua partecipazione al ciclo della cappella di S. Francesco al Gesù di Roma, su cui vedi nota 28.

li stabiliti nella seconda metà del Cinquecento²⁵. Una nuova attenzione è stata di recente dedicata ai modelli identitari, distinguendo tra modelli dell'ambito di provenienza e quelli del nuovo ambito italiano²⁶. Nel periodo e nella categoria che ci interessano, l'esistenza di una tendenza di forte attaccamento ai modelli di origine, comune a tutte le fasce degli stranieri in Italia, si può vedere in una sorta di mobile equilibrio con l'esigenza di integrarsi nel nuovo contesto. Ad esempio, per gli originari dei Paesi Bassi c'è la difficoltà di confrontarsi con la lingua italiana, stante il fatto che la pratica di quella di origine è un legame ineludibile, un fattore però nello stesso tempo di questioni anche pratiche, come provano le variate trascrizioni di uno stesso nome nei documenti notarili. Per altro verso il riconoscimento della padronanza da parte degli stranieri della lingua italiana, anzi delle 'lingue' italiane diviene nella letteratura artistica un equivalente, una conferma dell'assimilazione del linguaggio artistico, degli stili dell'arte italiana. Così è per Dirck Barendsz, un eccellente pittore di Gouda stabilitosi a Venezia, il quale parlava veneziano; per Van Mander che, avendo amici piemontesi, conosceva frasi idiomatiche e proverbi piemontesi; caso eccezionale è quello di Rubens che scriveva correntemente in un colto e brillante italiano²⁷. È verosimile che i pittori arrivati giovani a Roma e stabilitisi qui per tutta la vita parlassero un italiano composito, assimilato anche tramite gli italiani che da ogni parte della penisola convergevano in città. Questo sembra avere un equivalente anche nel linguaggio artistico ed esaminando vari casi, cioè le opere di artisti sia nel periodo italiano che nel periodo successivo al ritorno in patria, ho cercato di spiegare la difficoltà di studiarle alla luce dei processi di mutazione dello stile:

i caratteri stessi del soggiorno italiano, per lo più coincidente con la fase di formazione o di prima attività, caratterizzata dalla fragranza delle sollecitazioni, talvolta disorientante, e dal desiderio di assimilazione e di integrazione, che in alcuni casi sfocia in un tentativo di vero e proprio mimetismo, producono risultati per lo più transitori. O meglio, questi non trovano sempre una piena corrispondenza con

²⁵ Dal Quattrocento esisteva a Perugia una *Societas Germanorum et Gallorum*; la maggior parte degli studenti nordeuropei nello *Studium* perugino era iscritta alla *Natio Teutonicorum*, cfr. SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., pp. 60-61.

²⁶ Cfr. A. KOLLER, S. KUBERSKY-PIREDDA, *Introduzione*, in *Identità e rappresentazione*, cit., pp. 7-15.

²⁷ SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 81 sull'italiano di accento veneziano di Barendsz; p. 51, nota 71 su Van Mander e il dialetto piemontese. Per le lettere di Rubens cfr. ad esempio *Pietro Paolo Rubens. Lettere Italiane*, a cura di I. Cotta, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

le opere eseguite in patria, quando la tendenza in qualche modo s'inverte e l'esperienza italiana diviene segno di un rinnovamento coscientemente adattato al momento di reinserirsi nel contesto e nelle tradizioni locali²⁸.

Per alcuni degli aspetti qui presi in considerazione e soprattutto per quelli di alloggio e lavoro, ma per altro verso per il suo ruolo nell'accostamento dei nordici alla pittura italiana è di grande interesse il caso di Anthonie Santvoort, detto Groene Anthonie (italianizzato in Antonio Verde). È un pittore, originario di Malines, vissuto per trent'anni a Roma e bene inserito nella vita sociale, nell'ambiente religioso e artistico, come prova anche il fatto che aveva sposato la figlia di un avvocato senese, suo vicino di casa. Documenti e fonti indicano in Santvoort, iscritto all'Accademia di S. Luca, mediocre pittore, ma imprenditore e mercante, una figura di riferimento non solo professionale per i compatrioti, per molti artisti talentuosi, ma senza denaro, che ospitava in casa sua (Speckaert, Von Aachen, Cobergher, Heintz, Isacsz, Mijtens e in qualche rapporto anche con De Clerck, Francesco da Castello e Paul Brill), destinati ad un successo internazionale²⁹. Uno dei suoi punti forti erano i buoni rapporti con i gesuiti così che non solo la chiesa romana del Gesù accolse opere sue e dei suoi protetti/collaboratori, ma grazie alla potente rete della Compagnia riuscì a lavorare perfino per la casa professa di Palermo³⁰. Gli ultimi documenti ritrovati provano

²⁸ SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 23.

²⁹ Sul *Santvoortgruppe* vedi HOOGWERFF, *Bescheiden in Italië*, cit, II, pp. 24, 25, 31, 85, 265 e 314; E. FUČIKOVÁ, *Umění a Umělci Na Dvoře Rudolfa*, II. *Vztahy k Itálii*, in «Umění», XXXIV, 1986, pp. 121-122; sul ciclo francescano della cappella Cesi nella chiesa del Gesù, ante 1587, come espressione di quel gruppo di pittori vedi J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1988, pp. 25, 28, 132, 367 e 369; G. SAPORI, *Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei nordici in Italia*, in «Bollettino d'arte», LXXVIII, 1993, pp. 77-90, in part. p. 93; J. JACOBY, *Hans von Aachen. 1552-1615*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2000, pp. 14-17; *Hans von Aachen in Context* (Proceedings of the International Conference), Prague 22-25 September 2010, edited by L. Konečný, Š. Vácha, Aertefactum, Prague 2012, *passim*. La partecipazione di Brill, per le parti di paesaggio e per gli animali, al ciclo del Gesù, ricordata dalle fonti contemporanee, fa supporre che il pittore fosse in quegli anni legato a Santvoort e al suo gruppo.

³⁰ Sul rapporto di Santvoort e del suo gruppo con la chiesa del Gesù a Roma vedi SAPORI, *Di Hendrick de Clerck*, cit., p. 93; EAD., *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 17; Sulla pala per Palermo ed altre notizie sui rapporti con i Gesuiti, cfr. L. SICKEL, *Anthonis Santvoort. Ein Niederländischer Maler, Verleger und Kunstvermittler*, in *Ein Privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630* (Akten des Internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana), Rom 10-11 November 2008, hrsg. von E. Leuschner, Hirmer Verlag,

quanto già le fonti suggerivano: precisano la esistenza di una piccola ‘azienda’ produttrice di immagini sacre nella sua casa-bottega, prima a Fontana di Trevi poi a Ripetta, dove erano offerte in vendita. Lì Santvoort non solo ospitava i connazionali ma li faceva lavorare a produrre ‘in serie’ opere commerciali, soprattutto copie dalle più venerate immagini della Madonna a Roma. Come si legge nell’inventario post mortem, nella grande casa di Ripetta, in alcune stanze sottotetto «dove si dipingeva» erano distribuiti sette cavalletti³¹, evidentemente quelli a cui lavoravano in batteria a far copie gli ‘ospiti fissi’ o di passaggio, dipingendo, come scrive Van Mander, immagini della Madonna e di santi «le quali debbono sempre essere fatte alla stessa maniera, [...] sempre l’identica cosa ed a questo scopo adoperano come uno stampino e di quelle opere ne fanno a dozzine»³².

Da un primo censimento delle presenze a Roma fra 1590 e 1630 si possono registrare più di 360 artisti, la maggior parte, all’incirca il 60%, proviene dalle Province Meridionali dei Paesi Bassi, cioè quelle cattoliche e, come già nella seconda metà del secolo, la maggior parte proviene dalla prospera Anversa, in cui l’attività artistica fioriva in modo duraturo. Si può precisare che si registra, rispetto a tutto il Cinquecento, un aumento degli arrivi, anche se sempre in numero limitato, dalle città del nord, in ordine decrescente: L’Aja, Utrecht, Haarlem, Amsterdam, Delft. Sappiamo che a Roma una zona densamente popolata da artisti è quella tra piazza di Spagna e piazza del Popolo, allora ancora poco abitata, le parrocchie più popolose di stranieri sono quindi S. Lorenzo in Lucina, S. Andrea delle Fratte, S. Maria del Popolo³³. Molti vivono nelle locande, molti in case,

Munchen 2012 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 32) pp. 39-62, in part. p. 50.

³¹ SICKEL, *Anthonis Santvoort*, cit., pp. 48-51, che pubblica il testamento e l’inventario *post mortem*. Al momento di fare testamento Santvoort nomina esecutore Giorgio Pescatore, o meglio Georg Fischer, un agiato mercante e banchiere di via del Pellegrino, appartenente ad una famiglia di mercanti di Audenaarde, stabilitasi a Roma dalla metà del Cinquecento sul quale vedi M.B. GUERRIERI BORSOI, *Pietro Pescatore, mercante fiammingo “che faceva raccolta di pitture”*, in «Studi romani», LV/1-2, 2007, pp. 151-169. Audenaarde e Malines, patria di Santvoort, non sono lontane, entrambe fanno parte della regione del Brabante. Sui rapporti fra il pittore e il mercante già dal 1598 vedi però SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 25.

³² SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., p. 17.

³³ Ho utilizzato come base il censimento redatto da Christian Santini per la tesi di laurea, *Pittori di Fiandra a Roma tra il 1590 e il 1630*, Università degli Studi Roma tre, A.A. 2004-2005, di cui sono stata relatrice. Sull’area fra Piazza di Spagna e Santa Maria del Popolo vedi, ad esempio, G.J. HOOGWERFF, *Via Margutta, Centro di vita artistica*, Istituto di Studi Romani, Roma 1953; F. CAPPELLETTI, *La “casa dei fiamminghi”: appunti su via Margutta all’inizio del Seicento*, in *Atelier a via Margutta*, a cura di V. Moncada di Paternò, U. Allemandi editore, Milano 2012, pp. 14-19.

prevalentemente in coabitazione. Le ricerche negli archivi parrocchiali romani hanno prodotto in questi ultimi anni molti dati sia con la revisione di documenti già pubblicati che inediti su artisti famosi oppure su altri dei quali non è tuttora nota alcuna opera in contrasto con il numero di documenti che li riguardano. Rispetto agli abbondanti dati di cui disponiamo sono soltanto circa una trentina gli artisti fiamminghi di cui sono note opere dipinte a Roma. Negli studi più recenti i dati parrocchiali sono stati utilizzati anche per delineare delle considerazioni su vari aspetti della vita sociale, fino alla sepoltura, di artisti italiani e stranieri operosi a Roma nei primi trent'anni del Seicento, arco cronologico, come accennato, entro il quale gli arrivi raggiungono una rilevante consistenza³⁴. La casa bottega di Santvoort non è un caso isolato nel Cinquecento, ma certamente finora il meglio documentato e di speciale interesse come forma di organizzazione produttiva e anche di abile sfruttamento di 'manodopera' specializzata, mentre nel secolo successivo fonti e documenti accertano numerosi casi di botteghe che aggregano artisti, non solo allievi, di origine geografica mista. Erano infatti in aumento sia il numero di coloro che si stabilivano a Roma sia la durata del soggiorno che si estendeva oltre la prima fase di studio e di tentativi di ricerca del lavoro. Jacob de Hase di Anversa (1574-1634), pittore specializzato in battaglie e soggetti storici, fa lavorare presso di sé non solo connazionali ma spagnoli, perfino un polacco, e italiani, fra i quali il romano Michelangelo Cerquozzi che diverrà pittore di successo di nature morte e bambocciate. Lo stesso fa Guglielmo da Terranova (Willem van Nieuland) che accoglie soprattutto fiamminghi e francesi. Bisogna tuttavia distinguere tra una struttura tradizionale, organizzata in maestro-famiglia- allievi-collaboratori che vivono nella casa-bottega, e invece una casa in cui lavorano e si riuniscono artisti e non artisti³⁵. Nella casa a San Lorenzo in Lucina del presto celebre Simon Vouet nel 1624 erano presenti addirittura ventitré persone, fra le quali alcuni pittori destinati alla fama, come Poussin, Riminaldi e Mellin. Non è chiaro però se quei ventitré, un vero drappello, fossero veramente alloggiati lì oppure fossero ospiti temporanei, 'sorpresi' dal censimento parrocchiale. In ogni caso è da sottolineare che non si tratta di una bottega ma di una aggregazione prevalentemente di francesi, prevalentemente di pittori, prevalentemente di simpatie caravaggesche³⁶.

³⁴ R. VODRET, *Alla ricerca di 'Ghiongrat'. Novità su alcuni artisti citati nei libri parrocchiali romani dal 1600 al 1630*, in *Alla ricerca di Ghiongrat*, cit., pp. 17-105; M. POMPONI, *Artisti a Roma nel primo trentennio del Seicento*, *ibid.*, pp. 130-143.

³⁵ *Ibid.*, pp. 137-138.

³⁶ BOUSQUET, *Recherches sur le séjour*, cit.; E. ZICARELLI, *Per un censimento della parrocchia*

La vita è difficile per gli artisti nordici a Roma, per alcuni ad un certo punto la fortuna volge a favore, per altri meno o affatto, tanto da spingerli a ripartire. Rispetto a questa situazione dominante emergono delle eccezioni che devono essere considerate certamente innanzitutto nel loro specifico ma che sono pienamente valutabili solo in rapporto al *trend* dell'intero fenomeno della presenza artistica straniera. È il caso di Rubens. Conosciamo pittori di agiata o colta famiglia che compiono studi umanistici, che arrivano in Italia con un importante protettore, come Gossaert, Lombard o Wtewael, o che lo trovano in Italia; che costruiscono molto presto un rapporto profondo, innovativo con l'arte italiana. Tuttavia, il fattore che fa la differenza per Rubens, per il suo destino e per la rapidità stupefacente della sua carriera, naturalmente grazie alle sue formidabili doti di pittore, è un gran protettore, Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova, per il quale lavora come pittore, come diplomatico, come agente per l'acquisto di quadri. L'artista si trova infatti subito inserito nella rete della più alta fascia della società, quella delle corti, della nobiltà, della cerchia cardinalizia, degli eruditi e dei letterati. Il confronto con il caso Spranger che ho prima esaminato funziona bene per capire quanto la situazione si era modificata, per considerare le diversità di percorso e di contesto generale e individuale. La maggior parte delle notizie sul soggiorno italiano di Spranger si traggono dalla biografia scritta dal suo amico Van Mander: fa degli incontri importanti a Roma, ma giunge al successo lasciando l'Italia, è chiamato al nord a lavorare come pittore di corti, quella di Massimiliano d'Asburgo a Vienna e poi di Rodolfo d'Asburgo a Praga. Per quanto riguarda Rubens un fatto già molto eloquente è che le notizie sul soggiorno italiano si traggono in gran parte dalle lettere: dei suoi protettori, dei loro agenti, dell'artista stesso³⁷. Vediamo in breve la sequenza del suo soggiorno in Italia. Poche settimane dopo il suo arrivo a Venezia da Anversa (ma era nato a Siegen, in Germania, da famiglia anversese) nel luglio 1600, viene assunto da un agente di Gonzaga e introdotto a corte a Mantova. E non è solo il lavoro del pittore di corti che gli si apre davanti ma la possibilità di studiare, di arricchire la sua formazione, cioè di andare a Roma con uno stipendio e fare anche copie di dipinti per Gonzaga. Il duca lo raccomanda al cardinal Montalto (luglio 1601); l'arciduca Alberto d'Asburgo, cardi-

di San Lorenzo in Lucina, in *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, a cura di B. Toscano, Libro Co. Italia, San Casciano 2005, pp. 33-48. Sulla casa di Vouet cfr. J. BOUSQUET, *Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», LXIV/1, 1952, pp. 287-300; POMPONI, *Artisti a Roma*, cit., p. 139.

³⁷ *Pietro Paolo Rubens. Lettere Italiane*, cit. Per la biografia e le fonti su Rubens rimando alla ricchissima bibliografia sull'artista.

nale del titolo di S. Croce in Gerusalemme, gli affida la decorazione della cappella di S. Elena nella basilica. Rubens lascia la città e dopo un denso periodo (come pittore e come membro di una missione diplomatica dalla primavera 1602 all'autunno 1605: Mantova-Spagna-Mantova) ottiene da Gonzaga il permesso di tornare a Roma: un anno dopo è incaricato di dipingere la pala dell'altar maggiore della Chiesa Nuova, cioè, come lui stesso scrive, «la più bella et superba occasione di tutta Roma»³⁸. Il cardinale Scipione Borghese chiede a Gonzaga di lasciar lavorare il pittore a Roma, mentre l'arciduca Alberto chiede che sia rimandato nei Paesi Bassi. Rubens partì improvvisamente per Anversa nell'ottobre 1608 per rivedere la madre malata e non tornò più in Italia.

A Roma Rubens è veramente un privilegiato rispetto ai connazionali che quasi sempre faticano a sbarcare il lunario: vive in una casa in Campo Marzio insieme con il fratello Philipp, bibliotecario del cardinale Ascanio Colonna, protettore di Fiandra, e si giustifica con Gonzaga, dal quale è stipendiato, per aver accettato il lavoro della Chiesa Nuova per via «di mera necessità non potendo fornir honoratamente casa con duoi servitori per spazio d'un anno con soli 140 scudi ch'in tutti il tempo dell'assenza mia ho ricevuto da Mantova»³⁹. Non sono solo il *train de vie* e i potenti protettori che lo distinguono ma anche la sua cultura e le sue curiosità intellettuali. Concludo perciò con un rapido esame di una provvisoria aggregazione, di cui Rubens è parte, di pittori, umanisti e scienziati che si distingue non solo per il sottile scambio fra i pittori ma anche fra questi e umanisti, botanici, astronomi. Una congiuntura che anche per le componenti di tradizione e di novità spinge a vedere quella cerchia come una sorta di laboratorio in cui imprevisi esperimenti producono temporanei 'precipitati' di quell'incontro fra Roma e nord Europa, di cui accennavo prima. Ne fanno parte due pittori maturi: Francesco da Castello e Paul Bril, entrambi naturalizzati romani. Il primo, iscritto all'Accademia di San Luca come miniatore, riuscì a fare il grande balzo dalla produzione di opere di piccolo formato, comune a tanti suoi connazionali, a quella delle pala d'altare, anzi di grandi pale d'altare⁴⁰. Bril invece è uno specialista di paesaggi che crea in piccoli e poi pure grandi formati, ma la sua fortuna si lega anche all'affresco. Per le sue brillanti qualità di pittore di paesaggio è

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ *Ivi.*

⁴⁰ Su Francesco da Castello cfr. SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, cit., pp. 62-63. Sulla fortuna dei dipinti nordici di piccolo formato cfr. ad esempio *Hans Rottenhamer. Begehrt – Vergessen – Neuentdeckt*, Katalog zur Ausstellung, hrsg. von H. Borggref et al., Hirmer Verlag, Munchen 2008.

chiamato a collaborare in imprese decorative a fresco nei palazzi romani, all'interno di équipes di pittori italiani di figure, anzi talvolta, come a palazzo Mattei, evidentemente anche per le sue capacità di organizzare un cantiere, è incaricato come capoéquipe ed è lui stesso a scegliere i pittori italiani che devono dipingere le figure allegoriche e i giochi di putti che affiancano i paesaggi del salone⁴¹. A Bril e a Francesco da Castello si accostano due giovani fuoriclasse: Rubens e Adam Elsheimer originario di Francoforte. Anche Elsheimer, come Rubens, era arrivato a Roma a ventidue anni, ma nel 1600, dopo un soggiorno di quasi due anni a Venezia, e trovò la sua strada grazie ad un connazionale, Johannes Faber, un medico di Bamberg, scienziato ed erborista del papa, uno dei fondatori dell'Accademia dei Lincei. Per suo tramite dovette accostarsi a quel gruppo e in particolare a Federico Cesi e a Galileo Galilei. Delle inclinazioni culturali e dei rapporti di Elsheimer a Roma è prova, ad esempio, anche la sua firma nell'*Album amicorum* di Abel Prasch, originario di Augsburg, figlio del famoso organista. Della cerchia faceva ovviamente parte Philip Rubens, fratello di Peter Paul, colto allievo di Giusto Lipsio, e presto a loro si accostò anche l'umanista Kaspar Schoppe (Gaspere Scioppio), un luterano divenuto cattolico, che forse elaborò i soggetti di alcuni dipinti di Elsheimer e che, secondo Rubens, lo convinse a convertirsi al cattolicesimo⁴². Carriera e vita sembrano separare decisamente gli artisti, accomunati da interessi analoghi ma di intensità differente. Francesco da Castello e Bril sono professionisti di successo e possono definirsi benestanti, Rubens è stipendiato da Gonzaga, ottiene a Roma incarichi per importanti pale d'altare, l'obbiettivo più importante per un pittore; dipinge quadri di medio e piccolo formato forse anche per collezionisti fiamminghi. Solo opere di destinazione privata,

⁴¹ Su Bril cfr. F. CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma. 1580-1630*, Roma 2006. Sul fregio in palazzo Mattei-Caetani: P. TOSINI, *La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei*, in *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*, a cura di L. Fiorani, Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 2007; L. ARCANGELI, G. SAPORI, P. VIRILLI, *Palazzo Caetani. Il salone restaurato*, Fondazione Camillo Caetani, Roma 2016.

⁴² Faber aveva curato Rubens e divenne amico di lui e del fratello Philipp. Faber e Bril, insieme con il pittore-incisore mantovano Pietro Fachetti, furono i testimoni alle nozze di Elsheimer con una connazionale. Nel mio intervento nel Workshop su *Rubens e l'Italia*, tenutosi il 21 maggio 2015 all'Accademia Belgica, ho messo in rapporto il ritratto dipinto da Rubens (Firenze, Palazzo Pitti) di un personaggio identificato come Schoppe con un ritratto di un personaggio, sino ad ora non identificato, disegnato da Ottavio Leoni (Berlino, Musei Statali, inv.KdZ 17155, datato verso il 1610-1613 in *Ottavio Leoni (1578-1630). Les portraits de Berlin*, sous la direction de F. Solinas, De Luca editori d'arte, Roma 2013, p. 208), che a mio parere è lo stesso Schoppe. L'ipotesi confermerebbe il rapporto di Rubens e dei mantovani a Roma con quel singolare personaggio.

paesaggi e allegorie, crea invece lo schivo Elsheimer, pittore di straordinario talento, che muore giovane (1610) e povero, che vive con la famiglia e con un nobile olandese, Hendrick Goudt, suo allievo e nello stesso tempo mecenate⁴³.

ABSTRACT

È possibile esaminare i dati sugli artisti nordici forniti da documenti e fonti anche per mettere in rilievo costanti e variabili nella vita e nell'attività a Roma. La biografia di Spranger esemplifica le difficoltà di ricerca del lavoro; i documenti sulla bottega di Santvoort un apice dell'uso di dare alloggio in cambio di lavoro; quelli sulla vita sociale di Francesco da Castello o Bril un aspetto del processo di integrazione e nello stesso tempo della importanza del legame fra connazionali. La necessità di imparare a dipingere ad affresco è un esempio dei tanti ostacoli e difficoltà che limitano il tempo di soggiorno degli artisti stranieri. Pochi fanno fortuna e restano a Roma. Rispetto a questa situazione il caso di Rubens è una eccezione. Ugualmente esso è indicativo per il tema dell'incontro fra cultura nordica e italiana. La piccola cerchia di scienziati, umanisti e artisti, di cui Rubens fa parte, si presenta a Roma nel primo Seicento come il risultato più vitale della ricerca di dialogo e di sperimentazione tra nord e sud.

You can examine data about the North-Europe artists provided by documents and sources even to highlight constants and variables in the life and activities in Rome. The biography of Spranger exemplifies the difficulty of finding a job; documents on the workshop of Santvoort a tittle of the use of shelter in exchange for work; those on the social life of Francesco da Castello or Bril one aspect of the integration process and at the same time the importance of the link between countrymen. The need to learn to paint in fresco is an example of the many obstacles and difficulties that limit the time of stay of foreign artists. Few do luck and remain in Rome. With respect to this situation the case of Rubens is an exception. Equally he is indicative for the theme of the meeting between Nordic and Italian culture. In the early seventeenth century the small circle of scientists, humanists and artists, of which Rubens is part, is presented as the most vital research result of dialogue and experimentation between North and South.

⁴³ K. ANDREWS, *Adam Elsheimer. Paintings, drawings, Prints*, Phaidon, Londra 1977, p. 53, per la firma, datata Roma, aprile 1600, nell'*album amicorum*. Sul pittore vedi anche *Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578-1610*, Katalog anlässlich der Ausstellung, hrsg. von R. Klessmann, Francoforte 2006, e in part. il saggio di C.T. SEIFERT, *Adam Elsheimer mit Compagnen. Sein Künstlerischer Umkreis in Rom*, pp. 209-221.