

Studia Ligustica

***Collana di studi on line per l'approfondimento delle tematiche interdisciplinari
riguardanti la storia, le arti e la bibliografia della Liguria***

5

Andrea Lavaggi

***Il Cabinet d'amateur con asini iconoclasti
della Società Economica di Chiavari.
Iconografia, contesto storico, implicazioni religiose, significati culturali.***



Biblioteca Franzoniana 2014

ISBN 978-88-98246-04-5

Il *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti* della Società Economica di Chiavari, eseguito dal pittore anversano Frans Francken II il Giovane (1581-1642) entro il secondo decennio del Seicento, rappresenta per soggetto e autore senz'altro una rarità nell'ambito delle collezioni pubbliche e private italiane. Forse anche per questa sua collocazione "periferica" non è stata presa in considerazione dagli studi internazionali che hanno riguardato sia l'attività pittorica dell'artista sia - soprattutto - la realtà dei "Cabinet d'amateur" e delle gallerie dipinte.

Frans Francken II il Giovane, figlio e allievo di Frans Francken il vecchio, fu certamente il più noto e il più talentuoso della sua famiglia, attiva in ambito artistico per cinque generazioni tra il XVII e il XVIII secolo, soprattutto in Anversa e in Francia¹. Per lungo tempo la sua arte e le sue opere sono state studiate superficialmente, fino a quando negli anni Ottanta la studiosa Ursula Härting non ha intrapreso al riguardo una serie di studi critici e analitici².

¹Frans Francken II il Giovane apparteneva alla terza generazione di artisti. Le attività individuali di molti dei Francken sono difficili da individuare, e spesso non è possibile distinguere le opere dei vari membri, dei quali talvolta si conoscono poche opere certe. Vi furono tuttavia alcune personalità che emersero per la loro produzione artistica. Si ricordano Hieronymus Francken I (Herentals, ca. 1540-Paris, 1610), Frans Francken I (Herentals, 1542-Antwerp, 1616), Ambrosius Francken I (Herentals, ca. 1544-Antwerp, 1618), Hieronymus Francken II (Antwerp, 1578-Antwerp, 1623), Frans Francken II il Giovane (Antwerp, 1581-Antwerp, 1642). Anche i figli di Frans Francken II il Giovane continuarono l'attività di famiglia, sebbene con minor successo: Frans Francken III, il più apprezzato di questa generazione, Hieronymus Francken III (Antwerp, 1611 – dopo il 1661), specializzatosi in soggetti religiosi, Ambrosius Francken III (Antwerp, 1614-Antwerp, 1662). Sulla famiglia Francken si veda U. Härting, *Francken family, Frans Francken II the younger*, in «The Dictionary of Art», vol. 11, London 1996, pp. 716-720, con relativa bibliografia.

²Studi però non tradotti in italiano e poco conosciuti in Italia: U. Härting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II 1581-1642. Ein repräsentativer Werkkatalog*, Hildesheim, G. Olms verlag, 1983; U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989. Oltre a pale d'altare e a soggetti storici e mitologici, egli produsse soprattutto piccoli "Cabinet" dipinti con soggetti storici, mitologici e allegorici. L'artista fu certamente debitore del contesto culturale e pittorico in cui era nato, ma il suo ruolo fu soprattutto quello di un innovatore: i suoi "Cabinet" influenzarono infatti artisti quali Jan Brueghel, Rubens e David Teniers, mentre i suoi precoci dipinti di "monkey kitchens" (scene allegoriche dei vizi umani rappresentate da scimmie) furono presi a modello da diversi artisti successivi; fu anche in relazione con i più importanti pittori fiamminghi contemporanei, tra i quali certamente Van Dyck e, probabilmente, Rubens. Per una breve biografia dell'artista, cfr. anche R. Besta, in *L'Età di Rubens*, cit., p. 548. La più recente esposizione – con catalogo relativo - dedicata all'artista è *Frans II. Francken. Die Anbetung der Könige und andere Entdeckungen*,

La tavola si inserisce nella produzione più nota – anche se non più cospicua – dell'artista, conosciuto in particolare per l'esecuzione dei cosiddetti "Cabinet d'amateur", composizioni intertestuali tipicamente fiamminghe, raffiguranti immaginari interni di gallerie e di studioli contenenti numerosi altri dipinti, oggetti di varia natura, "curiosità" e "meraviglie", spesso articolati in modo da suggerire significati allegorici³ [fig. 1 >>].

All'interno del catalogo delle opere conosciute di Frans Francken, al di là dei più numerosi "Cabinet d'amateur" tradizionali, si possono individuare altre sette composizioni in cui compaiono espressamente gli "asini iconoclasti": quelle di Anversa al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten [fig. 2 >>], di Londra a Buckingham Palace, di Londra del Courtauld Institute of Art, di Monaco del Bayerische Staatsgemäldesammlungen⁴ [fig. 3 >>], di Roma della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini [fig. 4 >>], di Berlino (vendita all'asta), di Tolosa al Musée des Augustins⁵.

Petersberg, M. Imhof, 2009, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 14 novembre 2009 – 18 aprile 2010), a cura di B. Brinkmann.

³Le origini e la cronologia dei "Cabinet d'amateur" propriamente detti rappresentano un problema ancora aperto; alcuni esemplari, tra cui quello della Società Economica di Chiavari, oltre ad alcuni senza firma né data provenienti dalla bottega dei Francken, sembrano avere «caratteri arcaici che ne farebbero i probabili incunaboli del genere» (V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 124); sull'origine dei "Cabinet d'amateur" cfr. anche Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton University Press, 1987, pp. 62-65. Sui "Cabinet d'amateur" si veda, tra le numerose pubblicazioni: O. Impery, A. MacGregor, *The Origins of Museums. The cabinets of curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985; A. Scarpa Sonino, *Cabinet d'amateur: le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano, Berenice, 1992; U. Härting, *Cabinet picture*, in «The Dictionary of Art», vol. 5, London 1996, pp. 351-354, con relativa bibliografia; P. Griener, *Le monde dans una chambre. Collectionneurs et marchands*, in *Le grand atelier, Chemins de l'art en Europe V-XVIII siècle*, catalogo della Mostra (Bruxelles, 5 ottobre 2007-20 gennaio 2008), Bruxelles, Europalia International, 2007, pp. 252-261, 330-333. Sulle wunderkammer, A. Lugli, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 2005; *Willem van Haecht: room for art in 17th century Antwerp*, catalogo della mostra (Rubenshuis di Anversa 28 novembre 2009-28 febbraio 2010; Mauritshuis, The Hague 25 marzo-27 giugno 2010), a cura di A. Van Suchtelen., B. Van Beneden, Zwolle, Waanders 2009.

⁴Una scheda del dipinto a Monaco di Baviera in A. Scarpa Sonino, *Cabinet d'amateur*, cit., pp. 55-56.

⁵U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., pp. 368-374, nn. 440-464; in particolare, per il dipinto conservato presso la Galleria di Palazzo Barberini, n. 451 a p. 371.

La ricerca archivistica e lo studio effettuati in occasione della mostra genovese del 2004 *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*⁶ hanno permesso di fare luce rispettivamente sulla provenienza dell'opera e sul generale significato iconografico del dipinto chiavarese, lasciando però spazio per una serie di ulteriori considerazioni in particolare sui significati e sulle numerose e complesse implicazioni artistiche, storiche, religiose e intertestuali di respiro pienamente europeo sottese al dipinto, soprattutto in considerazione dell'esplicita raffigurazione di iconoclastia, così poco frequente in ambito artistico⁷.

Da una parte, infatti, i "Cabinet d'amateur" rappresentano il trionfo e il culmine della cultura ancora cinquecentesca – cultura propria non solo del nord Europa e che peraltro ha a sua volta stretti rapporti con il mondo dell'arte⁸ - dell'accumulo non organizzato di curiosità e meraviglie, dall'altra aprono già le porte all'osservazione e alla rappresentazione – per quanto non ancora del tutto razionali - del mondo dell'esperienza e del nuovo metodo scientifico caratteristici del Seicento⁹: a questo proposito non appare casuale la provenienza del dipinto di Chiavari che,

⁶ Si vedano le specifiche note successive per i riferimenti bibliografici degli studi accennati.

⁷ Anche le recenti mostre alle quali è stato esposto il dipinto non hanno aggiunto sostanziali elementi per il suo studio e la sua analisi. Il dipinto è stato esposto all'Europalia International di Bruxelles: *Le grand atelier*, cit., n. XIV.6, p. 331. Più recentemente è stato esposto anche alla mostra *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo* (Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio – 19 luglio 2009); catalogo a cura di L. Tongiorgi Tomasi e A. Tosi, Firenze, Giunti, 2009, n. 51 a p. 346, e alla mostra *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi* (Milano, Gallerie d'Italia e Museo Poldi Pezzoli, 15 novembre 2013 - 2 marzo 2014); catalogo a cura di L. Galli Michero e M. Mazzotta, Milano, Skira-Mazzotta, 2013, scheda n. 15 a pp. 209-210, fig. a pp. 76-77. Per una sintetica ma aggiornata rilettura del dipinto si veda A. Lavaggi, *Il "tavoliere d'inganno" del nuovo Museo di Palazzo Ravaschieri*, in «La Casana», anno LIII, n.3 (luglio-settembre 2011), pp. 24-27.

⁸ A questo proposito si veda: L. Salerno, *Arte, scienza e collezioni nel Manierismo*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi* vol. III, Roma, De Luca, 1963; G. Olmi, *Arte e natura nel Cinquecento bolognese. Ulisse Aldrovandi e la raffigurazione della natura*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII sec.*, Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, Clueb, 1982; L. Tongiorgi Tomasi, *Collezioni e immagini naturalistiche in Toscana dal '500 al '700. La nascita dei musei scientifici ed il rapporto arte-scienza*, in «Museologia scientifica», V, 1988; G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992; K. Pomian, *Collezionisti, amatori, curiosi*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

⁹ Cfr. G. Olmi in *Il cannocchiale e il pennello*, cit., pp. 95-105.

come si è visto, faceva parte di una collezione, quella di Gerolamo Balbi, connotata da una decisa attenzione nei confronti di tematiche legate alla scienza e alla cultura aggiornata.

Provenienza, iscrizioni e datazione

Nell'*Inventario de Quadri spettanti all'heredità del quondam Signor Gerolamo Balbi che sono appresso alla Magnifica Geronima Balbi* [vedova dello stesso], documento relativo alle successioni di Gerolamo (†1627) e Gio. Agostino Balbi (†1621), rispettivamente zio e nipote, riferito all'anno 1627 ma redatto nel 1649¹⁰, compare «un quadro di un studio maniera fiamenga del Franch» che Piero Boccardo ha in più occasioni identificato con il dipinto di Frans Francken II il Giovane ora appartenente alla Società Economica di Chiavari¹¹.

Il dipinto avrebbe dunque fatto parte dell'importante collezione di opere d'arte che risulta appartenuta a Gerolamo Balbi, collezione particolarmente significativa sia perché caratterizzata da una notevole consistenza di opere fiamminghe (nell'inventario dei quadri di Gerolamo, su circa centocinquanta dipinti, più di un terzo, per la precisione sessantacinque, sono fiamminghi¹², segno tangibile dei rapporti intessuti dalla famiglia Balbi con le Fiandre), sia se non ancor più perché connotata da una decisa attenzione da parte di Gerolamo nei confronti di tematiche legate alla scienza ed alla cultura aggiornata, come dimostra anche l'inventario dei libri presenti nella sua biblioteca¹³. Dopo la menzione nel citato inventario del 1649 non si

¹⁰*Inventario de Quadri spettanti all'heredità del quondam Signor Gerolamo Balbi [†1627] che sono appresso alla Magnifica Geronima Balbi s.d. ma 1649*, A.S.G., Notai antichi, notaio Gio. Luca Rossi, f. 2, anni 1647-49, s.d., pubblicato in P. Boccardo-L. Magnani, *La committenza [della famiglia Balbi], in Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1987, pp. 78-80, note 11, 14 e 16.

¹¹P. Boccardo, *Dipinti fiamminghi del secondo Cinquecento a Genova: il ruolo di una Collezione Balbi*, in *Pittura Fiamminga in Liguria*, Genova, Banca Carige-Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1997, pp. 152-153, 159; P. Boccardo, *Gerolamo (1546-1627) e Gio. Agostino (1582-1621) Balbi*, in *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della Mostra (Genova, Palazzo Ducale) a cura di P. Boccardo, Milano, Skira, 2004, pp. 166-167, 176.

¹²P. Boccardo, in *L'Età di Rubens*, cit., p. 164.

¹³Sulla collezione di dipinti di Gerolamo Balbi, cfr. P. Boccardo, in *Pittura Fiamminga in Liguria*, cit., pp. 153-155. Sulla biblioteca di Gerolamo, cfr. invece E. Grendi, *I Balbi*, Torino, Einaudi, 1992, p. 101; A. Lavaggi, *La scienza in Liguria nei secoli XVI e XVII: limiti, propensioni, individualità. Alcuni aspetti e considerazioni*, in «Physis», vol. XLII, 2005, n. 1, pp. 506-508. I fratelli Gerolamo e Bartolomeo Balbi

hanno più notizie del dipinto fino all'Ottocento, quando l'Alizeri¹⁴ la notò in casa di Maria Torriglia, vedova di Agostino Balbi (1772-1835), figlio di Anna o Marianna, moglie di Goffredo Zoagli, descrivendola come «un tavoliere d'inganno di cui non può vedersi cosa più gaia e diligente»¹⁵. In seguito a passaggi non ancora documentati, il dipinto è poi pervenuto nel 1901 alla Quadreria della Società Economica tramite il lascito dell'avvocato Vittorio Botti¹⁶.

La bibliografia riferisce la presenza della firma del pittore anversano (in basso a destra, «F. FRANCK-INVENTOR»), seguita dall'anno di esecuzione di cui, a causa di una lacuna della vernice, indica essere individuabile soltanto la prima metà, «16»¹⁷; la data completa è stata

avevano lavorato come mercanti di seta ad Anversa, e proprio grazie alla loro attività di collezionisti un notevole numero di dipinti fiamminghi venne importato a Genova tra il 1595 e il 1617. Bartolomeo, documentato ad Anversa dal 1565, vi sposò nel 1572 Lucrezia Zantfort; console della "Nazione genovese" nella città fiamminga per due volte, rispettivamente nel 1573 e nel 1592, vi morì improvvisamente nel 1593; Gerolamo, che aveva raggiunto in un secondo momento il fratello tenne il consolato nel 1585 – anno in cui risulta essere stato uno dei dodici eminenti mercati genovesi ad aver finanziato l'erezione di una colonna trionfale per l'ingresso di Alessandro Farnese in Anversa - e nel 1591, ma risulta rientrato preventivamente a Genova nel 1595. Gio. Agostino, figlio di Bartolomeo, nacque ad Anversa nel 1582; morto il padre, venne portato a Genova dallo zio nel 1595, ma tornò nel capoluogo fiammingo nel 1608, e lì sposò a sua volta una tal Agnese pur sempre anversana; eletto console della "Nazione genovese" nel biennio 1610-11, risulta che nel 1615 abbia fondato ad Anversa il convento di San Francesco da Paola. Dopo essere tornato a Genova nel 1617, si recò nuovamente ad Anversa dove risiedette fino all'estate del 1621; morì poi sulla via del ritorno a Genova il 13 settembre di quell'anno. Per un approfondimento sulla collezione Balbi e in particolare sui dipinti fiamminghi, si veda anche P. Boccardo, in *L'Età di Rubens*, cit., p. 164.

¹⁴F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846-1847, vol. II (1847), p. 659.

¹⁵ Cfr. P. Boccardo, in *L'Età di Rubens*, cit., p. 176.

¹⁶ Nel 2010 il dipinto è stato inserito nel percorso espositivo del nuovo Museo di Palazzo Rivaschieri: cfr. A. Lavaggi, *Il patrimonio artistico del nuovo Museo di Palazzo Rivaschieri*, in «Atti della Società Economica di Chiavari», 2011-2012 [2013], pp. 177-200.

¹⁷ Cfr. M. Fontana Amoretti- M. Plomp, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections, I, Liguria*, Firenze, Centro Di, 1998, pp. 140-141, n. 168; G. Zanelli in *L'Età di Rubens*, cit., scheda n. 19, p. 176. La firma in questione potrebbe trovarsi sul retro della tavola, non essendo oggi visibile sulla superficie dipinta; l'inserimento del dipinto nel clima box e la sua collocazione attuale non consentono la verifica di tale ipotesi. Da rilevare che nel 1922 il Labò (M. Labò, *La Quadreria della Società Economica di Chiavari*, in «Atti della Società Economica di Chiavari», 1922, pp. 66-67), nell'illustrare le opere della Quadreria della Società Economica, riportava nella scheda relativa al dipinto del Francken una firma «chiara, distribuita in due linee una sopra l'altra, verso il centro, IOHANNES 606/FFRANCK IN it f, e cioè Iohannes F. Francken invenit fecit 1606», firma che probabilmente, non essendo

variamente interpretata in 1606, 1620 o 1626: come nota Gianluca Zanelli, la presenza al centro della composizione del dipinto firmato «FFRANCK IN. ET F.» e raffigurante *Salomone che adora gli idoli* (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts) [fig. 5 >>; fig. 6 >>], databile, secondo Ursula Härting, intorno al 1615¹⁸, permette di avere un termine di datazione *post quem* discretamente attendibile, rendendo poco probabile l'ipotesi che il dipinto sia stato eseguito nel 1606; anche l'analisi stilistica della tavola fa propendere per una simile datazione: risale infatti all'incirca a quegli anni (1620 ca.) un deciso mutamento nella resa coloristica delle sue opere, con un progressivo abbandono dei toni bruni, olivastri e quasi monocromi in favore di un progressivo ampliamento dello spettro tonale e della brillantezza dei colori, caratteristiche almeno in parte già riscontrabili nel "Cabinet d'amateur" chiavarese. Anche l'impasto dei pigmenti non è affine a quello delle prime opere, più grasso e denso, ma sembra accordarsi meglio con quello dei suoi dipinti successivi, realizzati con un impasto più magro e fluido, sebbene non ancora steso in molteplici strati quasi trasparenti, metodo riscontrabile nelle sue opere "mature" degli anni Trenta.

I primi "Cabinet d'amateur" del Francken, inoltre, risalgono con certezza al 1612 (dipinto venduto all'asta di Sotheby's, Londra, il 19 aprile 1967, lotto 112): nell'eventualità che il dipinto della Società Economica possa essere datato 1606, ci troveremmo di fronte ad un'opera sorprendente per precocità: si tratterebbe, infatti, con ogni probabilità, del primo "Cabinet" conosciuto realizzato dal Francken. In ogni caso la data porta a escludere che l'acquisto sia stato fatto ad Anversa dallo stesso Gerolamo, dal momento che egli tornò definitivamente a Genova nel 1595; non si può tuttavia scartare l'ipotesi che altri membri della famiglia Balbi possano avere effettuato l'acquisto direttamente nelle Fiandre: lo stesso Gio. Agostino si recò più volte ad Anversa fino al 1621, anno della sua morte.

Un'altra iscrizione, «JOHANNES GOL IN», è presente nel quadro *Contadini vicino a un focolare* (in basso a destra), in alto al centro della composizione; il quadro nel quadro è però comunemente attribuito al pittore anversano Pieter Balten¹⁹. Un'ultima iscrizione («BASAN

reperibile sul dipinto nella sua interezza, è frutto della "combinazione" delle distinte firme presenti sui due quadri sopra citati (il Labò legge «GOL» come «606»?); non vi sono peraltro riscontri sul secondo nome dell'artista, ipotizzato dal Labò stesso nella sua scheda (M. Labò, *La Quadreria della Società Economica*, cit., p. 67).

¹⁸G. Zanelli, in P. Boccardo - G. Zanelli, scheda n. 19 in *L'Età di Rubens*, cit., p. 176; sul *Salomone che adora gli idoli* (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts), cfr. U. Härting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., p. 247, n. 77.

¹⁹ Cfr. M. Fontana Amoretti- M. Plomp, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings*, cit., pp. 140-141, n. 168.

71») si trova nel dipinto raffigurante la *Natività della Vergine*, collocato appena a sinistra del quadro attribuito a Pieter Balten, mentre il disegno a matita rossa con *Due musicanti*, riferibile ad una stampa di Lucas van Leyden (Leida, 1494-1533) reca in controparte una «L»²⁰.

Struttura compositiva e iconografia

Il dipinto, di eccezionale qualità e ottimamente conservato²¹, è sapientemente costruito nelle sue diverse parti [fig. 1]: la contrapposizione tra interno ed esterno è mediata dalla balaustra e dalle rose che sembrano appartenere ad entrambi i piani; allo stesso modo la presenza del ripiano in basso, con oggetti di varie forme e dimensioni, dipinti con minuziosa attenzione nei confronti dei particolari, ad esempio nel tratteggio delle ombre, conferisce profondità al dipinto.

Tra i vari “Cabinet d’amateur con asini iconoclasti” dipinti dal Francken, le versioni di Anversa²² [fig. 2] e di Buckingham Palace sono quelle che più si avvicinano per struttura compositiva al dipinto di Chiavari. Le altre versioni mantengono l’apertura sulla destra, di solito sottolineata da un grande arco, ma prevedono l’allargamento dello spazio rappresentato, che diventa una grande sala con quadri alle pareti e figure umane. In ogni caso si può affermare che il dipinto della Società Economica è quello in cui viene riservato agli “asini iconoclasti” il maggiore spazio. L’opera presenta una netta distinzione tra la parte alta, costituita da una parete occupata interamente da dipinti ad eccezione del cavalluccio marino appeso sulla sinistra (*parete di quadri*, come viene chiamata) e da un ripiano in basso [fig. 7 >>], su cui sono raccolti numerosissimi oggetti di vario tipo (conchiglie multicolori dalle svariate forme, un piattino in rame decorato, un dente di squalo, un fermaglio giapponese, un paio di occhiali, e poi

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Solo la tavola superiore si presenta leggermente imbarcata; per precauzione il dipinto è stato collocato all’interno di un climabox appositamente realizzato.

²² Il dipinto di Anversa è particolarmente simile, con una serie di precise ricorrenze per quanto riguarda gli oggetti posati sul tavolo; è firmato «F. FRANCK» e datato tre volte 1618 e 1619 (Anversa, Royal Museum of Fine Arts, inv. n. 816); cfr. *The Golden Cabinet. Royal Museum at the Rockox House*, guida per il visitatore, pubblicata anche *on line* all’indirizzo:

<http://www.kmska.be/export/sites/kmska/content/Documents/Tentoonstellingen/GC_bezoekersgids_EN_03_2013_LR_v2.pdf> (visitato aprile 2014), Anversa, VZW Museum Nicolaas Rockox-KMSKA, 2013, pag. 55; una scheda del dipinto anche in A. Scarpa Sonino, *Cabinet d’amateur*, cit., p. 52.

medaglie, monete, soprammobili, scatole decorate, secondo un gusto che risente ancora del clima delle *Wunderkammer* del primo Rinascimento) e lo sfondo, sulla destra, in cui figure con la testa asinina, gli “asini iconoclasti”, si scagliano contro tutto ciò che rappresenta le arti e le scienze, dove si riconoscono libri, dipinti, un liuto, una sfera armillare, elementi architettonici classici, una scultura che regge in mano una sfera, identificata dubitativamente da Gianluca Zanelli come la musa Urania²³ [fig. 8 >>]. Una simile struttura compositiva è peraltro piuttosto diffusa nelle opere del Francken, anche in quelle di diverso soggetto²⁴.

Tra i dipinti “appesi” alla parete, in coerenza con la moda diffusa nell’ambito del collezionismo di inizio Seicento, soggetti religiosi e biblici si alternano a ritratti, paesaggi e scene di vita quotidiana. I tre soggetti sacri si concentrano nella composizione al centro - *Salomone che adora gli idoli* dello stesso Francken [fig. 5], nella versione conservata al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles²⁵ [fig. 6]- e in alto (*Natività della Vergine* e *San Giovanni Battista nel deserto*); numerosi sono i paesaggi: due paesaggi rocciosi, in alto a sinistra e in basso a destra, accostabili alle opere di pittori paesaggisti fiamminghi quali Joos de Momper e Paul Bril, entrambi anversani e coevi del Francken, alcuni paesaggi con figure (il dipinto a sinistra richiama i paesaggi invernali di Peter Brueghel e della sua bottega); il *Paesaggio con mulino* in basso al centro [fig. 9 >>] è vicino ai coevi dipinti di soggetto analogo di Jan Brueghel il Vecchio [fig. 10 >>], secondogenito di Peter il Vecchio²⁶; il quadretto di soggetto “notturno” in basso a sinistra [fig. 11 >>] trova una precisa rispondenza con lo sfondo dell’*Allegoria dell’orrore delle guerre* (Amburgo, collezione privata), dipinta dallo stesso Francken però nel 1608²⁷ [fig. 12 >>]; non manca una scena d’interno, rappresentata dal dipinto *Contadini davanti a un focolare*, dipinto “alla maniera” di Pieter Brueghel il Vecchio, in alto al centro [fig. 13 >>]; la varietà dei generi

²³G. Zanelli, in *L’Età di Rubens*, cit., p. 176.

²⁴ Si pensi ad esempio al *Banchetto di Ester* della Národní Galerie di Praga oppure al *Salomone che adora gli idoli* conservato a Bruxelles al Musée des Beaux-Arts.

²⁵U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., p. 247, n. 77.

²⁶Si vedano, ad esempio il *Paesaggio con mulini a vento* di Jan Brueghel il Vecchio, datato 1611 e conservato presso la Gemaldegalerie di Dresda (inv. n. 886; cfr. *Gemaldegalerie Alte Meister Dresden-Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, a cura di H. Marx, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005, vol. II, p. 693) e quello, datato anch’esso al 1611, conservato presso la Alte Pinakotek di Monaco di Baviera (inv. n. 1892; cfr. *Alte Pinakothek. Flämische Malerei*, a cura di M. Neumeister, München, Hatje Cantz Verlag, 2009, pp. 128-129)

²⁷U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., fig. 9 a p. 73, n. 368 a p. 346.

pittorici è completata dal ritratto di figura maschile, dal vicino disegno a matita rossa raffigurante *Due musicanti* e dallo *Studio per animali* su sfondo bianco in alto a sinistra [fig. 14 >>]: quest'ultimo può essere identificato, considerate la precisa corrispondenza delle particolari movenze degli animali, come uno studio per il dipinto *La Creazione di Eva*, realizzato dallo stesso Francken in collaborazione con Jan Brueghel II e conservato alla Gemäldegalerie di Dresda²⁸ [fig. 15 >>].

Tra gli oggetti presenti nel "Cabinet" troviamo poi altri due piccoli ritratti maschili entro due ovali, uno a monocromo, l'altro dipinto (quest'ultimo è un ritratto dello stesso Francken)²⁹, oltre ad un medaglione in ottone con due busti di profilo, identificabili, grazie all'iscrizione riportata («HENR. IIII R. CHRI. MARIA AVGVSTA», ancora leggibile) con Enrico IV di Borbone, re di Francia, e con la regina Maria de' Medici, sposata in seconde nozze nel 1600³⁰ [fig. 16 >>; fig. 17 >>]. Sul tavolo, retto da un piedistallo in legno, anche un piccolo mappamondo (forse una sfera celeste), possibile rimando alla scultura dello sfondo che regge in mano una sfera.

Si noti anche lo sporgersi appena accennato del libro d'ore miniato e di alcune conchiglie in avanti, oltre il piano, illusivamente quasi oltre la superficie del dipinto, verso la nostra dimensione, in un ultimo slancio metapittorico.

E' da sottolineare come numerosi dipinti e alcuni oggetti presenti nel quadro di Chiavari siano stati inseriti dal Francken anche in altre versioni dello stesso soggetto o di soggetto simile, siano essi semplici "Cabinet d'Amateur" o "Cabinet d'amateur con asini iconoclasti".

Tra le numerose ricorrenze, si possono menzionare il *San Giovanni Battista nel deserto* che compare anche nel quadro di Buckingham Palace, il ritratto maschile rettangolare che si trova anche nell'*Interno di galleria con asini iconoclasti* di Monaco, il *Paesaggio con mulino*, presente nel "Cabinet" di Anversa [fig. 18 >>], il dipinto raffigurante *Contadini davanti a un focolare*, presente anche nell'*Atelier di un pittore* di Digione³¹ [fig. 19 >>]; il ritratto maschile rettangolare

²⁸Ivi, p. 227, n. 2, cfr. *Gemaldegalerie Alte Meister Dresden*, cit., vol. II, fig. 945 a pag. 259. Dio creò Adamo ed Eva, insieme con le piante e gli animali, il sesto giorno della creazione: cfr. *Genesi*, 1, 24-31.

²⁹Ivi, pp. 22-23, 368 n. 442.

³⁰Lo stesso medaglione, già erroneamente riferito agli arciduchi delle Fiandre Alberto d'Austria e Isabella, è inserito nel *Cabinet* dello stesso Francken conservato ad Anversa (si veda la nota 30); il Francken riproduce con precisione un vero medaglione, coniato a Norimberga tra il 1600 e il 1610 (<<http://numismatica-francese.simone-numismatica-e-storia.lamoneta.it/moneta/FR-EIV/3>>, visitato aprile 2014).

³¹U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., p. 369, n. 447.

ritorna nel *Cabinet d'amateur* di Brentford³²; il ritratto ovale del Francken, appoggiato sul ripiano, è stato usato anche nel dipinto conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, in cui si nota anche la figura maschile monocroma che nel dipinto di Chiavari è collocata appena sotto il ritratto rettangolare³³ [fig. 20 >>].

Tra i soggetti che più frequentemente ricorrono nei "Cabinet" del Francken e di altri artisti della stessa famiglia vi è anche la "città che brucia" [figg. 11, 12], soggetto - qui già identificato anche come un dettaglio di un'altra opera del Francken – reso celebre in particolare dai due piccoli dipinti di Jan Brueghel il Vecchio *Lot e le sue figlie* e *L'incendio di Troia* [fig. 21 >>], dipinti intorno al 1595-1596³⁴: oltre ad essere presente nel dipinto di Chiavari, in basso a sinistra, troviamo il medesimo quadro nel già citato dipinto di Roma della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, in quello di Roma della Galleria Borghese, nell'*Atelier del borgomastro Nicholas Rockox* di Monaco e nel *Cabinet d'amateur di Sebastian Leerse* di Anversa³⁵.

Anche gli oggetti da *Wunderkammer* ricorrono in numerosi dipinti del Francken: tra quelli più vicini al quadro della Società Economica, si ricordano le già citate versioni di Anversa, di Vienna, di Buckingham Palace, di Brentford, dell'Historisches Museum di Francoforte³⁶.

Contesto storico: Anversa tra XVI e XVII secolo

Anversa aveva vissuto un grande periodo di prosperità in particolare nel corso del XV secolo e nella prima metà del secolo successivo³⁷. Questo splendore poggiava in buona parte su solide basi economiche, e Anversa, agli inizi del Cinquecento, coi suoi grandi mercanti-banchieri che controllavano il commercio d'Europa e del Nuovo Mondo, era una delle capitali economiche europee. Il boom economico della città si concretizzò con la costruzione della nuova Borsa, che

³²Ivi, p. 369, n. 445.

³³Ivi, tav. 62 a p. 330, n. 442 a p. 368.

³⁴Cfr. *Alte Pinakothek. Flämische Malerei*, cit., pp. 94-97.

³⁵Per i riferimenti alle opere nel catalogo generale del pittore si vedano le note precedenti.

³⁶U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., p. 368, n. 444.

³⁷Nel 1520 Carlo V era entrato trionfalmente in Anversa. Le Fiandre erano in quel tempo l'occhio d'Europa. La musica dei Paesi Bassi aveva conquistato l'Europa; anche l'architettura dei Paesi Bassi aveva invaso la Spagna, e la stessa corte spagnola era in qualche modo l'immagine di quella borgognona, basti pensare che il più alto ordine cavalleresco spagnolo, l'Ordine del Toson d'Oro, era di importazione fiamminga. Erasmo da Rotterdam era una delle guide intellettuali più influenti d'Europa.

fu eretta nel 1531 su iniziativa del magistrato di Anversa. La città aveva strappato a Bruges il primato nei commerci e nelle arti: da tutta Europa giungevano artisti per perfezionarsi, artisti dalla più diversa provenienza che portarono ad Anversa le più disparate concezioni artistiche. Cinquant'anni più tardi il quadro era notevolmente mutato: in seguito al trasferimento della corte in Spagna, i Paesi Bassi avevano perso il loro sovrano e avevano visto diminuire la loro importanza politica ed economica³⁸. Dalla metà del XVI secolo la prosperità di Anversa subì così una serie di colpi tremendi, divenendo in breve il bastione dei calvinisti contro la Controriforma spagnola. Dopo il crollo della Borsa, nel 1566 fu la volta degli iconoclasti: i predicatori calvinisti guidarono i poveri della città – era un anno di carestia - contro le immagini, un antico gesto radicale a cui i riformatori si erano opposti, incluso lo stesso Lutero³⁹. Per gli iconoclasti distruggere le immagini dei santi e gli emblemi della Chiesa cattolica equivaleva a distruggere simbolicamente Roma, la città dell'Anticristo e Nuova Babilonia⁴⁰. In nessun paese del nord Europa le immagini da distruggere erano numerose quanto nei Paesi Bassi, e le perdite artistiche che questi moti causarono furono ingenti.

Implicazioni religiose: Riforma, Iconoclastia, idolatria, Controriforma

La memoria dell'ondata distruttrice degli iconoclasti doveva essere certamente ancora viva nell'ambiente culturale anversano degli inizi del Seicento, ambiente in cui si trovò ad operare Frans Francken II il Giovane. Le scene di esplicita iconoclastia sono tuttavia estremamente rare

³⁸Poco a poco Filippo II, con la sua politica di decisa repressione nei confronti dei Paesi Bassi, li aveva condotti alla rivolta. La rivolta politica si era trasformata in guerra civile, e questa in guerra ideologica fomentata da potenze straniere. Il Nord indipendente, protestante, dominato dalla Provincia d'Olanda e dalla nuova dinastia d'Orange, e il Sud riconciliato ovvero riconquistato: il cattolico Belgio, o meglio le Fiandre, come lo chiamarono sempre gli Spagnoli, ora completamente assoggettato al loro potere.

³⁹Secondo Lutero, la cui posizione rispetto a quella di tutti gli altri aderenti alla Riforma è più sfumata, l'immagine non deve essere distrutta, bensì semplicemente neutralizzata; questa neutralizzazione si sarebbe concretizzata nella decontestualizzazione delle immagini sacre: quello che in una chiesa costituiva un "idolo" sarebbe stato considerato come una "semplice opera d'arte" in un ambiente secolare. Per un approfondimento sui vari aspetti della Riforma, cfr. R.H. Bainton, *La Riforma Protestante*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2000.

⁴⁰V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 99 e note relative.

in pittura, e anche per questo motivo il dipinto della Società Economica di Chiavari è da considerarsi di grande importanza⁴¹.

⁴¹Tra i dipinti che presentano esplicite scene di iconoclastia un cenno particolare meritano due *Cabinet d'amateur con allegoria della pittura* attribuiti a Hieronymus Francken II e conservati al Museo del Prado e alla Walters Art Gallery di Baltimora (cfr. V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., fig. 56 a p. 122; fig. 58 a p. 123; figg. 61-63 a pp. 129-130). A prima vista possono apparire come due tradizionali "Cabinet d'amateur" raffiguranti una galleria d'arte, ma una più attenta analisi rivela come il dipinto in basso al centro sul pavimento, osservato da due galantuomini, raffiguri in miniatura un altro *cabinet*, dominato dalla presenza di quattro esseri zoocefali, che gettano i quadri a terra, ne distruggono le cornici e rompono anche alcuni strumenti musicali (non è un caso che uno dei quadri distrutti raffiguri un San Girolamo nello studio); ma non è tutto, perché sulla parete di fondo, al centro, è "collocato" un grande dipinto raffigurante un'*Allegoria della pittura*, che richiama allegoricamente la scena e il significato iconoclasti: la Pittura è caduta a terra per colpa di un mostro dalle orecchie asinine, ma accorrono in suo soccorso la Fama (riconoscibile dalla tromba, suo attributo), che sorregge la Pittura e l'aiuta ad alzarsi, e Minerva, dea della saggezza, che rivolge la lancia contro il mostro, che cade a terra (Cfr. V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., pp. 128-131; si veda anche Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp*, cit., p. 68). In certi casi i rimandi e i riferimenti dei dipinti con "asini iconoclasti" possono assumere risvolti più intellettuali e letterari. Tra le particolarità di un piccolo dipinto ad olio su rame, conservato a Tolosa al Musée des Augustins e attribuito a Frans Francken II il Giovane, *l'Onocentaure*, in cui un asino iconoclasta irrompe nella stanza di una collezione alla presenza di tre figure maschili, distruggendo oggetti e opere d'arte, vi è la presenza, tra gli oggetti della collezione, del quadro di Rubens raffigurante *Sansone e Dalila*, sul quale sta per abbattersi la follia distruttrice dell'asino iconoclasta: è forse ironicamente voluto il richiamo al soggetto biblico di Sansone che stermina i filistei con una mascella d'asino (*Giudici*, 15, 14-19). Stoichita cita anche un quadro di anonimo al museo della Certosa di Douai, in cui è raffigurata un'*Adorazione dei Magi* attaccata dalla simbolica triade calvinista, il "turco" (la miscredenza), il "teppista" (l'ignoranza) e il "ministro" (la Riforma) (V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., fig. 59 a p. 125).

C'è anche da sottolineare come non sempre le immagini raffigurino il punto di vista cattolico: nella *Confisca di una collezione* del pittore François Bunel II (ca. 1590, L'Aia, Mauritshuis) protestante, si vedono degli amministratori cattolici nell'atto di smantellare una collezione di un pittore, probabilmente in seguito ad una delazione: evidentemente il pittore voleva dimostrare che anche i cattolici disprezzavano e danneggiavano il lavoro dell'artista. Per un quadro d'insieme sulle varie problematiche, anche percettive, inerenti l'iconoclastia in pittura, e per la lettura di una serie di dipinti comprendenti tale soggetto, si veda il recente contributo di G. Checchi, *L'iconoclastia raccontata dai pittori*, in «PsicoArt», vol. 2, n. 2, 2011-2012, 32 pp., <<http://psicoart.cib.unibo.it>>.

Di solito gli iconoclasti sono effigiati con lo stesso costume delle bande di “casseur” che imperversarono nelle Fiandre nel 1566. La testa asino che li caratterizza ha dietro di sé una lunga tradizione e fin dagli inizi della Riforma ebbe un ruolo importante nella polemica tra cattolici e protestanti; per i luterani l'asino è il Papa, per i cattolici Lutero. Il berretto da pazzo e le orecchie d'asino sono intercambiabili, in quanto gli iconoclasti sono considerati allo stesso tempo sia asini che pazzi: l'onocefalia figura infatti nelle raccolte di simboli come un geroglifico dell'ignoranza⁴².

In sintesi si può dire che tramite la contrapposizione tra primo piano e sfondo, in parte mediata a livello compositivo dalla balaustra, il Francken voglia mettere in rilievo la divergenza tra la cultura, rappresentata dai quadri e dagli oggetti in primo piano, e la follia distruttiva degli iconoclasti, significativamente raffigurati con protomi asinine [fig. 8].

Rispetto ad altre opere di medesimo o di simile soggetto realizzate dallo stesso Frans Francken, nel *Cabinet* della Società Economica l'artista dilata lo spazio dedicato agli “asini iconoclasti”, accentuando in questo modo il significato allegorico della composizione rispetto ad un carattere altrove più marcatamente e semplicemente descrittivo: è il caso ad esempio del dipinto di Anversa [fig. 2], in cui alla scena iconoclasta è ugualmente dedicata la parte destra del quadro, anch'essa in esterno – con la mediazione questa volta di un parapetto e di un vaso di fiori – ma meno evidente e dettagliata, oppure del dipinto conservato a Monaco, in cui l'esterno che ospita gli iconoclasti è costituito da un grande arco sorretto da pilastri visto di scorcio, che si apre sull'interno di una grande stanza da collezione.

C'è un altro elemento in comune almeno tra le versioni del “Cabinet d'amateur” dipinte dal Francken oggi conservate ad Anversa e a Chiavari: è la presenza, o meglio l'inserimento, di una figura della Madonna nella composizione, che nel dipinto di Anversa assume la forma di una «Madonna della ghirlanda» appesa alla parete⁴³ e nel dipinto della Società Economica di un libro d'ore miniato aperto con l'immagine della *Natività* sulla pagina sinistra e alcuni versi dell'*Ave Maria* su quella destra [fig. 22 >>].

Questo inserimento, se valutato in relazione al contesto storico coevo, assume un ruolo estremamente importante⁴⁴. Non bisogna dimenticare che alla fine del Cinquecento Anversa, nel giro di pochi anni, passò da avamposto calvinista a bastione della Controriforma, metamorfosi sancita dall'assedio spagnolo del 1585 – sotto il comando di Alessandro Farnese,

⁴²V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 126 e note relative.

⁴³*Ivi*, pp. 83-95, fig. 50 a p. 91.

⁴⁴ Un accenno su questo aspetto anche in Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp*, cit., pp. 67-72.

Duca di Parma - e consolidata proprio nei primi due decenni del Seicento con l'insediamento in città dei Minimi di San Francesco da Paola nel 1614, dei Gesuiti nel 1616 e dei Carmelitani nel 1618⁴⁵.

Al di là del meccanismo intertestuale sotteso al procedimento compositivo del "quadro nel quadro", non si può quindi escludere che in ambito cattolico, quale era quello in cui il Francken si trovava in quegli anni ad operare, tale inserimento avesse una valenza "ortodossa", tenuto anche conto dell'importanza assunta dalla figura della Madonna nella Controriforma: tra il 1517 e il 1520 la Riforma protestante aveva messo in discussione non pochi principi della dottrina cattolica, tra cui la presenza della Madonna nel Mistero della Redenzione; essa, infatti, negava a Maria il titolo di mediatrice, per salvaguardare l'unica mediazione di Cristo. Questa posizione metteva in dubbio il punto cardine su cui si fondava il culto della Madonna tra i Cattolici, che vedevano in lei la mediatrice di grazie temporali e spirituali e come tale la veneravano. Per la verità il tema mariano non era al centro della discussione teologica luterana, ma proprio sulla Madonna fece perno il movimento di «difesa» cattolica, che ebbe certamente una grande influenza sulle manifestazioni artistiche di molti dei paesi europei coinvolti. Non sembra quindi casuale, proseguendo in questa chiave di lettura, l'inserimento del Francken nella composizione anche del quadro raffigurante la *Nascita della Vergine* [fig. 14].

È a questo punto perlomeno curioso notare che il Francken, come già rilevato nel paragrafo dedicato alla composizione e all'iconografia, collochi nel dipinto della Società Economica, tra gli oggetti da wunderkammer, quel medaglione che ritrae Enrico IV [fig. 16], primo re francese della dinastia borbonica, la cui vita fu fortemente segnata da conflitti e contrasti religiosi, dalla

⁴⁵Dopo un assedio durato più di un anno, Alessandro Farnese, Duca di Parma, comandante supremo dell'esercito spagnolo, aveva fatto capitolare la città ribelle il 17 agosto 1585. Il trattato di Riconciliazione, che accordò ai commercianti protestanti un periodo di 4 anni per cercare altrove una nuova esistenza, causò un esodo generale dei protagonisti del ceto commerciale di Anversa. Solo coloro che si conciliarono con la chiesa cattolica o che si dichiararono cattolici ortodossi, rimasero in città. Da più di 80.000 abitanti nel 1585 passò a circa 42000 abitanti.

La metamorfosi di Anversa fu completa. L'avamposto calvinista si trasformò in un bastione della Controriforma per i Paesi Bassi. Sulla situazione di Anversa tra XV e XVI secolo, si veda anche *Il tempo di Rubens. Da Anversa a Genova: opere dal Seicento fiammingo*, catalogo della mostra (Genova 1987), Milano, Electa, 1987, in particolare pp. 13-26.

sua conversione al cattolicesimo avvenuta nel 1593 che “gli valse” il trono di Francia⁴⁶, alla sua volontà di porre termine alle guerre di religione francesi (1562-1598) che vedevano opposti cattolici e protestanti⁴⁷, culminato con il noto Editto di Nantes del 13 aprile 1598, con il quale, a certe condizioni e con certi limiti anche territoriali, venne concessa la libertà di culto sul territorio francese.

La rivolta iconoclasta non prendeva come bersaglio l'arte in sé, quanto le immagini specificamente connesse con il culto cristiano⁴⁸. L'idolatria è un problema di ricezione e non di creazione; l'artista fabbrica l'immagine, ma è colui che la recepisce a trasformarla in idolo.

Il primo attacco contro le immagini, quello di Karlstadt a Wittenberg, fu anche il più violento e incondizionato, e a farne le spese furono a dire il vero le immagini in generale, in particolare quelle collocate sugli altari. E' quindi l'ubicazione dell'immagine a determinarne il grado di pericolosità: tutti gli aderenti alla Riforma ritorneranno su questo punto fondamentale; la conclusione è chiara: non si discute di quadri e di immagini concernenti la fede e Dio, bensì di idoli.

A questo proposito Karlstadt cita, come più tardi faranno anche altri aderenti alla Riforma, la satira di Isaia contro l'idolatria (44,9 e segg.): metà di un tronco d'albero fu bruciata per

⁴⁶ La madre Jeanne d'Albret era una convinta calvinista ed aveva allevato il figlio in questa fede. Dopo la Notte di San Bartolomeo (24 agosto 1572) il futuro re dovette abiurare e riabbracciare la fede cattolica; quattro anni dopo tuttavia (1576) egli rinnegò l'abiura, tornando alla fede protestante.

⁴⁷ Nei primi giorni di maggio del 1562 le truppe ugonotte di Francesco di Beaumont, barone des Adrets, arrivarono a Lione saccheggiandola delle immagini sacre, che vennero distrutte o vendute. Di questo episodio storico ci è pervenuto un dipinto (Lione, Musée Gadagne) attribuito alla bottega di Antoine Caron, pittore di Beauvais, appartenente alla scuola di Fontainebleau.

⁴⁸ Per una visione d'insieme su questo tema: D. Freedberg, *The problem of images in northern Europe and its repercussions in the Netherlands*, in «Hafnia», 1976, pp. 25-45; D. Freedberg, *Art and Iconoclasm, 1525-1580. The Case of the North Netherlands*, in *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse Kunst 1525-1580*, catalogo della mostra a cura di J.P. Filedt Kok (Anversa, Rijksmuseum 13 settembre-23 novembre 1986), Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, pp. 69-84; L. B. Parshall e P. W. Parshall, *Art and the Reformation. An Annotated Bibliography*, Boston, G.K. Hall, 1986; D. Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York-Londra, Garland, 1988; O. Christin, *Une révolution symbolique. L'Iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Parigi, Editions de minuit, 1991; S. Michalski, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Londra-New York, Routledge, 1993; *Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, a cura di K. Jonckheere e R. Suykerbuyk, Turnhout, Brepols, 2012.

cucinare o per trarne calore, dell'altra metà si fece una statua. Il legno è identico. Com'è possibile che lo si adori⁴⁹?

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 parola⁵⁰.

Dal punto di vista cattolico, il professore di teologia dell'università di Lovanio, Jan van der Meulen o Molanus (1533-1585), fu il primo ad argomentare approfonditamente la questione della liceità delle immagini sacre, difendendole dagli attacchi protestanti nel suo trattato *De Picturis et Imaginibus Sacris* edito nel 1570. Molanus ribadisce la legittimità delle immagini di culto, purchè depurate da iconografie ed elementi sconvenienti e inopportuni⁵¹.

Appare a questo punto particolarmente significativa anche la presenza, al centro del *Cabinet d'amateur*, al di là dell'evidente volontà autoreferenziale, del dipinto dello stesso Francken raffigurante *Salomone che adora gli idoli*⁵² [figg. 5, 6]: questo soggetto, più volte replicato dallo stesso Francken [fig. 23 >>], nell'arte nordeuropea dei secoli XVI e XVII rifletteva infatti l'atteggiamento critico dei protestanti verso l'uso cattolico delle immagini sacre, considerato dalla Riforma come idolatria: alla condanna nei confronti degli iconoclasti si accosta forse un ammonimento riguardo all'uso – o all'abuso - delle immagini sacre⁵³.

⁴⁹ V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 97, nota 11.

⁵⁰ Cfr. 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, 59-65.

⁵¹ Cfr. D. Freedberg, *Johannes Molanus and provocative paintings*, in «The Journal of Warburg and Courtauld Institutes», 1971, pp. 229-245; D. Freedberg, *The Hidden God. Image and Interdict in the Netherlands in the Sixteenth Century*, in «Art History», 1982, vol. 5, pp. 133-153.

⁵² Salomone, secondo la Bibbia terzo re di Israele, fu famoso per la sua saggezza, ma in tarda età cedette all'idolatria. Oltre al già citato dipinto conservato a Bruxelles, il Francken replicò più volte tale soggetto: cfr. U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., fig. 55 a p. 57, n. 74 a p. 246 (Malibu, Paul Getty Museum, 1622); fig. 68 a p. 70, n. 76 a p. 247 (Clermont-Ferrand, Musée des Beaux-Arts).

⁵³ Cfr. 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.

Strettamente connesso a questo soggetto, dal punto di vista del significato, è senz'altro quello dell'"adorazione del vitello d'oro", più volte ritratto dal Francken nel corso della sua attività⁵⁴ [fig. 24 >>]. D'altra parte bisogna anche considerare la grande rilevanza che, più in generale, ha l'intento "moralizzante" nel *corpus* delle opere del Francken: i suoi dipinti, siano essi di soggetto storico o di carattere religioso e allegorico (si pensi alle numerose ed esplicite raffigurazioni del "memento mori"⁵⁵) sottendono spesso questo aspetto [fig. 25 >>; fig. 26 >>]⁵⁶.

Al significato salvifico sotteso ai soggetti religiosi ritratti nel dipinto si accosta quindi l'esortazione alla *tranquillitas animi* necessaria per il suo conseguimento, un tema chiaramente associato alle idee della filosofia neostoica, che ebbe grande influenza sull'attività del circolo artistico dei Francken e di altri importanti artisti fiamminghi della prima metà del Seicento⁵⁷; il filosofo del diritto Justus Lipsius (Overijssel, 1547 – Lovanio, 1606), principale esponente di questo movimento, campeggia nel noto dipinto di Pieter Paul Rubens *I Quattro Filosofi*⁵⁸, e lo

⁵⁴ Tra le diverse versioni dell'*Adorazione del Vitello d'Oro*: Anversa, Rockox House; Tervuren, Slg. P. de Séjournet (U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., tav. 42 a p. 174, n. 58 a p. 242); Cambridge, Fitzwilliam Museum (*Ivi*, fig. 55 a p. 243). D'altra parte già l'*Adorazione del vitello d'oro* di Lucas van Leyden, dipinto nel 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: cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini, il mondo delle figure, reazioni ed emozioni del pubblico* (1989) trad. it. Torino, Einaudi, 1993, pp. 557-562.

⁵⁵ Cfr. *Frans II. Francken. Die Anbetung der Könige*, cit., pp. 70-77.

⁵⁶ Si vedano ad esempio le diverse versioni del *Giudizio Universale* e delle *Sette opere di Misericordia* (San Pietroburgo, Hermitage; Basilea, Kunstmuseum, cfr. *Frans II. Francken. Die Anbetung der Könige*, cit., pp. 63-66), *La parabola del figlio prodigo* (Parigi, Louvre, U. Harting, *Frans Francken der Jüngere*, cit., fig. 159 a p. 272, n. 159 a p. 271). Per quanto riguarda l'aspetto "moralizzante" sotteso ai "Cabinet d'amater" del Francken, esso è stato messo in evidenza di rado, *in primis* da V. Stoichita, *L'Invenzione del quadro*, cit., e più recentemente, in uno studio relativo al *Cabinet d'amateur* datato 1623 conservato al Museo del Prado, da: C. Ripollés Melchor, *Fortuna, la muerte y el arte de la Pintura. Una lectura emblemática de 'El gabinete del pintor' de Frans Francken el Joven*, in *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, atti del Convegno a cura di R. García Mahiques e V. Zuriaga Senent, València, Biblioteca Valenciana, 2008, vol. II, pp. 1337-1350, in particolare il paragrafo 4.

⁵⁷ Su questo aspetto, si veda in particolare M. Morford, *Stoics and neostoics. Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton, Princeton university press, 1991.

⁵⁸ Il dipinto, realizzato ad olio su tavola tra il 1611 e il 1612, è conservato presso la Galleria Palatina di Firenze; si tratta quindi di un ritratto postumo, essendo Justus Lipsius morto nel 1606.

stesso Francken lo ritrasse insieme al cartografo Abraham Ortelius in alcuni dei suoi "Cabinet d'amateur"⁵⁹.

Significati culturali: mundus sensibilis e mundus intellegibilis, ars memoriae e ars oblivionis

La ricchezza e la moltitudine di dipinti, disegni, curiosità e oggetti vari presenti nell'opera non costituiscono solo il culmine della cinquecentesca cultura combinatoria da *wunderkammer*; il dipinto – al pari degli altri "Cabinet" realizzati in quel periodo – testimonia piuttosto un delicato periodo di passaggio: con una chiara manifestazione di quella "vocazione cartografica" dell'arte in particolare nordica di cui parla Svetlana Alpers nel suo libro *Arte del Descrivere*⁶⁰, esso risponde, infatti, anche ad uno degli aspetti culturali più caratterizzanti del XVII secolo, quella "propensione all'evidenza" così manifesta anche in letteratura⁶¹. L'erudizione deve soddisfare lo sguardo, vedere è credere: la memoria vive a condizione che vi siano un letterato o un pittore in grado di renderla nuovamente sensibile, di farla rivivere; nel *Cabinet con asini iconoclasti* della Società Economica di Chiavari persino la firma del pittore è in qualche modo

⁵⁹ Frans Francken II il Giovane, *Cabinet d'amateur con Abraham Ortelius e Justus Lipsius*, Christie's, asta 2437 – Old Master Pictures, 8 novembre 1999 Amsterdam; il dipinto è stato ritenuto della mano del maestro anche da Ursula Härting e della studiosa datato, in base alle iscrizioni presenti sulla tela, al 1617; cfr. U.Harting, *Frans Francken der Jungere*, cit., fig. 78 a p. 85, n. 460 a p. 373 (già Philadelphia, Slg. P.A.B. Widener, 1900). Lipsius compare anche nell'*Interno di Galleria con Justus Lipsius* conservato a Bruxelles al Palais des Beaux-Arts, cfr. fig. 459 a p. 372, n. 459 a p. 373; nello stesso dipinto compare anche il dipinto con mulino a vento di Jan Brueghel I che si trova anche nel dipinto della Società Economica di Chiavari.

⁶⁰ S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento Olandese*, prima ed. italiana Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

⁶¹ Prima qualità di un'impresa è la sua visibilità, come prescrive Emanuele Tesauro: "Dissi poi che questa proprietà dev'essere apparente ed esposta agli occhi quanto è possibile, perché essendo l'impresa un segno, non è dubbio ch'il segno dev'essere sensibil indizio di cosa che o per lontananza o per propria natura non si sente; anzi, che dovendo la perfettissima impresa esser tale che negli scudi e nelle bandiere si possa pingere, converrà che la figura o sua proprietà sia tale che dall'industria di vivace pennello possa sotto gli occhi riporsi" (Emanuele Tesauro, *Idea delle perfette imprese*, a cura di M. L. Doglio, Firenze, Olschki, 1975, «particella settima», *Che questa proprietà deve essere apparente*, «capo XI», p. 62). Cfr. J. A. Maravall, *La Cultura del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1993, in particolare p. 289. Un'indagine sul concetto di conoscenza ed esperienza nel Seicento in ambito più strettamente letterario è quella di Giacomo Jori, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età Barocca*, Venezia, Marsilio, 1998.

“accompagnata” da un supporto visivo, un suo piccolo ritratto-autoritratto appoggiato sul tavolo [fig. 9]: in questo senso, le collezioni – e quindi anche le collezioni dipinte – riescono a stabilire e rafforzare il legame tra *mundus sensibilis*, la realtà accessibile ai sensi, e *mundus intelligibilis*, la realtà accessibile all’intelletto. Significativo è che una delle serie più note di “Cabinet d’amateur”, realizzata da Jan Brueghel il Vecchio e da Peter Paul Rubens e conservata al Museo del Prado, raffiguri i cinque sensi in altrettante composizioni, in una sorta di trionfo dell’osservazione umana della realtà⁶². I “Cabinet” rimangono tuttavia una testimonianza di un delicato periodo di passaggio: nelle arti visive soltanto dalla metà del secolo comincerà a delinearsi più compiutamente un nuovo scenario, con il definitivo superamento della cultura della curiosità⁶³.

Si è detto nel paragrafo precedente che la rivolta iconoclasta non prendeva come bersaglio l’arte in sé, quanto le immagini specificamente connesse con il culto cristiano: nei “Cabinet d’amateur con asini iconoclasti” tuttavia non ci si limita a vedere gli onocefali come una minaccia per l’arte religiosa, ma anche per l’arte e il sapere in generale: gli asini iconoclasti, ed è questo il caso anche del dipinto di Chiavari, non se la prendono soltanto con i dipinti, ma anche con le statue, i mappamondi, gli oggetti e gli strumenti della scienza, i libri, gli strumenti musicali.

Questo aspetto, spesso annotato ma raramente messo a fuoco dalla critica, non può essere spiegato e motivato soltanto come una “licenza artistica”, come una scarsa adesione dell’arte alla verità storica: esso assume in realtà grande importanza nel momento in cui si consideri il “Cabinet” da un punto di vista intertestuale: al di là degli specifici riferimenti artistici, storici e religiosi infatti, come afferma Stoichita riguardo ad un dipinto di analogo soggetto dipinto da Hieronymus Francken III, «la *potenzialità* del pericolo iconoclasta è vista come la contropartita dell’*esistenza* del “Cabinet”. Quest’ultimo è un luogo di studio e di dibattito, uno spazio chiuso

⁶² Cfr. *I cinque sensi nell’arte. Immagini del sentire*, catalogo della mostra (Cremona, 1996-1997), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano, Leonardo arte-Electa, 1996, in particolare pp. 15-21.

⁶³ Se Cartesio alla curiosità insaziabile contrapponeva «l’anima regolata», già il modello di scienza galileiana prediligeva l’astrazione; scrive Paolo Rossi: “Così è la scienza galileiana. Il modello enumerativo e descrittivo [...] è definitivamente superato in favore di una semplificazione che spesso cancella deliberatamente molti tratti (e non dei meno importanti) del mondo reale per cercare di cogliere [...] un sostrato concettualmente “elementare” (nel senso etimologico della parola), ancorché in quanto tale non fedelmente descrittivo di quanto ci viene indicato dalla percezione sensoriale” (P. Rossi in *Il cannocchiale e il pennello*, cit., p. 299).

che organizza le immagini e il sapere, un *interno* saturo d'arte. Il portico si apre verso l'*esterno*, sul mondo caotico dove regnano il pericolo e la distruzione»⁶⁴.

La cultura del Barocco presenta, infatti, un'ossessiva preoccupazione per i caratteri contraddittori dell'esperienza: il nuovo apporto dato dalla scienza nel fornire nuovi strumenti per l'osservazione, la descrizione e la raffigurazione della realtà, aveva paradossalmente anche contribuito a minare il senso di sicurezza dinanzi al visibile.

Questi caratteri contraddittori appaiono precisamente rappresentati nel *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti* della Società Economica di Chiavari: il trionfo dell'evidenza così caratteristico del Seicento implica e comporta allo stesso tempo una forte percezione di caducità dell'evidente stesso, come l'ostentata varietà del "Cabinet" porta in sé inevitabilmente il rischio della disgregazione, raffigurata dalle gesta degli asini iconoclasti, raffigurazione reale di un periodo storico e allo stesso tempo simbolo e testimonianza della cultura di un periodo, sorta di trasposizione allegorica della *Vanitas*⁶⁵.

E il "Cabinet d'amateur" non appare forse come una sorta di "redenzione degli oggetti", un «proposito di salvarli dal naufragio, esorcizzato con il loro geloso possesso che li riscatta dall'intrinseca natura deperibile, fragile, sempre sotto l'incubo della dispersione e del movimento»⁶⁶, una riflessione sul potere dell'arte di superare la morte e la distruzione attraverso il mantenimento della memoria degli artisti e delle loro opere⁶⁷, con la raffigurazione iconoclasta a rendere ancora più forte ed esplicito questo sotteso significato?

David Freedberg, che è stato tra i primi studiosi ad indagare il rapporto tra iconoclastia e storia dell'arte, ha sottolineato come, in effetti, le immagini avessero una grande influenza anche

⁶⁴ *Ivi*, fig. 58 a p. 123, p. 126.

⁶⁵ Per un'approfondita disamina sui significati e le implicazioni storiche, religiose e artistiche legate al *Cabinet d'Amateur*, cfr. A. Lavaggi, *Il "Cabinet d'amateur con asini iconoclasti" nella cultura europea del primo Seicento. Osservazioni e considerazioni su alcuni rapporti, ruoli e significati*, in «Studi Seicenteschi», vol. LII, 2011, pp. 141-158.

⁶⁶ A. Battistini 2002, cit., p. 201; lo studioso cita la "redenzione degli oggetti" riferendosi a: I. Calvino, *La redenzione degli oggetti*, 1981; cfr. I. Calvino, *Collezione di sabbia*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 519-524.

⁶⁷ Su questo aspetto, si veda anche C. Ripollés Melchor, *Fortuna, la muerte y el arte de la Pintura*, cit., in particolare il paragrafo 7.

presso gli stessi iconoclasti, che ne subivano il fascino e ne temevano il ruolo e l'importanza in particolare nei confronti dei ceti bassi della società⁶⁸.

D'altra parte, dopo le ondate iconoclaste della seconda metà del Cinquecento, molti dipinti di carattere religioso sopravvissuti alla distruzione, dopo essere pervenuti nei mercati d'arte delle Fiandre, vennero acquistate dai collezionisti per le loro raccolte, trovando realmente scampo al *Beeldenstorm* in questi luoghi chiusi, protette dalle minacce esterne dagli amatori d'arte.

Il dipinto di Chiavari sembra quindi mettere in scena il conflitto tra il sistema di organizzazione, collezione, venerazione delle immagini e quello del loro annientamento, tra *l'ars memoriae* e *l'ars oblivionis*⁶⁹, una riflessione che incorpora senz'altro elementi della filosofia neostoica che, come abbiamo visto, era diffusa in quel periodo nell'ambito di molti pittori fiamminghi⁷⁰.

Il significato del dipinto del Francken a questo punto si allarga, e da condanna del movimento iconoclasta arriva a costituire una più articolata e complessa riflessione sul piacere, sulla bellezza ma anche sui pericoli insiti nell'uso della pittura, dell'arte e della conoscenza, e più in generale sulle gravi implicazioni e conseguenze politiche, sociali e religiose, tanto più se consideriamo che nessun secolo come il XVII ha avvertito ed espresso tali tensioni⁷¹; a questo potrebbe alludere anche il dipinto di soggetto notturno con una città in fiamme, tratto, forse non a caso, dall'*Allegoria dell'orrore delle guerre* dello stesso Francken [fig. 12], e dal pittore collocato in basso a sinistra nel dipinto della Società Economica di Chiavari.

⁶⁸ Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., pp. 501, 603, citato in G. Checchi, *L'iconoclastia raccontata dai pittori*, cit., pp. 1-4.

⁶⁹ Sul concetto di evidenza come "inganno" si veda in particolare *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe l'oeil dall'antichità al contemporaneo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 2009 – 24 gennaio 2010) a cura di Annamaria Giusti, Firenze, Mandragora, 2009.

⁷⁰ Una delle caratteristiche dei neostoici, scrive lo stesso Justus Lipsius commentando Cicerone, è quella di saper mettere in connessione le cose come se fossero anelli di una catena: non soltanto per dare un'ordine alle cose, ma anche per formare delle serie che diano coesione alle cose; cfr. V. Stoichita, *L'Invenzione del quadro*, cit., pp. 139, 148-151.

⁷¹ Per un approfondimento su questo aspetto, cfr. D. Arecco - A. Lavaggi, *Conoscenza scientifica e rappresentazione pittorica nell'età di Cartesio. Considerazioni su alcuni aspetti e significati di un possibile rapporto*, in «Studi Secenteschi», vol. XLVI, 2005, pp. 299-316.

Studia Ligustica

5

Andrea Lavaggi

*Il Cabinet d'amateur con asini iconoclasti
della Società Economica di Chiavari.
Iconografia, contesto storico, implicazioni religiose, significati culturali.*

apparato iconografico



Biblioteca Franzoniana

2014



Figura 1 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, Museo di Palazzo Rivaschieri

[torna al testo >>](#)



Figura 2 - Frans Francken II il Giovane, *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

[torna al testo >>](#)



Figura 3 - Frans Francken II il Giovane, *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti*, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

[torna al testo >>](#)



Figura 4 - Frans Francken II il Giovane, *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti*, Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica

[torna al testo >>](#)



Figura 5 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: Frans Francken II il Giovane, *Salomone che adora gli idoli*, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts

[torna al testo >>](#)



Figura 6 - Frans Francken II il Giovane, *Salomone che adora gli idoli*, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts

[torna al testo >>](#)



Figura 7 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: gli oggetti da wunderkammer in primo piano

[torna al testo >>](#)

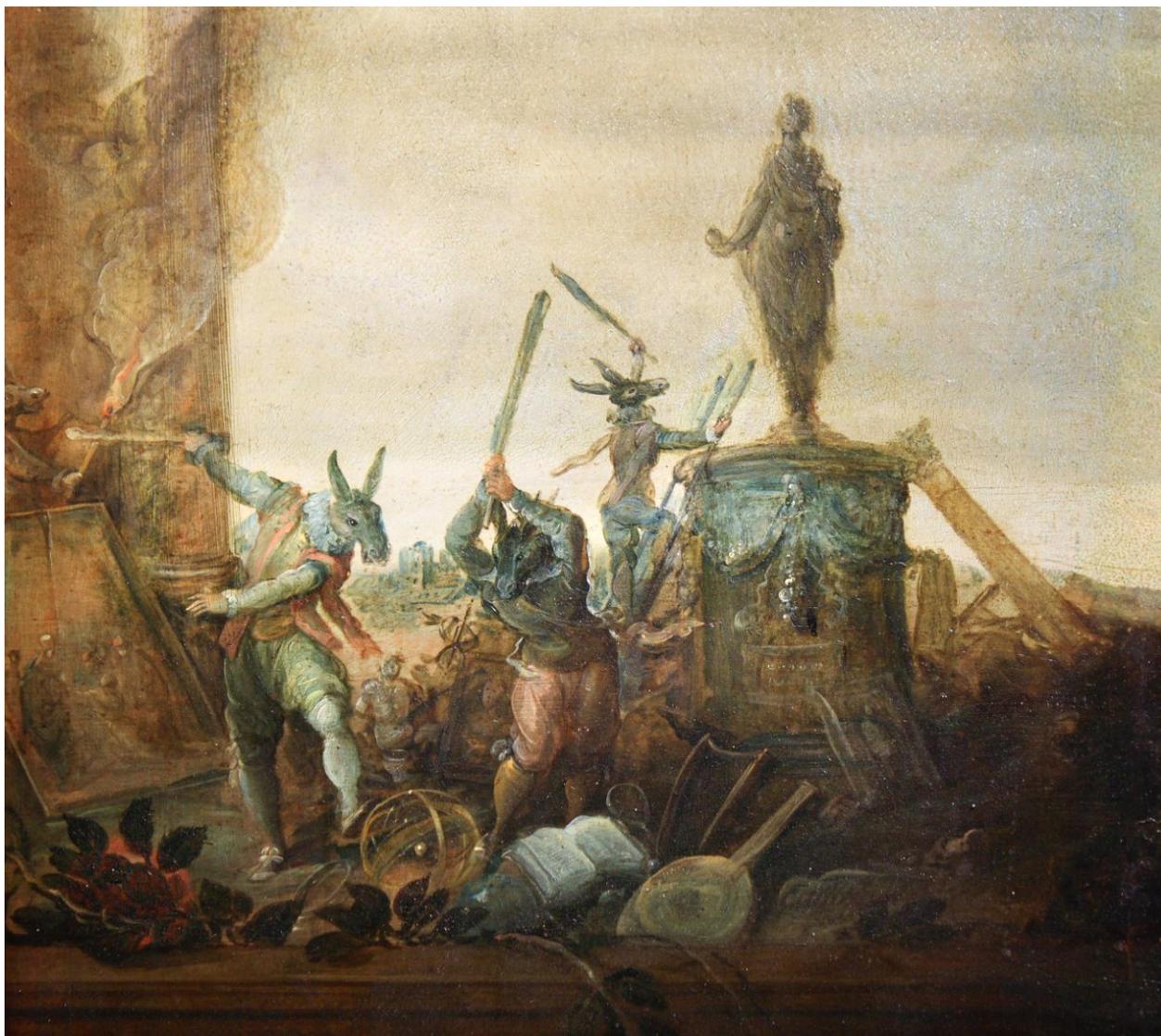


Figura 8 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: gli asini iconoclasti che distruggono i simboli della arti, della cultura e delle scienze

[torna al testo >>](#)



Figura 9 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: paesaggio con mulino (riconducibile alla maniera di Jan Brueghel il Vecchio) e ovale con ritratto identificabile come autoritratto del pittore

[torna al testo >>](#)



Figura 10 - Jan Brueghel il Vecchio, *Paesaggio con mulino a vento*, 1611, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

[torna al testo >>](#)



Figura 11 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: a sinistra dipinto di soggetto notturno con città in fiamme, tratto, forse, dall'*Allegoria dell'orrore delle guerre* dipinta dallo stesso Francken nel 1608

[torna al testo >>](#)



Figura 12 - Frans Francken II il Giovane, *Allegoria dell'orrore delle guerre*, Amburgo, Collezione privata, particolare ripreso nel dipinto della Società Economica

[torna al testo >>](#)



Figura 13 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: scena d'interno di ambito fiammingo (*Contadini vicino ad un focolare*), attribuito al pittore anversano Pieter Balten

[torna al testo >>](#)



Figura 14 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: tra i quadri appesi alla parete, si riconosce in alto a sinistra uno "Studio di animali" per il dipinto *La Creazione di Eva*, realizzato dallo stesso Francken in collaborazione con Jan Brueghel II e conservato alla Gemäldegalerie di Dresda

[torna al testo >>](#)

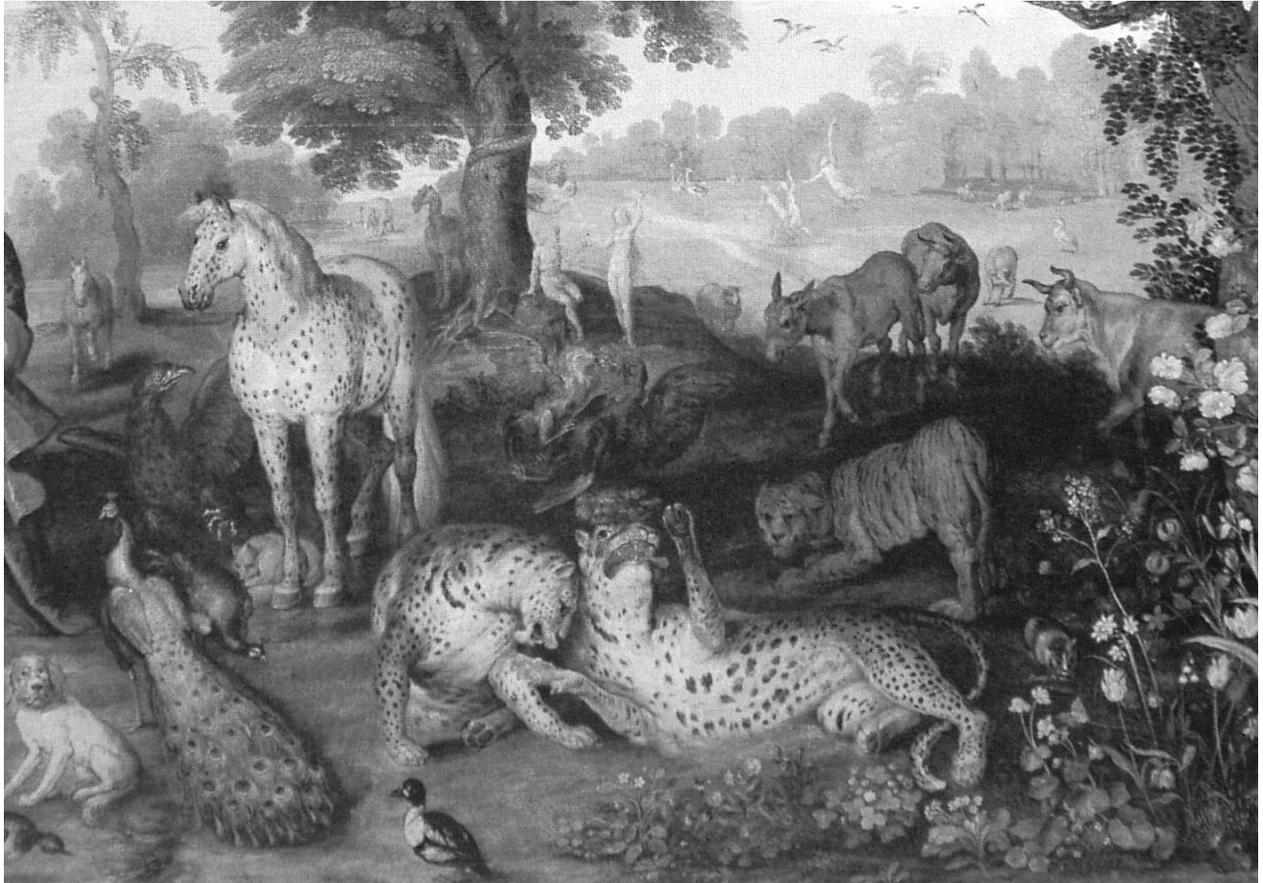


Figura 15 - Frans Francken II il Giovane e Jan Brueghel II, *La Creazione di Eva*, Dresda, Gemäldegalerie Alta Meister, particolare

[torna al testo >>](#)

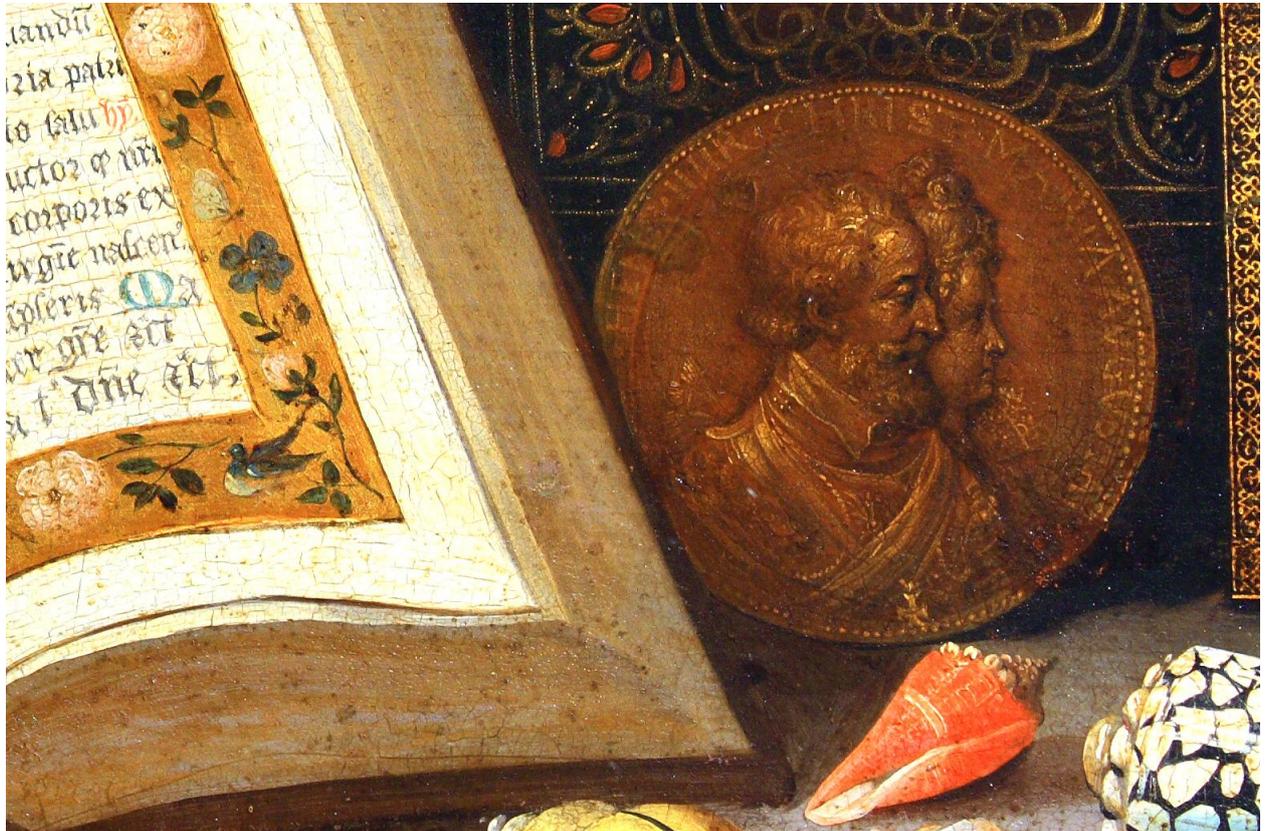


Figura 16 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: medaglione raffigurante Enrico IV di Borbone, re di Francia, e la regina Maria de' Medici; leggibile è l'iscrizione «HENR. IIII R. CHRI. MARIA AVGVSTA»

[torna al testo >>](#)



Figura 17 - Frans Francken II il Giovane, *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, particolare del medaglione tra gli oggetti da wunderkammer

[torna al testo >>](#)



Figura 18 - Frans Francken II il Giovane, *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, particolare

[torna al testo >>](#)



Figura 19 - Frans Francken II il Giovane, *Atelier di un pittore*, Digione, Musée des Beaux-Arts; si riconosce al centro il dipinto *Contadini vicino ad un focolare* presente nel dipinto della Società Economica di Chiavari

[torna al testo >>](#)



Figura 20 - Frans Francken II il Giovane, *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

[torna al testo >>](#)



Figura 21 - Jan Brueghel il Vecchio, *L'incendio di Troia*, 1595, Monaco, Alte Pinakothek

[torna al testo >>](#)



Figura 22 - Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, Chiavari, Società Economica, particolare: il libro miniato con la Natività e i primi versi dell'Ave Maria

[torna al testo >>](#)



Figura 23 - Frans Francken II il Giovane, *Salomone che adora gli idoli*, Malibu, Paul Getty Museum

[torna al testo >>](#)



Figura 24 - Frans Francken II il Giovane, *Adorazione del vitello d'oro*, Tervuren, Slg. P. de Séjournet

[torna al testo >>](#)



Figura 25 - Frans Francken II il Giovane, *Il ricco e la morte che suona*, Francoforte, Historisches Museum

[torna al testo >>](#)



Figura 26 - Frans Francken II il Giovane, *Sette opere di misericordia*, Basilea, Kunstmuseum

[torna al testo >>](#)

Referenze fotografiche

Figure 1,5, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 22:

Andrea Lavaggi

Figura 2:

A. Scarpa Sonino, *Cabinet d'amateur: le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano, Berenice, 1992, p. 52

Figura 3:

A. Scarpa Sonino, *Cabinet d'amateur: le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano, Berenice, 1992, p. 55

Figura 4:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, fig. 451 a p. 371

Figura 6:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, fig. 77 a p. 247

Figura 10:

Alte Pinakothek. Flämische Malerei, a cura di M. Neumeister, München, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 129

Figura 12:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, tav. 9 a p. 73

Figura 15:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, fig. 2 a p. 227

Figure 17,18:

The Golden Cabinet. Royal Museum at the Rockox House, Anversa, VZW Museum Nicolaas Rockox-KMSKA, 2013, foto di copertina

Figura 19:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, fig. 447 a p. 370

Figura 20:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, tav. 62 a p. 330

Figura 21:

Alte Pinakothek. Flämische Malerei, a cura di M. Neumeister, München, Hatje Cantz Verlag, 2009, fig. a p. 95.

Figura 23:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, fig. 55 a p. 57

Figura 24:

U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit Kritischen Oeuvrekatalog*, Freren, Luca Verlag, 1989, tav. 42 a p. 174

Figura 25: *Frans II. Francken. Die Anbetung der Könige und andere Entdeckungen*, Petersberg, M. Imhof, 2009, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 14 novembre 2009 – 18 aprile 2010), a cura di B. Brinkmann, fig. a p. 75

Figura 26:

Frans II. Francken. Die Anbetung der Könige und andere Entdeckungen, Petersberg, M. Imhof, 2009, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 14 novembre 2009 – 18 aprile 2010), a cura di B. Brinkmann, fig. a p. 65

Il contributo è stato sottoposto in forma anonima ad almeno un referente. I nomi di coloro che hanno contribuito al processo di peer review sono inseriti nell'elenco pubblicato in calce.

Andrea Lavaggi

Il Cabinet d'amateur con asini iconoclasti della Società Economica di Chiavari.

Iconografia, contesto storico, implicazioni religiose, significati culturali.

Frans Francken Il il Giovane, Cabinet d'amateur, Società Economica di Chiavari, wunderkammer, arte e scienza, vanitas, Riforma e Controriforma, iconoclastia

Copyright© Andrea Lavaggi, 2014

ISBN 978-88-98246-04-5

Pubblicazione: <https://www.fondazionefranconi.it/studia-ligustica-5-2014/>
maggio 2014

Biblioteca Franzoniana, Genova

E' consentita la citazione di parti del testo previo indicazione della fonte per esteso, incluse le pagine di riferimento; non è consentito l'utilizzo delle immagini senza l'autorizzazione dell'autore e dell'editore.

Studia Ligustica

Fondata e diretta da **Claudio Paolucci**

Comitato scientifico

Carlo Bitossi, Università degli Studi di Ferrara; **Fulvio Cervini**, Università degli Studi di Firenze; **Silvano Giordano**, Pontificia Università Gregoriana, Roma; **Annaclara Palau Cataldi**, Royal Holloway, Università di Londra; **Claudio Paolucci**, Biblioteca Franzoniana, Genova; **Giovanna Rosso Del Brenna**, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; **Graziano Ruffini**, Università degli Studi di Firenze.

Referee Board

Maria Pia Alberzoni, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; **Marco Bologna**, Università degli Studi di Milano; **Maria Paul Davies**, University of Reading; **Cesare de Seta**, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Teòfanés Egido**, Universidad de Valladolid; **Marcello Fagiolo**, Centro studi sulla cultura e l'immagine di Roma; **Cosimo Damiano Fonseca**, Accademia dei Lincei; **Fausta Franchini Guelfi**, Università degli Studi di Genova; **Luigi Gambarotta**, Università degli Studi di Genova; **Jane Garnett**, Oxford University; **Massimo Carlo Giannini**, Università degli Studi di Teramo; **George L. Gorse**, Pomona College, Claremont; **Antoine-Marie Graziani**, Université de Corse Pascal Paoli; **Mina Gregori**, Accademia dei Lincei; **Ramòn Gutiérrez**, Centro de Documentacion de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires; **Rosa Lòpez Torrijos**, Universidad de Alcalà (Madrid); **Filippo Lovison, b.**, Pontificia Università Gregoriana; **Gennaro Luongo**, Università di Napoli Federico II; **Lauro Magnani**, Università degli Studi di Genova; **Flavia Matitti**, Accademia di Belle Arti di Firenze; **Stéphane-Marie Morgain, ocd**, Institut catholique de Toulouse; **Stefano F. Musso**, Università degli Studi di Genova; **Giovanni Muto**, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Giovanni Otranto**, Università degli Studi di Bari; **Alberto Petrucciani**, Università degli Studi di Roma La Sapienza; **Vito Piergiovanni**, Università degli Studi di Genova; **Gervase Rosser**, Oxford University; **Rodolfo Savelli**, Università degli Studi di Genova; **Lorenzo Sinisi**, Università degli Studi Magna Grecia di Catanzaro; **Maria Luisa Tàrraga Baldò**, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); **Alan Touwaide**, Smithsonian Institution, Washington D.C.; **Consuelo Varela**, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); **Danilo Zardin**, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; **Gabriella Zarri**, Università degli Studi di Firenze; **Michael F. Zimmermann**, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt.

Segreteria scientifica, editing

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova