

Studi
di
Storia
dell'Arte
SPECIALI



*Caravaggio
e i letterati*

ediart

Caravaggio e i letterati

a cura di

Sybille Ebert-Schifferer - Laura Teza

E S T R A T T O



ediart

1ª edizione
agosto 2020

© Copyright 2020 by **ediart editrice**
di **Arte&Restauro** sas di Marcello Castrichini,
Loc. Montelupino, 82/13 - 06059 TODI (PERUGIA) -
Italy.
iscriz. Camera di Commercio di Perugia n. Rea
PG250734

castrichini@castrichinirestauri.com
castrichini@pec.castrichinirestauri.com

Tel., segr. e fax 075/3721773 - *ediart@ediart.it*.
Catalogo pubblicazioni e Archivio fotografico:
www.ediart.it

© TUTTI I DIRITTI RISERVATI - VIETATO OGNI TIPO DI RIPRODUZIONE ANCHE PARZIALE SENZA L'AUTORIZZAZIONE DELL'EDITORE

Collana
SPECIALI
di
Studi di Storia dell'Arte

COMITATO SCIENTIFICO

Liliana Barroero, Giovanna Capitelli, Stefano Casciu, Stefano Causa, Enrico Maria Dal Pozzolo, Cristina De Benedictis, Cristina Galassi, Gert Kreytenberg, Francesco Federico Mancini, Enrica Neri Lusanna, Steffi Roettgen, Pietro Ruschi, Erich Schleier, Nicolas Schwed, Angelo Tartuferi. Anchise Tempestini
DIRETTORE RESPONSABILE: Marcello Castrichini
REDAZIONE: Leonilde Dominici

Iscrizione al R.O.C. n° **26059** del 24/11/2015

Classificazione ANVUR della rivista **Studi di Storia dell'Arte** - Classe A Area 10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche: settore B1 - STORIA DELL'ARTE: Classe **A** riconosciuta
ISSN **1123-5683**

Caravaggio e i letterati

a cura di

Sybille Ebert-Schifferer Laura Teza

pp. 200; ill. b/n; form. 210x297 mm.

ISSN **1123-5683**, isbn: **888531180-6**
Todi (PG) 2020

CREDITI FOTOGRAFICI / PHOTOGRAPHIC CREDITS

Il materiale fotografico utilizzato nel presente volume è fornito dagli autori che si assumono la responsabilità ed eventuali crediti che possono derivare dalla pubblicazione.

i saggi pubblicati sono sottoposti al processo di *peer-review* anonimo
The essays are subjected to the process of peer-review anonymous



<i>Sybille Ebert-Schifferer - Laura Teza</i> Introduzione	10
<i>Giuseppe Andolina</i> L'Accademia degli Uniti e l'attività teatrale nella bottega del Cavalier d'Arpino	13
<i>Giacomo Berra</i> La formazione culturale del Caravaggio: "io non me delecto de compor versi ne volgari ne latini"	20
<i>Francesco Porzio</i> Lo "stile senz'arte" di Caravaggio, Lomazzo e la poetica del comico	45
<i>Laura Teza</i> Caravaggio, l'Accademia degli Insensati e l'universo naturalistico dei Della Corgna	57
<i>Maria Cristina Terzaghi</i> Per le fonti del naturalismo di Caravaggio: il teatro	79
<i>Stefano Pierguidi</i> "È la prospettiva dilettevole e giocondissima". Caravaggio, gli Insensati e il dibattito sulle pitture 'nella sommità delle volte'	98
<i>Marco Pupillo</i> "Tutti i motti di Margutte": Paolo Gualdo tra Veneto e Roma e i suoi rapporti con Caravaggio	110
<i>Patrizia Tosini</i> Ottaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio, e <i>la Pallade Ignuda</i> di Lavinia Fontana per Marco Sittico Altemps IV	125
<i>Sonia Maffei</i> Marzio Milesi tra Caravaggio e Raffaello	141
<i>Alice Maniaci</i> La <i>Madonna dei Palafrenieri</i> e l'epigramma ritrovato di Giovanni Zaratino Castellini	155
<i>Massimo Moretti</i> L'accademico umorista Antonio Bruni, segretario di monsignor Berlinghiero Gessi, e un suo giudizio sul disegno del Caravaggio	163
<i>Harald Hendrix</i> L'effetto Caravaggio nella cultura letteraria del Seicento fra Italia e Paesi Bassi	174
<i>Massimiliano Rossi</i> Il Tersite di Bellori: i fondamenti retorici e strutturali della <i>Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio pittore</i>	187
<i>Lothar Sickel</i> Orazio Gentileschi - "comico Geloso"? Una breve comparsa del pittore nel mondo della Commedia dell'Arte nell'estate 1590	193
ABSTRACT	198

L'EFFETTO CARAVAGGIO NELLA CULTURA LETTERARIA DEL SEICENTO
FRA ITALIA E PAESI BASSI

Tracciare e capire gli effetti dell'operare artistico di un Caravaggio nella cultura letteraria del Seicento fra Italia e Paesi Bassi può sembrare operazione ardua se lo si concepisce come ambizione di identificare precisi momenti ove tali effetti si rivelino immediati e documentabili, aspirazione poco promettente quanto insensata, considerando che si tratta di un passaggio sia disciplinare sia geografico che rende altamente improbabile una connessione del tutto evidente. Quanto poco produttiva può rivelarsi una tale ambizione risulta dal semplice fatto che le occorrenze dello stesso nome di Caravaggio nelle sue varie accezioni documentabili negli ambienti letterari neerlandesi dell'epoca sono del tutto trascurabili e comunque poco significativi. Nei rarissimi casi in cui riscontriamo il nome del maestro, anche in scritti prodotti da persone con un profilo prevalentemente letterario o erudito, come i vari rampolli della casata Huygens, tali riferimenti dimostrano soltanto una diffusa consapevolezza dell'importanza artistica delle opere del Caravaggio nonché del loro valore economico, e mai l'intuizione di un possibile effetto di tali opere oltre il contesto artistico.

Così in una lettera del 1660 al fratello Constantijn junior, che ringrazia per l'invio del repertorio biografico di Baglione, Christiaan Huygens sintetizza le sue nozioni di arte contemporanea, facendo fra alcuni altri anche il nome del nostro¹. E uno stesso tipo di familiarità troviamo ancora verso la fine del secolo, quando nel 1688 lo stesso fratello Constantijn Huygens junior, nel suo diario di un viaggio in Inghilterra, riesce a identificare nella collezione reale presente al castello di Windsor un dipinto a suo giudizio ispirato alla maniera di Caravaggio².

Se tali affermazioni non offrono spunti per ciò che in questo contributo ci interessa, e cioè individuare i riflessi del modello Caravaggio oltre la pura sfera artistica, esse denotano comunque una sua posizione ben solida nel Parnaso culturale del Seicento olandese, collocazione che copre tutto il secolo ma ha origine in un preciso

momento ben noto, e cioè nel precocissimo ma non meno puntuale profilo biografico-artistico del Caravaggio inserito da Karel van Mander nel suo *Schilderboeck* pubblicato a Haarlem nel 1604³.

“Egli [Caravaggio] dice infatti che tutte le cose non sono altro che bagatelle, fanciullaggini o baggiate - chiunque le abbia dipinte - se esse non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura. Perciò egli non traccia un solo tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo. Questa non è d'altronde una cattiva strada per giungere poi alla metà; infatti dipingere su disegni, anche se essi ritraggono il vero, non è certamente la stessa cosa che avere il vero davanti a sé e seguir la natura nei diversi colori; però occorre anzitutto che il pittore sia così progredito in intendimento da saper distinguere e quindi scegliere il bellissimo dal bello”⁴.

Giustamente rinomato per l'acume critico con cui coglie nell'operare del Caravaggio gli elementi che maggiormente lo distinguono e ne rappresentano la potenza innovatrice e pertanto ispiratrice - specie il suo programmatico naturalismo, su cui torneremo oltre - il profilo redatto da Van Mander offre anche spunti per la riflessione sulle dinamiche che governano ciò che in questo contributo si è voluto chiamare “effetto Caravaggio”. Concepito e pubblicato ancora vivente l'artista, ma da un autore geograficamente ben lontano dalla coeva scena artistica romana che descrive - anche se ivi vissuto per lungo tempo, ma alcuni decenni prima, fra il 1573 e il 1577⁻⁵, questa prima biografia del Caravaggio testimonia, proprio per la sua precisione e intelligenza, quanto potente tale effetto può essere se mediato e non immediato, informato com'è dai resoconti di colleghi e amici intermediari testimoni oculari delle opere appena realizzate a Roma.

Concentrarsi sugli effetti mediati e non immediati, e dedicarsi allo studio di contesti intermedi e persone mediatori, si prospetta pertanto come via indicata per afferrare meglio quanto anche a prima vista sembra comunque un effetto forte,

anzi fortissimo, del Caravaggio nella cultura non solo figurativa ma anche letteraria dei Paesi Bassi del Seicento. Tale strada è stata percorsa nei dettagli per quanto riguarda il versante artistico in senso stretto, e ha permesso di individuare con precisione la misura di tale effetto, sia nella generazione dei cosiddetti caravaggeschi di Utrecht che potevano sfruttare una conoscenza diretta se non della persona di Caravaggio almeno delle sue opere in loco a Roma e a Napoli⁶, ma anche di pittori di generazioni successive che snobbarono - come notoriamente fece lo stesso Rembrandt - il viaggio formativo in Italia, e ciononostante assorbitono con avidità fruttuosa elementi del modello caravaggesco, grazie in parte alla mediazione dei connazionali della precedente generazione che ebbero occasione di vivere personalmente l'ascesa e la rapida affermazione del maestro. Proprio il caso Rembrandt, il cui relazionarsi intenso anche se indiretto con l'arte del Caravaggio è stato studiato in un'importante mostra al Rijksmuseum del 2006⁷, conferma che la chiave per cogliere tali affinità artistiche di lunga durata risiede piuttosto nella catena di mediazioni e non nell'effetto immediato.

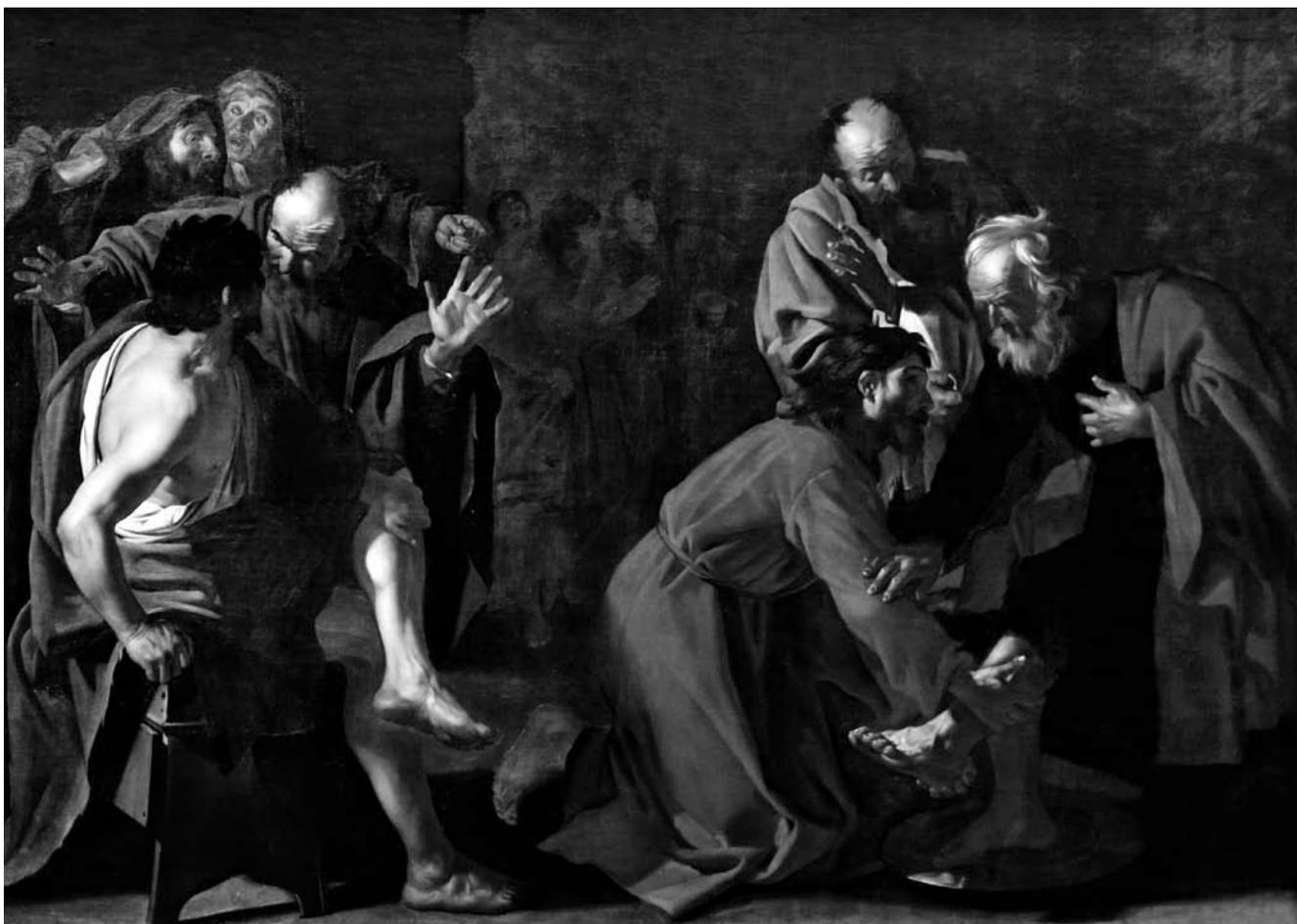
Giova tuttavia, prima di ripercorrere le vie oblique di tali mediazioni oltre il campo artistico, soffermarsi brevemente sugli elementi che permettono di intravedere spunti di effetti immediati, e dunque testimoniano un diretto contatto con l'arte del Caravaggio, sia in Italia che nei Paesi Bassi. Spunti che rilevano non solo che tale effetto fu precocissimo ma anche duraturo, e certamente notevole nel contesto europeo della fortuna del maestro. Notissimo il caso del pittore neerlandese Louis Finson⁸, intimo dello stesso Caravaggio al momento della permanenza napoletana, e non solo autore di numerose copie molto apprezzate di opere sue realizzate quasi in contemporanea alla loro genesi, come la *Maria Maddalena* del 1612 ora a Marsiglia e la *Giuditta e Oloferne* di Napoli (1607-1610)⁹, tratta da un originale caravaggesco lungamente disperso ma recentemente identificato in un'importante tela ritrovata a Tolosa¹⁰. Parliamo poi di opere - copia e originale - presenti nella stessa collezione del Finson portata ad Amsterdam nel 1612 e ivi venduta nel 1619¹¹, raccolta che comprendeva tutt'una serie di capolavori del Caravaggio¹², e cioè oltre alla *Giuditta* pure la *Madonna del rosario* (fig. 1) acquistata da un sodalizio di artisti anversesi per adornare la locale chiesa di San Paolo dove rimase fino al 1781, nonché

un'opera considerata di dubbia attribuzione, una *Crocefissione di sant'Andrea* tuttora in collezione privata¹³, che tuttavia venne venduta anch'essa come autentica grazie all'*expertise* del pittore-conoscitore Pieter Lastman, proprio colui che alcuni anni dopo avrebbe accolto l'ancor giovanissimo Rembrandt come allievo per trasmettergli quanto apprezzava nell'arte del Caravaggio¹⁴.

Un tale passaggio da contatti diretti a nozioni mediate possiamo intravedere in numerose occasioni, non solo al livello di dubbie attribuzioni di cui il vivace mercato d'arte olandese seicentesco resta pieno, come testimonia a fine secolo un'inserzione di giornale del 1698 che annuncia la vendita della collezione del pittore Willem Doudijns ove figura anche un'opera attribuita al Caravaggio¹⁵. Per la mediazione intragenerazionale di nozioni basate su esperienze vissute nella Roma e Napoli a cavallo fra il Cinque e Seicento erano inoltre rilevanti i legami familiari italo-neerlandesi in ambiente artistico, considerando che pittori come Abraham Vinck, sodale di Finson, e Jacob van Swanenburg, un altro maestro di Rembrandt ai tempi di Leida, non solo avevano vissuti a Napoli al momento della permanenza del Caravaggio ma erano pure sposati a donne napoletane condotte poi in patria¹⁶.

La mediazione comunque più incisiva e duratura va senza dubbio ascritta all'ambiente romano fra artistico, erudito e letterario in cui fra il 1605 e il 1620 un gruppo di giovani e promettenti pittori provenienti tutti da Utrecht svilupparono un linguaggio pittorico chiaramente ispirato al modello caravaggesco e introdotto con grandissimo successo in patria appena tornati, dal 1614, anno in cui tornò a Utrecht Hendrik ter Brugghen, e ancora di più dal 1620 in poi quando ivi rimpatriarono Gerrit van Honthorst e Dirck van Baburen¹⁷. Tale ambiente romano non era quello del noto sodalizio nazionale dei Bentveughels, cristallizzato soltanto alla fine della permanenza di questo gruppetto, verso il 1620¹⁸, ma invece quello di palazzo Giustiniani che aveva accolto e patrocinato lo stesso Caravaggio ai suoi esordi¹⁹. Anche se a noi noto soprattutto per il suo interesse artistico e per lo stimolo decisivo che diede all'affermarsi dell'arte caravaggesca, sia del maestro che dei suoi immediati seguaci fra cui appunto i giovani pittori di Utrecht, conviene ricordare che tale ambiente ebbe anche un importante versante letterario-erudito, un'attività ideata e promossa dal marchese Vincenzo Giustiniani in strettissima collaborazione





(a fronte)

1. Caravaggio, *Madonna del Rosario*, Vienna, *Kunsthistorisches Museum*.

2. Dirck van Baburen, *Cristo lava i piedi agli apostoli*, Berlino, *Staatliche Museen, Gemäldegalerie*.

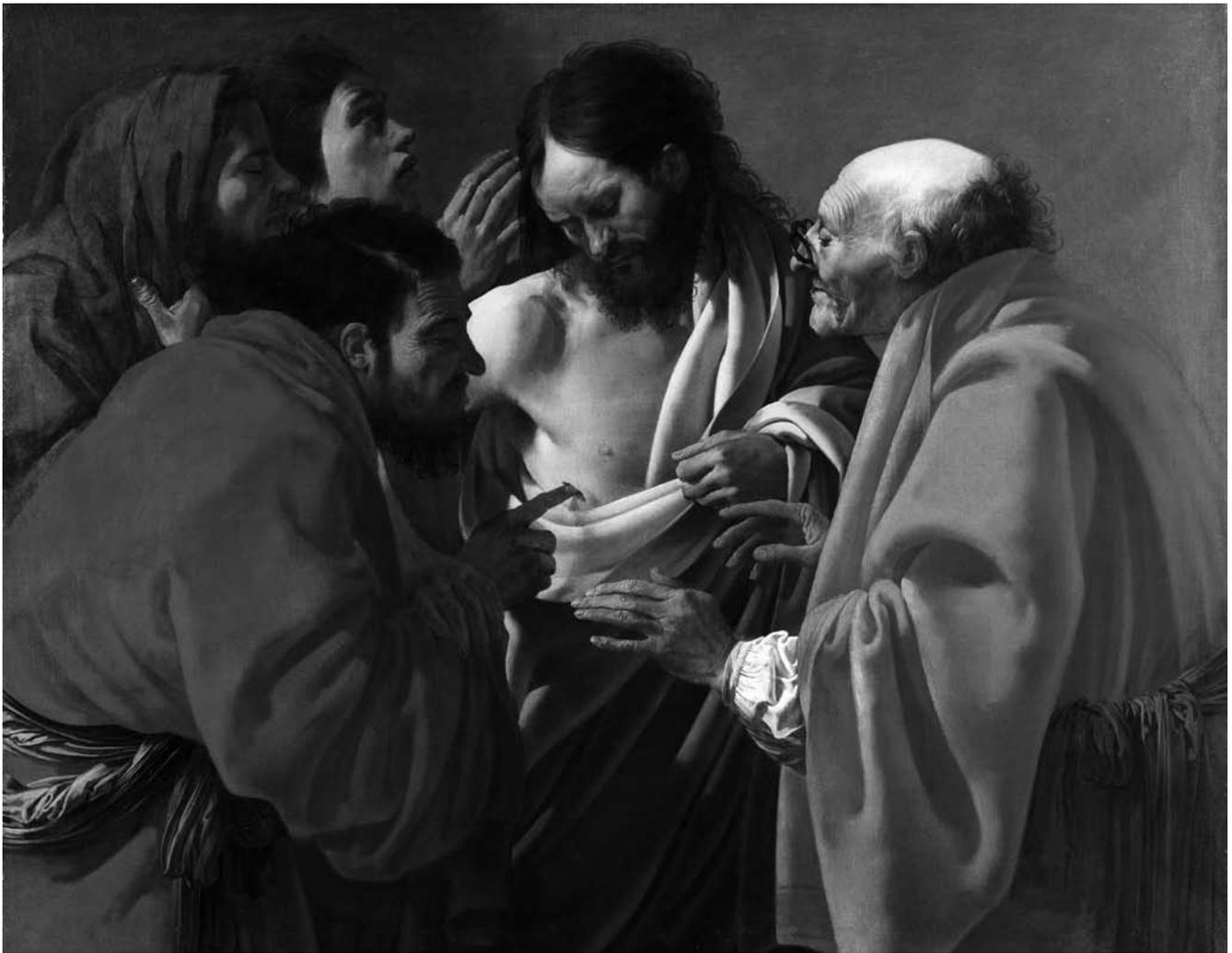
con un letterato neerlandese trapiantatosi a Roma nel 1600, il brabantino Dirck van der Meyden, meglio noto dal suo nome italianizzato Teodoro Ameyden.

Personaggio poliedrico e autore prolisso, la cui ingente produzione letteraria ed erudita in latino e italiano resta ancor oggi in maggior parte inedita nelle biblioteche romane, particolarmente quella apostolica vaticana, l'Ameyden non fu soltanto un acuto cronista degli ambienti che dominavano politicamente e culturalmente la Roma dei primi decenni del secolo, lasciandone testimonianza preziosa in opere quali il repertorio delle *Famiglie nobili romane*, il più noto fra i suoi pochi scritti arrivati alla pubblicazione²⁰. Fu anche per decenni, sin dal 1606 quando i due uomini entrarono in un rapporto di strettissima amicizia, l'animatore della vita culturale promossa da Vincenzo Giustiniani, organizzando rappresentazioni teatrali e serate letterarie, prima nello stesso salotto del palazzo di Sant'Eustachio, e dal 1637 alla morte di Vincenzo nella propria casa in Via di Monte Giordano, assumendo appunto la carica di presi-

dente dell'informale accademia artistico-letteraria fino alla sua morte gestita dal marchese²¹.

Testimonianza di questa vivace attività culturale danno alcuni fra gli scritti letterari più significativi dell'Ameyden, in particolare le opere teatrali in parte tradotte da testi stranieri, e le sue *Censure letterarie* databili dal 1606 al 1625 con discussioni critiche dedicate ai testi oggetto di dibattito nel salotto Giustiniani, fra cui molti testi recenti e recentissimi quali i poemi di Tassoni e Marino alla loro prima uscita²². Tale attenzione alla cultura contemporanea, specie nei suoi aspetti più innovativi, caratterizza gli interessi culturali dell'ambiente Giustiniani anche in altri settori quali le arti figurative, una tendenza augurata e stimolata forse non solo dai padroni di casa ma anche dall'amicissimo operatore culturale brabantino.

Se il ruolo centrale nell'ambiente Giustiniani dell'Ameyden è ancora da precisare con studi più attenti alla mole dei suoi scritti inediti, la sua posizione chiave invita a congetturare ipotesi su una possibile sua mediazione fra l'arte del Cara-



vaggio patrocinato dai Giustiniani e quella dei pittori di Utrecht presenti a Roma nei primi due decenni del secolo e pure loro fortemente legati all'ambiente Giustiniani. Basta ricordare le prestigiose e forse anche sorprendenti committenze date a un Baburen per la scena di *Cristo lava i piedi agli apostoli* (fig. 2)²³, e a un Honthorst per il suo *Cristo dinanzi a Caifa*²⁴, ambedue del 1616, pittori inoltre ospitati per periodi prolungati nello stesso palazzo di Sant'Eustachio²⁵. L'ipotesi di un ruolo mediatore dell'Ameyden poggia anche su un'identità culturale marcata condivisa, quella appunto di neerlandesi cattolici provenienti da una terra ormai dominata da ceti dirigenti protestanti, un'identità fieramente esposta dall'Ameyden nei ripetuti momenti in cui dedicò vari suoi scritti ai governatori cattolici dei Paesi Bassi, Isabella ed Alberto d'Austria²⁶, ma anche dagli stessi pittori di Utrecht che ancora dopo il loro ritorno in patria continuarono a fornire quadri con tematiche decisamente religiose a committenti cattolici, talvolta persino per i loro luoghi di culto forzatamente celati, come per esempio *l'Incredulità di Tommaso*

3. Hendrick ter Brugghen, *Incredulità di Tommaso*, Amsterdam, Rijksmuseum.
(a fronte)

4. Gerrit van Honthorst, *Concerto*, Washington, National Gallery of Art.

di Ter Brugghen (fig. 3)²⁷, un'*Incoronazione di spine* di Baburen²⁸, e un'altra di Honthorst²⁹, tutte e tre opere eseguite a Utrecht nel 1622 e probabilmente destinate a tali spazi di culto cattolico privati³⁰.

Una possibile e anzi probabile mediazione in tal senso dell'Ameyden offre inoltre uno spunto minuto ma essenziale per cogliere l'effetto nei Paesi Bassi dell'arte caravaggesca oltre la sfera puramente figurativa. Se infatti vogliamo cogliere la sua eco nella cultura letteraria neerlandese del primo Seicento, giova ritornare al documento più noto che illustra la strettissima amicizia fra Ameyden e Vincenzo Giustiniani, e cioè le tre lettere sulle arti indirizzate verso il 1620 dal marchese al suo amico brabantino³¹. Riflesso senza dubbio del dibattito fra i due amici nel salotto Giustiniani, le posizioni estetiche ivi esposte vanno intese come condivise, e i commenti relativi all'essenza

della rivoluzione caravaggesca possono pertanto attribuirsi anche allo stesso Ameyden che in tanti modi fu l'animatore dell'ambiente culturale attorno al marchese. La sua possibile mediazione e promozione di pittori neerlandesi potrebbe perciò riconoscersi nel noto paragrafo del Giustiniani ad essi dedicati.

“Undicesimo modo, è di dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti. S'avverta però che non basta farne il semplice ritratto; ma è necessario che sia fatto il lavoro con buon disegno, e con buoni e proporzionati contorni, e vago colorito e proprio, che dipende dalla pratica di sapere maneggiare i colori, e quasi d'istinto di natura, e grazia a pochi conceduta; e soprattutto con saper dare il lume conveniente a ciascheduna parte, e che i sudici non sieno crudi, ma farli con dolcezza ed unione; distinte però le parti oscure, e le illuminate, in modo che l'occhio resti sodisfatto dell'unione chiaro e scuro senza alterazione del proprio colore, e senza pregiudicare allo spirito che si deve alla pittura, come ai tempi nostri, lasciando gli antichi, hanno dipinto il Rubens, Gris Spagnolo [Ribera], Gherardo [Honthorst], Enrico, Teodoro [Baburen / Rombouts], ed altri simili, la maggior parte fiamminghi esercitati in Roma, che hanno saputo ben colorire”³².

Il naturalismo intelligente di questo gruppo di pittori, il loro “dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti [...], ma [...] con buon disegno, e con buoni e proporzionati contorni, e vago

colorito e proprio” è una qualità apprezzata non soltanto da Giustiniani e Ameyden nell'elogiare i caravaggeschi neerlandesi cresciuti alla scuola di Caravaggio. Ricalca uno dei commenti più incisivi già riportati nella biografia del maestro pubblicata dal Van Mander nel lontano 1604:

“Egli dice infatti che tutte le cose non sono altro che bagatelle, fanciullaggini o baggianate chiunque le abbia dipinte se esse non sono fatte dal vero, e che nulla vi può essere di buono o di meglio che seguire la natura”³³.

E lo si ritrova pure in un noto passo dell'auto-biografia di Constantijn Huygens ove, verso il 1630, elogia lo straordinario talento di un ancor giovanissimo Rembrandt capace di rendere le fortissime emozioni di un Giuda disperato non solo visibili ma quasi tangibili, proprio con un naturalismo che non esita di rappresentare un corpo che crea dispiacere e anzi disgusto ma proprio per questo suscita un senso di misericordia³⁴. Trattasi di una caratteristica di chiara matrice caravaggesca che per i contemporanei distingue anche lo sperimentalismo artistico di Rembrandt, rilevato dal suo biografo Houbraken proprio nel citare il passo sul naturalismo caravaggesco dal profilo di Van Mander per ribadire che “della stessa opinione fu il nostro grande maestro Rembrandt, ponendosi come principio solo l'imitazione della natura e diffidendo di tutto ciò che la oltrepassa”³⁵.



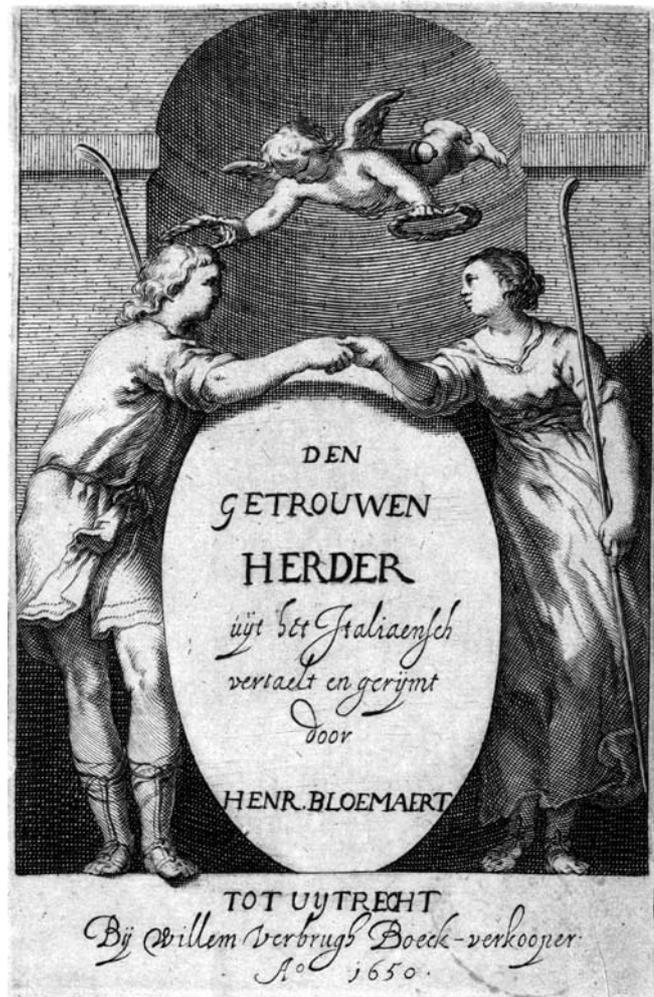
Il parallelismo nei giudizi di Giustiniani/Ameyden, Van Mander e Huygens permette di cogliere meglio ciò che in ambienti culturali come questi, fra eruditi, letterari e artistici, motivava maggiormente il fascino dell'arte caravaggesca, e cioè il nuovo e straordinario naturalismo capace di suscitare forti emozioni in chi contemplasse le sue opere. Più ancora degli effetti luminosi e cromatici pur apprezzatissimi, il "dipingere con avere gli oggetti naturali davanti" e dunque con l'uso di modelli reali, rappresentando anche gli aspetti non belli ad essi inerenti ma giustificati per creare un impatto che magari contrasta il senso tradizionale del *decorum*, pur di suscitare forti emozioni: è questa l'essenza della rivoluzione caravaggesca percepita e assorbita anche al di fuori della pura sfera artistica. In tal guisa possiamo identificare l'effetto Caravaggio nella cultura letteraria del Seicento neerlandese in alcuni momenti di risonanza obliqua che giova illustrare in conclusione di questo saggio.

Il primo momento coincide con il ritorno in patria verso il 1620 dei pittori di Utrecht che nell'ambiente Giustiniani avevano potuto maturare una loro versione della lezione caravaggesca e che nei Paesi Bassi subito divenne il loro marchio distintivo, apprezzato da un'ampia clientela che comprendeva la borghesia di una cittadina relativamente piccola come Utrecht quanto gli ambienti di corte all'Aia, proprio in questi anni in notevole espansione grazie alle ambizioni dello *stadhouder* Frederik Hendrik e sua moglie Amalia van Solms di affermarsi al livello europeo, tendenza condivisa dai reali protestanti di Boemia rifugiatisi dai cugini Orange sin dal 1620³⁶. Sono gli anni in cui un Baburen, un Ter Brugghen e un Honthorst si manifestano dominanti in un mercato interessato a un tipo di cultura innovativa e cosmopolita, che celebra le arti performative quali la musica e il teatro capaci di offrire momenti di divertimento a una società liberata dalle penurie della guerra e interessata a godersi il recentissimo benessere in un'atmosfera di passatempo elegante e alla moda.

Alle domande di tale mercato esigente quanto benestante i pittori di Utrecht rispondono con la produzione di opere quali il *Concerto* (fig. 4)³⁷ e un *Musicista allegro*³⁸ proposte da Honthorst nel 1623 e i due *Flautisti* di Ter Brugghen del 1621³⁹, opere

che nel loro colorito e applicazione del chiaroscuro ma soprattutto nell'uso di mezzefigure in costumi teatrali palesemente dimostrano la recente lezione caravaggesca, anche se mediata da un allievo quale Manfredi. Questo loro contributo stimola tale cultura alla moda di sperimentare una strada che possiamo interpretare come versante letterario del naturalismo di derivazione caravaggesca, e proprio nei settori più sensitivi alle avanguardie internazionali, e cioè il teatro e la poesia. Settori proprio in questi anni dominati dalla moda della pastorale, un genere fondato sul confronto fra il mondo artificiale della corte e quello naturale dei pastori, e dunque interessato alla celebrazione di persone umili quali appunto i pastori flautisti di un Ter Brugghen visti come contrappunti idealizzati al mondo cupo della corte e degli affari.

Parte di una moda certamente internazionale, in cui il *Pastor Fido* di Guarini ebbe un ruolo di prim'ordine (fig. 5)⁴⁰, il culto del mondo pastorale conobbe nei Paesi Bassi del primo Seicento una rara popolarità⁴¹, non solo nei ceti dirigenti ma anche fra le classi popolari, come testimoniano le diffusissime raccolte di canzoncine, quali lo



5. Frederik Bloemaert (attr.), frontespizio per l'edizione Battista Guarini, *Den getrouwen herder*, trad. di Henrick Bloemaert, Utrecht 1650.

Zang-Prieltje stampato a Utrecht nel 1649⁴², in cui gli amori fra pastori offrono spunti per discorsi erotici e persino pornografici appena celati. Proprio a questa dimensione potenzialmente spinta della pastorale serve la messinscena naturalistica e allegra dei “bassifondi” offerta dai caravaggeschi nella raffigurazione di scene da teatro, da concerto o da taverna⁴³, accentuate dall’uso di costumi tipici di tali ambienti che talvolta invitano un’evidente lettura erotica⁴⁴, specie nella ricca tradizione grafica generata da tale produzione per soddisfare una notevole e costante domanda diffusa anche fra i ceti popolari (fig. 6)⁴⁵. Ma il richiamo dell’universo alternativo rappresentato dal mondo pastorale fu effettivo certamente anche nei contesti più nobili, come attesta la grande tradizione figurativa, specie quella dedicata alla rappresentazione dell’amore fra la principessa Granida e il pastore Daifilo, rapporto celebrato nel più famoso dramma pastorale olandese, appunto la *Granida* di Pieter Corneliszoon Hooft del 1605⁴⁶. Se nelle scene di inizio secolo dedicate al mondo pastorale troviamo una figurazione classicheggiante delle figure che non rileva le differenze di statuto, come illustra la scena ideata da Moreelse nel 1606 resa in un’incisione di Saenredam (fig. 7),

6. Jan Thomas, Pastorella e giovane, Amsterdam, Rijksmuseum.



invece nella grande tela con *Granida e Daifilo* (fig. 8) proposta da Baburen nel 1623⁴⁷ la distanza fra i protagonisti è accentuata non solo dalla posizione delle due figure ma anche dalla scelta di ribadire lo statuto naturale del pastore nella resa dei suoi piedi, vistosamente sudici.

Trattasi di un motivo di chiara e diretta derivazione caravaggesca, presente per esempio nella *Madonna di Loreto* e la *Madonna del Rosario*, opera finita sin dal 1612 nei Paesi Bassi, ad Anversa. Un motivo inoltre adoperato da Baburen fin dai tempi della sua permanenza romana, come risulta dalla già citata scena di *Cristo lava i piedi agli apostoli* (fig. 2) dalla collezione Giustiniani e ripetutamente applicato dopo il suo ritorno a Utrecht, per esempio nella *Caritas romana* del 1622 ora a York (fig. 9)⁴⁸. Ritrovare questo motivo nella tradizione figurativa dedicata alla scena pastorale con Granida e Daifilo proprio al momento in cui i caravaggeschi di Utrecht vi si dedicano è un indizio di un passaggio dell’effetto Caravaggio alla cultura letteraria, anche perché il motivo è reso con tanta insistenza e forse provocazione, come dimostra la tela sullo stesso soggetto proposto da Honthorst nel 1624 (fig. 10)⁴⁹. Con l’utilizzo del motivo dei piedi sporchi pittori quali Honthorst e Baburen sembrano rispondere persino all’invito di Giustiniani, espresso nella lettera all’Ameyden, di far sì “che i sudici non sieno crudi, ma farli con dolcezza ed unione”.

Rilevare questa linea obliqua fra l’arte del Caravaggio e il teatro olandese del primo Seicento, mediato dai caravaggeschi di Utrecht e l’ambiente Giustiniani animato dal loro connazionale Teodoro Ameyden, offre poi una chiave di lettura a un episodio più tardivo, da collocarsi verso il 1680, quando si manifesta anche nei Paesi Bassi una reazione classicheggiante alle arti programmaticamente dedite a una figurazione naturalistica di chiara matrice caravaggesca⁵⁰. Tale polemica sprigiona da un noto testo poetico prodotto in un altro sodalizio letterario, l’accademia *Nil Volentibus Arduum* di Amsterdam, ove l’autore Andries Pels si scaglia contro certe opere di Rembrandt condannate per la presenza di figure femminili la cui bruttezza fisica non è celata ma anzi provocatoriamente rilevata:

“Qualora Rembrandt volesse dipingere una donna ignuda, scelse come modello non una Venere greca, ma piuttosto una lavandaia oppure una mietitrice da un granaio qualsiasi, definendo la sua aberrazione imitazione della natura e tutto il resto



9. *Dirck van Baburen, Caritas romana, York, York Art Gallery.*

poi avrebbe dominato tutto il teatro dell'ultimo Seicento, è la pratica drammatica di autori quali Jan Vos, che con enorme successo di pubblico aveva dominato la scena teatrale olandese di metà Seicento, con drammi disegnati a suscitare nel pubblico fortissime emozioni, grazie all'uso di effetti spettacolari e di un naturalismo non rispettoso del decoro classicheggiante, proprio cioè quella mancanza di rispetto segnalata nell'opera di Rembrandt e giustificata da un'ideologia artistica incentrata sul dominio del naturale.

L'esempio di Andries Pels conferma quanto vicini erano, nella coscienza culturale del Seicento olandese, le arti drammatiche e figurative, fatto già rilevato nella discussione sulla pastorale del primo Seicento. Indica inoltre che la percezione di ciò che Pels definisce negativamente come "aberrazione definita imitazione della natura" era un'estetica condivisa fra la varie arti, ma

dominata dall'esempio della pittura ov'erano protagonisti maestri quali Rembrandt e alle sue spalle Caravaggio, sempre mediato dai pittori di Utrecht che sin dagli anni 1620 avevano introdotto la sua maniera nella cultura di avanguardia e alla moda, un tipo di cultura che solo verso il 1680 venne soppiantata da una reazione stavolta dominata dai ceti letterari interessati a sostituire la pratica per così dire naturalistica con un teatro idealizzante.



10. Gerrit van Honthorst, Granida e Daifilo, Utrecht, Centraal Museum.

11. Rembrandt, Donna nuda seduta, Amsterdam, Rijksmuseum.



¹⁾ Lettera del 19 novembre 1660 di Christiaan Huygens al fratello Constantijn Huygens jr., in: *Chr. Huygens, Œuvres complètes*, vol. III, *Correspondences 1660-1661*, a cura di D. Bierens de Haan, Den Haag 1890, p. 184, n. 810: "Hier j'acceptay vostre livre di G. Baglione. Il n'est pas fort espais. Il n'y a point de portraits dedans que de l'auteur; qui n'escrit pas si bien ny de beaucoup pres avec tant de circonstances que Vasari, et faute de sçavoir les particularitez des vies des maistres, il s'occupe le plus a specifier les tableaux ou statues qu'ils ont laissees. Vous y trouvez plus de 150 vies tant de Peintres, scoltori que intagliatori, Italiens, Francois, Flamands. Il y a de ceux que je connois, Annibal Carracci, Antonio Tempesta, Cornelio Cort, Georgio Vasari, Giuglio Clovio, les 3 Sadeliers, Henri Golzius, Michel angelo da Carauaggio, Pietro Paolo Rubens. Mais van Dyck point, dont je m'estonne, ou il faut qu'il ait encore esté en vie, lors que le livre se faisoit".

²⁾ C. Huygens jr., *Journal van 21 october 1688 tot 2 september 1696*, vol. I, Utrecht 1876, pp. 46-47, in data 24 dicembre 1688: "Te Winsor sagh eens met der haest het appartement van den Coningh, daer veel goede Italiaensche schilderijen in waeren, onder andere die van Titiaan, van den Marchese del Guasto met sijn vrouw, een van een vrouw op haer elboog leggende ende lesende, een naeckte jongelingh vande maniere van Michel Agnelo da Caravaggio ende veele andere. Daer waeren oock sommighe seer fraeye tapijten" ("A Windsor vidi in fretta l'appartamento del re, in cui c'erano numerosi dipinti italiani buoni, fra cui una tela di Tiziano, una del marchese del Vasto con la moglie, un'altra di una donna poggiata sul gomito leggendo un libro, un giovane nudo alla maniera di Michelangelo da Caravaggio, e molte altre. Vi erano pure alcuni arazzi molto belli").

³⁾ K. van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, capitolo *T'Leven van noch ander Italiaensche schilders, die teghenwoordigh te Room zijn*, ff

190v-191v. "Daer is oock eenen Michael Agnolo van Caravaggio, die te Room wonderlijke dinghen doet [...]. Dan zijn segghen is, dat alle dinghen niet dan Bagatelli, kinderwerck, oft bueselinghen zijn, t'zy wat, oft van wien gheschildert, soo sy niet nae t'leven ghedaen, en gheschildert en zijn, en datter niet goet, oft beter en can wesen, dan de Natuere te volghen. Alsoo dat hy niet eenen enckelen treck en doet, oft hy en sittet vlak nae t'leven en copieert, end' en schildert. Dit en is doch geen quaden wegh, om tot goeden eyndt te comen: want nae Teyckeninge (of sy schoon nae t'leven comt) te schilderen, is so ghewis niet, als t'leven voor hebben, en de Natuere met al haer versheyden verwen te volgen: doch behoefde men eerst so verre gecomen te wesen in verstandt, dat men t'schoonste leven uyt t'schoon onderscheyden en uyt te kies en wist". Sul profilo biografico fornito da Van Mander, cf. A. Blankert, *Caravaggio und die nördlichen Niederlande, in Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrik ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, a cura di A. Blankert & L. Slatkes, Braunschweig 1987, pp. 17-41, part. p. 17.

⁴⁾ Traduzione italiana in *Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*, a cura di S. Samel Ludovisi, Milano 1956, pp. 27-28.

⁵⁾ Sul viaggio in Italia e il soggiorno romano di Van Mander, cfr. M. Vaes, *Le séjour de Carel van Mander en Italie*, in *Hommage à dom Ursmer Berlière*, Bruxelles 1931, pp. 213-244, e H. Noë, *Carel van Mander en Italië*, 's-Gravenhage 1965, part. pp. 1-42.

⁶⁾ Ricca e sempre in estensione la bibliografia sul fenomeno dei caravaggeschi di Utrecht: *Holländische Malerei; Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*, a cura di J.A. Spicer e L. Federle Orr, New Haven 1997; *Caravaggio in Holland. Musik und genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten*, a cura di J. Sander e.a., Frankfurt 2009; *Utrecht & le mouvement caravagesque international*, a cura di L. Helmus e V. Manuth, Paris 2014; *Caravaggio and the Painters of the North*, a cura di G.J. van der Sman, Madrid 2016; *Utrecht, Caravaggio and Europe*, a cura di B. Ebert e L. Helmus, München 2018.

⁷⁾ *Rembrandt en Caravaggio*, a cura di D. Bull e.a., Zwolle 2006.

⁸⁾ M. Osnabrugge, *The Neapolitan Lives and Careers of Netherlandish Immigrant Painters 1575-1655*, Amsterdam 2019, pp. 63-122.

⁹⁾ D. Bodart, *Louis Finson: Bruges, avant 1580 - Amsterdam 1617*, Bruxelles 1970, pp. 94-109, cat. n. 7; *Giuditta decapita Oloferno. Finson interprete di Caravaggio*, a cura di G. Capitelli, Napoli 2013.

¹⁰⁾ Sulla discussa attribuzione, cfr. a.e. G. Saporì, *E se la 'Giuditta e Oloferne' non fosse di Caravaggio ma di Giovan Francesco Guerrieri*, "Artemagazine", 11 novembre 2016, e S. Bruzzese, *Il Caravaggio della discordia. Alla Pinacoteca di Brera*, "Artribune", 14 novembre 2016.

¹¹⁾ J.M. Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam 2002, p. 27. Il documento in J. van der Veen, *By his own hand. The valuation of autograph paintings in the 17th century*, in *Corpus of Rembrandt Paintings*, a cura di E. van de Wetering e.a., Dordrecht 2005, vol. IV, pp. 3-44, ivi 32-33.

¹²⁾ Osnabrugge, *The Neapolitan Lives*, cit., pp. 70-71.

¹³⁾ Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *Crocefissione di Sant'Andrea*, olio su tela, 148,5 x 198 cm, Londra, collezione Spier (già Vienna, collezione Back-Vega), su cui si veda ora il catalogo della mostra *Caravaggio. La Crocefissione di Sant'Andrea* (Siracusa, 13 aprile 2019-10 gennaio 2020).

¹⁴⁾ Volker Manuth, «Michael Agnolo van Caravaggio, die te Room wonderlijke dinghen doet». *Over Rembrandts kennis van het leven en werk van Caravaggio*, in *Rembrandt en Caravaggio*, cit., pp. 180-193, ivi pp. 183, 191, con documentazione relativa all'expertise.

¹⁵⁾ "Opregte Leydse Vrydagse Courant", Leiden 11 april 1698, f. 1v. La stessa inserzione in "Utrechtse Vrydagse Courant", 1698, n. 29 (11 aprile 1698), f. 1v.; l'asta ebbe luogo a l'Aia il 21 aprile 1698. Si tratta dell'unica occorrenza secentesca del nome Caravaggio nella banca dati *Delpher* <www.delpher.nl>, che raccoglie in formato digitale la stampa periodica quotidiana e settimanale pubblicata nei Paesi Bassi dal 1618 al 1876.

¹⁶⁾ Manuth, «Michael Agnolo van Caravaggio», cit., pp. 182-183; Osnabrugge, *The Neapolitan Lives*, pp. 60-64, che propone in appendice la registrazione del matrimonio fra Abraham Vinck e Vittoria Obbecchini [= Obbekens] del 31 gennaio 1602 (*ibid.*, p. 182, n. 66), e del processo prematrimoniale fra Jacob van Swanenburg e Margarita Cardone del 28 novembre 1599 (*ibid.*, p. 190, n. 106).

¹⁷⁾ Per la biografia degli artisti, ancora utili le indicazioni in B. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, Den Haag 1958; L.J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch Painter in Utrecht and Rome*, Utrecht

1965; J.R. Judson e R. Ekkart, *Gerrit van Honthorst, 1592-1656*, Dordrecht 1999. Per le opere cfr. anche G. Papi, *Gherardo delle Notti. Gerrit Honthorst in Italia*, Firenze 1999; W. Franitz, *The Paintings of Dirck van Baburen, ca. 1592/93-1624. Catalogue raisonné*, Amsterdam 2013; L.J. Slatkes e W. Franitz, *The Paintings of Hendrick Ter Brugghen, 1588-1629. Catalogue Raisonné*, Amsterdam-Philadelphia 2007; Gherardo delle Notti. *Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, a cura di G. Papi e.a., Firenze 2015.

¹⁸⁾ Sulla cronologia del gruppo dei *Bentveughels*, cfr. H. Hendrix, *Il sodalizio romano dei Bentveughels e la tradizione accademica fra Italia e Paesi Bassi*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiumno e.a., Roma 2017, pp. 241-253, 292-296.

¹⁹⁾ *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001; *La collezione Giustiniani*, a cura di S. Danesi Squarzina, Torino 2003, 3 voll. Sulla presenza di pittori olandesi, si veda F. Cappelletti, *Northern artists in Vincenzo Giustiniani's palazzo: living in a Baroque palace in Rome*, in *Caravaggio and the Painters of the North*, cit., pp. 25-31, nonché C. Whitfield, *Hendrick ter Brugghen e Benedetto Giustiniani: una nuova traccia per gli sviluppi del "caravaggismo"*, "News-Art. Notizie dal mondo dell'arte", 7 agosto 2016.

²⁰⁾ Indicazioni biobibliografiche utili ma parziali in A. Bastiaanse, *Teodoro Ameyden (1586-1656). Un neerlandese alla corte di Roma*, Den Haag 1967; un elenco dei manoscritti a pp. VIII-XVII.

²¹⁾ Della sua amicizia con Vincenzo Giustiniani, Ameyden lasciò varia testimonianza, fra cui nella sua *Storia delle famiglie romane*, a cura di C.A. Bertini, Bologna 1910, vol. I, p. 445: "Per ispacio di 20 anni ebbero seco familiarità grande e tale che non era giorno che non ci vedessimo".

²²⁾ Su questo aspetto della produzione di Ameyden, cfr. H. Hendrix, *Over de Italiaans-Nederlandse dichter en literatuurhistoricus T. van [der] Meijden, alias Teodoro Ameyden, 1586-1656*, in *Land van lust en weelde. Italië, Nederland en de literatuur*, a cura di J. Bel e.a., Leiden 2005, pp. 79-82.

²³⁾ Slatkes, *Dirck van Baburen*, pp. 101-102, cat. A2; *Caravaggio e i Giustiniani*, pp. 296-297, cat. D6.

²⁴⁾ Judson e Ekkart, *Gerrit van Honthorst*, cit., pp. 6-8, 10-11, cat. 58; Papi, *Gherardo delle Notti*, cit., pp. 135-137; *Caravaggio e i Giustiniani*, cit., pp. 314-315, cat. D15; *Gherardo delle Notti*, cit., pp. 158-159, cat. 16; *Utrecht, Caravaggio and Europe*, cit., pp. 138-141, cat. 19. Per altre tele di Honthorst nella collezione Giustiniani, cfr. *Caravaggio e i Giustiniani*, cit., pp. 312-313, 316-317, cat. D14 & D16.

²⁵⁾ B. Ebert e S. Hoppe, *The Utrecht caravaggisti in the interplay between clients, the art market and collectors*, in *Utrecht, Caravaggio and Europe*, cit., pp. 65-79.

²⁶⁾ Nel 1610 mandò con dedica all'arciduca Alberto le sue *Censure de Poeti Toscani*, e un decennio dopo dedicò all'arciduchessa Isabella le proprie *Rime*; cfr. Bastiaanse, *Teodoro Ameyden*, pp. 201, 205, 259-260.

²⁷⁾ Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, cit., pp. 44-45, cat. A2, figg. 50-52; *Holländische Malerei*, pp. 103-105, cat. 12; *Utrecht, Caravaggio and Europe*, pp. 202-207, cat. 47-49.

²⁸⁾ Slatkes, *Dirck van Baburen*, cit., p. 121, cat. A17, fig. 16; *Caravaggio in Holland*, cit., pp. 110-111, cat. 3; Franitz, *The Paintings of Dirck van Baburen*, cit., pp. 112-115, cat. A17-A18; *Utrecht, Caravaggio and Europe*, cit., pp. 190-197, cat. 41-44.

²⁹⁾ Judson e Ekkart, *Gerrit van Honthorst*, cit., pp. 85-86, cat. 60, fig. 25.

³⁰⁾ Sul fenomeno cfr. X. van Eck, *From doubt to conviction: clandestine catholic churches as patrons of Dutch caravagesque painting*, "Simiolus", 22, 1993/1994, pp. 217-234, e Id., *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle 2008.

³¹⁾ V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze 1981.

³²⁾ Ivi, pp. 43-44. Per l'identificazione dei nomi, cfr. R. Longhi, *Ter Brugghen e la parte nostra*, "Vita artistica", 1927, pp. 105-116, ivi 110-111. Per la datazione, cfr. G. Capitelli, *Dutch caravaggisti in Rome*, in *Caravaggio and the Painters of the North*, cit., pp. 33-41, ivi p. 33, n. 2.

³³⁾ *Vita del Caravaggio*, cit., p. 27.

³⁴⁾ "[...] ille [=Rembrandt], suae se industriae inuoluens, in minorem tabulam conferre amat et compendio effectum dare, quod in amplissimis

aliorum frustra quaeras. Iudae poenitentis tabula, nummosque argenteos, precium innocentis domini ad Pontificem referentis, omnium instar esse volo. Accedat Italia omnis, et quidquid ad ultima antiquitate speciosi superest aut mirandi. Unius Iudae desperati gestum, ut omittam tot in uno opere stupendas formas, unius, inquam, Iudae furentis, ejulantis, deprecantis veniam, nec sperantis tamen aut spe, vultu seruantis, faciem horridam, laniatos crines, scissam vestem, intorta brachia, manus ad sanguinem compressas, genu temero impetu prostratum, corpus omne miseranda atrocitate conuolutum [...]". Scritta fra il 1629 e il 1631 da un ancor giovane Huygens (1596-1687), l'autobiografia fu pubblicata solo in J. Worp, *Fragment eener autobiographie van Constantijn Huygens*, "Bijdragen en Mededelingen van het Historisch genootschap", 18, 1897, pp. 1-121. Traduzione olandese moderna di C. Heesakkers in: C. Huygens, *Mijn jeugd*, Amsterdam 1987, ivi p. 86.

³⁵⁾ "Van deze meening was ook onze groote meester Rembrant, stellende zig ten grondwet, enkele naarvolging van de natuur, en alles wat daar buiten gedaan werd was by hem verdacht". A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718, vol. I, p. 262.

³⁶⁾ Sull'ambiente e il collezionismo degli Orange e i reali di Boemia, cfr. *Vorstelijk vertoon. Aan het hof van Frederik Hendrik en Amalia*, a cura di M. Keblusek e J. Zijlmans, Zwolle 1997; *Vorstelijk verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*, a cura di P. van der Ploeg e C. Vermeeren, Zwolle 1997.

³⁷⁾ Utrecht, *Caravaggio and Europe*, cit., pp. 236-241, cat. 66-67.

³⁸⁾ *Holländische Malerei*, cit., pp. 291-293, cat. 64; Judson e Ekkart, *Gerrit van Honthorst*, pp. 190-191, cat. 241, fig. 138; *Caravaggio in Holland*, pp. 134, 136, cat. 16; *Gherardo delle Notti*, pp. 202-203, cat. 37.

³⁹⁾ Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, cit., pp. 54-55, cat. A14-15; *Holländische Malerei*, cit., pp. 99-102, cat. 10-11; *Masters of Light*, cit., pp. 254-257, cat. 41; *Caravaggio in Holland*, cit., pp. 130-133, cat. 14-15. *Caravaggio and the Painters of the North*, cit., pp. 143-145, cat. 30-31.

⁴⁰⁾ Cfr. P.E.L. Verkuy, *Battista Guarini's 'Il pastor fido' in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen 1971.

⁴¹⁾ Sulla moda della pastorale, nelle arti e le lettere, cfr. A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair & Totowa NJ 1983; *La pastorale olandese nel Seicento. L'ispirazione poetica della pittura nel secolo d'oro*, Roma 1983; *Het gedroomde land: pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, a cura di P. van den Brink, Zwolle 1993, specie M.B. Smits-Veldt e H.

Luijten, *Nederlandse pastorale poëzie in de 17de eeuw. Verliefde en wijze herders*, ivi pp. 58-75.

⁴²⁾ Cfr. M. Rikken, *Het "Utrechts Zang-Prieltjen": een valse noot tussen de liedboeken?*, "De Zeventiende Eeuw", 24, 2008, pp. 66-88.

⁴³⁾ *Les Bas-fonds du baroque. La Rome du vice et de la misère*, a cura di F. Cappelletti e A. Lemoine, Milano 2014.

⁴⁴⁾ S. van Dijk, *Pronken met andermans veren. Kleding bij Caravaggio en de Utrechtse caravaggisten*, "Kunstschrift", 62-5, 2018, pp. 36-44.

⁴⁵⁾ *Grappen en grollen. Reproductiegrafiek naar de Utrechtse caravaggisten*, a cura di R. de Bruijne e V. Manuth, Utrecht 2017. Cfr. anche A. Brejon de Lavergnée, *Un ensemble de gravures d'après des tableaux caravagesques dans deux recueils de l'abbé de Marolles*, in *Utrecht & le mouvement caravagesque international*, cit., pp. 44-53.

⁴⁶⁾ S.J. Gudlaugsson, *Representations of Granida in Dutch Seventeenth-Century Painting*, "The Burlington Magazine", 90-545, 1948, pp. 226-230.

⁴⁷⁾ Franits, *The Paintings of Dirck van Baburen*, pp. cit., 154-156, cat. A31; Slatkes, *Dirck van Baburen*, cit., pp. 130-132, cat. A25; altra versione della stessa tematica, ma dispersa, ivi pp. 129-130, cat. A24; *Holländische Malerei*, cit., pp. 188-190, cat. 37.

⁴⁸⁾ Slatkes, *Dirck van Baburen*, cit., pp. 101-102, 125-127, cat. A2, A22; *Holländische Malerei*, cit., pp. 191-193, cat. 38. Lo stesso motivo anche nella sua versione di *Cristo fra i dottori*, sempre del 1622, cfr. Slatkes, *Dirck van Baburen*, cit., pp. 114-116, cat. A11; *Holländische Malerei*, cit., pp. 179-181, cat. 34; *Masters of Light*, cit., pp. 204-206, cat. 25.

⁴⁹⁾ Judson e Ekkart, *Gerrit van Honthorst*, cit., pp. 159-161, cat. 189, fig. XIV; *Holländische Malerei*, cit., pp. 300-302, cat. 67; *Masters of Light*, cit., pp. 307-309, cat. 57.

⁵⁰⁾ Cfr. M. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt*, Amsterdam-Philadelphia 1991, pp. 123-126.

⁵¹⁾ "Als hy een' naakte vrouw, gelyk 't somtijds gebeurde, / Zou schild' ren tót modél geen Grieksche Vénus keurde, / Maar eer een' waschter, óf turfiredster uit een' schuur, / Zyn' dwaaling noemende navólging van Natuur, / Al 't andere ydele verzieling. Slappe borsten, / Verworongen' handen, ja de neepen van de worsten / Des ryglyfs in de buik, des kousebands om 't been, / 't Moest al gevólgd zy, of natuur was niet te vrèên". A. Pels, *Gebruik en misbruik des tooneels*, a cura di M.A. Schenkeveld-van der Dussen, Culemborg 1978; cit. a pp. 77-78, vv. 1105-1112.

h.hendrix@uu.nl

ABSTRACT

Harald Hendrix

The Caravaggio Effect in Seventeenth-Century Dutch Literary Culture

This essay assesses the impact of Caravaggio's legacy in Dutch seventeenth-century literature. While briefly reconstructing the strong connections between Italian and Dutch visual arts of the period, it particularly concentrates on the first three decades of the century, partly coinciding with the return to the Low Countries of a group of influential painters that in Rome had learned to appreciate and imitate Caravaggio's experimentalism. Their continuous engagement with caravaggesque expression was welcomed also beyond the artistic sphere, as a discussion of the Dutch pastoral indicates. Emerged primarily as a theatrical genre inspired by Italian models like Guarini, the Dutch pastoral in the 1620s and 1630s developed into a comprehensive and hugely fashionable phenomenon that in its visual expression integrated several elements clearly depending on Caravaggio's model, as a discussion of the highlighting of dirty feet in the rendering of shepherds and other protagonists indicates.