

Predella journal of visual arts, n°50, 2021 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Sofia Bulleri, Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Per la genesi e la fortuna europea dell'arte di Rembrandt. Con note aggiuntive sul suo rapporto con Elsheimer e il Cinquecento neerlandese. E un inedito di Pieter Isaacsz

Recensione a Marco M. Mascolo, *Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento*, Roma, Carocci Editore, 2021.

Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento è l'ultimo libro di Marco M. Mascolo: malgrado il gran numero di pubblicazioni dedicate al Maestro di Leida (Leida, 1606 – Amsterdam 1669), con apprezzabile onestà rivelato sin dal principio, questa risulta meritevole di particolare considerazione giacché spicca per solidità d'impianto e raffinata filologia, le quali innervano lo svolgimento di tutta la trattazione, il cui fine dichiarato è proprio fornire una «guida affidabile e aggiornata che aiuti il lettore italiano a familiarizzarsi con il percorso del pittore»¹. Si può anticipare che Mascolo lo ha conseguito pienamente.

Il libro è perciò incentrato sull'interpretazione, l'analisi delle conclusioni della critica internazionale su Rembrandt e la costituzione di queste in un sistema nuovo, che il suo autore arricchisce con osservazioni personali nelle note ai capitoli, poste alla fine del volume². Tale organizzazione riesce, pagina dopo pagina, a rendere l'arte di Rembrandt sempre più vicina al lettore, messo in condizione di elaborare una propria personale visione sul pittore, senza alcuna pressione da parte di Mascolo.

Risultano poi degne di particolare lode alcune sezioni che trattano la genesi delle stampe del Maestro di Leida e le loro trasformazioni, stato dopo stato, in quanto il processo è descritto con vera concretezza; da cui molto – volendo – si può imparare³. Questi e altri passaggi rendono manifesto che *Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento* è il risultato di un lungo periodo di approfondimento della bibliografia disponibile sull'artista, estesa anche a testi aggiuntivi che potessero chiarirne le parti più astratte. Non sorprende perciò che la Fondazione Patrimonio Italia abbia chiamato l'autore a presentare la scoperta di un' *Adorazione dei Magi*, attribuita proprio a Rembrandt, in occasione di un simposio a essa dedicata, tenutosi a fine giugno 2021 presso la sede dell'Accademia di Francia a Roma⁴.

La monografia di Mascolo merita apprezzamento, dunque, perché in essa si trovano dipanate, con rigore e analiticità, le complesse vicende storiche ed economiche del Maestro di Leida: ciò permette di considerare la sua maturazione stilistica da un punto di vista più globale, dunque non solo estetico, che rende possibile trarre delle importanti, attendibili conclusioni anche su altri artisti.

L'impostazione con cui Mascolo tratta il rapporto fra Rembrandt e Hendrik van Uylenburg lo dimostra: tra il 1632 e il 1633, infatti, il pittore risiedette nella casa di quest'ultimo ad Amsterdam; egli divenne il suo agente e, dietro pagamento di una tassa, ospitò nella loro comune residenza anche alcuni giovani che volevano impadronirsi dello stile e della tecnica del suo principale protetto, realizzando nel frattempo copie fedeli dei suoi dipinti e disegni⁵. Si tratta di una dinamica tipica del mondo neerlandese, che vede due precedenti importanti: rispettivamente ad Anversa, nel rapporto fra Jacob De Backer (ca. 1540/1555 – ca. 1591/1599) e Anthonis van Palermo, e a Roma, nella collaborazione fra il bruxellese Hans Speckaert (ca. 1535/1545 – ca. 1575/1580) e il pittore-mercante Anthonis Santvoort⁶.

Quest'ultima risulta particolarmente significativa, perché è stata stabilita lontano dalle Fiandre, nel competitivo quanto difficile contesto della capitale dello Stato pontificio, e ciò nonostante è riuscita a prosperare fino alla morte di Santvoort nel 1600, secondo una modalità per di più quasi identica a quella che caratterizzò poi il rapporto fra Rembrandt e Hendrik van Uylenburg. Dopo la precoce morte di Speckaert nel 1577, infatti, sembra che il suo socio abbia stabilito un tipo affine di collaborazione con Hans von Aachen (1552-1612), allievo e ammiratore del maestro appena defunto; così come dopo che Rembrandt abbandonò la casa di Uylenburg, il suo posto fu preso – secondo le stesse modalità – dall'allievo Govert Flinck⁷.

Santvoort continuò a sfruttare la maniera di von Aachen anche dopo il 1585, quando quest'ultimo ritornò a Venezia, rivolgendosi ai suoi allievi e collaboratori. Lo dimostra il confronto fra la *Rivolta delle donne romane sul Campidoglio* di Pieter Isaacsz. (ca. 1600–1602) e la *Morte di San Francesco* nella cappella Cesi della Chiesa del Gesù di Roma, parte di un ciclo più ampio e di difficile attribuzione, ricondotta in ogni caso alla bottega di Santvoort (figg. 1-2): l'affinità stilistica e la riproposizione di alcuni motivi fra i due dipinti fanno sembrare lecito ritenerli entrambi opera dello stesso autore⁸.

Ciò risulta particolarmente interessante poiché pare infatti che Isaacsz. fosse uno dei primi maestri del suo concittadino Pieter Lastman; proprio colui che insegnò a Rembrandt come dipingere la figura umana. I due rimasero amici, tant'è vero che Isaacsz. ottenne che un dipinto del suo antico allievo decorasse

la cappella privata di Cristiano IV, re di Danimarca e suo mecenate, nel castello di Frederiksborg, come parte di un ciclo in cui furono coinvolti i migliori pittori di Amsterdam tra il 1618 e il 1620⁹.

È dunque davvero un grande merito dell'ultimo libro di Marco M. Mascolo l'aver fornito al lettore dei criteri sicuri – oltre all'analisi stilistica – con cui approcciare le opere di Rembrandt e, volendo, anche di altri artisti neerlandesi che furono attivi tra l'Europa settentrionale e l'Italia. Un capitolo ulteriore avrebbe potuto essere dedicato a un problema centrale nel dibattito critico sul Maestro di Leida, di cui si auspica un'integrazione in future occasioni, ovvero l'estrema affinità stilistica e tecnica fra il capobottega, i suoi allievi e i suoi ammiratori, presentandone tutte le complesse sfaccettature¹⁰. Un tema nodale che spinge a domandarsi di quanti collaboratori effettivamente disponesse Rembrandt nel suo studio e come distinguerli dall'enorme numero di quanti invece ne imitarono la maniera. Per cercare di fornire una risposta, a questi interrogativi sono state dedicate due importanti mostre negli Stati Uniti: *Rembrandt/Not Rembrandt* al Metropolitan Museum di New York (10 ottobre 1995 – 7 gennaio 1996), dal cui catalogo fu tratto un libro in due volumi, e *Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Difference*, tenutasi al Getty Museum di Los Angeles (8 dicembre 2009 – 28 febbraio 2010) e recensita con grande evidenza sul «New York Times»¹¹.

In ogni caso, l'autorevolezza dello studio di Mascolo si evince anche da alcune scelte critiche molto interessanti, ad esempio il ripetuto confronto, al fine di coglierne identità, somiglianze o differenze, tra le caratteristiche delle opere di Rembrandt e le affermazioni teoriche di Karel van Mander in *Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const*, il proemio didattico di *Het Schilderboeck*. Tale condivisibile approccio porta talora ad acquisizioni importanti, come quando le affermazioni di van Mander sono comparate con *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* di Samuel van Hoogstraten, che di Rembrandt fu allievo: nelle innovazioni di quest'ultimo trattato, infatti, Mascolo coglie un riflesso della visione artistica del Maestro di Leida¹².

In effetti, è significativo constatare che quest'ultimo approccio l'arte dei Paesi Bassi settentrionali e meridionali per via tanto teorica quanto pratica, cioè sia tramite la lettura dell'opera di Karel van Mander sia attraverso la formazione che ricevette nella bottega di Pieter Lastman. Lo dimostra, ad esempio, il suo rapporto con Luca di Leida: poiché lo ammirava moltissimo, richiamandosi allo *Schilderboeck* nell'*Autoritratto* della Frick Collection si professò suo erede mutuandone l'abbigliamento. E costruì una sua importante stampa, raffigurante *Cristo presentato al popolo*, richiamandosi a una di identico soggetto realizzata sempre da Luca di Leida¹³.

Anche per le giovanili *Allegorie dei cinque sensi* si può dimostrare una genesi tutta di bottega. Esse sarebbero la sua prima opera nota; addirittura, nel tempo si è diffusa la convinzione che siano state eseguite da Rembrandt quando si trovava ancora a bottega da Jacob van Swanenburgh (1571-1638), suo primo maestro e pittore documentato di paesaggi e scene di genere o storiche tra Hieronymus Bosch e Willem van Nieulandt¹⁴. Invero, è possibile che egli si dedicasse anche alla realizzazione di dipinti a figure grandi come il suo collega Jan Mandijn (ca. 1500-1560), ma non sono noti documenti probanti in merito, a differenza di colui che fu il primo maestro di Bartholomaeus Spranger¹⁵.

Risulterebbe perciò alquanto sorprendente se, sotto la sua supervisione, Rembrandt fosse stato in grado di realizzare una serie tanto complessa, da un punto di vista tanto iconografico quanto compositivo: la scelta – notata da Mascolo – di affollare di figure delle superfici tanto ridotte, opposta alle prescrizioni di Karel van Mander, è interpretabile infatti come una consapevole “stonatura” visiva che ha le sue radici nelle rappresentazioni grottesche di usurari, ipocriti e artisti di strada da parte di Quentin Massys, Marinus van Reymerswaele e di Luca di Leida (fig. 3) nei Paesi Bassi settentrionali¹⁶.

Tale tipo di raffigurazione molto ravvicinata, caricata di una molteplicità di significati, si ritrova anche in Hendrik Goltzius e in Hans von Aachen, che insegnò il mestiere di pittore a Pieter Isaacsz., maestro di Pieter Lastman. Poiché, nelle *Allegorie dei cinque sensi*, il giovane Rembrandt si dimostra del tutto in grado di padroneggiare tale importante eredità, egli deve averle realizzate proprio quando ormai si trovava nella bottega del suo secondo maestro. Lo dimostra anche una palese citazione: nel *Tatto* (fig. 4), il volto della vecchia nonché la funzione del personaggio nel dipinto derivano dalla *Derisione di Cerere* (fig. 5) di Adam Elsheimer, secondo maestro di Lastman¹⁷.

Un altro caso significativo che l'informata trattazione di Marco M. Mascolo permette di mettere in luce riguarda il *Ritratto di Johannes Wtenbogaert* (fig. 6), del 1633. L'effigiato era un mercante e ministro della Chiesa Rimostrante, di orientamento conservatore, il cui gusto artistico si era formato durante la fine del Cinquecento, giacché aveva ormai 76 anni¹⁸. Assecondando le sue richieste, Rembrandt lo ritrasse secondo le convenzioni degli ultimi decenni del secolo precedente: ciò giustifica la presenza, sulla sinistra, di una iscrizione riportante l'età dell'effigiato, e l'attitudine severa della sua posa. Si noti, tuttavia, che Rembrandt scelse di concentrare il suo tocco personale nei particolari e, soprattutto, nel volto, condensando in essi la sua energia “barocca”, come già fece anche Maarten De Vos (1532-1603), ritrattista fiammingo innovatore ma pur sempre vincolato alle iconografie canonizzatesi nel suo tempo per questo genere pittorico (fig. 7). Nel

Ritratto di Johannes Wtenbogaert siamo di fronte, insomma, si tratta, insomma, di un saggio di autentico virtuosismo, che dimostra una conoscenza perfettamente padroneggiata della tradizione artistica neerlandese paragonabile solo al *Ritratto di Jan Vermoelen* di Rubens (fig. 8), realizzato secondo la stessa impostazione, però nel 1616. Di tali conclusioni, tuttavia, non si trova traccia nel *Corpus of Rembrandt Paintings*¹⁹.

In conclusione, il lavoro di Mascolo è un convincente saggio di storiografia artistica di alta qualità; anche perché – come si è potuto constatare – permette a chi lo voglia di sviluppare delle riflessioni personali sulle opere del Maestro di Leida, e non solo. Tale possibilità è facilitata da una prosa, lodata anche da Andrea Bacchi²⁰, che scorre piacevolmente, portando al lettore una notevole quantità di informazioni. Ci si augura pertanto che il *Rembrandt* di Marco M. Mascolo venga preso in considerazione da tutti quegli studiosi che vorranno cimentarsi con l'arte dei Paesi Bassi settentrionali e meridionali, e che venga assegnato come testo d'esame agli studenti di quanti più corsi di storia dell'arte neerlandese, o semplicemente moderna, possibile.

- 1 M.M. Mascolo, *Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento*, Roma, 2021, p. 11.
- 2 *Ivi*, pp. 223-308.
- 3 *Ivi*, pp. 68-71, 151-162.
- 4 L. Riccio, *I mille volti del genio Rembrandt, in un capolavoro ritrovato a Roma*, in «Artribune», 26 giugno 2021, <https://www.artribune.com/arti-visive/2021/06/rembrandt-capolavoro-ritrovato/> (ultimo accesso 15/09/2021).
- 5 Per quanto riguarda il rapporto fra Rembrandt e van Uylenburg vedi Mascolo, *Rembrandt*, cit., pp. 47-49.
- 6 *Un élève de Peeter De Kempeneer: Hans Speckaert*, in «Prospettiva», 57/60, 1989/1990 (1990), pp. 80-88. E. Leuschner, *Defining De Backer: New Evidence On The Last Phase of Antwerp Mannerism Before Rubens*, in «Gazette des Beaux-Arts», 137, 2001, pp. 167-192.
- 7 Il rapporto tra Rembrandt, Govert Flinck e Hendrik van Uylenburg si trova in Mascolo, *Rembrandt*, cit., p. 48. Sulle difficoltà dei Neerlandesi a Roma si rimanda a G. Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Milano, 2007, pp. 15-23. Gli elementi di continuità tra Speckaert e von Aachen sono stati trattati in E. Fučíková, *Hans Speckaert, Hans von Aachen And The Artists Around Them*, in *Hans von Aachen in Context*, atti del convegno, Praga 2010, a cura di L. Konečný, Š. Vácha, B. Bukovinská, Praga, 2012, pp. 38-44.
- 8 Per la vicenda di Anthonis Santvoort e la complessa storia critica della cappella Cesi si veda L. Sickel, *Anthonis Santvoort: ein niederlaendischer Maler, Verleger und Kunstvermittler in Rom: mit einem Exkurs zum Testament Cornelis Corts*, in *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas*, atti del convegno, Roma 2008, a cura di E. Leuschner, Muenchen, 2012, pp. 39-62; R. Russo, *Il ciclo francescano nella chiesa del Gesù in Roma*, Roma, 2001. Il legame tra le *Storie di san Francesco* e la bottega di Hans von Aachen, in particolare Joseph Heintz

- il Vecchio, è stato proposto in J. Zimmer, *Joseph Heintz Der Aeltere Als Maler*, Weissenhorn, 1971, pp. 12-15. Per un profilo di Pieter Isaacsz si rimanda a B. Noldus, *Pieter Isaacsz. (1568-1625): Court Painter, Art Dealer and Spy*, Turnhout, 2007. La Rivolta è stata pubblicata in *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: a Completely Illustrated Catalogue*, a cura di P.J.J. van Thiel et al., Amsterdam, 1976, p. 296.
- 9 J. Roding, M. Stompé, *Pieter Isaacsz. Een Nederlandse schilder, kunsthandelaar en diplomat aan het Densse hof*, Hilversum, 1997, p. 68. K. Neville, *The Art and Culture of Scandinavian Central Europe (1550-1720)*, University Park, 2019, pp. 36,78.
 - 10 Mascolo tratta il rapporto fra Rembrandt e la bottega e le difficoltà del mercato dell'arte di Amsterdam, oltre che nella sezione dedicata alla permanenza del Maestro di Leida presso Hendrik van Uylenburg, anche in id., *Rembrandt*, pp. 87, 111, 125, 127, 135, 140, 165, 168, 200-202, 208-209.
 - 11 *Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, vol. 1, a cura di H. von Sonnenburg, New York, 1995. B. Binstock, *Rembrandt's paint*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», 36, 1999, pp. 138-165. *Drawings by Rembrandt and His Pupils: Telling the Difference*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Museum, 8 dicembre 2009 – 28 febbraio 2010), a cura di H. Bevers, L. Hendrix, W.W. Robinson, P. Schatborn, Los Angeles, 2009. J. Finkel, *A Rembrandt Identity Crisis*, in «The New York Times», 4 dicembre 2009, <https://www.nytimes.com/2009/12/06/arts/design/06rembrandt.html> (ultimo accesso 12/09/2021). Un caso concreto che dimostra la difficoltà di distinguere tra i collaboratori e gli ammiratori di Rembrandt si trova in A.E. Waiboer, *Willem De Poorter: Rembrandt/Not Rembrandt Pupil*, in «Journal of Historians of Netherlandish Art», 5, 2013, <https://jhna.org/articles/willem-de-poorter-rembrandt-not-rembrandt-pupil/> (ultimo accesso 12/09/2021).
 - 12 Mascolo, *Rembrandt*, cit., pp. 21, 28-30, 35, 69, 74, 76, 78-79, 81, 85-87, 92, 95, 100, 111, 167, 179, 192, 197, 202, 219. Il rapporto tra le affermazioni di Van Mander e Van Hooqstraten si trova alle pp. 28-30.
 - 13 *Ivi*, pp. 189, 197, figg. 105-106, 116.
 - 14 *Ivi*, pp. 20-21. T. De Nile, *Influssi nordici nelle stregonerie di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa e il suo tempo*, a cura di S. Ebert-Schiffer, H. Langdon, C. Volpi, Roma, 2010, pp. 139-158. M. Ciccutto, *Un maestro di Rembrandt «dai lumi di Fiandra» al sole nero dell'Inquisizione a Napoli*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di P. Sabbatino, Napoli, 2012, pp. 243-255. A. Libby, I. Van Tuinen, A.K. Wheelock Jr., *Allegory of Hearing, Allegory of Smell, Allegory of Touch, from The Series of the Five Senses*, in *The Leiden Collection Catalogue*, a cura di A.K. Wheelock Jr. e L. Yeager-Crasselt, New York, 2020, <https://www.theleidencollection.com/groups/rembrandt-van-rijn-allegory-of-the-senses/> (ultimo accesso 13/09/2021).
 - 15 D. van Heesch, *Out of Bosch's Shadow: A Rediscovered Altarpiece by Jan Mandijn*, in «Oud Holland», 131, 2018, pp. 109-122.
 - 16 Mascolo, *Rembrandt*, cit., p. 21. M.J. Friedländer, *Quentin Massys as a Painter of Genre Pictures*, in «The Burlington Magazine For Connoisseurs», 530, 1947, pp. 114-119. A. Mackor, *Marinus van Reymerswale: Painter, Lawyer and Iconoclast?*, in «Oud Holland», 4, 1995, pp. 191-200. L. Silver, *Massys and Money: The Tax Collectors Rediscovered*, in «Journal of Historians of Netherlandish Art», 7, 2015, <https://jhna.org/articles/massys-money-tax-collectors-rediscovered/> (ultimo accesso 13/09/2021). A.G. De Marchi, *Collezione Doria-Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo, 2016, pp. 264-266, FC 307,417. A.J. DiFuria, *Genre: Audience, Origins, and Definitions*, in *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe*, a cura di A.J. DiFuria, London – New York, 2016, pp. 17-18.

- 17 R.N. Watson, *Back to Nature. The Green and the Real in the Late Renaissance*, Philadelphia, 2006, p. 217. J.L. Koerner, *Bosch & Bruegel: from Enemy Painting to Everyday Life*, Princeton – Oxford, 2016, p. 255 fig. 245. P.H. Chapman, *Rubens, Rembrandt, and the spousal model/muse*, in *Ut Pictura Amor: the Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice*, a cura di W.S. Melion, J. Woodall, M. Zell, Leiden – Boston, 2017, p. 453. L'*Allegoria del senso del tatto* è stata pubblicata in Libby, van Tuinen, Wheelock, *Allegory*, fig. 3. Sulle implicazioni artistiche del rapporto fra Rembrandt e Lastman si rimanda a W. Stechow, *Some Observations on Rembrandt and Lastman*, in «Oud Holland», 84, 1969, pp. 148-162. Lo *Scherno di Cerere* è oggetto di trattazione in D. Shawe-Taylor, *Elsheimer's «Mocking of Caravaggio»*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 2, 1991, pp. 207-219; l'incisione di Hendrik Goudt si trova a p. 209, fig. 2.
- 18 Mascolo, *Rembrandt*, cit., p. 64.
- 19 A. Zweite, *Marten de Vos als Maler: Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1980, pp. 320-321, n. 108, fig. 137. J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings: 1631-1634*, vol. II, Dordrecht-Boston-Lancaster, 1986, pp. 397-398, cat. A80. H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Richard: the Portraits of Identified Sitters in Antwerp*, vol. XIX, parte II, Londra, 1987 pp. 198-200, cat. 156.
- 20 A. Bacchi, *Dallo smagliante cromatismo allo stile ruvido: in sintesi, bene*, in «Il Manifesto», 9 maggio 2021, p. 11.



Fig. 1 – Pieter Isaacsz., *Rivolta delle donne romane sul Campidoglio*, ca. 1600-1602, olio su rame. Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 2 – Pieter Isaacsz., qui attribuito, *Morte di San Francesco*, ca. 1590-1592, olio su tela. Roma, Santissimo Nome di Gesù. Foto: M.P. D'Orazio, Maarten Pepijn, *Morte di San Francesco*, in *Fiamminghi e altri maestri. Gli artisti stranieri nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, catalogo della mostra, Roma 2008, a cura di M. Arcidiacono, Roma, 2008, pp. 110-111.



Fig. 3 – Luca di Leida, *Coppia di musicisti*, 1524, incisione. New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: New York, The Metropolitan Museum of Art.

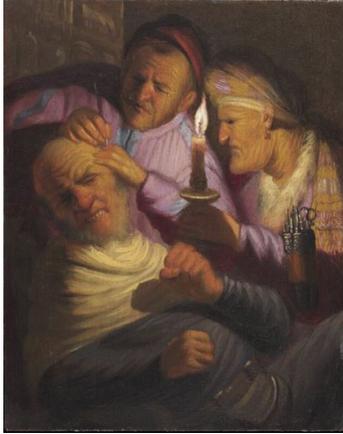


Fig. 4 – Rembrandt van Rijn, *Allegoria del Tatto*, ca. 1625?, olio su tavola. New York, The Leiden Collection. Foto: E. van de Wetering, *Rembrandt: the painter thinking*, Amsterdam, 2016, p. 146, fig. 122.

Fig. 5 – Wenceslaus Hollar da Adam Elsheimer, *Derisione di Cerere*, 1646, acquaforte. New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 6 – Rembrandt van Rijn, *Ritratto di Johannes Wtenbogaert*, 1633, olio su tela. Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 7 – Maarten De Vos, *Ritratto di donna anziana*, 1569, olio su tavola. Washington D. C., National Gallery of Art. Foto: Washington D. C., National Gallery of Art.

Fig. 8 – Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Jan Vermoelen*, 1616, olio su tavola. Vaduz, Collezioni dei Principi del Liechtenstein. Foto: H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Richard: the Portraits of Identified Sitters in Antwerp*, vol. XIX, parte II, Londra, 1987, fig. 232.