

NOTES

Guido Checchi

L'iconoclastia raccontata dai pittori

1. *Iconoclastia e storia dell'arte*

Il fenomeno iconoclasta che si verificò nell'Europa della riforma nel XVI secolo in diverse date e in diverse nazioni, manifestazione del dibattito religioso fra cattolici e protestanti, è stato soprattutto studiato dal punto di vista storico, teologico e socio-economico. David Freedberg, tra i primi, ha studiato l'iconoclastia dal punto di vista della storia dell'arte, mettendo al centro l'immagine e indagando le possibili influenze della controversia sugli artisti.

Freedberg ha approfondito il ruolo del Calvinismo riguardo all'ondata iconoclasta del 1566 nei Paesi Bassi, il cosiddetto *Beeldenstorm*.¹ In merito al complesso dibattito sulla funzione delle immagini religiose e sulla trattatistica, Freedberg ha indagato come la preoccupazione dichiarata dalle classi colte e dal clero sulla ricezione delle immagini sacre presso i ceti bassi della società, tradisca in realtà il fatto che le immagini avevano un grande potere di attrazione per tutti. Anche gli stessi iconoclasti senti-

vano un'irrazionale fascinazione verso le immagini che avrebbero dovuto odiare. Accanendosi tanto contro degli idoli vacui e inermi, dimostravano, contraddicendosi, di tenerle in alta considerazione e di esserne ammaliati.² Il professore di teologia dell'università di Lovanio, il cattolico Jan van der Meulen o Molanus (1533-1585), è il primo ad addentrarsi, con ricchezza di argomentazione, nella questione della liceità delle immagini sacre e della loro difesa dagli attacchi protestanti nel suo trattato *De Picturis et Imaginibus Sacris* edito nel 1570. Molanus ribadisce la legittimità delle immagini di culto, depurate però da iconografie ed elementi sconvenienti e inopportuni, condannando l'iconoclastia del 1566.³ L'indagine di Freeberg ha preso in considerazione alcuni dipinti nei quali il problema dell'iconoclastia traspare: *l'Adorazione del vitello d'oro* di Lucas van Leyden del 1530 presenta un'iconografia che, trattando un soggetto biblico di condanna dell'adorazione idolatra, può essere un'eco delle discussioni allora in atto in ambito protestante.⁴ A metà

del XVI secolo appaiono nei Paesi Bassi dipinti di scene di genere nei quali sono presenti episodi religiosi nello sfondo, come le raffigurazioni in secondo piano di *Cristo nella casa di Marta e Maria* entro scene di cucina di Pieter Aertsen e di Joachim Beuckelaer. In questi dipinti sembra che gli autori abbiano voluto quasi nascondere la scena sacra per preservarla da eventuali attacchi in un periodo di inquietudini religiose.⁵ Anche a causa delle distruzioni che la colpirono, l'arte fiamminga e olandese del XVI secolo è stata messa in ombra dall'arte del Seicento, il secolo d'oro, e gli studi si sono avviati in ritardo.⁶ La mostra ad Amsterdam del 1986 "Kust voor de Beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580" è stata una tappa fondamentale per la rivalutazione dell'arte del Cinquecento nei Paesi Bassi. Fra le tante opere prese in considerazione, vennero valorizzate le incisioni riferite all'iconoclastia dell'Antico Testamento di Maarten van Heemskerck, anch'esse riflesso della disputa in atto.⁷ Paradossalmente, la reazione all'iconoclastia e alla perdita di tanti capolavo-

ri riuscì a far ripensare l'arte e a fondare nuovi stili, facendo riflettere sullo *status* delle immagini e sulla loro funzione; senza contare che le campagne di ricostruzione volute dalle committenze cattoliche furono avviate con grande fervore, aprendo nel sud all'arte sacra contro riformata; nel nord, invece, in area protestante comportò lo sviluppo dei generi pittorici.⁸ Nel convegno "L'Art e les Revolutions, XXVIIe congrès international d'histoire de l'art" del 1989 Margaret Aston, Oliver Christin e Victor Stoichita hanno studiato le scene iconoclaste nei dipinti del *Sacco di Lione* e dell'*Allegoria antipapale di Edoardo VI*. Non hanno tralasciato di occuparsi degli asini iconoclasti nei *Cabinets d'Amateur* di inizio Seicento. Quadri che, in questo studio, si intende riproporre all'attenzione insieme con altri. Un ulteriore approfondimento sul tema dell'impatto dell'iconoclastia protestante sull'arte europea è stato approntato nella mostra del 2001 "Iconoclasme: vie et la mort de l'image medievale", incentrata anche su sculture e arti applicate, che ha guardato con speciale in-

teresse alle incisioni raffiguranti scene iconoclaste su libelli, opuscoli e materiale cartaceo di propaganda a favore o contro le immagini di culto diffuse largamente nell'Europa nel XVI secolo. Seguendo l'espandersi del fenomeno iconoclasta di nazione in nazione e di città in città, questa mostra ha tentato di esaminare le immagini in legame con l'analisi storica del contesto. L'uso delle immagini religiose risale agli albori della cristianità, quando servivano alle istituzioni chiesastiche per evangelizzare i fedeli analfabeti: secondo "il principio di consustanzialità" ogni segno di riverenza fatto verso l'immagine andava al prototipo che l'immagine rappresentava. Questo principio, formulato nell'antichità per le insegne dell'imperatore, fu trasposto poi alla figura di Cristo.⁹ All'inizio dello scontro confessionale e della diatriba sulle immagini, Erasmo da Rotterdam, dalla sua razionale posizione a metà strada fra le due fazioni di cattolici e protestanti, condannò l'iconoclastia e la superstizione, riaffermando pacatamente che la devozione va a ciò che le im-

magini rappresentano. Ma dovette riconoscere il maggiore potere di attrazione delle arti visuali, da lui definite “poesia silenziosa”, rispetto alla parola.¹⁰ Se Martin Lutero, dopo la deriva fanatica di Karlstadt e la rivolta dei contadini, accettò parzialmente l’uso delle immagini con qualche distinzione, rielaborando alcune iconografie con l’aggiunta di iscrizioni, Calvino invece vietò categoricamente qualsiasi immagine sacra nelle chiese in quanto era impudente e blasfemo dare visione dell’incommensurabile onnipotenza di Dio, e impose una liturgia basata sulla parola.¹¹ Deve essere inoltre considerato che molti storici hanno sottolineato come l’atto iconoclasta fosse perpetrato dai protestanti per dimostrare la vacuità e la falsità degli idoli. La distruzione di quadri e statue considerati miracolosi senza che niente avvenisse, svelava, come in una sorta di prova del fuoco, la loro natura menzognera e scardinava l’intangibilità di quei simulacri sovranaturali che tanto avevano soggiogato le menti dei cattolici.¹² Il conflitto confessionale del XVI secolo

ha lasciato alcune tracce nell’iconografia. Gli opuscoli, i libelli e il materiale cartaceo di propaganda riportano spesso scene d’iconoclastia, espresse con un linguaggio diretto a propagandare chiari messaggi. Rispetto a questo di materiale, i dipinti che raccontano l’iconoclastia sono pochi. In questo studio si vuole presentare un primo censimento di quadri che hanno l’iconoclastia come soggetto per affrontare, a partire proprio dalla pittura, l’importante questione delle immagini religiose nel Cinquecento europeo.¹³

2. La Madonna assalita nella tavola di Douai

Il dipinto conservato nel museo della Certosa di Douai (fig.1) rappresenta una scena di iconoclastia delle più significative e complesse dal punto di vista del contenuto. Di dimensioni ragguardevoli (109 x 140), la tavola presenta un’iconografia molto singolare. Vi si vede

un'Adorazione dei Magi entro la cornice di un quadro attaccata da tre individui armati provenienti da destra. Del quadro si è interessato per primo Victor Stoichita che sottolinea, sullo stesso supporto visivo, due diversi livelli di immagine: il quadro nel quadro. L'Adorazione e il trio degli armati presentano la stessa scala proporzionale come se il gruppo sacro visse nella stessa dimensione del trio assalitore. La circostanza rende labile il confine fra il sacro e il profano che su questa tavola si incontrano. I tre iconoclasti sono riconosciuti da Stoichita come un turco ottomano con la lancia, un pezzente (uno dei *gueux*, artigiani, contadini, marinai, che parteciparono nei Paesi Bassi alla rivolta contro i cattolici e il dominio spagnolo) e un pastore riformato. Sarebbero l'emblema, rispettivamente, della minaccia turca, delle rivolte contadine e dell'eresia protestante, incarnando le tre principali paure che attanagliavano l'Europa del XVI secolo. Sulla tavola i tre magi e il trio iconoclasta sembrano rappresentare simbolicamente la venerazione e la distruzione.¹⁴



Fig. 1. Anonimo fiammingo, *Scena d'iconoclastia con l'Adorazione dei Magi*, fine del XVI secolo, Douai, Musée de la Chartreuse

L'adorazione presenta particolari inusuali: il re Mago inginocchiato di fronte alla Vergine non si toglie la corona in segno di rispetto, come di dovere, e bacia la mano del bambino, anziché il piede, come di consueto in questa iconografia, che suggerisce un parallelismo con il bacio del re al piede del Papa a riconoscimento della sovranità pontificia. Wirth ha interpretato questi gesti come un'allusione alla chiesa gallicana, che voleva una certa indipendenza dalla chiesa cattolica di Roma e la possibilità di combattere l'iconoclastia autonomamente. L'argomento era dibattuto all'epoca in relazione alla crisi religiosa che insanguinava il paese.¹⁵ Rispetto alla lettura proposta da Stoichita del trio iconoclasta, si nota che il cosiddetto turco indossa una lorica e un cingolo,¹⁶ che lo fanno assomigliare ad un soldato romano. Guardando poi la terza figura si nota che, quello che dovrebbe essere il pastore protestante nemico delle immagini, stia invece fermando il pezzente, stringendolo in vita e bloccando il manico dell'ascia. Norbert Schnitzler ha individuato la

derivazione dell'iconografia da un disegno, copia del XIX secolo (Fig. 2) di una serie di disegni di inizio Cinquecento, presente in una chiesa vicino a Mons. Tale disegno fa riferimento alla storia medievale che narra il sacrilegio compiuto da un ebreo convertito contro un'immagine della Vergine conservata a Cambron nell'Hainaut. Alla fine del Cinquecento la figura medievale dell'ebreo iconoclasta, espressione dei pregiudizi dell'antisemitismo europeo, è incluso nel dibattito sulle immagini di culto, allora ancora acceso.¹⁷

Dopo le indicazioni di Stoichita e Schnitzler solo di recente il quadro di Douai è stato compreso appieno da Didier Martens. Riferito al Sacrilegio di Cambron, il dipinto di Douai mostra un'iconografia diffusa nella devozione popolare del Belgio. Secondo la leggenda, dopo l'espulsione dal regno di Francia degli ebrei, da parte del re Filippo il Bello nel 1321, molti di loro ripararono nella regione dell'Hainaut. Uno di essi si convertì e si fece battezzare con il nome di Guillaume L'ebreo Guillaume nel 1322 si

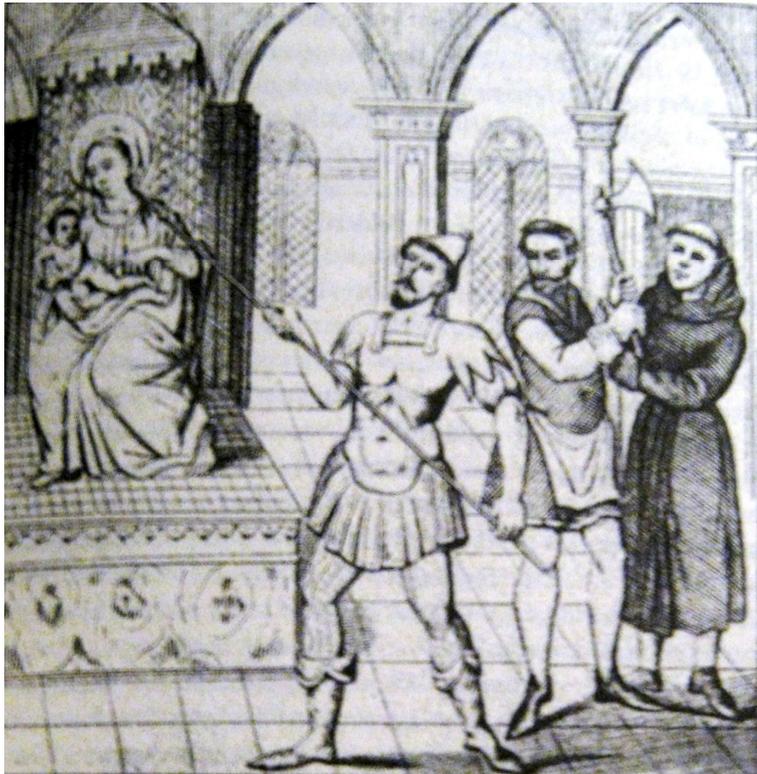


Fig. 2. *Sacrilegio di Cambron*, incisione del XIX secolo, copiata da disegni del primo Cinquecento (ripr. da Schnitzler, 2002, fig.2)

si trovava nell'abbazia cistercense di Nôtre-Dame di Cambron, quando nella foresteria, di fronte ad un'immagine della Vergine col Bambino adorata dai re Magi, andò in escandescenze. Cominciò ad inveire e a insultare il quadro fino a colpire con una lancia cinque volte la Vergine, tre volte sul viso e due sul collo. Dalle ferite del quadro, con grande sorpresa dell'assalitore, cominciò a sgorgare del sangue. Un falegname, che stava lavorando nell'abbazia, allarmato dal rumore e dalle grida, accorse e, sconvolto per la gravità del fatto, per fermare l'ebreo iconoclasta gli si scagliò contro con un'ascia, ma venne fermato da un sacerdote richiamato anch'egli dal trambusto. L'iconoclasta scappò così dall'abbazia ma venne ben presto catturato. Imprigionato e torturato, non confessò mai il suo crimine e alla fine venne rimesso in libertà. Quattro anni dopo ad un maniscalco infermo di 80 anni apparve la Vergine e gli disse di recarsi all'abbazia di Cambron e di sfidare a duello Guillaume. Il maniscalco, nonostante l'età e la superiorità fisica dell'avversario, riuscì a batterlo gra-

zie all'intercessione della Vergine. L'ebreo, messo a terra, confessò il suo crimine e fu torturato e giustiziato. L'episodio, in cui si sommano antisemitismo, iconoclastia e un miracolo, originò un'iconografia molto diffusa fino all'Ottocento,¹⁸ fra cui si inserisce il disegno della serie di Mons citato da Schnitzler. Si può ora facilmente identificare il presunto turco con l'ebreo Guillaume, il cui turbante orientaleggiante altro non è che il copricapo dei rabbini ebrei. Il cosiddetto pezzente è il falegname che non brandisce l'ascia contro l'immagine sacra, ma contro l'ebreo iconoclasta nel tentativo di fermarlo e di difendere la Vergine, mentre il cosiddetto pastore protestante rappresenta il sacerdote richiamato dall'incidente. L'anonimo autore del dipinto di Douai non riprese fedelmente quella che doveva essere stata un'immagine medievale di devozione. Nell'età moderna e nell'estetica rinascimentale gli stilemi gotici del medioevo non potevano trovare spazio, solo la composizione dell'evento miracoloso venne mantenuta per poi essere rielaborata in forme "moderne". Il dipinto

di Douai non deriva però direttamente dal disegno di Mons, con il quale ha in comune solo l'iconografia. Secondo Martens l'autore della tavola di Douai si basò su un'acquaforte di Adrieen Collaert datata 1594, una delle raffigurazioni moderne di questo episodio, aggiungendoci un re mago dall'aspetto orientale che si toglie un cappello simile a quello dell'ebreo. Il bacio del re Mago alla mano del Bambino sembra invece ripreso dall'*Adorazione dei Magi* di Maarten de Vos anteriore al 1597, ora a Valenciennes, circostanza che sposterebbe la datazione del dipinto alla fine del XVI secolo. Il gruppo dei re Magi di Douai rimanda all'ebreo Guillaume, capovolgendo in positivo caratteristiche dell'ebreo spergiuro, in una sorta di "rime visive": il cappello a punta degli ebrei è simile a quello che si toglie il re mago dall'aspetto asiatico, la cui offerta del vaso prezioso è accostata in opposizione antitetica all'offesa della lancia. Il re Mago inginocchiato bacia la mano di Gesù in opposto all'iconoclasta che ha ferito il collo della Madonna. Anche il re Mago di colore indossa

stranamente la lorica romana e la cintura a cingolo indossata anche dall'iconoclasta.¹⁹ Il dipinto di Douai venne commissionato per qualche santuario della regione dell'Hainaut, probabilmente per Les Estinnes, o la stessa Cambron o per Mons, che era il principale centro artistico regionale del tempo. L'iconografia di quest'opera, rispetto alle altre versioni, mette in risalto, per Martens, la manifestazione divina, dando al quadro le connotazioni di un'epifania miracolosa. Un recente restauro ha rimesso in luce le cinque ferite inflitte nella testa e nel collo della Vergine, allusione alla cinque ferite del Cristo crocifisso, dato che spesso nella Natività si prefigura la Passione, coperte precedentemente nel XIX secolo e da cui sgorgò miracolosamente il sangue, facendo del dipinto un oggetto di devozione.²⁰ Si può ragionevolmente ipotizzare che un dipinto con una tale iconografia non potesse di certo passare inosservato durante gli attacchi iconoclasti nei Paesi Bassi nel Cinquecento. I dipinti devozionali raffiguranti il Sacrilegio di Cambron saranno stati un obiettivo predi-

letto dai calvinisti, in quanto vi era rappresentata un'immagine di culto capace di rispondere agli attacchi iconoclasti con un miracolo, l'evento sovranaturale che legittima l'adorazione dei fedeli.

3. Il Sacco di Lione dipinto nella bottega di Antoine Caron

Le truppe ugonotte di Francesco di Beaumont barone des Adrets arrivarono a Lione nei primi giorni di maggio del 1562, saccheggiandola delle immagini sacre, che vennero distrutte o vendute. Di questo episodio storico ci è pervenuto un dipinto (fig.3) attribuito alla bottega di Antoine Caron, pittore di Beauvais, appartenente alla scuola di Fontainebleau, considerato uno dei protagonisti della pittura francese del XVI secolo. Il dipinto mostra una via immaginaria della città di Lione, su cui si riversano i soldati ugonotti intenti a depredare gli oggetti religiosi delle

chiese cattoliche. In parallelo con l'attività letteraria degli umanisti, Caron dipinse diversi quadri di scene di guerra, combattimenti e massacri della storia romana, riflesso aulico e intellettuale della violenta realtà delle lotte religiose tra cattolici e ugonotti che allora travagliavano la Francia. Le guerre presenti nelle sue opere sono ambientate in quinte scenografiche di carattere urbano composte da architetture antiche fantasiosamente rielaborate secondo la tendenza manierista. Come ha scritto Erhmann, queste scenografie hanno molto poco dell'architettura francese dell'epoca, mentre, al contrario, si possono riconoscere elementi classici frammisti a templi circolari, piramidi e campanili di gusto italiano. Questi scenari sono ispirati alla tavole di architettura di Hans Vredeman de Vries, nelle quali si vedono città sviluppate in prospettiva.²¹ I disegni architettonici di Vredeman de Vries, incisi in serie da Hieronymus Cock, fornirono un repertorio di modelli di scenari architettonici per intarsiatori e pittori, fra cui alcune vedute di assi stradali che richiamano la ve-

duta della via di Lione nel dipinto della bottega di Caron.²² Il repertorio fu edito proprio fra il 1560 e il 1562 poco prima del *Sacco di Lione* qui in esame. Oltre alle incisioni di Vredeman de Vries, Antoine Caron conobbe lo stile di artisti italiani come Niccolò dell'Abate e Francesco Primaticcio, entrambi sensibili ai temi del paesaggio e dell'architettura scenografica. Per queste caratteristiche il dipinto di Lione si avvicina alla pittura di Caron, ma soprattutto per lo svolgersi più pacato e fermo della scena di saccheggio, si considera opera non autografa ma di bottega.

Nel quadro sono visibili, ad ogni angolo della veduta della strada, gruppi di soldati ugonotti intenti a trasportare il bottino del saccheggio in varie modalità, insieme a quelle tipiche scene di derisione e parodie di riti e processioni narrate dalle cronache, come nel gruppo in primo piano che trasporta preziosi oggetti liturgici su un carro trascinato da buoi o come i soldati vestiti con i paramenti sacerdotali appena rubati. All'angolo sinistro della imbocca-

tura della strada si può notare una sorta di asta pubblica degli oggetti trafugati che si svolge in piena normalità, mentre sulla destra in un più discreto negozio si può vedere un individuo, forse un notaio, che pone su una bilancia gli oggetti rubati annotandone il peso. La distruzione vera e propria di quadri e statue cattolici avviene nello sfondo, di fronte al pronao della chiesa classica, una specie di Pantheon, che chiude, con la sua cupola su alto tamburo, la fuga prospettica e dove i soldati gettano in un falò gli oggetti della chiesa mentre i preti scappano. Nel lato destro della strada è visibile un oratore che legge un proclama e richiama l'attenzione dei soldati. La razzia iconoclasta che colpì Lione nei primi giorni di maggio fu attuata dalla truppe ugonotte allo sbando del barone des Adrets, il quale, una volta giunto solo alcuni giorni dopo in città, fermò immediatamente i saccheggi e ordinò un inventario delle immagini per approntarne la vendita, seguendo le direttive diplomatiche di Calvino. Le azioni del saccheggio, della distruzione delle immagini e della

loro vendita sono nel quadro dipinti come se fossero avvenuti in contemporanea. Secondo lo storico Christin, nel



Fig. 3. Bottega di Antoine Caron, *Il Sacco di Lione*, circa 1562, Lione, Musée Gadagne

dipinto sono raffigurati in simultanea diversi episodi, ricordati dalle cronache cittadine allo scopo di denigrare le liturgie cattoliche, veramente accaduti a Lione nei primi giorni di maggio del 1562. La tela di Lione è ancora oggetto di discussioni sulla sua valenza confessionale: sembra trasmettere lo scandalo dei cattolici e perciò denuncerebbe l'avidità degli ugonotti. D'altra parte, però, come giustamente ha osservato Christin, manca nel quadro la descrizione delle efferate violenze che insanguinarono la Francia lacerata dalle guerre di religione; stragi e violenze particolarmente presenti nelle opere di Caron, sono invece assenti in questo dipinto. L'autore ha forse voluto concentrarsi esclusivamente sull'azione materiale della rapina su larga scala delle immagini per via della loro preziosità, e l'aspetto teologico della controversia delle immagini sacre sembra essere stato tralasciato.²³ L'iscrizione in alto "Impia calvini quod furto et saguine costet dogmata lugduni picta ruina docet" è traducibile all'incirca "Abbiamo dipinto la rovina di Lione, perché il dogma empio

di Calvino si accorda con il furto e il sangue", mentre quella posta in basso "Dum sacra lugduni calvinus ivra revellit templorum ac urbis talis imago fuit" in "Questa immagine è stata fatta mentre gli oggetti sacri dei templi della città venivano distrutti da Calvino", per questo il dipinto andrebbe inserito nel fronte cattolico che denunciò il fine violento e depredatore dei protestanti. Il significato di queste iscrizioni si scontra però con l'assenza del "saguine" e del "furto" denunciate dalla scritte stesse, citati invece spesso dai libelli di propaganda cattolica e da sempre associati all'iconoclastia, e che in un dipinto cattolico di denuncia come questo ci si dovrebbe invece aspettare di vedere. Questa incongruenza suscita interrogativi: se il quadro sia veramente di condanna dell'iconoclastia o ne rappresenti forse un'imperfetta realizzazione.²⁴ Recentemente Wanegffelen ha ipotizzato che tale contraddizione troverebbe spiegazione, se si attribuisse il quadro ad un autore non cattolico, le cui iscrizioni denuncerebbero un'accusa mossa dai cattolici che di fatto nel quadro è

sconfessata, facendola cadere nel vuoto e rendendo le iscrizioni sarcastiche e ironiche.²⁵ In questo caso l'autore avrebbe preso in causa le accuse di stragi riportandole nelle iscrizioni sul dipinto, il quale raffigura proprio il contrario allo scopo di sconfessarle, per irridere e denigrare ancora una volta ogni istanza portata avanti dai cattolici. Come si svelava l'inconsistenza delle immagini sacre distruggendole senza nessuna conseguenza, allo stesso modo si dimostrava la falsità delle accuse dei papisti riportandole alla realtà dei fatti. Collocato sul versante calvinista, il dipinto celebrerebbe quindi l'iconoclastia come un atto purificatore e non lo denuncerebbe invece come un saccheggio indiscriminato e blasfemo. Un dipinto nel quale si esalterebbe apertamente il denigrare e l'umiliare gli strumenti degli idolatri, i quali vengono venduti solo per il loro valore economico secondo l'ottica dei calvinisti, in quanto meramente oggetti materiali inermi senza nessun valore divino. Questa ipotesi renderebbe meno insolito il rappresentare gli episodi che si susseguirono a Lione

con tanta ostentazione e con un tono quasi festoso, dove i fautori di tali atti sono dipinti in primo piano con una caratterizzazione non particolarmente negativa. All'opposto i preti cattolici sono a malapena resi con pochi e piccoli tocchi di pennello mentre fuggono a lato della chiesa incorporei come spettri, senza che nessuno faccia loro alcunché. Il duplice punto di vista di come è stato letto questo quadro rende l'idea, quanto mai vera in un periodo come quello dell'Europa del Cinquecento, di come un'immagine possa essere ambigua e avere diversi significati in diversi e problematici livelli di lettura e di quale sia stato veramente il suo contenuto agli occhi di un uomo europeo di quel tempo.

4. *L'allegoria di Edoardo VI e del Papa*

Un' "allegoria protestante" dipinta a monocromo da Girolamo da Treviso (fig.4) alla corte di Enrico VIII fra il 1538 e il 1544, ora a Windsor, mostra un Papa lapidato da quattro individui, ognuno con una pietra in mano con scritto sopra i nomi degli evangelisti. Questo dipinto italiano deve essere stato di ispirazione per l'anonimo autore del quadro (fig.5) della National Portrait Gallery di Londra: un ritratto di gruppo unito ad una complessa allegoria antipapale volta a esaltare la chiesa anglicana, nella quale è raffigurato il giovane re Edoardo VI che, dall'alto del suo trono, sconfigge e abbatte il Papa, mettendo in fuga due monaci appartenenti agli ordini francescano e domenicano. Il re fanciullo è indicato come il naturale erede dal padre Enrico VIII, sdraiato sul letto di morte a sinistra. Sulla destra stanno i suoi consiglieri, in piedi lo zio materno, Edward Seymour il duca di Somerset e

l'arcivescovo Thomas Cranmer, probabilmente quello in abito chiaro. Sullo sfondo si apre una finestra, oltre la quale si vedono alcuni individui che abbattono e distruggono statue e idoli, alle loro spalle il crollo di un tempio. Si tratta dell'unico quadro inglese in cui sia raffigurata una scena di iconoclastia. Edoardo VI aveva emanato un proclama reale contro le immagini di culto nel 1547, sotto la spinta dei suoi consiglieri ritratti in questo quadro. Il giovane e inesperto re aveva continuato la politica di forte contrasto alla chiesa cattolica iniziata dal padre che, come ha rilevato Roy Strong, portò all'esito figurativo qui preso in esame. Nel quadro il Papa sembra venire colpito in testa da un libro sul quale è scritto "la parola del signore dura per sempre", a significare la superiorità delle Sacre Scritture rispetto all'autorità pontificia.²⁶ Il quadro sembra dar visione della politica delle immagini di re Edoardo e delle sue principali direttive. Il giovane re infatti fece rimuovere, distruggere e vendere le immagini religiose delle chiese per necessità finanziarie, e promosse anche la



Fig. 4. Girolamo da Treviso, *Allegoria protestante*, 1538-1544, Windsor, collezione reale

loro sostituzione con emblemi, stemmi, sigilli e blasoni della sua casata e con iscrizioni tratte dalla Bibbia, esaltando il ritorno alla parola scritta rispetto all'immagine come predicavano i grandi riformatori.²⁷ Nel quadro sono rappresentati le iscrizioni e gli stemmi araldici che dove-

vano forse trovare posto nei riquadri grigi lasciati vuoti dalle immagini rimosse. Per queste ragioni Roy Strong immaginava per il quadro una cronologia verso la metà del Cinquecento.

In seguito il dipinto è stato postdatato al 1570 circa, durante il lungo regno di Elisabetta I. Margaret Aston, nel convegno *L'Art e les Revolutions*,²⁸ riconobbe che la scena iconoclasta oltre la finestra deriva da un'incisione a tema biblico di Philippe Galle su disegno di Maarten van Heemskerck del 1569 circa (Fig.6).²⁹ Tale incisione raffigura il crollo della torre di Babele, disegnata come un corpo cilindrico che crolla sul proprio fianco destro, con da un lato il re committente Nimrod. Nel quadro, invece, alcuni soldati abbattono con delle funi una statua posta su una colonna su alto plinto e ne martellano un'altra già caduta a terra. In particolare l'appena incoronato re Edoardo fu subito associato al giovane re giudeo Giosia, il quale ordinò la distruzione degli idoli e dei templi fenici del dio Baal, che avevano portato all'idolatria la tribù di Israele, epi-

sodio citato nel *Secondo Libro dei Re* (22-23) e nel *Libro delle Cronache* (34-35). Anche l'immagine di re Enrico VIII sul letto proviene da un'incisione di van Heemskerck del 1563 (Fig.7),³⁰ raffigurante re Assuero mentre ascolta



Fig. 5. Anonimo, *Re Edoardo VI e il Papa*, 1570 ca, Londra, National Portrait Gallery

la lettura del registro delle cronache sdraiato sul letto con un turbante simile a quello indossato da Enrico. L'allegoria antipapale è stata dipinta dall'anonimo artista ispirandosi al monocromo di Girolamo da Treviso, insie-

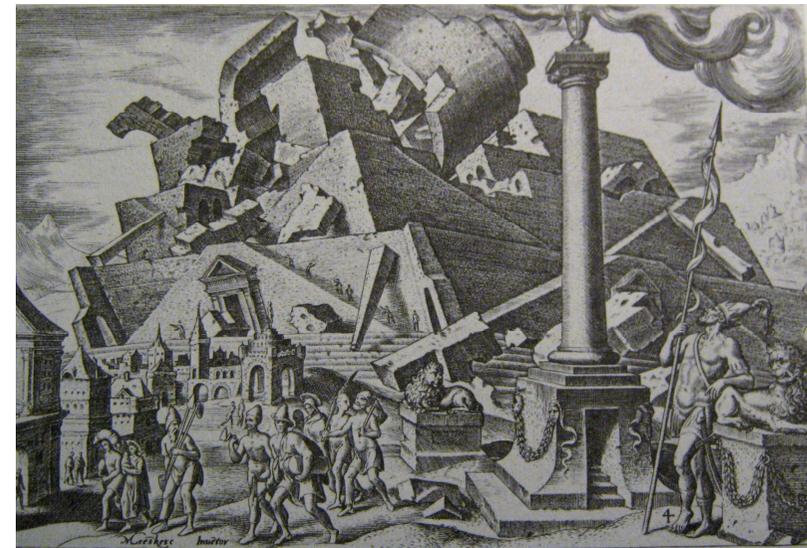


Fig. 6. Philippe Galle da Maarten van Heemskerck, *La dispersione delle persone*, da *I disastri degli Ebrei come esempi morali*, 1569 ca.



Fig.7. Phillippe Galle da Maarten van Heemskerck, *Il libro delle Cronache viene letto a re Assuero*, da *la Storia di Esther*, 1563 ca.

me a queste incisioni di Galle tratte da disegni di van Heemskerck a seguito dell'arrivo in Inghilterra di molte opere fiamminghe nel corso del XVI secolo. Oltre al confronto stilistico, Margaret Aston ha datato la realizzazione dell'allegoria attorno al 1570 anche per due avvenimenti

accaduti nello stesso anno che darebbero una migliore descrizione delle circostanze storiche in cui il dipinto è stato concepito. In quell'anno la regina Elisabetta ricevette la bolla di scomunica di Pio V *Regnans in Excelsis*, con la quale il Papa scioglieva ogni vincolo di fedeltà dei sudditi verso la regina, e che perciò spiegherebbe la ripresa dell'immagine del Papa sconfitto a terra di Girolamo da Treviso di decenni prima. In contemporanea la sovrana venne criticata dagli stessi fedeli anglicani per avere sistemato un crocifisso nella propria cappella privata, dimostrando pericolosamente di avvicinarsi alle forme di culto dei nemici cattolici. In seguito a questi fatti, i sostenitori anglicani di una politica di rigore e di coerenza contro le immagini religiose influenzarono forse la commissione di questo quadro, evidentemente concepito come una commemorazione a distanza di anni delle ingiunzioni anticoniche di Edoardo VI nel 1547. In quest'opera si può presumibilmente vedere un implicito appello alla regina a perseguire più integralmente la stessa linea politica con-

tro l'idolatria, in quanto simbolo del cattolicesimo, intrapresa da suo padre e poi dal suo fratellastro, celebrati entrambi in questo dipinto.³¹

5. *Asini iconoclasti nei Cabinets d'Amateur*

Agli inizi del XVII secolo nei Paesi Bassi cattolici, dopo la riconquista di Anversa ad opera di Alessandro Farnese nel 1585, si sviluppò un nuovo filone pittorico con vedute di interni, nelle quali sono presenti delle raccolte composte dai più disparati oggetti, testimonianza del fenomeno delle *Wunderkammern* o *Cabinets d'Amateur* e della passione collezionistica fra la fine del cinquecento e l'inizio del Seicento. In questi dipinti di collezioni sono presenti un'enorme varietà di oggetti artistici e naturali: dipinti, sculture, monete, reperti archeologici, oggetti di arte applicata, ma anche animali imbalsamati e piante essiccate,

fiori, pietre preziose, strumenti musicali e scientifici, secondo quel gusto enciclopedico e onnicomprensivo del collezionismo dell'epoca, come se si fosse voluto racchiudere in questi luoghi una piccola parte di mondo. Tali dipinti sembrano essere il corrispettivo in pittura dei *cabinets* intesi come mobile d'arredamento, ovvero una sorta di stipo, diffusosi in queste date, nei cui numerosi cassetti e scomparti trovavano spazio i più diversi oggetti. Spesso tali suppellettili erano decorate con pannelli e ante dipinti il cui tema rifletteva il pensiero intellettuale e filosofico del proprietario. I dipinti di *cabinets* sono dovuti a pittori come Jan Brueghel, David Teniers, Bartholomeus van Bassen; e molti di essi sono di mano della famiglia di pittori Francken di Anversa, in special modo di Frans Francken II.³² Nei dipinti di *Cabinets d'Amateur* le pareti delle stanze sono quasi totalmente coperte da quadri e oggetti di ogni tipo e le superfici presentano una grande varietà di forme e di colori. Stoichita sottolinea che, in parallelo ai *cabinets*, nei Paesi Bassi calvinisti nacque un genere

pittorico con vedute di interni delle chiese riformate, nelle quali ogni immagine religiosa è stata rimossa, chiese dalle pareti spoglie, intonacate di bianco e aniconiche. Questi due generi pittorici nacquero per conseguenza dell'iconoclastia e della definitiva separazione confessionale delle Paesi Bassi, ponendosi come due perfetti opposti, che riflettono con rara efficacia le diverse concezioni artistiche. I dipinti di *cabinets* non sono solo la testimonianza del gusto collezionistico dell'epoca, anche perché difficilmente potevano rappresentare collezioni effettivamente esistite; in tali dipinti sembra che si voglia riflettere sulla natura dell'arte e sulla sua sistematizzazione. Questa caratteristica vale in particolar modo in quella parte di dipinti di *cabinets* in cui appaiono esseri onocefali, cioè con la testa d'asino, che minacciano di entrare nella stanza per distruggere gli oggetti della collezione presente. L'incombente presenza degli iconoclasti in questi luoghi non costituisce un resoconto di verosimili episodi storici, ma, secondo la lettura di Stoichita, i detrattori del-

le immagini sono la controparte negativa inclusa in questo discorso idealizzato sulla funzione dell'arte.³³ Dopo le ondate iconoclaste della seconda metà del XVI secolo, sommate al continuo e latente stato di guerra fra olandesi e spagnoli, molti oggetti e dipinti a carattere religioso, sopravvissuti alla distruzione, furono venduti e pervennero nel mercato d'arte di Anversa dove vennero acquistati dai collezionisti per le loro raccolte nei *cabinets*.³⁴ Le immagini scampate al *Beeldenstorm* trovarono quindi riparo dalle "persecuzioni" in questi luoghi chiusi, protette dalle minacce esterne dagli amatori d'arte. In quest'ottica gli asini iconoclasti dipinti sono simbolo della minaccia contro le immagini, e si inseriscono nei quadri quasi come una proiezione delle riflessioni mentali dei frequentatori dei *cabinets*.

A testimonianza di ciò nel quadro di Bayreuth di Frans Francken II (fig. 8), una delle numerose versioni, gli asini sono accalcati sulla soglia della porta del *cabinet* armati di torce, mentre gli individui all'interno sono intenti nelle



Fig. 8. Frans Francken II, *Cabinet d'Amateur con asini iconoclasti*, 1612-1615, Bayreuth, Bayerische Staatsgemaldesammlungen

loro discussioni senza accorgersi della minaccia.

Nella versione di Tolosa, all'incirca dello stesso periodo (fig. 9), gli asini sono perfino entrati nella stanza e hanno iniziato la loro opera distruttrice ma, al lato opposto, gli



Fig. 9. Frans Francken II, *L'Onocentauro*, prima metà del XVII secolo, Tolosa, Musée des Augustinis

studiosi seduti ad un tavolo non sembrano essersi accorti di alcunché, continuando a discutere fra di loro. Uno di essi indica la sua testa, indizio della natura puramente mentale degli iconoclasti come riflessione visiva di un discorso astratto e intellettuale.³⁵ Gli esseri iconoclasti hanno la testa d'asino in quanto animale simbolo dell'ignoranza e della viltà, in questo caso dell'eresia riformata che essi incarnano.³⁶ Ignoranza violenta e distruttrice che fu sempre denunciata dai cattolici e dagli

amatori d'arte e stigmatizzata anche da Karel Van Mander nel suo *Libro della Pittura* (1604) con epiteti come “folli”, “insensati” e “ignoranti”.

Nel *Cabinet* di Baltimora, dipinto da Hieronymus Francken II, e, per le figure, da Jan Brueghel dei Velluti (fig.10)³⁷ appare, al pari degli altri due quadri presi in considerazione, una piccola scimmia che pare stia mangiando della frutta presa dalla vicina canestra. La scimmia è tradizionalmente simbolo negativo della peccaminosità e della lussuria tentatrice, ma può significare anche il senso del gusto, come questo dipinto e altri due di David Teniers dimostrano. In questi ultimi appaiono scimmie che mangiano e, non a caso, a fianco della governatrice Isabella appare anche un cane simbolo di fedeltà. Oltre a questa valenza il cane può significare l'olfatto;³⁸ senso forse chiamato in causa dal cane accanto al vaso di fiori del quadro di Baltimora. Sempre in questo dipinto gli esseri onocefali appaiono in un riquadro o in uno specchio, dritto sul pavimento, che forse simula un *cabinet* alla ro-



Fig. 10. Hieronymus Francken II e Jan Brueghel dei Velluti, *Gli Arciduchi Alberto e Isabella visitano un Cabinet di un collezionista*, 1621-1623, Baltimora, Walter Art Gallery

vescia, rappresentando un mondo negativo rispetto al luogo di cura e di composizione in cui esso si trova. Mondo alla rovescia forse allusione all'inversione dei ruoli so-

ciali del carnevale, usato come veicolo di diffusione dai riformati in alcuni attacchi iconoclasti. Il dipinto di Baltimora sembrerebbe un'allegoria della pittura, esaltando il ruolo preminente dei dipinti, custoditi in un luogo con altri oggetti appartenenti al mondo naturale e artificiale, *naturalia* e *artificialia*, per riprodurre un microcosmo immaginario da studiare, un luogo di studio e di intelletto al riparo dall'ignoranza convulsa e irrazionale del fanatismo eretico. La presenza dei governatori Alberto e Isabella d'Asburgo nella versione di Baltimora, ospiti del collezionista posto fra i due, simboleggia l'attività di mecenatismo della famiglia imperiale per l'arte e di protezione dall'eresia iconoclasta che aveva colpito i Paesi Bassi decenni prima. Un'altra chiave di lettura può essere considerata nel tentare di comprendere quale significato potessero avere gli oggetti di queste stanze raffigurati in questi dipinti. Stoichita ipotizza che, partendo dal *De Oratore* di Cicerone, questi dipinti siano una visualizzazione di un discorso retorico. Seguendo i dettami ciceroniani, per

memorizzare un discorso sarebbe consigliabile in un *cubiculum* sistemare una serie di oggetti a cui associare un concetto facente parte del discorso. Questi oggetti, a loro volta, andrebbero poi disposti nello spazio secondo la successione dei concetti che si vuole esporre nell'oratoria. Gli innumerevoli e svariati elementi di questi luoghi sarebbero quindi dei supporti visivi di un palinsesto mnemonico, ai quali è stato affibbiato un concetto o un'idea di un discorso retorico. In questi quadri si troverebbe quindi una visualizzazione di una qualche argomentazione, il cui significato criptico e celato era pienamente compreso solo ai suoi fruitori e ai committenti di questi luoghi mentre oggi invece sfugge. Nel quadro di Baltimora però, gli asini iconoclasti, stando in quest'ottica, eliminerebbero le immagini dei cattolici e metaforicamente i loro significati, per poi "appendere" le loro idee riformate e iniziare perciò un loro discorso eretico. L'esclusività dei *Cabinets d'Amateur* e la presenza dei governatori d'Asburgo proteggerebbero le idee legate alle immagini e perpetuereb-

bero la memoria e il potere dalla minaccia iconoclasta qui rievocata retoricamente.³⁹ Il *Cabinet* di Baltimora inoltre mostra oggetti ed elementi che sollecitano un senso, come i fiori per l'olfatto, la frutta per il gusto e gli strumenti musicali per l'udito, sintesi sinestetica accompagnata dagli animali simbolo dei sensi. Il quadro più grande sistemato al centro rappresenta la dea Minerva che soccorre la pittura, e offre la chiave di lettura dell'intera opera. Minerva, dea della sapienza, è alleata della pittura che non è soltanto bellezza ma ricerca della conoscenza e manifestazione del sapere contro l'ignoranza. I sensi, se indirizzati bene possono avere un fine benevolo di ricerca di virtù e di conoscenza, invece che essere annichiliti dal rifiuto totale dei calvinisti. I *Cabinets d'Amateur* si riconfermano come luoghi chiusi deputati alla preservazione dell'arte dalla cieca e folle iconoclastia, in quanto l'arte è lo strumento di base per la ricerca scientifica e per la riflessione retorica.⁴⁰

Un altro dipinto di *cabinet* di Frans Francken II con una scena iconoclasta è conservato a Chiavari (fig.11). A differenza dei precedenti quest'ultimo non mostra una completa veduta di un interno di una stanza, ma si limita ad una parete con un ripiano su cui sono disposti gli oggetti tipici di queste collezioni. Questo permette una visione più dettagliata dei dipinti che si vi conservano e alcuni di essi sono stati riconosciuti: il quadro al centro con *Salomone che adora gli idoli* dello stesso Francken del 1615, altro riferimento al dibattito sulle immagini sacre, o la scena di *Contadini attorno al fuoco* attribuita a Pieter Balten, che ricorre in altri dipinti dell'autore. Anche i ritratti maschili sono presenti in altre versioni di dipinti di *cabinets* a Vienna e a Monaco di Baviera o *il San Giovanni Battista nel deserto* che si ritrova in un *cabinet* a Londra. Nel dipinto di Chiavari l'autore sembra aver voluto dare spazio alla scena iconoclasta, la quale è più estesa in confronto a quella degli altri dipinti qui discussi. L'azione



Fig. 11. Frans Francken II, *Cabinet con asini iconoclasti*, prima metà del XVII secolo, Chiavari, Società Economica

distruttrice è posta a destra oltre una balaustra in un paesaggio con rovine, nel quale gli iconoclasti onocefali sono intenti a distruggere dipinti, strumenti musicali e scientifici attorno a una statua forse da identificare con la musa Urania.⁴¹

6. Vedute architettoniche di chiese riformate con scene di iconoclastia

Contrapposte ai dipinti di *Cabinets d'Amateur* le vedute di interni si svilupparono per tutto il Seicento per opera di pittori come Pieter Jansz. Saenredam, Emanuel de Witte e Gerard Houckgeest. Uno degli iniziatori, alla fine del Cinquecento fu Hendrick van Steenwyck I, allievo di Hans Vredeman de Vries, dal quale trasse l'uso della prospettiva lineare centrica in vari scenari di opere sacre e profane, genere pittorico continuato poi dal figlio Hendrick van Steenwyck II nella prima metà del Seicento. Il loro operato, recentemente studiato da Jeremy Howarth, venne definito fin dall'inizio proprio con la parola "prospettiva", la quale sembrava essere coniata appositamente per descrivere i loro dipinti a tema architettonico. I dipinti di Steenwyck I mostrano interni di palazzi e chiese popolate da figure, spesso realizzate da altri pittori, che si atteggiavano in pose eleganti per rappresentare le ambizioni e le nobili

attività dell'aristocrazia. In questi dipinti vi sono monumenti sepolcrali, lapidi tombali e iscrizioni, che si collegano al committente del dipinto, il quale voleva vedere illustrati i luoghi da lui beneficiati con doni e lasciti. In alcuni di questi scenari architettonici sono anche presenti pale d'altare realmente eseguite per chiese delle Fiandre cattoliche durante la controriforma, che forniscono una data *post quem* per la datazione delle vedute. Tuttavia raramente queste vedute dipingono dei reali interni di chiese, (fa eccezione la chiesa dei gesuiti di Anversa), si tratta spesso di architetture immaginarie che riprendono elementi di edifici reali come la cattedrale di Anversa o di Lovanio, di volta in volta rielaborati in diverse composizioni. L'idea di realizzare architetture fantasiose e slegate dalla realtà, era dovuta alla necessità, di Steenwyck padre e figlio, e dei pittori di interni, di poter creare liberamente scenari e complicarne la prospettiva con l'ausilio di gradazioni di colore, varietà di fonti di luce, con colonne, tramezzi, navate e cappelle accostati a capriccio. Un tale

genere di pittura doveva esaltare il virtuosismo dell'artista e visualizzare a titolo esemplificativo i principi di base dell'architettura, principi che Steenwyck II aveva imparato dal padre e da Vredeman de Vries. Dipingere chiese immaginarie, anche se molto verosimili, permetteva al pittore una grande libertà espressiva e lo svincolava dal modello delle chiese esistenti.⁴² In una delle opere di Steenwyck II, recentemente acquistata dal Het Prinsenhof Museum di Delft, datata ai primi decenni del XVII secolo,⁴³ quindi in contemporanea con i *Cabinets d'Amateur*, è rappresentata una scena di iconoclastia all'interno di una chiesa immaginaria (fig.12). In un questa veduta di chiesa si nota sulla sinistra un gruppo di uomini intenti ad abbattere con delle funi una statua collocata su un piedistallo addossato nell'angolo fra due pilastri, mentre contro un'altra statua, già in pezzi, si accaniscono altri due personaggi con un martello. Su questi frammenti rovinati a terra siede un uomo vestito di nero che sembra dirigere l'abbattimento delle statue. Si è pensato che il

committente del dipinto fosse probabilmente un simpatizzante dell'iconoclastia calvinista che aveva colpito le Fiandre nel 1566 e oltre, proprio perché la rappresentazione degli iconoclasti è molto pacata e ordinata, ben diversa dalle folle rabbiose del *Beeldenstorm* raffigurate dai difensori cattolici delle immagini religiose. Steenwyck II ha utilizzato nel dipinto un punto di vista ribassato, che porta l'osservatore quasi dentro l'immaginaria costruzione, e descrive la profondità di spazi rinascimentali, situati probabilmente intorno alla luminosa navata centrale. L'episodio di iconoclastia sembra ambientarsi in una cappella laterale. Le armoniche architetture classiche di archi a tutto sesto, modanature, pulvini e il fonte battesimale sulla destra seguono lo stile del Rinascimento italiano, e derivano da Vredeman de Vries. L'architettura rinascimentale nelle vedute di chiese era insolita per l'artista, che prediligeva piuttosto strutture gotiche per la loro maggiore complessità di rappresentazione, e quindi di virtuosismo, che offrivano. Le figure sono attribuibili alla

mano di Hendrick Aerts, fatto inusuale dato che l'artista si affidava di solito a pittori più noti, come Frans Francken II e Jan Brueghel dei Velluti, per popolare le sue architetture.⁴⁴ In questa immagine si riscontrano le consuete azioni iconoclaste descritte dalle cronache dell'epoca, che raccontano l'abbattimento delle statue di santi e profeti addossate ai pilastri della navata, tirate a terra con delle corde e finite a colpi di martello. La scena iconoclasta è probabilmente una rappresentazione idealizzata, nella quale si esprimono gli orientamenti del calvinismo moderato riguardo alle immagini sacre e alla loro rimozione. Orientamento di nuovo riproposto a decenni di distanza dal *Beeldenstorm*. Secondo alcuni riformatori religiosi, in particolare modo Calvino, le immagini dovevano essere rimosse pacificamente dalle autorità predisposte, cui sembra alludere, in questo quadro, il gentiluomo vestito di nero che guida la composta distruzione delle statue. Il committente di Steenwyck II avrà con tutta probabilità aderito a questa linea di pensiero sfavorevole alle

immagini sacre, come, all'opposto, i committenti dei *Cabinets d'Amateur* avranno voluto condannare l'iconoclastia.

Esiste un'altra veduta di un interno di chiesa (fig.13), datata al 1630 circa e attribuita a Dirck van Delen, che rappresenta un atto di iconoclastia. L'opera è stata acquistata dal Rijksmuseum solo nel 2006 ed è praticamente inedita.⁴⁵

Il dipinto di van Delen, che sembra essere successivo a quello di Steenwyck II, ne riprende in larga parte la struttura: si vedano la fuga prospettica lungo la navata centrale e l'atto iconoclasta in primo piano in quello che sembra essere un transetto laterale. Nella chiesa ci sono ancora alcuni dipinti e sul fondo un crocifisso. Il fantasioso scenario di architettura è immaginato da van Delen in forme gotiche e non nello stile rinascimentale scelto da Steenwyck. L'interno di van Delen è popolato da gruppi di individui intenti ad atti di distruzione: vi è chi abbatte una statua con una fune, chi ammassa immagini e suppel-



Fig. 12. Hendrick van Steenwyck II, *Scena iconoclasta in un interno di chiesa*, 1610-1630, Delft, Het Prinsenhof Museum

lettili. Nella cappella illuminata a destra la statua nella nicchia sembra essere stata appena spezzata dall'individuo, che, allontanandosi, volge le spalle, mentre all'estrema sinistra nascosto dietro a un pilastro vi è un vecchio con un cappello a punta che richiama un rabbino

ebreo. Sullo sfondo vi sono altri individui che corrono lungo la navata. Tutte figure e azioni rievocate dalle cronache dell'epoca e qui riproposte a testimoniare l'intensità con cui a distanza di tanto tempo, la questione delle immagini di culto parlava alle coscienze.



Fig. 13. Dirck van Delen, *Scena di Iconoclastia in una chiesa*, 1630 ca. Amsterdam, Rijksmuseum

NOTE

¹ D. Freedberg, *The problem of images in northern Europe and its repercussions in the Netherlands*, "Hafnia", 1976, pp.25-45, p.25: L'articolo accenna molti dei contenuti approfonditi dall'autore in seguito, ed è il punto di partenza per il suo saggio nella mostra di Amsterdam: D. Freedberg, *Art and Iconoclasm: The case of Northern Netherlands*, in *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogo a cura di J.P. Filedt Kok, Amsterdam Rijksmuseum, 1986, pp.69-84.

² D. Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico* (1989) trad. it. Torino, Einaudi, 1993; p.581, 603: per le classi alte la "colpa" di essere affascinati delle immagini doveva essere scaricata sui ceti bassi, e, analizzando la causa della pulsione distruttrice degli iconoclasti anche in epoca contemporanea, Freedberg afferma che le immagini hanno in qualche modo un effetto anche sui suoi detrattori. Si affronta la questione della ricezione delle immagini in chiave antropologica e trasversale a molte culture e tempi.

³ Cfr. D. Freedberg, *Johannes Molanus and provocative paintings*, "The Journal of Warburg and Courtald Institutes" 1971, pp.229-245;

e D. Freedberg, *The Hidden God; Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century*, "Art History", 1982, volume 5, pp.133-153.

⁴ D. Freedberg 1993, cit. pp.557-562.

⁵ D. Freedberg 1982, cit. p.142. Freedberg cita altri quadri che sembrano includere significati nascosti, come *l'Ecce Homo* in una scena di mercato di Beuckelaer (Stoccolma, Museo Nazionale), o *Cristo e la donna adultera* di Brueghel (Londra, Courtauld Institute of Art) in cui, nell'appello di Cristo a risparmiare la donna dalla lapidazione, lo storico dell'arte vede un appello alla tolleranza verso le immagini. Questo a significare come un artista possa usare un livello di linguaggio più profondo comprensibile solo ad un ristretto gruppo sociale.

⁶ W. Kloek, *Art before the iconoclasm: Northern Netherlandish art 1525-1580*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, pp.7-9, in cui si esamina lo sviluppo dell'arte olandese prima, durante e dopo l'iconoclastia.

⁷ D. Freedberg 1986 cit. pp.79-80. Già citati nell'articolo del 1976, nei disegni incisi di Heemskerck, realizzati proprio fra il 1564 e il 1569, sono raffigurati episodi iconoclasti perlopiù di distruzione di statue e templi del dio fenicio Baal, nei quali la figura del re d'Israele ha un ruolo predominante. Questa circostanza è in accordo con l'opinione diffusa nei circoli culturali dei Paesi Bassi, secondo la quale

l'iconoclastia doveva essere legale e pacifica e ordinata dall'autorità per evitare violenze e disordini sociali. Tale concetto venne ripreso varie volte e lo si incontra nei dipinti esaminati in questo studio. Per ulteriori approfondimenti, E. Saunders *A Commentary on Iconoclasm in several prints series by Maarten van Heemskerck*, "Simiolus", n.10, 1979, pp.59-83.

⁸ D. Freedberg 1986 cit. pp.79-80.

⁹ J. Wirth, *Faut-il adorer les Images? La Theorie du Culte des Images jusqu'au Concile de Trente* in *Iconoclasm: Vie et mort de l'Image Medievale*, 2001, catalogo della mostra: sotto la direzione di C. Dupeux, P. Jezler e J. Wirth, in collaborazione con G. Keck, C. von Burg e S. Marti, Somogy, Parigi, 2001, pp.28-37.

¹⁰ E. Panofsky, *Erasmus and the Visual Arts*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", volume 32, 1969, pp. 220-227, pp.208-211.

¹¹ S. Michalsky, *The reformation and the visual arts: the protestant image question in Western and Eastern Europe*, Routledge, Londra-New York 1993; pp.20-33, e pp.59-65.

¹² Sono molti gli storici che trattano tale concetto, si veda; P. Mack Crew, *Calvinist preaching and iconoclasm in the Netherlands 1544-1569*, Cambridge University Press, Londra, 1978, p.24; S. Deyon - A.

Lottin, *Les casseurs de l'été 1566: l'iconoclasme dans le Nord*, Hachette, Parigi, 1981, pp.199-201; C. Eire *War against Idols: the reformation of worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge University Press, Londra 1986, pp.155-159; per la Francia ugonotta O. Christin, *Une revolution Symbolique: l'Iconoclasme Huguenot et la reconstruction Catholique*, Edition de Minuit, Parigi, 1991, pp.131-140.

¹³ Questo studio è una rielaborazione e un approfondimento della mia Tesi Magistrale in Arti Visive intitolata: *L'iconoclastia raccontata per immagini nell'Europa del Cinquecento*, relatore: Prof.ssa Angela Ghirardi, Terza sessione, a.a. 2009/2010.

¹⁴ V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998, p.126.

¹⁵ J. Wirth cit. cat.150, p.310.

¹⁶ Si veda la voce in: S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Utet, Torino, 1995, volume III, p.156.

¹⁷ N. Schnitzler, *Der Vorwurf des "Judaisierens" in den Bilderkontroversen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, in *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, a cura di P. Blickle, A. Holenstein, Oldenbourg, Monaco, 2002, pp.333-358, in part. pp.333-337.

¹⁸ D. Martens, *Iconoclasme et malentendus. Une image méconnue du Sacrilège de Cambron*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", n.2, 2007, pp.215-236, pp.223-233. L'articolo spiega in maniera esaustiva l'iconografia del dipinto di Douai, mostrando ulteriori versioni della stessa, ma non collega l'opera all'iconoclastia calvinista.

¹⁹ Ibid, pp.221-225.

²⁰ Ibid, pp.228-235.

²¹ J. Ehrmann, *Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France*, "The Journal of Warburg Institutes", n.8, 1945, pp.195-199. Ehrmann attribuisce il dipinto a un artista sconosciuto, influenzato dalle stesse fonti a cui Caron faceva riferimento, e lo relaziona a varie versioni del *Massacro dei Triumviri* realizzate dal pittore alcuni anni prima.

²² R. Fabri, *Perspectives in wood: Hans Vredeman de Vries and the designs for intarsia and civil furniture*, in *Hans Vredeman de Vries and the artes mechanicae revisited*, a cura di P. Lombaerde, Turhout, Brepols, 2005, pp.153-168, e in part. le tavole di vedute ideali di città a p.65, p.68, p.120 fig. 4.

²³ O. Christin, *Le Sac de Lyon (1562) et l'Iconoclasme Lyonnais*, in *L'Art e les Revolutions, XXVII congrès international d'histoire de l'art*, Strasburgo, 1-7 settembre 1989, edito da Comité français de

l'art, Comité alsacienne pour le development l'histoire de l'art, 1992, pp.139-150, pp.142-148. Christin pone in confronto la mancanza di crudeltà nel dipinto con altri disegni tratti dal manoscritto *De Tristibus Galliae*, attribuito al controversista cattolico Gabriel de Sacconay e conservato nella biblioteca municipale di Lione, nei quali si mostra la violenza degli ugonotti e dei loro saccheggi p.141 e 146, o li si raffigura come scimmie intente in atti blasfemi e irriverenti p.142.

²⁴ O. Christin, *La Riforma: Lutero, Calvino e i protestanti*, (1995), trad. it. Electa/Gallimard, Torino, 1996, p.107, nella didascalia a fianco della figura.

²⁵ T. Wanegffelen, *Les violences iconoclastes des protestants français au XVIe siècle: entre imaginaire de la violence « réglée » et expérience identitaire religieuse*, "Violence, memoire, identité", Tolosa, 2008, pp.2-14; p.6, nel sito: [www. http://hal.archives-ouvertes.fr/wanegffelen](http://hal.archives-ouvertes.fr/wanegffelen).

²⁶ R. Strong, *Edward VI and the Pope: A Tudor antipapal allegory and its setting*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. 24, 1960, pp.311-313.

²⁷ J. Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England 1535-1660*, University of California Press, Berkeley, 1973, pp.82-100.

²⁸ M. Aston, *The Magistrate as iconoclast. An elizabethan propaganda painting*, in *L'Art e les Revolutions, XXVII congrès international d'histoire de l'art*, Strasburgo, 1-7 settembre 1989, edito da Comité français de l'art, Comité alsacienne pour le development l'histoire de l'art, 1992, pp.127-138.

²⁹ *The Bartsch Illustrated*, a cura di W. Strauss, New York, Abaris Books, 1987, volume n. 56 a cura di A. Dolders p.187, .01, 052.5.

³⁰ Ibid, volume 56, p.70, .01, 017.7.

³¹ M. Aston, cit. 1992, pp.127-138.

³² M. Blum 1989, *La famille de peintres anversois des Francken: étude critique; un cabinet attribué à Frans Francken II*, "Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain", n.22, 1989, pp.29-39, pp. 30-31.

³³ V. Stoichita 1992, "Cabinet d'Amateur" et Scenario Iconoclaste dans la Peinture Anversoise du XVII siècle, in *L'Art e les Revolutions, XXVII congrès international d'histoire de l'art*, Strasburgo, 1-7 settembre 1989, edito da: Comité français de l'art, Comité alsacienne pour le development l'histoire de l'art, 1992, pp.171-192, pp.171-174.

³⁴ M. Westermann, *After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish art 1566-1700*, "Art Bulletin", volume 84, n.2, 2002 pp.351-372; in part. pp.355-356.

³⁵ V. Stoichita 1992, cit. pp.179-180.

³⁶ Per l'asino si veda: M. Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento*, Pacini Fazzi, Lucca, 2001, p.59.

³⁷ Per approfondire ulteriormente attribuzioni e significati si veda: A. Scarpa Sonnino, *Cabinet d'Amatuer. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*, Berenice, 1992, per il quadro di Baltimora pp.39-42, e per quello di Bayreuth pp.55-56.

³⁸ H.W. Janson, *Ape and apes lore*, Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1976, pp. 239-241, e nella nota pp.255-256.

³⁹ V. Stoichita 1992, cit. pp.179-188.

⁴⁰ M. Smith-Podles, *Virtue and Vice. Paintings and Sculpture in two pictures from Walters Collection*, "The Journal of Walters Art Gallery" n.41, 1983, pp.29-44, pp.29-39.

⁴¹ G. Zanelli, *Gabinetto d'amatore con "asini iconoclasti"*, in *L'età di Rubens: committenti e collezionisti genovesi*, a cura di Piero Boccardo, Skira, Milano, 2004, scheda n.19, pp.176-177. Con bibliografia aggiornata.

⁴² J. Howarth, *The Steenwyck family as masters of perspective*, Brepolis, Turnhout, 2009, pp.19-22, e pp.48-51.

⁴³ Sul sito: [ww.https://collab.vuw.leidenuniv.nl/sites/tales/emm](http://collab.vuw.leidenuniv.nl/sites/tales/emm)

[/tales-of-the-revolt/Pages/commemorationAndCommunity.aspx](#), il dipinto è datato al 1610-1630 ca.

⁴⁴ Howarth cit., p.167, scheda B 68 a.

⁴⁵ Se ne trova qualche notizia nel sito www.rijksmuseum.nl/collection/acquisition2007/beeldenstorm; e J. Howarth cit. p.167, scheda B 68 a.