



URN:NBN:NL:UI:10-1-113002 - Publisher: Igitur publishing  
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License  
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: [www.rivista-incontri.nl](http://www.rivista-incontri.nl)

## Studio dal naturale e eclettismo nello *Schilder-Boeck* di Karel van Mander

Stefano Pierguidi

Nel 1953 Mahon dimostrò la dipendenza di un passo dell'orazione funebre di Lucio Faberio in onore di Agostino Carracci, che costituisce la pietra di fondazione del concetto di eclettismo applicato alla riforma degli 'Incaminati', da una pagina del *Trattato* di Giovanni Paolo Lomazzo relativa a Giovanni Ambrogio Figino<sup>1</sup>

Il Figino nostro discepolo, il quale con simile prudenze et industria di molte altre parti le sue rare pitture va componendo con parte de l'ombre, lumi et accuratezze di Leonardo, con la maestà armonice di Raffaello, con i vaghi colori del Coregio e col disegno d'intorno di Michel Angelo.<sup>2</sup>

L'obiettivo di Mahon era quello di demolire l'opinione corrente secondo cui i Carracci avrebbero perseguito una riforma della pittura secondo i dettami di questa teoria. Lo studioso concludeva che la vera riforma dei Carracci era stata già pienamente realizzata a Bologna, prima della venuta di Annibale e Agostino a Roma, grazie alla ripresa della pratica del disegno dal naturale, nel quale consisteva la vera rivoluzione della loro accademia.<sup>3</sup> La critica non ha mai messo in dubbio questo aspetto della riforma dei Carracci, mentre il dibattito intorno al loro vero o presunto eclettismo è proseguito fino ai giorni nostri.<sup>4</sup> Un altro tassello molto importante nella storia della nascita della teoria eclettica è costituito da un passo dello *Schilder-Boeck* di Karel van Mander (1604), che in qualche modo costituisce un'altra conferma alla possibilità che i Carracci, e non solo loro, perseguissero alla fine del Cinquecento una forma di selezione delle migliori qualità dei maggiori pittori (e quindi delle maggiori scuole di pittura) del secolo che volgeva al termine. Questo non era necessariamente in contraddizione con lo studio dal naturale, come da tempo ha sottolineato Charles Dempsey,<sup>5</sup> ed altri passi dello *Schilder-Boeck* aiutano a confermare tale assunto. Per la critica contemporanea sarebbe stato piuttosto uno studio dal naturale ossessivo, privo di ogni forma di correttivo, quale era quello praticato da Caravaggio, ad essere inconciliabile con l'imitazione delle grandi creazioni del passato. Centrale era

<sup>1</sup> D. Mahon, 'Eclecticism and the Carracci: further reflections on the validity of a label', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), pp. 307-308.

<sup>2</sup> G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, R.P. Ciardi (a cura di), 2 voll., Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-1975, I, 1973, p. 382; per il passo di Faberio cfr. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi* (2 voll., Bologna 1678), G. Zanotti (a cura di), 2 voll., II, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841, I, p. 310.

<sup>3</sup> Mahon, 'Eclecticism and the Carracci', cit., pp. 333-334.

<sup>4</sup> Cfr. da ultimo H. Keazor, *"Il vero modo": die Malereireform der Carracci*, Berlin, Mann, 2007.

<sup>5</sup> C. Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style* (Glückstadt 1977), Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 94-98.

sempre il tema della selezione: sembra insomma che tanto per l'italiano Giovanni Battista Agucchi quanto per l'olandese van Mander, così come era necessario studiare dal naturale, ma emendare la natura dai suoi errori attraverso una selezione delle sue parti migliori (secondo il *topos* pliniano dell'Elena dipinta da Zeusi), così si poteva e doveva guardare alle opere dei vari Raffaello, Tiziano e Correggio per trarne le qualità migliori.

È noto che uno degli eroi dello *Schilder-Boeck*, pubblicato ad Haarlem nel 1604, sia l'incisore e pittore Hendrick Goltzius. Questi, nel 1590-91, viaggiò lungo tutta la penisola italiana, ed al suo ritorno, secondo le parole del pittore-biografo:

aveva impresso, in modo sì inteso, le magnifiche opere della penisola nella sua memoria, come in uno specchio, sicché riusciva ancora a contemplare la grazia di Raffaello, la morbida naturalezza di Correggio, le plastiche variazioni luministiche di Tiziano e gli splendidi tessuti dipinti da Veronese e da altri maestri a Venezia.<sup>6</sup>

Goltzius, van Mander e Cornelis Cornelisz van Haarlem, secondo la biografia dello stesso van Mander (compresa nella seconda edizione dello *Schilder-Boeck*, che vide la luce nel 1618, stesa probabilmente dal fratello dell'artista, Adam)<sup>7</sup> avrebbero dato vita ad un'accademia, nella città di Haarlem, nella quale si praticava lo studio dal naturale.<sup>8</sup> La critica ho sollevato fondati dubbi sulla reale esistenza di quest'accademia, in ogni caso più un semplice rapporto collaborativo fra i tre artisti, che non un'istituzione dotata di regole ben formalizzate: le opere, grafiche o pittoriche, databili agli anni Ottanta del Cinquecento di van Mander, Cornelisz e Goltzius non sembrano affatto tradire un appassionato studio dal naturale.<sup>9</sup> È lecito domandarsi, allora, cosa suggerisse all'autore della biografia di van Mander l'invenzione di quell'accademia, quale fosse il modello che egli aveva in mente. Naturalmente è già stata suggerita l'ipotesi di istituire un parallelo con quella dei Carracci, nata proprio nello stesso giro di anni (1582) e fondata non a casa sullo studio dal naturale, ma è difficile vedere un rapporto diretto tra i due fenomeni.<sup>10</sup> Van Mander era stato in Italia solo tra il 1574 e il 1577, e in quegli anni egli avrebbe potuto conoscere la neonata Accademia del Disegno di Firenze, fondata nel 1563, ma non quella dei Carracci.<sup>11</sup> Non sarebbe allora un caso che nella prima edizione dello *Schilder-Boeck* non fosse menzionata la cosiddetta 'accademia' di Haarlem: questa non sarebbe cioè mai esistita, e van Mander stesso non avrebbe sottolineato l'importanza dello studio dal naturale nell'*editio princeps* della sua opera.

Già in un passo fondamentale della vita di Cornelisz van Haarlem del 1604, però, si accennava, sebbene in modo quasi criptico, allo studio dal naturale: in merito alla formazione dell'artista van Mander scriveva che:

---

<sup>6</sup> K. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, R. de Mambro Santos (a cura di), Sant'Oreste, Apeiron, 2000, p. 332; Idem, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, H. Miedema (ed.), 6 voll., Doornspijk, Davaco, 1994-1999, I, pp. 400-401; V, pp. 213-214.

<sup>7</sup> Van Mander-Miedema, 'The lives', cit., II, pp. 12-14.

<sup>8</sup> Van Mander-Miedema, 'The lives', cit., I, p. 26.

<sup>9</sup> Di questa opinione sono M. Leesberg, 'Karel van Mander as a painter', in: *Simiolus*, XXII (1993-94), pp. 22-23 e P.J.J. van Thiel, *Cornelis Cornelisz van Haarlem, 1562-1638: a monograph and catalogue raisonné*, Doornspijk, Davaco, 1999, p. 89.

<sup>10</sup> Il parallelo è stato praticamente sempre respinto, cfr. N. Pevsner, *Le accademie d'arte* (Cambridge 1940), Torino, Einaudi, 1982, pp. 89-90; C. Goldstein, *Teaching art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 37; Thiel, 'Cornelis Cornelisz', cit., p. 89.

<sup>11</sup> L'ipotesi che van Mander avesse avuto modo, a Firenze, di frequentare un'accademia informale sul tipo di quella che sembra fosse stata avviata da Baccio Bandinelli nella prima metà del Cinquecento non sembra troppo fondata, cfr. Pevsner, 'Le accademie', cit., pp. 89-90.

Cornelis assecondò la sua ambiziosa natura, realizzando una quantità sorprendente di disegni puntualmente eseguiti dal vero, scegliendo le migliori, più belle e alitanti sculture antiche, di cui questa nazione è ricolma, dato che questo è lo studio più sicuro e adeguato che si possa adottare, per poter distinguere, con perfetto giudizio, il bellissimo dal bello; posso pertanto testimoniare che l'arte non si presentò a Cornelis durante il sonno, bensì dopo molta fatica e lavoro.<sup>12</sup>

Secondo alcuni studiosi le 'migliori, più belle e alitanti sculture antiche, di cui questa nazione è ricolma' sarebbero identificabili con i calchi dall'antico che Cornelisz avrebbe potuto procurarsi in patria, e che avrebbe incessantemente copiato.<sup>13</sup> Hessel Miedema ha però giustamente sottolineato che l'espressione '*nae 't leven*', traducibile con 'dal vero' o 'dal naturale', poteva riferirsi solo allo studio di un modello vivo, non di una statua o di un calco: lo studioso ritiene quindi che van Mander intendesse riferirsi allo studio del nudo, anche perché non è possibile che l'autore definisse dei semplici calchi come le 'più belle e alitanti sculture antiche'.<sup>14</sup> Evidentemente van Mander sottolineava la maggiore importanza dello studio dal naturale rispetto a quello dall'antico, forse per affrancare la tradizione artistica nordica da un complesso di inferiorità rispetto a quella italiana. È vero che lo stesso van Mander, nella biografia di Goltzius, ricordava soprattutto gli studi dall'antico condotti dal grande maestro a Roma, senza neanche citare (ad esempio) le copie da Raffaello.<sup>15</sup> Ma per celebrare Cornelisz, che non si era mai recato in Italia, egli aveva dovuto cambiare prospettiva.

La conferma a quanto detto viene anche da un altro passo dello *Schilder-Boeck*, nel quale si trova la prima citazione di Caravaggio rintracciabile in una fonte a stampa:

Egli [Caravaggio] 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. 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 mèta; 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. Ora egli è un misto di grano e di pula; infatti non si consacra di continuo allo studio, ma quando ha lavorato un paio di settimane, se ne va a spasso per un mese o due con lo spadone al fianco e un servo di dietro, e gira da un gioco di palla all'altro, molto incline a duellare e a far baruffe, cosicché è raro che lo si possa frequentare.<sup>16</sup>

In entrambi i passaggi van Mander parlava della necessità di distinguere 'il bellissimo dal bello',<sup>17</sup> e si tratta di una circostanza davvero significativa: sia Cornelisz sia Caravaggio avevano lavorato a lungo copiando il naturale (secondo l'autore), ed era quindi proprio in merito alla loro opera che si poneva quel problema. La questione

<sup>12</sup> Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., p. 350; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 428-429.

<sup>13</sup> Leesberg, 'Karel van Mander', cit., p. 23; Thiel, 'Cornelis Cornelisz', cit., p. 70.

<sup>14</sup> Van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, pp. 26-28.

<sup>15</sup> Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 326-327; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 390-391.

<sup>16</sup> R. Longhi, 'Alcuni pezzi rari nell'antologia della critica caravaggesca', in: *Paragone*, II, 17 (1951), pp. 4-5 e 44-45; M. Cinotti, *Appendice*, in: G.A. dell'Acqua, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 164, Fonte Caravaggio numero 109.

<sup>17</sup> Il rapporto tra i due passi è stato notato in Thiel, 'Cornelis Cornelisz', cit., p. 70, nota 84, senza trarre le necessarie conseguenze: secondo lo studioso van Mander intendeva riferirsi, nel passo della biografia di Cornelisz, allo studio dei calchi dall'antico, cfr. supra, nota 13.

venne brillantemente, seppur capziosamente, risolta da van Mander: Cornelisz, realizzando infiniti disegni dal naturale, era arrivato a discernere 'il bellissimo dal bello', secondo quella teoria dell'idea che era qui implicita,<sup>18</sup> mentre Caravaggio, copiando il naturale direttamente di fronte alla tela, non poteva essere in grado di operare nessuna selezione. Il *modus operandi* del Merisi veniva quindi criticato come una scorciatoia: lo studio dal naturale era sì giudicato positivamente in entrambi i passaggi, ma era visto come un momento propedeutico all'esecuzione del dipinto. Cornelisz era allora lodato per la 'molta fatica e lavoro' grazie ai quali aveva raggiunto l'eccellenza nell'arte, mentre Caravaggio era criticato per non essersi consacrato 'di continuo allo studio', perdendo tempo a girare 'da un gioco di palla all'altro'.

Per quanto riguarda il tema della selezione del bello nello studio dal naturale, la testimonianza di van Mander su Caravaggio è quindi sostanzialmente in linea con la contemporanea riflessione teorica compiuta da Agucchi sull'opera dei Carracci, di Annibale in particolare.<sup>19</sup> Nello *Schilder-Boeck* non si parla esplicitamente della cosiddetta teoria dell'idea, né è possibile ipotizzare che qualcosa del dibattito critico intorno al rapporto dialettico Caravaggio-Cavalier d'Arpino-Annibale fosse giunto alle orecchie dell'autore olandese: nelle rapide pagine dedicate agli artisti allora attivi a Roma, sui quali egli era stato ragguagliato dai pittori olandesi di ritorno dall'Italia,<sup>20</sup> primo fra tutti Frans van Dyck (Haarlem 1575-1651),<sup>21</sup> van Mander dedica infatti poche righe ad Annibale, ed in queste non si fa riferimento all'accademia bolognese allora diretta da Ludovico, né viene nominato Agostino, che aveva lavorato accanto al fratello agli affreschi della Galleria Farnese, molto lodati nello *Schilder-Boeck*.<sup>22</sup> Ma a quel tema cruciale della letteratura artistica di età moderna, e proprio in rapporto allo studio dell'antico, van Mander faceva riferimento altrove nella sua opera.

Nello *Schilder-Boeck* la biografia di Albrecht Dürer occupa un posto privilegiato: il maestro di Norimberga fu infatti il primo degli artisti nordici a compiere un viaggio di formazione in Italia. Van Mander apre la vita del pittore e incisore tedesco facendo subito riferimento alla gloria dell'arte italiana contemporanea, ma sottolineando anche come Dürer:

illuminò il proprio tempo con un lume splendente, assimilando tutto quanto potesse rientrare nella sfera dell'arte del disegno, senza essere abbagliato dal fulgore dell'Italia, né essere infiammato dal bagliore degli antichi marmi greci.<sup>23</sup>

Sul tema dell'indipendenza dell'artista dai modelli antichi e italiani è giocata tutta la prima parte della biografia:

Rifacendosi al metodo operativo instaurato dai vecchi maestri tedeschi, egli s'applicò diligentemente ad assecondare la natura in tutto ciò che eseguiva, senza peraltro cercare di scegliere o distinguere il più bello dal bello, come fecero, con grande intendimento, i

<sup>18</sup> Van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, p. 26.

<sup>19</sup> D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London, Warburg Institute, 1947, pp. 242-243 e 248-251.

<sup>20</sup> Si vedano i casi di Pieter Cornelisz van Rijk e di Jacob Matham, figlio adottivo di Goltzius, cfr. van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 364-365 e van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., pp. 450-453; S. Pierguidi, 'Sull'*Amor omnia vincit* del J. Paul Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600', in: *Bollettino d'arte*, XCI, (2006), pp. 71-72.

<sup>21</sup> Longhi, 'Alcuni pezzi', cit., pp. 4-5; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, p. 118.

<sup>22</sup> M. Vaes, 'Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei', in: *Roma*, IX, 1931, p. 202.

<sup>23</sup> Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 326-327; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 88-91.

giudiziosi artisti greci e romani dei tempi antichi, i quali poterono, attraverso le loro sculture, dischiudere gli occhi agli artefici italiani dei giorni più recenti.<sup>24</sup>

Questo passo venne scritto chiaramente sulla scorta di quello del proemio alla terza parte delle *Vite* di Vasari (tradotte dallo stesso van Mander e ripubblicate all'interno dello *Schilder-Boeck*) nel quale il passaggio alla 'maniera moderna' era individuato nello studio delle sculture antiche, i cui 'termini carnosì' erano stati 'cavati dalle maggior' bellezze del vivo'.<sup>25</sup> Dürer, come oltre un secolo dopo anche Caravaggio, avrebbe solo seguito la natura, senza distinguere 'il più bello dal bello'.<sup>26</sup> Leggendo questo passo ci si accorge come van Mander fosse stato attento a non cadere in contraddizione con sé stesso. L'autore non affermava che Dürer non era arrivato a selezionare le parti migliori dal naturale perché non aveva visto le statue antiche, ma piuttosto che egli, a differenza dei greci e dei romani, non era stato capace di compiere quell'operazione; anche a Caravaggio, infatti, egli non rimproverava il mancato studio dell'antico. A rigor di logica sarebbe stato sempre possibile compiere di nuovo il miracolo degli artisti greci e romani, e ricavare dal naturale le 'maggiori bellezze' del vivo: ci sarebbe infatti riuscito Cornelisz. È proprio alla luce di questo ragionamento che si comprende perché van Mander avesse definito i modelli dell'artista, ovvero gli uomini che gli avrebbe copiato dal vivo, come le 'più belle e alitanti sculture antiche': quelli avevano permesso al pittore di arrivare a distinguere 'il bellissimo dal bello', proprio come le statue antiche avevano aperto gli occhi agli artisti del Rinascimento italiano. In questo modo van Mander arrivava a proclamare, implicitamente, la superiorità degli artisti olandesi contemporanei su quelli italiani dell'età moderna: se questi ultimi, come scriveva Vasari e come ribadiva lo stesso van Mander, avevano aperto gli occhi grazie agli antichi, Cornelisz era stato capace di riconoscere 'il più bello dal bello' in natura solo con un lungo apprendistato condotto in patria.

Si trattava, a ben vedere, di un ragionamento del tutto analogo a quello condotto da Annibale in una postilla alla biografia di Tiziano di Vasari, che nel 1568 aveva scritto:

E perché in quel tempo Gianbellino e gli altri pittori di quel paese, per non avere studio di cose antiche, usavano molto, anzi non altro, che il ritrarre qualunque cosa facevano dal vivo, ma con maniera secca, cruda e stentata, imparò anco Tiziano per allora quel modo.<sup>27</sup>

Questo il commento di Annibale:

[L']ignorante Vasari [n]on s'accorge che gl'[a]ntichi buoni maestri [h]anno cavate le cose [l]oro dal vivo, et vuol [p]iù tosto che sia buono [r]itrar dalle seconde [c]he son l'antiche, che

<sup>24</sup> Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., p. 136; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 90-91.

<sup>25</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini e P. Barocchi (a cura di), Firenze, Sansoni, 1966-1994, IV, p. 7.

<sup>26</sup> Miedema (van Mander-Miedema, 'The Lives' cit., II, p. 298 e VI, p. 26) ha indicato nell'aneddoto pliniano sull'Elena dipinta da Zeusi selezionando le parti più belle delle donne di Crotona scelte come modelle il precedente per i due passi delle vite di Dürer e Cornelisz; Thiel ('Cornelis Cornelisz', cit., p. 70) ha messo in discussione questo collegamento. Nello *Schilder-Boeck*, in effetti, il riferimento all'aneddoto pliniano non è affatto esplicito, ma è vero che quel *topos* costituiva una delle pietre di fondazione per la teoria dell'idea del bello: l'episodio sarebbe stato al centro anche della celebre conferenza tenuta nel 1664 da Giovanni Pietro Bellori all'Accademia di San Luca di Roma (cfr. *infra*), ed è in fondo anche alla base del passaggio di Vasari già citato al quale van Mander faceva certamente riferimento. Nello *Schilder-Boeck* l'aneddoto pliniano è riportato una sola volta, a proposito di un perduto dipinto di Otto van Veen, cfr. van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., p. 356; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 438-439.

<sup>27</sup> Vasari, 'Le vite', cit., VI, p. 155.

[d]a le prime e principi[ssime] che sono le vive, le quali si debbono [s]empre imitare. [M]a costui non intese [q]uest'arte.<sup>28</sup>

Annibale non metteva in discussione *tout court* l'importanza dello studio dell'antico, ma ribadiva la priorità accordata a quello dal naturale secondo la sua visione: alcuni disegni degli anni romani di Annibale, ispirati all'antico ma corretti sul naturale, sono chiara testimonianza della coerenza critica dell'artista.<sup>29</sup>

Sempre all'inizio della vita di Tiziano, subito dopo, Vasari scriveva che Giorgione era stato il primo ad inaugurare un nuovo modo di dipingere, ovvero il primo:

a cacciar sì avanti le cose vive e naturali, e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno; ma non s'accorgeva che egli è necessario a chi vuol disporre i componimenti et accomodare l'invenzioni, ch'e' fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta [...] e così facendo pratica nell'arte, si fa la maniera et il giudizio perfetto, levando via quella fatica e stento con che si conducono le pitture di cui si è ragionato di sopra.<sup>30</sup>

Giorgione, quindi, aveva superato la maniera dura di Bellini, senza però rivolgersi, neanche lui, allo studio dell'antico. Ma non era questa la critica mossa da Vasari al maestro di Castelfranco, a cui veniva invece rimproverato di aver trascurato la pratica del disegno, con la quale sola 'si fa la maniera et il giudizio perfetto'.<sup>31</sup> Sebbene qui non venisse toccato direttamente il tema delle selezioni del bello dalla natura, è evidente che questo passo fosse tenuto bene a mente da van Mander al momento di scrivere le sue note su Caravaggio: l'attacco al Merisi che si legge nello *Schilder-Boeck* è quasi sovrapponibile a quello di Vasari a Giorgione.<sup>32</sup> Anche nella letteratura artistica italiana l'attacco di Federico Zuccari a Caravaggio, paragonato a Giorgione, deve essere letto nello stesso modo.<sup>33</sup> La lettura e la riflessione di van Mander sulle *Vite* vasariane, insomma, è all'origine dei tre passi qui commentati delle vite di Dürer, Cornelisz e Caravaggio, tutti incentrati, con diverse declinazioni, sul medesimo tema dello studio dal naturale. È improbabile che il fratello del trattatista olandese, che nel 1618 avrebbe esplicitamente parlato di un'accademia fondata sullo studio dal naturale nella Haarlem degli anni Ottanta, volesse in qualche modo suggerire un parallelo con l'esperienza dei Carracci: nel primo Seicento, e soprattutto a Roma, con il termine 'accademia' ci si riferiva prima di tutto allo studio dal naturale del nudo, e qualcuno dei numerosi pittori dei Paesi Bassi che trascorrevano qualche anno nella città dei pontefici doveva aver riportato in patria la notizia di quelle informali scuole del disegno.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> G. Perini (a cura di), *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 161.

<sup>29</sup> A. Weston-Lewis, 'Annibale Carracci and the Antique', in: *Master Drawings*, XXX, (1992), pp. 287-288.

<sup>30</sup> Vasari, 'Le vite', cit., VI, pp. 155-156. Annibale postillò anche queste righe, affermando che le composizioni potevano essere studiate nel loro effetto d'insieme, ed eventualmente corrette, anche direttamente sulla tela, non solo sui disegni, cfr. Perini, 'Gli scritti', cit., p. 161; J. Anderson, *Giorgione, peintre de la "Brièveté Poétique": catalogue raisonné*, Paris, Lagune, 1996, p. 109.

<sup>31</sup> Nel passo vasariano è affrontato anche il tema della 'composizione', nella quale Giorgione sarebbe stato debole, che van Mander non riprese in relazione a Caravaggio.

<sup>32</sup> K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, Voor Paschier van Wesbusch boeck, pp. 1603-1604, foglio 174v.

<sup>33</sup> P. Holberton, 'La critica e la fortuna di Giorgione: il conflitto delle fonti', in: M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto: il Cinquecento*, 3 voll., Milano, Electa, 1996-1998, III, pp. 1027-1030.

<sup>34</sup> P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2008, pp. 49-80.

Stabilito che van Mander non fosse a conoscenza della riforma dei Carracci, né tanto meno delle conclusioni critiche tratte da Agucchi dal loro operato, il già citato passo della vita di Goltzius acquista anche valore maggiore. Quella forma di eclettismo implicita nella capacità del maestro di memorizzare e padroneggiare le migliori qualità della pittura di Raffaello, Correggio, Tiziano e Veronese non può infatti essere messa in rapporto diretto con l'eclettismo di Annibale e Agostino. Nello *Schilder-Boeck* si afferma che Goltzius, sulla strada verso Roma, si fermò a Venezia, Bologna e Firenze, e Bologna è ancora citata per il viaggio di ritorno dell'artista.<sup>35</sup> In quegli anni la città non era ancora, per gli artisti e gli intendenti, quella mèta imprescindibile che sarebbe divenuta dal pieno Seicento in poi, ed una o forse due soste dell'olandese a Bologna, nel 1590-91, avrebbero potuto permettere un incontro con i Carracci: l'influenza della tecnica incisoria di Goltzius su Agostino è un tema già dibattuto dalla critica.<sup>36</sup> Ma, ribadiamo, se anche questo incontro ebbe luogo, non ne rimane traccia nello *Schilder-Boeck*. Il passo qui in esame non può essere neanche ricollegato a quello del *Trattato* di Lomazzo, la cui conoscenza da parte di van Mander è tutt'altro che dimostrata.<sup>37</sup> Il canone degli artisti le cui maniere sarebbero state sintetizzate da Figino era composto da Leonardo, Raffaello, Michelangelo e Correggio, mentre in quello enunciato nello *Schilder-Boeck* in relazione a Goltzius prendeva il sopravvento Venezia, con Veronese e Tiziano al posto di Leonardo e Michelangelo (proprio l'influenza di Goltzius su van Mander è all'origine dell'apprezzamento per l'arte veneziana da parte del secondo).<sup>38</sup> Ancora diverso era il quartetto di maestri chiamati in causa da Faberio a proposito di Agostino Carracci, in cui accanto al solido binomio Raffaello-Correggio erano Tiziano e Michelangelo. Non si trattava di nomi fatti a caso, poiché le variazioni di quel canone si spiegano perfettamente proprio in rapporto alla specificità di ciascuno di quegli artisti. È noto che il milanese Figino studiava a fondo i disegni anatomici di Leonardo, ad esempio,<sup>39</sup> e che a Roma eseguisse numerosissime copie dall'antico, da Michelangelo e da Raffaello;<sup>40</sup> anche il rapporto con Correggio è attestato dall'*Orazione nell'orto* in Santa Maria della Passione a Milano, un'opera caratterizzata dalla mistura di michelangiolismo e correggismo.<sup>41</sup> Nel composito linguaggio pittorico di Figino è quindi sostanzialmente assente proprio una componente veneziana,<sup>42</sup> ed il passo di Lomazzo, riferito alla *Madonna del serpe* del suo allievo già in San Fedele a Milano,<sup>43</sup> non era solo un esercizio di retorica:<sup>44</sup> si può

<sup>35</sup> Van Mander-de Mambro Santos, 'Le vite', cit., pp. 326 e 328; van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., I, pp. 390-391 e 394-395.

<sup>36</sup> D. DeGrazia, *Le stampe dei Carracci*, A. Boschetto (a cura di), Bologna, Alfa, 1984, pp. 45-46 e 192.

<sup>37</sup> H. Miedema, 'Karel van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas', in: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, atti del convegno (Lille 2000) M.-C. Heck, F. Lemerle, Y. Pauwels (eds.), Villeneuve d'Ascq, Université Lille 3, 2002, pp. 234-235.

<sup>38</sup> Van Mander-Miedema, 'The Lives', cit., VI, p. 102.

<sup>39</sup> D. Laurenza, 'Figino and the lost drawings of Leonardo's comparative anatomy', in: *The Burlington Magazine*, CXLVIII (2006), pp. 173-179.

<sup>40</sup> A. Perissa Torrini, *Disegni del Figino (Gallerie dell'Accademia di Venezia, catalogo dei disegni antichi, 4)*, Milano, Electa, 1987, pp. 17-18.

<sup>41</sup> M. Spagnolo, 'L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda', in: *Arte lombarda*, CXXXVI/3, 2002, pp. 45-46; M. Spagnolo, *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528 - 1657)*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2005, pp. 78-80.

<sup>42</sup> J.H. Turnure, *Ambrogio Figino: a study on eclectic mannerism*, Dissertation Princeton University 1963, Ann Arbor 1991, p. 50.

<sup>43</sup> Sulla *Madonna del serpe* di Figino, cfr. S. Pierguidi, 'Nascita e diffusione di una rara iconografia dell'Immacolata Concezione: da Figino e Caravaggio a Bourdon e Quellinus II', in: *Arte lombarda*, 157 (2009), pp. 39-43.

<sup>44</sup> Così credeva Mahon, 'Eclecticism and the Carracci', cit., p. 316, nota 1.

insomma certamente parlare di una forma di eclettismo, di natura manieristica, a proposito del pittore milanese.<sup>45</sup>

Negli ultimi anni del secolo Goltzius si dedicò sempre di più all'attività pittorica, abbandonando progressivamente quella incisoria: nei pochi dipinti dell'artista databili *ante* 1604, anno di pubblicazione dello *Schilder-Boeck*, a partire dalla *Danae* del LACMA, l'influenza della pittura veneziana, e soprattutto di Veronese e Tiziano, è evidente.<sup>46</sup> Per il maestro di Haarlem forse non è lecito parlare di un eclettismo programmatico tanto quanto quello di Figino, ma la fortissima connotazione italianizzante delle tele di Goltzius era di per sé tale da giustificare il citato passo di van Mander; lo studio sui testi di Raffaello da parte dell'artista è poi attestato dai disegni eseguiti nel corso del viaggio del 1590-91, ed è innegabile che nei dipinti dei primi anni del nuovo secolo Goltzius abbandonasse gli eccessi di matrice michelangiolista delle sue precedenti incisioni. È infine inutile tornare in questa sede sul tema dell'eclettismo dei Carracci, e di Agostino in particolare: la permeabilità del maestro allo stile dei maggiori protagonisti del primo e pieno Cinquecento è stata ampiamente dimostrata.<sup>47</sup> Faberio nella sua orazione funebre per Agostino riprese quasi pedissequamente quanto scritto da Lomazzo per Figino, ma questo non significa necessariamente che il pittore e incisore bolognese non avesse cercato davvero di impadronirsi del linguaggio dei campioni riconosciuti della pittura del XVI secolo: il passo di van Mander su Goltzius dimostra quanto diffuso fosse un atteggiamento di quel tipo allo scadere del Cinquecento. Qualcosa di molto specifico accomunava Agostino e Goltzius, ovvero l'impegno di entrambi nell'incisione di traduzione: lo sforzo per restituire lo stile individuale di artisti diversi era di per sé un esercizio che predisponesse a proporre poi, in pittura, un'antologia delle qualità di quei maestri. Goltzius era in grado di imitare con il bulino lo stile incisivo di artisti tra loro molto diversi, quali Dürer e Luca da Leida, e persino Federico Barocci,<sup>48</sup> tanto che ancora all'inizio del Settecento Sebastiano Resta avrebbe scritto di lui: 'fece stupir Roma in contrafare maniere'.<sup>49</sup>

Gli autori di queste proposte che possiamo definire, in qualche modo, di natura eclettica, Agostino (e Annibale) Carracci, Figino e Goltzius operavano tutti al di fuori delle grandi scuole pittoriche italiane del Cinquecento: la fiorentina, la veneziana, la romana e la 'lombarda'. Se le prime tre si identificavano con la produzione pittorica della capitale, la quarta, che sarebbe stata criticamente individuata da Agucchi,<sup>50</sup> era certamente più sfuggente, ma sarebbe un errore pensare che Milano e/o Bologna fossero il centro di quella scuola, poiché il capostipite e maestro riconosciuto della pittura 'lombarda' era il parmense Correggio.<sup>51</sup> Colui che più strenuamente si professò contrario a ogni forma di

---

<sup>45</sup> Turnure, 'Ambrogio Figino', cit., *passim*.

<sup>46</sup> Pieter J. J. van Thiel, scheda in *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580 - 1620*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum), G. Luijten, A. van Suchtelen (a cura di), Zwolle, Waanders, 1993, pp. 543-544, numero di catalogo 215.

<sup>47</sup> S.E. Ostrow, *Agostino Carracci*, Dissertation New York University, Ann Arbor 1966, pp. 81-96.

<sup>48</sup> W.S. Melion, 'Karel van Mander's *Life of Goltzius*: defining the paradigm of protean virtuosity in Haarlem around 1600', in: *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, atti del convegno (Washington 1987) S.J. Barnes, W.S. Melion (a cura di), *Studies in the History of Art*, 27 (1989), pp. 113-133; H. Leeftang, 'Een Proteus of Vertumnus in de kunst. De virtueuze gravures 1592-1600', in: *idem*, pp. 203-233.

<sup>49</sup> G. Bora, *I disegni del codice Resta*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 1976, p. 279.

<sup>50</sup> Agucchi, 'Trattato', in: Mahon, *Studies*, cit., p. 246.

<sup>51</sup> S. Pierguidi, 'In tempo che 'l fratello aveva riportato a Bologna la buona maniera di Lombardia: I Carracci e Bologna al crocevia delle scuole pittoriche', in: *Annali di critica d'arte*, VII (2011), pp. 191-226.

ecllettismo fu infatti il veneziano Marco Boschini, corifeo della tradizione pittorica italiana meno permeabile alle influenze esterne.<sup>52</sup>

Nel *Trattato* sulla pittura di Agucchi la rivoluzione dei Carracci era frutto del duplice studio della natura e dei grandi maestri ‘lombardi’ e veneti, ovvero Correggio e Tiziano:<sup>53</sup> per l’autore non c’era nessuna antinomia tra quei due poli della formazione e crescita dei tre bolognesi. Allo stesso modo Giovanni Pietro Bellori avrebbe scritto, nel 1672, che lo ‘stile’ di Annibale ‘fu l’unire insieme l’idea e la natura, accumulando in se stesso le più degne virtù de’ maestri passati.’<sup>54</sup> Prima di loro lo stesso van Mander aveva già affermato quel principio nella vita di Goltzius:

Devo dire che, sin dalla giovinezza, egli seguì fedelmente la variegata bellezza ovvero la varietà delle forme della natura, dedicandosi, inoltre, all’imitazione puntuale delle molteplici modalità operative e maniere dei più grandi maestri, come Hemskerck, Floris, Blocklandt e Frederick e, infine, Spranger.<sup>55</sup>

Né Agucchi né Bellori, e tantomeno van Mander, sarebbero però arrivati a istituire un parallelo preciso tra il tema della selezione del bello dalla natura e quello delle qualità pittoriche dai maestri del passato. Nel passo di Bellori appena citato, infatti, i due temi erano tra loro accostati senza però che venisse tratteggiata una similitudine tra i due processi: a compiere quell’ultimo passo sarebbe stato Carlo Cesare Malvasia, nella sua *Felsina pittrice* del 1678. Egli avrebbe affermato che Ludovico Carracci aveva fuso le maniere di tutti i maggiori maestri del Cinquecento, ‘confondendo insomma di questi e d’ogni altro gran pittore insieme le particolari doti, per comporre e formarne poi tutte insieme l’Elena della studiata sua idea’.<sup>56</sup> Malvasia parlava dell’‘Elena della studiata sua idea’, facendo riferimento non solo all’Elena dipinta da Zeusi, ma anche alla poetica dell’idea così come era stata teorizzata da Bellori nella sua conferenza su ‘L’Idea’, tenuta a Roma nel 1664 e pubblicata come introduzione alle sue *Vite*.<sup>57</sup> Sembra infatti certo che Malvasia avesse in mente questo passo di Bellori: ‘Vantavasi però Guido dipingere la bellezza non quale gli si offriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell’idea, onde la sua bella Elena rapita al pari dell’antica di Zeusi fu celebrata’.<sup>58</sup> La poetica dell’idea e l’Elena di Zeusi erano qui accostate, come nella *Felsina pittrice*; ma Malvasia a questo nocciolo teorico avrebbe aggiunto il tema dell’ecllettismo, riassumendo in poche righe, e con una prosa metaforica barocca di grande efficacia, alcuni dei temi fondamentali della letteratura artistica del Seicento. Sebbene nello *Schilder-Boeck* non sia possibile trovare un passo altrettanto pregnante, è chiaro che nel trattato di van Mander siano rintracciabili quei medesimi, fondamentali temi di cui si è detto.

---

<sup>52</sup> S. Pierguidi, ‘La risposta di Boschini ai *quadri di somma perfezione* di Lomazzo’, in: *Studi secenteschi*, LII (2011), pp. 411-417.

<sup>53</sup> Agucchi, *Trattato*, in: Mahon, *Studies*, cit., p. 248.

<sup>54</sup> G.P. Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), E. Borea (a cura di), Torino, Einaudi, 1976, p. 90.

<sup>55</sup> Van Mander-de Mambro Santos, ‘Le vite’, cit., p. 329; van Mander-Miedema, ‘The Lives’, cit., I, pp. 394-395 e V, pp. 201-201. Qui van Mander intendeva riferirsi alle incisioni di Goltzius ispirate a quei maestri presi singolarmente, non ad opere che ambivano a fondere i loro stili.

<sup>56</sup> Malvasia, ‘Felsina pittrice’, cit., I, p. 312.

<sup>57</sup> A. Summerscale, *Malvasia’s ‘Life of the Carracci’: commentary and translation*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 212, nota 277.

<sup>58</sup> Bellori, ‘Le vite’, cit., p. 17.

### **Parole chiave**

Goltzius, Caravaggio, Carracci, naturale, eclettismo

**Stefano Pierguidi** si è formato presso l'Università di Roma 'La Sapienza', dove ha conseguito la laurea, la specializzazione e il dottorato, e dove è ora ricercatore di storia della critica d'arte. I suoi studi si sono dapprima orientati sulla pittura del tardo Manierismo a Roma, in particolare su Giovanni Guerra, e sull'*Iconologia* di Cesare Ripa. Si è in seguito occupato di Francesco Salviati e Giorgio Vasari, pubblicando numerosi articoli su *Paragone*, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institues in Florenz*, *Master Drawings* e altre riviste italiane e straniere. Più recentemente i suoi interessi si sono spostati sul Seicento, su Bernini e sui maggiori pittori emiliani attivi a Roma, in particolare Domenichino e Reni.

via Marmorata 169, 00153, Roma (Italia)  
stefano.pierguidi@uniroma1.it

### **SUMMARY**

#### **Naturalism and Eclecticism in Karel van Mander's *Schilder-Boeck***

A passage in Karel van Mander's *Life of Goltzius* is an important, but overlooked, moment in support of the so-called theory of the eclecticism that in seventeenth century art criticism flourished around the Carracci painters - Agostino in particular. In the last century, scholars have often looked at this theory as one in opposition to that of the study from nature. However, men like van Mander or Agucchi thought, instead, that only Caravaggio's obsessive naturalism was incompatible with the study of sixteenth century painting. Passages from the *Schilder-Boeck* from the lives of Dürer and Cornelisz, which depend on Vasari's *Lives*, clearly confirm this point. The relation between the theory of the eclecticism and the theory of the selection of the 'Idea del Bello' from Nature is somewhat implied in van Mander's book and would go on to be clarified later in the seventeenth century by Bellori and Malvasia.