

# PLANTIN - RUBENS

*Arte grafica e tipografica  
ad Anversa nei secoli XVI e XVII*

Catalogo della Mostra  
allestita nella Biblioteca dell'Archiginnasio  
9-23 maggio 1965



BOLOGNA  
1965



*In copertina: C. JEGHER - Ercole che abbatte l'Idra (da P. P. Rubens)*

I Governi Belga e Italiano, la Città e il Museo Plantin-  
Moretus di Anversa, l'Università e il Comune di Bo-  
logna, la Sovrintendenza Bibliografica Bologna-Romagna-  
Marche e la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

*presentano la Mostra*

## PLANTIN - RUBENS

ARTE GRAFICA E TIPOGRAFICA AD ANVERSA  
NEI SECOLI XVI E XVII

nel quadro dell'Accordo Culturale Italo-Belga

*Hanno organizzato la Mostra:*

- Il Ministero degli Affari Esteri, Roma - Direzione Generale delle Relazioni Culturali con l'Estero
- Il Ministero della Pubblica Istruzione, Roma - Direzione Generale degli Scambi Culturali  
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti  
Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche
- Il Ministero degli Affari Esteri, Bruxelles
- Il Ministero dell'Educazione Nazionale e della Cultura:  
Direzione delle Relazioni Culturali e Unesco, Bruxelles
- L'Ambasciata del Belgio presso il Quirinale, Roma
- La Città di Anversa
- Il Museo Plantin-Moretus, Anversa
- L'Università degli Studi di Bologna
- Il Comune di Bologna
- La Biblioteca dell'Archiginnasio
- La Sovrintendenza Bibliografica Bologna-Romagna-Marche

Il Comitato esecutivo ringrazia Wanda Bergamini per l'opera di coordinamento e di collaborazione alla realizzazione del catalogo.

Il Comitato desidera pure ringraziare Giovanni Falzone Fontanelli, Luigi Montanari, Raffaella Tommasi ed Elena Venturi, per la collaborazione alla traduzione dei testi francesi.

## INTRODUZIONE

La Biblioteca comunale dell'Archiginnasio è onorata di ospitare in questo storico edificio le testimonianze della grande arte grafica e tipografica fiorita ad Anversa nei secoli XVI e XVII per merito soprattutto dei Plantin-Moretus, illustre famiglia di stampatori, per la quale operarono, in un ampio arco di tempo, artisti e umanisti di fama in un esemplare sodalizio che permise alla *Officina Plantiniana* di divenire un fecondo centro unitario di cultura.

La mostra Plantin-Rubens, allestita in occasione delle manifestazioni in programma nella nostra città dal 9 al 15 maggio nel quadro dell'accordo culturale italo-belga, ha trovato la sua naturale collocazione in questo palazzo le cui mura, ricche di stemmi, di iscrizioni e di raffigurazioni allegoriche ci ricordano secoli di studi e di ininterrotta vita universitaria nella libertà dello spirito e nella autonomia della cultura.

Questo edificio, sorto nella seconda metà del XVI secolo per volontà di Pio IV, offrì alla gloriosa tradizione della antica *Universitas*, la prima sede stabile per i docenti e per gli studenti, che in gran numero accorrevano a Bologna da ogni parte del mondo.

È motivo di orgoglio per noi accogliere fra queste mura che custodiscono, con le glorie del passato, un ricco patrimonio bibliografico fra i più importanti d'Italia, i prodotti di una meravigliosa civiltà che la posizione geografica, le particolari condizioni politico-sociali, i vivi fermenti intellettuali e artistici autoctoni, il fascino del Rinascimento italiano, la prosperità e la forza d'espansione di una città divenuta il più grande mercato del mondo, hanno saputo creare. Anversa diviene presto un importante centro artistico, e con lo spostamento fra le sue mura della vita economica dei Paesi Bassi assume fama mondiale di *atelier* dell'illustrazione e della stampa del libro. Dal 1520 l'influenza italiana sull'arte grafica e tipografica di Anversa si fa sempre più sensibile, senza tuttavia diminuirne l'originalità che si manifesta sul piano del realismo e della precisione tecnica.

Anversa, dal 1500 al 1575 circa, «la preclara et famosa città, la bella, nobilissima et amplissima città», secondo l'espressione di Lodovico Guicciardini nella *Descrittione di tutti i Paesi*

Bassi, è città del Rinascimento, come scrive Henri Pirenne « dans toute la force du terme, et pour qui sait ce que ce nom évoque d'idées nouvelles, quel élan de liberté spirituelle, de liberté morale, d'esprit d'entreprise il symbolise, en peut-on faire un plus bel éloge? ».

Da ogni parte affluiscono alle rive della Schelda artisti, umanisti, stampatori ed editori in cerca di capitali e di lavoro, incisori, mercanti, viaggiatori, uomini d'affari, liberi da ogni pregiudizio di nazionalità, di razza, di lingua. Cosmopolita nella accezione più ampia del termine, Anversa dà il cordiale benvenuto a tutti coloro che sono attratti dalla sua generosa e intelligente ospitalità. Fra questi, proveniente dalla Francia suo paese natale, v'è Cristoforo Plantin, uno dei tanti giovani che l'amore al lavoro, la fiducia in se stessi, il desiderio di raggiungere il successo spingono verso la grande città liberale. Nel 1547, in una lettera indirizzata a Gregorio XIII Plantin spiegherà le ragioni della sua scelta con queste parole: « J'ai choisi pour m'y établir la Belgique et cette ville d'Anvers de préférence à toute autre. Ce qui a surtout fixé mon choix, c'est que, d'après moi, aucune ville au monde ne présente autant de facilités pour la profession que je désirais y exercer. On y arrive facilement; on y voit affluer des différents pays, sur ses marchés, toutes les matières premières indispensables à l'exercice de mon métier; on y trouve sans peine, pour toutes les professions, des ouvriers qu'on sait instruire en peu de temps; enfin, c'est dans ce pays que fleurit la célèbre université de Louvain, dont les chaires sont occupées par des professeurs, dont je comptais m'assurer la collaboration pour le grand bien du public ».

Senza altro capitale che la propria intelligenza e ben deciso a farla fruttare, privo di amici influenti, figlio di gente modesta, Plantin seppe valutare le grandi possibilità che una città come Anversa poteva offrire all'arte della stampa: un fiorente mercato al commercio del libro. E con coraggio pari all'abilità egli seppe trasformare quest'arte, fino a quel momento a carattere artigianale, in *editoria* nel significato più moderno della parola. Henri Pirenne osserva in proposito: « Plantin sans Anvers eût été impossible; il ne pouvait se développer et devenir ce qu'il a été qu'à Anvers ».

Plantin è stato a ragione indicato come il prototipo dell'editore industriale, il creatore di una azienda editoriale, « modello per tutti i tempi e la più longeva di quante ne siano esistite ». L'attività della sua *Officina* rappresenta un fenomeno di organizzazione culturale, poichè per essa operano alcuni fra i più illustri artisti e umanisti del tempo, che contribuiscono alla

migliore riuscita delle edizioni: il libro diviene così occasione di confronto, di emulazione intellettuale, valido strumento di maggiori conoscenze per un numero sempre più grande di lettori. Ciò significa che il mercato del libro non solo si è notevolmente allargato, ma è venuto precisando le sue esigenze per merito di questo mirabile sforzo di *edizione*, che permette la vendita in migliaia di esemplari, e a basso prezzo, delle opere più diverse, frutto di un importante lavoro di selezione critica e di grande « sensibilità nell'interpretazione tipografica della natura del testo », e sforzo di *diffusione*, cioè vendita del prodotto stampato anche nei lontani mercati dell'Asia minore, d'Africa e d'America.

Altro elemento di modernità, e non di minore importanza, che caratterizza l'opera di Plantin è lo straordinario pluralismo tecnico, tematico e ideologico, condizionato dalle esigenze di mercato in una Europa lacerata dalle lotte politiche e religiose: solo così è possibile spiegare la grande varietà delle sue pubblicazioni e la *remarquable souplesse* che gli consentono di servire, di volta in volta, la Riforma e la Controriforma procurandogli spesso accuse di ipocrisia e di slealtà. « Ma in realtà — nota Francesco Barberi — in quanto editore, Plantin non si può dire né cattolico né protestante, né imperiale né repubblicano. La sua produzione rispecchia fedelmente, come quella di tutti i grandi editori, l'ambiente culturale da lui scelto come sede della propria attività. Dalla vicinanza dei paesi protestanti, come dalla appartenenza delle Fiandre all'impero cattolico di Filippo II, Plantin seppe trarre abilmente vantaggio per la sua industria; e mentre da un lato si orientò con il libro liturgico verso i mercati spagnoli, dei quali tenne praticamente il monopolio, dall'altro seguì attivamente il movimento scientifico contemporaneo. Della già accentuata decadenza dell'industria editoriale in Europa approfittò per dare alla sua produzione una ampiezza e varietà, che dovevano essere superate soltanto, un secolo dopo, dagli Elzevier ». A proposito del già accennato pluralismo tecnico, il Barberi aggiunge: « Una prova, poi, dell'abilità e duttilità di Plantin tipografo si può vedere nel fatto che, quando stampava libri in fiammingo, il modello da lui seguito era rigorosamente gotico; mentre nei grandi libri liturgici e nelle monumentali opere illustrate egli si ispirava naturalmente alla fastosità latina e italiana dell'epoca, del puro stile della Controriforma. Netti, accurati, eleganti nei caratteri, tali libri rivelano già una punta di megalomania secentesca nella vistosità dei formati, nella pesantezza dei frontespizi ornati e delle illustrazioni: espressioni di un gusto che inclina decisamente al barocco ».

Il libro plantiniano per il suo contenuto e per il suo aspetto tecnico e artistico, non è né francese, né fiammingo, né italiano: è un po' di tutto questo; è il prodotto certo di un uomo di grande sensibilità e di sicuro gusto estetico, che subì l'influenza del *milieu* cosmopolita nel quale visse, per cui si può dire che Plantin è a un tempo francese, fiammingo e italiano.

La mostra Plantin-Rubens offre una varia e ricca documentazione sul piano culturale e storico, che non mancherà di suscitare vasto interesse fra studiosi e amatori dell'editoria e dell'arte.

Oltre al ricchissimo materiale che illustra la multiforme produzione tipografica di Cristoforo Plantin e dei Moretus, suoi successori (prime edizioni, la celeberrima *Bible polyglotte ou Bible royale*, edizioni rarissime, cataloghi manoscritti e a stampa delle edizioni plantiniane, caratteri tipografici della celebre *Officina*, opere scientifiche e di carattere liturgico, lettere e documenti biografici vari, legature di pregio) la mostra presenta una nutrita testimonianza dell'arte fiamminga, nei nomi, per non citarne che alcuni, di Hieronymus Cock, di Mabuse, di Paul Bril, di Josse de Momper, di Frans Snyder, di Jacob Jordaens, di Frans Floris, e soprattutto di Rubens e di Van Dyck.

L'iconografia di Anversa è presentata attraverso vedute e piante cinque e seicentesche, in una interessantissima e viva documentazione delle vicende politiche della città, che culmina nelle stampe dedicate alla rivolta dei Paesi Bassi contro la Spagna. La rassegna è completata da incunabuli e da edizioni di grande pregio, alcune di carattere musicale, uscite dai torchi di Anversa nel periodo 1503-1658, e da un esauriente panorama di incisioni dei secoli XVI e XVII: fra queste ultime figurano quelle su rame, da disegni di Pieter Paul Rubens, amico fraterno di Balthasar I Moretus, nipote di Plantin e continuatore della sua arte, che inaugurano un periodo nuovo per la storia dell'illustrazione del libro.

Nell'anno in cui l'Italia celebra il V centenario della introduzione della stampa alla quale il nostro Paese ha dato famiglie illustri di tipografi-editori, come gli Aldi, i Giolito de' Ferrari e i Giunta, Bologna è orgogliosa di rendere omaggio a Cristoforo Plantin stampatore dell'umanesimo europeo.

GINO NENZIONI  
Direttore della Biblioteca  
Comunale dell'Archiginnasio

## PREMESSA

Il progetto di una mostra a Bologna, dedicata all'arte grafica e tipografica ad Anversa nei secoli XVI e XVII, è stata accolta dal Borgomastro e dagli Scabini della città di Anversa con legittima fierezza: essi hanno altamente apprezzato l'onore reso alla loro città con l'organizzazione di questa manifestazione culturale in uno dei grandi centri intellettuali d'Italia, sede di una Università che può vantare di essere la più antica d'Europa.

L'arte, così come la si è concepita e praticata in Anversa, si integra nel quadro generale dell'arte fiamminga, ed anche al suo apogeo la nostra città fu lungi dall'essere il solo centro artistico dei Paesi Bassi (il Belgio e l'Olanda attuali). Ma nei secoli XVI e XVII Anversa ne fu in ogni caso il centro di maggiore importanza.

L'arte fiamminga dei secoli suddetti mostra una grande originalità, ma non la si potrebbe concepire distaccata dalla cultura europea. L'Italia, in questi due secoli, è stata la grande fonte ispiratrice degli artisti del Nord. Dai primi anni del Cinquecento, l'arte fiamminga dei primitivi si è congiunta alle nuove tendenze del Rinascimento italiano.

E non è uno dei meriti minori di Anversa l'essere stata uno dei più grandi crogiuoli di questa fusione fra tradizioni autoctone e spirito nuovo importato dal Sud: tra le sue mura si scambiavano, accanto alle spezie delle Indie, l'oro e l'argento del Nuovo Mondo, la lana e i drappi d'Inghilterra, i vini di Francia, e — con altrettanto entusiasmo — le idee artistiche e culturali. Quando noi ringraziamo le autorità della città e dell'Università di Bologna per l'occasione che ci è stata offerta di organizzare entro la cornice così fastosa della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio questa mostra, è anche perchè ci viene un poco permesso di pagare il tributo che dobbiamo al popolo italiano e al suo genio artistico e intellettuale.

Rendiamo omaggio, a nome di Anversa, alle personalità e agli organi ufficiali al cui concorso è dovuta la realizzazione di questa manifestazione; in primo luogo la Commissione mista per l'applicazione dell'accordo culturale italo-belga, sotto gli auspici della quale si apre questa mostra; e così pure gli organi

culturali del Ministero dell'Educazione nazionale e della Cultura del Belgio.

Ringraziamo nel contempo e assai vivamente tutti gli studiosi e gli eruditi italiani che hanno assicurato, con la loro consueta dottrina, il successo della mostra: ci sia qui consentito di citare il dottor Gino Nenzioni, dinamico e competente direttore della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, e il dottor Antonio Mendogni, Soprintendente alle Biblioteche di Bologna-Romagna-Marche.

Come Borgomastro di Anversa, rilevo con legittima fierezza, che tutti i capolavori qui esposti provengono dai Musei della mia città; e in modo particolare dall'antica Casa Plantiniana, attualmente Museo Plantin-Moretus, e dal Gabinetto delle Stampe. Anversa, città d'arte, ha dovuto e deve la propria rinomanza alla religiosa conservazione delle più preziose testimonianze del suo passato artistico. Nel Museo Plantin-Moretus, in questa unica combinazione di dimora patrizia e di officina industriale, coi suoi tesori tipografici ed artistici miracolosamente conservati, essa possiede un centro di pellegrinaggio tipografico internazionale; al Gabinetto delle Stampe conserva preziosamente i disegni e le incisioni dei nostri grandi maestri.

Mi sia permesso concludere rivolgendo i miei ringraziamenti a coloro, tra i miei compatrioti, che hanno collaborato alla mostra: in primo luogo al Prof. Dr. L. Voet, Conservatore del Museo Plantin-Moretus e del Gabinetto delle Stampe, e a M. J. van Lerberghe, Consigliere artistico del Ministero dell'Educazione nazionale e della Cultura, che si sono assunti da parte belga l'ingrato e pesante compito della sua organizzazione artistica e materiale. Essi sono stati mirabilmente assecondati — per la redazione delle introduzioni e delle notizie — da molti dei nostri valorosi specialisti: M.me L. De Pauw-De Veen, Bibliotecaria presso il Gabinetto delle Stampe della Biblioteca reale in Bruxelles, che ha voluto occuparsi della redazione dei capitoli tanto importanti dedicati al disegno e alla incisione di Anversa; M. F. Baudouin, Conservatore della Casa di Rubens in Anversa, che ha tracciato il quadro generale della vita artistica di Anversa nei secoli XVI e XVII; M. J. van Roey, Archivista della nostra città, che ha delineato l'ascesa economica e demografica di Anversa nel Rinascimento, la quale ha condizionato in larga parte l'irradiarsi artistico e culturale della metropoli.

Un ringraziamento speciale rivolgo al Comune di Bologna che con i mezzi messi a disposizione ha consentito la realizzazione della mostra e la pubblicazione del ricco catalogo.

A tutti i collaboratori italiani e belgi vada la nostra profonda riconoscenza.

L. CRAEYBECKX  
Borgomastro della città di Anversa,  
Membro della Camera dei Rappresentanti.

*L'Archiginnasio*  
Bollettino della Biblioteca comunale di Bologna diretto da GINO NENZIONI  
Anno LIX, 1964

## CATALOGO

## ANVERSA

### CENNO STORICO

*Non è possibile datare con esattezza le origini di Anversa. Tuttavia, gli scavi iniziati durante gli anni 1950-1960 hanno dimostrato che, quantunque il nome neerlandese della città, Antwerpen, sia di origine germanica (il neerlandese medievale conosce ancora il termine aenwerp, designante un luogo coperto di sabbia, alluvionale e per estensione un'opera dell'uomo, una diga), la località di Anversa era già conosciuta dai Romani, o per lo meno dai Gallo-Romani, e che essa era frequentata durante il secondo secolo della nostra era.*

*Comunque, noi sappiamo che Anversa, abitata da una popolazione germanica (un amalgama di Franchi e di Frisoni?), fu visitata da due missionari cristiani, Sant'Eligio e Sant'Amando, nella prima metà del VII secolo. Essi vi trovarono due centri abitati situati l'uno accanto all'altro: ad Anversa si indica il primo come Burcht, il secondo come Chancelous (toponimo ancora noto nel secolo XVI come Caloes). I Vichinghi devastarono il Burcht nell'836, ma dopo la partenza dei pirati la popolazione tornò ad abitarvi: il Burcht divenne il centro della città attuale, intorno a cui Anversa è cresciuta in semicerchi quasi concentrici, che al termine del secolo XIII finirono con l'assorbire l'altro antico centro di Caloes.*

*La posizione di Anversa, sulla Schelda, abbastanza prossima, all'interno del paese, dovette fare della città un centro di commercio. Già nel X e nell'XI secolo si incontrano suoi abitanti a Londra e a Coblenza sul Reno. Agli inizi del XIV secolo giungono ad Anversa i Genovesi e i Veneziani, mentre gli Inglesi e i Tedeschi vi sono già segnalati alla fine del secolo precedente.*

*Nonostante un netto regresso nella seconda metà del XIV secolo, dovuto alle questioni dinastiche ed economiche che furono motivo di conflitto fra la contea di Fiandra e il ducato di Brabante (di cui la città era uno dei capoluoghi), il secolo XV segnerà il trionfo di Anversa.*

*Trionfo, soprattutto, nei riguardi della sua grande rivale, Bruges, che era stata il grande centro economico dell'Europa occidentale del Medioevo. Al termine del secolo XV i mercanti stranieri abbandonano la vecchia metropoli della Fiandra e si fissano*

stabilmente ad Anversa, dove fino allora avevano soltanto frequentato le due fiere annuali.

Il numero degli abitanti illustra il progresso della città del Brabante: se verso gli anni che vanno dal 1394 al 1400 lo si può valutare in ventimila, alla metà del secolo XVI Anversa conterà intorno ai centomila abitanti; il che significa come essa probabilmente fosse, dopo Parigi, la più grande città dell'Europa occidentale. Questa cifra spiega pure l'estensione territoriale raggiunta nel corso del secolo (e che resterà immutata fino al 1860).

Importanti lavori di urbanizzazione vengono eseguiti soprattutto verso la metà del secolo, sotto l'impulso e la direzione di Gilbert van Schoonbeke (di Beaurieu), il più grande degli uomini d'affari che pullularono in Anversa durante il suo secolo d'oro.

Si noti l'erezione di grandi edifici, rivolti al commercio, come la Borsa, la Halle degli Arazzieri, il Macello, o all'amministrazione comunale, come il superbo Hôtel de Ville, di cui si festeggia, proprio nel 1965, il quattrocentesimo anniversario. Il grande centro commerciale in cui s'era ormai trasformata Anversa, il Mercatorum emporium, come lo indica la iscrizione di una delle vedute della rada, era al tempo stesso un centro industriale: le birrerie, la lavorazione e la rifinitura del panno inglese, l'industria degli arazzi, della seta, le raffinerie di zucchero, il taglio dei diamanti, occupavano migliaia di operai.

I prodotti di queste industrie vengono esportati dai mercanti locali (la importanza dei quali fu per lungo tempo sottovalutata dagli storici) e dai commercianti italiani, tedeschi, inglesi, spagnoli, portoghesi, ecc., che del pari importano le materie prime. Inoltre, Anversa diviene un centro culturale di prim'ordine: la famosa scuola di pittura d'Anversa, vi fiorì infatti con Metsys, Breughel, Floris ed altri; vi lavorarono architetti e scultori di alta rinomanza; e dalla prima metà del secolo XVI la città divenne uno dei grandi centri mondiali della tipografia.

La migliore descrizione di questa città attivissima ci viene dalla penna di Ludovico Guicciardini, della celebre famiglia fiorentina, che sul luogo visse e morì, ma che, purtroppo, dovette pure assistere alla sua decadenza. In effetti, la bancarotta di stato in Ispagna, nel Portogallo e altrove misero in gioco la stabilità economica che costituiva la forza di Anversa. Nello stesso tempo i torbidi religiosi, comportanti misure repressive politiche e militari, coinvolsero la città (già da lunga data, del resto, centro di attività e di propaganda protestante), nel campo degli insorti contro Filippo II, re di Spagna e sovrano dei Paesi Bassi.

Dal 1577 al 1585 Anversa fu virtualmente la capitale dei rivoluzionari di Guglielmo il Taciturno, principe d'Orange.

Negli anni 1584-1585 la città dovette subire un assedio in piena regola da parte degli Spagnoli, e il 17 agosto 1585 il borgomastro Filippo de Marnix, signore di Santa Aldegonda, fu obbligato a capitolare e a consegnare le chiavi della città stessa ad Alessandro Farnese, duca di Parma, governatore dei Paesi Bassi per conto di suo zio Filippo II.

Le conseguenze furono nefaste: gli Olandesi e i Zelandesi che continuavano la lotta bloccarono la Schelda, sbocco di Anversa sul mare. Il trattato di Munster, nel 1648, fra i Paesi Bassi settentrionali e la Spagna, decreterà ufficialmente la chiusura dell'arteria vitale di Anversa. Di nuovo questo regresso si esprime nel variare della popolazione: fra il 1585 e il 1589 essa discese da oltre 80.000 a 42.000 anime. Non furono solo i protestanti ad abbandonare la città, di cui formavano nel 1585 quasi la metà della popolazione: un forte numero di cattolici, costretti dalla situazione economica, andarono egualmente a cercare miglior fortuna all'estero. Furono soprattutto i Paesi Bassi settentrionali, e Amsterdam in primo luogo, che profittarono della caduta di Anversa, cosicchè Amburgo, Brema e Francoforte poterono del pari chiamarsene eredi.

Sarebbe però inesatto credere che la decadenza di Anversa sia stata totale. Nella prima metà del secolo XVII la situazione si ristabilì parzialmente: ancora vi si guadagnarono e vi si perdettero fortune; tuttavia la città non fu più un centro europeo, ma soltanto il centro dei Paesi Bassi spagnoli (l'attuale Belgio). Le ricchezze erano pur sempre abbastanza rilevanti perchè la scuola pittorica locale potesse raggiungere il proprio apogeo nel corso della prima metà del secolo: ne rendono testimonianza i nomi di Rubens, di Van Dyck, di Jordaens e di Teniers.

Nella seconda metà del secolo XVII la città cadde ancora più in basso, in un completo disordine. Ma nel secolo XVIII il cielo riprese a dar segni di schiarita: l'appalto della Compagnia d'Ostenda (per il commercio nelle Indie orientali), nomi come quelli dei Pret e dei Proli, risvegliarono le speranze, che si sarebbero realizzate al termine del secolo, durante il periodo francese e nell'Ottocento.

La riapertura della Schelda fu decisa appunto dai Francesi.

A partire da quel momento noi siamo testimoni di una autentica rinascita: nel corso del secolo XIX, dopo un sonno di duecento anni, Anversa torna ad essere uno dei grandi porti mondiali.

J. VAN ROEY

Archivista della città di Anversa

I documenti iconografici che riguardano Anversa ci sono conservati in numero notevole e ci sono ben noti grazie alle opere di A. J. J. Delen e A. H. Cornette. Non c'è forse città nei secoli XVI e XVII di cui, così sovente e meglio, si siano resi tutti i particolari e tutti gli aspetti. Del resto, ciò non deve affatto sorprendere dato il gran numero di artisti che lavorarono allora nella grande città.

Anzitutto è necessario notare le piante della città e dei suoi dintorni che disegnatori e incisori hanno tracciato, a decime, a penna e a bulino. Ma sono soprattutto la rada e la Schelda che hanno attratto gli artisti. La posizione eccezionale di Anversa — un vasto agglomerato, che occupava soltanto la riva sinistra del fiume, mentre l'altra conservava un aspetto agreste — era particolarmente adatta ad affascinare degli uomini che d'istinto cercavano di riprodurre il bello e il pittoresco. A partire dal XV secolo nei dipinti, nelle incisioni, nei disegni e fin nelle medaglie si trova così spesso il profilo delle torri, delle fortificazioni, delle banchine e degli approdi, che queste opere finirebbero per sembrare monotone se non vi si scoprisse il segno di una lenta evoluzione, o la personalità di un artista.

Se la rada resta il loro soggetto favorito, perchè offre la veduta più caratteristica di Anversa, gli artisti non dimenticano gli altri aspetti della città, e la vita entro le sue mura. Raffigurano le fortificazioni, entrano nella città e dipingono tutto ciò che vale la pena di essere eternato: la piazza del Meir, la Grand-Place con il municipio, la cattedrale, la borsa, la casa degli Osterlins, le chiese parrocchiali, i chiostri. In questa cornice si vede l'uomo al lavoro, o a passeggio fra le botteghe del mercato, in cerca di divertimento sulle acque gelate dei fossati e della Schelda; si vede la folla che ascolta angosciata proclamare una pace nefasta; si vede la stessa folla che applaude l'Ommeganck, il corteo folcloristico di Anversa.

Altrettanto interessanti sono i «reportages di attualità» che trattano gli avvenimenti che si sono svolti ad Anversa. È particolarmente da notare l'opera incomparabile di Franz Hogenberg. In una serie di 484 tavole l'incisore di Malines ha tracciato la

storia dei Paesi Bassi, della Francia, della Germania e dell'Inghilterra nel travagliato periodo delle guerre di religione. La metà circa di questa collezione si riferisce ai disordini religiosi e alla rivoluzione dei Paesi Bassi. È dato che secondo Henri Pirenne «per tutto il XV secolo i Paesi Bassi non costituiscono, per così dire, che la periferia di questa meravigliosa città di Anversa» è facile indovinare l'importanza dell'opera di Hogenberg per l'iconografia della città.

Documenti di altro genere si trovano in questi albums di attualità, di cui Anversa sembra avere avuto il monopolio nei secoli XVI e XVII. Questi bei volumi, riccamente illustrati, pubblicati in occasione del trionfale ingresso di un principe o di un governatore generale che fu allora nei Paesi Bassi, escono quasi tutti dalle stamperie di Anversa, e com'era naturale, furono di preferenza gli spettacoli offerti da Anversa stessa ad essere narrati e incisi su rame: le tavole rappresentano le varie festività, la decorazione delle strade, gli archi di trionfo eretti dalle comunità di mercanti stranieri, le figure mitologiche e allegoriche, i cronografi, l'illuminazione della Grand-Place, i fuochi d'artificio ecc.

La serie inizia con l'Ingresso del principe Filippo nel 1549, il cui testo fu scritto dal segretario della città C. Grapheus, stampato da Coppens van Diest nel 1550. Tali opere, specialità di Anversa divennero allora, per così dire, un monopolio «plantiniano»: è Plantin che stampa l'Entrata del duca d'Alençon (1582), è il suo successore, Jean Moretus, che stampa l'Entrata dell'arciduca Ernesto nel 1595, e l'Entrata degli arciduchi Alberto e Isabella nel 1602. La serie di questi grandiosi albums si conclude con un capolavoro del genere: la celebre Pompa Introitus Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis del 1642, le cui tavole incise dal pittore Th. van Thulden, stampate dal van Meurs, ripetono nei particolari le decorazioni della città eseguite sotto la direzione e con la collaborazione di P. P. Rubens.

J. VAN ROEY

Archivista della città di Anversa

Bibl.: J. J. Delen, *Iconographie van Antwerpen*, Bruxelles, 1930. — A. H. Cornette, *Iconographie van Antwerpen*, Anversa, 1935. — A. Dejardin, *Description des cartes de la province d'Anvers et des plans de la ville*, in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XIX, 1862-1863; 4<sup>a</sup> serie, II, 1886; VI, 1890; VIII, 1895. — G. van Rijn - G. van Ommeren, *Atlas van Stolke*, Amsterdam-L'Aia, 1895-1931, 11 voll., di cui 1 volume di tavole. — F. Muller, *Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historische-planten, zinneprenten en historische kaarten*, Amsterdam, 1963-1882, 4 voll.

MAESTRO ANONIMO

1 *Veduta della rada di Anversa nel 1515* (fig. 1)

mm. 530 x 200. Xilografia. Sola prova conosciuta.

*Antverpia Mercatorum Emporium. Actum 1515.*

Questo mirabile panorama, trattato in modo magistrale, è il primo della lunga serie di vedute della rada di Anversa. L'artista vi ha rappresentato con particolare cura tutti i monumenti, indicando, attraverso iscrizioni su cartigli, il bellissimo complesso attorno alla Cattedrale, con la *Tête de Flandre* e lo *Steen* (« il castello dove Antigone il gigante abitò »), i cantieri in piena attività (« qui si costruiscono velieri che vanno a Gerusalemme, e anche altri ») davanti alla Schelda con le sue caravelle e le eleganti galere, che si spingono fino in oriente (« questo è il veliero che viene da Gerusalemme »). Nel cielo troneggiano Mercurio che reca due borse piene di scudi, e Vertumno, dio delle stagioni.

*Bibl.*: A. J. J. Delen, *Iconographie*, n. 11; *Gravure*, II, p. 35. — A. H. Cornette, *Iconographie*, nn. CLXII-CLXIX. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden*, nn. 1-12. — O. Buysens, *Antverpia Mercatorum Emporium Actum 1515* (?), in *Mededelingen van de Academie van Marine van België*, 1952, pp. 171 e segg.

MELCHISEDECH VAN HOOREN

2 *Tre vedute della città di Anversa (la rada, il lato nord e il lato sud con indicazioni dei monumenti principali), 1557* (fig. 2)

mm. 340 x 660. Bulino.

La città è già circondata dalle fortificazioni del 1542-43. Le scritte esplicative sono in fiammingo, spagnolo, inglese, francese e latino. In basso, nel cartiglio centrale, lo stemma di Anversa; sugli stendardi: a sinistra lo scudo di Filippo II, sovrano dei Paesi Bassi, a destra lo stemma di sua moglie Maria Tudor, Regina d'Inghilterra. Nel cartiglio in alto l'aquila bicefalà del Sacro Romano Impero di cui faceva parte il Margraviato di Anversa.

*Bibl.*: Delen, *Iconographie*, n. 34.

FRANS HUYS (1522-1562)

3 *Divertimenti sul ghiaccio sui fossati dei bastioni presso la porta di San Giorgio* (fig. 3)

mm. 282 x 297. Bulino, 1550.

Da Pieter Bruegel il Vecchio; stampa di H. Cock.

Il tema dei divertimenti invernali sulla Schelda o sui fossati dei bastioni era molto popolare. Questa incisione tratta da Bruegel è una delle più antiche del genere e una delle più notevoli per la composizione e la vivacità del disegno e per l'humor che ne emana. Dietro la porta di San Giorgio, la chiesa omonima.

*Bibl.*: Delen, *Iconographie*, n. 25.

GEORG (JORIS) HOEFNAGEL (Anversa 1542-Vienna 1600)

4 *Divertimenti sulla Schelda ghiacciata davanti alla rada di Anversa nel 1563*

mm. 335 x 485. Acquaforte. Solo esemplare conosciuto.

È lo stesso soggetto della xilografia di B. van de Putte, ma di concezione più larga, più animata, più ricca di particolari. Nel fondo il panorama della città si presenta come una visione fiabesca, sfumata dalle brume di dicembre. Sul ghiaccio lo spettacolo è animato: una folla numerosa brulica attorno ai barili di birra, alle baracche, ai falò. Un taglialegna e un macellaio sono intenti al loro lavoro. Si danza al suono di pifferi e tamburi, coppie di innamorati si nascondono nei cespugli e si distendono sul ghiaccio, mentre storpi e mendicanti offrono il triste spettacolo dei loro orribili moncherini. L'incisione è significativa sia come documento storico che come opera d'arte.

*Bibl.*: *Iconographie*, n. 40; *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 124.

BERNAERD VAN DE PUTTE (Anversa, 1528-1580)

5 *Divertimenti sul ghiaccio sulla Schelda davanti alla rada di Anversa nel 1563* (fig. 4)

mm. 163 x 226. Xilografia.

Veduta della rada con il fiume gelato e coperto di pattinatori. Sul fondo la città con le torri delle chiese di Sainte-Walburge e di Notre-Dame; sulla destra della torre di Sainte-Walburge si distinguono la *Maison des Bouchers*, le banchine, la gru del promontorio della Werf. In primo piano il borgo *Tête de Flandre*, sulla riva sinistra del fiume. È la stessa raffigurazione dell'incisione di Hoefnagel, ma di stile più sobrio e severo.

Pubblicata in: *Die niuwe cronijcke van Brabant* (Anversa, J. Mollijs, 1565).

*Bibl.*: Delen, *Iconographie*, n. 37.

PAUL VAN OVERBEKE

6 *Pianta della città di Anversa nel 1568*

mm. 283 x 475. Xilografia.

A sinistra di questa pianta è stato aggiunto un foglio ove si vede la nuova cittadella del Duca d'Alba; sotto questo foglio si trova l'antica

disposizione della città. A destra un altro ingrandimento di Anversa secondo il progetto di Gilbert van Schoonbeke: la « Nieuwstad » (Città nuova) con i suoi canali e le banchine (iniziata nel 1548) e la grande casa degli Osterlins (commercianti tedeschi) tra il secondo e il terzo canale (inaugurata nel 1569). Il testo in francese e fiammingo enumera i principali monumenti; breve testo in italiano e in fiammingo sul foglio aggiunto che da qualche particolare sulla nuova cittadella.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 61.

ADRIAEN COLLAERT

7 *Veduta della città dal lato della Porta Rossa con scene di divertimenti invernali sui fossati dei bastioni* (fig. 5)

mm. 142 di diametro. Bulino. Verso il 1580.

Rappresentazione del mese di febbraio appartenente alla serie dei Dodici Mesi. A lato della Porta Rossa, dove è appena entrato un carretto, si vedono i resti ancora imponenti dell'antica Porta Rossa. Sul fondo la chiesa di San Giacomo e la torre del palazzo van Stralen.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 119.

FRANZ HOGENBERG (Malines, verso il 1540 - Colonia, verso il 1590)

*Scene della rivolta dei Paesi Bassi contro la Spagna*

mm. 210 x 280. Acquaforte.

Le seguenti incisioni fanno parte della celebre serie di tavole dedicate alla rivolta dei Paesi Bassi contro la Spagna, pubblicate nel *De Leone Belgico* (Colonia, 1587) da Michel Aitzinger, e apparse sia separatamente che in raccolta, e spesso replicate ed imitate. In questa serie F. R. Hogenberg ha dato un ruolo preminente agli avvenimenti che si svolsero nella città di Anversa, che egli frequentò a lungo e che conosceva assai bene. Se pure non fu testimone oculare della maggior parte delle scene che ha raffigurato su rame, le sue rappresentazioni rendono tuttavia fedelmente l'aspetto della città e hanno grande valore storico.

8 *I sermoni dei protestanti sotto le mura di Anversa* (1566)

Tre gruppi di protestanti tengono i loro sermoni nel borgo del Kiel: I luterani si sono riuniti per ascoltare la parola di Enrico Mathys, curato luterano di questa parrocchia. Più a sud si notano due gruppi di calvinisti, i valloni, cioè quelli di lingua francese, e i *calvinische*, indubbiamente i calvinisti fiamminghi. Mentre i luterani sembrano fare a meno di protezione armata, sentinelle munite di archibugi e di picche montano la guardia intorno ai gruppi di calvinisti, per proteggerli da un attacco di sorpresa da parte delle truppe di Filippo II.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 49.

9 *Il principe d'Orange, Guglielmo il Taciturno, placa la rivolta dei calvinisti* (14 marzo 1567)

Il principe, in qualità di governatore di Anversa, accompagnato dal luogotenente, il conte di Hoogstraten, e dal borgomastro van Stralen tenta di calmare i calvinisti che si sono trincerati al Ponte del Meir. Essi avevano tentato di impadronirsi della città, dopo la sconfitta di un piccolo esercito di correligionari a Oosterweel, a nord di Anversa, il 13 marzo 1567. Poichè i calvinisti rimproveravano al principe di non aver loro aperto le porte quando avevano voluto accorrere in aiuto dei loro fratelli a Oosterweel, il tentativo raffigurato in questa incisione prospettava il serio pericolo corso dal principe.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 55.

10-11-12 *Tre scene della Furia spagnola* (fig. 6)

I soldati spagnoli di guarnigione nei Paesi Bassi, non ricevendo la paga da lungo tempo si erano ammutinati e si erano dati convegno nella cittadella di Anversa. Il 4 novembre 1576 uscivano dal castello e si avventavano sulla città: questo è il soggetto della prima incisione. La seconda mostra il Palazzo Pubblico in fiamme dove gli ultimi difensori continuano una lotta disperata. La terza infine raffigura l'orgia di uccisioni e saccheggi durante i quattro giorni in cui durò la Furia. Questa incursione omicida indusse Anversa ad unirsi apertamente al movimento di rivolta contro la Spagna.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, nn. 82, 84, 87.

13 *L'incursione contro il ponte di barche di Alessandro Farnese* (4 aprile 1585)

Dopo avere assalito la città di Anversa, Alessandro Farnese, duca di Parma, governatore generale dei Paesi Bassi sotto Filippo II, aveva bloccato la Schelda con un ponte di barche. Gli assediati volevano distruggerlo servendosi di « battelli infernali » inventati dal mercante-ingegnere italiano Federico Gianibelli. Uno dei due grandi battelli, lo « Hoop », fece effettivamente saltare una parte del ponte uccidendo quasi il duca di Parma. Ma avendo funzionato male il sistema di segnalazione, la flotta di soccorso zelandese che stava pronta dall'altro lato del ponte non giunse, e il tentativo degli abitanti di Anversa fallì.

14 *La battaglia della diga di Couwenstein* (26 maggio 1585)

Dopo il fallito tentativo dei « battelli infernali » gli assediati tentarono di aprire una breccia nella diga di Couwenstein, allo scopo

di permettere alle navi olandesi di recare provviste nella città affamata attraverso i « polders » inondata. Dopo una sanguinosa lotta gli spagnoli chiusero la breccia, quando una sola imbarcazione carica di grano era riuscita a passare. La sorte della città era segnata, infatti capitò il 17 agosto seguente.

15 *Pianta dei dintorni di Anversa durante l'assedio (1584-85)*

Xilografia. Da un'acquaforte di F. Hogenberg.

Veduta della Schelda e dei « polders » inondata a nord e a ovest di Anversa. Si distinguono nettamente i forti dei due avversari, e anche il famoso ponte di barche di Alessandro Farnese che bloccava la Schelda in direzione di Anversa. Nelle dighe si scorgono le ampie brecce che avevano permesso agli abitanti di Anversa di estendere le inondazioni e di tenere in tal modo a distanza le truppe spagnole.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 164.

JEAN-BAPTISTE VRINTS (Maestro ad Anversa nel 1575, morto nel 1610)

16 *Veduta della rada di Anversa nel 1610*

mm. 410 x 216. Bulino.

Panorama dettagliato della rada di Anversa vista dalla riva sinistra; con l'indicazione dei principali monumenti. Anversa era allora al declino, essendo bloccata la Schelda, sicché il gran numero di battelli che si vedono ancora nell'incisione addensarsi davanti alle banchine è sicuramente esagerato; si tratta tutt'al più di un ricordo della movimentata vita di prima.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 213. — A. H. Cornette, *Iconographie*, nn. CLXXI-CLXXIV.

WENZEL HOLLAR (Praga 13 luglio 1607 - Londra 25 marzo 1677).

17 *Proclamazione della pace di Westfalia ad Anversa il 5 giugno 1648 (fig. 7)*

mm. 202 x 333. Acquaforte.

La scena si svolge sulla Grand-Place di Anversa. Su un palco decorato, eretto contro la facciata del Palazzo Pubblico, la pace di Westfalia viene proclamata davanti alla folla. La lunga lotta contro la Spagna, durata 80 anni, era finita. Ma se la pace era ristabilita, il trattato di Westfalia, mantenendo il blocco della Schelda, sanciva la irrimediabile decadenza della città.

Il rame originale di questa tavola è conservato nel Gabinetto delle Stampe di Anversa.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 287.

GASPAR BOUTTAS (Anversa, 1625(?) - 1703)

18 *L'« Ommegang » ovvero il corteo folcloristico di Anversa nel 1684*

mm. 390 x 495. Acquaforte.

Il corteo passa per la Piazza del Meir e scompare nella via dei Conciatori. Al centro il carro della Vittoria di Callo, da Rubens, dopo la vittoria riportata dal cardinal infante Ferdinando sugli Olandesi nel 1638; a sinistra il leggendario gigante di Anversa, *Druon Antigon*, l'Elefante, il Delfino con Cupido, il Grande Veliero seguito dai Piccoli Battelli. Queste figure, o le loro repliche, fanno ancora il giro della città in occasione dell'*Ommegang*. Acquaforte stampata da Gerolamo Verdussen, con un testo esplicativo in fiammingo.

Bibl.: Delen, *Iconographie*, n. 376.

La storia del disegno ad Anversa nei secoli XVI e XVII è legata alle grandi correnti artistiche che hanno dato risalto alla evoluzione della pittura nella stessa epoca. Tale parallelo si può spiegare semplicemente col fatto che non si attribuiva allora al disegno una propria autonomia. Ne consegue che un rapido sguardo alla storia della pittura di Anversa permetterà forse ai visitatori di situare i disegni esposti nella cornice storica e artistica alla quale si riferiscono.

È soltanto quando raggiunge un grande sviluppo economico, che Anversa diviene un centro artistico di fama internazionale. Se non si può tuttavia negare a questa città portuale qualsiasi attività artistica prima del 1500, è però soltanto a partire da questa data all'incirca, che la sua crescente attività attira artisti venuti un po' da ogni parte. Il diario di viaggio di Albrecht Dürer è buon testimone del carattere cosmopolita che assunse questo nuovo centro d'arte: il maestro tedesco incontrò nel 1520-1521 ad Anversa non solo il brabantino Quentin Metsys, ma anche il vallone Joachim Patinir, gli olandesi Lucas van Leiden e Dirk Vellert, lo scultore lorenese Jean Mone e Jan Provost di Bruges, il quale, come già il suo compatriota Gerard David, si stabilì nella città per un breve periodo.

Il più grande maestro di Anversa dell'inizio del secolo XVI, è senz'altro Quentin Metsys (c. 1466-1530), uno dei nomi più illustri della pittura negli antichi Paesi Bassi. Ma se anche egli continua in qualche modo la tradizione dei primitivi fiamminghi, le forme e l'intonazione più delicate delle sue opere e il dolce sfumato che avvolge le sue figure denunciano chiaramente l'influenza italiana.

D'altro canto, egli è il primo nei Paesi Bassi a realizzare la pittura di genere. È vero che i primitivi fiamminghi avevano spesso rappresentato scene della vita quotidiana nei quadri di soggetto religioso, ma Quentin Metsys ha avuto il merito di liberarli da tale contesto. Egli diviene quindi il precursore di tutta una pleiade di pittori di genere del secolo XVI. La medesima emancipazione si ebbe nella pittura di paesaggio. Joachim Patinir (c. 1480-1524) ed Henri Bles (c. 1510-1555) hanno

creato paesaggi in cui il soggetto religioso scompariva quasi completamente.

La tradizione dei primitivi fiamminghi si avverte ancora evidentemente, come in Quentin Metsys, nelle opere di Josse van Cleve (maestro nel 1511, morto nel 1540) e di Jan Gossaert, detto Mabuse (1478-1535), con la differenza che l'influsso italiano è già più pronunciato in quest'ultimo, che fu tra i primi a soggiornare per un certo tempo a Roma.

A fianco di questi maestri, vediamo operare in Anversa numerosi artisti i cui dipinti mostrano chiaramente come, al sorgere del secolo XVI, l'arte loro fosse ancora in fase di ricerche e di esperienze. In genere, i loro nomi non ci sono noti e la storia dell'arte li designa con il termine di « manieristi di Anversa ». I loro dipinti uniscono elementi tradizionali di diverse origini con nuovi modi di espressione, che sono quelli del Rinascimento, e con motivi ornamentali di provenienza italiana.

Si distinguono due tendenze nella ulteriore evoluzione della pittura d'Anversa nel secolo XVI: una che si potrebbe chiamare « autoctona », l'altra « italianizzante ». Evidentemente, il limite fra le due correnti non può essere segnato con troppo rigore. Gli stessi rappresentanti dell'arte « autoctona » subiscono anch'essi, sebbene in minor misura, l'influenza italiana, mentre i « romanisti » hanno dipinto ritratti e quadri di formato ridotto, dove si fa sentire la migliore tradizione nazionale.

Fra gli artisti della tendenza « autoctona », troviamo soprattutto paesaggisti e pittori di quadri di genere. Citiamo Marinus van Reymerswael, Jan Sanders de Hemissen (1500 - intorno al 1575), Jan Metsys (1509-1595), che si accostò al Parmigianino ed alla Scuola di Fontainebleau con le sue composizioni mitologiche, Pieter Aertsen (c. 1508-1575), Joachim van Beuckelaer (c. 1535-1574). Jan Mandyn rappresenta — per così dire — la transizione fra Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel il Vecchio (c. 1525-1569). Quest'ultimo è il maggiore rappresentante di tale tendenza, che si ricollega alla tradizione nazionale. Egli ha saputo innalzare la pittura di genere a un livello tale da subordinare il carattere anedddotico all'espressione pittorica. D'altra parte, i suoi paesaggi raggiungono una grandiosità non ancor reperibile nei suoi predecessori, tra i quali possiamo menzionare, oltre a Patinir e ad Henri Bles, Lucas Gassel (prima del 1500-1575 c.), Cornelius Massijs (c. 1510-dopo il 1562), Matthieu (1509-1548) e Hieronymus Cock (c. 1510-1570).

Accanto a Pieter Bruegel il Vecchio, un certo numero di

paesaggisti lavora più o meno secondo il suo stile, ma attribuisce una maggiore importanza alla ricerca di perfezione, alla rifinitura e al preziosismo che all'intensità di espressione: Hendrik III van Cleve (1526-1588), del quale si conoscono paesaggi romani importantissimi per la storia di quei luoghi, Jacob Grimmer (c. 1526-1590), Hans Bol (1534-1595), Gillis Mostaert (1534-1598), ecc. L'arte di Cornelis van Dalem (prima del 1535 - c. 1575) si accosta assai più a quella di Bruegel il Vecchio, ma di lui non si conoscono purtroppo che poche opere. Al contrario, i paesaggi di Paul (1554-1628) e di Mattheus Bril (1550-1583), due artisti di Anversa che godettero a Roma di larga rinomanza, si caratterizzano per una concezione grandiosa ed equilibrata, che talvolta già annuncia il paesaggio classico del Seicento. L'arte di Gillis III van Coninxloo (1544-1607), di Tobias Verhaecht (1561-1631) e di Frederik van Valckenborgh, pur legandosi alla tradizione di Bruegel il Vecchio, già segna un avvio al paesaggio fiammingo a barocco del secolo successivo. Tuttavia, Josse de Momper (maestro nel 1580-1635), meglio di qualsiasi altro dei suoi contemporanei, può essere considerato come il vero trait d'union fra la pittura di paesaggio di Bruegel e quella di Rubens.

I discendenti di Pieter Bruegel il Vecchio — la « dinastia » dei « Bruegel », o « Breughel » (i loro quadri, per la maggior parte, sono così firmati) — hanno soprattutto lavorato in Anversa. Il primogenito di Bruegel il Vecchio, Pieter Bruegel II (1564-1638), e suo nipote, Pieter Bruegel III (1589-?) sono noti per le numerose copie eseguite dalle sue opere e per composizioni originali svolte nel suo stile. Il secondo figlio di Pieter Bruegel il Vecchio, Jan Breughel (1568-1621), e Jan Breughel II, figlio di quest'ultimo, (1601-1678) dipingevano in tutt'altra maniera: essi sono autori di minuti paesaggi, realizzati con preziosità di miniatura, e di quadri di fiori dal colore levigato e smaltato.

Lo stesso effetto di precisione e di rifinitura si trova nei mirabili disegni di due miniatori di grande valore, Georg (1542-1600) e Jacob Hoefnagel (1575-1630), che per il loro interesse scientifico occupano un posto speciale nell'arte del tempo.

A fianco di questi rappresentanti della tendenza « autoctona », incontriamo i « romanisti », che si ispirano più consapevolmente all'arte italiana. Il più importante fra loro, Frans Floris, ottiene i suoi maggiori successi nel 1550, vale a dire nel tempo in cui Pieter Bruegel raggiunge il suo apogeo. Nel Natale del 1541,

egli aveva assistito a Roma alla scopertura degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, che lo avevano fortemente impressionato. Ebbe molti allievi, ai quali inculcò le sue concezioni artistiche ispirate a Michelangelo. Ma ben presto il colore riprese la sua importanza, grazie a Marten de Vos (1531-1613). Ciò non deve sorprendere, poichè l'artista visse per lungo tempo a Venezia, patria dei grandi coloristi italiani. Per molti anni, vi lavorò col Tintoretto, e l'influenza del maestro si manifesta nella gamma cromatica della maggioranza dei suoi quadri. Occorre tuttavia rilevare che il colore, impetuoso e ricco di contrasti nel Tintoretto, resta nell'opera di Marten de Vos alquanto artificiale, levigato e senza vigore.

Malgrado tutti i loro sforzi, Frans Floris, Marten de Vos e gli artisti del loro ambiente — tra i quali vorremmo citare Adam van Noort e Otto Venius (presso il quale Rubens ebbe la sua prima formazione) non seppero raggiungere, nei loro dipinti di soggetto mitologico, allegorico e religioso, la magnificenza, la solennità e l'armonioso equilibrio che avevano potuto ammirare nei modelli italiani. I tratti più tipici della loro personalità artistica si manifestano nei quadri di formato molto ridotto e nei ritratti, dove il gusto dell'artificio e dell'affettazione si fa meno sentire. È pure il caso della maggior parte dei loro disegni, in cui danno più libero corso all'immaginazione.

Molti dei pittori d'Anversa di quest'epoca hanno lavorato all'estero: tra essi sono degni di menzione Jan van der Straet o Stradanus (1523-1605), le cui numerose opere riprodotte da incisioni sono notissime, e Bartholomeus Spranger (1546-1611), il quale, dopo un lungo soggiorno in Italia, divenne pittore di corte a Vienna e a Praga e il maggiore esponente del Manierismo a Nord delle Alpi.

La ritrattistica non è priva di interesse nel secolo XVI in Anversa. Senza dubbio, il più illustre rappresentante di tale genere fu allora Anthonis Moro. Originario di Utrecht, divenne membro della locale Gilda di San Luca nel 1547. Dopo aver viaggiato l'Europa, si stabilì definitivamente ad Anversa nel 1568 e vi morì nel 1576. Egli ha fortemente influenzato i ritrattisti della città, fra i quali si citano Willem Key (1520-1568), suo nipote Thomas Key (circa 1544-1589), Frans Pourbus il Vecchio (1545-1581) e suo figlio Frans Pourbus il Giovane (1570-1622), che lavorò a lungo a Mantova e a Parigi.

La sintesi dell'arte « autoctona » e dell'« italianismo » verrà

realizzata nell'opera di Rubens, il quale, per citare l'espressione un po' esagerata di Fromentin, fu « un uomo nato per piegarsi a tutte le esigenze del suo secolo e di ogni paese, nutrito da tutte le scuole, ma che doveva essere la più originale espressione della propria, cioè il più fiammingo di tutti i fiamminghi ». L'arte di Rubens, in effetti, è prima di tutto fiamminga e, come tale, caratterizzata da un senso di attenta osservazione della realtà, dalla vitalità e dalla gioia di vivere.

Rubens, certamente, aveva appreso molto dall'arte antica e dai maestri italiani, che aveva ammirati durante il suo soggiorno nella Penisola; doveva loro in parte quella grandezza e quella solennità che ci sorprendono anche nei suoi piccoli schizzi. Ma la capacità inventiva fu in lui abbastanza sviluppata da permettergli di assimilare la lezione italiana senza divenire, come tanti dei suoi predecessori, « un meticcio italo-fiammingo » (Fromentin).

Pochi anni dopo il ritorno di Rubens ad Anversa (1608), sotto la sua influenza si manifesta un rinnovamento nella pittura locale. Nell'opera degli artisti che seguivano ancora la tradizione degli italianizzanti del secolo precedente — ad esempio Hendrik van Balen (1575-1632) — l'intonazione cromatica comincia a farsi più calda e più viva, mentre le forme si ammorbidiscono. D'altro canto, i protagonisti fiamminghi del caravaggismo si trovano poco a poco obbligati ad abbandonare tale tendenza per seguire quella di Rubens.

Con evidenza, l'influsso di Rubens si manifesta soprattutto nei quadri dei suoi allievi e collaboratori. I dipinti di Theodor van Thulden (1606-1676), di Cornelis Schut (1597-1655), di Erasmus Quellin (1607-1678), di Jasper de Craeyer, e di tanti altri, dimostrano con chiarezza quanto essi devono al loro maestro. E, senza voler trascurare l'apporto personale degli animalisti e dei pittori di nature morte, Frans Snyders (1579-1657), Jan Fyt (1611-1661) e Paul de Vos (1590-1675), nonché dei paesaggisti Jan Wildens (1586-1653) e Lucas van Uden (1595-1672/73), bisogna almeno ammettere l'influenza ineluttabile del maestro a stimolare la loro arte e ad improntarla al dinamismo, alla vitalità intensa e alla grandiosità decorativa che la caratterizzano. È a Rubens che si deve l'afflato di una vita nuova e vibrante nella natura morta e nel paesaggio, come nella pittura religiosa e mitologica.

Dobbiamo tuttavia insistere sul fatto che, malgrado l'azione

diretta del maestro sull'ambiente, la personalità della maggioranza dei suoi collaboratori non ha cessato di esprimersi liberamente. L'esempio di Anton van Dyck (1599-1641) e di Jacob Jordaens (1593-1678) lo prova ad evidenza. È vero che certi autori credono di poter individuare la mano di Rubens in un gruppo di dipinti e di disegni, del resto assai esiguo, che altri sarebbero piuttosto inclini ad attribuire a Van Dyck o a Jordaens. Ciò non impedisce che, nel complesso, la personalità dei due artisti sia molto diversa. L'uno — ritrattista raffinato — conferiva alle sembianze di buoni borghesi di Anversa e di artisti talvolta un po' bohèmes, la stessa nobiltà e la stessa distinzione che caratterizzano i suoi ritratti di principi e di aristocratici di Genova e di Londra. L'altro — sapido cantore della vita popolare — popola i suoi quadri religiosi e mitologici degli stessi lavoratori muscolosi, ma bonari, dei villici grossolani, delle esuberanti matrone e delle lattai dalle guance rosee, che si ritrovano nei suoi dipinti di genere. Con Rubens, Van Dyck e Jordaens, la scuola pittorica di Anversa raggiunge veramente il suo apogeo. In realtà, occorrerebbe nominare anche un quarto artista, pure di prim'ordine, Adriaen Brouwer (1606-1638), pittore di genere, non ancora apprezzato nel suo giusto valore.

Una menzione d'onore spetta ugualmente a Cornelis de Vos (1585 circa - 1651), l'eccellente ritrattista della buona borghesia di Anversa.

Durante la seconda metà del secolo XVII, la pittura di Anversa si libera sempre più del segno di Rubens. È vero che tale evoluzione non ha provocato una rottura completa con l'arte del secolo precedente; ma il mutamento di stile ci appare, in generale, abbastanza evidente per farne cenno in questa sede. Un senso di compostezza, di raffinatezza e di calma si sostituisce agli effetti di magniloquenza, di forza e di dinamismo che avevano caratterizzato l'epoca di Rubens (nel senso più strettamente cronologico). Tale fenomeno si manifesta con evidenza in primo luogo nelle opere di soggetto religioso e mitologico, come pure nel ritratto, ma lo si riscontra egualmente nei paesaggi idilliaci, d'intonazione argentina, e nei sereni quadri di genere di David Teniers il Giovane (1620-1690).

È innegabile che, rispetto alla prima metà del secolo, il periodo di Teniers il Giovane e di Siberechts pare segnare un decadimento; si avverte un certo esaurimento, dopo gli sforzi titanici che hanno condotto la pittura di Anversa al proprio culmine. Ma quale magnifica produzione aveva visto la città nei secoli XVI e XVII! Basta pronunciare i nomi di Quentin

*Metsys, di Pieter Brueghel il Vecchio, di Rubens, di Van Dyck, di Jordaens e di Brouwer — per non citare che i più grandi — perchè trascorra nella memoria una serie impressionante di capolavori. E lo studio stesso dei maestri minori ci riserva sovente gioie e sorprese.*

FRANS BAUDOUIN  
Conservatore dei « Kuntshistorische  
Musea » di Anversa.

## IL DISEGNO AD ANVERSA

*Di tutti gli artisti il cui nome è citato nelle pagine seguenti, molti hanno lavorato in Italia; ed ora, i loro disegni — alcuni dei quali sono stati realizzati proprio a sud delle Alpi — tornano in questo paese che è stato la patria delle arti quando essi vennero eseguiti.*

*Questa constatazione si accomuna a una lieve emozione: che cosa di più personale di questi fogli ci resta, in effetti, di mano di questi artisti? Più di un quadro, più di una scultura, più di una incisione, un disegno permette un contatto intimo fra lo spettatore e l'artista: per la sua spontaneità, un tratto disegnato più direttamente riflette, come una scrittura, la personalità e la sensibilità di chi lo ha tracciato.*

*La sua individualità si esprime tuttavia in una maniera così sottile, che un disegno non presenta caratteristiche evidenti e varie come un quadro. L'identificazione di un disegno, di conseguenza, non può essere realizzata che da un occhio esercitato ed esperto. Niente di straordinario, da allora in poi, che, grazie allo studio di un numero sempre crescente di esemplari, gli storici dell'arte da un canto riconoscano una certa mano per un disegno fino a quel momento anonimo, e dell'altro mettano in dubbio o respingano talune attribuzioni dei loro predecessori.*

*Nondimeno, nel presente catalogo si sono rispettate, in genere, le attribuzioni di A. J. J. Delen e di Fr. van den Wijngaert, in quanto vecchi Conservatori del Gabinetto delle Stampe di Anversa, istituzione presso la quale sono conservate tutte le opere esposte. Non è certo possibile presentare due secoli durante i quali un folto numero di artisti produsse una moltitudine di disegni con una cinquantina di opere. Si potrà quindi rilevare più di una lacuna, e la più importante è l'assenza di Pieter Bruegel il Vecchio. Questa scelta permette tuttavia di offrire una idea generale della evoluzione del disegno durante un periodo particolarmente brillante e fecondo della storia dell'arte dei Paesi Bassi meridionali. Come nella pittura, la varietà degli stili e delle tendenze proprie del secolo XVI trova la sua sintesi in Rubens, la influenza del quale si noterà anche nei suoi due scolari più dotati, Van Dyck e Jordaens.*

Accanto a tendenze diverse, diversi generi sono rappresentati in questa Mostra: in primo luogo il paesaggio — in Italia i Fiamminghi furono in ciò considerati maestri — vedute di città, soggetti biblici e mitologici, scene di genere, allegorie religiose e profane, ritratti, nature morte, animali, ecc.

Dal secolo XVI in poi, il disegno veniva considerato dall'artista opera a sè stante. D'altra parte, un disegno poteva essere uno studio preparatorio per un'altra opera, o un vero bozzetto, destinato ad essere realizzato in pittura o inciso; oppure poteva trattarsi di un semplice schizzo o di un esercizio manuale. Di questi diversi tipi di disegni, la Mostra presenta parecchi esempi, e non è il caso di insistere in proposito. In effetti, il nostro occhio moderno è tentato di vedere, di giudicare tutti i disegni secondo criteri che, generalmente, non tengono conto del fine per cui sono stati realizzati.

Possa quest'ultima considerazione arricchire il dialogo tra il creatore e l'artefice, perchè è essenziale che costui sia fecondo. Tali sono i nostri voti.

LYDIA DE PAUW - DE VEEN  
Bibliotecaria presso il Gabinetto delle  
Stampe della Biblioteca Reale del Belgio

JAN GOSSAERT DE MABUSE (attribuito a)

Pittore di famiglia originaria di Maubeuge (Francia). Nato probabilmente nel castello di Duurstede nei pressi di Utrecht (Paesi Bassi) verso il 1474, era maestro ad Anversa nel 1503; più tardi lavorò in Italia. Morì a Middelbourg (Paesi Bassi) verso il 1535.

### 19 Tarquinio e Lucrezia

mm. 204 x 161. Penna e acquarellatura nera, lumeggiato a guazzo bianco, su carta preparata in azzurro. Il lato inferiore a sinistra è aggiunto. In basso a destra, un'iscrizione illeggibile.

Semidraiata su di un letto a baldacchino, le gambe ricoperte da un drappo, Lucrezia, appoggiandosi sulla mano destra, alza la sinistra in un gesto di difesa contro Tarquinio, che, balzato sul letto, tenendole strette le gambe con la gamba sinistra, la prende al petto con la mano sinistra alzando con l'altra la spada dietro e sopra la testa della donna. In secondo piano tendaggi socchiusi su un'altra stanza. Il disegno non presenta del tutto la qualità tipica dei disegni noti del maestro.

Bibl.: J. Folie, *Les dessins de Jean Gossaert dit Mabuse*, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI pér., vol. XXXVIII (1951), pp. 77-98 (non citato).

Maestro di Anversa del 1518 (attribuito al)

Così chiamato dalla pala datata 1518 e conservata in una cappella della chiesa di Santa Maria a Lubecca. Artista particolarmente fecondo identificato da Max Friedländer. (*Die Altniederländische Malerei*, XI (1933), pp. 44-52.

### 20 Soggetto storico (fig. 9)

mm. 275 di diametro. Penna, inchiostro nero e guazzo bianco su carta grigia. In primo e secondo piano tre cavalieri preceduti da un cane; nel fondo architetture e quattro personaggi.

Studio per una vetrata. Un disegno conservato nel Gabinetto delle Stampe di Berlino (*Catalogo Bock-Rosenberg*, n. 13441, p. 61, tav. 51) potrebbe essere della stessa mano.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. I. — *Cat. Anvers*, n. 92.

MATYS O HIERONYMUS COCK (attribuito a)

Matys Cock, pittore di paesaggio, nato ad Anversa nel 1509, morto nella stessa città nel marzo 1584, figlio di Jan Wellens Cock e fratello maggiore di Hieronymus Cock che incise su rame molti suoi paesaggi.

*Hieronymus Cock, pittore, incisore, mercante di stampe e insegnante di retorica, nacque ad Anversa verso il 1510 e vi morì nel 1570.*

### 21 Paesaggio italiano

mm. 265 x 405. Penna al bistro.  
In basso al centro, il n. 898, di altra mano.

In primo piano uno stagno e due ingressi di gallerie in muratura e qualche figura. In lontananza alberi, case e una catena di monti, a destra una baia.

A. J. J. Delen ha accostato questo paesaggio al disegno n. 6767 del Gabinetto di Berlino (*Catalogo Bock-Rosenberg*, pag. 25, tav. 20), e ad uno della collezione Lugt (*Catalogue de l'exposition rétrospective du Paysage flamand, Musée de peinture ancienne, Bruxelles, 1926*, n. 107), firmati entrambi *Cocq* o *Cock*.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 2. — *Cat. Anvers*, n. 93.

JACOB GRIMMER (attribuito a)

*Pittore, nato ad Anversa verso il 1515. Maestro della Gilda di San Luca nel 1547. Morì nel maggio del 1590.*

### 22 Paesaggio

mm. 250 x 247. Penna al bistro e china acquarellata.  
In basso a destra, forse di mano dell'artista: *J. Grimmer*.

Sottobosco con piccolo specchio d'acqua. A sinistra, in secondo piano, veduta di una chiesa gotica con torre quadrata. A destra, in primo piano, un uomo armato di lancia si appoggia ad un albero; un altro, con sacco in spalla, gli è seduto a fianco.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 10. — *Scaldis*, n. 594.

JAN VAN DER STRAET detto STRADANUS (o STRADANO).

*Pittore, nato a Bruges nel 1542, allievo di Pieter Aertsen ad Anversa. Maestro della Gilda di San Luca nel 1545. Si stabilì in Italia e morì a Firenze nel 1605.*

### 23 Il Golgota

mm. 447 x 390. Penna e bistro acquarellato, lumeggiato a guazzo bianco.  
Incorniciatura rinascimentale recante ai lati le figure di Isaia e di Abacuc.

La figurazione centrale è incollata entro l'incorniciatura. Firmato in basso a destra, in senso invertito: *IOAN STRATENAIIS FLANDER FACIBAT*. Nella base della incorniciatura, in un cartiglio: *NICOLAUS BARTHOLOMEI DE GALLIS CIVIS FLORENT. PRO REMEDIO ANIMAE SUAE ET DEVOTIONIS CAUSA POSUIT A.D.M.L. X. VIII*. Questa dicitura, come tutte le altre, è invertita, il che prova che questa composizione era destinata ad essere incisa.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. II, tav. VIII (stampata in controparte).

HENDRICK VAN CLEVE III (attribuito a)

*Pittore e incisore, nato probabilmente ad Anversa intorno al 1525. Allievo di Frans Floris, iscritto alla Gilda di San Luca nel 1551. Soggiornò in Italia ove disegnò numerosi paesaggi con rovine che in seguito fece incidere. Morto ad Anversa nel 1589.*

### 24 Paesaggio italiano

mm. 199 x 319.  
In alto, a sinistra, a penna: *Templum Minerva in Bolona?*

Su una collina, rovine romane, a destra una sorgente. In primo piano un fiume che scompare in parte sotto terra; a sinistra un battello a vela e una barchetta.

Già attribuito a Jan Bruegel dei Velluti.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 13.

MARTEN DE VOS

*Pittore, nato ad Anversa verso il 1531. Allievo di Frans Floris, più tardi a Venezia allievo del Tintoretto. Nel 1558 iscritto alla Gilda di San Luca ad Anversa. Morto il 4 dicembre 1603.*

### 25 L'Africa (fig. 10)

mm. 297 x 192. Penna e bistro acquarellato.  
In alto, nel centro: *Africa*; in basso, verso sinistra: *Africa 3*.

Giovane donna coperta da un leggero drappo che tiene nella mano destra un ramo d'olivo, seduta di tre quarti a sinistra su un cocodrillo. La testa, ornata da una fascia, è volta di tre quarti a destra. Lo stesso soggetto è rappresentato, con qualche variante e arricchito di corteggio, in una incisione a bulino di Adriaen Collaert (*Hollstein*, vol. IV, s.v. Adriaen Collaert, n. 471). Il tema dei continenti personificati si ritrova più volte nei secoli XVI, XVII e XVIII (C. Le Corbeiller, *Miss America and Her Sisters: Personifications of the four*

*Parts of the World*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XIX (1961), pp. 208-223).

Il disegno esposto, come il seguente, appartiene ad una serie di disegni di Marten de Vos (tutti conservati al Gabinetto delle Stampe di Anversa) che sono stati concepiti per l'addobbo della città di Anversa in occasione della entrata trionfale dell'Arciduca Ernesto d'Austria. A. Doutrepoint ha rilevato che l'artista introduce soggetti e simboli nuovi desunti dall'iconografia italiana del XVI secolo.

Bibl.: J. de Bosschere, p. 12 (come Frans Floris). — A. Doutrepoint, *Martin de Vos e l'Entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1549*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVIII (1937), pp. 125-198, p. 154. — Delen, *Catalogue*, n. 76.

## 26 L'America (fig. 11)

mm. 285 x 165. Penna e bistro acquarellato.

In alto, al centro: *America*, in basso, verso sinistra: *America* e il numero 4. Giovane donna coperta solo da un leggero drappo che guarda verso sinistra; è seduta frontalmente su di un armadillo gigante (*Prionotus giganteus*). Ha i capelli ornati di piume, la faretra sul dorso; la mano sinistra regge un arco, la destra un'ascia indiana. Il medesimo soggetto è rappresentato con lievi varianti, e arricchito di corteggio, in un disegno dello stesso artista conservato al Gabinetto delle Stampe dell'Hessisches Landesmuseum a Darmstadt, Germania (n. AE 441), preparatorio per l'incisione a bulino di Adriaen Collaert (Hollstein, vol. IV, s.v. Adriaen Collaert, n. 474). Si veda anche la scheda n. 25.

Bibl.: J. de Bosschere, p. 12 (come Frans Floris). — A. Doutrepoint, *Martin de Vos et l'Entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1549*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, XVIII (1937), pp. 125-198, p. 155. — Delen, *Catalogue*, n. 77.

## 27 Il martirio di S. Andrea

mm. 362 x 275. Penna e bistro acquarellato.

In basso a sinistra: 1591.

Il Santo crocifisso è al centro in secondo piano. Numerosi spettatori si dispongono a cerchio fino al primo piano. Nel fondo rovine e, dietro al Santo, il fuoco celeste.

Bibl.: J. de Bosschere, pp. 13-15. — Delen, *Catalogue*, n. 90. — Scaldis, n. 598.

## HANS BOL

*Pittore, acquafortista e miniatore, nato a Malines il 16 dicembre 1534. Maestro della Corporazione dei pittori a Malines nel 1560. Al tempo dell'invasione spagnola nel 1562 fuggì ad Anversa dove fu iscritto alla corporazione di San Luca nel 1574. Nel 1584 fuggì a Bergen-op-Zoom, a Drordrecht, a Delft e si stabilì infine ad Amsterdam dove fu sepolto il 30 novembre 1593.*

## 28 La raccolta della frutta (fig. 12)

mm. 163 x 237. Penna e bistro acquarellato.

Firmato e datato in alto a destra a penna: *Hans Bol 1574*.

A sinistra un uomo è salito su un melo i cui frutti sono raccolti da quattro persone. Al centro scene di vendemmia davanti ad un piccolo castello, in un paesaggio attraversato da un fiume.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 5.

## GILLES MOSTAERT

*Pittore, nato a Hulst intorno al 1534. Allievo di Frans Floris. Maestro della Corporazione di San Luca nel 1554. Morto ad Anversa il 28 dicembre 1598.*

## 29 La Pazienza (fig. 13)

mm. 244 x 360. Acquarello verde, rosso e bruno.

A destra della donna la data: 1585.

In alto, in caratteri ebraici, la parola: *Jehovah*; in basso, in un cartiglio: *Patientia*.

Davanti ad un paesaggio fiammingo ove si vedono scene di saccheggio, di massacri e di impiccagione è seduta, di tre quarti a sinistra, una donna incatenata semivestita, che tiene un crocifisso nella mano sinistra. È tormentata da due demoni ed ai suoi piedi sta un agnello. Un angelo che scende dal cielo le porge una palma e una corona. Si tratta forse dello studio per un arazzo.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 121. — Scaldis, n. 596.

## MAESTRO PAESAGGISTA DI ANVERSA

*Attivo nella seconda metà del XVI sec., imitatore di Pieter Bruegel il Vecchio.*

## 30 Paesaggio (fig. 14)

mm. 275 x 370. Penna al bistro.

Fiume serpeggiante tra vallate e montagne, con alberi, rocce e qualche casa.

Già attribuito a Mathys Cock, in seguito a Jan Mandijn, per confronto con *La parabola del grano e del loglio*, n. 881, dipinto attribuito a questo maestro, conservato al Museo di Anversa.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 3.

GEORG (JORIS) HOEFNAGEL

Miniatore, disegnatore, cartografo e incisore, nato ad Anversa nel 1542, morto a Vienna il 9 settembre 1600. Allievo di Hans Bol.

31 *Composizione allegorica dedicata al geografo Abraham Ortelius*

mm. 117 x 165. Acquarello lumeggiato d'oro, su leggera pergamena incollata su legno.

Un gufo che regge un caduceo formato da un pennello, è appollaiato su un mappamondo posato su di un libro rilegato in marocchino rosso. Tutto intorno diversi insetti e strumenti da disegnatore e miniatore. In alto un cartiglio con la scritta: *ARS NEMINEM HABET OSORE NISI IGNORATEM*. In basso al centro: *HERMATHENA*; a sinistra, in un cartiglio: *D. ABRAHAMO ORTELIO AMICITIAE MONUMENTUM*; a destra in un cartiglio, *GEORGIUS HOVNGLIUS D. GENIO DUCE M.D.XCIII*.

Questa miniatura estremamente raffinata è opera notevole che il Popham credeva perduta.

Bibl.: A. E. Popham, *On a letter of Joris Hoefnagel*, in *Oud-Holland*, LIII (1936), pp. 145-151. — Delen, *Catalogue*, n. 8. — *Cat. Anvers*, n. 94. — *Cat. Bruegel*, n. 291.

32 *Veduta di Siviglia*

mm. 192 x 382. Penna al bistro.

Disegno preparatorio per incisione all'acquaforte (1593), pubblicata nel quinto libro del *Théâtre des principales villes de tout l'univers* di Georg Braun e Franz Hogenberg (1592-1618).

Bibl.: A. E. Popham, *Georg Hoefnagel and the Civitates Orbis Terrarum*, in *Maso Finiguerra*, I (1936), pp. 182-201 (non citato). — Delen, *Catalogue*, n. 6.

ADRIAEN THOMAS KEY

Pittore e incisore su legno. Nato ad Anversa intorno al 1544. Probabilmente nipote e allievo di Willem Key. Maestro della Corporazione di San Luca nel 1568. Morto ad Anversa dopo il 1589.

33 *La famiglia della Vergine*

mm. 305 x 266. Penna al bistro e grafite. Angoli tagliati.

Studio per il dipinto che si trovava nel 1933 nella collezione S. Hartveld ad Anversa. La figura di donna con bambino a sinistra, è tagliata e aggiunta.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 115.

PAUL BRIL

Pittore e acquafortista. Nato ad Anversa nel 1544 e, a partire dal 1576, a Roma, dove morì nel 1625.

34 *Paesaggio alpestre* (fig. 15)

mm. 262 x 345. Penna e bistro acquarellato.

A sinistra, su una rupe con alcuni alberi, due pastori sorvegliano un branco di capre. A destra una vallata con alberi e rocce.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 122. — *Cat. Anvers*, n. 96.

35 *Paesaggio alpestre*

mm. 209 x 267. Penna al bistro, acquarellatura grigia. Firmato in basso a sinistra: *P. B.* (intrecciate).

In primo piano a sinistra, tre viaggiatori e un mulo si riposano. Dietro di loro, a sinistra, una fortezza e alcuni alberi. Nel fondo, a destra, una fortezza su una rupe, delle case e un fiume che scorre sotto un ponte di pietra.

Un disegno uguale è conservato al Museo del Louvre (*Inv.*, n. 406, tav. XXX). Fritz Lugt considera i due disegni autentici. La fortezza e il terreno a sinistra sono gli stessi che si vedono nella parte sinistra di un disegno pure conservato al Louvre (*Inv.* n. 405, vol. XXX).

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 124. — F. Lugt, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Ecole flamande*. I, Paris, 1949, p. 25, n. 406.

36 *Paesaggio italiano* (fig. 16)

mm. 180 x 268. Penna al bistro con lumeggiature bianche (ossidate).

In primo piano, a sinistra, un grande albero. Verso il centro due monaci che si dirigono verso una croce; un ponte di legno scavalca un fiume; più lontano una fortezza e una cascata; in secondo piano una città, un fiume e montagne.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 125.

TOBIAS VAN VERHAECT (attribuito a)

Pittore, nato ad Anversa nel 1561. Maestro della Corporazione di San Luca nel 1590. Fu il primo maestro di Rubens. Morto ad Anversa nel 1631.

### 37 Paesaggio alpestre

mm. 227 x 223. Penna e acquarellatura al bistro, leggera acquarellatura azzurra. Luogo montano con rupi scoscese, pini e un torrente traversato da un ponte su piloni.

Già attribuito a Paul Bril. L'attribuzione a Tobias Verhaect è basata sul confronto con il disegno n. 5851 del Gabinetto di Berlino (*Catalogo Bock-Rosenberg*, p. 56, tav. 46).

Si può anche confrontarlo con il *Paesaggio alpestre con strada* del British Museum (A. E. Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Vol. V. *Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI centuries*. Londra, 1932, p. 187, n. 1, tav. LXXIII).

E inoltre con due paesaggi conservati al Museo del Louvre (F. Lugt, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Ecole flamande*, II, Parigi, 1949, p. 74, nn. 1369 e 1371, tav. XCI).

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 138. — *Cat. Anvers*, n. 97.

JOSSE DE MOMPER

*Pittore nato ad Anversa nel 1564. Membro della Gilda di San Luca nel 1581. Morto ad Anversa il 5 febbraio 1635.*

### 38 Paesaggio montano (fig. 17)

mm. 232 x 332. Penna e acquarellatura al bistro.

A destra una vallata con un ponte di pietra; a sinistra una casetta e un castello.

Nel *verso*, a carboncino, lo schizzo di un medaglione scolpito, probabilmente del XVIII secolo. Si può accostare ai disegni conservati al Gabinetto di Berlino, nn. 5718, 704, 12002, (*Catalogo Bock-Rosenberg*, p. 43, fig. 38).

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 141. — *Cat. Anvers*, n. 98.

JOSSE DE MOMPER (attribuito a)

### 39 Geremia nel deserto

mm. 264 x 403. Acquarello bruno, verde, azzurro pallido, giallo e bianco; la veste del profeta è rossa.

Firmato in basso, a destra, su una roccia, a penna al bistro: *J. Momper*.

Il profeta è seduto a destra in un paesaggio roccioso, con una cascata; corsi d'acqua e alberi.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 140.

PIETER BRUEGEL il Giovane (anticamente attribuito a)

*Pittore, figlio di Pieter Bruegel il Vecchio, nato a Bruxelles intorno al 1564. Maestro della Corporazione di San Luca ad Anversa nel 1585. Morì ad Anversa nel 1637.*

### 40 Veduta di villaggio

mm. 189 x 287. Penna e bistro acquarellato.

Nel *verso*: schizzo di due figure.

Case raggruppate intorno ad una piazza; al centro un grande albero.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 139.

### 41 Il Golgota

mm. 264 x 397. Penna, bistro acquarellato e guazzo bianco (ossidato in alcune parti) su carta azzurra.

In un luogo montagnoso, con alberi e edifici, in alto a destra le tre croci, delle quali una sembra cancellata da una pennellata, infatti, il Cristo viene crocifisso a terra. La folla in corteo sale serpeggiando, dal primo piano verso il luogo del dramma, fiancheggiando altre croci. In primo piano, al centro verso sinistra, dei bovini, di cui due stanno in uno specchio d'acqua. A sinistra in secondo piano e sul fondo, un ponte attraverso un corso d'acqua.

Questo disegno fu attribuito a Pieter Bruegel il Giovane da Frank van den Wijngaert. Tuttavia la fattura è simile a quella di un disegno messo in vendita a Düsseldorf nel 1964 dalla Galleria d'arte C. G. Boerner (*Neue Lagerliste*, n. 38) e attribuito a S. Vrancx (Anversa 1573-1647); quest'ultima attribuzione non è tuttavia certa.

JAN BRUEGEL il Vecchio, detto dei Velluti

*Pittore, nato a Bruxelles nel 1568. Figlio di Pieter Bruegel il Vecchio, fece il suo apprendistato ad Anversa e soggiornò a Roma dal 1593 al 1595, ove subì l'influenza di Paul Bril. Maestro della Gilda di San Luca ad Anversa nel 1597, decano nel 1601-1602. Collaboratore di Rubens. Morto ad Anversa il 12 gennaio 1625.*

### 42 Paesaggio (fig. 18)

mm. 205 x 322. Penna al bistro con leggera acquarellatura grigia.

Strada bordata di alberi con una carretta della quale un contadino spinge la ruota; un cavaliere, gente che passeggia. Il gruppo di alberi al centro fa pensare al gruppo di tre alberi di un disegno di Jan

PETER PAUL RUBENS

Nato a Siegen (Germania) nel 1577 — suo padre era stato costretto a fuggire da Anversa perchè protestante — P. P. Rubens passò la giovinezza ad Anversa dove ricevette un'ottima formazione e fu successivamente allievo del paesaggista Tobias Verhaect (si veda la scheda n. 37), di Adam van Noort e di Otto Venius, allora pittore di corte degli arciduchi Alberto e Isabella. Nel 1598 divenne maestro della Gilda di San Luca e nel 1600 partì per l'Italia dove lavorò soprattutto sotto la protezione del duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga ed eseguì numerose opere importanti. Lasciò l'Italia nel 1609, richiamato ad Anversa dalla malattia della madre, che morì però prima del suo ritorno. Nello stesso anno sposò Isabella Brant e venne nominato pittore di corte arciduciale. Il suo già notevole successo andò continuamente crescendo e le commissioni venivano da ogni parte. Nella splendida casa che aveva fatto sistemare in stile italiano era circondato da allievi, incisori, uomini di cultura ed amici. Ebbe incarichi diplomatici in Spagna e in Inghilterra e vi lasciò una ricca produzione. Dopo aver perduto la moglie nel 1626, passò a seconde nozze quattro anni più tardi con la sedicenne Elena Froment. Le due spose, i figli ed altri membri della famiglia appaiono spesso nei suoi dipinti.

L'ultimo tempo della sua vita lo passò nel castello di Steen presso Malines dove eseguì quasi tutti i suoi splendidi paesaggi. Si spense ad Anversa il 30 maggio 1640.

49 *L'ultima Comunione di S. Francesco* (fig. 21)

mm. 222 x 310. Penna al bistro.

Nel verso: studi per figure di monaci e di cardinali e due schizzi di figure di donna in piedi (grafite).

S. Francesco, inginocchiato al centro, riceve la Comunione. Tanto la figura del Santo che quelle che lo circondano sono eseguite in modo schematico.

Schizzo per la parte inferiore del dipinto del Museo di Anversa n. 305 (1618).

Già attribuito ad A. van Dyck.

Bibl.: M. Delacre, *Le dessin dans l'oeuvre de van Dyck*, pp. 233-235, tav. 108 (come Rubens). — A. J. J. Delen, *Unpublished Drawings by Rubens in the Antwerp Print Room*, in *Old Master Drawings*, VII (1932-33), p. 32, figg. 3 e 4 - *Catalogue*, n. 195 - *Peter Pauwel Rubens. Een keuze van 26 tekeningen*, Antwerpen, 1944, n. 6 b. — *Cat. expos. dessins Rubens*, n. 72. — Held, n. 44. — Burchard-d'Hulst, n. 123.

50 *Ercole e il leone di Nemea* (fig. 22)

mm. 345 x 488. Gessetto nero e sanguigna.

Ercole si protende in avanti verso sinistra e serra la testa del leone sotto il braccio sinistro. Rubens ha disegnato due gambe destre in posizioni diverse: l'una, sporta in avanti sotto il leone, posizione che si ripete in un rapido schizzo in alto a destra del foglio; l'altra tesa all'indietro verso la destra, posizione espressa in uno schizzo isolato sulla sinistra. Il leone si appoggia sulla zampa posteriore destra mentre la zampa posteriore sinistra è avvinghiata alla gamba destra protesa in avanti di Ercole. Il leone preme la zampa anteriore sinistra sul dorso di Ercole.

Il Burchard e l'Hulst hanno datato questo disegno intorno al 1630, mentre il Delen l'aveva ritenuto eseguito in Italia tra il 1600 e il 1608. Rubens ha trattato più volte lo stesso soggetto in pittura e in disegni. Uno di questi disegni (al Louvre, F. Lugt, *Musée du Louvre, Inventaire général des dessins des écoles du Nord, Ecole Flamande*, II, Paris, 1949, p. 13, n. 1012, tav. XV) e un gruppo di schizzi su un foglio con le fatiche d'Ercole (al British Museum, Burchard-d'Hulst, n. 190, tav. 190), come il disegno esposto, sembrano essere stati ispirati da una incisione di G. Nicolò Vincentino da Raffaello (Bartsch, *Le Peintre-graveur*, XII, Lipsia, 1866, pp. 119-120, n. 17).

L'aggiunta della gamba destra tesa verso la destra sembra significare che Rubens era a conoscenza dell'incisione di Cornelis Cort da Frans Floris, 1563 (J. C. Bierens de Haan, *L'Oeuvre gravé de Cornelis Cort*, L'Aia, 1948, n. 174, tav. 43).

Bibl.: M. Delacre, *Note sur un dessin attribué à Rubens au Musée Plantin*, in *Gand Artistique*, 7 (1927), pp. 121-124. — A. J. J. Delen, *Unpublished Drawings by Rubens in the Antwerp Print Room*, in *Old Master Drawings*, VII, (1932-33), p. 37. — *Catalogue*, n. 192. — *Catalogo della Mostra Drawings and Oil Sketches by P. P. Rubens from American Collection*, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge e The Pierpont Morgan Library, New York, 1956, n. 29. — *Cat. Expos. dessins Rubens*, n. 80. — Held, n. 34. — Burchard-d'Hulst, n. 192.

51 *Testa di Enrico IV* (fig. 23)

mm. 245 x 240. Gessetto nero e bianco. In basso a destra, le iniziali apocrife: P. P. R.

Di profilo a sinistra, appena scorciata di sotto in su. Studio per la figura del re nella *Presentazione a Enrico IV del ritratto di Maria de' Medici* del ciclo « La storia di Maria de' Medici » (1622-1625), al Museo del Louvre a Parigi.

Tratto probabilmente da una scultura.

Bibl.: A. J. J. Delen, *Unpublished Drawings by Rubens in the Antwerp Print Room*, in *Old Master Drawings*, VII (1932-33), p. 35; *Catalogue*, n. 191. — *Cat. Anvers*, n. 418. — *Cat. Expos. dessins Rubens*, n. 96.

PETER PAUL RUBENS (anticamente attribuito a)

52 *La battaglia di Cadore tra veneziani e imperiali* (fig. 24)

mm. 410 x 563. Penna e bistro acquarellato, qualche tocco di guazzo bianco; su carta bruno chiaro.

In basso, a sinistra, a penna: *Titiaeno*.

Dal dipinto di Tiziano, nella sala grande del Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia, distrutto nell'incendio del 1577.

Tratto probabilmente da una copia, forse il n. 609 della Galleria degli Uffizi a Firenze.

Bibl.: A. J. Delen, *Unpublished Drawings by Rubens in the Antwerp Print Room*, in *Old Master Drawings*, VII (1932-33), p. 31; *Catalogue*, n. 189. — *Scaldis*, n. 613.

PETER PAUL RUBENS (anticamente attribuito a)

53 *Paesaggio* (fig. 25)

mm. 237 x 488. Penna al bistro, rilevato ad acquarello bruno, verde e azzurro. Nel verso, a penna: *dits de hoeve bij de luijthagen 1609* (questa è la fattoria presso Luythagen).

Dintorni di Anversa. La composizione è divisa al centro da un grande albero. A sinistra le rovine di un castello circondato da un fossato con un ponte di pietra a due arcate. A destra una fattoria verso la quale sale la strada che parte dal primo piano.

Disegni della stessa serie si trovano al British Museum (A. M. Hind, *Catalogue*, II, p. 33, n. 160, tav. XIV), al Gabinetto delle Stampe di Berlino (*Catalogo Bock-Rosenberg*, n. 1540, p. 253, tav. 184), ecc.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 190; *Teekeningen van Vlaamsche meesters*, pp. 97-98; *Flemish drawings of the seventeenth century*, n. 1. — *Cat. Anvers*, n. 416. — *Scaldis*, n. 612.

FRANS SNYDERS

*Pittore e acquafortista, nato ad Anversa il 12 novembre 1597. Allievo di Pieter Bruegel II e di Hendrik II e di Hendrik van Balen, maestro della Gilda di San Luca nel 1602. Collaboratore di Rubens e di Van Dyck. Morto ad Anversa il 19 agosto 1657.*

54 *Cane ringhioso*

mm. 239 x 387. Penna e bistro acquarellato. La parte destra è stata forse ritocata con inchiostro più scuro da altra mano.

In basso verso sinistra a penna, di scrittura settecentesca: *Snijers-Deli*.

Disteso verso sinistra, la testa di tre quarti a sinistra, le fauci aperte, guarda rabbioso lo spettatore.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 287. — *Cat. Anvers*, n. 102. — *Scaldis*, n. 615.

CORNELIS DE VOS (attribuito a)

*Pittore, nato a Hulst intorno al 1585. Maestro della Corporazione di San Luca ad Anversa nel 1608. Collaboratore di Rubens. Borghese di Anversa nel 1616. Morto ad Anversa l'8 maggio 1651.*

55 *Testa di ragazzo*

mm. 280 x 211. Gessetto nero e sanguigna.

Di fronte, leggermente rivolta a destra, guarda in basso.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 294.

JAN WILDENS

*Pittore, nato ad Anversa nel 1586. Maestro della Gilda di San Luca, nel 1604. Collaboratore di Rubens, di Jordaens, di Snyder e altri. Morto ad Anversa il 16 ottobre 1653.*

56 *L'antico sobborgo del Dam ad Anversa* (fig. 26)

mm. 210 x 300. Penna al bistro e china acquarellata.

In alto la scritta: *dam brug*.

In primo piano a destra, l'antico ponte del Dam (Dambrug); al centro alcune figure e una carretta; in secondo piano e sul fondo la cappella di San Giobbe, la casa del cappellano e il limite del marchesato.

Bibl.: Delen, *Teekeningen van Jan Wildens in Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1938, pp. 171-176. — *Catalogue*, n. 103. — *Scaldis*, n. 620.

57 *Veduta della città di Anversa dal lato sud* (fig. 27)

mm. 192 x 395. Penna al bistro con acquarellature brune, azzurre e rosate. Verso la metà del bordo superiore, a penna: *Wall Antwarpen W.*

A sinistra la Schelda, a destra la città. In primo piano a destra una vecchia barca sulla riva del fiume.

Eseguito verso il 1636. Da confrontare con le vedute di Anversa dipinte da Jan Wildens (Museo di Bruxelles, n. 518; Museo di Amsterdam n. 2679).

Già attribuito a Jan Bruegel dei Velluti.

Bibl.: A. J. J. Delen, *Iconographie van Antwerpen*, p. 46; *Teekeningen van Jan Wildens*, in *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1938, pp. 171-176, p. 175; *Catalogue*, n. 297.

PAUL DE VOS

Pittore, nato ad Hulst intorno al 1590. Fratello minore di Cornelis de Vos. Collaboratore del cognato Frans Snyders e di Rubens. Maestro della Gilda di San Luca nel 1620. Morto ad Anversa il 30 giugno 1678.

58 *Selvaggina, frutta, legumi e un gambero su di un piatto*

mm. 203 x 277. Penna e bistro acquarellato; fondo acquarellato in azzurro pallido. Questo disegno appartiene ad una serie di dieci nature morte, conservate nel Gabinetto delle Stampe di Anversa. Con altri due disegni conservati nel Gabinetto di Amsterdam formava un album disperso nel 1904, il primo foglio del quale (ad Amsterdam) porta la scritta: *Ick Pauwels de Vos hebbe voor Peter rubbens ghewrocht 6 daghen* (Io, Paul de Vos ho lavorato per Peter Rubens 6 giorni). Max Rooses ha avanzato l'ipotesi che questi disegni siano stati tratti da Paul de Vos da dipinti del cognato Frans Snyders, per conservarne un documento.

Bibl.: M. Rooses, *Teekeningen van Antwerpsche meesters, Paulus de Vos*, in *De Vlaamsche School*, 1891, pp. 90-93; *De Teekeningen der Vlaamsche Meesters, De kleine meesters des XVII eeuw*, in *Onze Kunst*, V, (1904), pp. 65-74, pp. 70-71. — Delen, *Catalogue*, n. 300. — *Cat. Anvers*, n. 104.

JACOB JORDAENS

Pittore e acquafortista, nato ad Anversa il 19 maggio 1593. Allievo e genero di Adam van Noort. Maestro della Gilda di San Luca nel 1625. Morto ad Anversa il 18 ottobre 1678.

59 *Il martirio di Santa Apollonia* (fig. 28)

mm. 510 x 275. Acquarello azzurro, verdastro e vermiglione. Guazzo bianco. Composizione centinata, formata di tre parti tagliate e incollate insieme. Studio preparatorio per il dipinto della Chiesa degli Agostiniani ad Anversa.

Si tratta probabilmente del disegno indicato nella vendita Doncker (Bruxelles, 1798) su carta incollata.

La figura del vecchio sacerdote che sta davanti alla Santa si trova anche nel *Mosé che fa scaturire l'acqua dalla roccia* del Museo di Cassel.

Bibl.: M. Rooses, *Jordaens*, pp. 40-42, 274-275. — A. J. J. Delen, *Les dessins de Jacob Jordaens au Cabinet des Estampes du Musée Plantin-Moretus à Anvers*, in *L'Art belge*, XVI (1935), n. 3 pp. 5-7; *Catalogue* n. 322; *Jacob Jordaens. Een keuze van 25 teekeningen*, p. 7; *Flemish Master Drawings of the Seventeenth Century*, n. 38. — R. A. d'Hulst, *De tekeningen van Jakob Jordaens in het Museum Boymans*, in *Bulletin Museum Boymans*, IV (1935), n. 2, p. 49; *De tekeningen van Jakob Jordaens*, n. 36. — *Cat. Anvers*, n. 322.

60 *San Martino di Tours guarisce un indemoniato* (fig. 29)

mm. 450 x 315. Penna e pennello alla seppia; acquarello vermiglione, verde, ocre, giallo e seppia; guazzo.

Il Santo sta con due monaci sotto un porticato rinascimentale, in cima ad una scala di pochi gradini. Sulla sinistra, l'indemoniato che si contorce; a destra, un gentiluomo e un guerriero con l'elmo.

Studio per il dipinto del Museo d'Arte Antica di Bruxelles, n. 234. Un altro disegno che somiglia maggiormente al quadro di Bruxelles si trova al British Museum a Londra (A. M. Hind, *Catalogo*, n. 3, p. 111).

Bibl.: M. Rooses, *Jordaens*, pp. 42, 43, 61, 107, 108, 110, 184, 196, 218, 222, 275; *De teekeningen der Vlaamsche meesters, Jordaens en andere historie-schilders der XVII eeuw*, in *Onze Kunst*, 4 (1903), pp. 151-161, pp. 156-157. — A. J. J. Delen, *Les dessins de Jacob Jordaens au Cabinet des Estampes du Musée Plantin-Moretus à Anvers*, in *L'art belge*, XVI (1935), n. 3, p. 7; *Catalogue*, n. 321; *Jacob Jordaens. Een keuze van 25 teekeningen*, pp. 7, 13. — *Teekeningen van Vlaamsche meesters*, pp. 146-147; *Flemish Master Drawings of the Seventeenth Century*, n. 39. — R. A. d'Hulst, *De tekeningen van Jacob Jordaens in het Museum Boymans*, IV (1935), n. 2, p. 49; *De tekeningen van Jacob Jordaens*, n. 37. — *Cat. Anvers*, n. 106. — *Scaldis*, n. 608.

61 *Calipso fa caricare la barca di Ulisse* (fig. 30)

mm. 235 x 210. Pennello al bistro; guazzo bianco, giallo limone, rosso inglese, azzurro e verde. A destra e a sinistra bordi aggiunti.

Appartiene ad una serie di quadri e di disegni che trattano le storie di Ulisse e di Calipso, eseguita tra il 1630 e il 1635. Altri due disegni della stessa serie si trovano al Museo di Besançon e all'Ecole Nationale des Beaux-Arts a Parigi.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 316, tav. LI (sotto il titolo *L'imbarco nell'Arca di Noè*); *Jacob Jordaens. Een keuze van 25 teekeningen*, pp. 6, 14; *Flemish Master Drawings of the Seventeenth Century*, n. 47 (sotto il titolo *L'Arca di Noè?*). — R. A. d'Hulst, *De Tekeningen van Jacob Jordaens in het Museum Boymans*, in *Bulletin Museum Boymans*, Rotterdam, IV (1935), n. 2, p. 49; *Jordaens and his early Activities in the Field of Tapestry*, in *Art Quarterly*, 1956, p. 239; *De Tekeningen van Jacob Jordaens*, n. 42. — *Cat. Anvers*, n. 107. — *Scaldis*, n. 609.

LUCAS VAN UDEN

Pittore e acquafortista. Nato ad Anversa il 18 ottobre 1595. Maestro della Gilda di San Luca nel 1627. Collaboratore di Rubens, Teniers e Jordaens. Morto ad Anversa il 4 novembre 1672.

62 *Paesaggio*

mm. 200 x 347. Penna al bistro; acquarello grigio, bianco e azzurro.

In primo piano praterie dove contadini tagliano il fieno; in secondo piano un costone con alberi e case.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 333. — *Cat. Anvers*, n. 105. — *Scaldis*, n. 618.

## ANTON VAN DYCK

*Pittore e acquafortista. Nato ad Anversa il 22 marzo 1599. Allievo di Hendrik van Balen. Lavorò nell'atelier di Rubens dal 1618 al 1620. Maestro della Gilda di San Luca nel 1618. Morto a Blackfriars (Londra) il 9 dicembre 1641.*

### 63 Cristo cade sotto la croce (fig. 31)

mm. 210 x 170. Penna al bistro, china acquarellata; rilevato a guazzo bianco su carta giallastra. Tagliato probabilmente nella parte superiore; incorniciato. In basso a sinistra di altra mano: *vandyck* e due volte il n. 90.

Disegno preparatorio per il dipinto della Chiesa di San Paolo ad Anversa, eseguito nel 1617. Altri disegni in rapporto con quest'opera si trovano alla Kunsthalle di Brema (distrutto durante la guerra); a Providence; al Museo di Rhode-Island; a Lille, Palais des Beaux-Arts, Collezione Wicar; a Chatsworth, Devonshire Collection; a Londra, Sir Robert Witt; a Vorden (Gelderland), coll. di M.me Gatacre de Stuers e alla Biblioteca Reale di Torino.

*Bibl.*: M. Delacre, *Le dessin dans l'oeuvre de Van Dyck*, p. 105. — A. J. J. Delen, *Antony van Dyck. The Carrying of the Cross - Antwerp, Musée Plantin-Moretus*, in *Old Master Drawings*, V (1930-31), pp. 58-59; *Un dessin inconnu d'Antoine van Dyck*, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, I (1931), pp. 193-199; *Catalogue*, n. 375. — H. Vey, *Van Dyck Studien*, Colonia, 1958, pp. 11 segg.; *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, n. 13. — d'Hulst-Vey, n. 10. — J. G. van Gelder, *Van Dijcks Kruisdraging in de St. Pauluskerk te Antwerpen*, in *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunste*, 1961, pp. 3-18.

### 64 Cristo e l'adultera (fig. 32)

mm. 137 x 221. Penna al bistro.

In basso a sinistra la firma *Ant.o van Dijck F.*

*Bibl.*: Delacre, *Le dessin dans l'oeuvre de Van Dyck*, n. 149. — Delen, *Catalogue*, n. 377. — *Cat. Anvers*, n. 111. — *Scaldis*, n. 603. — d'Hulst-Vey, n. 56. — H. Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, n. 147.

ANTON VAN DYCK (anticamente attribuito a)

### 65 Ritratto di Philippe Le Roy, signore di Ravels (fig. 33)

mm. 260 x 188. Gessetto nero.

Amatore d'arte e consigliere di stato di Filippo IV re di Spagna. Da confrontare col dipinto della Wallace Collection a Londra (Glück, p. 329) e con la incisione delle *Icones*. Un disegno a sanguigna e gessetto nero, in rapporto con la incisione di L. Vorsterman, si trova

nella collezione P. Jaspar; probabilmente si tratta di una copia da questa incisione (Delacre, *Recherches*, tav. IV, fig. 1).

*Bibl.*: M. Delacre - P. Lavallée, *Dessins de Maîtres anciens*, Parigi-Bruxelles, 1927, n. 18. — Delacre, *Recherches sur le rôle du dessin dans l'Iconographie de Van Dyck*, Bruxelles, 1932, pp. 37-40, 66, tavv. I e XXXVI. — Glück, *Van Dyck*, p. 555, nota 329. — E. Gopel, *Ein Bildnisaustrag für van Dyck. Anthonis van Dick, Philip Le Roy und die Kupferstecher*, Francoforte, 1940, pp. 32-33 e 103-104. — *Cat. Anvers*, n. 110. — *Scaldis*, n. 604.

ANTON VAN DYCK (Scuola di)

### 66 Ritratto di giovane studioso.

mm. 290 x 225. Gessetto nero su carta azzurra.

Figura a tre quarti, vista di fronte. Porta la sottana; la mano destra trattiene il mantello sul ventre, la sinistra regge un libro aperto.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 384.

DAVID TENIERS il Giovane (attribuito a)

*Pittore e acquafortista, nato ad Anversa nel 1610, figlio di David il Vecchio. Maestro della Gilda di San Luca, decano nel 1644. Fondò nel 1665 l'Accademia di Belle Arti di Anversa. Morto a Bruxelles il 25 aprile 1690.*

### 67 Scena di villaggio

mm. 187 x 151. Gessetto nero.

Firmato in basso: *DTENIERS*.

A sinistra, sotto un albero, un gruppo di contadini. A destra, è seduta vicino ad una culla una contadina che tiene in braccio un bambino.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 418. — *Cat. Anvers*, n. 113.

JAN FYT

*Pittore e acquafortista, nato ad Anversa nel 1611. Allievo di Frans Snyders. Maestro della Gilda di San Luca nel 1629-31. Morto ad Anversa l'11 settembre 1661.*

### 68 Cane ringhioso

mm. 333 x 394. Gessetto nero e bianco, guazzo rossiccio; fondo a gessetto azzurro.

Di tre quarti a destra, la testa è vista dall'alto, rivolta a destra.

*Bibl.*: Delen, *Catalogue*, n. 422. — *Cat. Anvers*, n. 115. — *Scaldis*, n. 606.

69 *Cane che corre*

mm. 263 x 403. Gessetto nero e bianco, guazzo rossiccio; fondo a gessetto azzurro. Un disegno della medesima serie è conservato al Gabinetto delle Stampe del Museo Staedel a Francoforte sul Meno.

Bibl.: Delen, *Catalogue*, n. 402. — *Cat. Anvers*, n. 111. — *Scaldis*, n. 607.

BONAVENTURA PEETERS

*Pittore e acquafortista. Nato ad Anversa nel 1614. Maestro della Gilda di San Luca nel 1634. Morto a Hoboken il 25 luglio 1652.*

70 *Veliero nella tempesta* (fig. 34)

mm. 234 x 177. Guazzo verde, azzurro, grigio e vermiglione. Nel *recto* e nel *verso* manoscritto autografo a penna di una composizione in versi di Bonaventura Peeters.

Bibl.: M. Rooses, *De Teekeningen der Vlaamse meesters. De kleine meesters der XVIIe eeuw*, in *Onze Kunst*, V, 1904, pp. 65-74, p. 74. — Delen, *Catalogue*, n. 432. — *Cat. Anvers*, n. 117.

L'INCISIONE AD ANVERSA

Quando si tratta dell'incisione nei Paesi Bassi meridionali nel XVI secolo, ci si riferisce in primo luogo allo stampatore ed incisore Hieronymus Cock il cui ruolo ebbe importanza preminente in questo campo. La sua attività non ebbe tuttavia inizio che verso il 1547, data alla quale la produzione grafica già presenta un livello assai alto per quest'arte relativamente giovane.

È pur vero che aveva raggiunto uno splendido apice con la personalità di Dürer, la cui influenza toccò anche i nostri artisti, soprattutto dopo il suo viaggio nel nostro paese. Il suo prestigio era tale che copie e falsi abbondano in tutta Europa. Nessuno si stupirà quindi di trovare il suo monogramma in un'opera come il Cristo deriso di Mabuse (n. 71), il quale non fu il solo pittore che si interessò all'incisione, sia su rame che su legno; in effetti l'incisione non resta più confinata nelle botteghe degli orafi o degli illustratori di libri, ma diviene un mezzo di espressione autonoma per molti artisti che hanno manifestato il loro spirito inventivo anche altrimenti; come ad esempio il pittore su vetro Dirk Vellert, artista raffinato e personale (nn. 73, 74) od il pittore ed architetto Pieter Coecke van Aelst. Quest'ultimo non ha di persona incisi i legni per i quali forniva i disegni ma, realizzando il fregio magistrale che narra la vita dei Turchi a quell'epoca (nn. 76, 79), ha usato il tratto essenzialmente sintetico della xilografia per accentuare la solennità e il ritmo della composizione. Tale opera oltre ad un grande valore artistico assume il pregio di documento. Questo duplice aspetto è proprio di centinaia di stampe del XVI secolo. Quando Hieronymus Cock incide e stampa le sue rovine romane (n. 157) lo fa sia per il piacere degli occhi che per farne conoscere l'aspetto. Non si dimentichi che la fotografia non esisteva e che l'incisione era il mezzo ideale per moltiplicare e divulgare le immagini. Del pari, non ci meraviglia l'enorme varietà di soggetti rappresentati nelle stampe, raccolte in serie o su fogli singoli, uscite dalla bottega di Hieronymus Cock, all'insegna significativa « Ai quattro venti »: ritratti (n. 114), paesaggi (nn. 83, 84, 156), vedute di città, soggetti religiosi (nn. 117, 125), mitologici (nn. 94, 102) e storici (n. 159), scene fantastiche (n. 86) e di genere (nn. 85, 118-

120, 126), allegorie (nn. 86, 95, 118-119), imbarcazioni (nn. 109-111), progetti d'architettura (n. 161), motivi ornamentali (nn. 92-93) ecc.

Cock faceva lavorare incisori di ogni provenienza — l'italiano Ghisi (n. 102), ad esempio — da composizioni di maestri sia italiani (nn. 102, 127) che fiamminghi (una ventina di esemplari sono qui esposti) che valloni (n. 117). La sua collaborazione con Pieter Bruegel il Vecchio è senza dubbio la più importante (nn. 83-85, 108-111, 118-120, 125, 126): tale da offrirci una serie di capolavori grafici come i grandi paesaggi alpestri (n. 84) o il Combattimento navale nello stretto di Messina (n. 108). Quest'ultimo fu inciso da Frans Huys (nn. 107-114), artista di qualità che fu del resto anche stampatore. Infatti Hieronymus Cock non era il solo a favorire il commercio e la diffusione delle incisioni: i Liefvrick (nn. 89, 96-101, 112, 113), i Galle (nn. 103-106, 125, 126, 160, 161, 163), i Collaert (n. 160), i Sadeler (nn. 133, 137, 165) — intere famiglie, vere e proprie « dinastie » — e altri ancora vi hanno avuto parte estremamente attiva, anche oltre i nostri confini: i Sadeler, ad esempio, lavorarono in Italia e vennero chiamati alla corte degli imperatori di Germania. Per non dire della fama dei fratelli Wiericx, che in virtù della estrema raffinatezza raggiunta, sapevano rendere con il solo bulino le sottigliezze di una fisionomia, quanto le mille modulazioni dei corpi e delle cose.

Tale era la padronanza del mestiere all'alba del XVII secolo, che Rubens intuendo nuove possibilità, avviò l'arte dell'incisione su nuove strade. Egli stesso non incise che una lastra (n. 139) — l'attribuzione è peraltro controversa — ma servendosi dei migliori maestri del bulino del suo tempo, ottenne da essi la rispondenza grafica delle qualità pittoriche che gli erano care: la resa della materia, l'effetto della luce svariante secondo gli oggetti e le forme, il ritmo del tratto stesso, vibrante secondo il movimento delle sue composizioni (nn. 138, 140, 141, 143-148, 155, 156). Rubens aveva così trovato il modo per fare riprodurre i suoi dipinti e per far conoscere la sua opera nel mondo intero. Non si limitò tuttavia a rinnovare i modi della *taille-douce*: alla xilografia — meno usata dalla metà del secolo precedente — diede ugualmente nuovo impulso. In Cristoffel Jegher ebbe uno xilografo di talento, che pur non imitando i caratteri propriamente pittorici dei suoi dipinti come facevano i maestri del bulino, ne espresse l'impeto e la vivacità, imprimendo al tratto vigoroso ma un poco rigido, caratteristico della

sua tecnica, una nuova leggerezza, un dinamismo tipicamente barocchi (nn. 149-153).

Al contrario di Rubens, Van Dyck stesso usò la punta d'acquafortista, e lo fece con la misura e l'abilità a lui proprie: i suoi piccoli ritratti realizzati vivacemente, lievi e spontanei, mai mancheranno di incantare (n. 154).

Dopo questi grandi maestri, l'incisione non sfugge al generale declino della vita economica e culturale del nostro paese. Soltanto nel XIX secolo, dopo l'invenzione della fotografia, una nuova concezione estetica dell'arte dell'incisione — non più considerata quale mezzo di riproduzione, ma come arte indipendente e modo di espressione autonoma — avrebbe generato un rinnovamento destinato a sortire i molteplici aspetti dell'attuale sviluppo, al quale del resto assistiamo ovunque.

LYDIA DE PAUW - DE VEEN  
Bibliotecaria del Gabinetto delle  
Stampe della Biblioteca Reale del Belgio

JAN GOSSAERT detto MABUSE

(Per la biografia si veda la scheda n. 19).

71 *Cristo deriso*

mm. 199 x 147. Acquaforte. II stato. Esempio su carta preparata in azzurro. Monogramma di Albrecht Dürer.

Bibl.: Hollstein, VIII, p. 145, n. 1, II stato con numerose referenze bibliografiche. — A. von Wurzbach, II, p. 86, n. 3 (ritiene che questa acquaforte sia stata tratta da un'opera di Gossaert e non eseguita da Gossaert stesso). — Delen, *Gravure*, II, p. 53. — Held, *Dürers Wirkung*, pp. 123-124. — *Cat. Bruegel*, n. 379.

FRANS CRABBE VAN ESPLGHEM

Pittore e incisore a Malines. Maestro nel 1501. Decano nel 1539 e 1549. Subì l'influenza di Dürer, di Jan Gossaert, di Dirk Vellert e dei manieristi di Anversa.

72 *Episodi della vita di S. Giovanni Battista*

mm. 270 x 377. Xilografia anonima. Da Frans Crabbe van Espleghem.

Le lettere Ph (?) o R (?) sopra una roccia a sinistra potrebbero costituire un monogramma ma non si esclude che si tratti della configurazione della roccia stessa.

Bibl.: A. E. Popham, *The Engravings of Frans Crabbe van Espleghem*, in *The Print Collector's Quarterly*, XXII (1935), pp. 92-115 e 194-211, p. 112-113 e p. 211, n. 55. — Hollstein, V, p. 95, n. 53. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 43. — W. Nijhoff, *Nederlandsche houtsneden*, tav. 230, testo, voll. 2, pp. 56-57.

DIRK VELLERT

Pittore e incisore. Nato ad Anversa. Maestro della Gildea di San Luca nel 1511. Decano nel 1518 e 1526. Autore di notevoli pitture su vetro per la Cattedrale di Anversa e per la Chiesa di Hoogstraten.

73 *Il diluvio universale*

mm. 285 x 139. Acquaforte e bulino. II stato. Monogramma DV; 1544.

Bibl.: A. E. Popham, *The Engravings and Woodcuts of Dirick Vellert*, in *The Print Collector's Quarterly*, XII (1925), pp. 343-368, p. 364, n. 2, II stato. — A. von Wurzbach, II, p. 747, n. 2. — G. Glück, *Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI Jahrhundert I Der wahre Name des Meisters D.V.*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII (1901), pp. 1-34, pp. 30-31. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 44. — *Cat. Anvers*, n. 131. — *Cat. Bruegel*, n. 424.

74 *S. Luca che dipinge l'immagine della Vergine*

mm. 170 x 121. Bulino. Monogramma DV. Datata 28 luglio 1526.

Bibl.: A. E. Popham, *The engravings and woodcuts of Dirick Vellert*, in *Print Collector's Quarterly*, XII (1925), pp. 343-368, p. 366, n. 9, pp. 358, 362. — A. von Wurzbach, II, p. 747, n. 9. — G. Glück, *Beiträge ...*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII (1901), pp. 1-34, p. 30. — Delen, *Gravure*, 112, pp. 45-46. — *Cat. Bruegel*, n. 423.

JAN SWART

Nato a Groninga nel 1500. Probabilmente residente ad Anversa dal 1523, vi cominciò ad illustrare libri nel 1520. Nel 1528 incise i legni per la Bibbia stampata da Vorsterman. Le sue xilografie furono pure stampate ad Anversa da Willem Lieftrinck e da altri. Morì probabilmente intorno al 1535.

75 *Cristo in preghiera sulla riva del mare*

mm. 237 x 362. Monogramma IS intrecciato.

Bibl.: A. von Wurzbach, II, p. 684, n. 1. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 27. — Held, *Dürers Wirkung*, pp. 50-51. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden*, tav. 116, testo, vol. 1; pp. 22-23. — *Cat. Anvers*, n. 126.

PIETER COECKE VAN AELST

Nato ad Aelst il 14 agosto 1502. Scolaro di Bernart von Orley. Pittore ed architetto. Visse a Bruxelles dal 1517 al 1512; soggiornò in Italia, quindi ad Anversa ove fu membro della Gildea di San Luca nel 1527. Nel 1533 fu inviato a Costantinopoli dall'arazziere di Bruxelles van der Moeyen. Dai disegni che vi fece un maestro anonimo (Willem Lieftrinck?) incise una serie di legni pubblicati nel 1553, dopo la sua morte, con il titolo *Ces Moeurs et fachons de faire des Turcz ...* Morì a Bruxelles il 6 dicembre 1550.

76-79 *Quattro tavole da «Ces Moeurs et fachons de faire des Turcz ...»*

cm. 435 x 2,95 (lunghezza totale del fregio). Xilografie anonime.

Il fregio intero si compone di quattordici legni, di un titolo e di un colophon. Da P. Coecke van Aelst; edite dalla sua vedova Mayken Verhulst, 1553.

Bibl.: Hollstein, IV, p. 199, n. 4. — A. von Wurzbach, I, p. 307, n. 4. — W. Stirling Maxwell, *The Turcs in 1533*. Londra, 1873, indice e pp. 43-44. — M. J. Friedländer, *Pieter Coecke van Alost*, in *Jahrbuch der königlich*

*preussischen Kunstsammlungen*, XXXVIII (1917), pp. 73-94, pp. 75-78. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 54. — id., *Illustrations de livres par Pierre Coeck d'Alost*, in *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles-Parigi, 1931, pp. 105-115, pp. 108-109. — Held, *Dürers Wirkung*, pp. 129-131. — W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden*, tavv. 268-281, testo, voll. 2, pp. 68-71. — A. Corbet, *Pieter Coecke van Aelst*, Anversa, 1950, pp. 8, 12, 16-19. — *Cat. Anvers*, n. 127. — *Scaldis*, n. 635. — *Cat. Bruegel*, n. 351.

#### CORNELIS METSYS (o MASSYS)

*Pittore ed incisore. Nato ad Anversa prima del 1508; secondo alcuni autori era figlio di Quentin Metsys. Ammesso alla Gilda di San Luca di Anversa nel 1531, come figlio del maestro. Citato a Roma nel 1562. Morto nella città natale dopo il 1560 (la data 1584 proposta dall'Hollstein, si basa unicamente sul millesimo che figura sulle prove del II e dell'ultimo stato di due tavole della serie degli Evangelisti, Hollstein, nn. 56 e 57).*

#### 80 *La pesca miracolosa* (fig. 35)

mm. 225 x 297. Bulino. Monogramma COR. MET. Da Raffaello.

*Bibl.*: A. von Wurzbach, II, p. 111, n. 33. — Hollstein, XI, p. 183, n. 35. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 32.

#### CORNELIS BOS

*Incisore nato a Bois-le-Duc (Paesi Bassi) nel 1506 o nel 1510. Dal 1531 attivo ad Anversa dove divenne maestro della Gilda di San Luca, nel 1540. Lavorò per Hieronymus Cock e fra gli altri, da Frans Floris e Michiel Coxie. Operò in seguito a Roma con Marco da Ravenna ed Enea Vico. Morto a Groninga (Paesi Bassi) intorno al 1564.*

#### 81 *Nettuno e mostri marini*

mm. 144 x 337. Bulino. Si tratta del frammento di destra della composizione. Monogramma C.B., 1548.

Ispirata a Giulio Romano ed al Mantegna.

*Bibl.*: S. Schele, *Catalogue of Prints, Woodcuts and Designs by Cornelis Bos*, n. 55. — Hollstein, III, p. 124, n. 59. — A. von Wurzbach, I, p. 145, n. 27. — *Cat. Bruegel*, n. 321.

#### CORNELIS BOS (attribuita a)

#### 82 *Statua equestre di Marco Aurelio*

mm. 355 x 255. Bulino. Monogramma: CB. Copia da Marco da Ravenna (B. 515); dalla statua in Campidoglio.

S. Schele considera incerta l'attribuzione a Cornelis Bos.

*Bibl.*: S. Schele, *Catalogue of Prints, Woodcuts and Designs by Cornelis Bos*, (in stampa), n. 250. — Hollstein, III, p. 126, n. 73. — A. von Wurzbach, I, p. 145, n. 40.

#### HIERONYMUS COCK

*Pittore, incisore, maestro di retorica e mercante di stampe. Nato ad Anversa intorno al 1507-1510. Divenne editore di stampe nella città natale dopo un soggiorno a Roma. La sua stamperia portava l'insegna «Ai quattro venti». Morto ad Anversa nel 1570.*

#### 83 *Prospectus Tyburtinus* (Veduta di Tivoli) (fig. 36)

mm. 323 x 428. Acquaforte e bulino. II stato.

Da Pieter Bruegel il Vecchio; attribuita a Hieronymus Cock che ne fu lo stampatore.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 3 (II stato). — Hollstein, III, p. 260, n. 3 (II stato). — id., IV, p. 186, n. 151. — *Cat. Bruegel*, n. 339. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 62.

#### 84 *Grande paesaggio alpestre* (fig. 37)

mm. 366 x 466. Acquaforte e bulino. Pieter Bruegel il Vecchio; attribuita a Hieronymus Cock che ne fu lo stampatore.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 18. — Hollstein, III, p. 260, n. 15. — id., IV, p. 186, n. 163. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 62. — *Cat. Anvers*, n. 136. — *Scaldis*, n. 632. — *Trésors, B. R.*, n. 77. — *Cat. Bruegel*, n. 342.

#### 85 *La kermesse di San Giorgio* (fig. 38)

mm. 332 x 524. Acquaforte e bulino. I stato. Pieter Bruegel il Vecchio, cui è attribuita; stampata da Hieronymus Cock.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 207, I stato. — Hollstein, III, p. 300, n. 207, I stato. — id., IV, p. 188, n. 264. — A. von Wurzbach, I, p. 209, n. 3. — L. Lebeer, in *Annales*, p. 173. — *Trésors B. R.*, n. 80. — *Cat. Bruegel*, n. 343.

#### 86 *L'elefante da guerra* (fig. 39)

mm. 399 x 535. Acquaforte e bulino. II stato. Incisione anonima da Hieronymus Bosch; stampata da Hieronymus Cock e ristampata da Paul de la Houve a Parigi, 1601.

*Bibl.*: Hollstein, III, p. 147, n. 43 (II stato). — id., IV, p. 186, n. 148. — A. von Wurzbach, I, p. 150, n. 4. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 66. — D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch, 's-Gravenhage*, 1949, p. 212. — *Scaldis*, n. 630. — *Cat. Bruegel*, n. 336.

LAMBERT SUAVIUS

Architetto, pittore, poeta e incisore. Nato a Liegi intorno al 1510. Il suo vero nome era Soetman o Toetman o Zutman, latinizzato in Sauvius. Lavorò per Maria di Ungheria. Morto a Francoforte sul Meno fra il 1574 e il 1776.

87 Ritratto del cardinale Antonio Perrenot de Granvelle (fig. 40)

mm. 403 x 283. Bulino. 1556.

Bibl.: J. S. Renier, *Catalogue de l'oeuvre de Lambert Suavius*, Liegi, 1878, n. 81. — A. von Wurzbach, II, p. 673, n. 46. — J. Puraye, *Lambert Suavius, graveur liégeois du XVIe siècle*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XVI (1946), pp. 27-45, p. 43. — M. Mauquoy-Hendrickx, *Portraits gravés belges*, Bruxelles, 1960, p. 9 (tav. 5). — *Cat. Bruegel*, n. 419.

JAN MOLIJNS

Xilografo e stampatore ad Anversa. Scolaro di W. Liefrinck. Membro della Gilda di San Luca dal 1532 al 1558.

88 Ritratto di Francesco Donato, doge di Venezia

mm. 527 x 135. Xilografia colorata; unica prova conosciuta. L'incorniciatura è quasi identica a quella del n. 89. Stampata da Jan Molijns, cui è attribuita.

Bibl.: Hollstein, XIV, p. 69, n. 3. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, pp. 114-115. — *Cat. Anvers*, n. 118.

89 Ritratto di papa Paolo III

mm. 526 x 362. Xilografia colorata. Unica prova conosciuta. L'incorniciatura è quasi identica a quella dell'incisione precedente. Attribuita a Jan Molijns e stampata da Jan Liefrinck.

Bibl.: Hollstein, XIV, p. 69 (non citato); XI, p. 2-3 (non citato). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 115. — *Cat. Anvers*, n. 119.

SILVESTRE VAN PARIJS

Incisore su legno ad Anversa. Scolaro di W. Liefrinck, nel 1528. Maestro nel 1538. Lavorava ancora dopo il 1571.

90 Le Roys de Thonis (Il re di Tunisi)

mm. 390 x 287. Xilografia. Esemplare colorato a mano; si tratta di una delle due prove note.

Eseguita da un incisore della bottega di Silvestre van Parijs. Probabilmente da J. C. Vermeyen; stampata ad Anversa da Silvestre van Parijs, 1535.

Bibl.: Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 116. — W. Nijhoff, *Nederlandsche houtsneden*, tav. 305, testo, voll. 2, pp. 76 e 77. — *Cat. Anvers*, n. 120.

91 Il filosofo divino

mm. 498 x 350. Xilografia. Esemplare colorato a mano. Unica prova conosciuta.

Bibl.: Delen, *Gravure*, II, p. 116. — *Cat. Anvers*, n. 121.

CORNELIS FLORIS

Architetto. Nato ad Anversa nel 1514. Maestro della Gilda di San Luca nel 1539. Viaggiò in Italia e lavorò ad Anversa a partire dal 1547. Morì nel 1575.

92-93 Grottesche

mm. 297 x 209 e mm. 305 x 205 (la superficie). Bulino.

Tavole A (titolo) e I della serie *Veelderleij Veranderinghe van grotissen ende Compertimenten ghemaect tot dienste van alle die de Conste beminne ende ghebruiken. gbedrukt bij Hieronimus Cock*.

Incisioni anonime da Cornelis Floris, stampate da Hieronymus Cock, 1556.

L'incisione di queste tavole è attribuita dal Delen ai fratelli J. e L. Duetecum.

Bibl.: Hollstein, IV, p. 188, nn. 309-336; id., VI, p. 250, nn. 14-27. — A. von Wurzbach, I, p. 540-541, n. 1. — Hedicke, I, pp. 16-18. — R. Berliner, *Ornamentvorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Lipsia, 1925, I, tav. 164 (fig. I). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, pp. 137-138. — E. Forssman, pp. 109-112 e p. 242, n. 32.

FRANS FLORIS

Pittore e incisore. Nato ad Anversa nel 1516, scolaro di Lambert Lombard. Fece il tradizionale viaggio d'Italia ed assistette allo scoprimento del Giudizio Universale di Michelangelo. Trasse, oltre che da altri, numerosi studi da quest'ultimo, che esercitarono grande influenza nell'ambiente artistico di Anversa, dove morì nel 1570.

94 Combattimento fra Ercole e Acheloo

mm. 275 x 211. Acquaforte e bulino. Incisione anonima da Frans Floris, 1550.

Bibl.: A. von Wurzbach, I, p. 543, n. 14. — Hollstein, VI, p. 255, n. 106.

95 La Musica

mm. 297 x 199. Acquaforte.

Incisione attribuita a Frans Floris, stampata da Hieronymus Cock (1550 o 1551). È la quinta tavola di una raccolta di dieci, raffiguranti le *Arti Liberali*.

Bibl.: A. von Wurzbach, I, p. 304, n. 11. — Hollstein, IV, p. 184, n. 52; id., VI, (non citato). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 61.

JAN LIEFRINCK

*Incisore e stampatore. Figlio di Willem Liefrinck. Nato ad Anversa o a Augsburg verso il 1518. Maestro della Gilda di San Luca ad Anversa nel 1538, dove morì nel febbraio del 1573.*

96 *Ritratto equestre di Carlo V con il mantello nero*

mm. 408 x 286. Xilografia colorata. Monogramma HL.

*Bibl.*: A. von Wurzbach, II, p. 42, n. 7. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 26. — *Cat. Anvers*, n. 122.

97 *Ritratto equestre di Carlo V con l'armatura*

mm. 406 x 277. Xilografia colorata. Monogramma HL.

*Bibl.*: A. von Wurzbach, II, p. 42, n. 8. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 26. — *Cat. Anvers*, n. 123.

98-99 *Quattro coppie di caricature*

mm. 114 x 159  
mm. 156 x 211  
mm. 126 x 192  
mm. 155 x 210

Bulino. I rami sono stampati due a due.  
Da Leonardo; stampate da Jan Liefrinck, cui sono attribuite.

La donna raffigurata nell'incisione inferiore a destra nel primo foglio, si ritrova in un quadro di Quentin Metsys (Londra, National Gallery) e in una incisione di Wenzel Hollar.

*Bibl.*: Hollstein, XI, p. 2, nn. 21-24. — *Cat. Bruegel*, n. 166.

100 *Commedia o farsa con sei personaggi* (fig. 41)

mm. 241 x 335. Bulino.  
Incisione stampata da Jan Liefrinck.

*Bibl.*: Hollstein, XI (non citato).

PIETER HUYS

*Pittore e incisore. Nato probabilmente nel 1519; maestro della Gilda di San Luca di Anversa nel 1545. Lavorò per Plantin sia come disegnatore che come incisore. Morì nel 1581 (?).*

101 *Compianto sul Cristo.*

mm. 295 x 208. Bulino. II stato. Stampata da Jan Liefrinck.

*Bibl.*: A. von Wurzbach, I, p. 739, n. 2 (II stato). — Hollstein, IX, p. 171 n. 12 (II stato). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 112. — *Scaldis*, n. 655.

GIORGIO GHISI

*Nato a Mantova nel 1520. Collaboratore di Hieronymus Cock ad Anversa nel 1551. Morì nella città natale nel 1582.*

102 *Il giudizio di Paride*

mm. 397 x 527. Bulino.

Dal mantovano G. B. Bertani, stampata da Hieronymus Cock, 1555.

*Bibl.*: Bartsch, XV, p. 408, n. 60 (II stato). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 83. — Hollstein, IV, p. 185 (non citata).

MARCUS GHEERAERTS (o GERARDS)

*Pittore e incisore. Nato a Bruges nel 1521; allievo di Marten de Vos; nel 1568 si stabilì in Inghilterra e nel 1571 divenne pittore di corte della regina Elisabetta. Morì in Inghilterra intorno al 1604.*

103-106 *I quattro continenti*

mm. 202-203 x 131-135. Bulino.

Incisioni anonime da Marcus Gheeraerts, stampate da Philipp Galle. Tavole appartenenti a una serie di otto raffiguranti gli elementi e le parti del mondo, entro riquadri di grottesche, con figure, animali, ecc.

*Bibl.*: Hollstein, VII, p. 102, nn. 44-51. — A. von Wurzbach, I, p. 578, n. 2. — D. Guilmard, *Les maîtres ornemanistes*, Parigi, 1880, p. 483. — Funck, p. 188. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, pp. 145-146.

FRANS HUYS

*Incisore e stampatore. Nato ad Anversa probabilmente nel 1522. Maestro della Gilda di San Luca nel 1546. Morto forse nel 1562.*

107 *La danza dell'uovo*

mm. 228 x 317. Bulino e acquaforte. Fonogramma FH. Derivata forse da Cornelis Matsys; incisa e stampata da Frans Huys, 1558.

*Bibl.*: Hollstein, IX, p. 164, n. 32. — A. von Wurzbach, I, p. 738, n. 10 (la ritiene derivata da P. Bruegel). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 73. — R. van Bastelaer, *Chez les maîtres drôles. Notes sur certaines oeuvres de Corneille Metsijs*, in *Kunst der Nederlanden*, I, 9 (marzo 1931), pp. 327-331, pp. 329-330.

108 *Combattimento navale nello stretto di Messina*

mm. 424 x 712. Bulino. II stato. Due rami.  
Da Pieter Bruegel il Vecchio, stampata da Hieronymus Cock, 1561.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 96, II. — Hollstein, III, p. 261, n. 96 (II stato). — id., IX, p. 163, n. 15. — A. von Wurzbach, I, p. 738, n. 8. — K. Tolnai, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Monaco, 1925, p. 68. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 72, p. 74. — L. Lebeer, in *Annales*, pp. 159-160. — *Cat. Anvers*, n. 132. — *Scaldis*, n. 651. — *Trésors B. R.*, n. 78. — *Cat. Bruegel*, n. 403.

109 *Nave inclinata vista di tre quarti a sinistra posteriormente*

mm. 313 x 244. Bulino. I stato. Monogramma FH.  
Da Pieter Bruegel il Vecchio, stampata da Hieronymus Cock.  
Tavola appartenente alla serie dei Vascelli.

*Bibl.*: R. van Bastelaer, n. 100 (I stato). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 72. — *Cat. Anvers*, n. 134. — A. von Wurzbach, I, p. 738, n. 9. — Hollstein, III, p. 264, n. 100 (I stato); id., IX, p. 163, n. 18. — Lebeer, in *Annales*, p. 160; *Nog enkele wetenswaardigheden in verband met Pieter Bruegel den Oude*, in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IX (1943), pp. 217-235, pp. 227-235. — *Cat. Anvers*, n. 134. — *Cat. Bruegel*, n. 405.

110 *Nave inclinata vista di profilo con la prua sulla sinistra*

mm. 224 x 292. Bulino. Monogramma FH.  
Da Pieter Bruegel il Vecchio, stampata da Hieronymus Cock.  
Tavola appartenente alla serie del Vascelli.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 102. — Hollstein, III, p. 264, n. 102; id., IX, p. 163, n. 18. — A. von Wurzbach, si veda il n. precedente. — Delen, si veda il n. precedente. — L. Lebeer, si veda il n. precedente. — A. M. Hind, si veda il n. precedente. — *Cat. Bruegel*, nn. 404-406.

111 *Tre navi con le vele imbrogliate*

mm. 224 x 292. Bulino. I stato. Monogramma FH.  
Da Pieter Bruegel il Vecchio, stampata da Hieronymus Cock.  
Tavola appartenente alla serie del Vascelli.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 104 (I stato). — Hollstein, III, p. 264, n. 104 (I stato); id., IX, p. 163, n. 18. — A. von Wurzbach, si veda il n. precedente. — Delen, si veda il n. precedente. — L. Lebeer, si veda il n. precedente. — A. M. Hind, si veda il n. precedente. — *Cat. Bruegel*, nn. 404-406.

112 *Emanuele Filiberto, duca di Savoia*

mm. 306 x 205 (il riquadro) Bulino. Gli stemmi sono colorati a mano.  
Attribuita a Frans Huys; stampata da Jan Lieftrinck.  
Tavola appartenente alla serie dei Re e delle Regine dell'epoca, incisa da Abraham de Bruyn, Frans Huys e Franz Hogenberg e stampate da Jan Lieftrinck.

A. J. J. Delen attribuisce la stampa ad Abraham de Bruyn.

*Bibl.*: Hollstein, IX, p. 167, n. 124; id., XI, p. 3 (non citata). — Funck, pp. 353-354. — Delen, *Gravure*, p. 113.

113 *Isabella, sposa di Filippo II*

mm. 292 x 195. Bulino.  
Attribuita a Frans Huys, stampata da Jan Lieftrinck.  
Tavola appartenente alla serie dei Re e delle Regine dell'epoca, incisa da Abraham de Bruyn, Frans Huys e Franz Hogenberg; e stampata da Jan Lieftrinck.

A. J. J. Delen attribuisce la stampa ad Abraham de Bruyn.

*Bibl.*: Hollstein, IV, p. 10 (non citata); id., IX, p. 167 (non citata). — Funck, p. 353-354. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 113.

114 *Ritratto di Erasmo da Rotterdam (fig. 42)*

mm. 387 x 259. Bulino. I stato.  
Da Hans Holbein il giovane; incisa da Hieronymus Cock, 1555.

*Bibl.*: Hollstein, IX, p. 168, n. 132 (I stato); id., IV, p. 189, n. 457. — A. von Wurzbach, I, p. 738, n. 16. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 73.

CRISPIN VAN DEN BROECK

*Pittore, disegnatore ed incisore. Nato a Malines nel 1524. Allievo di Frans Floris ad Anversa. Maestro nel 1555. Lavorò per Plantin come illustratore. Soggiornò in Italia e morì ad Anversa nel 1591.*

115 *L'adorazione dei Magi*

mm. 237 x 237. Acquaforte e xilografia a cammeo. Monogramma CVB.  
1571 circa.

Appartiene ad una serie di sei tavole raffiguranti scene della vita della Vergine e di Cristo.

*Bibl.*: Hollstein, III, p. 224, n. 40. — A. von Wurzbach, p. 187, n. 5. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 102. — L. Lebeer, *De graveerkunst te Mechelen*, in *Mechelen de keerlijke*, Mechelen, 1938-477, pp. 452-477, p. 470. — *Cat. Anvers*, n. 129.

116 *L'Ultima Cena*

mm. 237 x 237. Acquaforte, bulino e xilografia a cammeo.  
Forse derivata da Frans Floris.

Appartiene ad una serie di quattro tavole che raffigurano, oltre a questa, *Cristo in casa di Simone*, *le Nozze di Cana* e *Cristo in Emmaus*.

*Bibl.*: Hollstein, III, p. 225, n. 45. — A. von Wurzbach, p. 187, (non citata). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 102. — L. Lebeer, *De graveerkunst te Mechelen*, in *Mechelen de heerlijke*, Mechelen, 1938-1947, pp. 452-477, p. 470. — *Cat. Anvers*, n. 131.

PIETER VAN DER HEYDEN (PETRUS A MERICA, MIRICINUS, ecc.)

*Incisore. Nato probabilmente ad Anversa verso il 1530; iscritto alla Gilda di San Luca nel 1557. Lavorò per Hieronymus Cock e per altri stampatori dal 1551 al 1572. Non si conosce l'anno della sua morte.*

117 *La pesca miracolosa*

mm. 336 x 335. Bulino. Monogramma PAME.  
Da Lambert Lombard; stampata da Hieronymus Cock, 1556.

*Bibl.*: Hollstein, IX, p. 26, n. 7; id., IV, p. 190, n. 464; id., XI, p. 93, n. 9. — A. von Wurzbach, II, p. 62, n. 9. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 78.

118-119 *La cucina magra - La cucina grassa*

mm. 224 x 295 - 222 x 292. Bulino. I stato (*La cucina grassa*); I stato (*La cucina magra*): questo stato precede quello indicato come primo dal Van Bastelaer, n. 154).

Da Pieter Bruegel il Vecchio; stampate da Hieronymus Cock, 1563.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 154 e n. 159 (I stato). — Hollstein, III, p. 286, 287, nn. 154 e 159; id., IX, p. 29, nn. 56, 57. — A. von Wurzbach, I, p. 209, n. 23; II, p. 146, n. 12. — *Cat. Exp. Cabinet des Estampes 1930-1960*, Bruxelles, n. 42.

120 *La strega di Mallegbem* (fig. 43)

mm. 353 x 472. Bulino. II stato. Monogramma PAME.  
Da Pieter Bruegel il Vecchio; stampata da Hieronymus Cock, 1559.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 193 (II stato). — Hollstein, III, p. 294, n. 193 (II stato); id., IV, p. 187, n. 258; id., IX, p. 30, n. 59. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 76. — L. Lebeer, (II stato), in *Annales*, p. 167-168. — *Scaldis*, n. 644. — *Cat. Bruegel*, n. 384.

CORNELIS CORT

*Pittore ed incisore. Nato a Hoorn (Zuyderzee, Paesi Bassi) nel 1533. Fu in relazione con Hieronymus Cock e andò ad Anversa verso il 1552-3. Nel 1565 si stabilì a Venezia dove incise soprattutto da Tiziano. Morì a Roma nel 1578.*

121 *L'adorazione dei pastori*

mm. 398 x 255. Bulino. I stato. Prova tagliata.  
Dal senese Marco Pino; stampata da G. B. Cappelli, 1568.

Esiste una replica di questa incisione (Bierens de Haan n. 32). Il disegno preparatorio di Marco Pino è conservato al Museo di Louvre a Parigi (n. 22474).

*Bibl.*: Bierens de Haan, p. 53, n. 31 (I stato). — Hollstein, V, p. 42, n. 31, (I stato). — A. von Wurzbach, I, p. 342, n. 45.

122 *L'ultima cena*

mm. 535 x 355. Bulino. II stato.  
Dal forlivese Livio Agresti, 1578.  
Stampata da Gaspar Albertus, successore di P. P. Palumbus Novariensis.

*Bibl.*: Bierens de Haan, pp. 89-90, n. 76 (II stato). — Hollstein, V, p. 47, (II stato). — A. von Wurzbach, I, p. 342, n. 24.

123 *I ciclopi che forgiavano le armi*

mm. 416 x 393. Bulino. IV stato.  
Da Tiziano; stampata a Brescia, 1572.

Questa incisione è la sola testimonianza che resta delle grandi tele del soffitto del Palazzo Pubblico di Brescia, commesse a Tiziano nel 1564 e finite nel 1658, che furono distrutte da un incendio il 18 gennaio 1575.

*Bibl.*: Bierens de Haan, pp. 158-159, n. 156. — Hollstein, V, p. 55, n. 156, (IV stato). — A. von Wurzbach, I, p. 342, n. 62.

124 *Ruggero che va a liberare Angelica* (?)

mm. 305 x 450. Bulino. I stato.  
Da Tiziano, 1565.

Questa stampa è spesso chiamata a torto *Andromeda e Perseo*; è forse ispirata da un passo dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto. Il disegno attribuito a Tiziano è conservato nel Museo di Bayonne (Coll. L. Bonnat, n. 652), in Francia.

*Bibl.*: Bierens de Haan, pp. 205-207, n. 222. — Hollstein, V, p. 59, n. 222, (I stato). — A. von Wurzbach, I, p. 342, n. 61. — H. Tietze-E. Tietze-Conrat, *Tizian Studien*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., X (1935) pp. 137-192, p. 162.

PHILIPP GALLE

*Nato ad Harlem nel 1537. Fu una delle personalità più interessanti dell'ambiente culturale di Anversa nel XVI secolo, strettamente legato a Hieronymus Cock ed a Christophe Plantin. Non fu solo incisore di grande talento, ma anche stampatore di numerosissime incisioni. Nel 1570 fu maestro della Gilda di San Luca; decano nel 1585-1587. Diresse ad Anversa un'importante stamperia di incisione su rame, dove i figli Theodoor e Cornelis ed i generi Adriaen Collaert e Karel van Mallery collaborarono con lui. Morì ad Anversa nel 1612.*

125 *La Resurrezione di Cristo* (fig. 44)

mm. 453 x 324. Bulino. I stato.  
Da Pieter Bruegel il Vecchio; stampata da Hieronymus Cock.

*Bibl.*: Van Bastelaer, n. 114. — Hollstein, III, p. 267, n. 114; id., IV, p. 187, n. 227; id., VII, p. 76, n. 106. — K. Tolnai, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Monaco, 1925, p. 69. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 96. — *Cat. Bruegel*, n. 376.

126 *L'Alchimista* (fig. 45)

mm. 325 x 440. Bulino. II stato.  
Da Pieter Bruegel il Vecchio e attribuita a Philipp Galle; stampata da Hieronymus Cock.

Il disegno preparatorio di questa incisione è conservato al Gabinetto delle Stampe del Museo di Berlino (*Bock-Rosenberg*, n. 4399, tav. 13).

*Bibl.*: Van Bastlaer, n. 197 (I stato). — Hollstein, III, p. 296, n. 197 (II stato); id., IV, p. 188, n. 260. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 96. — L. Lebeer, in *Annales*, p. 173. — *Scaldis*, n. 639. — *Trésors B. R.*, n. 79. — *Cat. Bruegel*, n. 373.

### 127 *La morte dei figli di Niobe*

mm. 298 x 429. Bulino. II stato.  
Da Giulio Romano, stampata da Hieronymus Cock, 1557.

*Bibl.*: Hollstein, VII, p. 79, n. 382 (II stato). — A. von Wurzbach, I, p. 567, n. 16 (II stato). — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 95.

#### ANTONIE WIERICX

*Nato ad Anversa, non sappiamo in quale anno. Fratello di Johan e di Hieronymus Wiericx. Maestro della Gilda di San Luca nel 1590. Morì nel marzo del 1604. Suo figlio pure di nome Antonie, nato nel marzo del 1596, fu incisore su rame come il padre e gli zii; maestro della Gilda di San Luca nel 1621, morì ad Anversa nel 1624. Le opere del padre e del figlio si distinguono difficilmente e sono generalmente firmate col nome di un solo incisore.*

### 128 *La Maddalena, o Allegoria della Conversione (?)*

mm. 282 x 213. Bulino.  
Da Jacob de Backer, incisa e stampata da Antonie Wiericx.

Insolita questa maniera di rappresentare la Maddalena. La sua nudità è forse il simbolo della conversione, raffigurata nuda o appena velata, secondo la descrizione di C. Ripa, che, inoltre, scrive che la Conversione ha gli occhi volti al cielo. Le catene trovano spiegazione nella parola *vinclis* che appare nella scritta. Il Nagler vi vede un'allegoria della sottomissione o della rassegnazione.

*Bibl.*: Alvin, n. 1027. — Hollstein, I, p. 51, n. 5. — G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Monaco, 1851, XXI, p. 403, n. 124. — *Cat. Anvers*, n. 139.

#### JOHAN WIERICX

*Nato ad Anversa intorno al 1549. Membro della Gilda di San Luca nel 1572. Incisore al bulino di straordinario talento, lavorò molto per i Gesuiti e per gli stampatori di Anversa, particolarmente per Christophe Plantin. Morì dopo il 1615.*

### 129 *Elia rapito in cielo*

mm. 250 x 203. Bulino.  
Da Martin de Vos, stampata dal Sadeler. Appartenente alla serie del *Triumphus martyrum*.

*Bibl.*: Alvin, *Cat. Anvers*, n. 141.

### 130 *Il Giudizio universale* (fig. 46)

mm. 312 x 230. Bulino. III stato.  
Da Michelangelo; stampata a Parigi da Paul de la Houve e ristampata a Colonia da Hans de Beeck.

Il disegno di Johan Wiericx che raffigura lo stesso soggetto (conservato nella Biblioteca Reale del Belgio, Gabinetto delle Stampe) non è quello preparatorio per l'incisione.

*Bibl.*: Alvin, n. 303. — *Cat. Bruegel*, n. 306 e n. 430.

### 131 *I quattro elementi*

mm. 286 x 203. Bulino. I stato.  
Incisa e stampata da Johan Wiericx, 1601.

*Bibl.*: Alvin, n. 1478.

### 132 *La Malinconia*

mm. 240 x 187. Bulino. I stato.  
Da Albrecht Dürer; 1602.  
Questa copia dell'incisione di Dürer (Meder, n. 75) è stampata nel medesimo senso dell'originale.

*Bibl.*: Alvin, n. 1576. — J. Meder, *Dürer-Katalog*, Vienna, 1932, p. 101.

#### RAPHAEL SADELER il Vecchio

*Incisore. Nato ad Anversa nel 1551. Fratello di Egidius e di Jan, conobbe un successo pari al loro. Accompagnò Jan in Germania ed in Italia, dove trassero incisioni da opere di tutti gli artisti più famosi, italiani e fiamminghi stabilitisi in Italia. Morì a Venezia nel 1628.*

### 133 *La resurrezione di Lazzaro*

mm. 278 x 238. Bulino.  
Da Hans Rottenhamer.

*Bibl.*: A. von Wurzbach, II, p. 542, n. 46.

HIERONYMUS WIERICX

Nato ad Anversa nel 1553, fratello di Johan e di Antonie Wiericx. Nel 1572, con il fratello Johan, membro della Gilda di San Luca. Fu, con i due fratelli, uno degli incisori più fecondi del XVII secolo e, malgrado la vita sregolata, uno dei più brillanti maestri del bulino del suo tempo. Accusato di omicidio, fuggì a Delft, nel 1578, ma ritornò più tardi ad Anversa, dove morì nel 1620.

134 *Ritratto di Henriette de Balzac d'Etragues, amante di Enrico IV di Francia*

mm. 347 x 253. Bulino. IV stato; 1600. Stampata da Paul de la Houve a Parigi e ristampata da Harman Adolfs ad Harlem.

Il Richter scambia erroneamente l'ordine degli stati.

Bibl.: Alvin, n. 1860. — E. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parigi-Londra, 1885, voll. 6, p. 626 (IV stato). — E. H. Richter, *Addenda for Reference Catalogues*, in *The Print Collector's Quarterly*, VII (1917), pp. 407-412, p. 407.

135 *Ritratto di Enrico III, re di Francia (fig. 47)*

mm. 340 x 234 (il riquadro); prova tagliata (manca l'incorniciatura). Bulino. Copia in controparte dell'incisione di Jan Wiericx.

Bibl.: Alvin, n. 1918. — *Cat. Anvers*, n. 143.

PIETER PERRET

Incisore. Nato nel 1555 ad Anversa, fu allievo di Cornelis Cort (vedi il n. 121) a Roma. Morì a Madrid nel 1639.

136 *La conversione di San Paolo*

mm. 529 x 353. Bulino. Da Mateo Pérez de Alesio, detto Matteo da Lecce; 1583.

Bibl.: A. von Wurzbach, I, p. 38, n. 8.

EGIDIUS SADELER

Incisore. Nato ad Anversa nel 1570, fu presto maestro del bulino assai ricercato. Soggiornò in Italia, a Monaco ed infine, dal 1600, alla corte degli imperatori Rodolfo II, Mattia e Ferdinando. Morì a Praga nel 1629.

137 *Ritratto di Gerolamo Makowsky di Mahowe*

mm. 198 x 132. Bulino. Esempio su seta; 1603.

Bibl.: A. von Wurzbach, II, p. 537, n. 138.

CORNELIS GALLE I

Incisore. Nato ad Anversa nel 1576. Figlio minore di Philipp Galle. Soggiornò parecchi mesi a Roma con il fratello Theodoor e vi eseguì numerose incisioni da opere di pittori italiani. Maestro della Gilda di San Luca ad Anversa nel 1610; incise da dipinti di artisti contemporanei, specialmente da P. P. Rubens.

138 *Giuditta che taglia la testa di Oloferne*

mm. 552 x 379. Bulino. I stato.

Da P. P. Rubens; incisione eseguita e stampata da Cornelis Galle.

Bibl.: Voorhelm Schneevoogt, p. 10, n. 79. — Hollstein, VII, p. 49, n. 31, (I stato). — A. von Wurzbach, I, p. 565, n. 22. — H. Hymans, *Ecole*, pp. 37-40. — Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 125. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 193. — L. Lebeer, P.P.R., in *Annales*, pp. 189-190.

PETER PAUL RUBENS

(Per la biografia si veda la scheda n. 49)

139 *Santa Caterina*

mm. 293 x 198. Acquaforte ripresa a bulino. III stato. Attribuita a Pierre-Paul Rubens. Sola prova conosciuta.

Questa acquaforte è stata attribuita a Pieter Soutman; Lucas Vorsterman I l'avrebbe poi ripresa al bulino. Una controprova del I stato, con aggiunte a penna, è conservata al Metropolitan Museum di New York.

Bibl.: Voorhelm Schneevoogt, p. 114, n. 35. — A. von Wurzbach, II, p. 506, n. 2. — A. Hymans, *Ecole*, pp. 140, 142, 144-146. — Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 26. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, p. 88, n. 595. — L. Lebeer, P.P.R. in *Annales*, pp. 195-196.

BOETIUS DA BOLSWERT

Nato a Bolswert (Frigia), intorno al 1580. Fratello maggiore di Schelte da Bolswert. Lavorava a Bruxelles, nel 1618. Maestro della Gilda di San Luca in Anversa, nel 1620, dove tuttavia si stabilì definitivamente solo intorno al 1628. Eseguì alcune notevoli incisioni da opere di Rubens. Morì a Bruxelles il 25 marzo 1633.

140 *Il giudizio di Salomone*

mm. 433 x 514. Bulino. II stato.

Da P. P. Rubens, incisa e stampata da Boëtius da Bolswert.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione si trova al Museo di Copenhagen.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevoogt, p. 7, n. 51. — Hollstein, III, p. 61, n. 3 (II stato). — A. von Wurzbach, I, p. 132, n. 2. — H. Hymans, *Ecole*, pp. 307-309. — M. Rooses, *L'oeuvre de P.P. Rubens*, n. 122. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, p. 30, n. 27. — L. Lebeer, P.P.R., in *Annales*, p. 206. — *Cat. Anvers*, n. 148.

141 *Longino che trafigge il costato di Cristo* (fig. 48)

mm. 608 x 430. Bulino. II stato.  
Da P. P. Rubens; incisa e stampata da Boëtius da Bolswert, 1631.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione si trova al Museo di Belle Arti di Anversa.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevoogt, p. 48, n. 333 (I stato). — Hollstein, III, p. 62, n. 9 (II stato). — A. von Wurzbach, I, p. 132, n. 7. — H. Hymans, *Ecole*, pp. 307, 310-313. — M. Rooses, *L'oeuvre de P.P. Rubens*, n. 296. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, p. 30, n. 30. — L. Lebeer, P.P.R., in *Annales*, p. 206.

142 *Il trionfo della morte*

mm. 276 x 374 (la superficie, testo compreso). Bulino.  
Da David Vinckboons; incisa e stampata da Boëtius da Bolswert, 1610.

*Bibl.*: Hollstein, III, p. 64, n. 313. — A. von Wurzbach, I, p. 132, n. 21. — L. Lebeer, P.P.R., in *Annales*, p. 206.

SHELTE DA BOLSWERT

Nato a Bolswert (Frigia) intorno al 1581. Fratello minore di Boëtius da Bolswert. Lavorava per la stamperia plantiniana nel 1617. Maestro della Gilda di San Luca, nel 1625. Nel 1628 soggiornò a Bruxelles per tornare poi ad Anversa. Fu uno dei maggiori incisori su rame del suo tempo della scuola di Rubens. Morì ad Anversa il 12 dicembre 1659.

143 *Gesù Cristo in croce fra i due ladroni*

mm. 438 x 605. Bulino. II stato.  
Da P.P. Rubens; stampata da Gilles Hendrickx.

Il dipinto si trova al Museo di Belle Arti di Anversa. Il rame è conservato nel Gabinetto delle Stampe di Anversa.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevoogt, p. 48, n. 328 (II stato). — Hollstein, III, p. 74, n. 27 (III stato). — H. Hymans, *Ecole*, p. 344. — M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 303. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, p. 32, n. 44.

144 *Paesaggio con Filemone e Bauci* (fig. 49)

mm. 477 x 642. Bulino.  
Da P. P. Rubens; stampata da G. Hendrickx. Dalla serie dei Grandi Paesaggi.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevoogt, p. 231, n. 52<sup>1</sup>. — Hollstein, III, p. 88, n. 299. — A. von Wurzbach, I, p. 134, n. 85. — M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1168. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 109. — *Cat. Anvers*, n. 149.

145 *Il carro impantanato*

mm. 446 x 332. Bulino. II stato.  
Da P. P. Rubens; stampata da Martin van den Ende.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione si trova al Museo dell'Ermitage a Leningrado.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevoogt, p. 233, n. 53.5. — H. Hymans, *Ecole*, p. 346. — Hollstein, III, p. 89, n. 309 (II stato). — A. von Wurzbach, I, p. 134, n. 86. — M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1178. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, p. 36, n. 93.

LUCAS VORSTERMAN

Nato a Bommel (Gueldre) nel 1595, fu iscritto alla Gilda di San Luca, ad Anversa nel 1618. A partire dal 1620 lavorò regolarmente per Rubens: questa collaborazione cessò nel 1622, dopo una lite fra il pittore ed il suo incisore. Nel 1624 si stabilì in Inghilterra; ritornò ad Anversa nel 1630, dove si dedicò all'Iconografia di Anton van Dyck, per cui non incise meno di 28 ritratti. Incisore notevole, forse il maggiore della scuola di Rubens, morì ad Anversa nel 1675.

146 *Susanna e i vecchioni* (fig. 50)

mm. 392 x 279. Bulino. II stato (data cancellata).  
Da P. P. Rubens; e stampata da Lucas Vorsterman, 1620.

Il disegno preparatorio di Vorsterman è conservato al British Museum a Londra.

*Bibl.*: H. Hymans, *Catalogue raisonné*, n. 5 (II stato); id., *Ecole*, pp. 180-182. — Voorhelm Schneevoogt, p. 10, n. 84 (II stato). — A. von Wurzbach, II, p. 815, n. 5. — M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 132. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, p. 101, n. 710; id., *De beteekenis der prentkunst voor het Rubens-schilderij*, in *Kunsthistorische bijdragen van het Jaarboek 1939-41 van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anversa, pp. 137-166, p. 148. — *Cat. Anvers*, n. 146.

147 *L'Adorazione dei pastori* (fig. 51)

mm. 287 x 446 (la superficie, testo compreso). Bulino. II stato.  
Da Rubens; incisa e stampata da Luca Vorsterman, 1620.

Il dipinto fu eseguito per la Chiesa dei Domenicani di Anversa, dove non è più reperibile.

*Bibl.*: H. Hymans, *Catalogue raisonné*, n. 7 (II stato). — Voorhelm Schneevoogt, p. 16, n. 28. — A. von Wurzbach, II, p. 815, n. 7. — H. Hymans, *Ecole*, pp. 183-184. — M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 168; F. van den Wijngaert, *Inventaris*, p. 101, n. 711.

148 *Il ritorno dall'Egitto* (fig. 52)

mm. 416 x 314. Bulino.  
Da P. P. Rubens; incisa e stampata da Lucas Worsterman, 1620.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione si trova al Wadsworth Atheneum di Hartford, Conn. (U.S.A.).

*Bibl.*: H. Hymans, *Catalogue raisonné*, n. 12. — Voorhelm Schneevoogt, p. 26. — A. von Wurzbach, II, p. 815, n. 11. — H. Hymans, *Ecole*, p. 186. — M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, n. 182, e V, p. 151. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 175. — *Cat. Anvers*, n. 144.

CHRISTOFFEL JEGHER

149 *Susanna e i vecchioni*.

mm. 441 x 577. Xilografia. I stato.  
Da Rubens; da lui stesso incisa.

Il disegno preparatorio, corretto da Rubens, è conservato al Museo del Louvre a Parigi (si veda anche la scheda n. 150).

*Bibl.*: Voorhelm Schneevoogt, p. 11, n. 94 (I stato). — Hollstein, IX, p. 181, n. 1 (I stato). — H. Hymans, *Ecole*, p. 450. — M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, I, p. 170, e n. 1317. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 310.

150 *Susanna e i vecchioni* (frammento)

mm. 321 x 237 (superficie coperta). Xilografia.  
Da P. P. Rubens.

Questa tavola è una prova stampata con una parte del legno non ancora terminata e parzialmente inchiostata. Fino ad oggi si era creduto che questo esemplare fosse stato ritoccato con inchiostro grigio scuro ed a penna da Rubens stesso. Ma ora, ad un esame attento, si notano nel *verso* tracce di follatura nei punti ritoccati; inoltre, nel *recto*, alcuni tratteggi sono in parte grigi ed in parte neri. Si tratta dunque di tratti disegnati o incisi?

In quest'ultimo caso il colore grigio di alcuni tratteggi si spiegherebbe per via di un leggero strato di bianco che indica i punti in cui i tratteggi devono essere soppressi o allargati.

Un secondo problema si pone confrontando il frammento con l'incisione definitiva. Su questa tavola tratteggi paralleli, che seguono una curva continua, partono sopra l'ascella destra di Susanna verso il seno sinistro. Sul

frammento questa curva non è continua: essa si muove nell'altro senso, sopra il seno destro di Susanna.

Poiché questo punto stampato risulta bianco, si suppone che i tratteggi siano stati aggiunti a mano; ora, in una xilografia le parti che risultano bianche sono quelle che sono state intagliate, mentre i tratti neri stampati sono quelli risparmiati; come spiegare allora l'esistenza di tratteggi nella prova definitiva proprio là dove nella prova non esiste alcun tratto nero?

Può capitare che l'incisore torni ad inserire un pezzetto di legno nei punti in cui ha portato via troppo bianco, ma questa correzione è sempre visibile, poichè il raccordo coi tratti esistenti non è mai perfetto (ad esempio, nell'aiuola a sinistra, in secondo piano proprio a sinistra del bordo della terrazza); ora, nella prova definitiva le curve del tratteggio non presentano alcuna interruzione.

Se, d'altra parte, si suppone che nella prima prova i tratteggi sopra il seno destro di Susanna siano incisi, è impossibile che seguano un'altra curva nella prova definitiva.

Si possono prospettare diverse soluzioni:

1. L'incisione è stata fatta su piombo, materiale che si può colare, cosa che facilita i ritocchi. Si hanno documenti che provano che C. Jegher incise sul piombo, ma si trattava di una piccola incisione stampata a 5.000 esemplari. Visto il peso del piombo e le dimensioni della *Susanna e i vecchioni*, questa soluzione sembra poco accettabile.
2. L'incisore ha riempito il bianco o i tratteggi esistenti sopra il seno destro di Susanna con una sorta di pasta di legno ed ha inciso di nuovo il punto, dopo che questa si era indurita.
3. Si tratta di due legni diversi. Questa ipotesi sembra la più verosimile, poichè un altro argomento depone a suo favore: il confronto delle dimensioni.

Ad esempio: la distanza dell'angolo formato dal bordo superiore della balaustrata e dalla parte inferiore del dorso di Susanna col bordo destro del lembo destro del drappaggio di Susanna, che ricade a destra del braccio sinistro del vecchio che si trova a destra — all'altezza della balaustrata di destra — è di 159, 5 mm. nella prova definitiva, mentre questa stessa linea misura 162 mm. nella prima prova. La linea verticale che parte dall'angolo formato dalla spalla destra del vecchio di destra e il masso col punto più basso del drappaggio di Susanna che ricade a terra, misura 268 mm. nella prova definitiva a 265 nella prima. Inoltre, quando si paragonino ad uno ad uno tutti i tratteggi (nella gamba destra di Susanna, ad esempio), si notano nette differenze.

Tuttavia queste constatazioni non sono sufficienti per provare che si tratta di due legni diversi: la carta può essere stata più o meno tesa al momento della stampa, il che spiegherebbe le dimensioni diverse: il legno è insieme più consumato ed inchiostato nella prova definitiva, il che può cambiare l'aspetto del tratteggio. D'altra parte, alcuni dettagli sono talmente identici nelle due prove, che certo l'abilità dell'incisore che avrebbe rifatto il secondo legno è quasi incredibile.

Il problema resta dunque senza soluzione definitiva; solo un esame eccessivamente minuzioso di un gran numero di prove di questo legno potrebbe aiutare a trovarla.

*Bibl.*: Si veda la scheda precedente.

151 *Il riposo durante la fuga in Egitto*

mm. 450 x 600. Xilografia. II stato.  
Da P. P. Rubens e da lui stesso stampata.

Alcune prove rielaborate sono conservate alla Biblioteca Nazionale

158 *Grottesco in diverse manieren...*

Anversa, Gerard de Jode. 1555. Bulino. Otto tavole (anzichè tredici). Incisioni di G. de Jode.

Alcuni attribuiscono le incisioni ai fratelli Duetecum.

*Bibl.*: Hollstein, IX, p. 201, n. 96. — A. von Wurzbach, I, p. 758, n. 3. — A. Schoy, p. 158. — Hedicke, p. 149, C 5; Testo, p. 49, tavole 167-169. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 139. — *Cat. Anvers*, n. 173. — E. Forssman, p. 250, n. 109.

DIRCK VOLKERTSZ CUERENHERT (O COORNHERT)

*Incisore, poeta, teologo, umanista ecc., nacque ad Amsterdam nel 1519 o nel 1522. Nel 1545 si stabilì ad Haarlem, dove fu il maestro di Hendrick Goltzius e di Philipp Galle. Morì a Gouda nel 1590.*

159 *Le vittorie di Carlo V* (fig. 53)

Anversa, Hieronymus Cock. 1563.

Questa edizione è forse la terza, essendo la prima del 1556; comprende le incisioni del I stato.

Titolo tipografico e 12 tavole.

Acquaforte e bulino. I stato, 1555.

Da Marten van Heemskerck. Esemplici con testo tipografico sotto le incisioni.

Il disegno preparatorio per il papa Clemente VII a Castel Sant'Angelo è conservato alla Kunsthalle di Amburgo.

*Bibl.*: Th. Kerrich, *A Catalogue of the Prints which have been engraved after Martin Heemskerck, or rather, an essay towards such a Catalogue*. Cambridge-Londra, 1829, pp. 108-115. — Hollstein, IV, p. 169, nn. 445-456, p. 231, nn. 216-227; id., VIII, p. 241, nn. 167-178. — A. von Wurzbach, I, p. 331, n. 9. — Funck, p. 200, p. 296. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 88. — *Cat. Anvers*, n. 174.

JAN VAN DER STRAET detto STRADANUS (O STRADANO)

(Per la biografia si veda la scheda n. 23).

160 *NOVA REPERTA* (fig. 54)

Anversa, Jan Galle.

La prima edizione è di Philipp Galle, la seconda di Theodoor Galle.

Titolo e 17 tavole (invece di 20).

Bulino. Incisioni eseguite da Theodoor Galle e Jan Collaert, da disegni dello Stradano.

Due dei disegni preparatori dello Stradano sono conservati al Castello di Windsor.

*Bibl.*: Hollstein, IV, p. 213, nn. 129-148, VII, p. 87, nn. 410-430.

HANS VREDEMAN DE VRIES

*Disegnatore di architetture e di ornati, pittore e decoratore. Nato a Leeuwarden (Frigia, Paesi Bassi) nel 1527, soggiornò a Malines e ad Anversa, dove apparve la prima serie di incisioni nel 1555 e dove si stabilì dal 1563-64 al 1570 e dal 1575 al 1585. Nel contempo e più tardi si recò in altre città d'Europa. Morì intorno al 1604.*

161 *VARIAE ARCHITECTURAE FORMAE*

Anversa, Jan Galle.

La prima edizione che si intitola *Scenographiae sive perspectivae...* è opera di Hieronymus Cock, 1560; il frontespizio della presente raccolta cita Jan Galle come stampatore, mentre le tavole portano ancora l'*excudit* del padre Theodoor Galle, che stampò la serie dopo Hieronymus Cock nel 1601.

Titolo e 20 tavole.

Bulino e acquaforte. Incisioni anonime (forse non eseguite dai Duetecum) da Hans Vredeman de Vries.

Otto disegni preparatori si conservano a Vienna.

*Bibl.*: Hollstein, IV, p. 191, n. 5. — Schoy, pp. 5-6. — H. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*. Lipsia, 1910, pp. 20-22. — Hedicke, p. 149, J. K., la presente edizione è stata considerata erroneamente una ristampa di K. mentre si tratta di una ristampa di J. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 140. — Forssmann, p. 89, p. 159, p. 249, n. 102 e p. 251, n. 114.

162 *CARYTIDUM (VULGUS TERMAS VOCAT) ...*

*Veelderleij dieuere Termen op de V ordene...*

Anversa, Gerard de Jode, c. 1565.

Titolo e 16 tavole. Bulino.

Le incisioni sono da alcuni attribuite a Gerard de Jode, da altri a Duetecum.

*Bibl.*: Hollstein, IX, p. 201, nn. 133-149. — A. von Wurzbach, I, p. 758, n. 4 (?); II, p. 831, n. 5. — Hedicke, p. 150, n. Q. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 141. — E. Forssmann, pp. 142-143, p. 250, n. 104.

PHILIPP GALLE

(Per la biografia si veda la scheda n. 125).

163 *HORTORUM VIRIDARIORUMQUE elegantes et multiplices formae, ad architectonicae artis normam affabre delineatae a Johanne Vredmanno Frisio*

Anversa, Jan Galle.

La prima edizione (titolo e 28 illustrazioni) fu stampata da Philipp Galle nel 1583.

Le tavole aggiunte sono tratte da opere di Pierre van der Borcht.

Titolo e 31 tavole (invece di 34). Bulino e acquaforte. Incisioni di Philipp Galle, da Hans Vredeman de Vries.

Secondo il Delen tutta la serie è stata incisa da Pierre van der Borcht.

*Bibl.*: Hollstein, III, p. 101, nn. 391-396; id., VII, p. 73, nn. 11-16. — A. von Wurzbach, I, p. 567, n. 28; II, p. 831, n. 4. — A. Schoy, pp. 12-16. — Hedicke, p. 150, AA. — Delen, *Gravure*, II<sup>2</sup>, p. 141. — E. Forssmann, p. 160 e p. 251, n. 113.

#### ABRAHAM DE BRUYN

*Orafo ed incisore, nato ad Anversa nel 1538; lavorò per Christophe Plantin. Si sarebbe stabilito intorno al 1577 — o certamente più tardi — a Colonia, dove morì nel 1587.*

#### 164 Serie di costumi civili e militari

Colonia, Abraham de Bruyn, 1577 (?) o Anversa, 1581 (?).

Il frontespizio e 17 incisioni (su 47) mancano.

Bulino. Incisioni eseguite da Abraham de Bruyn. Esistono parecchie edizioni — alcune delle quali sono ingrandite — di questa serie di costumi. Abitualmente si cita l'opera sotto il titolo della maggior parte di queste edizioni: *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentium habitus. Habits de diverses nations de l'Europe ... Trachtenbuch ...* Joos de Bosscher e Michiel Colyn ne furono gli stampatori, da Abraham de Bruyn.

*Bibl.*: Hollstein, IV, p. 7, nn. 248-306. — A. von Wurzbach, I, p. 215, n. 44. — A. Schoy, *Costumes civils et militaires du XVIe siècle par A. de Bruyn, Reproduction fac-simile de l'édition de 1581*, Bruxelles, 1875. — Delen, *Gravure*, II, p. 113. — Funck, p. 287. — *Cat. Anvers*, n. 175.

#### EGIDIUS SADELER

(Per la biografia si veda il n. 137).

#### 165 VESTIGI DELLE ANTICHITÀ DI ROMA, TIVOLI, POZZUOLO ET ALTRI LUOGHI

Praga, Marcus Sadeler, 1606.  
Titolo e 50 tavole. Bulino.

A. von Wurzbach crede che si tratti di opera di scolari.

*Bibl.*: A. von Wurzbach, II, p. 536, n. 88.

## LA TIPOGRAFIA AD ANVERSA

Anversa ebbe rilevante importanza nella storia della tipografia dei Paesi Bassi. E Plantin non è il solo grande editore che la città abbia contato fra i propri abitanti.

La stampa tuttavia non vi fu introdotta molto presto: Anversa ebbe il suo primo tipografo nel 1481, dopo tredici città dei Paesi Bassi, di cui prime due furono Aelst (1473) e Lovanio (1477).

Sessantacinque stamperie hanno funzionato in ventidue località dei Paesi Bassi nel corso del XV secolo, senza contare almeno tredici laboratori anonimi la cui ubicazione non ha ancora potuto essere individuata. La maggior parte però di queste tipografie ha avuto una vita effimera. Alla fine del secolo, l'arte tipografica nei Paesi Bassi si era concentrata ad Anversa, Lovanio, Delft, Deventer e Zwolle. Per quanto la nuova arte vi sia stata introdotta relativamente tardi, dodici laboratori (cifra record per una città dei Paesi Bassi) furono attivi ad Anversa e 395 libri vi furono pubblicati, mentre soltanto 270 edizioni si ebbero per i tipi delle nuove stamperie di Lovanio. Ma Anversa aveva pubblicato meno libri di Deventer, dove Riccardo Raffraet e Giacomo da Breda avevano edito da soli quasi 600 volumi.

Mentre a Lovanio, Deventer e Zwolle, dove esistevano Università e scuole rinomate, si pubblicavano soprattutto opere scolastiche e libri eruditi, gli editori di Anversa si sforzavano già di accontentare una clientela di commercianti e di borghesi agiati, fornendo loro libri di pietà e romanzi popolari in fiammingo e in francese; essi lavoravano da tempo per l'esportazione stampando libri in inglese. D'altra parte, grazie a Gerard Leeu e a Godefrid Bac, l'editoria di Anversa esercitava una egemonia completa nel campo del libro illustrato.

Ma le cose mutarono dai primi anni del XVI secolo: divenuta la grande capitale dell'occidente, Anversa accentrò la vita tipografica dei Paesi Bassi. La *Bibliographie di Nijhoff e Kronenberg* consente una statistica dettagliata per i primi anni del secolo. Si contavano allora nei Paesi Bassi 133 tipografi in tutto: 51 attivi in 17 città del Nord e 82 in 5 città della parte meri-

dionale. Ora, 66 di questi 133 tipografi — press'a poco la metà — si erano stabiliti ad Anversa; e dei 4000 libri circa apparsi allora nei Paesi Bassi, 2254 erano stati editi ad Anversa, 1341 nel Nord e 405 nei Paesi Bassi meridionali (eccettuata Anversa). Così la città era diventata il maggior centro tipografico dei Paesi Bassi.

Nel medesimo tempo il livello intellettuale delle edizioni di Anversa progredisce: vi si continuano, comunque, a stampare romanzi popolari e libri di devozione, ma si pubblica anche una quantità crescente di opere di erudizione. Si possono dare cifre precise per il periodo 1500-1540. Su 2254 libri stampati ad Anversa, si contano 900 opere religiose (33 % di libri di devozione; 16,77 % di pamphlets e di libri concernenti la Riforma; 15,45 % di Bibbie); 687 opere di letteratura o di insegnamento (il 19,21 % dei quali di autori latini e greci); 205 opere di storia e di geografia; 134 opere di matematica, fisica e tecnica; 70 opere di botanica, di zoologia e di medicina. 1158 di questi libri apparvero in latino, 787 in fiammingo, 148 in francese, 88 in inglese, 11 in danese, 10 in greco, 8 in spagnolo, uno in italiano. Inoltre 34 dizionari furono pubblicati ad Anversa, di cui parecchi con testi in lingue orientali.

Nel periodo seguente, dal 1540 al 1585, Anversa esercita una preponderanza ancora più notevole nel campo dell'editoria. In quest'epoca — quella di Plantin — il carattere internazionale del centro editoriale di Anversa si afferma; eruditi ed umanisti, belgi e stranieri, sono sicuri di trovarvi un editore sia che si tratti di pubblicare edizioni classiche o atlanti, erbari, dizionari, opere letterarie, partiture musicali. Le edizioni in lingua straniera, il cui numero era ancora ristretto all'inizio del secolo, si moltiplicano, soprattutto per i libri in francese, spagnolo e italiano. Anversa è diventata il centro culturale dei Paesi Bassi; gli incisori vi abbondano e il libro illustrato resta una delle più grandi specializzazioni della città, che, d'altra parte, con Venezia ed Amburgo, è uno dei centri editoriali più importanti di nuove pubblicazioni.

L'influenza degli scritti di Lutero e di altri riformatori si manifestò all'inizio con l'edizione di un più grande numero di Bibbie e di traduzioni della Bibbia. Ma, ben presto, i tipografi di Anversa osarono stampare e mettere in circolazione pamphlets e libri in favore delle nuove dottrine. La reazione di Carlo V fu violenta; numerosi tipografi della città pagarono di persona la loro audacia, ma molti fra essi continuarono clandestinamente la loro opera. Questi stampatori di Anversa hanno così contri-

buito ad aprire la strada che avrebbe condotto nel 1566 all'esplosione iconoclasta, poi alla grande rivolta dei Paesi Bassi contro il dominio spagnolo.

Nella prima fase di questa lotta essi restarono in disparte; poi, dopo la Furia Spagnola del 1576, si gettarono a loro volta nella mischia e pubblicarono la maggior parte dei pamphlets incendiari che furono allora diffusi nei Paesi Bassi.

Frattanto le armate spagnole riprendevano l'offensiva e riuscivano a riconquistare i Paesi Bassi meridionali. Anversa fu l'ultima città a capitolare (1585). I tipografi più compromessi emigrarono, soprattutto verso l'Olanda, dove furono all'origine della prosperità tipografica della repubblica nascente, con grave danno delle proprie città. Si citano fra molti altri, un F. Raphelengius, il genero di Plantin e un Lodewijk Elzevier, fondatore della celebre dinastia di tipografi ed antico collega di Plantin.

Superata da Amsterdam come capitale economica, Anversa lo fu contemporaneamente nel campo dell'editoria. Il numero dei suoi tipografi e delle sue pubblicazioni andava diminuendo. Le opere di erudizione uscivano in numero sempre maggiore dalle nuove stamperie del Nord. Ma Anversa riguadagnò terreno in alcuni generi speciali e conservò per qualche tempo ancora una reputazione e una attività internazionali: le sue ultime raccolte di tavole e le edizioni in lingua spagnola furono grandi successi librari. E, soprattutto, la grande città commerciale diffuse nel mondo intero quantità enormi di opere di teologia e di devozione, alle quali i suoi incisori, ancora numerosi, seppero dare un ultimo splendore.

Riconquistata dal re di Spagna, Anversa, un tempo centro di propaganda protestante, era diventata, sotto l'impulso della Controriforma, il grande baluardo del cattolicesimo. E a tal punto, che nel XVII e XVIII secolo numerosi editori stranieri hanno smerciato le loro opere sotto un falso indirizzo in Anversa, sia perchè tale merce era sospetta (soprattutto nel caso di scritti giansenisti), sia perchè si trattava di editori stabilitisi essi stessi in paesi protestanti, che volevano assicurare ai loro libri uno sbocco più sicuro, dando loro il marchio dell'ortodossia di Anversa.

Ma la chiusura definitiva della Schelda, in seguito al trattato di Westfalia nel 1648, segnò la fine irrimediabile della prosperità economica di Anversa, e la produzione tipografica ebbe la stessa parabola discendente. Alla fine del XVII secolo Anversa non aveva più che un'importanza regionale. Distanziata ora da Bruxelles, la città potè ancora giocare nei Paesi Bassi meridionali un brillante ruolo secondario, ma i suoi tipografi si accontenta-

vano di vendere nelle loro botteghe la produzione apparsa all'estero e di stampare nei loro laboratori solo piccoli libri scolastici e di preghiera in lingua volgare, la cui produzione era disprezzata dalle illustri firme straniere. Avendo gli ultimi grandi incisori disertato le rive della Schelda, gli editori dovettero accontentarsi, quando volevano ancora per caso illustrare le loro opere, di stampare incisioni mediocri, ovvero di impiegare di nuovo, fino al completo esaurimento, i rami del periodo precedente.

Solo i Moretus coi loro breviari e i loro messali, e i Verdussen con i loro libri liturgici e le loro edizioni spagnole, assicuravano ancora alla vecchia capitale un certo nome sul mercato internazionale. Ma anch'essi si addormentarono a poco a poco, nel corso del XVIII secolo. Occorre attendere il risveglio economico del XIX secolo per vedere apparire di nuovo case tipografiche ed editrici di valore, che si sono sforzate di riallacciarsi alle grandi tradizioni di un tempo e che vi sono pienamente riuscite. Tuttavia lo splendore mondiale dell'epoca plantiniana non si può riconquistare.

L. VOET

M. Sabbe, *La vie des livres à Anvers aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 1926 — F. Olthoff, *De Boekdrukkers, boekverkopers en uitgevers in Antwerpen* [I tipografi, librai ed editori ad Anversa], Anversa, 1891. — A. Dermul en H. F. Bouchery, *Bibliographie betreffende de Antwerpsche drukkenrs* [Bibliografia riguardante i tipografi di Anversa], Anversa, 1938. — A. Dermul, *Aanvullingen en verbeteringen op de « Bibliographie betreffende de Antwerpsche drukkers »*, in *Gulden Passer*, XXI (1943), p. 119-149. — Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, des origines jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, II<sup>1-2</sup>, Bruxelles, 1934-1935.

## I - GLI INCUNABULI

Mathias van Goes, originario della Zelanda, introdusse nel 1481 l'arte tipografica ad Anversa, iniziando con un piccolo libro di preghiere, Broeksken van der officien ofte dienst der Missen [Offiziolo o servizio delle Messe], datato 8 aprile 1481. Morì nel 1492, dopo esser stato, fino al 1488, il solo tipografo stabilito ad Anversa.

A questa data apparve Gerard Leeu, che dominò nettamente il suo entourage, come poi avrebbe fatto Plantin. Venuto dal Nord come Mathias van Goes, esercitava già nel 1477 la professione di tipografo a Gouda, prima di andare a cercar fortuna sulle rive della Schelda. Dal 1484 al 1493, pubblicò circa 150 libri, soprattutto romanzi e libri popolari in latino, fiammingo, francese e inglese, 75 dei quali illustrati; fu, nella sua epoca, il più grande editore di questo tipo di opere nei Paesi Bassi e il degno precursore della pleiade dei tipografi di Anversa specializzati in materia. Fu ucciso durante una rissa da uno dei suoi operai, quando stava ultimando un libro inglese: le *Chronicles of England*. I suoi collaboratori, che portarono a termine quest'opera, vi aggiunsero un colophon che fu il degno epitaffio di quest'uomo abile e intraprendente, anche se un poco esuberante di carattere: « [G. Leeu] a man of grete wysdom in all maner of kunning whych nowe come from lyfe into the deth, which is gret harme for many a poure man » [uomo di grande sapere in tutte le cose che ora è morto, il che è un vero peccato per più di un povero diavolo].

Ebbe un successore degno di lui nella persona di Govaert o Godefroid Bac, che sposò, nel novembre 1492, la vedova di van Goes e riprese gli affari del primo tipografo di Anversa. Bac pubblicò, nel XV secolo, una sessantina di libri, la maggior parte dei quali illustrati: morì nel 1517.

Gli altri tipografi di Anversa non hanno giocato, in quell'epoca, che un ruolo assai secondario: Nicolas Leeu, forse un parente di Gerard (1487-89); Thierry Martens — che introdusse l'arte tipografica in Belgio ed esercitò il mestiere di tipografo ad Aelst nel 1473 e nel 1487-1492 — nel 1494 si stabilì ad Anversa, ma lasciò la città fin dal 1498 per Lovanio (doveva poi ritornarvi all'inizio del secolo seguente); Adriaen van Liesveldt (1494-fine del XV secolo); Enrik die littersnider [Enrico, l'incisore di punzoni] di Rotterdam, che stampò solo qualche libro, ma produsse un tipo speciale di caratteri che godettero

grande fama (1496); Roland van den Dorpe (1497-1500). Adriaen van Berghen e Henri Eckert van Homborgh, infine, non si stabilirono ad Anversa che nel 1500 e furono soprattutto tipografi del XVI secolo.

Gli incisori di incunabuli di Anversa si sono dunque particolarmente specializzati in libri di preghiere e in romanzi popolari; e ricorsero all'illustrazione molto più degli altri loro colleghi dei Paesi Bassi. In questo campo si rilevano influenze francesi, specialmente per ciò che concerne i bordi che incorniciano le pagine dei libri d'ore. La maggior parte dei legni sembrano tuttavia essere venuti dal Nord, proprio come i tipografi che se ne son serviti. Gerard Leeu, soprattutto, portò certo con sé dall'Olanda un quantitativo di tavole già considerevole. Forse commissionò le tavole di cui si servì in seguito, presso un suo antico fornitore o presso altri incisori olandesi. Probabilmente gli artisti in questione si recarono essi stessi ad Anversa. Su questo problema non si è ancora completamente fatta luce e non sarà forse mai risolto. Se si continua a parlare, seguendo Conway, di « primo incisore di Anversa » e di « secondo incisore di Anversa », è solo per ragioni di comodità; e se la presenza di incisori ad Anversa in questo periodo è possibile ed anche plausibile, essa non è tuttavia assolutamente provata. In caso affermativo, si può pensare che si trattasse di artisti originari dall'Olanda o che lavoravano sotto l'influsso olandese e tedesco. Comunque, il « primo incisore di Anversa » presenta grandi affinità con il Maestro della Virgo inter Virgines, che appartiene alla scuola olandese.

- 166 SPIEGHEL: *Dit es den spiegel ofte een reghel der kersten ghelove ofte der kersten eewe*. Anversa, Mathias van der Goes, 1482. In-4°.

« Questo è lo specchio o la regola della vita cristiana o della legge cristiana »: si tratta di una delle prime opere stampate ad Anversa.

Bibl.: Campbell, p. 1586. — Polain, III, p. 3584.

- 167 *Fabule & vita Esopi, cum fabulis Aviani, Alfonsii, Pogii Florentini & aliorum*. Anversa, Gerard Leeu, 1486. In-fol. (fig. 55)

Nel 1485 Leeu aveva già pubblicato un'edizione fiamminga delle favole d'Esopo. I legni delle due opere sono libere interpretazioni di

un artista fiammingo, da incisioni usate a Ulma da G. e J. Zainer e ad Augsburg da Anton Sorg.

Bibl.: Polain, I, 39. — Campbell, p. 26. — Conway, p. 259-264. — Delen, *Gravure*, I, p. 97.

- 168 LUDOLPHUS A SAXONIA: *Tboeck vanden leven ons Heren Jesu Christi*. Anversa, Gerard Leeu, 3 novembre 1487. In-8° (fig. 56)

« Il libro della vita di Nostro Signore Gesù Cristo » scritto dal certosino tedesco Ludolphus a Saxonia (fine del XIII secolo - Strasburgo, 1377 o 1378), fu una delle opere più lette della fine del Medio Evo. Prima edizione fiamminga. Contiene in tutto 147 incisioni che ne fanno uno dei capolavori della tipografia dei Paesi Bassi all'epoca degli incunabuli. Una parte di questi legni era già servita per ornare *Dat liden ons Heren* [Le sofferenze di Nostro Signore], pubblicato da G. Leeu a Gouda nel 1482.

Vi si distingue il lavoro di tre artisti che sono indicati coi nomi convenzionali di « secondo incisore di Gouda », di « incisore di Harlem » e di « primo incisore di Anversa ».

Bibl.: Hain, p. 10048. — Campbell, p. 1181. — Conway, p. 77. — Polain, p. 2542. — Funck, pp. 356-57. — Delen, *Gravure*, I, p. 94-96. — Indesteghe, in *De Gulden Passer*, 1953.

- 169 *Quadragesimale & adventuale de arte moriendi; quod Morticellarium aureum nuncupatur*. Anversa, Gerard Leeu, 1488. In-4°.

Opera di devozione, ornata da un'incisione attribuita all'« incisore di Harlem ».

Bibl.: Campbell, p. 1270. — Polain, III, p. 2789. — Delen, *Gravure*, I, p. 94. — Conway, p. 332.

- 170 JOHANNES FRANCISCUS POGGIO BRACCOLINI: *De nobilitate liber*. Anversa, Gerard Leeu, 1489. In-4°.

È la prima edizione conosciuta di quest'opera abbastanza poco nota del celebre umanista fiorentino Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459).

Bibl.: Campbell, p. 1427. — Polain, III, p. 3230.

- 171 *Die gulden letanie vander passien Ons Heeren Jhesu Christi*. Anversa, Adriaen van Liesvelt, maggio 1494. In-8°.

Questa « Litania della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo » è uno dei numerosi libri di preghiera apparsi in questo periodo. Segna-

liamo i bordi che incorniciano le pagine, ispirati dai libri d'ore parigini.

L'influenza francese in questo campo, d'altronde, si è fatta sentire direttamente, ad Anversa, attraverso i libri di preghiera stampati a Parigi per conto di editori di Anversa (si veda il n. seguente).

Bibl.: Campbell, p. 1170. — Conway, p. 343. — Polain, p. 2498.

- 172 *Ghetiden van onser Liever Vrouwen*. Parigi [J. Higman] per Willem Houtmert, libraio ad Anversa, 1497. In-8°.

Queste *Ore della Vergine* in fiammingo costituiscono un lavoro tipicamente parigino con le loro incisioni in legno e i loro bordi che incorniciano ogni pagina, incisi su metallo. Il *colophon* in fiammingo indica che il lavoro « fu stampato a Parigi nell'anno del Signore 1497 per Willem Houtmert, abitante ad Anversa, nella Volière, fuori della porta del Cambre (Camerpoorte), dove si troverà in vendita ». Il tipografo parigino è stato identificato con J. Higman.

Bibl.: Bohatta, *Bibliographie des Livres d'Heures*, Vienna, 1904, n. 1405. — Polain, 1932.

## II - LA PRIMA META' DEL XVI SECOLO

Fin dai primi anni del XVI secolo Anversa conquistava, nel campo della tipografia, l'egemonia più completa nei Paesi Bassi. Vi si stampava la metà di tutti i libri editi nel paese. Nello stesso tempo apparivano, accanto ai libri di devozione e ai romanzi popolari, altre opere di un valore intrinseco più elevato: pure il numero delle edizioni in lingua straniera diventava più alto. Anche sul piano editoriale Anversa aveva cominciato ad assumere il ruolo di mercato internazionale.

Tre figure dominano questo periodo: Michel Hillen van Hoochstraten, Willem Vorsterman e Jan Grapheus. Tuttavia, se il numero dei lavori degli altri stampatori-editori fu molto meno elevato, alcuni fra essi non furono da meno per l'importanza e la qualità della loro produzione, come Henri Eckert van Homberg, Marten de Keyser, Symon Cock, Adriaen van Berghen, Claes de Grave, Jacques van Liesvelt, Jan van Doesborch, Thierry Martens, Cristoph van Remunde. Per quanto riguarda la struttura del libro, questa prima metà del secolo fu, come

in ogni altro settore, un periodo di transizione: le tendenze « gotiche » gareggiano ancora per qualche tempo con gli elementi apportati dal Rinascimento, prima di sparire definitivamente. Questa gara di influenze può soprattutto essere seguita nell'evoluzione del libro illustrato. In questo genere particolare la preponderanza di Anversa era ancora più netta: delle 562 opere di questo tipo edite allora nei Paesi Bassi, che M. Delen ha potuto esaminare, 379 uscivano da laboratori di Anversa.

Un buon numero di editori continuava ad utilizzare le vecchie tavole che i predecessori del XV secolo avevano loro lasciato. Tuttavia questa antica riserva era ben lontana dall'essere sufficiente, e gli incisori non tardarono a lavorare in pieno per i librai di Anversa. La loro storia resta ancora avvolta dalle tenebre: la presenza di un notevole numero di incisori ad Anversa in questo periodo è comprovata, ma, se emergono i nomi di alcuni incisori di stampe, il complesso anonimo degli illustratori di libri sfida le classificazioni e le attribuzioni. Tutt'al più si può affermare che, a fianco degli artisti stabiliti ad Anversa, alcuni maestri stranieri — soprattutto Olandesi, come Jan Swart e Lucas di Leyda — continuavano a provvedere alle richieste degli stampatori di Anversa.

È facile distinguere le fonti di ispirazione di questi artisti; l'influenza tedesca è dominante, ma vi intervengono a loro volta, elementi italiani. Attraverso le incisioni tedesche, i motivi floreali ed architettonici, i viticci, le colonne, le ghirlande e gli altri ornamenti del Rinascimento italiano, hanno invaso il libro di Anversa.

Frattanto, la grande moda dei bei libri francesi non cessava di attirare l'attenzione degli incisori dei Paesi Bassi. Come già nel secolo precedente, soprattutto i libri d'ore ne trassero vantaggio. Fu tuttavia riservato al francese Plantin di bandire l'influenza tedesca e di lasciare largamente penetrare gli elementi francesi.

- 173 LUDOLPHUS A SAXONIA: *Leven ons heren Ihesu Christi*. Anversa, Adriaen van Berghen, 1503. In-8°.

È una delle numerose edizioni apparse nei Paesi Bassi della « Vita di Gesù Cristo » scritta da Ludolphus a Saxonìa (vedi n. 3). Questa edizione di Adriaen van Berghen, apparsa il 17 ottobre 1503, contiene 42 illustrazioni. Si tratta delle copie dei legni che erano serviti per le edizioni del 1500 (eseguite da Van Berghen) e del 1503 (per opera di Van Homberg). Si deve supporre che, per qualche ragione,

Van Berghen abbia dovuto cedere i suoi legni (del 1500) al suo concorrente Van Hombergh (che se ne servì nel 1503), obbligando così il primo a farne incidere una nuova serie per l'edizione che egli fece uscire nel 1503 (circa nel medesimo tempo in cui usciva quella di Eckert van Hombergh). Un'altra possibilità è che la serie sia appartenuta fin dall'inizio a Eckert van Hombergh, che la prestò nel 1500 al collega, per riprenderla in seguito.

Bibl.: Nijhoff-Kronenberg, p. 1356. — *Bibliotheca Catholica Neerlandica Impressa*, 139. — Delen, *Gravure*, I<sup>1</sup>, p. 14-16.

- 174 *Thuys der fortunen ende dat huys der doot*. Anversa, Jan van Doesborch, 1518. In-4°. (fig. 57)

Jan van Doesborch fu uno dei più importanti editori di Anversa di opere illustrate nella prima metà del XVI secolo. Alcune delle incisioni su legno per « La casa della fortuna e la casa della morte » presentano la particolarità di essere composte da parecchi pezzi intercambiabili: è così possibile mettere lo stesso testo su più corpi.

Bibl.: Nijhoff-Kronenberg n. 1150. — Delen, *Gravure*, II<sup>1</sup>, p. 25.

- 175 PETRUS APIANUS E GEMMA FRISIUS: *Cosmographicus liber Petri Apiani mathematici, studiose correctus, ac erroribus vindicatus per Gemman Phrysius*. Anversa, Johannes Grapheus per R. Bollaert, 1529. In-4° (fig. 58)

Con carte e figure astronomiche mobili.

Gemma Reyneri, che si chiamava in realtà Jemme Reinersz, soprannominato dalla provincia natale Frisius o Phrysius (Dokkum, 1508 - Lovanio, 1555), medico, matematico, astronomo e cosmografo, fu il vero fondatore della scuola belga di geografia. All'età di appena 21 anni, ripubblicava già il *Cosmographicus liber* del geografo tedesco P. Apianus, con tante correzioni che si può quasi parlare di un'opera originale.

L'opera ebbe un successo immenso; fu parecchie volte pubblicata e tradotta. Quasi tutte queste edizioni furono messe sul mercato da librai di Anversa (edizioni latine: 1529, 1533, 1534, 1539, 1540, 1545, 1550, 1553, 1564, 1564, 1574, 1584, 1584; edizioni francesi 1544, 1581, 1581; edizioni fiamminghe: 1537, 1545, 1553, 1561, 1573, 1592; edizioni spagnole: 1548, 1575, 1575; edizione italiana: 1575). Questi stessi librai ebbero d'altra parte un ruolo importante nella diffusione degli altri testi geografici di Reinersz: il *Libellus de locorum describendorum ratione* (1533: pubblicato poi come supplemento al *Cosmographicus liber*), ove il geografo insegna il metodo della triangolazione per l'agrimensura; il *De principiis astronomiae et cosmographiae* (apparso per la prima volta nel 1530), dove Gemma esalta l'uso degli orologi per misurare le longitudini — un metodo tuttavia

che, per errore dei cronometri, non potrà essere realizzato che a partire dal XVIII secolo; i suoi scritti che trattano di globi e di strumenti astronomici: *De Usu Globi* (1530), *De Annuli Astronomici Usu* (1540), *De Radio Astronomico et Geometrico* (1545), *De Astrolabio Catholico* (1556).

Bibl.: Nijhoff-Kronenberg, p. 121. — *Bibliotheca Belgica*, I serie, A 28. — Van Ortrooy, *L'Ecole cartographique belge au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 19.

- 176 *Il Nuovo testamento, di Greco nuovamente tradotto in lingua Toscana, per Antonio Brucioli*. Anversa, J. Grapheus, 1538. In-8°.

La versione italiana della Bibbia curata dall'umanista fiorentino Antonio Brucioli, è apparsa per la prima volta a Venezia nel 1532, e vi fu ripubblicata nel 1539. Frattanto Jan Grapheus aveva edito ad Anversa la traduzione del Nuovo testamento con la prefazione dedicata al cardinale Ercole Gonzaga di Mantova.

Bibl.: Nijhoff-Kronenberg, p. 422. — *Bibliotheca Catholica Neerlandica Impressa*, p. 1620.

- 177 GERARD MERCATOR: *Literarum latinarum, quas Italicas, cursoriasque vocant, scribendarum ratio*. Antverpiae, Joannes Richard, 1549. In-4°. (fig. 59)

Per arrivare alla perfezione e non affidare nulla al caso, il giovane geografo Gerard Mercator, all'inizio della sua brillante carriera, diede in un piccolo manuale di 27 foglietti la maniera di tracciare i tipi delle lettere corsive destinate ad indicare i luoghi, fiumi, paesi, ecc.. Questo manuale fu stampato quasi completamente con corredo di tavole, incise su legno da Mercator stesso. Se ne conoscono cinque edizioni: di R. Rescius, Lovanio, 1540; di Jean Richard, Anversa, 1540 (1541?), 1549, 1550, e di J. Bellerus, Anversa, 1557.

Bibl.: Denuncé-Morison, *The treatise of Gerard Mercator, Literarum latinarum ...*, Anversa-Parigi, 1930. — Van Raemdonck, *Gerard Mercator* (Saint-Nicolas, 1869), p. 248. — F. van Ortrooy, *L'oeuvre géographique de Mercator*, in *Revue des questions scientifiques* (1893), p. 26-27.

- 178 GIOVANNI ANTONIO TAGLIENTE: *Lo presente libro & insegna la vera arte delo excellé de scrivere de diverse varie sorti de litere*. Anversa, J. Locus, 1550. In-4°.

Giovanni Antonio Tagliente e il suo contemporaneo Ludovico degli Arrighi, hanno esercitato con i loro diversi modelli di scrittura — dedicati specialmente alla lettera corsiva (*cancellarescha*) — una influenza enorme sull'evoluzione della scrittura nell'Europa occiden-

- 182 REMBERT DODOENS: *Histoire des plantes en laquelle est contenue la description entière des herbes, c'est-à-dire leurs espèces, formes, noms, tempéraments, vertus et opérations non seulement de celles qui croissent en ce país, mais aussi des autres estrangères qui viennent en usage de médecin.* Anvers, de l'imprimerie de Jean Loë, 1557. In-fol.

È l'opera più importante del grande botanico belga (Malines, 1577 - Leyda, 1585). Traduzione fatta da un altro grande botanico, Charles de l'Escluse (Clusius) dal testo fiammingo dell'*editio princeps* pubblicato presso Van Loe nel 1554. Un'altra edizione fiamminga apparve presso Van Loe nel 1563, una traduzione inglese nel 1578.

La prima edizione fiamminga comprende 707 figure di piante, 200 circa delle quali erano state fatte per il libro di Dodoens; il resto era servito prima per il celebre erbario di Leonhard Fuchs. La seconda edizione fiamminga ne contava 817; l'edizione francese conteneva 137 nuove tavole. Nell'aprile del 1581, Plantin — diventato nel contempo l'editore di Dodoens — acquistò, nella vendita che la vedova di Jean van Loe fece della tipografia del marito, queste tavole al prezzo di 420 fiorini. Se ne servì nell'edizione latina di quest'opera che fece pubblicare nel 1583 sotto il titolo di *Stirpium Historiae Pemptades Sex*.

Bibl.: *Biblioteca Belgica*, D 109. — Nissen, p. 49. — Funck, p. 305. — Graesse, II, p. 416. — Rooses, *Musée*, p. 22. — *Biographie nationale*, VI, col. 94.

- 183 *Incorniciatura per il frontespizio dell'opera precedente.*

Legno originale. Inciso da Arnaud Nicolai, dal disegno di P. van der Borcht; rappresenta personaggi e scene connesse alla storia delle piante (Apollo, Esculapio, Artemisia, Lisimaco, Mitridate, Gentius, il giardino delle Esperidi). All'inizio, il legno portava in alto un medaglione con lo stemma di Spagna. Fu ancora impiegato in tale stato nell'edizione francese del 1557. Ma questo piccolo motivo ornamentale molto probabilmente causò qualche noia all'editore, quando volle diffondere i suoi libri in paesi come la Francia, dove la Spagna non era particolarmente ben vista in quel momento. Comunque, nell'edizione seguente, quella del 1563, lo stemma spagnolo è scomparso: il medaglione è stato tolto e sostituito da un vaso da fiori, oggetto più anonimo, che non poteva più ferire i sentimenti politici degli avversari della Spagna. La tavola così modificata fu acquistata da Plantin con quelle delle figure di piante, nel 1581, dalla vedova di J. van Loe, ma non se ne servì mai.

- 184 LUDOVICO GUICCIARDINI: *Descrittione di tutti i Paesi Bassi.* Anversa, apresso Guglielmo Silvio, 1567. In-fol. (fig. 62)

*Editio princeps*, pubblicata da G. Silvius, di questo primo trattato storico-geografico sui Paesi Bassi. Opera di Ludovico Guicciardini

(Firenze, 1521 - Anversa, 1589; nipote di Francesco Guicciardini, il grande storico e uomo politico fiorentino), che passò lunga parte della sua vita ad Anversa.

Questa descrizione dei Paesi Bassi conobbe un successo meritato: l'edizione originale in italiano fu seguita nel 1567 e nel 1568 da due edizioni francesi. Si trattava di due belle opere, con incisioni su legno e rame, ma Plantin voleva fare ancora meglio: pubblicò nel 1581 e nel 1588 un'edizione italiana e nel 1582 un'edizione francese che — con un testo riveduto e aumentato dall'autore e con quasi 80 carte e piante di città incise su rame — sono considerate fra le opere più belle e interessanti uscite dalla stamperia di Plantin. Più tardi, altri editori dei Paesi Bassi settentrionali hanno ristampato ancora numerose volte la *Descrittione* del Guicciardini (edizioni francesi: 1609, 1613, 1617, 1646; edizioni latine: 1613, 1616, 1634, 1635, 1646, 1652, 1660; edizioni fiamminghe: 1612, 1648, 1660). Nel XVI secolo erano già apparse traduzioni tedesche, a Basilea (1580) e a Francoforte (1582).

Bibl.: Funck, p. 325. — Graesse, III, p. 179. — Boele van Hensbroek, *Lodovico Guicciardini*, in *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap tu Utrecht*, 1877. — Sabbe, *Plantijnsche Huis*, Anversa, 1923, pp. 45-59. — Delen, *Gravure*, II<sup>1</sup>, p. 142.

- 185 *Pianta di Anversa.* Legno originale che servì per l'opera di L. Guicciardini: *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, pubblicata da G. Silvius.

Le edizioni di Silvius contavano 15 carte di province, piante e vedute di città, una xilografia che rappresentava la cattedrale di Anversa, una carta dei Paesi Bassi e una tavola con le riproduzioni del Municipio di Anversa, incise tutte su bronzo. Plantin, che aveva concepito il progetto di ripubblicare la *Descrittione*, avvertì nel 1580 il proprio collega di aver iniziato il lavoro di « far imprimere e tagliare le carte » su rame; e gli chiese di cedergli, dietro pagamento, le tavole in legno e in rame, i disegni e i testi che si riferivano a quest'opera, per risarcirlo di questa « contraffazione » plantiniana e per impedirgli nello stesso tempo di fare ormai concorrenza alle edizioni emesse da Plantin. La risposta di Silvius, che si trovava allora a Leida, non ci è nota. Sappiamo solo che rinunciò a pubblicare di nuovo la *Descrittione* quando già gli era stata concessa una somma a tale fine dalla città di Utrecht. Solo nel 1583 la transazione offerta da Plantin giunse a compimento, ed egli poté acquistare dalla vedova di Silvius le antiche tavole della *Descrittione* che, d'altra parte, non usò mai.

- 186 ABRAHAM ORTELIUS: *Theatrum Orbis Terrarum*. Anversa, G. Coppens van Diest, 1570. In-fol. (fig. 63)

Prima edizione del primo atlante moderno. Abraham Ortelius (1527-1598) cominciò la sua carriera cartografica nella città natale, ad Anversa, come miniatore di carte. Pubblicò nel 1564 e nel 1566 qualche carta di non grande interesse, poi ebbe l'idea geniale — che l'avrebbe qualificato fra i maggiori cartografi del XVI secolo — di pubblicare una raccolta di carte ridotte allo stesso formato. Ortelius ebbe un precursore in Italia, ma le raccolte che Antonio Lafreri pubblicò a Roma tra il 1556 e 1557 furono fatte « su ordinazione » e le carte variavano di raccolta in raccolta. Il *Theatrum Orbis Terrarum* al contrario fu un atlante nell'accezione moderna della parola. Incontrò un successo enorme, che incitò Ortelius ad aumentare il numero delle carte in ogni edizione, e a pubblicare ugualmente degli *Addimenta* separati che furono incorporati nelle edizioni seguenti. Dal 1570 al 1612 apparvero così in tutto 37 edizioni, 18 delle quali in latino, 2 in fiammingo, 4 in tedesco, 6 in francese, 4 in spagnolo, 1 in inglese, 2 in italiano (nel 1608 e 1612).

Bibl.: Denucé, *Kaartmakers*, II. — C. Koeman, nell'introduzione dell'edizione in fac-simile del *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570 (Losanna, 1914).

- 187 GERARD DE JODE: *Speculum orbis terrarum*. Antverpiae, typis G. Smits, 1578. In-fol. (fig. 64)

Atlante in due parti, la seconda delle quali porta il titolo di *Speculum geographicum totius Germaniae Imperium repraesentans*, 27 tavole nella prima parte, 39 nella seconda. L'incisore Gerard de Jode (Nimèga, 1509 - Anversa, 1590 circa) fu uno dei cartografi più fecondi della scuola belga del XVI secolo. Può essere citato immediatamente dopo Mercator e Ortelius.

Il suo *Speculum orbis terrarum* è un capolavoro paragonabile al *Theatrum orbis terrarum* di Ortelius; ma non conobbe il medesimo successo e oggi è divenuto molto raro. Forse Ortelius usò la propria influenza per ostacolare la diffusione dell'opera del suo rivale e concorrente. Quando la prima edizione del suo *Theatrum* apparve nel 1570, G. de Jode aveva appena pubblicato una serie di carte che riguardavano la Germania. Egli volle fin dal 1573 unirle in uno *Speculum*, ma non poté ottenere i privilegi necessari che dopo la scadenza di quelli del *Theatrum*: le lettere di Ortelius mostrano che egli era ben al corrente delle manovre degli avversari di G. de Jode. Quando l'opera apparve finalmente, si vendette male, e nel marzo del 1588 Ortelius pagò, attraverso la mediazione di Plantin, la somma considerevole di 265 fiorini al suo concorrente, senza specificare nulla. Ci si può chiedere se questo non fu il prezzo o una parte del prezzo pagato a G. de Jode per ritirare l'atlante dal commercio. In

ogni caso lo *Speculum* non fu ripubblicato che dopo la morte di G. de Jode, da suo figlio Cornelis, nel 1593. Anche se meno raro della prima edizione, lo *Speculum* del 1593 resta ugualmente una curiosità bibliografica.

Bibl.: Denucé, *Kaartmakers*, pp. 181-182. — Van Ortroij, p. 27.

- 188 GILLES EVERAERTS: *De erba panacea, quam alii tabacum, alii Petum, aut Nicotianam vocant, brevis commentariolus*. Antverpiae, Johannes Bellerus, 1587. In-16°.

Opera molto rara. Trattato sulle proprietà del tabacco, scritto da Gilles Everaerts, che esercitò la medicina ad Anversa durante la seconda metà del XVI secolo. Il *Commentariolus* è seguito da qualche altro opuscolo che tratta di medicina. La prima edizione di quest'opera era già apparsa ad Anversa nel 1583; una terza fu pubblicata ad Utrecht nel 1644.

Bibl.: *Biographie Nationale*, VI, p. 744.

- 189 JAN VAN DER NOOT: *De poëtische werken van Mijnheer van der Noot. Les oeuvres poétiques du Sr. Jan van der Noot*. Anvers, Arnoud's'Coninx, 1592. In-fol. (fig. 65)

Il cavaliere Jan van der Noot (Brecht, 1539? - Anversa, 1595 circa), ammiratore di Ronsard e di Petrarca, fu nei Paesi Bassi il primo grande poeta rinascimentale. La sua vita fu tumultuosa (e questo spiega la forma abbastanza particolare delle *Opere poetiche*): ritornato nel 1579-80 ad Anversa, van der Noot dovette prendere in mano la penna per procurarsi mezzi per vivere. Compose odi e sonetti e li dedicò agli amici ricchi e alle personalità più importanti, che, naturalmente, furono sospettati di pagare fior di quattrini queste dimostrazioni di stima (e di pubblicità). Quando alcuni di questi poemi furono realizzati vennero riuniti in un volume, senza impaginazione e senza una successione ordinata, diversi da esemplare a esemplare. All'occorrenza, poemi di edizioni precedenti furono ripresi e aggiunti. Così apparvero raccolte delle *Opere poetiche* negli anni 1580, 1581, 1584, 1585, 1592, 1595, molto importanti per la storia della letteratura del Rinascimento nei Paesi Bassi, ma che costituiscono un vero *imbroglio* bibliografico.

Bibl.: A. Vermeylen, *Leven en werken van Jonker Jan van der Noot*, Anversa, 1899. — E. Prims, *De Geschiedenis van Jonker Jan Van der Noot, toegelicht door de Antwerpse Archieven*, in *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal en Letterkunde*, 1929. — *Cat. Antwerpens Gouden Eeuw*, nn. 453-454.

Il declino economico, che ha inizio con la presa della città da parte degli Spagnoli nel 1585, fece sentire le sue ripercussioni nel campo dell'editoria.

Tuttavia, fra il 1585 e il 1648, data in cui la pace di Westfalia, che manteneva la chiusura della Schelda, chiuse contemporaneamente la porta ad ogni speranza, i tipografi di Anversa conobbero ancora un'ultima brillante fioritura, che in qualche settore e per qualche editore si prolungò per un periodo più o meno lungo oltre quell'anno fatidico. Gli editori di Anversa si specializzarono in pubblicazioni illustrate di liturgia, di teologia e di devozione e in edizioni spagnole; tuttavia alcune opere d'attualità, abbondantemente provviste di tavole, rammentano ancora il periodo del massimo splendore.

Come già Plantin, i Moretus, suoi successori, esercitavano una egemonia incontestabile ed incontestata. Come Plantin, però, erano circondati da pericolosi concorrenti. Oltre le dinastie già segnalate più sopra, la cui origine risaliva al secolo precedente e che, d'altra parte, ad eccezione dei Verdussen, sparirono nel corso del XVIII secolo, si debbono citare per primi Jean e Jacques van Meurs (Meursius) — il padre dei quali fu per qualche tempo socio di Baldassarre I Moretus — Jean Aertssen, i Cnobbaerts, i Trognesium, che si mostrarono tutti molto attivi. Abraham Verhoeven, che fondò il primo periodico belga, appare fra questi editori la figura più originale. Per ironia della sorte, Anversa, mentre stava declinando, vide la massima fioritura delle sue scuole grafiche, ora libere da ogni influenza straniera. I Moretus e i loro colleghi potevano, in questo periodo di decadenza, ricorrere ad alcuni dei più grandi maestri del loro tempo: per i disegni, ad un Rubens e ai suoi scolari; per le incisioni su rame, alla scuola dei Galle e agli incisori della scuola rubensiana.

Il libro di Anversa assunse allora la sua forma più ricca e poté sostenere, con il suo aspetto, il confronto con la migliore produzione straniera. Ma la morte di Rubens troncò questo slancio: gli artisti più importanti disertarono Anversa, e i tipografi dovettero ormai ricorrere ai lavori di epigoni, poi di epigoni degli epigoni.

190 ABRAHAM VERHOEVEN: *Neuwe Tydinghen* [Nuove notizie]. (fig. 66)

A partire dal 1606, Abraham Verhoeven (1575-1652) pubblicò senza un ritmo continuo delle « notizie » come già avevano fatto prima di lui, e fin dall'inizio del XVI secolo, numerosi tipografi di Anversa. Ma Verhoeven, a differenza dei suoi predecessori, si specializzò completamente in questo settore. La Guerra dei Trent'anni, che cominciò nel 1618, gliene fornì in gran numero: le sue « notizie » divenivano sempre più frequenti; fin dal 1620 apparivano regolarmente due o tre volte alla settimana e ricevevano un numero progressivo: il primo periodico belga era nato. Se Verhoeven non fu il primo gazzettiere d'Europa, come spesso si pretende ancora, fu almeno uno dei primi. Se fu superato dagli editori di Strasburgo e di Augsburg (1609) e dagli olandesi Caspar Hilten e Broer Jansz (1618), fu il primo in Belgio e superò i colleghi francesi e inglesi. Il suo periodico si distingue per alcune caratteristiche particolari. Per la sua attività di incisore e per il fatto che aveva esordito nell'attualità illustrata, Verhoeven per primo ornò le sue « notizie » con illustrazioni, che all'inizio furono xilografie senza pretese artistiche, ma che rendevano graficamente il contenuto e davano così alle sue pubblicazioni una nota giornalistica che le riproduzioni degli altri editori non avevano affatto. D'altra parte, Verhoeven non diede un titolo specifico al suo periodico. Se si parla correntemente di *Nieuwe Tydinghen* [Nuove notizie], è piuttosto per convenzione: ogni numero aveva un suo titolo speciale, un riassunto delle notizie che formavano il contenuto. Anche se cominciavano spesso con *Nieuwe Tydinghen*, non è raro trovare altri titoli — soprattutto quello di *Gazette* — nella testata delle sue pubblicazioni. Immobilizzato dai reumatismi, perennemente in difficoltà finanziarie, Verhoeven vide precipitare i suoi affari dal 1629. Ma altri lo sostituirono: Anversa non cesserà di avere il suo periodico durante il XVII e il XVIII secolo.

Bibl.: Th. J. I. Arnold, *Les « Nieuwe Tijdingen » d'Abraham Verhoeven*, in *Bibliotheca Belgica*, 2<sup>a</sup> serie, XXV, 1898, V, p. 244. — F. J. van den Branden, *Ontstaan van het nieuwsblad te Antwerpen. Abraham Verhoeven; zijn leven: 1575-1652* [La nascita dei periodici ad Anversa. Abraham Verhoeven; la sua vita: 1575-1652]. Anversa, 1902.

191 OTTO VAENIUS: *Amorum emblemata*. Antverpiae, typis Henrici Swingenii, 1648. In-4° oblungo. (fig. 67)

Raccolta di tavole con 124 figure allegoriche, incise da C. Boel da disegni dell'autore, il pittore Otto Vaenius o Venius, di Leida (1556-1629), che si era stabilito ad Anversa nel 1593. Testo esplicativo di fronte a ciascuna allegoria: versi latini tratti da autori classici con traduzione inglese e italiana. L'edizione è dedicata ai conti di Pembroke e Montgomery. Altre edizioni che portano lo

stesso millesimo contengono i testi latini, francesi e italiani; e altre ancora i testi latini, francesi e fiamminghi. Questa raccolta fu d'altra parte ristampata nel 1618 in Olanda, nel 1667 a Bruxelles, da Foppens, ma non conobbe tuttavia il successo folgorante dei *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, dello stesso autore, pubblicati nel 1607 da H. Verdussen, che ebbero circa venti ristampe.

Bibl.: Funck, pp. 224-226 e 404.

- 192 BOETIUS DA BOLSWERT: *Duyfkens end Willemynkens pelgrimie tot baren beminden binnen Ierusalem*. T'Antwerpen by Hieronimus Verdussen, 1627. In-8°.

« Il pellegrinaggio delle sorelle Colombelle e Volontairette verso il loro Amato Bene a Gerusalemme », racconto mistico pieno di incanto e di ingenua poesia; scritto dal grande incisore Boëtius da Bolswert stesso, e illustrato da 28 tavole. Quest'opera fu pubblicata parecchie volte nel corso del XVII secolo da editori di Anversa; una traduzione francese apparve a Liegi verso il 1737.

Bibl.: Sabbe, *La vie des livres à Anvers*, pp. 75-6.

- 193 FAMIANO STRADA: *De Bello Belgico decas prima ab excessu Caroli V Imp. usque ad initia praefecturae Alexandri Farnesii Parmae, ac Placentiae Ducis III*. Antverpiae, typis Joannis Cnobbari [Cnobbaert], 1635. In-8°.

Seconda edizione, dopo la prima apparsa a Roma nel 1632, di questa notevole storia dei Paesi Bassi nel primo periodo del regno di Filippo II (1555-1579). L'opera, composta dal gesuita romano Strada, fu completata da una *Decas secunda* per gli anni 1579-1590 (prima edizione: Roma 1647). Le due parti del *De Bello Belgico* ebbero un immenso successo: furono parecchie volte ristampate tanto in Italia quanto nei Paesi Bassi meridionali e settentrionali e tradotte in fiammingo, in italiano, in inglese, in spagnolo e in polacco. Nel XVII secolo Cnobbaert ne ebbe il monopolio in Anversa per i Paesi Bassi meridionali.

Il titolo inciso è una copia ridotta, senza il nome dell'incisore, della carta in forma di leone dell'edizione originale (Roma, 1632). Ma questa carta curiosa e originale del « Leone belga » (*Belgium* era allora sinonimo di Paesi Bassi e comprendeva sia il Belgio attuale che i Paesi Bassi settentrionali), è essa stessa una replica del frontespizio inciso da F. Hogenberg di Malines per il *De Leone Belgico* di M. Aitzinger apparso a Colonia nel 1531.

Bibl.: *Bibliotheca Belgica*, I serie, S. 27.

- 194 PHILIPPE DE COMINES: *Felipe de Comines. Las Memorias. Los hechos y empresas de Luis undecimo y Carlos octavo, reyes de Francis*. Amberes, En la Emprenta de Iuan Meursio, 1643, 2 voll. In-fol.

Prima edizione in lingua spagnola delle *Memorie* di Filippo di Comines. Traduzione di Juan Vitrian, fatta per la prima volta, in parte sul testo originale di Jean de Selve, primo presidente del Parlamento di Parigi, ed in parte su quello della prima edizione francese. È molto famosa per le numerose annotazioni aggiunte dal traduttore. Una seconda edizione apparve presso H. e C. Verdussen nel 1713-1714. Sono le uniche note delle *Memorie di Filippo di Comines*, in ispanolo.

Bibl.: *Bibliotheca Belgica*, I serie, C. 215. — Peeters-Fontainas, p. 367.

- 195 GEORGE CAVENDISH, marquis et comte de Newcastle: *La méthode nouvelle et invention extraordinaire de dresser les chevaux, les travailler selon la nature, et parfaire la nature par la subtilité de l'art*. Anvers, chez Jacques van Meurs, 1658. In-fol. (fig. 68)

« Traduit de l'Anglois de l'auteur en François par son commandement ». Illustrato con qualche xilografia nel testo e con numerose incisioni su rame, disegnate da Abraham van Diepenbeek e incise da diversi artisti (P. de Jode, P. Clouwet, L. Vorsterman, P. van Lisebetten, C. Caukercken, Th. van Kessel et Lommelin). George Cavendish, marchese e conte di Newcastle, era fuggito dall'Inghilterra poco prima dell'esecuzione di Carlo I. Venne a stabilirsi ad Anversa nella casa di Rubens. Nel giardino del grande artista installò il maneggio e la scuola d'equitazione che acquistarono grande fama tra i nobili della Europa occidentale.

## V - L'EDITORIA MUSICALE

Nel XVI e nel XVII secolo l'editoria musicale ebbe grande fioritura in Anversa. Era l'epoca in cui la scuola belga di musica contava alcuni dei maggiori maestri europei; e gli editori-stampatori di Anversa pubblicarono partiture che sono ancora famose per il loro pregio e per la cura dedicata alla loro edizione. Plantin non si è naturalmente disinteressato del problema ed ha prodotto in questo campo qualche capolavoro: le *Messes di George de la Hèle* (1578) e di *Philippe de Monte*

(1578), le *Cantiones di Jacques de Bruck* (1579). Ebbe tuttavia cura di evitare perdite finanziarie e fece sopportare agli autori una parte dei rischi; Philippe de Monte stesso dovette partecipare alle spese di stampa delle sue Messes e versare al tipografo 115 fiorini. Queste edizioni furono per Plantin semplici lavori di commissione e, se poté intraprenderli e realizzarli, fu grazie ai numerosi caratteri musicali che aveva raccolto per pubblicare i propri messali, antifonari, graduali e altri libri liturgici che avevano una parte di canto. L'edizione di questi libri di chiesa è rimasta, fino al termine della sua vita, la grande specialità della stamperia di Plantin. Dal XVII secolo, tuttavia, i Moretus dovettero collaborare con un'altra grande dinastia di tipografi di Anversa, quella dei Verdussen, che si avocarono buona parte dei graduali, degli antifonari, dei rituali, lasciando i messali ai Moretus. Avendo monopolizzato questo settore particolare dell'editoria musicale, Plantin e i suoi successori, come i Verdussen, lasciarono per il resto il campo libero ai loro colleghi.

L'editoria musicale, esigendo caratteri particolari, si trovò fin dall'inizio nelle mani di qualche editore specializzato. Il primo, Cristoforo van Remunde, si servì ad Anversa di procedimenti tipografici adeguati alla musica, per realizzare dal 1523 al 1531 qualche Manuale, Missale e Processionale, prima di andare a morire nella Torre di Londra, per aver venduto in Inghilterra libri eretici.

Dopo di lui, Simone Cock pubblicò nel 1538 una rarissima raccolta di canti devoti in fiammingo: si tratta della prima opera musicale stampata nei Paesi Bassi che non sia un libro liturgico. Cock continuò a stampare tali opere fino alla morte, sopravvenuta nel 1562.

Frattanto appariva un pericoloso concorrente: Tielman Susato. Giunto ad Anversa intorno al 1529 come copista di musica e strumentista e ammesso alla Corporazione dei musicisti della città, faceva anche commercio di strumenti di musica, e dal 1543 si affermò come editore musicale, pubblicando alcune opere notevoli, fra cui occorre ricordare le partiture scritte da lui stesso. Morì quasi contemporaneamente a Simone Cock, ed ebbe come successore il figlio Giacomo che mancò ai vivi ben presto, alla fine del 1564.

Il campo restava libero per i Phalese. Il fondatore di questa celebre casa fu Pierre Phalese, che aveva esordito a Lovanio nella stessa epoca in cui Susato cominciava a stampare ad Anversa. Per il numero e l'interesse delle sue edizioni, la stamperia di Pierre Phalese a Lovanio fu ancora più importante di quella di Su-

sato ad Anversa. Dopo la morte di Pierre Phalese (1573), il figlio e successore Pierre il Giovane trasportò lo stabilimento ad Anversa. I Phalese continuarono a lavorare in questa città fino alla metà del XVIII secolo, pubblicando opere che godevano di un favore unanime sia per il loro contenuto, sia per il loro aspetto. Furono senza dubbio i più grandi editori musicali che i Paesi Bassi abbiano conosciuto.

Dal XVII secolo si è avuto interesse ad incidere la musica. Simone Verovio fu il primo ad impiegare questo procedimento su larga scala a Roma, dal 1568 al 1604. Nei Paesi Bassi non sembra sia stato applicato, ma — in una buona dozzina di tavole almeno — gli incisori di Anversa della fine del XVI e dell'inizio del XVII secolo hanno riservato largo spazio ai testi musicali. È anche possibile che queste incisioni abbiano ispirato Simone Verovio.

- 196 *Souterliedekens ghemaect ter eeren Gods op all die Psalmen Davids*. Anvers, Symon Cock, 12 giugno 1540. In-8°.

Traduzione fiamminga dei salmi di Davide fatta « in onore di Dio », messa in rima da Willem van Zuylen van Nyevelt, con la musica di Clemens non papa. La prima edizione portava la data del 12 giugno 1540, ma nove edizioni diverse sono conosciute con la stessa data. Il *Souterliedekens* ebbe tanto successo che se ne fecero una trentina di ristampe fino al 1613. La stampa della musica è condotta in due tempi: prima le note in nero, che sono ancora note di canto piano, non indicanti il valore della durata, poi il rigo in rosso.

Bibl.: Nijhoff-Kronenberg, 1922 - Goovaerts, p. 184. — D. F. Scheurleer, *Nederlandsche Liedboeken*, L'Aia, 1912, pp. 3-4. — J. Cools, *Simon Cock, 1481-1562*, in *De Gulden Passer*, III, 1925, p. 23. — Fl. van Duyse, *Het oude Nederlandsche Lied*, L'Aia, 1922, p. IX.

- 197 *Liber secundus sacrarum cantionum quinque vocum, vulgo Moteta vocant; ex optimis quibusque huius aetatis musicis selectarum*. Antverpiae, apud Tilemannum Susato, 1546, 4 voll. In-4°.

I quattro volumi contengono rispettivamente il « tenor », il « contra-tenor », il « bassus », il « superius » (sono esposti il « tenor » e il « bassus »). Contengono 18 mottetti a 4 voci di Ducis, Canis, Castileti, Clemens non papa, Crecquillon, Lupus Hellino, Jean Lupi, Manchicourt, Morales e N. Payen.

I caratteri musicali combinano la nota con le cinque linee del frammento di rigo, secondo i caratteri inventati intorno al 1525,

dal fonditore Pierre Hantin de la Rochelle, che risiedeva a Parigi. D'altra parte, fu forse P. Hantin a fornirli a Susato.

*Bibl.*: Goovaerts, p. 193.

- 198 GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI: *Balletti a tre voci con li suoi versi per cantare, sonare et ballare*. Anversa, Pierre Phalesius, 1606. (fig. 69)

Giovanni Giacomo Gastoldi da Caravaggio è chiamato qui col titolo di « Maestro di Cappella nella chiesa ducale di S. Barbara in Mantova ». I Phalese hanno pubblicato composizioni di Gastoldi a partire dal 1583 fino al 1649, generalmente in raccolte; ma parecchie loro edizioni furono dedicate integralmente alle composizioni di Gastoldi, col testo italiano (e una volta con una traduzione fiamminga: si veda il n. 35).

*Bibl.*: Goovaerts, p. 416.

- 199 ANDRÉ PEVERNAGE: *Chansons à six, sept et huit parties*. Anvers, de l'imprimerie Pierre Phalèse, 1607. In-8°, oblungo.

André Pevernage (1543-1591), maestro di Cappella della Cattedrale d'Anversa dal 1585, produsse molte opere. Oltre *Cantiones sacrae*, *Missae*, *Musica divina*, *Harmonia celesta*, etc., pubblicò raccolte di canzoni in lingua francese, religiose e profane. Un buon numero di queste ultime sono poemi di Ronsard e di altri poeti della Pléiade. Una prima edizione in quattro libri fu stampata presso Plantin, tra il 1589 e il 1591. Pierre Phalese il Giovane pubblicò una ristampa parziale dei tre primi libri nel 1606, del quarto nel 1607. Edizioni, queste, tutte molto rare.

*Bibl.*: Goovaerts, p. 300. — Stellfeld, *A. Pevernage*, Lovanio, 1943.

- 200 GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI: *Balletten met vyf, ses en acht stemmen*. T'Antwerpen, Bij de Erfghenaemen van Peter Phalesius, 1649. In-4°, oblungo.

Balletti a cinque, sei e otto voci, composti dal maestro italiano G. Giacomo Gastoldi e, come dice il titolo dell'opera, « ora, in onore della pace fra Spagna e Orange [pace di Westfalia, 1648] e per il piacere della gioventù dei Paesi Bassi, ornato di parole olandesi ». Pubblicato dagli eredi di P. Phalese il Giovane. Molto raro.

*Bibl.*: Goovaerts, p. 381.

- 201 JOANNES BOCCHIUS: *Encomium musices quod ex sacris litteris concinebat Philip. Gallaeus, iconibus exprimebat pictor celeberrimus Io. Stradanus, versibus illustrabat Io. Bocchius, urbi Antverp. a secretis*. Antverpiae, apud Philippum Gallaeum, s.d. In-4°, oblungo. (fig. 70)

Raccolta di 18 tavole (una tavola manca nell'opera esposta) con scene religiose, per la maggior parte tratte dall'Antico Testamento, dove la musica aveva un ruolo preminente. Incise da Adriaen Collaert e Theodoor Galle dai disegni del pittore Jan Stradanus (18 disegni preparatori dello Stradano sono conservati al Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Reale del Belgio), con versi di J. Bocchius, segretario della città di Anversa. Il frontespizio soprattutto è notevole: rappresenta un libro di musica aperto, circondato da tre figure femminili, che simboleggiano la Musica, l'Armonia, e la Misura, in un quadro formato dagli strumenti musicali allora usati. Sulle due pagine del libro aperto, il mottetto a sei voci *Nata et grata polo* composto appositamente da André Pevernage.

*Bibl.*: Stellfeld, *A. Pevernage*, Lovanio, 1943, p. 93. — Hollstein, IV, p. 201, nn. 18-36; id., VII, p. 84,6. — *Catalogue de l'Exposition « Le Cabinet des Estamps. Trente années d'acquisition, 1930-1960 »*, Bruxelles, Biblioteca Reale del Belgio, 1961, nn. 35-36. — *Cat. Bruegel*, nn. 300-301 e 357-358.

Christophe Plantin nacque vicino a Tours nel secondo decennio del XVI secolo: ciò è quanto noi oggi possiamo conoscere sue origini. Alla fine della sua vita il grande tipografo considerava il 1514 come anno della sua nascita, ed è questa la data che fu posta sulla sua pietra tombale. Ma sembra che Plantin stesso non ne fosse molto sicuro. In una serie di documenti d'archivio che vanno dal 1561 al 1576 egli fa delle precisazioni che permettono di porre la sua nascita fra il 1518 e il 1525, o più esattamente, secondo la maggior parte di questi documenti, nel 1520. Una testimonianza interessante, scritta da suo nipote F. Raphelengius e una lettera di Plantin stesso (30 aprile 1582) indicano ugualmente l'anno 1520.

Non si sa nulla di esatto neppure sul luogo di nascita. Raphelengius pensa a « Chitré, vicino a Chastellerault »; tuttavia questo villaggio del Poitou non è tanto vicino a Tours da far dire a Plantin: « Près de Tours en Touraine a prins mon corps naissance ». Una tradizione antica ricorda pure Montlouis, comune dei dintorni di Tours. Ma i registri degli atti di battesimo e di matrimonio della vicina parrocchia di Saint-Avertin ricordano, per il XVI secolo (1580-1584), alcune persone di nome Plantin e gli storici considerano questo villaggio come luogo di nascita del tipografo.

Anche della giovinezza di Plantin non si sanno grandi cose. Dopo qualche anno trascorso a Lione egli andò a Parigi e di là passò a Caen dove divenne apprendista presso il libraio e rilegatore Robert II Macé. Là fece la conoscenza di Giovanna Rivière, che sposò nel 1545 o nel 1546. Dopo essere stato alcuni anni a Parigi, Plantin e sua moglie presero una decisione di importanza capitale: nel 1548 o 1549 andarono a stabilirsi ad Anversa.

In una lettera a papa Gregorio XIII Plantin stesso spiegò le ragioni che lo incitarono a lasciare le rive della Senna per quelle della Schelda: « Avrei potuto, pensando soltanto ai miei interessi personali, assicurarmi i vantaggi che mi si offrivano in altri Paesi e in altre città. Ma io ho preferito a questi stabilirmi in Belgio e, fra tutte le altre, nella città di Anversa. A suggerirmi questa scelta è stato il fatto che, a mio avviso, nessuna città

al mondo mi poteva dare più agio per l'esercizio dell'attività che avevo in animo di svolgere. Il suo accesso è facile; si vedono le diverse nazioni incontrarsi sul suo mercato; si trovano pure tutte le materie prime indispensabili all'esercizio della mia arte; si può avere senza fatica, per tutti i mestieri, una mano d'opera che si istruisce in poco tempo; e soprattutto io consideravo, con mia soddisfazione, che questa città e il paese intero dove essa si trova brillavano al di sopra di tutti i popoli vicini per il loro grande amore verso la religione cattolica, sotto lo scettro di un re cattolico di nome e di fatto; infine è in questo paese che fiorisce l'Università di Lovanio, celebre in tutte le discipline per la scienza dei suoi maestri, dei quali io contavo mettere a profitto, per il bene del pubblico, l'indirizzo, le critiche e i lavori ».

La grande metropoli commerciale divenne immediatamente la sua seconda patria: egli ne fece l'elogio diverse volte con tutta la ferezza di un « sinjoor » autentico.

Giunto nel 1548 o 1549, Plantin divenne cittadino d'Anversa il 21 marzo 1550; nel medesimo anno divenne membro della Corporazione di San Luca. Ma a quell'epoca egli non si occupava ancora di editoria: cercava semplicemente di guadagnarsi la vita in qualità di rilegatore, lavorando il cuoio con buon successo. Le sue rilegature artistiche, i suoi cofanetti, i suoi scrigni, i suoi cuoi dorati e impressi furono in grande voga.

Fu allora che Plantin visse una avventura molto spiacevole che quasi gli costò la vita ma che orientò definitivamente la sua esistenza.

Durante il suo soggiorno ad Anversa, Gabriel de Cayas, segretario di Filippo II, aveva ordinato a Plantin una cassetta di cuoio riccamente lavorata, da destinarsi al suo sovrano. Il rilegatore volle portare personalmente l'opera finita al suo illustre cliente. Disgraziatamente passando sul ponte del Meir, al crepuscolo, incontrò alcuni ubriachi che erano stati ingiuriati da un suonatore di chitarra, che andavano cercando. Vedendo arrivare Plantin con la cassetta sotto il braccio, essi credettero di riconoscere l'uomo che cercavano e gli trafissero una spalla con un colpo di spada. Plantin restò fra la vita e la morte per lungo tempo, ma per la sua forte costituzione guarì. Però da allora non poté più continuare il mestiere di rilegatore, che abbandonò per diventare stampatore.

Lo stesso anno apparve la sua opera uscita dai suoi torchi: La Institutione di una fanciulla nata nobilmente, manuale in italiano e in francese per l'educazione delle fanciulle. Si sa che ogni inizio è difficile; i primi libri che portano il nome di Plantin

sono di un tipo piuttosto banale e corrente. Ma dal 1559 il nuovo stampatore pubblicava *La magnifique et sumptueuse Pompe funèbre faite aus obsèques de Charles Cinquième, célébrées en la ville de Bruxelles*. Quest'opera «magnifica» di esecuzione quanto lo erano stati i funerali dell'Imperatore, stabilì di colpo la fama dell'editore.

Gli anni 1562-1563 segnarono una breve interruzione nell'attività di Plantin; accusato d'aver stampato un libretto eretico, egli ricevette nel 1562 la visita delle autorità giudiziarie. Tre dei suoi operai furono arrestati e condannati alla galera; i colpevoli (che avevano approfittato di una assenza del loro padrone per stampare il libro incriminato) riuscirono tuttavia a fuggire. Il processo contro Plantin non ebbe seguito, ma lo stampatore giudicò preferibile scomparire per qualche tempo e si rifugiò a Parigi. Dopo il 1563 tuttavia questo incidente era già dimenticato: così egli poté tornare ad Anversa.

Intanto alcuni creditori avevano fatto vendere i suoi mobili. Ma è molto probabile che la vendita fosse ordinata da amici di Plantin per sottrarre i suoi beni ad un eventuale sequestro. Comunque, uno dei suoi creditori, Cornelis van Bomberghe, figura tra le persone con le quali Plantin rinnovò, dopo il suo ritorno, i legami di una stretta amicizia; lo stampatore formò con lui, nel 1563, una società che comprendeva, oltre suo nipote Carlo van Bomberghe e due altri membri della famiglia, Giacomo de Schotti e il medico Goropius Becanus. Egli stesso divenne il direttore tecnico della società mentre gli altri avevano il compito di finanziatori. La società durò quattro anni, durante i quali dai torchi di Plantin uscirono duecentosessanta opere. Mentre aumentava la quantità, anche la qualità dei suoi libri migliorò considerevolmente: edizioni di autori classici in formato tascabile, curati e commentati da studiosi come Teodoro Poelman di Anversa, Bibbie in ebraico che venivano portate fino al Marocco dai mercanti d'Anversa; libri liturgici che si presentavano molto elegantemente; trattati anatomici abbondantemente illustrati da Andrea Vesalio e da altri. Plantin aveva trovato la strada giusta.

Nel 1567 la società fu sciolta: i soci di Plantin, compromessi nella rivolta calvinista contro il governo spagnolo, dovettero fuggire. Plantin si trovò di nuovo solo. Ma la sua stamperia aveva ora delle basi finanziarie solide; la sua fama si era sparsa dappertutto ed egli aveva dei potenti protettori come il Cardinale Granvelle e Gabriel de Cayas, segretario di Filippo II, già menzionato. D'altra parte Plantin aveva in mente un progetto grandioso: l'edizione scientifica dei testi biblici. Grazie all'intervento

di Granvelle e di Gabriel de Cayas egli riuscì ad interessare Filippo II a questa gigantesca impresa.

Il re di Spagna gli promise il suo appoggio finanziario e inviò nella stamperia di Anversa, in qualità di direttore scientifico, il proprio cappellano, il grande umanista Arias Montanus. La stampa cominciò nel 1568; nel 1572 l'opera era compiuta: la *Biblia Regia* o *Biblia polyglotta*. Questi otto grandi in-folio restano il capolavoro di Plantin e l'opera più considerevole che un solo stampatore abbia mai intrapreso nei Paesi Bassi.

Questi rapporti con Filippo II, valsero a Plantin, nel 1570, un titolo che il tipografo scarsamente apprezzò e che accettò quasi a malincuore: egli fu nominato «architipografo del Re» con l'incarico di fare rispettare gli ordini riguardanti l'industria tipografica e di esercitare un controllo sulla attività dei suoi colleghi. Era un compito ingrato e per di più non retribuito. Presto questo incarico perdette ogni significato pratico in seguito alla lotta che si scatenò contro la Spagna; ed a Plantin e ai suoi successori non rimase che un titolo onorifico.

Le relazioni col re di Spagna procurarono tuttavia a Plantin alcuni vantaggi più tangibili: per esempio il monopolio della vendita di certi libri liturgici in Spagna e nelle colonie. Così, a partire dal 1572, Plantin spedì a decine di migliaia messali, breviari, diurnali, antifonari, libri d'ore e salteri a Filippo II, che personalmente si occupava della ripartizione e della vendita di questi esemplari nei suoi possedimenti.

La produzione febbrile di queste opere liturgiche e delle numerose altre Bibbie in lingue diverse non riuscì ad assorbire completamente la capacità di lavoro di Plantin. Egli trovava ancora il tempo, l'occasione e i capitali necessari per pubblicare alcune delle migliori opere scientifiche e di cultura dell'epoca: diversi trattati di botanica di Dodoens de l'Escluse, di Lobel; il *Thesaurus Theutonicae linguae*, primo grande dizionario della lingua neerlandese, realizzato grazie all'iniziativa personale di Plantin e molti altri libri. Gli anni 1567-1576 costituirono il periodo più fiorente della carriera di Plantin. Egli aveva non meno di 16 torchi in azione, numero che fa già immaginare la sua attività, se si pensa che gli Estienne, la più grande famiglia di tipografi francesi del XVI secolo, non utilizzarono mai più di 4 torchi. Fu allora che venne la catastrofe, tanto per Anversa che per Plantin: la *Furia Spagnola* (4 novembre 1576). Se la sua stamperia sfuggì alla devastazione e al saccheggio, la produzione rallentò considerevolmente; nel 1577 non lavorava più che con

5 torchi. In seguito questo numero aumentò ma non superò più il numero di dieci.

Tuttavia, se la quantità diminuì, non si può altrettanto dire della qualità: malgrado gli anni di guerra, dalla stamperia di Plantin uscirono ancora delle opere molto importanti. Citiamo gli atlanti di Ortelius, parecchi partiture musicali (fra cui le *Missae monumentali del La Hèle*), la interessante descrizione storico-geografica dei Paesi Bassi del Guicciardini, numerosi studi del grande umanista Justus Lipsius e decine di altre opere dello stesso genere.

Dopo la Furia Spagnola, Anversa passò decisamente dalla parte degli insorti. Plantin si trovò in una situazione pericolosa e si vide costretto a transigere: senza mai rinnegare il re di Spagna, egli stampò parecchie opere antispagnole. Quale « architettopografo » del re di Spagna seppe non soltanto attirare il favore dei principi ribelli, di Guglielmo d'Orange, che l'onorò di una visita, dell'arciduca Matthias, del duca d'Angiò, ma fu lo stampatore dell'organismo dirigente la rivolta: gli Stati Generali. Nel medesimo tempo divenne lo stampatore ufficiale della città di Anversa ed in quegli anni strinse amicizia con il riformatore Hendrik Jansen Barrefelt (Hiël) il quale, senza lasciare la chiesa cattolica, pubblicò tuttavia parecchie tesi eterodosse in diversi scritti, che furono stampate anonime da Plantin.

Ma la tempesta non voleva calmarsi. Fin dal 1582 fu chiaro che Anversa stava per essere investita dalle truppe spagnole comandate da Alessandro Farnese. Justus Lipsius, che abitava allora a Leida, consigliò il suo amico di andare a trovarlo e lo fece nominare stampatore della nuova Università con lo stipendio annuale di 200 fiorini. All'inizio del 1583 Plantin impiantò una nuova officina, lasciando la stamperia di Anversa alle cure di due dei suoi generi, Giovanni Moretus e Francesco Raphelengius. Ma ciò non durò molto tempo: Plantin era rimasto apertamente cattolico e benchè fosse trattato sempre molto cordialmente dai suoi amici calvinisti — come egli dichiarò parecchie volte — non riuscì ad ambientarsi bene a Leida. All'inizio del mese di agosto del 1585, quando apprese che Anversa, dopo una resistenza eroica di più di un anno, stava arrendendosi ad Alessandro Farnese, abbandonò Leida e la sua nuova stamperia per tornare nella metropoli. Là egli doveva continuare a stampare fino alla morte, che avvenne il 1° luglio 1589. Plantin fu inumato nella galleria circolare del grande coro della Chiesa di Notre-Dame. Egli era stato « principe degli stampatori » come è dichiarato, senza enfasi né esagerazione, nell'iscrizione della sua pietra tombale. In 34

anni era riuscito a pubblicare più di millecinquecento opere, cioè un po' meno di 50 per anno, media prodigiosa per quell'epoca: per ciò Plantin è il primo grande stampatore « industriale » del suo tempo. Fu però uno stampatore industriale che seppe curare le sue opere alla perfezione e che si sforzò sempre di pubblicare quelle più importanti.

Guicciardini, nella sua famosa *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, celebra giustamente l'elogio della stamperia di Plantin: « ma non manco dilettevole et ammirabile di tutte queste cose è a vedere, et a considerare (oltre a molte altre minori che ci sono) la grande, et magnifica stampa o, imprimeria, fatta a parte della bottega, con edifitij particolari et idonei dal dotto et molto ingegnoso Christofano Plantino stampatore Regio, impresa veramente degna di memoria, perchè non ci è forse notitia, che infino al presente si sia veduta o, vegga in tutta l'Europa cosa pari a questa, ove sieno più presse, et più torcoli, più lettere et più sorte di caratti, più stampe, et più strumenti per un tesero, et finalmente più huomini, proprij et prestanti condotti a gran'salari per lavorare, et rivedere in tutte le lingue (io non eccettuo alcuna) litterali, et vulgari, che si usino tra Christiani. Intanto che tutto computato si spende in quella fabbrica, et sue dependenze più di trecento fiorini di qua, cioè più di cento cinquanta scudi il giorno; cosa veramente nobile et regia con profitto et honore non solamente di tanto laudevole autore, ma di tutta la città; perchè di queste sue opere si belle et si corrette se manda in gran'quantità per tutto il mondo ».

L. VOET

Bibl.: M. Rooses, *Christophe Plantin*, 2<sup>a</sup> ed. Anversa; *Le Musée Plantin-Moretus*, Anversa, 1914 (ediz. di lusso dell'opera precedente con numerose illustrazioni e un supplemento sui Moretus e sul Museo). — *Sept études publiées à l'occasion du IV<sup>e</sup> centenaire de Christophe Plantin*, 1920. — M. Sabbe, *Uit het Plantijnsche huis* [La casa di Plantin], Anversa, 1923. — M. Sabbe, *L'œuvre de Christophe Plantin et de ses successeurs*, Bruxelles, 1937. — M. Sabbe, *De meesters van den Gulden Passer* [I maestri del Compasso d'Oro], Amsterdam, 1937. — O. Benesch, *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as shown in Book Illustration*, Cambridge (Mass.), 1943. — A. J. J. Delen, *Christophe Plantin, imprimeur de l'humanisme*, Bruxelles, 1946. — C. Clair, *Christophe Plantin*, Londra, 1960. — C. Ruelens e A. de Backer, *Annales Plantiniennes, 1555-1584*, Parigi, 1886. — *Cat. Anvers*, 1954. — L. Voet, *Plantiniana*, in *De Gulden Passer*, 1959 e 1960.

## I - RITRATTI DI PLANTIN

- 202 *Ritratto di Cristoforo Plantin*, inciso da Johan Wiericx, 1588. (fig. 71)

Prova d'epoca con una nota autografa di Francesco Raphelengius. Leggenda « Christophorus Plantinus Aet. LXXIII-MDXXCIIIX ». La nota manoscritta di Francesco Raphelengius il Giovane, suo nipote, da preziose indicazioni sulla data di nascita di Plantin. Francesco Raphelengius vi indica, in effetti, che suo nonno era nato nel maggio 1520. Ma egli ricorda pure che sul monumento funebre di Plantin la data di nascita è il 1514. Indicando nella leggenda di questo ritratto che Plantin aveva 74 anni nel 1588, Wiericx lo fa ugualmente nascere nel 1514; Raphelengius constata, tuttavia, che le figlie e i generi di Plantin credevano che il tipografo fosse veramente nato nel 1514, come lui stesso aveva indicato poco prima della sua morte. Però Raphelengius afferma che dalle lettere scritte dal Plantin ad Alessandro Grapheus, molto tempo prima, suo nonno aveva appena passato l'età di 70 anni quando morì. Questa affermazione è confermata da una lettera che Plantin indirizzò il 30 aprile 1582 ai magistrati di Anversa e nella quale egli dichiarava di avere allora 62 anni.

Bibl.: Rooses, *Musée*, p. 3. — *Catalogue*, pp. 49-50.

- 203 *Ritratto di Cristoforo Plantin*, inciso da Hubert Goltzius (1590).

Con versi latini in onore di Plantin di Joannes Bochius, segretario della città di Anversa. Appartiene a: « Joannes Bochius, Epigrammata funebria ad Christophori Plantini architypographi regii manes cum nonnullis aliorum eiusdem argumentis elogiis ». Anversa, Stamperia Plantiniana, 1590 (raccolta di poemi latini in onore di Plantin, composti da amici del defunto: Joannes Bochius, Giovanni Livineius, Nicola Ondartius, Michele Aitzinger, Giovanni Posthius, Lamberto Schenck, Cornelio Kilianus e da suo nipote Francesco Raphelengius il Giovane).

Bibl.: Rooses, *Musée*, p. 250. — Delen, *Gravure*, II<sup>1</sup>, p. 169.

## II - PLANTIN RILEGATORE

*Plantin iniziò ad Anversa la sua attività come rilegatore. Egli, con gli artigiani francesi ed italiani, introdusse in quella città e nei Paesi Bassi l'arte della doratura sul cuoio. Prima di diventare il più grande tipografo del suo secolo, aveva già una solida repu-*

*tazione di rilegatore d'arte e di fabbricante di cofanetti in cuoio dorato. Divenuto stampatore dal 1555, continuò tuttavia per un po' di tempo ancora a rilegare libri per un numero ristretto di clienti. Di questo periodo datano tre rilegature di lusso che gli si possono attribuire con grande probabilità.*

*Il materiale di rilegatore di Plantin fu messo in vendita con i suoi altri beni nel 1562. Al suo ritorno da Parigi, non comprò quasi più materiale; si era dedicato ormai alla tipografia e lasciando il suo vecchio mestiere incaricò di rilegare i libri, che poi vendeva, altri artigiani i quali lavoravano per proprio conto. Dai suoi registri di contabilità noi possiamo conoscere una ventina di nomi; Plantin forniva a questi artigiani la carta, il cuoio, la pergamena e pagava la mano d'opera. Si trattava di eseguire delle rilegature di edizioni semplici e solide, ma non prive di una certa eleganza, secondo i modelli messi in voga delle edizioni alpine: piatti di cartone ricoperti di pelle di vitello scuro; tagli dorati; filetti doppi sui piatti con una rosetta dorata negli angoli.*

*Si afferma che Plantin introducesse questa forma di rilegatura commerciale nei Paesi Bassi; il fatto non è ancora provato, ma è certo che il grande tipografo vendette centinaia di libri rilegati in questo modo: produzione in serie che si confonde con le numerose rilegature del medesimo tipo messe sul mercato dagli altri librai e rilegatori di Anversa del tempo.*

*Alcuni esemplari esistono ancora e portano sul piatto il marchio di Plantin (se ne conoscono sei in tutto con quattro marchi diversi). Nella contabilità di Plantin alla data del 29 gennaio 1564 si trova l'accenno dell'acquisto di « quatre marques au compas de cuivre pour mettre sur le cuir avec le diction Lab. et Const. ».*

*Nella medesima epoca egli acquistò pure alcuni « utensiles de relieur débiteur » (una pressa, due brunitori, due listelli, due « coings », dei « petits fers ») tutte cose che servivano per eseguire lavori assai semplici. Si può dunque presumere che Plantin facesse ancora eseguire, dopo il 1564, presso di sé, delle rilegature di opere che portavano il suo « sigillo ». Il piccolo numero degli esemplari conservati e alcuni particolari che si trovano nei libri stessi fanno pensare che i volumi rilegati in questo modo presso Plantin, servissero come omaggi ad amici ed a qualche personalità.*

Bibl.: L. Gruel, *Notice sur Christophe Plantin, relieur à Anvers*, in *Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie*, 1891. — M. Rooses, *Plantin*, p. 250. — M. Rooses, *Musée*, pp. 12-14. — P. Verheyden, *Plantijnsche Bandmerken in Tijdschrift voor Boek- en Bibliotheekwezen*, 1910. — P. Högberg, *Reliures*

belges à l'Université d'Upsal in *De Gulden Passer*, 1927. — M. Sabbe, in *De Gulden Passer*, 1927. — J. Rudbeck, *Christophe Plantin relieur* in *Sept études publiées à l'occasion du IV centenaire de Christophe Plantin*, 1921. — P. Verheyden, *Twee banden van Plantin voor Keizer en Prins* [due rilegature di Plantin per l'imperatore e il principe] in *De Gulden Passer*, 1937. — J. Peeters-Fontainas, *Encore une reliure attribuée à Plantin* in *De Gulden Passer*, 1938-1939. — J. Schunke, *Die Tinbände des Christoph Plantin*, in *Gutenberg Jahrbuch*, 1956.

#### 204 Rilegatura dorata di Plantin (fig. 72)

Piccolo volume ricoperto di marocchino su piatti di cartone. Tagli dorati. Contiene *La Institutione di una fanciulla nata nobilmente*, il primo libro stampato da Plantin (1555); edizione di lusso su carta azzurrina. I due piatti sono decorati da un intreccio e da disegni del genere di quelli aldini che Plantin poté vedere a Parigi in quel tempo. È certo che all'origine gli intrecci erano ricoperti da uno strato di pasta colorata che li metteva in risalto. Questa rilegatura è sfortunatamente molto consunta. Sul piatto superiore un medaglione ovale un po' più profondo e non decorato era riservato a stemmi; quello inferiore ha una decorazione che ricopre tutta la superficie. Si noti la piccola rosetta a forma di croce sui piatti e la decorazione sul dorso; questo materiale era già stato usato da Plantin qualche anno prima per due volumi che erano appartenuti uno a Carlo V e l'altro a Filippo II.

Bibl.: Verheyden, *Banden Museum Plantin-Moretus*, pp. 107-119. — Baron J. Rudbeck, in: *Sept études publiées à l'occasion du IV Centenaire de Plantin*, 1920.

#### 205 Rilegatura editoriale di Plantin

Vitello scuro. Piatti di cartone. Quattro piccoli filetti doppi. I tagli sono dorati. I capitelli sono di due colori: verde e crema. Triplo filetto bulinato lungo il bordo del piatto. Un triplo filetto bulinato forma un rettangolo che termina ai quattro angoli con un piccolo motivo dorato. Al centro del rettangolo una piccola marca di Plantin in oro, alta 24 mm. e larga 18 mm. Una piccola rosetta dorata e ripetuta 5 volte sul dorso. I due piatti sono identici.

Si tratta di: *C. Valerius Flaccus, Argonauticon lib. VIII*, Anversa, Chr. Plantin, 1566, in-12°.

Il volume porta nel frontespizio la firma del celebre geografo e grande amico di Plantin A. Ortelius.

Bibl.: Verheyden, *Plantijnsche Bandmerken*, p. 264.

### III - I CATALOGHI DELLA STAMPERIA PLANTINIANA

Da uomo d'affari esperto, Plantin seppe farsi pubblicità. Egli fu uno dei primi a pubblicare con grande regolarità il catalogo dei libri che uscivano dalla sua stamperia. Forse si era ispirato ai « Messenkataloge », i cataloghi pubblicati ogni anno in occasione della celebre fiera di Francoforte. È possibile pure che egli destinasse questi cataloghi ai librai che frequentavano la fiera, da lui stesso o da uno degli uomini di sua fiducia, come Jean Moretus, visitata regolarmente. In quest'epoca, comunque, l'uso dei cataloghi delle stamperie era già molto diffuso (per esempio Aldo Manuzio il Giovane, Venezia 1541; Chr. Froshover, Zurigo, 1548; S. Gryphe, Lione, 1549; J. Froben, Basilea, 1549; H. Estienne, 1552 e 1559).

Il primo catalogo di cui si trova menzione è dell'anno 1566; il 9 marzo, infatti, Plantin nota nel suo Grand-livre, Index librorum officinae plantiniana: « J'ay imprimé à 300, qui coustent 1 florin et le papier 18 patards ». Noi non ne conosciamo nessun esemplare.

Un secondo Index librorum, qui Antverpiae in officina Christofori Plantini excusi sunt apparve nel 1567 (riprodotto in facsimile da H. Omont, in: Annexes du compte rendu de la première conférence du livre. Anversa, 1891).

Il terzo è del 1568. Fu seguito nel 1575 da un quarto e nel 1584 da un quinto. I Moretus continuarono la tradizione e pubblicarono cataloghi delle loro opere negli anni 1596, 1615, 1642 e 1656.

Oltre questi cataloghi stampati, Plantin e i suoi successori tennero, per loro uso personale, degli inventari manoscritti che sono rimasti nella loro biblioteca. Si può aggiungere ancora un grande numero di cataloghi manoscritti dove i libri che si trovavano in commercio al tempo di Plantin e dei Moretus sono classificati secondo l'ordine delle materie o secondo la residenza degli stampatori, sovente con l'indicazione del prezzo.

Si notino in modo particolare i cataloghi offerti come strenne da Moretus a suo suocero nel 1576 e nel 1580 (quest'ultimo è presentato in forma di quadro). Tutti questi cataloghi sono documenti della più grande importanza non soltanto per la storia della stamperia, ma anche per la storia del libro in generale.

Bibl.: Rooses, *Musée*, pp. 172-173.

- 206 *Catalogus librorum qui ex typographia Christophori Plantini prodierunt*. Antverpiae, ex Officina Christophori Plantin, 1584. In-4°.

Quinto ed ultimo catalogo pubblicato da Plantin comprendente quindici fogli non numerati. I libri latini sono classificati per materie (*theologici et ecclesiastici; libri poetici; gramatici varii; humanarum artium miscellanei; philosophici, medici, chirurgici; historici et geographici; utriusque iuris diversi*); seguono gli elenchi dei libri greci, dei libri orientali (*ebraici, chaldaici et syriaci*), dei libri spagnoli, italiani, tedeschi, francesi (*Gallico sermone diversi*), fiamminghi, ed infine una sezione dedicata alle edizioni musicali.

Bibl.: Ruelens - De Backer, p. 271. — Rooses, *Plantin*, p. 259. — *Musée*, p. 172.

- 207 *Catalogo manoscritto delle edizioni Plantiniane, 1555-1586*.

Nella prima pagina un disegno a penna, raffigurante il marchio tipografico di Plantin, col titolo *Catalogus librorum, qui e typographia C. Plantini prodierunt*. Carta, 16 fogli, più 30 bianchi. Catalogo alfabetico. (I libri latini e i libri *Gallici et vernaculi* erano classificati separatamente sotto ogni lettera). Comprende soltanto le lettere A-G. Indicazione dei prezzi.

Bibl.: Denucé, *Archives*, n. 1226.

#### IV - I CARATTERI TIPOGRAFICI DI PLANTIN

*Plantin non ha mai inciso o ideato caratteri tipografici, e la sua fonderia non ebbe che un vita effimera. Ma egli raccolse una quantità straordinaria di punzoni e di matrici; di modo che i suoi successori non ebbero bisogno di acquistarne: i cinquemila punzoni e le ventimila matrici ancora conservati al museo Plantin-Moretus risalgono a Plantin. Alcune collezioni superano forse questa come numeri di pezzi, per esempio quella della Impimerie Nationale di Parigi o quella della casa Enschedé di Harlem; ma la collezione di Plantin resta la più completa come raccolta di punzoni e di matrici del XVI secolo ed è particolarmente ricca per ciò che riguarda la produzione dei grandi fonditori e incisori di caratteri francesi e fiamminghi di quel secolo.*

*Plantin installò nel suo fabbricato della Kammenstraat (via dei Pettini) una fonderia, che sembra tuttavia aver avuto una attività relativa e aver prodotto quasi esclusivamente rosette, qua-*

*drati, maiuscole e altri accessori; per tutti i lavori importanti egli si rivolgeva sempre a specialisti, a disposizione dei quali metteva il proprio materiale.*

*Egli comprò grandi quantità di punzoni e matrici. Nell'inventario che fece redigere alla fine del 1563 se ne trovano già 32 specie, di cui 8 di Pierre Hautin de la Rochelle, 7 di Garamond, 10 di Robert Granjon di Lione, 1 di Guillaume Le Bé, 1 di François Guyot. Nel 1564 egli entrò in relazione con Robert Granjon che era venuto a stabilirsi ad Anversa e che lavorò per Plantin fino al 1570, incidendo per lui caratteri di ogni tipo: greci, ebraici, italici, romani e la «lettre françoise» inventata da Granjon e più conosciuta ora col nome di «lettre de civilité». I fonditori F. Guyot e Lorenzo Everbergh (o van Everbroeck: Plantin ha usato ambedue queste grafie) gli fornivano i caratteri, fusi sulle sue matrici.*

*Nel 1570 Francesco Guyot morì e Roberto Granjon cessò di lavorare per Plantin. Enrico van den Keere (che usava di preferenza la forma francesizzata del suo nome «Du Tour») di Gand, divenne fino alla morte avvenuta nel 1580 il principale fornitore del grande tipografo, tanto di punzoni e matrici che di caratteri fusi.*

*Dopo la morte di Enrico du Tour, Plantin non fece più intagliare nè fondere molti caratteri. Uno degli operai del defunto, Tommaso de Vechter, diresse per qualche tempo ancora la stamperia del suo padrone; lavorò a Gand per Plantin fino al 14 dicembre 1581. All'inizio dell'anno seguente si trasferì ad Anversa; poi, nel 1584, partì per Leida.*

*Il Museo Plantin-Moretus conserva ancora 5000 punzoni e 20000 matrici che constano di circa 80 corpi di romano, italico, gotico, «civilité», greco, ebraico, per musica, siriano, etiopico e samaritano.*

*I Moretus non acquistarono più, praticamente, nè punzoni nè matrici. Fino al termine del XVI secolo essi si rivolsero — per fondere i caratteri di cui avevano bisogno — ad Aimé e Henri de Gruyter.*

*All'inizio del secolo seguente essi crearono nel loro stabilimento la fonderia che si vede ancora. Vi lavorarono dal 1614 al 1660 e dal 1732 al 1763 circa. Nel periodo che va dal 1660 al 1732 furono i Wolschaeten, celebri fonditori d'Anversa, a fornire, dalle matrici di Plantin, i caratteri che erano loro necessari.*

Bibl.: Rooses, *Index characterum*. — M. Parker, K. Melis, H. D. L. Veroliet, *Early inventories of punches, matrices and moulds in the Plantin-Moretus Archives*, in *De Gulden Passer*, 1960.

- 208 *Index sive specimen characterum Christophori Plantini. Antverphiae, Chr. Plantin, 1576. In-4°.* (fig. 73)

È uno dei primi inventari di caratteri tipografici che siano stati pubblicati. Rarissimo; sono noti tre esemplari delle due tirature leggermente differenti, l'una di 41 e l'altra di 42 tipi; tutti conservati al Museo Plantin-Moretus.

La raccolta comprende 7 caratteri ebraici, 6 greci, 12 romani, 10 italici, 3 « civilités », 3 gotici eseguiti per la maggior parte dai migliori incisori di punzoni francesi dell'epoca: Hautin, Garamond, Granjon, Le Bé.

*Bibl.*: Rooses, *Index characterum*, p. 7; *Plantin*, p. 240; *Musée*, p. 160. — Riproduzione in fac-simile di D. C. Mc. Murtrie, New York, 1924.

- 209 *Inventario dei caratteri plantiniani (1585)*

Inventario senza titolo nè data, ma eseguito, secondo documenti d'archivio, nel 1585. Questo esemplare consiste in una serie di strisce di carta incollate su fogli che furono rilegati in volume di forma oblunga. 95 strisce sopra 30 fogli, ciascuna recante le impronte dei caratteri di uno o due corpi determinati; ogni corpo porta come titolo il nome datogli alla stamperia plantiniana (per esempio: *non pareille Romaine, Vraye Augustine Cursive, Philosophie flamande*); contiene 38 romani, 24 italici, 17 gotici, 4 « civilité » e « bastardi », 8 greci, 10 ebraici, 1 siriano, 3 per musica, 1 *Canon d'Espagne* (gotico rotondo); in tutto 101 corpi differenti. Documento capitale per lo studio dei caratteri plantiniani e per la produzione dei fonditori ed incisori francesi del XVI secolo. Il Museo Plantin-Moretus possiede degli esemplari intonsi di questo inventario.

- 210 *Scatola di matrici (fig. 74)*

All'interno del coperchio sopra un'etichetta si legge « Lettre françoise de R. Granjon sur la Garamonde en cinq cornets. Matrices 79, desquels il y a 17 point iustées ».

Questa « lettre françoise sur la Garamonde » (cioè la lettera di civilité sul corpo che portava, nella stamperia plantiniana, il nome di Garamonde ed equivaleva pressapoco a 10 punti attuali) era l'opera dell'intagliatore di caratteri lionese Robert Granjon. Non fu terminata e per questo non fu mai impiegata da Plantin.

Però Plantin stesso impiegò altre « lettres françoises » di Granjon. Costui era l'inventore di questa specie di caratteri ed aveva ricevuto con privilegio del re Enrico II, in data 26 dicembre 1557, il monopolio della sua invenzione in Francia per la durata di 10 anni; egli stesso aveva fatto stampare un libro con questi caratteri a Lione. In origine questo tipo fu chiamato « Lettre françoise d'arte de main »

oppure « lettre façon d'escripture ». Essa era destinata soprattutto alle opere scolastiche. Il nome di « caractère de civilité » gli fu dato dagli specialisti moderni, poichè servì alla stampa di due libri scolastici che ebbero un immenso successo: *La civilité puérile...* di Erasmo, nella traduzione di J. Louveau (Anversa, J. Bellère, 1559) e *Civile honesteté pour les enfants avec le manière d'apprendre à bien lire, prononcer et écrire* (Parigi, R. Breton, 1560).

Appena un anno dopo l'apparizione del primo libro « en lettere françoise » di Granjon, Plantin aveva già acquistato dal lionese una serie di questi nuovi caratteri. Più tardi Granjon gli fornì ancora una « petite lettre françoise » (probabilmente la *garamonde*) e un « gros françois » (« courante sur le vray Text, ou sur le gros Text »). Altri incisori di punzoni di Parigi e di Anversa si affrettarono ad imitare le lettere di Granjon. Questi tipi erano ispirati dalla scrittura corsiva francese, che presentava delle differenze notevoli con quella in uso nei Paesi Bassi. Poco tempo dopo, nel 1557, Aimé Tavernier, fonditore e libraio in Anversa, adattò la « civilité » agli usi fiamminghi e, mentre le lettere « civilité » sparirono subito in Francia, nei Paesi Bassi rimasero di uso corrente fino al secolo XVIII per i libri scolastici e popolari.

*Bibl.*: M. Sabbe-M. Audin, *Les Caracteres de civilité de Robert Granjon et les imprimeurs flamands*, Lione, 1921. — A. Carter, H. D. L. Verolier, *The civilité-types*, Oxford, 1965.

- 211 *Punzoni che servirono per eseguire la « lettre françoise de R. Granjon sur la Garamonde ».*

Questi punzoni sono disposti in una scatola speciale di legno di abete; sul coperchio è dipinto il *Giudizio di Paride*. Il Museo Plantin-Moretus conserva ancora una dozzina di queste scatole, ovali e rotonde, che recano scene religiose o profane, tutte di stile tedesco molto pronunciato; esse furono probabilmente acquistate da Plantin o da Jean Moretus alle fiere di Francoforte.

## V - LE PRIME STAMPE

- 212 GIOVANNI MICHELE BRUTO: *La institutione di una fanciulla nata nobilmente*. [Anversa, Chr. Plantin, 1555]. In-8°. (fig. 75)

È il primo libro stampato da Plantin. Piccolo manuale per l'educazione delle fanciulle di buona famiglia, redatto dall'umanista, storiografo e pedagogo veneziano Giovanni Michele Bruto (1517-1592); testo ita-

liano con traduzione francese. Prima edizione di quest'opera. Libro rarissimo. Uno degli esemplari del Museo Plantin-Moretus e gli esemplari della Biblioteca Nazionale di Parigi e del British Museum di Londra sono edizioni di lusso, su carta azzurra. Tutti gli esemplari conosciuti, eccetto uno, portano nel frontespizio l'indirizzo o il marchio dell'editore, J. Bellère, di Anversa, e nel colophon « De l'imprimerie de Chr. Plantain, 1555 »; l'edizione fu dunque stampata da Plantin per Bellère. Plantin si riservò soltanto un numero ristretto di esemplari; nei suoi registri ne sono menzionati 12 soltanto, inviati a Parigi il 12 ottobre 1556 e venduti ai librai Martin il Giovane e Langelier.

L'esemplare della Biblioteca Nazionale non porta nel frontespizio nè il nome nè il marchio tipografico di J. Bellère, ma l'indicazione « En Anvers, de l'imprimerie de Christofle Plantin. Avec privilège, 1555 » e contiene una dedica « A Monseigneur, Monsieur Gérard Grammay, Receveur de la noble ville d'Anvers » che manca negli altri esemplari; è l'esemplare di lusso confezionato in modo particolare da Plantin per essere offerto in omaggio al Ricevitore della nobile Città di Anversa.

Bibl.: Ruelens - De Backer, p. 5. — *Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVI<sup>e</sup> siècle*, Parigi, 1886, p. 92. — Rooses, *Plantin*, p. 28; *Musée*, p. 17. — Battistini, J. B. Bruto, in *De Gulden Passer*, 1954.

- 213 L'ARISTOTE: *Le Premier volume de Roland furieux, premièrement composé en Thuscan par Loys Arioste Ferrarois, et maintenant mys en rime françoise par Jan Fornir de Montaulban en Quercy*. Anvers, Chr. Plantin, 1555. In-8°.

Terzo libro pubblicato da Plantin. È la ristampa di un volume, pubblicato il medesimo anno, da Michel Vascosan a Parigi. Certi esemplari dell'edizione di Anversa recano l'indirizzo e il marchio di Plantin; gli altri portano l'indirizzo e il marchio del libraio Gerard Spelman. Ma nè Plantin nè Spelman, a giudicare dalle iniziali ornate e dai caratteri tipografici, sembrano essere stati gli stampatori dell'opera. I primi esemplari furono mandati da Plantin a Parigi il 5 agosto 1556.

Bibl.: Rooses, *Plantin*, p. 30. — *Musée*, p. 18.

- 214 RONSARD: *Les Amours de Pierre de Ronsard Vandomois, nouvellement augmentées par luy. Avec les continuations des dits Amours, et quelques Odes de l'auteur non encor imprimées. Plus le Bocage et Meslanges dudit P. de Ronsard*. Rouen, Nicolas le Rous (Anvers, Chr. Plantin), 1557. In-8°.

Uno dei cinque esemplari conosciuti. È una delle prime edizioni degli *Amours* di Ronsard. Comprende 4 fogli preliminari e 72 fogli che riproducono la seconda edizione degli *Amori* (Parigi, V.ve Maurice de la Porte, 1553); altri 80 fogli col titolo *Continuation première et seconde des Amours* (dal foglio 2 al foglio 39 la *Continuation* del 1555

e dal f. 40 al f. 80 la *Nouvelle continuation* del 1556); in fine, 108 foglietti che riproducono la prima edizione del secondo *Bocage* e dei *Meslanges*.

L'opera fu stampata da Plantin probabilmente nel 1556 e venduta a diversi librai: il 4 dicembre 1556 egli ne inviò 250 esemplari a Arnould Langelier, libraio di Parigi; nel 1557, 1558 e 1559, ne vendette più di 120 copie ai colleghi di Anversa. Nel 1560 inviò 50 « *Amours* » a Parigi. La descrizione che Plantin fa nei suoi registri dei libri inviati a Langelier corrisponde a quella degli esemplari che recano l'indirizzo di Rouen, dove il libraio Nicolas le Rous molto probabilmente acquistò una partita di questa fornitura e la accreditò al suo nome con un altro titolo ed insieme ad altre opere marginali. Un altro esemplare (alla Biblioteca Nazionale di Parigi) porta l'indirizzo: « A Basle, par Augustin Godinet ». Non si conoscono esemplari che portino l'indirizzo di Plantin o di Langelier.

Bibl.: Rooses, *Musée*, p. 19. — Sabbe, *Plantin et les « Amours » de Ronsard*, in *De Gulden Passer*, 44. — Seymour de Ricci, *Catalogue of a unique collection of early editions of Ronsard*, p. 20.

- 215 OLAUS MAGNUS: *Histoire des pays septentrionaux*. Anvers, à l'imprimerie de Christophe Plantin, 1561. In-8° (fig. 76)

Numerose illustrazioni di piccolo formato incise su legno da Arnaud Nicolaï. Traduzione francese dell'edizione latina della *Historia de gentibus septentrionalibus* che Plantin aveva pubblicato nel 1558. Questa edizione latina era un riassunto della grande storia di Olaus Magnus apparsa a Roma nel 1555. L'autore di questo riassunto, un segretario della città di Anversa, Cornelis Grapheus, aveva portato in Belgio un esemplare della edizione romana che impiegò per redigere il proprio lavoro e che consegnò a Plantin per la stampa. Una parte di questa edizione reca l'indirizzo del libraio parigino Martin il Giovane.

Bibl.: Ruelens-De Backer, p. 28. — Rooses, *Plantin*, p. 40. — *Musée*, p. 22. — G. Atkinson, *La Littérature géographique française de la Renaissance*, Parigi, 1927, n. 119.

- 216 *La Magnifique et sumptueuse Pompe funèbre faite aus obsèques et funérailles du très grand et très victorieux empereur Charles Cinquième, célébrées en la ville de Bruxelles le XXIX jour du mois de décembre. M.D. LVIII, par Philippes roy catholique d'Espagne, son fils*. A Anvers, de l'Imprimerie de Christophe Plantin, 1559. In-4°, tavole.

Titolo composto di una cornice incisa su legno e di una tavola incisa su rame rappresentante la camera ardente; di fronte, una didascalia in una cornice riccamente decorata nello stile di Frans Floris. Poi,

in quattro fogli (e nella stessa cornice del titolo), indicazioni riguardanti il cammino da percorrersi e la disposizione del corteo. Di seguito, accompagnato da un testo stampato in mezzo alla cornice ornamentale già descritta, 31 tavole incise su rame (numerate da 2 a 32) rappresentanti i musici, il corteo dei nobili e dei notabili. Queste tavole formano delle lunghe strisce, alte 336 mm. e di lunghezza variabile, che possono essere riunite l'una all'altra in maniera da formare un grande fregio. Soltanto il n. 5 è di mm. 628 x 445 (questa tavola rappresenta il carro decorato e pavesato che accompagnava il corteo; al di sotto, un testo esplicativo formante un altro riquadro di mm. 628 x 255). L'opera termina con due fogli contenenti la fine della didascalia ed una tavola con i blasoni e gli stemmi del defunto e i segni distintivi della dignità imperiale, in un quadro che reca, in un cartiglio, l'indicazione dell'anno 1558.

Le tavole su rame furono incise dai fratelli Joannes e Lucas Doetecum o Duetecum (iscrizione sulla tavola n. 2: « J. a Duetecom, Lucas Duetecom fecit »), secondo i disegni di Hieronymus Cock (scritta sulla tavola n. 32: « Hieronymus Cock Inve, 1559 »).

La *Pompe funèbre* di Carlo V è uno dei più belli e ricchi album d'attualità del secolo XVI; questo lavoro stabilì di colpo la fama del giovane Plantin, benchè la sua parte in questa impresa sembra essere stata molto limitata: infatti, con ogni probabilità egli non fece altro che stampare alcuni testi tipografici, mentre la riproduzione delle tavole su rame fu affidata a Hieronymus Cock che aveva un « atelier d'impression en taille douce ».

D'altra parte i fondi necessari furono anticipati da Pietro Vernois, detto Milan, araldo di Filippo II, che aveva preso l'iniziativa di questa pubblicazione e di cui fu il vero editore.

Pietro Vernois si rivolse, nel 1560, a Margherita d'Austria, che allora era Governatrice dei Paesi Bassi, per farsi indennizzare delle enormi spese che la stampa della *Pompe Funèbre* gli aveva procurato e che egli valutava a 2000 fiorini; Margherita d'Austria gliene accordò soltanto 900.

Una parte dell'edizione fu ceduta al Vernois che consegnò, nel 1560, 12 esemplari a Plantin, con destinazione Parigi, e 131 altri destinati a Francoforte. 34 di questi 131 esemplari erano stampati con testo italiano, 47 con testo tedesco, 30 in francese, 6 in spagnolo, 9 in fiammingo e 5 « en toutes langues ».

Ora si conoscono soltanto esemplari con testo francese, italiano, spagnolo e tedesco.

*Bibl.*: Ruelens-de Backer, p. 20. — Rooses, *Plantin*, p. 43. — *Musée*, p. 24. — J. C. Brouwere. *La magnifique et somptueuse Pompe funèbre de Charles-Quint*, 1558, in *Annuaire de la Société héraldique de Luxembourg*, 1950.

*Fu la maggiore impresa tipografica del XVI secolo, una delle più importanti che uno stampatore abbia mai osato intraprendere da solo. Per mezzo di Gabriel de Cayas, segretario di Filippo II, Plantin aveva potuto interessare il re di Spagna al progetto che egli aveva concepito: la realizzazione di una edizione scientifica dei testi biblici, sul modello della Bibbia poliglotta stampata ad Alcalá da G. De Brocaro, a spese del Cardinale Ximenes de Cisneros (1514-1577). Filippo II gli assicurò il suo appoggio finanziario e nello stesso tempo inviò ad Anversa il suo cappellano, il grande umanista e teologo spagnolo Benedictus Arias Montanus (1527-1598), che fu incaricato di sorvegliare i lavori.*

*Dagli sforzi riuniti di Plantin e di Arias Montanus, due grandi spiriti che dovevano trovarsi ben presto intimi amici, nacque un capolavoro scientifico e tipografico. Arrivato il 17 maggio 1568, Arias si mise subito all'opera; il 12 marzo 1569 il primo volume era già stampato; il secondo lo seguì l'8 ottobre 1569. Nel 1570 apparvero altri due volumi e nel 1571 il quinto ed il sesto. Il 9 giugno 1672 Plantin poteva scrivere ad Arias, che si trovava allora a Roma: « Dio sia lodato, abbiamo finito la Bibbia Reale ». Però restava ancora qualche cosa da fare: il tipografo non aveva potuto stampare, per mancanza di mezzi finanziari, che la metà degli esemplari del settimo ed ottavo volume. Egli li completò dall'agosto 1572 all'agosto 1573 portando ad essi notevoli cambiamenti, tanto che si possono quasi considerare una seconda edizione.*

*I primi 4 volumi contengono l'Antico Testamento, i testi ebraici e greci, la parafrasi « caldaica » [aramaica] (in caratteri ebraici), la traduzione latina della Vulgata e le traduzioni del testo greco e della parafrasi aramaica. Il quinto tomo è dedicato al Nuovo Testamento e contiene il testo siriano (talvolta in caratteri siriani e talvolta in caratteri ebraici), una traduzione latina del testo siriano, il testo greco e la traduzione latina della Vulgata. I tre ultimi volumi contengono l'apparato scientifico. Nel tomo sesto appare una serie di grammatiche e di vocabolari ebraici « caldaici », siriani e greci; nel tomo 7, il testo in ebraico dell'Antico Testamento e il testo greco del Nuovo Testamento, con una traduzione latina interlineare; nell'ultimo volume vi sono studi sui costumi degli ebrei, e loro costruzioni, i loro abbigliamenti, la cro-*

nologia della loro storia, le misure e i pesi che utilizzavano, ecc., e qualche particolarità della loro lingua.

La direzione scientifica di questa impresa fu assunta da Arias Montanus, che tradusse lui stesso la maggior parte dei testi aramaici e che fece le introduzioni e gli studi contenuti nell'apparato.

Nella revisione e nella collazione dei testi biblici e nella redazione delle grammatiche e dei vocabolari e gli fu attivamente aiutato dai sei correttori di Plantin, di cui tre conoscevano le lingue orientali (erano il genero di Plantin, François Raphelengius, e Nicolas e Guy Le Fèvre de la Boderie — in latino Fabricius — due fratelli originali della Normandia); gli altri tre correttori conoscevano soltanto il latino e il greco; erano Kilianus, Bernardus Zelius, di Nimega, e Antonius Spitaels. Altri studiosi portarono un contributo notevole benchè più modesto.

L'opera ebbe numerosi frontespizi e alcune tavole, in tutto una ventina di incisioni al bulino, realizzate da Pieter van der Heyden, Johan Wiericx, Philipp Galle et Pieter Huys, e una incisione su legno probabilmente di Gerard van Kampen. Furono stampate su carta ordinaria 960 esemplari della Bibbia Poliglotta che furono vendute a 70 fiorini (60 fiorini per i librai); 200 esemplari su « papier au raisin » venduti a 80 fiorini; 30 esemplari su « papier Royal à l'aigle » venduti a 100 fiorini; 10 esemplari su « papier impérial d'Italie » stimati 200 fiorini, ma che non furono messi in commercio come i 13 esemplari su pergamena destinati al re di Spagna.

La « Bibbia Polyglotta » o « Bibbia Regia » confermò la fama di Plantin, ma per poco non lo mandò in rovina. Filippo II non mantenne che in parte le promesse di aiuto finanziario; fino al termine della sua vita Plantin si dibattè in difficoltà pecuniarie causate per buona parte da questa impresa temeraria.

In compenso si può però affermare che la Bibbia Reale gli abbia permesso di continuare la sua carriera. Infatti, quando egli chiese al Segretario di Filippo II di intervenire presso il suo sovrano alla fine del 1566 — dopo il movimento iconoclasta e all'inizio della repressione contro il movimento anti-spagnolo e anticattolico nei Paesi Bassi — Plantin era fortemente compromesso in un affare di stamperia clandestina a Vianen. Le lettere che egli scriveva allora mostrano una preoccupazione estrema. Affermando la sua devozione alla causa del re di Spagna, egli si sforza disperatamente di riguadagnare i favori dei suoi antichi protettori, Cayas e Granvelle. L'offerta che egli fece di pubblicare la Bibbia Poliglotta, alla quale pensava certamente dall'inizio del 1566, venne

dunque al momento giusto: la tempesta passò e l'affare di Vianen fu archiviato.

Bibl.: Ruelens-De Backer, pp. 128-135. — M. Rooses, *Plantijns Koninklijke Bijbel in De Gids*, 1880, n. 8. — Rooses, *Plantin*, pp. 109-148. — Rooses, *Musée*, pp. 71-74. — T. D. Lamy, *La Bible royale en cinq langues imprimée par Plantin*, in *Bull. Académie royale de Belgique*, 1892. — M. Sabbe, *Guy le Fèvre de la Boderie et la Polyglotte anversoise*, in *De Gulde Passer*, 1928. Cfr. Dermul-Bouchecy, p. 74 e seg. — C. De Clercq, *Les éditions bibliques liturgiques et canoniques de Plantin*, in *De Gulde Passer*, 1956.

- 217 *Biblia sacra hebraice, chaldaice, graece et latine*, T. I, Antverpiae, Christophorus Plantinus, 1569. In-fol.
- 218 *Biblia sacra ebraice, chaldaice, graece et latine*, T. V, Antverpiae, Christophorus Plantinus, 1571. In-fol. (fig. 77)
- 219 *Biblia sacra hebraice, chaldaice, graece et latine*, T. VIII, Antverpiae, Christophorus Plantinus, 1572. In-fol.
- 220 *Privilegio* del Cardinale Granvelle, vice-Re di Filippo II, che accordava a Plantin il monopolio della stampa e della vendita della Bibbia Poliglotta per la durata di 20 anni nel Regno di Napoli, 26 settembre 1572 (in latino).

La Bibbia Poliglotta fu l'opera che è stata maggiormente difesa dalle contraffazioni. Quando questa impresa gigantesca fu finita, Arias Montanus cercò di ottenere per la sua opera i privilegi nei paesi più importanti della cristianità. Il privilegio dei Paesi Bassi (ad eccezione del Brabante) fu concesso l'11 gennaio 1572; quello per il Brabante il 12 febbraio seguente. Da parte sua, Filippo II promuoveva dopo la fine del 1571, per mezzo del suo ambasciatore a Roma, Juan de Zuniga, l'interesse di papa Pio V. Il Santo Uffizio si era rifiutato di pronunciarsi prima di aver esaminato l'opera; Arias Montanus allora partì per Roma con un esemplare della Bibbia. Ma al suo arrivo papa Pio V era morto. Il nuovo papa, Gregorio XIII si mostrò però molto più favorevole e il 1° settembre 1572 concesse un privilegio « motu proprio » per 20 anni, con la minaccia di scomunica grave per tutti i cattolici e di pene temporali per i sudditi degli Stati della Chiesa. Ritornando da Roma Arias Montanus riuscì ad ottenere un privilegio dal doge e dal Senato Veneto (25 ottobre 1572). Il 26 gennaio 1572, Massimiliano II aveva già dato un privilegio per l'Impero, e il 13 aprile dello stesso anno il re di Francia, Carlo IX, aveva seguito il suo esempio; il 26 settembre 1572 il cardinale Gran-

velle, vice-re di Napoli, si comportò ugualmente. Filippo II, infine, concesse privilegi analoghi per la Castiglia (20 febbraio 1573) e l'Aragona (22 febbraio 1573). Tutti questi privilegi erano accordati per vent'anni, eccetto quello di Massimiliano, che valeva soltanto 10 anni. Essi furono tutti riprodotti all'inizio del Tomo I della Bibbia Poliglotta.

Bibl.: Rooses, *Musée*, pp. 84-85.

- 221 ARIAS MONTANUS: *Lettera autografa a J. Moretus*, datata dall'Escoriale, 28 marzo 1585 (in latino).

Arias ha ricevuto le due ultime lettere di Moretus. Esse gli ricordano la lunga e profonda amicizia che l'unisce alla famiglia di Plantin. Egli ha comunicato la nota dei libri attesi da Anversa a J. Nonnius Perezus, di Siviglia, che riceverà ugualmente per Arias gli altri invii di Plantin, specialmente le sculture, di cui non conosce ancora il prezzo. Egli attende con impazienza dei libri greci, delle incisioni di Galle e altre stampe, fra cui quella raffigurante Plantin; finisce congratulandosi con Jean Moretus della nascita del suo ottavo figlio.

Bibl.: Plantin, *Correspondance*, VII, n. 1034.

- 222 *Rationes quas habet Christophorus Plantinus cum S.C.R. Mte.* Registro di contabilità di Plantin con Filippo II, 1571-1574 (latino, spagnolo, francese).

Se la pubblicazione della Bibbia Poliglotta quasi rovinò Plantin, ebbe però il vantaggio di procurargli il favore del re di Spagna e questo favore si tradusse soprattutto nella concessione del monopolio della stampa e della vendita di certi libri liturgici come messali, breviari e offizi in Spagna e nelle sue colonie. Dal 1571 al 1576 Plantin poté inviare in Spagna libri liturgici per la somma, enorme per quell'epoca, di oltre centomila fiorini. Nel giugno 1572, 12 torchi funzionavano nella sua stamperia soltanto per il re di Spagna e se ne stavano preparando altri due. La Furia Spagnola del 1576 interruppe tale commercio, ma la stamperia plantiniana conservò questo monopolio che doveva essere l'origine della fortuna dei successori di Plantin.

Notiamo infine che Plantin era in relazioni dirette con Filippo II, che curava personalmente la vendita di questi libri liturgici nei suoi Stati. Più tardi i Padri Gerosolimitani di S. Lorenzo, residenti all'Escoriale, furono incaricati di questo commercio.

Bibl.: Denucé, *Archives*, n. 24.

## VII - LA PRODUZIONE SCIENTIFICA

*Plantin pubblicò un grandissimo numero di opere scientifiche; opere di tutti i tipi e i cui soggetti abbracciano tutte le cognizioni umane del Rinascimento. Gli storici delle scienze sono sempre sicuri di trovare nella grande produzione plantiniana qualche libro che riguarda la loro specialità. Sia che si tratti di una prima edizione, di una ristampa, o anche di una contraffazione, quei volumi sono interessanti, tanto per il loro contenuto, che per le notizie che recano intorno al successo e alla diffusione di una certa opera.*

*Noi non possiamo dare, con i libri qui esposti, che una pallida idea della importanza e della varietà straordinaria di questa parte dell'opera di Plantin.*

## AUTORI CLASSICI

- 223 *Virgilius collatione scriptorum Graecorum illustratus. Opera et industria Fulvii Ursini.* Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1568. In-8°.

Quest'opera di Fulvio Orsini (1529-1600) fu stampata da Plantin su richiesta del cardinale Granvelle, protettore dell'Orsini. Per mezzo del Cardinale, Plantin pubblicò parecchi altri lavori del celebre umanista romano.

L'opera contiene una dedica di Plantin all'indirizzo del cardinale Granvelle, che lo elogia come mecenate.

Bibl.: Ruelens-De Backer, p. 80. — M. van Durme, *Le Cardinal de Granvelle et Fulvio Orsini*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1950.

- 224 *Horatius: Opera omnia, cum novis argumentis.* Antverpiae, apud Christophorum Plantinum, 1586. In-24°.

È la 14ª delle quindici edizioni di Orazio pubblicate da Plantin. I suoi successori a Leida, i Raphelengius, ne dovevano pubblicare ancora 8; i suoi successori ad Anversa, i Moretus, ancora due. Tutte queste edizioni furono curate, annotate e commentate dai migliori filologi dell'epoca, come Th. Poelman, J. Sambucus, il messinese Cruquius, il cardinale polacco Th. Treterus, il vescovo L. Torrentius, D. Heinsius e altri ancora. L'Orazio del 1586 era il secondo di una serie di poeti classici che Plantin fece stampare in 24° « ad uso degli studenti poveri ».

e di coloro che desiderano portare il volume in viaggio», come esso spiega nella dedica del 1° libro apparso in questa serie, le *Satire* di Giovenale del 1585. Egli d'altra parte aveva già pubblicato in questo « piccolo formato tascabile » numerose opere di pietà e testi di Cicerone. Plantin è il primo stampatore al quale si può attribuire l'uso di questo formato, riduzione normale dell'in-12°, che i tipografi di Anversa utilizzavano allora frequentemente.

Bibl.: M. Sabbe, *Essai de bibliographie des éditions d'Horace, publiées par Christophe Plantin et ses successeurs*, in *De Gulden Passer*, 1936.

#### STUDI CLASSICI

- 225 Justus Lipsius: *De amphitheatro liber in quo forma ipsa loci expressa et ratio spectandi. Cum aeneis figuris*. Anverpiae, apud Christophorum Plantinum, 1585. In-4°.

Trattato sull'anfiteatro nell'antichità. Ristampa dell'edizione principe del 1584.

Questa edizione principe fu eseguita nella stamperia plantiniana a Leida, ma un certo numero di esemplari venne immesso sul mercato con un frontespizio recante l'indirizzo tipografico di Plantin ad Anversa. È molto probabile che la stessa edizione del 1585 sia stata infatti stampata a Leida. Questo esemplare contiene note e correzioni di Justus Lipsius in vista della ristampa della sua opera da parte di J. Moretus nel 1598.

Justus Lipsius, il cui vero nome era Josse Lips (Overijse, presso Bruxelles, 1547 - Lovanio, 1606), fu uno dei più grandi filologi classici dei tempi moderni e la personalità dominante l'Umanesimo nei Paesi Bassi durante la seconda metà del XVI secolo. Egli fu uno degli intimi di Plantin e di J. Moretus, che ebbero così il privilegio di pubblicare tutte le edizioni principe del loro sapiente e prolifico amico.

Bibl.: *Bibliotheca Belgica*, Ire, série, L. 152. — Funck, p. 354. — Delen, *Gravure*, II/1, p. 90.

#### EDIZIONI IN LINGUE ORIENTALI

- 226 *Novum Domini Nostri Jesu Christi Testamentum Syriace*. Antverpiae, Chr. Plantin, 1575. In-16° [in caratteri ebraici].

Edizione curata da Francesco Raphelengius con l'aiuto di un manoscritto di Colonia. Plantin pubblicò numerosi libri in ebraico, siriano,

« caldaico » [aramaico]. Egli fu il primo tipografo dei Paesi Bassi a stampare delle Bibbie in caratteri ebraici. Queste opere erano soprattutto destinate agli eruditi e ai filologi; tuttavia le edizioni del Pentateuco, dei Salmi, dei Proverbi e dell'Antico Testamento erano destinate principalmente alle colonie ebraiche. Agenti specializzati erano incaricati di venderle nel Marocco. Le Bibbie ebraiche raggiunsero una tiratura considerevole. Il Pentateuco in 4° del 1566 fu stampato in 3600 esemplari, mentre la tiratura normale oscillava tra 1250 e 1500 esemplari; alcune opere di grande smercio (libri scolastici ed edizioni di autori classici) raggiunsero un numero massimo di 2500 esemplari.

#### DIZIONARI E LESSICI

- 227 *Thesaurus theutonicae linguae - Schat der Nederduytscher spraken. Inhoudende niet allene de Nederduytsche woorden maer ook verscheyden redenen ende manieren van spreken, vertaelt ende overgeset int François end Latyn*. Antverpiae, ex Officina Chr. Plantin, 1573. In-4°.

La pubblicazione di dizionari, vocabolari e lessici di ogni sorta fu una delle grandi specialità dei tipografi di Anversa del XVI e del XVII secolo; e soprattutto di Plantin, le cui edizioni conservano dopo tanti secoli tutto il loro interesse. Egli iniziò con il *Promptuarium latinae linguae* (latino-francese; francese-latino) (1562, 1564; la prima parte fu ristampata separatamente nel 1568 e 1571; ristampa della seconda parte nel 1575, fu aumentata di una traduzione greca nel 1576), il *Dictionarium tetraglotton* (latino-greco-francese-fiammingo), 1562, di cui la parte latina e greca fu compilata da Plantin e da qualche altro studioso, mentre un « vir exercitatus » (probabilmente Cornelis Killianus, correttore di Plantin, grande specialista di lingua fiamminga) vi aggiunse le traduzioni francesi e fiamminghe. Il *Nomenclator* di Hadrianus Junius (latino-tedesco-fiammingo-francese-italiano-spagnolo) seguì nel 1567; fu ristampato sempre nel 1567 e adattato nel 1585 « in usum scholarum » (latino-fiammingo-francese). Ma questi lavori lessicografici non bastarono a Plantin; egli aveva conosciuto personalmente le difficoltà che gli stranieri incontravano a studiare il fiammingo per mancanza di lessici adatti; così si propose di dotare la lingua neerlandese di un dizionario modello: dopo 10 anni di lavori preparatori, poté pubblicare nel 1573 il suo *Thesaurus theutonicae linguae* (fiammingo-francese-latino), lavoro collettivo di C. Killianus A. Madoets, C. Steenhartsius e di un certo Agostino. Plantin fu molto fiero di questa opera; ne fece subito realizzare una seconda edizione,

che però non vide mai la luce. In effetti, nel contempo, il suo correttore Killianus, che aveva avuto una parte così importante nella elaborazione del *Thesaurus*, aveva compilato per suo conto un'opera dello stesso genere e la voleva far pubblicare. Plantin ebbe il buon senso di far tacere il suo amor proprio e di non invitare il suo miglior correttore a rivolgersi a un altro editore: nel 1574 pubblicò il *Dictionarium teutonico latinum* di C. Killianus, di cui una seconda edizione aumentata apparve nel 1588; questa opera fu ancora ristampata nel 1599 da J. Moretus con il nome di *Etymologicum teutonicae linguae*: opera capitale per lo studio dell'antico neerlandese; tutti i dizionari fiamminghi derivano da quello.

*Bibl.*: Ruelens-De Backer, p. 142. — Rooses, *Musée*, pp. 120-122. — Bouchery, in *De Gulden Passer*, 22, p. 66.

- 228 JACQUES GRÉVIN: *La Prèmiere et la seconde parte des dialogues françois, pour les jeunes enfans. Het eerste ende tweede deel van de Françoische t'samensprekinghen overgheset in der Nederduytsche spraecke*. Anvers, de l'imprimerie de Chr. Plantin, 1567. In-8°.

Ecco un esempio di un'altra specialità delle edizioni di Anversa: *I colloquia*, libri di conversazione per apprendere le lingue straniere e principalmente il francese. Plantin non ne stampò molti, ma i suoi *Dialogues françois* sono molto interessanti. L'autore di questi *Dialogues françois* non è nominato nell'opera, ma nel 1567 Plantin diede 5 fiorini per il testo a Jacques Grévin, il famoso medico e poeta francese (circa 1540-1570), del quale aveva pubblicato lo stesso anno i *Deux Livres des venins*. P. Kerckhovius e Cornelis van Bomberghe ne fecero la traduzione fiamminga.

La prima parte dei *Dialogues* comprende: « Le Lict et les habitz », « La Prière », « De la table », « Le Meuble commun de la salle et de la chambre », « De ne laisser l'estude », « De bien étudier », « L'ingratitude », « L'ingratitude encore ». La seconda parte contiene anche tre dialoghi intorno a « l'Estude », un dialogo intorno al « Livre », « L'ecritoire », « La Prononciation et les accens ». I testi francesi furono stampati in lettere « civilité », i testi fiamminghi in romano. Plantin spiegò in un prologo, datato « de nostre imprimerie, ce XVIII iour de Decembre, M.D.LXVI », che degli amici l'avevano spinto ad aggiungere quattro dialoghi, il testo francese dei quali fu stampato, questa volta, in italico. Questi dialoghi hanno per titolo: « Les Nombres », « La Musique », e « L'Ecriture et l'imprimerie ». Questo ultimo dialogo è molto importante per la storia tecnica della tipografia; fu scritto probabilmente da Plantin stesso. I testi introduttivi dell'opera contengono inoltre alcune poesie di Plantin: una dedica in versi « aux excellens et magnifiques seigneurs, messigneurs les bourghemaistres, eschevins et prudent senat de la très renommée ville d'Anvers », una dedica in versi « Christophe Plantin imprimeur aux

prudens et experts maistres d'écolles et tous autres qui s'employent à enseigner la langue françoise », nella quale egli spiega come lasciò il mestiere di rilegatore per diventare stampatore; seguono delle strofe col titolo « Le mesme aux jeunes enfans de bon naturel ». Opera rarissima (due esemplari conosciuti, entrambi nel museo Plantin-Moretus).

*Bibl.*: Rooses, *Plantin*, p. 103; *Musée*, pp. 63 e 157.

## ERBARI

- 229 MATTHIAS DE LOBEL: *Kruydtboeck oft beschrijvinghe van allerleye Ghewassen, Kruyderen, Hesteren end Gheboomten* [Erbario o descrizione di tutti i tipi di piante, erbe, arbusti e alberi]. Antwerpen, Chr. Plantin, 1581. In-fol. (fig. 78)

È uno dei numerosi erbari e studi botanici che pubblicò Plantin. Egli era l'editore ricercato dai più grandi botanici del suo tempo: Roberto Dodoens (Dodonaeus, nato a Malines nel 1518, morto a Leida nel 1585); Mathias de Lobel (Lobelius, nato a Lilla nel 1538, morto a Highgate nel 1616), Charles de l'Escluse (Clusius, nato ad Arras 1526, morto a Leida nel 1609).

Plantin pubblicò nel 1576 la *Plantarum, seu stirpium historia* di Mathias de Lobel, in due parti. Egli stesso stampò la prima parte, che conteneva 1473 tavole (di cui la metà era già usata per la stampa delle opere di Dodoens e di Ch. de l'Escluse). La seconda parte, le *Nova stirpium adversaria*, che il Lobel aveva composto in collaborazione con P. Pena, fu in realtà eseguita a Londra da Thomas Purfoot nel 1571. Plantin acquistò 800 esemplari di questa edizione al prezzo di 1200 fiorini e si accontentò di cambiare il frontespizio mettendoci il proprio nome. In seguito acquistò, per 120 fiorini, 250 delle 272 tavole che Purfoot aveva fatto eseguire. Queste tavole gli giunsero il 4 maggio 1580, ed egli le usò ancora nella edizione fiamminga della *Plantarum seu stirpium historia* apparsa nel 1581, con il titolo di *Kruydtboeck* (erbario).

*Bibl.*: Ruelens-De Backer, p. 229; *Biografie Nationale*, V, p. 459-460. — Rooses, *Plantin*, p. 377; *Musée*, p. 51. — Delen, *Gravure*, II/1, p. 139. — Nissen, p. 111.

- 230 *Quattro legni raffiguranti piante*, impiegati nei diversi erbari e studi botanici pubblicati da Plantin.

I due primi legni provengono dalla stamperia di Jean van Loe (Loeus) che pubblicò le prime edizioni del *Kruydtboeck* (erbario) di Dodoens.

Plantin acquistò questa collezione di legni, che comprendeva più di un migliaio di tavole, nel 1581 dalla vedova del suo collega per 420 fiorini. Egli aveva già acquistato, nel 1580, 250 tavole della edizione londinese dei *Nova stirpium adversaria* di Pena e di Lobel. Nel frattempo Plantin fece disegnare e incidere dai suoi artisti abituali qualche altro centinaio di tavole per ornare gli studi botanici di Dodoens, Ch. de L'Escluse e Lobel. Nel 1581 pubblicò col titolo di *Plantarum seu stirpium icones* una raccolta di tutte le figure di piante che egli possedeva in quel tempo con una descrizione sommaria redatta da Lobel; vi erano 2181 tavole. J. Moretus ne fece incidere altre ancora, in parte dal figlio di Virgilio Solis a Francoforte e in parte da altri incisori tedeschi e olandesi.

Nel 1659 Balthasar II Moretus poté negoziare con Pietro van Waesberghe, il grande editore di Amsterdam, la vendita di 3180 figure di piante che erano in suo possesso. L'acquisto non fu però concluso, e la collezione restò nella stamperia plantiniana.

Bibl.: Rooses, *Plantin*, p. 298. — *Musée*, p. 221-223.

#### ATLANTI

- 231 PIETER HEYNS: *Spieghel der werelt*. Antwerpen, Ghedruct by Christoffel Plantyn, 1577. In-4° obl.

Prima edizione del primo « atlante tascabile » moderno; si trattava di una riduzione del celebre *Theatrum orbis terrarum* di Abraham Ortelius, che, pubblicato prima da Gilles Coppens van Diest (1570-1579), fu stampato a partire dal 1579 da Plantin.

Nella esecuzione di questo atlante tascabile, Plantin si limitò a stampare i testi tipografici. Philipp Galle, che incise e stampò le carte, diresse l'impresa, un maestro di scuola di Anversa, Pieter Heyns, fu incaricato, a sua richiesta, di redigere i testi della edizione fiamminga e dell'edizione francese; in alcuni versi posti all'inizio del testo fiammingo si nota l'inquietudine che egli provava pensando al contegno che avrebbe avuto Abraham Ortelius quando avesse appreso l'esistenza di questa contraffazione e la risposta che gli diede Galle a questo riguardo: « Ortelius è assente: io mi incarico di spiegargli, al suo ritorno, che il nostro libro non gli sarà di alcun pregiudizio; intanto occorre mettere mano all'opera, poichè questa impresa non abbia ritardo ». E, infatti, non sembra che Ortelius avesse interposto delle difficoltà, al proprio ritorno: egli restò come prima l'amico intimo di Galle e di Plantin.

L'opera ebbe un successo meritato. L'edizione fiamminga del 1577

fu ristampata nel 1579, 1583, 1596, 1598 e 1599. L'edizione francese del 1579 fu seguita da altre nel 1583, 1588, 1590, 1601 (?), 1602 e 1609.

Nel 1585 Galle fece stampare una edizione latina, il cui testo fu redatto dal medico e poeta Hugo Favolius, e che conobbe lo stesso successo delle precedenti (nuove edizioni nel 1589, 1590, 1595, 1601, 1609, 1622). Se fu stampata soltanto una edizione spagnola (Anversa, J. B. Briant, 1601 o 1602), le edizioni in lingua italiana si susseguirono con rapida cadenza (prima edizione nel 1593). D'altra parte, tanto in Italia che in Inghilterra e in Germania furono fatte varie contraffazioni.

Questi atlanti tascabili di Galle-Plantin, continuamente aumentati e modificati, non più curati, dopo il 1598 da Galle e dalla tipografia plantiniana, le cui tavole restavano tuttavia ancora in circolazione, e che si presentavano con titoli diversi (prima *Spieghel der Werelt* o in francese *Miroir du Monde*, poi *Kort begriip des werelttoneel*, *Epitome du Théâtre du Monde*, *Enchiridion Theatri orbis terrarum*; *Epitome theatri Orteliani*, ecc.), pongono ancora numerosi problemi ma restano comunque una creazione originalissima e, nel loro tempo, un grande successo di editoria.

Bibl.: *Bibliotheca Belgica*, 1° serie, XII, H. 55. — van Ortrooy, p. 31.

#### MODELLI DI SCRITTURA

- 232 CLÉMENT PERRET: *Excercitatio alphabetica nova et utilissima variis expressa linguis et characteribus*. [Anversa, Plantin, 1569]. In-fol. oblungo (fig. 79)

Serie di 35 tavole incise in rame con dei modelli di scrittura in riquadri rinascimentali riccamente decorati. I modelli di scrittura furono incisi da Cornelius de Hooghe, i riquadri forse dall'artista il cui monogramma ATA figura sulla prima tavola.

È uno dei manuali di calligrafia più belli che siano stati pubblicati nel XVI secolo. L'autore Clemente Perret, di Bruxelles, specifica nel frontespizio che in quell'anno, 1569, non aveva ancora 18 anni. Egli pubblicò ancora presso Plantin, nel 1571, un altro album di calligrafia, *Eximiae peritiae alphabetum*, ancora più raro della *Excercitatio alphabetica*. Non si sa quasi nulla della sua vita.

Bibl.: Rooses, *Musée*, pp. 119, 122-123. — Funck, p. 278. — Delen, *Gravure*, II/1, pp. 142-143. — C. Claire, *Clément Perret, calligrapher*, in: *The Library*, 1956. — C. Clair, *Clément Perret, calligrapher: an addendum*, in: *The Library*, 1958.

Plantin non ebbe il monopolio del libro illustrato nei Paesi Bassi; ma in questo genere, come in tutto ciò che riguarda l'arte del libro, egli superò di gran lunga i suoi colleghi; il numero delle opere illustrate che pubblicò e il numero di illustrazioni che si trovano nelle sue opere sono eccezionali, anche per noi moderni. Pure in questo campo egli si mostrò uno dei più grandi stampatori del suo secolo.

Le sue illustrazioni furono eseguite dai migliori artisti dell'epoca. Questi artisti non lavorarono presso di lui, a parte alcune eccezioni, e non riservarono la loro produzione soltanto a Plantin, ma «l'architipografo» fu il loro principale cliente ed è in seguito alle opere uscite dalla stamperia plantiniana che essi acquistarono una fama mondiale al punto di essere copiati anche da incisori della America Latina e da artisti dell'Asia Orientale.

L'illustrazione plantiniana è il vero modello di illustrazione del libro di Anversa che, a quell'epoca, si identificava con il libro dei Paesi Bassi. Tuttavia Plantin, non contento di essere alla testa di questo movimento, sembra averlo diretto su nuovi sentieri: mentre gli incisori fiamminghi illustratori di libri subirono, fin verso il 1550, una forte influenza tedesca, cessarono, poco a poco, dopo questa data, di copiare Dürer e Holbein, per rivolgersi verso la Francia e Parigi. Questa penetrazione della influenza francese deve ancora essere studiata nei particolari, ma il ruolo di Plantin può essere considerato sicuro e preponderante. Fu lui che, in gran parte, aprì la porta dei Paesi Bassi all'illustrazione francese, come pure fu lui che diffuse nel paese l'impiego dei caratteri tipografici di tipo francese. Ciò è tanto più interessante, perchè l'arte della stampa nella medesima epoca era sotto la preponderante influenza italiana.

Di rimando, l'illustrazione fiamminga, allora in pieno sviluppo, trovò in questa seconda metà del secolo XVI la strada della Francia; e di nuovo Plantin funzionò come collegamento. Non possiamo fare a meno di citare qui il giudizio di Mlle J. Duportal nella sua grande opera, «*Etudes sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*». La parte avuta nella produzione francese dalle edizioni della casa Plantin di Anversa è incontestabile; numerose testimonianze lo confermano. Tuttavia si può constatare che si tratta di una influenza francese «*retour de l'étranger*». Paragonando le illustrazioni dei libri francesi e fiamminghi pub-

blicati intorno al 1600 si ha l'impressione di un fatto parallelo più che di una filiazione».

L'illustrazione aveva bisogno allora della cooperazione di due artisti che talvolta potevano essere anche una sola persona, ma che spesso erano separati: il disegnatore e l'incisore.

Il disegnatore era il vero creatore; l'incisore si accontentava di tradurre fedelmente le sue indicazioni sul legno o sul rame. Sono dunque, in ultima analisi, i disegnatori che hanno improntato l'illustrazione plantiniana e l'illustrazione fiamminga in genere. Essi furono, ciò nonostante, i meno ben retribuiti. Così, per gli *Emblèmes di Sambucus*, l'incisore ricevette fino a 15 patars, mentre il disegnatore si dovette accontentare di 6 o 8 patars per la «*portraicture*» di ogni emblema. Il 19 agosto 1564 noi troviamo che l'incisore fu pagato «*pour 5 figures de Sambucus 5 florins 5 sous*», e il disegnatore «*pour la portraicture de sept figures 3 florins 10 sous*». Nel secolo seguente Rubens stesso sarà pagato meno dei suoi interpreti: a quell'epoca il lavoro tecnico rendeva maggiormente della creazione artistica.

Plantin visse in un periodo in cui l'illustrazione del libro era, per così dire, riservata esclusivamente agli incisori su legno; e la xilografia domina nelle sue opere. Tuttavia egli fu uno dei primi a introdurre nei Paesi Bassi la incisione su rame nell'arte tipografica.

Tale forma di illustrazione non era ignota. Colard Mansion, di Bruges, aveva già pubblicato, nel 1484, uno dei primi libri illustrati secondo questa tecnica.

Ma aveva trovato pochissimi imitatori. Si può dire anzi che con la raccolta di tavole *La Magnifique et sumptueuse Pompe funèbre faite aus obsèques et funérailles de... Charles V*, Plantin aprì una nuova epoca per la illustrazione del libro fiammingo e che definitivamente introdusse l'impiego del «*taille-douce*» nel libro (anno 1566) con le *Vivae imagines partium corpori humani di Vesalio* e *Valverde*, opera tipografica ornata di un frontespizio e di incisioni su rame.

Si può discutere se questa novità fosse o no un beneficio e se l'unità architettonica del libro non ne fosse compromessa, ma un fatto resta: la nuova maniera conquistò immediatamente il pubblico. Il ruolo storico di Plantin è quello d'esserne stato il principale promotore nei Paesi Bassi.

A partire dal 1570 egli stesso impiegò sempre maggiormente questo tipo di illustrazione. Soprattutto per merito delle sue opere illustrate con incisioni su rame la scuola grafica fiamminga fece sentire la propria influenza in Francia.

## I DISEGNATORI PLANTINIANI

Uno dei primi disegnatori che lavorarono per Plantin fu Hieronymus Cock, le cui composizioni incise all'acquaforte illustrano *La Magnifique et Sumptueuse Pompe Funèbre de Charles-Quint*, il primo capolavoro del grande tipografo pubblicato nel 1599. La collaborazione dell'uomo che doveva divenire uno dei più grandi stampatori del Rinascimento nordico ed esercitare una influenza significativa per l'evoluzione della illustrazione del libro, e del maestro che fu il più grande editore di stampe del suo tempo, un vero simbolo nella storia delle arti grafiche dei Paesi Bassi nella seconda metà del XVI secolo. Ma benchè Plantin e Cock siano restati amici durante la loro vita e abbiano intrattenuto relazioni commerciali, la loro collaborazione sul piano artistico non continuò per molto tempo.

Per la verità, il carattere particolare della illustrazione plantiniana si manifesta soltanto dopo il ritorno del maestro ad Anversa, nel settembre 1563, dopo una assenza forzata di 20 mesi per vicende religiose. Ha inizio allora, nella produzione del grande stampatore, una era nuova che Max Rooses considera, a torto o a ragione, la più importante di tutta la sua attività per la storia del libro. Durante questo periodo che comprende gli anni 1563-1567, l'illustrazione delle opere pubblicate da Plantin risente dell'influenza francese, o piuttosto si adegua allo spirito dei tempi nuovi che il maestro aveva avuto modo di rilevare nel libro francese e che diffuse largamente.

Fu durante il suo soggiorno nella capitale francese che Plantin si legò a Geoffroy Ballain, artista abbastanza misterioso, che conosciamo soltanto attraverso i registri di contabilità del tipografo. Questo Ballain gli fornì, dal 1564 al 1567, numerosi disegni per ogni sorta di illustrazioni (frontespizi, cornici, vignette, fregi, ecc.), intagliati in legno da diversi incisori, fra i quali Jean de Gourmont, un altro francese, che fu uno dei più attivi.

A partire da questi stessi anni 1563-1564, apprendiamo dai registri contabili di Plantin altri nomi di disegnatori per l'incisione su legno. Uno dei più interessanti, Pieter Huys, artista di Anversa di notevole fama, collaborò con Plantin disegnando delle composizioni destinate ad essere incise su legno e gli fornì inoltre le belle incisioni a bulino per l'*Anatomia di Vesalio* e la *Bibbia Poliglotta*. Pieter Huys eseguì pure per la stamperia di Plantin delle iniziali ornate, delle cornici, dei frontespizi e

soprattutto le illustrazioni per quei gioielli tipografici che sono gli *Emblèmes di Sambucus et di Junius*.

Alla illustrazione del libro di *Sambucus* collaborò pure il pittore Lucas d'Heere di Gand (1534-1584). Bisogna tuttavia supporre che i suoi disegni non soddisfacessero lo stampatore, poichè egli ne fece rifare 81 a Pieter Huys; e da allora il nome di Lucas d'Heere sparì dai registri di Plantin.

L'artista più dotato, impiegato in quel tempo da Plantin, fu Pierre van der Borcht, che si stabilì definitivamente ad Anversa dal 1572. Egli rimase, dal 1565 fino alla sua morte, avvenuta nel 1608, uno dei collaboratori più fedeli del grande tipografo e del suo successore. Si deve a lui il disegno di numerose composizioni incise su legno e il suo nome è legato a quasi tutte le belle xilografie realizzate da Plantin, cioè agli *Emblèmes di Sambucus*, *Junius* e *Alciato*, agli erbari di Dodoens, de l'Escluse ecc. Tuttavia nella seconda metà del secolo XVI l'incisione su rame sostituì l'incisione su legno, quindi anche Pierre van der Borcht disegnò per gli incisori al bulino, come i fratelli Johan e Hieronymus Wiericx, Pieter Huys e Abraham de Bruyn. Non è soltanto per aver fornito numerosi disegni da incidere su legno o rame che Pierre van der Borcht è intimamente legato alla storia della prima tipografia. Egli stesso eseguì molte tavole, soprattutto all'acquaforte, ed in questo campo ebbe considerevole importanza. Il suo stile caratteristico, le sue figure allungate e serpentine, dalle teste piccole, lo riallacciano al manierismo di Anversa dell'ultimo quarto di secolo, di cui egli resta uno dei rappresentanti di più alto interesse.

Un altro manierista non meno secondo fu il pittore Marten de Vos, il quale dal 1580 circa, fino alla sua morte, avvenuta nel 1603 fornì a Plantin e al suo successore Jean Moretus dozzine di disegni per illustrare, con belle incisioni su rame, i messali, i breviari, i libri d'ore, ecc. Le sue figurine slanciate in atteggiamenti graziosi sono più passute di quelle di Van der Borcht e hanno un notevole valore decorativo. Il disegno a penna lumeggiato al bistro acquarellato fu da lui preferito e ciò costituisce la caratteristica più tipica del suo stile.

Più difficile da giudicare è l'opera di Crispin van den Broeck. Uscito, come Marten de Vos, dalla scuola romanizzante di Frans Floris, il suo stile si avvicina alla magniloquenza dei suoi colleghi, senza avere tuttavia l'eleganza del tratto di Pierre van der Borcht o il gusto del bel modellato di Marten de Vos. Per concludere notiamo che, fra i disegni eseguiti per la stamperia di Plantin destinati ad essere riprodotti, quelli che vennero incisi

su rame sono conservati per la maggior parte al Museo Plantin-Moretus. Al contrario, quelli che dovevano essere incisi su legno, furono eseguiti direttamente sulla tavola e non esistono evidentemente più, salvo qualche raro esemplare che per ragioni varie non fu mai intagliato.

- 233 Quattro disegni su legno destinati all'illustrazione di: J. B. HOUWAERT - *Pegasides pleyn, ende den lust-hof der maeghden*. Antwerpen, Christoffel Plantijn, 1582-1583; 16 libri in 2 voll. In-4°.

mm. 155 x 118. Penna a china su fondo a guazzo bianco. Probabilmente eseguiti da Marten de Vos. Era stata prevista una serie di 16 legni preparati nel medesimo modo, che non furono mai eseguiti, ma sostituiti nel libro di J. B. Houwaert (cfr. il n. seguente) da rami incisi da Hieronymus Wiericx.

Bibl.: F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, nn. 128-1, 128-2, 128-10, 128-12.

- 234 J. B. HOUWAERT: *Pegasides pleyn, ende den lust-hof der maeghden*. [La pianura di Pegaso e il giardino del piacere delle vergini]. T'Antwerpen, bij Christoffel Plantijn, 1582-1583, 16 libri in 2 voll. In-4°. (fig. 80)

Il titolo generale reca la data 1583; ma ogni singolo libro è datato 1582. All'inizio di ogni libro gli stemmi dell'autore, incisi da Abraham de Bruyn e una tavola eseguita a bulino da Johan Wiericx. Il primo libro è inoltre preceduto da un ritratto dell'autore anch'esso dovuto a J. Wiericx. In un primo momento Plantin aveva avuto l'idea di illustrarlo con delle xilografie (vedi il numero precedente). Il « *Pegasides pleyn* » fu uno dei rari lavori di J. B. Houwaert che non avesse alcuna tendenza politica o religiosa. Incontrò grande favore, a suo tempo, perché il poeta cantava e lodava, in ogni tono, le virtù delle donne. Queste ultime o almeno quelle di Bruxelles, dove il poeta risiedeva, gli mostrarono tutta la loro riconoscenza. Una deputazione di giovanette gli fu inviata per coronarlo di alloro e lo trattò come un semidio. Questo successo lusinghiero gli ispirò un'altra opera sul medesimo argomento: *Den handel der Amouresbeyt* (Il commercio d'amore), che fu pubblicata solamente nel 1621, molto tempo dopo la sua morte.

Bibl.: *Bibliotheca Belgica*, 1° serie, XII, H. 15. — *Biographie Nationale*, IX, p. 559. — Ruelens-De Backer, p. 249. — Alvin, p. 329. — Rooses, *Plantin* p. 344; *Musée*, p. 228. — Funck, p. 337. — Delen, *Gravure*, II/1, p. 149-161.

- 235 MARTEN DE VOS - *La Resurrezione* (fig. 81)

mm. 268 x 167. Penna e bistro acquarellato. Ripassato al bulino per l'incisione. Firmato e datato in basso, a sinistra: M. D. VOS F. 1588.

Appartiene a una serie di 8 disegni preparatori per incisioni destinate alla illustrazione di un messale in-folio. Inciso su rame da Hans Collaert.

Bibl.: F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 103.

PIERRE VAN DER BORCHT - *Quattro disegni*

- 236 S. Giovanni Evangelista

- 237 La Circoncisione

- 238 L'Adorazione dei Magi

- 239 S. Luca

mm. 82 x 59. Penna e china acquarellata. Ripassato al bulino per l'incisione. Appartiene a una serie di tredici disegni preparatori per l'illustrazione di un breviario.

Bibl.: F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, nn. 8/4, 5, 12, 13.

- 240 CRISPIN VAN DEN BROECK - *Nostra Signora dei sette dolori* (fig. 82)

mm. 437 x 295. Penna al bistro e china acquarellata.

La Vergine è rappresentata piegata su se stessa con le mani giunte in preghiera e il petto trapassato da una spada. Intorno vi sono 7 medaglioni che illustrano i « misteri dolorosi » della sua vita (la Circoncisione, la Fuga in Egitto, Gesù fra i dottori, Il Trasporto della croce, Cristo crocifisso, la Deposizione dalla croce, Il Seppellimento). Inciso su rame da Hieronymus Wiericx, per il conte Jean Moflin, abate di Bergues-Saint-Winnoc, corrispondente di Plantin.

Bibl.: M. Rooses, *Les Frères Wiericx à l'imprimerie plantinienne*, pp. 10 e seg., 23-24. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 132.

- 241 HIERONYMUS WIERICX - *Nostra Signora dei sette dolori*

mm. 42 x 29.

Incisa dal disegno di Crispin van den Broeck (si veda il n. precedente).

Plantin, come abbiamo visto, si interessava particolarmente alla illustrazione dei libri.

Durante il primo periodo della sua carriera egli impiegò soprattutto le incisioni su legno. Ma a partire dal 1566, le sue preferenze passarono alla illustrazione in «taille-douce». Riservò allora alla xilografia un ruolo secondario e la utilizzò soltanto nei casi in cui l'incisione su rame si prestava meno: in particolare per i marchi tipografici, per le iniziali ornate e per le figure di fine capitolo. I Moretus seguirono il suo esempio. Il Museo Plantin-Moretus conserva circa quindicimila legni che vennero usati nella stamperia plantiniana, e quasi tutti appartengono al tempo di Plantin. Di questi 15000 legni, circa 3000 furono incisi per gli erbari pubblicati da Plantin e dai Moretus; molti altri furono destinati a illustrare Bibbie, libri liturgici, libri di allegorie, molte iniziali, marchi tipografici, incorniciature e frontespizi. I legni destinati a illustrare opere di storia, di geografia, di matematica, di archeologia, di cosmografia, non sono meno numerosi.

Fac-simile di testi runnici e gotici stanno accanto a ritratti e a rappresentazioni di monete classiche e a geroglifici (molto fantasiosi).

I principali incisori che lavorarono per Plantin furono:

Arnaud Nicolai: probabilmente nato ad Anversa; divenne maestro della Gilde di S. Luca nel 1550. Incisore particolarmente fecondo, lavorò per Plantin dal 1555 al 1572 circa. Nel 1585 egli è citato per l'ultima volta in un atto e viene descritto come «out en ongevallig» (vecchio e caduco). Monogramma: A.

Cornelis Muller: Il suo monogramma — una C — appare nelle illustrazioni di libri stampati ad Anversa a partire dal 1561. Lavorò per Plantin dal 1564 al 1572 circa. Sono note sue xilografie apparse su libri usciti da altre tipografie di Anversa fino al 1576. Egli si distinse soprattutto per il lavoro impeccabile.

Gerard Jansen van Kampen: Maestro nel 1560; egli risulta, nel 1565, come libraio e mercante di stampe a Breda. Lavorò per Plantin dal 1564 al 1584 circa. Fu uno degli illustratori più attivi e più abili del suo tempo.

Antonij van Leest: nato ad Anversa circa il 1545, divenne maestro nel 1566. È probabile che dal 1572 al 1575 abitasse a Parigi. Egli lavorò per Plantin dal 1566 al 1584. Nel 1585, dopo la presa di Anversa da parte delle truppe spagnole, i suoi beni furono sequestrati. Morì probabilmente verso il 1592.

Oltre a questi incisori xilografi che, si può dire, lavoravano regolarmente per Plantin, altri artisti gli fornirono occasionalmente dei legni: come Willem van Parijs, incisore e libraio di Anversa, morto prima del 17 dicembre 1587 e il misterioso Jean Cressone (chiamato pure Crissone, Cressione, Crisoone, ecc.) divenuto maestro nel 1570. Così ancora gli incisori francesi Jean De Gourmont (in rapporti con Plantin nel 1565) e Max Duchesne (in rapporto con Plantin nel 1568), come anche l'incisore di Strasburgo Bernard Jobin che, nel 1572, gli creò un marchio tipografico.

- 242 *Aristeo, Aretusa, Proteo e Cirene in una raffigurazione simbolica.* Legno originale inciso da A. van Leest.

Da un disegnatore sconosciuto (senza dubbio della scuola romanizzante di Frans Floris). Usato in: Cornelius Gemma, *De Arte Cyclognomica tomi III*, Anverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1569, in-4°, p. 96.

È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

Bibl.: Ruelens-de Backer, p. 95. — Rooses, *Musée*, p. 119 e p. 183. — Delen, *Gravure*, II/1, p. 134. — Van Ortroij, *Bio-Bibliographie de Gemma Phrysius*, Bruxelles, 1920, p. 130.

- 243 *Parte della volta celeste con la raffigurazione di qualche costellazione e di segni dello zodiaco.* Legno originale probabilmente inciso da A. van Leest.

Usato in: Cornelius Gemma, *De Prodigiosa specie, naturaq. cometarum qui nobis effulsit altior lunae sedibus, insolita prorsus figura, ac magnitudine, anno 1577, plus septimanis 10. Apodeixis tum physica tum mathematica.* Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1578. È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

Bibl.: Van Ortroij, *Bio-Bibliographie de Gemma Phrysius*, Bruxelles, 1920, p. 130.

## I LIBRI LITURGICI

Plantin aveva ottenuto nel 1569-70 il monopolio della stampa e della vendita in Spagna e nelle colonie spagnole dei breviari e messali riveduti secondo i dettami del Concilio di Trento.

Essendosi assicurata una vendita regolare, egli si affrettò a far stampare dei volumi che sono capolavori tanto dal punto di vista tipografico che per le loro illustrazioni. A partire dal 1570, i disegnatori e incisori su legno abituali di Plantin dedicarono la maggior parte della loro attività alla produzione di tavole per messali e breviari in-folio, in-quarto, in-ottavo e di formato minore, che venivano pubblicati a rapida cadenza. Centinaia di xilografie vennero così alla luce, per esempio dal dicembre 1571 al febbraio 1575, soltanto Gerard Jansen van Kampen fornì 66 tavole. Un discreto numero di legni originali viene ancora conservato nel Museo Plantin-Moretus, benchè questa parte delle collezioni sia meno completa di quelle delle allegorie e degli erbari.

- 244 *L'Adorazione dei pastori*. Legno originale inciso da G. Jansen van Kampen da P. van der Borcht.

Usato nel *Missale Romanum* in-fol. del 1575. È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

Bibl.: Rooses, *Bois gravés*, I, tav. II.

- 245 *Cornice con scene religiose (Martiri)*. Legno originale inciso da A. van Leest da un disegno di P. van der Borcht.

Usato nel *Missale Romanum* in-fol. del 1574. È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

#### LE INIZIALI PLANTINIANE

Come per i caratteri tipografici e per i marchi di stampatore, Plantin riunì nel corso della sua lunga carriera una collezione di iniziali che supera per qualità, quantità e varietà tutto ciò che gli altri stampatori della sua epoca potevano possedere. I legni originali di queste iniziali sono ancora per la maggior parte conservati al Museo Plantin-Moretus. In tutto, Plantin impiegò 19 serie differenti di iniziali: 5 con ornamenti grotteschi, figure e festoni (di cui una in caratteri ebraici), 3 con ornamenti di fiori, 3 con rappresentazioni derivate dalla Bibbia, 3 con

un ornamento nello stile dei caratteri «civilité», 3 del tipo gotico arrotondato, 2 del tipo gotico tedesco. Egli ne fece inoltre incidere altre 12 serie, per la maggior parte incomplete, che non impiegò mai. Durante i secoli XVII e XVIII i Moretus completarono questa collezione con 9 alfabeti di soggetto religioso e 6 alfabeti con ornamenti di fiori per i loro messali e breviari.

Bibl.: Rooses, *Index Characterum*.

- 246 [PIETER HEYNS], *ABC, oft exemplen om de kinderen bequamelick te leeren schrijven inhoudende veel schoone sentencien tot onderwijsinghe der ionckheyt* [ABC, o esempi per insegnare ai bambini a scrivere in modo conveniente, con belle massime per istruire la gioventù]. Antwerpen, Christoffel Plantijn, 1568, In-8°.

Opera rarissima. 28 fogli stampati da una sola parte in carattere «civilité». Il testo propriamente detto comprende 24 fogli; ogni foglio contiene: 1°, una maiuscola in stile grottesco; 2°, una massima religiosa o morale; 3°, lo sviluppo di quella massima in 6 versi (testo grande); 4°, alcune lettere dell'alfabeto scritte in maniere diverse; 5° quattro versi (testo piccolo). Una edizione francese di quest'opera fu probabilmente stampata; in due cataloghi di Plantin conservati manoscritti è notato «ABC pour apprendre à écrire en françois 7 sous 1/4. Idem en flameng, 7 sous 1 1/4. Idem sonder schrift 7 sous 1». L'ultimo accenno si riferisce a una edizione (un quaderno da scolaro), dove non furono riprodotte che le maiuscole. L'Autore di questo piccolo ABC era Pieter Heyns, nato ad Anversa nel 1537, ove esercitò per parecchi anni la professione di maestro di scuola all'insegna dell'Alloro. Era contemporaneamente poeta fiammingo e poeta francese e si occupava pure di geografia. Verso il 1588 si ritirò in Olanda, dove aprì ad Harlem una scuola che ebbe egualmente come insegna l'alloro. Morì all'inizio del 1598.

Bibl.: *Bibliotheca Belgica*, 1° serie, XII, H 52. — M. Sabbe, *Pieter Heyns en de Nimfen uit de Lauwerboom...*, Anversa-L'Aia, 1929. — Rooses, *Plantin*, p. 240. — *Musée*, p. 351.

- 247 *Cartigli raffiguranti il culto di Bacco e di Cerere*

Legni originali per il frontespizio dell'ABC di Pieter Heyns, uno per la stampa in nero, l'altro per la stampa in rosso.

248 *Iniziali* usate nell'ABC di P. Heyns.

Fanno parte di un alfabeto di maiuscole a fogliami con delle figurine di uomini, di donne e di animali. I 24 legni originali sono ancora conservati al Museo Plantin-Moretus (mm. 60 x 60).

*Bibl.*: Rooses, *Plantin*, pp. 178-240. — *Musée*, pp. 84-85. — *Index characterum*, II, n. 4.

249 *Iniziali* di alfabeto romano e greco, con decorazioni a grottesche: satiri, animali fantastici e figure umane. (fig. 83)

I 23 legni originali dell'alfabeto romano e i 12 legni dell'alfabeto greco sono ancora conservati al Museo-Plantin-Moretus. La lettera Y dell'alfabeto romano è datata 1570; la lettera A dell'alfabeto greco è del 1573. Usate nella Bibbia Poliglotta (mm. 50 x 50).

*Bibl.*: Rooses, *Plantin*, p. 342. — *Musée*, p. 88. — *Index characterum*, II, nn. 7 e 8.

250 *Iniziali grandi e iniziali minori*, raffiguranti amorini che suonano diversi strumenti musicali, piccole figure ignude e paffute del genere di « amori » di Otto Venius.

L'alfabeto non comprende che una A e quattro D differenti di grande formato (mm. 76 x 76), una G, una M, e quattro S di formato minore (mm. 35 x 35). Furono usate nell'opera di De la Hèle: *VIII Missae quinque, sex et septem vocum* (Plantin, 1578). I legni originali sono ancora conservati al Museo Plantin-Moretus.

*Bibl.*: Rooses, *Plantin*, p. 30; *Musée*, p. 189; *Index characterum*, II, n. 17.

251 *Iniziali istoriate*, raffiguranti soggetti tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento e dalla Leggenda aurea, con cornice a grottesche.

Serie di 22 lettere usate nell'opera di De la Hèle: *VIII Missae quinque, sex et septem vocum*, mm. 84 x 84. (Plantin, 1578). Dello stesso stile e fattura e probabilmente eseguite dagli stessi artisti di una serie di 11 pezzi leggermente più grandi (mm. 90 x 90) recanti i monogrammi del disegnatore Pierre van der Borcht e dell'incisore A. van Leest, che li eseguirono nel 1571. Queste lettere furono usate pure nelle *Messe* di G. de la Hèle. I legni originali delle due serie sono ancora conservati al Museo Plantin-Moretus.

*Bibl.*: Rooses, *Plantin*, p. 302. — *Musée*, p. 368. — *Index characterum*, II, nn. 6 e 14.

I MARCHI DELLA STAMPERIA PLANTINIANA

*Plantin e i suoi successori fecero incidere, tanto su legno che su rame, un numero straordinario di marchi tipografici; noi ne conosciamo in tutto 115. Plantin stesso non ne fece eseguire meno di 68 (di cui 14 non furono mai impiegati). Al tempo di Plantin, essi furono eseguiti soprattutto su legno; ma con i Moretus prevalse il rame. Un grande numero di legni e di rami originali è ancora conservato al Museo Plantin-Moretus.*

*Il primo marchio di Plantin rappresenta un vignaiuolo che sta per tagliare un tralcio di vite intrecciato ad un olmo, con il motto Exerce imperium et ramos compesce fluentes; fu usato soltanto nel 1555. Il secondo rappresenta una vite carica di grappoli intrecciata a un albero, con la dicitura Christus vera vitis; questo fu usato nel 1556 e nel 1557.*

*Plantin adottò nel 1557 il marchio definitivo che verrà poi impiegato durante più di tre secoli da lui e dai suoi successori; esso rappresenta una mano che esce da una nuvola e tiene un compasso, di cui una delle punte è appoggiata sopra una tavoletta e l'altra traccia un circolo. Fra le punte del compasso (o talvolta intorno al compasso) sventola una bandierina recante il motto Labore et Constantia. Il compasso è una rappresentazione simbolica del motto: l'asta girevole rappresenta il lavoro, l'asta fissa la costanza. Più tardi, due figure, raffiguranti l'una il lavoro, l'altra la costanza, si aggiunsero alla composizione primitiva. Nel XVII secolo Rubens sostituì il vignaiuolo che rappresenta il lavoro con un Ercole.*

*Bibl.*: Rooses, *Index characterum*, pp. 12-13. — G. van Havre, *Les Marques typographiques de l'imprimerie plantinienne*, Anversa, 1911.

252 *Marchio tipografico* comune a tre grandi editori-tipografi di Anversa del 1575: Plantin, Ph. Nutius e la vedova di J. Steelsius. Legno originale inciso da Gerard Jansen van Kampen da un disegno di Pierre van der Borcht, realizzato per accompagnare il titolo delle *Decretales Gregorii IX*, pubblicate nel 1573 dai tre editori.

Questo legno porta il monogramma di Gerard Jansen van Kampen e di Pierre van der Borcht.

È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

*Bibl.*: Rooses, *Index characterum*, III, n. 3. — Van Havre, n. 26.

- 253 *Marchio tipografico di Plantin*, raffigurante il compasso plantiniano in una cornice ornamentale. Dietro il compasso, una veduta di città. Legno originale.

Regalo di Bernard Jobin « tailleur de figures à Strasborgh », offerto a Plantin per mezzo di Jean Moretus, alla fiera di Francoforte nel settembre 1572 (lettera di J. Moretus a suo suocero, 12 settembre 1572: « ... qu'il la avoit taillée pour vous la donner priant que la prinsiez en gre ... et si lui en baillies quelque chose encontre qu'il estoit content, sinon que il seroit joyeux d'entendre qu'elle vous plust, et n'a faict sinon à playsir la ditte marque à cause que vous estes tel imprimeur ... »). Disegnato dall'artista svizzero Tobias Stimmer (1539-1582).

Non fu usato che nel *recto* dell'ultimo foglio bianco del *Thesaurus Theutonicae Linguae*, 1573.

È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

Bibl.: Rooses, *Index characterum*, III, n. 2. — Van Havre, n. 27. — A. J. J. Delen, *Antwerpsche drukkersmerken*, in *De Gulden Passer*, 1; *Gravure*, II/1, p. 133.

- 254 *Marchio tipografico di Plantin* del tipo corrente, usato per l'opera: *Phillippi II Regis catholici edictum de librorum prohibitorum catalogo observando*, 1570. In-8°. Legno originale.

È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

Bibl.: Van Havre, n. 21.

- 255 *Marchio tipografico di Plantin* del tipo corrente, usato per l'opera: *Listes des moyens généraux, résolus par son Altesse Monseigneur le Prince d'Oranges, le conseil d'Etat et les Estatz généraux*, 1578. In-4°. Legno originale.

È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

Bibl.: Van Havre, n. 33.

#### I LIBRI DI EMBLEMI

Data la predilezione che aveva per i libri illustrati, Plantin si interessò ai libri di emblemi che erano allora in voga e le cui illustrazioni rappresentavano l'attrazione maggiore. Nel 1561, stampò una edizione francese delle *Devises Néroïques* di Claude

Paradin; l'anno seguente fece una seconda edizione francese e una traduzione latina di questo volume. In seguito apparvero numerosi libri di emblemi di Alciato, J. Sambucus e H. Junius, che sono fra le realizzazioni più belle eseguite dagli incisori di Anversa in questo periodo di grande splendore della loro arte. Le serie di questi legni sono ancora conservate al Museo Plantin-Moretus.

- 256 JOANNES SAMBUCUS: *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*. Antwerpiae, ex Officina Christophri Plantini, 1564. In-8°. (fig. 84)

Edizione principe che comprende 213 tavole, di cui 46 rappresentano monete antiche appartenenti all'autore, e che egli pubblicò di seguito ai suoi *Emblèmes*. Una edizione fiamminga (in-16°) fu stampata nel 1566; una edizione francese in-16° nel 1567, ciascuna con 165 tavole di emblemi. Una seconda edizione latina apparve dal 1566, notevolmente aumentata con 231 incisioni e 90 figure rappresentanti monete; altre edizioni latine in-16° seguirono negli anni 1569, 1576, 1584 (alcuni esemplari recano l'indicazione della stamperia di Plantin di Anversa, altre quella di Leida ove molto probabilmente furono stampate) e 1599 (Leida, Chr. Raphelengius).

Bibl.: Ruelens-De Backer, p. 41. — Rooses, *Plantin*, p. 104. — Musée, p. 64; *De Plantijn'sche Uitgaven van « Emblemata Joannis Sambuci »*. — Volkman, *Bilderschriften der Renaissance*, Lipsia, 1923, p. 46. — Funck, p. 391. — Delen, *Gravure*, II/1, p. 124. — Praz, *Studies in seventeenth century imagery*, t. II, Londra, 1947, p. 148.

- 257 *Ritratto di J. Sambucus*, inciso per l'edizione dei suoi *Emblemata*.

Legno originale.

J. Szambot, detto Sambucus, di origine ungherese, era medico, umanista, filologo, storico (1531-1584). Viaggiatore infaticabile, egli soggiornò lungo tempo nei Paesi Bassi, dove Plantin lo incaricò della pubblicazione della maggior parte delle edizioni di testi classici, dei suoi *Emblèmes* e di qualche altra opera.

È stata aggiunta una tiratura di questo legno.

Bibl.: Rooses, *Emblemata Sambuci*, pp. 5 e 8.

258 *Xilografia per gli Emblemata di J. Sambucus*

Tiratura eseguita con legni originali.

Le tavole della edizione principe (1564) furono disegnate da Lucas d'Heere e Pieter Huys, e furono incise da A. Nicolaï, C. Muller, G. Janssen van Kampen. Le 55 nuove tavole della seconda edizione latina del 1566 furono disegnate da P. van der Borcht e incise dagli stessi artisti. I legni originali si trovano quasi tutti ancora al Museo Plantin-Moretus.

259 *Xilografia per gli Emblemi di Alciato*

Tiratura eseguita con legni originali.

Plantin era molto interessato a pubblicare l'opera del padre dell'emblematica moderna, il giureconsulto milanese Alciato. Ma mentre poté fare l'edizione principe delle opere degli imitatori di Alciato, Hadrianus Junius e J. Sambucus, per l'Alciato stesso dovette accontentarsi di essere in coda ad altri editori: Steyner d'Augsbourg, Chr. Wechel di Parigi, gli Aldi, Jean de Tournes, Guillaume Rouillé et Mathieu Bonhomme di Lione, ecc. Si sfogò allora sul numero delle edizioni: dal 1565 al 1648 egli e i suoi successori a Leida e ad Anversa stamparono non meno di 20 edizioni, la metà delle quali curata dal grande tipografo. Le 112 vignette della prima edizione furono disegnate dall'artista parigino Geoffroy Ballain (il quale si ispirò profondamente alle figure della edizione di Jean de Tournes, Lione, 1547) e incise da A. Nicolaï e G. Jansen van Kampen. Esse furono sostituite dopo il 1577 con altre figure riquadrate somiglianti a quelle che apparvero nelle edizioni di Hadrianus Junius e Sambucus, eseguite dagli xilografi abituali di Plantin.

*Bibl.*: Rooses, *Plantin*, p. 102-2. — *Musée*, p. 170. — H. Green, *Andrae Alciati Emblematum Flumen abundans*, Manchester-Londra, 1871. — Duplessis, *Les Emblèmes d'Alciat*, Parigi, 1884. — Funck, pp. 266-389. — Praz, *Studies in seventeenth century imagery*, vol. II, Londra, 1947, p. 7.

260 *Incisioni su legno per gli Emblemata di Hadrianus Junius*

Tiratura eseguita con legni originali.

Hadrianus Junius (= de Jonge = il Giovane, 1511-1575) era un medico olandese e nello stesso tempo uno dei poligrafi più sapienti e più fertili del suo tempo. Plantin pubblicò un grande numero di sue opere. La prima edizione dei suoi *Emblemata* apparve presso Plantin nel 1565, in-8°, con 58 figure. Le figure furono disegnate dall'artista parigino Geoffroy Ballain, ma alcune furono probabilmente giudicate non riuscite bene, perchè Plantin ne fece ridisegnare 6 da Pieter Huys. Esse furono incise da G. van Parijs, G. Janssen van Kampen e A. Nicolaï.

Altre edizioni latine seguirono: una in-8° nel 1566; due in-16° nel 1569 e nel 1585. Questa ultima edizione contiene 4 nuove figure, i cui autori sono ignoti. Una traduzione francese del testo latino fu fatta da Jacques Grévin e pubblicata da Plantin in 4 edizioni, tutte in-16°, negli anni 1567, 1568, 1570 e 1575. Una traduzione fiamminga fu fatta da Marcantonio Gillis e pubblicata nel 1567 e nel 1575.

*Bibl.*: Ruelens-de Backer, p. 48. — *Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVI<sup>e</sup> siècle*, Parigi, 1886, p. 374. — De Vries, *De Nederl. Emblemata*, Amsterdam, 1899, n. 12. (Ristampa di M. Rooses, Anversa, 1901). — Rooses, *Musée*, p. 61. — Praz, *Studies in seventeenth century imagery*, vol. II, Londra, 1947, p. 88.

L'ILLUSTRAZIONE A INCISIONE SU RAME

Plantin fu il grande promotore dell'illustrazione a incisione su rame nei Paesi Bassi e, senza dubbio, il primo tipografo del suo tempo che abbia utilizzato tanto largamente la « *taille-douce* ». Se consideriamo *La Pompe funèbre de Charles-Quint* come un album di stampe più che un vero libro, si vede che soltanto dal 1576 il grande tipografo di Anversa cominciò a impiegare continuamente i rami per l'illustrazione del libro. Alla fine della sua carriera, questa nuova tecnica aveva completamente eclissato l'antica tecnica del legno e i Moretus stessi l'adottarono.

Il Museo Plantin-Moretus conserva circa 3000 rami originali incisi da Plantin e dai suoi successori. Al contrario dei legni, questi rami datano soprattutto dal tempo dei Moretus. Una grande parte dei rami incisi da Plantin è scomparsa e i rami di quest'epoca che ancora rimangono sono (al contrario di ciò che è avvenuto per i legni) delle tavole e delle figure destinate a libri liturgici e — in quantità minore — dei frontespizi.

I principali incisori di Plantin furono:

Pieter Huys che gli fornì pure dei disegni. Fu P. Huys che incise, con suo fratello Frans, i rami del primo libro illustrato di Plantin in « *taille-douce* », apparso nel 1566. Egli continuò a lavorare per Plantin fino al 1574.

Pierre van der Borcht fu dopo il 1564 uno dei principali disegnatori di Plantin. A partire dal 1574 gli fornì inoltre numerose tavole incise su rame, generalmente eseguite sui propri disegni. Egli lavorò pure per Jean Moretus. Monogramma: PB.

Abraham de Bruyn. Nato ad Anversa verso il 1540, si stabilì nel 1570 a Breda; nel 1577 era a Colonia; nel 1580 era già di ritorno ad Anversa. Egli lavorò per la tipografia di Plantin all'incirca fra gli anni 1570 e 1581.

I fratelli Wiericx Johan, Hieronymus et Antonie. Questi tre artisti, ma soprattutto i due primi, condussero una esistenza molto sregolata, dividendo il loro tempo fra il divertimento e il lavoro. Appena ricevuto il compenso, si affrettavano a dissiparlo nelle taverne di Anversa. Plantin si lamentò continuamente di loro e delle difficoltà che gli procuravano; ma essi furono, grazie alla loro prodigiosa abilità, dei preziosi collaboratori che egli stesso aiutò e protesse in tutte le maniere possibili, pagando i loro debiti e i pegni, aumentando loro anche gli stipendi.

Dal 1570 i fratelli Wiericx gli fornirono una quantità grandissima di tavole su rame, la maggior parte delle quali costituisce alcune fra le più belle creazioni del genere della seconda metà del XVI secolo. I fratelli Wiericx, da tecnici incomparabili e fecondi come furono, malgrado la loro vita dissipata, esercitarono una immensa influenza e contribuirono particolarmente a fare sostituire l'illustrazione a xilografia con l'illustrazione su rame.

Altri incisori su rame lavorarono soltanto sporadicamente per Plantin: i fratelli Joannes e Lucas Doetecum o Duetecum, stabiliti a Deventer e a Rotterdam, che realizzarono le tavole della Pompe funebre de Charles-Quint (1559). Poi Frans Suys, fratello di Pieter; Cornelio de Hooghe, avventuriero olandese, decapitato a Delft nel 1583, come partigiano spagnolo. Franz Hogenberg di Malines, grande incisore di stampe, che fornì alcune piante di città per la Descrizione di tutti i Paesi Bassi del Guicciardini; Jan Sadeler (1550-1610), Pieter van der Heyden (1530-1576), Pietro Dufour o Furnius di Liegi (circa 1545 - circa 1626), Jan Collaert il Vecchio (1541-1581 circa), Julius Goltzius, figlio di Hubert, Crispin van den Passe, il celebre incisore olandese, iscritto alla Corporazione di San Luca nel 1585.

Infine Philipp Galle, il famoso disegnatore e incisore, mercante di stampe e editore, scrittore e storico, nato a Harlem nel 1537, morto ad Anversa nel 1612, ebbe relazioni commerciali con Plantin; entrambi pubblicarono insieme parecchie opere; Plantin stampò a diverse riprese i testi tipografici dell'album di stampe del suo amico: ma fu soltanto dopo la morte di Plantin che il laboratorio di Philipp Galle cominciò a produrre a pieno ritmo per la tipografia plantiniana.

261 ANDREAS VESALIUS E JOANNES VALVERDA: *Vivae imagines partium corporis humani*. Antwerpiae, ex Officina Chr. Plantini, 1566. In-4°.

Frontespizio e 42 tavole incise al bulino da P. e F. Huys. Tre tavole furono eseguite prima del 1562; esse figurano nella vendita dei beni di Plantin, che ebbe luogo in quell'anno, e furono aggiudicate a Silvius che le rivendette a Plantin nel 1564. Le altre furono incise nel 1564 e nel 1565 e pagate 11 fiorini l'una. L'edizione latina del 1566 fu stampata in 600 esemplari; fu seguita nel 1568 da una edizione fiamminga (450 esemplari), e nel 1572 e 1579 da altre edizioni latine; il Museo Plantin-Moretus possiede inoltre la traduzione e la bozza di una edizione spagnola: *Vivas figuras del cuerpo humano*, che non fu mai stampata. I rami originali sono ugualmente conservati al Museo.

Quest'opera comprende due parti:

I: tavole di anatomia didattica; si tratta di una copia de l'*Historia de la composicion del cuerpo humano* di J. Valverde, apparsa a Roma nel 1556: opera che gli era stata ispirata dal trattato *De Humani corporis fabrica libri septem* composto dal Vesalio e pubblicato a Basilea presso Oporin nel 1543.

II: una ristampa dei *Suorum humani corporis fabrica librorum epitome* (Basilea, Oporin 1543) del Vesalio.

Ricordiamo che Vesalio, il più celebre anatomista del XVI secolo, era originario di Bruxelles.

Bibl.: *Bibliotheca Belgica*, 1<sup>a</sup> serie, XXV, 191. — Funck, p. 408. — Rooses, *Plantin*, p. 103. — *Musée*, p. 122.

262 Frontespizio inciso da Pieter Huys, da un disegno di Lambert van Noort, per l'opera esposta con il numero precedente.

È uno dei primi frontespizi incisi su rame apparsi nei Paesi Bassi; ebbe un grande successo e fu parecchie volte imitato, per esempio in un trattato giapponese di anatomia del 1784. Lambert van Noort ricevette 3 fiorini e 10 soldi per l'esecuzione del disegno, e Pieter Huys 11 fiorini per la incisione della tavola.

In origine il rame aveva delle iscrizioni latine che davano il titolo dell'opera e l'indirizzo di Plantin. Nella edizione fiamminga del 1568 le parti con queste iscrizioni vennero tolte.

Bibl.: Funck, p. 175. — Rooses, *Plantin*, pp. 197-2. — *Musée*, p. 161. — Sabbe, in *De Gulden Passer*, 1936, pp. 127-128.

263 B. ARIAS MONTANUS: *Humanae salutis monumenta*. Antverpiae, Chr. Plantinus (1571). In-8°. (fig. 85)

La data del 1571, che si può vedere nel frontespizio, è probabilmente della edizione in-4° pubblicata in quell'anno. Due tavole della serie

in-8° portano effettivamente la data del 1572, sebbene le due edizioni in-8°, di cui i frontespizi portano la data del 1571, apparissero probabilmente nel 1572. Delle 71 tavole della prima, 66 portano il monogramma o la firma del disegnatore P. van der Borcht. Esse furono incise dagli artisti di Plantin, H. e J. Wiericx, Abraham de Bruyn e Pieter Huys. Parecchie erano già servite a illustrare le *Horae Beatissimae Virginis Mariae* del 1570 e avevano senza dubbio sofferto nella tiratura, che doveva essere stata molto alta; per questo furono talvolta molto intagliate prima di essere reimpiegate. Nella seconda edizione in-8° non si trova che una tavola nuova, molto probabilmente « inventata » da P. van der Borcht. Ma tutte le tavole hanno una cornice con fiori od animali.

*Bibl.*: Ruelens-De Backer, p. 108. — Rooses, *Plantin*, p. 346. — *Musée*, pp. 178, 180, 182. — Morales Oliver, *Bibliografía de Obras Impresas del Dr. Benito Arias Montano*, Badajoz, 1928, n. 19.

#### 264 *Cristo sul monte degli olivi*

Rame originale inciso da Johan Wiericx per l'opera di B. Arias Montanus: *Humanae salutis monumenta*. Antverpiae, Chr. Plantinus, 1571. In-4°.

Probabilmente disegnato da Crispin van den Broeck e inciso da Johan Wiericx. (Questi due artisti hanno eseguito la maggior parte dei disegni e rami di questa raccolta). Le tavole di questa edizione furono usate pure nella grande Bibbia in-folio, stampata da Plantin nel 1583. È stata aggiunta una tiratura di questa tavola.

*Bibl.*: Ruelens-de Backer, p. 108. — Rooses, *Plantin*, p. 346. — *Musée*, p. 178, 180, 182. — Morales Oliver, *Bibliographia... Dr. Benito Arias Montano*, n. 19.

#### 265 *Ritratto di Giovanni Battista Houwaert*

Rame originale inciso da Johan Wiericx. Houwaert, poeta e uomo politica fiammingo, nato e morto a Bruxelles (1533-1599), è rappresentato di tre quarti, in costume patrizio del XVI secolo. Davanti a lui sono i suoi emblemi favoriti: una corona di alloro, una squadra, un compasso.

Egli mostra la medaglia dei « gueux »; infatti, egli fu un nemico accanito della Spagna, e il Duca d'Alba lo fece imprigionare per qualche tempo.

Le sue poesie, ad eccezione di due, hanno uno sfondo d'attualità politica o religiosa. Il ritratto qui esposto non è mai stato usato. Si può supporre che fosse destinato a ornare il *Pegasides pleyn* 1528-1583 (si veda la scheda n. 234) e che fosse sostituito da un altro

ritratto, perchè il poeta mostra la sua medaglia dei « gueux » dichiarazione politica molto pericolosa in un momento in cui l'esercito del re di Spagna avanzava vittoriosamente.

È stata aggiunta una tiratura di questa tavola.

*Bibl.*: Rooses, *Plantin*, p. 318/2. — *Musée, portraits*, n. 2. — Alvin, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Wiericx*, Bruxelles, 1866. — Rooses, *Les Frères Wiericx*, Anversa, 1881, p. 8.

#### 266 JOANNES SAMBUCUS: *Icones veterum aliquot ac recentium medicorum, philosophorumque elegiis suis editae*. Leyde, Ex officina Plantiniana Raphelengii, 1603.

I « Portraits de quelques médecins et philosophes anciens et modernes expliqués au moyen de courts éloges en vers », del dotto umanista ungherese J. Szambot, detto Sambucus (1531-1584) rappresentano una delle più ricche opere illustrate con incisioni al bulino che Plantin abbia mai pubblicato. Le 67 tavole furono probabilmente disegnate ed eseguite da P. van der Borcht; i medaglioni per 4 ritratti sono rimasti vuoti. Queste tavole sono pure notevoli per le loro cornici riccamente ornate, i cui motivi intrecciati annunciano già il grande stile decorativo del XVII secolo. Dopo la morte di Plantin, i rami passarono a suo genero Francesco Raphelengius, nella stamperia di Leida. Nel 1603, il figlio di Raphelengius fece stampare una nuova edizione dell'opera, che è la medesima di quella del 1574, con l'eccezione di una breve notizia biografica dei personaggi e di qualche nuovo elogio. Il Museo Plantin-Moretus non possiede più nessun esemplare della edizione del 1574; a richiesta di F. Raphelengius e al fine di permettere a costui di fare coincidere i ritratti e gli elogi, Jean Moretus inviò a suo cugino, nel 1602, l'esemplare della propria biblioteca.

*Bibl.*: Ruelens-de Backer, p. 153. — Funck, p. 391. — Rooses, *Plantin*, p. 183. — *Musée*, p. 119. — Ed. in fac-simile di M. Rooses, 1901.

Delle cinque figlie che Plantin lasciava, tre avevano sposato collaboratori del padre. La maggiore, Margherita, era diventata moglie di Francesco Raphelengius, specialista in lingue orientali, il più sapiente dei generi di Plantin. Il Raphelengius riprese la tipografia che il suocero aveva a Leida e fondò una dinastia di stampatori che lavorò fino al 1618, ma pubblicò numerose opere di alto valore scientifico. La quarta figlia, Maddalena, aveva sposato Gilles Beyes, uno squilibrato; si risposò dopo la morte di costui, con il tipografo parigino Adrien Périer. Infine la seconda, Martina, aveva preso per marito Jean Moe-rentorf, più noto sotto il nome latinizzato di Moretus (1543-1610). Jean Moretus, che aveva cominciato a lavorare con Plantin a 14 anni, era intelligente e colto; divenne il braccio destro del grande tipografo, del quale era il genero preferito; così questi gli lasciò per testamento la tipografia e la bottega di Anversa. In questo modo Jean I Moretus divenne proprietario della stamperia di Plantin e fu il primo della lunga teoria di tipografi che rese celebre questo nome.

Si prodigò con energia e competenza, seguendo le tracce di Plantin, ma non potè continuare completamente la tradizione che gli veniva tramandata dal glorioso predecessore; lo spirito umanistico si era affievolito nei Paesi Bassi meridionali e, fin dall'inizio, nelle pubblicazioni dei Moretus le edizioni degli autori classici e i trattati scientifici dovettero cedere il passo ai libri liturgici e alle opere religiose. Il taglio non fu naturalmente nè brusco nè netto. Jean Moretus pubblicò ancora delle novità scientifiche; ristampò opere di valore e restò l'editore autorizzato di Justus Lipsius. Diede alle stampe gli ultimi trattati di botanica di Dodoens e di Charles de l'Escluse e l'editio princeps della Tabula Peutingeriana, la celebre arte delle strade romane. Ma il declino si accentuava. Fatto sintomatico, la maggiore pubblicazione iniziata da Jean Moretus, quella cui il suo nome resta legato, non è altro che la monumentale edizione degli Annales ecclesiastici di Baronius (12 volumi, 1588-1609), il capolavoro di quella Controriforma, che portando la pacificazione religiosa nei Paesi Bassi

meridionali, trascinava gli spiriti migliori verso la teologia. Ma questa grandiosa iniziativa tipografica, che comportava molti rischi, ricordava ancora le audacie di Plantin, ed inoltre causò molte preoccupazioni a Jean Moretus, poichè Baronius voleva assolutamente pubblicare nell'undicesimo volume della propria opera un trattato in cui rivendicava la « monarchia siciliana » al papato. Il re di Spagna, che contava questo reame fra i suoi possedimenti, non mancò di interdire categoricamente una simile pubblicazione, e Moretus prese allora la decisione più saggia: attese la morte di Baronius per far pubblicare l'undicesimo volume, senza la « Monarchia siciliana ».

Jean Moretus, frattanto, seppe perfettamente adattarsi alle nuove condizioni. Plantin si era soprattutto preoccupato dell'interesse dei testi che pubblicava. Il genero puntò tutti i suoi sforzi sull'eleganza dei libri. Egli seppe fare di alcune delle opere di carattere tradizionale che doveva stampare, dei veri capolavori nel loro genere, degni di far concorrenza alle più belle realizzazioni plantiniane, come l'Officium Beatae Mariae Virginis (1600 e 1609) o come il Graduale romanum (1599). Ai disegnatori e agli incisori dell'antica équipe messa insieme da Plantin, come P. van der Borch (morto nel 1608) o i tre Wiericx, vengono ad aggiungersi, all'epoca di Jean Moretus, Philipp Galle (morto nel 1612) che era stato certamente un amico di Plantin, ma che si era dedicato raramente all'illustrazione delle edizioni di questi (traeva certo maggior lucro dalla pubblicazione delle proprie opere illustrate), e che fece quindi lavorare a pieno ritmo il suo studio per il nuovo proprietario del Compasso d'Oro. I suoi due figli, Theodoor (1571-1633) e Cornelis I (1576-1650), i suoi generi, Adriaen Collaert (morto nel 1618) e Karel van Mallery (1571-1628), e Philipp Mallery (1598?), fornivano ormai la maggior parte dei rami che Jean Moretus faceva incidere. Nulla di strano in ciò, poichè Theodoor Galle era divenuto genero di Jean Moretus, avendone sposata, nel 1598, la figlia Caterina. Theodoor Galle eseguiva spesso incisioni da propri disegni, come Pierre van der Borch. Altre composizioni furono fornite da maestri di Anversa, come Cornelis Floris, Adam van Noort, Otto Venius, Josse de Momper, e Pieter de Jode.

Jean I Moretus morì il 25 settembre 1610. I figli, Balthasar I (1574-1641) e Jean II (1576-1618), continuarono il suo lavoro e, dal 1618 al 1629, il tipografo di Anversa Jean Meursius fu loro socio. Infatti Balthasar I assunse la direzione effettiva dell'impresa dal 1610 al 1641. Era un uomo molto colto e di grande intelligenza: sotto tutti gli aspetti fu più notevole dei

Moretus. Strinse legami con gli artisti e gli eruditi più famosi e fu amico intimo di P. P. Rubens. A questa amicizia il Museo Plantin-Moretus deve la gloria di possedere un certo numero di ritratti dovuti al pennello del geniale figlio di Anversa. A lui inoltre si deve se l'arte del libro raggiunse, presso i Moretus, il suo apogeo e se, nel medesimo tempo, il genio così moderno di Rubens si dedicò ad un genere nuovo. Balthasar infatti riuscì a convincere l'amico a « creare » le illustrazioni e i frontespizi di numerosi libri usciti dalla stamperia plantiniana, che furono riprodotti al bulino nella bottega dei Galle, in primo luogo da Theodoor e Cornelis Galle I. Fu quello il periodo più brillante conosciuto dalla tipografia, almeno per quel che riguarda l'aspetto dei libri, dal momento che Rubens e Quellin disegnavano le tavole che, in seguito, erano eseguite da artisti di un talento pari a quello dei Galle. Altri disegnatori non collaboravano che sporadicamente all'illustrazione delle edizioni dei Moretus: citiamo fra essi Van der Horst, Abraham van Diepenbeeck, Pieter de Jode; infine è da ricordare un incisore di gran merito, estraneo al gruppo dei Galle, il solo che potè talvolta far loro concorrenza: Andries Pauwels.

Tuttavia, mentre numerosi incisori su legno avevano lavorato per Plantin, i Moretus non ricorrono che ad un solo specialista di questa tecnica: Christoffel Jegher, artista pieno di talento che lavora anche con Rubens. Sfortunatamente il genio di Rubens si vide costretto a tradurre nei suoi frontespizi il contenuto di massicci ed aridi trattati di teologia, che hanno perso oggi tutto il loro interesse e che conservano valore solo per il fatto che il grande maestro del barocco fiammingo accettò di illustrarli. Una circostanza caratterizza infatti il declino dell'editoria di Anversa: Balthasar I Moretus — il più colto della famiglia — non ha lasciato che pochi libri di un reale valore intrinseco. Questo grande amico degli umanisti dei Paesi Bassi ha dovuto accontentarsi di pubblicare opere liturgiche, trattati di teologia e alcuni libri di carattere ufficiale riguardanti avvenimenti politici: ad esempio, arringhe in favore della condotta del re di Spagna o di Maria de' Medici rifugiatasi a Bruxelles. E possiamo considerare simbolico il fatto che la pubblicazione più originale di Balthasar I Moretus — la riproduzione di un manoscritto in fac-simile — sia rimasta incompiuta. Morto Balthasar I Moretus l'8 luglio 1641 senza lasciare figli, il nipote Balthasar II, figlio di Jean II, si mise a capo della stamperia (1641-1674). Fu l'ultimo dei Moretus a pubblicare opere di valore, in primo luogo gli scritti dei Chifflet, famiglia originaria

della Franca Contea, parecchi membri della quale hanno svolto un ruolo considerevole come medici e cappellani dei governatori generali nei Paesi Bassi spagnoli e che, come storici ed archeologi, hanno scritto numerosi trattati pieni di interesse. Citiamo fra essi Gian Giacomo (?-1660) e suo figlio Giacomo (dopo il 1614-1666). Ma la più grande impresa di Balthasar II Moretus — l'edizione dell'Opera Huberti Goltzii — era stata iniziata dallo zio Balthasar I.

Dopo Balthasar II la tipografia non produsse più nulla di notevole. I Moretus si accontentarono ormai di ristampare i loro celebri messali, i breviari e altre opere liturgiche, che esportavano specialmente verso la Spagna e le colonie spagnole. Se i privilegi spagnoli accordati a Plantin erano stati, per il grande tipografo e per i suoi primi successori, di scarsa importanza, divennero allora la ragione vitale della stamperia.

Tuttavia, durante la seconda metà del XVIII secolo, questo monopolio fu revocato dal re di Spagna. La produzione dei Moretus diminuì in misura inquietante. L'Officina Plantiniana non fece più che vegetare fino al giorno in cui, nel 1876, passò alla città di Anversa per diventare un Museo.

Aveva cessato da tempo di essere una fonte di entrate cospicue per i Moretus. Essi, arricchitisi con la tipografia, avevano saputo consolidare e aumentare considerevolmente la loro fortuna, grazie ad acquisti di terreni, a investimenti produttivi e a felici speculazioni. Si può quindi affermare che a partire dalla seconda metà del XVIII secolo essi mantennero in attività la tipografia di Plantin solo per un sentimento di tradizione familiare.

L. VOET

Bibl.: Rooses, *Musée*, pp. 526 e segg. — M. Sabbe, *De meesters van de « Gulden Passer »* [I maestri del compasso d'oro], Amsterdam, 1937; *De Moretus en hun Kring* [I Moretus e la loro cerchia], Anversa, 1928. — Der-mul-Bouchery, pp. 69-73. — L. Voet, *Plantiniana*, in *De Gulden Passer*, 1959 e 1960.

I - MARIA DE' MEDICI E LA STAMPERIA PLANTINIANA

Maria de' Medici lasciò nel 1631 il regno del figlio Luigi XIII per non tornarvi più. Si rifugiò prima presso l'arciduchessa Isabella, governatrice generale dei Paesi Bassi spagnoli, che le riservò un'amabilissima accoglienza. In sua compagnia la regina madre si recò nelle principali città dei Paesi Bassi meridionali. Anversa non fu dimenticata, e le due principesse visitarono la stamperia di Plantin e lo studio di Rubens.

Balthasar Moretus fu così spinto a pubblicare, l'anno seguente, la storia della visita della regina madre nei Paesi Bassi, scritta dal Signor de la Serre, storiografo di Maria de' Medici, che viaggiava al suo seguito. Nel 1657 pubblicherà anche una « *Difesa della regina madre* ».

L'Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la reine, mère du roi très chrétien, dans les villes des Pays-Bas, è una delle più belle pubblicazioni dei Moretus. Quest'opera è illustrata sul frontespizio da incisioni di Cornelis Galle I il Giovane e da quattro tavole ad acquaforte di Andries Pauwels da disegni di Nicolas van der Horst. Due di questi disegni e tutti i rami sono ancora conservati nel Museo Plantin-Moretus.

Bibl.: Funck, p. 349. — Rooses, *Musée*, p. 293. — H. de Backer, *Marie de Médicis dans les Pays-Bas et sa visite à l'imprimerie Plantin-Moretus*, in *Sept études publiées à l'occasion des IV Centenaire de Christophe Plantin*, Bruxelles, 1921.

- 267 JEAN PUGET DE LA SERRE: *Histoire curieuse de tout ce qui s'est passé à l'entrée de la Reine, mère du roi très-chrétien, dans les villes des Pays-Bas*. Anvers, en l'imprimerie plantinienne de Malthasar Moretus, 1632. In-fol.

Esemplare di lusso offerto da Balthasar Moretus a Maria de' Medici, con le tavole stampate su pergamena e colorate, le iniziali miniate, i titoli sottolineati in oro, le pagine circondate da una duplice filettatura dorata e rossa. Rilegatura in marocchino rosso. Piatti coperti da fiori di giglio, lettere MDM. Treccia di fili d'argento fissata ai piatti per chiudere il libro, dei quali non resta che parte delle fibbie.

- 268 NICOLAS VAN DER HORST - *L'Entrata di Maria de' Medici a Bruxelles nel 1631*. Disegno per l'illustrazione dell'*Histoire curieuse* di La Serre.

mm. 244 x 164. Matita, penna e bistro acquarellato. Ripassato a bulino per l'incisione.

La scena è colta nel momento in cui, di sera, al lume delle torce, il corteo reale giunge davanti all'ingresso del palazzo dell'Infante al Condenberg.

N. van der Horst fu pittore e disegnatore. Nato ad Anversa nel 1587 o 1598. Collaboratore occasionale dei Moretus. Morto a Bruxelles nel 1646.

Il disegno è firmato in basso, a destra: N. van der Horst. Sotto il disegno l'indicazione per l'incisione: « *desse tiecheninge sal moetten druecken, jelijc sij getieckent is want het hoof saù enerer/comen soo sul dit moetten duer sien often olien om van achter te sien want het op desse/sijde moet druecken* ». [Questo disegno sarà stampato nel medesimo senso, altrimenti la corte precederebbe: occorrerà dunque ungere con olio il foglio per renderlo trasparente ed in modo che si riesca a vedere il disegno dal rovescio, perchè in tal senso dovrà essere inciso]. Inciso ad acquaforte da Andrea Pauwels e riprodotto a pagina 14 del libro del de la Serre.

Bibl.: F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 62-2.

- 269 *Rame originale*, inciso ad acquaforte da Andrea Pauwels (Paulus o Pauli), dal disegno di Nicolas van der Horst raffigurante l'ingresso di Maria de' Medici a Bruxelles, per l'*Histoire curieuse* del de la Serre.

L'incisore ricevette per questa tavola 40 fiorini. Si è aggiunta una tiratura di questa tavola.

- 270 *Incisione per l'Histoire curieuse* del de la Serre, acquaforte di A. Pauwels, da un disegno di N. van der Horst.

Veduta della rada di Anversa, piena di barche imbandierate, con la scritta: « *Le triomphe de la Reine Mère du Roi très-chrestien accompagnée de son Altesse dans la ville d'Anvers* ». A. Pauwels ricevette 44 fiorini per incidere questa tavola.

II - RIPRODUZIONI IN FAC-SIMILE DI UN MANOSCRITTO

*Martyrologium sancti Hieronymi*. Manoscritto anglosassone (inizio dell'VIII secolo).

Si annovera ormai da lungo tempo fra le opere apocriefe di S. Gerolamo questo *Martyrologio* celebre, che Cassiodoro e Beda attribuivano al grande dottore; ma l'opera ha senza dubbio come punto di partenza un lavoro di San Gerolamo stesso, e costituisce comunque una rac-

colta molto preziosa, « *principium et fons* di tutta la lettura martirologica », secondo l'espressione di M. Duchesne, che l'ha pubblicata negli *Acta Sanctorum* (nov., t. II, *pars prior*). Fu scritto nell'abbazia di Echternach, fondata da San Willibrord nella diocesi di Treviri (oggi Granducato di Lussemburgo) da uno scrivano chiamato Laurentius, la cui presenza a Echternach è attestata negli anni 704, 710, 719. Occupa le pagine 2-33 di una raccolta fittizia, messa insieme alla fine dell'VIII secolo nell'abbazia d'Echternach (mm. 245 x 182). Il manoscritto non compare alla Mostra.

- 271 *Rame originale* inciso da Andries Pauwels per la prima tavola in fac-simile del *Martyrologium Sancti Hieronimi*.

Andrea Pauwels incise in tutto 25 tavole e ricevette 12 fiorini e 10 soldi ognuna. L'artista vi lavorò dal settembre 1628 al novembre 1633. Questo lavoro, a spese di Balthasar I Moretus e sotto la direzione d'Heribertus Rosweyde, il sapiente bollandista direttore degli *Acta Sanctorum*, costituisce probabilmente il primo saggio di riproduzione in fac-simile di un manoscritto. Il lavoro restò incompiuto e le tavole incise non furono mai pubblicate. Nel 1660 Balthasar II Moretus ne fece tirare nove esemplari, di cui sembra ce ne siano pervenuti soltanto due: l'esemplare conservato al Museo Plantin-Moretus e l'esemplare inviato da Balthasar II a don Luca d'Achery, ora alla Biblioteca Nazionale. (Si è aggiunta una tiratura di questa tavola). Nel 1675 la prima tavola fu stampata nel *Propylaeum* del t. II del mese di aprile degli *Acta Sanctorum* e fu ritoccata a questo scopo. La semplice dicitura *Martyrologium S. Hieronymi* sostituisce « *Martyrologium S. Hieronymi quale in membranis Epternacensibus ante annos nongentos scriptum servatur, et anno 1626 (sic, per 1628) aere incisum; usque ad iulium, habet in Officina Plantiniana, cura R. P. Heriberti Rosweidi S. J. sumptu Cl. V. Balthasaris Moreti* ».

Bibl.: M. Rooses, *Catalogue Musée Plantin-Moretus*, p. 1220; *Le plus ancien fac-similé d'un manuscrit*, in *Bulletin de l'Académie d'arch. de Belgique*, 1881.

### III - LE « ICONES IMPERATORUM » DI H. GOLTZIUS

- 272 HUBERTUS GOLTZIUS: *Icones Imperatorum Romanorum, ex priscis numismatibus ad vivum delineatae, et brevi narratione historica illustratae. Accessit modo Impp. Romano-Austriacorum series ab Alberto II. Aug. ad usque Ferdinandum III. Aug. per annos CC continuos deducta stylo et opera Gasperii Gevartii*. Tomo V della *Opera Omnia Huberti Goltzii*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1645. In fol.

È il solo volume originale di questa ristampa delle opere di archeologia di H. Goltzius, celebre pittore, incisore, antiquario, numismatico e tipografo (1526-1583); i quattro primi tomi erano semplicemente esemplari dell'edizione di Anversa di J. Biaeus (Jacques de Bie), stampata nel 1617-1620 da G. Wolschaten, con i legni originali di H. Goltzius. Ci si era accontentati di mettere nuovi titoli e prefazioni per formare col quinto volume una sedicente nuova edizione. Questo procedimento editoriale è certamente stato immaginato dallo zio di Balthasar II, il grande Balthasar I, che aveva comprato gli esemplari e le tavole della edizione di Biaeus, e che aveva preparato il quinto volume ricopiando le *Immagini degli imperatori romani* (*Vivae omnium fere imperatorum imagines*) del 1557; questo testo fu aggiornato per quanto riguarda gli Asburgo dall'erudito Gaspar Gevartius, di Anversa, che, all'occorrenza, si ricordò di essere « storiografo imperiale » si compiacque di freddi panegirici. Questo quinto volume ebbe una tiratura di 1025 esemplari; costò al tipografo 3 fiorini e 10 « computati in coscienza » e si vendette a 14 fiorini. Questa « ristampa » delle opere di Goltzius era stata resa possibile grazie all'intervento di P. P. Rubens, il quale vendette i 328 esemplari che possedeva, rivelando anche in quell'occasione il suo genio commerciale.

Bibl.: M. Rooses, *Notes sur l'édition plantinienne des oeuvres de Hubert Goltzius*, in *Bulletin de l'Académie archéologique de Belgique*, 1881. — Rooses, *P. P. Rubens et Balthasar Moretus*, pp. 77-78. — *Bibliotheca Belgica*, 2<sup>a</sup> serie, XV, G. 394. — Funck, p. 169. — Rooses, *Musée*, p. 361. — Bouchery-van den Wijngaert, pp. 92 e segg.

- 273 *Ritratto dell'imperatore Vespasiano*. Due legni a cammeo, intagliati da Christoffel Jegher, per le *Icones imperatorum Romanorum*, Tomo V dell'*Opera omnia Huberti Goltzii* (1645).

Jacques de Bie non aveva potuto ristampare che i primi volumi delle opere di Goltzius, essendosi persi i legni originali con i ritratti degli imperatori romani. Balthasar I fece rifare questa serie completandola con una decina di nuovi ritratti. Come nell'edizione originale, erano stampati a due colori; le tavole piatte servivano per il fondo giallo; le tavole in rilievo, per stampare i tratti e le lettere ad inchiostro nero. L'incisore su legno C. Jegher intagliò così 144 ritratti dal 1631 al 1634, ricevendo 6 fiorini per le tavole in rilievo, 4 fiorini per quelle piatte. Tutte queste tavole furono cedute ai Verdussen, i tipografi di Anversa che nel 1708 pubblicarono la quarta edizione delle opere di Goltzius. Vendute nel 1857, dopo la morte dell'ultimo Verdussen, furono riacquistate più tardi dal Museo Plantin-Moretus.

- 274 *Quietanza di P. P. Rubens, 27 aprile 1612* (in fiammingo).

Il pittore dichiara di aver ricevuto da Balthasar Moretus la somma di 600 fiorini per il dipinto dedicato alla tomba di Jean Moretus, suo padre, nella chiesa di Notre-Dame ad Anversa.

Rubens occupa nella storia dell'incisione fiamminga un posto molto importante. Uomo d'affari accorto, volle fare riprodurre i propri quadri e disegni, e aggiunse al suo studio di pittore uno studio di incisore. Si occupò inoltre dell'illustrazione di libri. Anche in questo settore fu grande la sua influenza, e si deve rimpiangere che quest'aspetto del suo genio non sia in linea di massima conosciuto che da specialisti. Conviene citare in primo luogo il suo libro sui Palazzi di Genova. A dire il vero, si trattava, in quella occasione, di pubblicare la serie di disegni di palazzi genovesi che egli aveva portato dall'Italia. Soprattutto egli disegnò o ideò frontespizi e illustrazioni per molti editori e tipografi di Anversa — per Jacques van Moeurs, l'ex-socio di Balthasar Moretus, H. e J. Verdussen, Jacques de Bie, P. e J. Bellère, J. Cnobbaert, M. Nutius, J. van Keerbergen e per altri ancora; lavorò anche per il tipografo J. Hompes de Roermond. Tuttavia dedicò la miglior parte della sua attività di illustratore di libri alla tipografia plantiniana. Ideò per i Moretus frontespizi di tipo nuovo, e, grazie alla diffusione delle loro opere, il suo stile esercitò una grande influenza e conobbe ovunque un grande successo.

Rubens si dedicò all'illustrazione del libro dall'anno 1608, quasi per caso, fornendo qualche disegno d'archeologia classica eseguito durante il suo soggiorno in Italia, per illustrare gli *Electorum libri III* del fratello Filippo.

In quel momento Jean Moretus dirigeva ancora la tipografia plantiniana e si rivolgeva soprattutto ad artisti della sua generazione. Questa situazione mutò nel 1610, quando Balthasar Moretus assunse la direzione artistica e intellettuale dell'impresa. Amico d'infanzia del grande pittore, poté facilmente convincerlo a lavorare per la maggior gloria del libro plantiniano. Dal 1612 Rubens diveniva il disegnatore ufficiale della tipografia; fino alla sua morte lavorò per l'amico; ma a partire dal 1637 le forze cominciarono a tradirlo, e dovette accontentarsi di impartire delle direttive, o come si era soliti dire allora, di «inventare» i disegni, lasciando al suo allievo Erasmus Quellin la cura della loro esecuzione materiale.

Il primo libro che Balthasar Moretus pubblicò con illustrazioni di Rubens furono gli *Opticorum libri sex* di Aquilonius (1613), per il quale il maestro disegnò un frontespizio e sei illustrazioni. Forse aveva ricevuto poco tempo prima un'altra commissione

destinata a rendere più moderna la presentazione del *Breviarium* e del *Missale Romanum*, nuove edizioni dei quali apparvero nel 1614. Il *Breviarium* comprendeva un frontespizio e dieci figure tratte da disegni di Rubens; il *Missale* comprendeva nove illustrazioni provenienti da questo *Breviario*; vi si vedeva inoltre una nuova tavola, il Golgota, incisa da un disegno di Rubens che prendeva il posto del Re Davide del *Breviario* e, ancora, una cornice rubensiana, l'Albero di Jesse, e un'illustrazione per il titolo.

L'anno precedente era già apparsa un'edizione del *Missale Romanum* che Rubens non ebbe il tempo di adattare e che contiene, di conseguenza, le antiche incisioni, eccettuato l'Albero di Jesse.

Nel 1614 Rubens forniva un disegno per il ritratto di Simone da Valenza (J. Woverius, Vita B. Simonis Valentini sacerdotis). Nel 1613 illustrava il libro postumo del fratello Filippo S. Asterii Amaseae *Homiliae*, con un ritratto di questi. Contribuiva inoltre all'edizione lipsiana dell'Opera di Seneca, un capolavoro nel suo genere, eseguendo un ritratto di Justus Lipsius, un Seneca morente nel bagno e un busto del filosofo romano.

In seguito non disegnerà più che due ritratti: quello di L. Lessius (negli *Opuscula dello studioso gesuita*, 1626) e quello del papa Urbano VIII (nei *Poemata dello stesso*, 1634). Rubens si dedicherà quasi esclusivamente al frontespizio: G. Bosius: *Crux triumphans et gloriosa* (1617), L. Lessius: *De justitia et jure* (1617), A. Torniiellus: *Annales sacri* (1610), Thomas a Jesu: *De contemplatione divina libri sex* (1620), A. Mascardus: *Silvarum libri IV* (1622), Haraeus: *Annales* (1623), Fr. Longus a Coriolano: *Summa conciliorum omnium* (1623), H. Hugo: *Obsidio Bredana* (1626), H. Rosweydyus: *Vitae Patrum* (1628), B. Corderius: *Catena... graecorum in S. Joannem* (1630), M. C. Sarbievius: *Lyricorum libri IV* (1632), Blosius: *Opera* (1632), Urbano VIII: *Poemata* (1634), B. Corderius: *Opera S. Dionysii Aeropagitae* (1634), Fr. Tristan: *La peinture de la Sérénissime princesse Isabelle-Claire Eugénie, infante d'Espagne* (1634), S. Petrasancta: *De symbolis heroicis libri IX* (1634), J. Bidermanus: *Heroum epistolae* (1634), B. Baubusius et Cabillavus: *Epigrammata* (1634), B. Haestenus: *Regia via crucis* (1635), ed infine il frontespizio dell'Opera omnia di Justus Lipsius (1637).

Dopo il 1637, Rubens affidò ad Erasmus Quellin la cura di eseguire i disegni di cui restò l'«inventore» (egli, cioè, li concepì). Quellin e Rubens realizzarono allora in collaborazione i frontespizi delle *Diverses pièces pour la défense de la Reyne-Mère* di M. de Morgue (1637), del *Siège de la ville de Dole*

di J. Boyvin (1638), dei Sacrosancti et oecumenici Concilii Tridentini Canones et Decreta di P. Chifflet (1640), delle Opere di Luitprando (1640), del De Hierarchia Mariana di B. de los Rios (1641), senza contare il ritratto del conte di Olivares per le Opere di Luitprando.

Aggiungiamo infine, per concludere, che Rubens aveva anche disegnato, nel 1638, il frontespizio dell'Equitis legatus di F. di Marselaer, opera che fu pubblicata solo nel 1666.

Figlio del suo tempo, Rubens si sforzò di tradurre nei suoi frontespizi l'amore degli artisti e degli umanisti dell'epoca per le rappresentazioni allegoriche e simboliche, fino a farne dei veri e propri rebus che esigevano sapienti spiegazioni e che gli editori ponevano spesso nel proemio dei libri. Egli comprese tuttavia perfettamente che per illustrare un libro, soprattutto per comporre un frontespizio, occorre ubbidire a leggi diverse da quelle osservate per una stampa singola: il soggetto deve essere tradotto in maniera più intellegibile ed insieme più decorativa. Seguendo questi principi, seppe rendere sempre con mano da maestro il contenuto del libro attraverso l'immagine.

Esordì con composizioni «classiche», di struttura chiaramente simmetrica.

Forse era guidato, in questa attività che non gli era ancora familiare, da Balthasar Moretus (fu questi, comunque che gli indicò la composizione del frontespizio del Breviarum nel 1613).

Dal 1615-1616 diede maggior libertà ai suoi personaggi e ai simboli che rappresentava, più calore ed espressione alle sue composizioni, che conservano tuttavia simmetria ed un verticalismo architettonico.

Questo verticalismo farà posto, fin dal 1626, ad una tendenza a raggruppare le figure in una disposizione più ellittica, che sboccherà, all'incirca nel 1632, in composizioni libere, secondo le più pure tradizioni barocche. La serenità giungerà finalmente per Rubens verso la fine della sua vita; e, con la serenità, egli dimostrerà la tendenza a ritornare, nelle proprie composizioni, al verticalismo architettonico.

Secondo questa tradizione continuerà a lavorare con Erasme Quellin.

I primi disegni che Rubens eseguì per illustrare libri furono interpretati su rame da Theodoor Galle (morto nel 1633), che dirigeva lo studio «De Witte Lely» (Il giglio bianco), nella via dei Conciatori, ad Anversa. Theodoor Galle incise ancora i frontespizi degli anni venti. Lucas Vorsterman, il brillante incisore di Rubens, fu incaricato di eseguire il frontespizio del terzo volume degli

Annales di Haraeus (1623). Karel van Mallery, cognato dei Galle, intagliò i piccoli frontespizi degli Heroum epistolae di Bidermanus (1634), degli Epigrammata di Baubusius e Cabillavus (1634) e l'illustrazione del titolo dell'Opera S. Dionysii (1634). Tutti gli altri frontespizi furono invece incisi da Cornelis Galle, fratello di Theodoor (1576-1650). Cornelis Galle non era certo considerato fra i maestri più brillanti della sua epoca, ma possedeva le qualità che fanno un buon artigiano, e appunto per queste qualità tecniche Rubens lo preferì agli altri artisti e fece di lui il suo incisore ufficiale per l'illustrazione dei libri. Infine Cornelis II Galle, figlio di Theodoor, fu incaricato di incidere gli ultimi frontespizi disegnati da Quellin secondo le indicazioni di Rubens.

Le incisioni su legno tratte da disegni di Rubens ed eseguiti da Christoffel Jegher nel 1625-1627 per il Messale romano meritano infine una menzione speciale. Per le loro incisioni su rame i Galle ricevevano da 75 a 100 fiorini per ogni illustrazione in-folio, da 30 a 40 fiorini per quelle in-4°, di 25 fiorini per le più piccole in-8°. Per i suoi disegni Rubens non ricevette che 20 fiorini per quelli in-folio, 12 per quelli in-4°, 8 per quelli in-8°, 5 per quelli in-24°.

Tale era la differenza fra le ricompense concesse alla creazione artistica e il salario per un lavoro tecnico.

E il caso di Rubens non è isolato: si possono fare constatazioni analoghe per tutti i disegnatori ed incisori che avevano lavorato per l'Officina plantiniana. Tuttavia nel caso di Rubens occorre pensare ad un vero «prezzo da amico». Sappiamo infatti che il maestro non lavorava per i Moretus che nei suoi «giorni liberi».

Il 13 settembre 1630, ad esempio, Balthasar Moretus scriveva a Balthasar Cordier: «...Sono un poco imbarazzato per le incisioni che Rubens rifiuta di fare, se non può rimandare il disegno di tre mesi. Egli è abituato, per ogni titolo che deve comporre, ad essere avvisato da me sei mesi prima, per poter riflettere e trovare il tempo di eseguirlo nei giorni di festa. Durante la settimana, infatti, non si occupa di questi lavori, a meno che non gli si paghino 100 fiorini per un solo disegno».

La fattura di questi disegni di Rubens mostra d'altra parte che si trattava proprio di un «lavoro della domenica»: sono rapidi schizzi, anche se abbastanza precisi. La struttura definitiva e la realizzazione del modellato erano lasciate alla discrezione dell'incisore, a meno che Rubens non sorvegliasse personalmente l'esecuzione dell'incisione, come si può dedurre in alcuni casi da indicazioni fornite dai conti plantiniani.

Solamente i frontespizi di Sarbievius: Lyricorum libri IV

(1634) e lo stemma di Jean van Meurs furono trattati a grisaglia e naturalmente furono ben remunerati (per lo stemma di van Meurs: 50 fiorini).

I disegni di Quellin, al contrario, sono molto più intensi e sfumati con l'inchiostro di china o col bistro.

Bibl.: C. G. Voorhelm Schneevogt, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Harlem, 1873. — E. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. III, vol. VI, Parigi-Londra, 1885. — M. Rooses, *Titres et portraits gravés par P. P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne*, Anversa, 1877; *L'œuvre de Rubens*, Anversa, 1886-1892. — F. van den Wijngaert, *Inventaris van de Rubeniaanse prentkunst* [Inventario dell'arte dell'incisione di Rubens], Anversa, 1940. — F. van den Wijngaert, in H. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis* [Rubens e la casa plantiniana], Anversa-Utrecht, 1941.

#### FRONTESPIZI DI RUBENS

- 275 FRANCISCUS D'AGUILLON: *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam & filios Jo. Moreti, 1613. In-fol.

Frontespizio inciso da Theodoor Galle da un disegno di Rubens: il titolo è scritto sopra un cubo posto in un emiciclo affiancato da due colonne, su una delle quali è rappresentato Mercurio che porta la testa di Argo e sull'altra Minerva, dea della scienza. Su un cubo siede il genio dell'ottica, insieme con un pavone che ha sulla coda i cento occhi di Argo e con un'aquila dallo sguardo acuto, che tiene l'universo in uno dei suoi artigli. Nel piedistallo, due quadri raffiguranti un cinocefalo.

Il disegno eseguito da Rubens per tale frontespizio (furono pagati ben 20 fiorini per questo lavoro!) si trova al British Museum. Theodoor Galle fu incaricato dell'incisione (conto della stamperia « Anno 1613, il 22 giugno, inciso il titolo P. Agullion de Opticorum, totale 72 fiorini »); rame nel Museo Plantin-Moretus.

Oltre il frontespizio, il libro è illustrato da sei incisioni di Theodoor Galle tratte da disegni di Rubens.

Le prove furono molto probabilmente corrette da Rubens (nel conto della stamperia leggiamo infatti: « Monsieur Pietro Paulo Rubenio doit avoir. Pour aultant qu'il a retocqué les figures d'Aquilonius, Lipsii, Seneca et quatre du Missel 36 florins. Pour la délinéation des figures d'Aquilonius, de deux vignets du Missel et deux figures du dit, Seneca moriens, Senecae caput et J. Lipsius, 112 florins »).

Bibl.: Voorhelm Schneevogt, p. 139, 1, pp. 206-82. — Dutuit, VI, p. 210. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, 1234; *Titres et portraits*, n. 1. — Bouchery-van den Wijngaert, pp. 59-60; Van den Wijngaert, *Inventaris*, 293-293 bis.

- 276 *Breviarium romanum ex decreto Sacro sancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V... jussu editum et Clementis VIII auctoritate recognitum* [Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud viduam et filios Johannis Moreti, 1614]. In-fol.

Frontespizio inciso da Theodoor Galle da un disegno di Rubens per il *Breviarium Romanum* del 1614. Il rame (conservato nel Museo Plantin-Moretus) fu in seguito « adottato » per il *Breviarium Romanum* del 1628. Lo stemma di papa Paolo V fece posto al blasone di papa Urbano VIII, e l'indirizzo tipografico fu mutato in « Antverpiae, ex officina Plantiniana, apud Balthasarem Moretum et viduam Joannis Moreti et Io. Meursium, 1628 ». Il titolo è scritto su un piedistallo sopra al quale sta seduta la Chiesa Cattolica che porta sulla testa la tiara, ha in mano il pastorale ed è incensata da due angeli.

A fianco del piedistallo sono effigiati S. Pietro (a sinistra) e S. Paolo (a destra). Rubens ha disegnato, oltre il frontespizio, dieci illustrazioni per il breviario. Alcune delle prove furono molto probabilmente corrette da Rubens (vedi il numero precedente).

Bibl.: Voorhelm-Schneevogt, p. 194, n. 9. — Dutuit, III, p. 212. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, V, n. 1250. J. Rooses, *Titres et portraits*, n. 20. — Bouchery-Van den Wijngaert, pp. 61-63. Van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 294. — O. Benesch, pp. 7-8.

- 277 *Due progetti di Balthasar I Moretus per il frontespizio del Breviarium Romanum del 1614*. (fig. 86)

Il frontespizio del *Breviarium Romanum* fu uno dei primi lavori affidati da Balthasar I Moretus a P. P. Rubens. Il tipografo credette necessario schizzare personalmente il frontespizio ed indicare i motivi che dovevano essere resi graficamente da P. P. Rubens. Fu la prima ed ultima volta in cui Balthasar Moretus dovette procedere in tal maniera: tutti gli altri disegni di Rubens per la stamperia plantiniana sono stati « inventati » da lui stesso, senza l'intervento del tipografo o degli autori.

Bibl.: Bouchery-Van den Wijngaert, p. 63.

- 278 JACOBUS BOSIUS: *Crux triumphans et gloriosa*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem et Joannem Moretos, 1617. In-fol.

Frontespizio inciso da Cornelis Galle da un disegno di Rubens: il titolo è scritto su un piedistallo semicircolare, sormontato da Cristo reggente la croce. A fianco sono sedute due figure femminili, la Fede e l'Amore divino. Tra le nuvole brillano, a destra la lettera greca tau (T), che richiama simbolicamente la forma della croce e che, secondo il profeta, avrebbe dovuto salvare dalla morte tutti coloro

che ne portavano il segno sulla fronte; a sinistra le lettere X P intrecciate, che formano l'emblema del labaro che apparve all'imperatore Costantino.

Firmato: « Pet. Paul Rubenius invenit, Cornelius sculpsit » (conti della stamperia: « Anno 1616, gravé le titre de cruce de Bosius in folio, d'après Rubens, avec le cuivre, 75 florins ». Rubens ebbe 20 fiorini). Disegno conservato al Victoria and Albert Museum di Londra; rame nel Museo Plantin-Moretus.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevogt, p. 196, 18. — Dutuit, VI, p. 213, 16. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, 1248; *Titres et portraits*, n. 5. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 231, fig. 58.

- 279 LEONARDUS LESSIUS: *De Justitia et jure*. IX edizione. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem et Joannem Moretus fratres, 1617. In-fol.

Frontespizio inciso da Cornelis Galle su disegno di Rubens: il testo del titolo è stampato al centro di una cornice retta dalle personificazioni della Natura e della Sicurezza. Nella parte superiore della tavola, lo Zodiaco con i segni del Leone, della Vergine e della Bilancia. La Vergine si credeva fosse una rappresentazione di Temi o di Astrea, entrambe dee della giustizia; la bilancia è anch'essa il simbolo della giustizia.

Firmato: « Pet. Paul. Rubenius invent. Corn. Galleus sculpsit ». Rame (con medaglione ritagliato) conservato nel museo Plantin-Moretus.

Il libro fu stampato dall'officina plantiniana nel 1609 (con la dicitura « seconda edizione », benchè fosse stata già stampata più di una volta prima di questa data) e nel 1612 con un altro frontespizio. Nel 1617, essendosi già deteriorata quest'ultima tavola, Balthasar Moretus ne fece disegnare un'altra da Rubens, che ricevette 20 fiorini. Fu impiegata di nuovo nell'edizione del 1617. Intagliata una seconda volta nel 1626 (« Anno 1626, le 6 septembre, Cornelis a réparé le titre de Lessius, in-fol., 40 florins ») fu ancora utilizzata per ristampe del 1626 e 1632.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevogt, p. 198, 34. — Dutuit, VI, p. 217, 30. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, 1279; *Titres et portraits*, n. 13. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 233.

- 280 FRANCISCUS HARAEUS: *Annales ducum seu principum Brabantiae totiusque Belgii*. Tomus primus. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem Moretum et viduam Joannis Moreti et Jo. Meursium, 1623. In-fol. (fig. 87)

Frontespizio inciso da Cornelis Galle su disegno di Rubens: il titolo è scritto su un piedistallo al di sopra del quale troneggia la Storia,

che regge in una mano un libro aperto e nell'altra una fiaccola appoggiata sul globo terrestre. Due angeli sfogliano accanto a lei il libro della storia. Dall'altra parte, ancora due angeli, uno dei quali dà fiato alla tromba della fama e l'altro tiene il simbolo dell'immortalità. A fianco del titolo, due figure che simboleggiano la pace e la guerra: un guerriero e una donna con i capelli intrecciati con rami d'ulivo; quest'ultima tiene in mano un caduceo e una fiaccola rovesciata. Nella parte inferiore una divinità fluviale e un'allegoria di città. Tavola citata nei conti di Moretus in questi termini « il 5 aprile (1622) inciso il titolo in-folio per i duchi di Brabante da Cornelis da un disegno di Rubens, su rame, totale 75 fiorini ». Servì come frontespizio per i primi volumi dell'opera. Disegno originale al British Museum. Rame al Museo Plantin-Moretus.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevogt, p. 197, 25. — Dutuit, VI, p. 215, 22. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, 1276; *Titre et portraits*, n. 8. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 231, fig. 58.

- 281 FRANCISCUS HARAEUS: *Annales decum seu principum Brabantiae totiusque Belgii*. Tomus Tertius. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1623. In-fol.

Frontespizio inciso da Lucas Vorsterman per conto di Theodoor Galle, su disegno di Rubens: la tavola rappresenta la porta in stile dorico del tempio di Giano. Il busto del dio sovrasta l'architrave della porta stessa. Nel vano è appesa una tenda su cui si trova scritto il titolo. I battenti della porta sono aperti con violenza dall'Odio, dalla Discordia e dai Geni della Guerra. Nella parte inferiore si vede un'idra con sette teste che rovescia gli altari, le statue, gli oggetti del culto e gli attributi dell'autorità, simboleggiando così gli effetti della rivolta dei Paesi Bassi contro la Spagna. Conti della stamperia: « Anno 1623, 10 febbraio; inciso un nuovo titolo da parte di Lucas per i duchi di Brabante o Haraeus, sul rame, 75 forini ». Rame al Museo Plantin-Moretus.

*Bibl.*: Voorhelm Schneevogt, p. 197, 25. — Dutuit, VI, p. 215, 22. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, 1276; *Titre et portraits*, n. 9. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 79. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 231.

- 282 BALTHASAR CORDERIUS: *Catena sexaginta quinque Graecorum patrum in S. Lucam*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1628. In-fol. (fig. 88)

Frontespizio inciso da Cornelis Galle su disegno di Rubens: il titolo è scritto sopra una pelle di bue sormantata dalla testa di questo animale, attributo di S. Luca. La pelle è trattenuta da un lato da un'aquila, attributo di S. Giovanni, dall'altro da un leone, attributo di S. Marco. Sopra il titolo è seduto S. Luca, attorno al collo del quale

la Verità passa una catena formata da medaglioni che rappresentano i 65 Padri citati nell'opera. Nella parte inferiore si trovano S. Agostino e S. Gregorio Nazianzeno. Ai piedi del titolo è rappresentato lo stemma dell'imperatore Ferdinando II, cui l'opera è dedicata.

Inciso da Cornelis Galle (conti della stamperia: « Anno 1628, 8 settembre, Cornelis ha inciso il titolo in-folio: Catena patrum, 80 fiorini), su disegno di Rubens (che, per parte sua, ricevette 20 fiorini). Rame al Museo Plantin-Moretus.

L'autore si era un po' scandalizzato per la maniera in cui era rappresentata la Verità. Balthasar Moretus gli rispose il 28 novembre 1628: « D'altronde ho appreso troppo tardi ciò che avete scritto al R. P. Héribert [Rosweyde], quando già tutti i frontespizi erano stampati. Rubens crede che la Verità, che prima aveva disegnato tutta nuda, sia sufficientemente vestita ».

*Bibl.*: Voohelm Schneevogt, p. 194, 10. — Dutuit, VI, p. 212-10. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, 1264; *Titres et portraits*, n. 4. — Bouchery-van den Wijngaert, p. 81. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 225. — O. Benesch, pp. 12-13.

- 283 LUDOVICUS BLOSIUS: *Opera*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1632. In-fol. (fig. 89)

Frontespizio inciso da Cornelis Galle su disegno di Rubens: il titolo è scritto sulle pagine di un libro aperto, tenuto da quattro donne, che rappresentano le quattro virtù monacali. L'autore del libro, inginocchiato su un lato, presenta la sua opera al Cristo e a sua Madre, che troneggiano fra le nuvole e che sono accompagnati da sette piccoli angeli recanti attributi simbolici. Per terra gli stemmi gentilizi di Blois, Enghien, Lannoy, etc. Spiegazione dei simboli e delle allegorie nella dedica dell'opera.

Firmato « Corneille Galle sculps. » (conto della stamperia con Theodoor Galle: « Anno 1631, 12 agosto, Cornelis ha inciso il titolo in-folio di Bloisius, con rame, 95 fiorini).

Disegno di Rubens (che ricevette 20 fiorini) al British Museum; prova di stampa prima dell'incisione del titolo conservata alla Biblioteca Nazionale di Parigi; rame al Museo Plantin-Moretus. Antonio de Winge, che aveva iniziato l'edizione, formulò delle riserve sul modo di concepire il frontespizio. Balthasar Moretus l'11 settembre 1631 gli rispose: « L'errore che notate nel titolo non è stato commesso dall'incisore Galle, ma dal pittore Rubens: ora costui non confesserà di aver sbagliato, ma sosterrà di avere riflettuto a lungo e di avere buone ragioni per far apparire Gesù Cristo librato in aria, anche se la Madre è alla sua destra secondo il testo della Scrittura; la regina sta a destra ».

*Bibl.*: Voorhelm Schneevogt, p. 194, 7. — Dutuit, VI, p. 211, 7. — Rooses, *Oeuvre de Rubens*, 1246; *Titre et portraits*, n. 3. — Bouchery-van den Wijngaert. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 221.

- 284 P. P. RUBENS - *Disegno per il frontespizio di: « Maphaei, S.R.E. Card. Barberini nunc Urbani PP. VIII, Poemata »*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1634. In-4° (fig. 90)

mm. 179 x 138. Penna e matita.

Una volta nel vano è riservata al titolo; al di sopra si vede Sansone che scopre un alveare di api nella gola di un leone: allusione allo stemma di Papa Urbano VIII e alla dolcezza delle sue poesie.

*Bibl.*: M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, p. 68; *Oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1285; *Titres et portraits*, n. 13. — Glück-Haberditzl, *Die Zeichnungen von P. P. Rubens*, n. 215. — Bouchery-van den Wijngaert, pp. 81, 86, 115, 123, 125, 140. — Van den Wijngaert, *Inventaris*, 220. — H. G. Evers, *Rubens and sein Werk*. Neue Forschungen, pp. 81, 188, 189. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 33. — O. Benesch, p. 113. — *Cat. Anvers*, n. 377. — *Cat. exp. dessins Rubens*, n. 136. — Held, n. 154. — Burchard-d'Hulst, n. 200.

- 285 *Rame inciso da Cornelis Galle, su disegno di Rubens, per il frontespizio di: « Urbani VIII Poemata »*. (fig. 91)

Rubens ricevette 12 fiorini per i *Poemata Urbani VIII* e Cornelis Galle 60 (conti della stamperia: « Anno 1634, 3 febbraio. Co. Galle ha inciso il Papa e un titolo Sansone da Rubens, per le due tavole ed il rame, 60 fiorini »).

Si è aggiunta una tiratura di questa tavola.

- 286 P. P. RUBENS - *Disegno per il frontespizio di: « Jacobi Bidermanni Heroum Epistolae, Epigrammata et Herodias »*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1634. In-24°

mm. 160 x 105. Penna.

Il disegno per mano di Rubens, reca la seguente spiegazione: « Ara, Patera et Simpulum / Religionem et Sacra indicant / Lira et Hederaea Corona Poesim ».

*Bibl.*: M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, p. 71; *Oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1245. — Glück-Haberditzl, *Die Handzeichnungen von P. P. Rubens*, n. 216. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 435. — H. F. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P. P. Rubens en het Plantiysche Huis*, pp. 73, 119, 141. — H. J. Evers, *Rubens und sein Werk*. Neue Forschungen, pp. 187-188. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 35. — *Cat. Anvers*, n. 381. — *Cat. exp. dessins Rubens*, n. 135.

- 287 P. P. RUBENS - *Disegno per il frontespizio di: « Bernardi Baubusii et Balduini Cabillavi Epigrammata, Caroli Malapertii Poemata »*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1634. In-24° (fig. 99)

mm. 120 x 170. Penna.

Una nota di Rubens stesso sul disegno ne spiega così il significato: « Habes hic Musam, sive Poesim, cum Minerva, seu Virtute, forma

Hermatenis conjunctam, nam Musam pro Mercurio apposui quod pluribus exemplis licet. Nescio aut tibi commentum placebit, ego certe mihi hoc invento valde placeo medicam gratulor. Nota quod Musa habeat Pennam in capite, qua differ ad Apolline». (Avete qui una musa (la poesia) e Minerva (il coraggio) unite in forma di Ermatene. Ho sostituito Mercurio con una Musa, cosa che numerosi esempi mi autorizzano a fare. Ignoro se il mio progetto vi piacerà; quanto a me, sono contento, per non dire felicissimo, di questa invenzione. Notate che la Musa ha una penna sulla testa, attribuito che la distingue da Apollo).

Da confrontare con un disegno al British Museum (Catalogue Hind II, p. 24, n. 57).

Bibl.: M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, pp. 69 e seg.; *Oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1241. — Glück-Haberditzl, *Die Handzeichnungen von P. P. Rubens*, n. 217. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 434. — H. F. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P. P. Rubens en het Plantijse Huis*, pp. 73, 119, 140, 141, 155. — H. J. Evers, *Rubens and sein Werk. Neue Forschungen*, p. 188. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 34. — *Cat. Anvers*, n. 379. — *Cat. exp. dessins Rubens*, n. 134.

- 288 P. P. RUBENS - Disegno per il frontespizio di: «*Justi Lipsii Opera omnia*». Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1637. In-fol. (fig. 93)

mm. 308 x 197. Penna acquarellata, matita e tocchi di guazzo.

Vano di una porta in stile rustico riservato al titolo. Sormontato dal ritratto in medaglione di Justus Lipsius. Sulle estremità del frontone sono sedute la Politica e la Filosofia. La porta è affiancata da due nicchie con le teste di Tacito e Seneca. A destra Minerva e Bellona, a sinistra Mercurio e la Prudenza, in basso la Lupa e le armi romane. Questa composizione simboleggia le scienze e gli autori dei quali si occupa Justus Lipsius.

Scritto di mano dell'artista: *Politica, Philosophia, Moribus antiquis, C. Cornel. Tacitus, L. Annaeus Seneca*.

Bibl.: M. Rooses, *P. P. Rubens & Balthasar Moretus*, pp. 74-75; *Oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1281; *Titres et portraits*, n. 10. — Glück-Haberditzl, *Die Handzeichnungen von P. P. Rubens*, n. 214. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 234. — H. F. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P. P. Rubens en het Plantijse Huis*, pp. 79, 82, 124, 142. — H. C. Eevers, *Rubens and sein Werk. Neue Forschungen*, pp. 189-190. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 36. — *Cat. Anvers*, n. 383. — *Cat. exp. dessins Rubens*, n. 137. — Burchard-d'Hulst, n. 199.

- 289 Frontespizio inciso da Cornelis Galle, su disegno di Rubens, per il frontespizio del primo volume dell'«*Opera Omnia*» di Justus Lipsius.

Firmato «*Pet. Paul. Rubenius invenit, Corn. Galleus sculpsit*». Mentre Rubens ricevette 20 fiorini per il suo disegno, 90 furono pagati a Galle «*per l'incisione e il rame dell'Opera Lipsii*».

FRONTESPIZI ESEGUITI DA ERASMUS QUELLIN  
DA «*INVENZIONI*» DI RUBENS

- 290 ERASMUS QUELLIN - Disegno per il frontespizio di: «*Diverses Pièces pour la Défense de la Reyne-Mère du Roy tres-chrestien Louys XIII*» di Mattieu de Morgue [Anversa, Stamperia Plantiniana, 1637]. In-fol. (fig. 94)

mm. 283 x 180. Penna e bistro acquarellato, matita; rilevato a guazzo bianco. Ripassato al bulino per l'incisione. Striscia di carta incollata dalle due parti per correggere il disegno.

Disegno eseguito da E. Quellin su indicazioni di Rubens.

Piedistallo (destinato all'incisione del titolo), sotto cui prende posto la Politica che placa due leoni, simboleggianti due personaggi reali (la regina madre e Luigi XIII), ai dissensi dei quali l'opera è dedicata. In altro a destra si vede un colomba che porta il ramo d'ulivo; a sinistra un'aquila armata di fulmine che sta per distruggere un nido di rettili. A fianco del piedistallo, a sinistra, il Tempo che getta la Discordia in un pozzo; a destra il Tempo che tira fuori la Verità da un pozzo. Sul basamento del piedistallo, si vedono da un lato il sole che esce dalle nuvole, dall'altro lo stesso astro, mentre i suoi raggi sono fermati dalle nuvole che lo stesso ha prodotto; nel mezzo un drago che muore colpito dalle frecce di Febo-Apollo. Tanti simboli si riferiscono ai calunniatori e all'inutilità dei loro sforzi per mantenere la discordia tra Maria de' Medici e il figlio Luigi XIII.

Bibl.: M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, pp. 81-82; *Oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1290. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 237. — H. F. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P. P. Rubens en het Plantijse Huis*, pp. 82, 143, 144, 154. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 38. — *Cat. Anvers*, n. 391.

- 291 MATTHIEU DE MORGUES: *Diverses Pièces pour la Défense de la Reyne, Mère du Roy tres-chrestien Louys XIII*, 1637. In-fol.

Frontespizio inciso da Cornelis Galle su disegno di Erasmo Quellin «*inventato*» da Rubens. Rame al Museo Plantin-Moretus. L'opera apparve senza indicazioni tipografiche: Balthasar I Moretus preferì l'anonimato alla gloria pericolosa di apparire apertamente il tipografo di un libello diretto se non proprio contro il re di Francia, certo contro potenti cortigiani.

- 292 ERASMUS QUELLIN - Disegno per il frontespizio di: «*Luitprandi Opera*». Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640. In-fol. (fig. 95)

mm. 282 x 176. Penna e bistro acquarellato, matita; rilevato a guazzo. Una striscia di carta è incollata in alto a destra per la correzione del disegno. Ripassato a bulino per l'incisione.

Disegno eseguito da E. Quellin su indicazioni di Rubens. Piedistallo circolare su cui sarà inciso il titolo e sopra il quale siede la Storia, che con un mano scrive su un libro, con l'altra tiene la fiaccola della Fama. Al suo fianco una fenice, che impersona l'immortalità, è appollaiata sul globo terrestre; a destra un palmizio (la Vittoria), sulla cui cima è posata un'aquila (la Potenza) che tiene fra gli artigli una corona (il potere secolare) e nel becco una corona d'alloro (la Vittoria); Mercurio calpesta gli strumenti della guerra e arrota attorno al tronco una catena formata da medaglioni degli imperatori e dei re di cui l'autore ha scritto la storia; una banderuola che porta a rovescio l'iscrizione *Pace et bello* circonda anch'essa il tronco della palma. A sinistra si vede un ulivo (la Pace), cui sono appese le chiavi della tiara papale, simboli del potere spirituale; una donna appende al tronco di quest'albero una catena formata dai ritratti dei papi, di cui Luitprando ha scritto la biografia. Sul basamento del piedistallo è rappresentato in bassorilievo il ratto di Europa, che simboleggia la parte del mondo in cui vissero i personaggi dei quali l'autore narra la vita.

*Bibl.*: M. Rooses, *Rubens et Balthasar Moretus*, p. 84; *Oeuvres de P. P. Rubens*, n. 1284. *Titres et portraits*, n. 12. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 283. — H. F. Bouchery - F. van den Wijngaert, *Tekeningen P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis*, pp. 108-146. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, nn. 40-41. — *Cat. Anvers*, n. 393.

- 293 LUITPRANDI - *Opera quae extant. Chronica et adversaria nunc primum in lucem exeunt P. Hieronymi de la Higuera societ. Jesu, presbyteri, D. Laurentii Ramierz de Prado consilarii regii notis illustrata*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1640. In-fol.

Frontespizio inciso da Cornelis Galle II, su disegno di E. Quellin, « inventato » da Rubens e firmato « E. Quellinus delineavit. Pet. Paul. Rubenius invenit. Corn. Galleus iunior sculpsit ». Rame originale al Museo Plantin-Moretus.

#### ALTRI DISEGNI DI RUBENS PER L'OPERA PLANTINIANA

- 294 P. P. RUBENS - *Marchio tipografico dei Plantin-Moretus* (fig. 96)  
mm. 206 x 277. Penna acquarellata; qualche tocco a guazzo.  
In un medaglione circondato da una corona di alloro si vede un compasso (l'antico marchio tipografico di Plantin) fra le cui aste è intrecciata una banderuola destinata a portare il motto « Labore et Con-

stantia ». Il medaglione è tenuto a sinistra da Ercole (*Labor*) e da una dama che appoggia la mano su un piedistallo (*Constantia*). Nella parte superiore del medesimo medaglione, la stella dei Moretus fra due rami di palma. Il tutto circondato da una cornice architettonica, incompiuta a destra. In alto, a sinistra, brucia una lampada antica. A partire dal 15 marzo 1630, questo disegno servì come modello per i marchi tipografici dei Moretus.

*Bibl.*: M. Rooses, *Rubens & Balthasar Moretus*, p. 75; *Oeuvre de P. P. Rubens*, n. 1282. — Glück-Hagerditzl, *Die Handzeichnungen von P. P. Rubens*, n. 167. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, n. 234 bis. — H. F. Bouchery - F. van den Wijngaert, *P. P. Rubens, en het Plantijnsche huis*, pp. 82, 97-98. — F. van den Wijngaert, *Tekeningen Museum Plantin-Moretus*, n. 37. — O. Benesch, pp. 13-14. — *Cat. Anvers*, n. 385. — *Cat. exp. dessins Rubens*, n. 107. — Held, n. 148. — Burchard-d'Hulst, n. 141.

#### 295 Marchio tipografico dei Moretus

Legno inciso da Gian Cristoforo Jegher da un disegno di Erasmus Quellin, a sua volta ispirato da Rubens. Impiegato nel recto dell'ultimo foglio di: *Fr. Quaeresmius - « Elucidatio Terrae Sanctae historica, theologica, moralis »*, 1639. Si è aggiunta una tiratura di questo legno.

*Bibl.*: Bouchery den Wijngaert, p. 103. — Rooses, *Index characterum*, III, n. 12. — Van Havre, n. 85.

#### 296 Marchio tipografico dei Moretus

Legno originale probabilmente eseguito da Gian Cristoforo Jegher, da un disegno di Erasmus Quellin, ispiratosi a Rubens. Impiegato nel titolo di: *Arriaga - « Disputationes Theologicae in primam partem D. Thomas »*. Anversa, 1643, in-folio.

*Bibl.*: Rooses, *Index characterum*, III, n. 10. — Van Havre, n. 92.

#### 297 P. P. RUBENS - *Il Grande Cammeo di Tiberio*. Disegno eseguito dal cammeo della Sainte-Chapelle (fig. 97)

mm. 327 x 270. Penna e acquarello al bistro; guazzo bianco. Angoli smussati. In alto, a penna e bistro: *Gemma Regis Franciae*; in basso: *Petri Pauli Rubenii manu*.

La composizione di questa gemma celebre si divide in tre parti. Al centro, Tiberio e Livia, seduti su un trono. Davanti ad essi un guerriero in piedi, armato, che porta la mano al capo in segno di saluto. Altri personaggi occupano la scena; da notare a destra un portatore di trofeo che alza il braccio verso il cielo. In basso un gruppo di prigionieri in abiti orientali. In alto si riconosce Augusto, divinizzato nell'Empireo. Davanti a lui un personaggio orientale che plana da sinistra a destra. A sinistra un guerriero che tiene in mano uno scudo, a destra un eroe, coronato di alloro, che cavalca Pegaso.

Conservato nella Sainte-Chapelle, durante tutto il Medio Evo non era accessibile alla vista del pubblico. N. Fabri de Peiresc, nel 1619, lo sottopose per primo a un esame che si può chiamare scientifico. Per l'amico, Rubens eseguì nel 1625 disegni e dipinti del Grande Cammeo, di cui ebbe sotto gli occhi, senza dubbio, delle copie. Si prese alcune libertà rispetto all'originale, di cui riprodusse arbitrariamente i colori, ricostruendone altrettanto liberamente alcune parti deteriorate dal tempo.

Bibl.: M. Rooses, *Oeuvre de Rubens*, n. 1220. — M. Rooses, Ch. Ruelens, *Correspondance de P. P. Rubens*, III, pp. 443-444. — Delen, *Catalogue*, n. 194, tav. XXXVIII. — F. van den Wijngaert, *Inventaris*, nn. 546-547. — H. F. Bouchery-F. van den Wijngaert, *P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis*, p. 113. — Chr. Norris, *Rubens and the great Cameo*, in *Phoenix*, Amsterdam, agosto-sett. 1948, pp. 179 e segg. — *Cat. Anvers*, n. 389. — *Cat. exp. dessins Rubens*, n. 93. — Burchard-d'Hulst, n. 132.

298 PAULUS PONTIUS - *Il Cammeo di Tiberio*

Incisione da un disegno di Rubens.

In Albertus Rubens: *De Re vestiarum veterum, praecipue de lato clavo libri duo*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1665; in 4°. Opera di archeologia classica scritta dal figlio di P. P. Rubens.

299 *Torchio della Stamperia Plantiniana* (fig. 98)

Dei sette torchi che si conservano al Museo Plantin-Moretus, due risalgono certamente al tempo dell'architipografo e sono i più antichi torchi tipografici che esistano al mondo. Ma alcune delle loro parti essenziali sono perdute (specie il piano scorrevole) e non sono più in grado di funzionare. Gli altri cinque torchi, invece, del XVII e del XVIII secolo, funzionano ancora, come quello che qui si espone. Gli elementi essenziali di questi torchi ed il modo di usarli non sono cambiati dal tempo di Plantin, ma vi sono state apportate modifiche. La più importante è stata l'impiego del « giogo » che, realizzando una maggiore elasticità e dando equilibrio al piano scorrevole, permettere tirature assai più regolari. Questa innovazione è stata rivendicata allo stampatore olandese Guglielmo Blaeu; comunque è stata realizzata in Olanda negli anni 1620-25.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Alvin L., *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme ed Antoine Wierix*. Bruxelles, 1866.

Bartsch A., *Le peintre graveur*. Vienna, 1803-1821, 21 voll.

Bastelaer R. Van, *Les estampes de Peter Bruegel l'ancien*. Bruxelles, 1908.

Benesch O., *Artistic and intellectual hands from Rubens to Daumier as shown in book illustration*. Cambridge (Mass.), 1943.

*Bibliotheca Belgica*, I serie. Gand-L'Aia, 1880-1890, 27 voll.; II serie. Gand-L'Aia, 1891-1923, 26 voll.; III serie (in corso di stampa).

Bierens de Haan J. C. J., *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1533-1578*. L'Aia, 1948.

*Biographie nationale [de Belgique]*. Bruxelles, 1866-1944, 28 voll.

Bock E. - Rosenberg J., *Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die Niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*. Berlino, 1930.

*Het Boek. Tweede reeks van het tijdschrift voor boek-en bibliotheekwezen*. L'Aia-Gand, 1912-1951, 30 voll.

Boschere J. de, *De techniek der Antwerpsche teekenaars. Eenige teekeningen uit het Museum Plantin-Moretus in Onze Kunst*, XVIII, 1910, pp. 5-22.

Bouchery H. F. - Van den Wijngaert F., *P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis*. Anversa, 1941.

Brunet J. C., *Manuel du libraire*. Parigi, 1860-1880, 8 tomi.

Burchard L. - d'Hulst R. A., *Rubens Drawings*. Bruxelles, 1963, 2 voll.

Campbell M. F. A. G., *Annales de la typographie néerlandaise au XVI<sup>e</sup> siècle*. L'Aia-Bruxelles-Parigi, 1874-1878, 5 voll.

*Catalogo della Mostra « Anvers, ville de Plantin et de Rubens »*. Parigi, 1954.

*Catalogo della Mostra « Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle »*. Bruxelles, 1963.

*Catalogo della Mostra « Tekeningen van P. P. Rubens »* alla Casa di Rubens in Anversa, 1956.

- Conway W. M., *The woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century*. Cambridge, 1884.
- Delacre M., *Le dessin dans l'oeuvre de Van Dijck*. Bruxelles, 1934.
- Delen A. J. J., *Catalogue des dessins anciens [du] Cabinet des estampes de la Ville d'Anvers. Ecoles flamande et hollandaise*. Bruxelles, 1938, 2 voll.
- Delen A. J. J., *Flemish Master Drawings of the Seventeenth Century*. New York, 1950.
- Delen A. J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, des origines jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Parte prima: *Les Origines*. Parte seconda: 1. *Le XVI<sup>e</sup> siècle, les Graveurs-Illustrateurs*. 2. *Les Graveurs d'Estampes*. Parigi, 1924-1935, 3 voll.
- Delen A. J. J., *Iconographie van Antwerpen*. Bruxelles, 1930.
- Delen A. J. J., *Jacob Jordaens. Een keuze van 25 teekeningen*. Anversa, 1943.
- Delen A. J. J., *Teekeningen van Vlaamsche meesters*. Anversa-Bruxelles-Lovanio, [1943].
- Denucé J., *Oud-Nederlandsche kaartmakers in betrekking met Plantijn*. Anversa-L'Aia, 1912-1913, 2 voll. (*Antwerpsche Bibliophielen*, nn. 27-28).
- Dutuit E., *Manuel de l'Amateur d'Estampes*. Tomo III, volume VI. Parigi-Londra, 1885.
- Forssman E., *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stoccolma, [1956].
- Funck M., *Le livre belge à gravures. Guide de l'amateur de livres illustrés imprimés en Belgique avant le XVIII<sup>e</sup> siècle*. Parigi-Bruxelles, 1925.
- Goovaerts A., *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. Anversa, 1880.
- Glück G., *Van Dijck. Des Meisters Gemälde*. Stoccarda-Berlino, 1931.
- Graesse T., *Trésor de livres rares et précieux*, I-VIII. Dresda-Ginevra-Londra-Parigi, 1859-1869, 4 voll.
- De Gulden Passer*, Bulletin trimestral de la Société des Bibliophiles anversoises. Anversa, (a partire dal 1923).
- Hain L., *Repertorium bibliographicum*, I-IV. Stoccarda-Parigi, 1826-1838, 2 voll.
- Havre G. van, *Les Marques typographiques de l'imprimerie plantinienne*. Anversa, 1911.

- Heddicke R., *Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert*. Berlino, 1913.
- Held J. S., *Rubens: Selected Drawings. With an Introduction and a Critical Catalogue*. Londra, 1959, 2 voll.
- Held J. S., *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*. L'Aia, 1931.
- Hind A. M., *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Vol. II. *Drawings by Rubens, Van Dijck and other Artists of the Flemish School of the XVII Century*. Londra, 1923.
- Hollstein F. W. H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*. Amsterdam, XIV voll., pubblicati dal 1949.
- d'Hulst R. A., *De tekeningen van Jakob Jordaens. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII<sup>e</sup> eeuwse kunst in die Zuidelijke Nederlanden*. Bruxelles, 1956.
- d'Hulst R. A. - Vey H., *Antoon van Dijck. Tekeningen en olieverfschetsen*. Catalogo della Mostra di Anversa e di Rotterdam, 1960.
- Hymans H., *Lucas Vorsterman. Catalogue raisonné de son oeuvre précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages du maître*. Bruxelles, 1893.
- Hymans H., *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*. Bruxelles, 1879.
- Lebeer L., *Les estampes de Pierre Bruegel l'Ancien*, in *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, XLV (1941), pp. 154-180.
- Lebeer L., *Pierre-Paul Rubens et l'art de la gravure*, in *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, XLV (1944), pp. 181-212.
- Muller F., *De Nederlandsche Geschiedenis in platen*. Amsterdam, 1863-1882, 4 voll.
- Nissen C., *Die botanische Buchillustration*. Stoccarda, 1951-1952.
- Nijhoff W., *Nederlandsche houtsneden, 1500-1550. Reproducties van oude Noord- en Zuid Nederlandsche houtsneden op losse bladen met en zonder tekst in de oorspronkelijke grootte*. L'Aia, 1933-1939.
- Nijhoff W. - Kronenberg E., *Nederlandsche Bibliographie van 1500 tot 1540*. L'Aia, 1923-1940, 2 tomi.
- Ottroy F. van, *L'école cartographique belge au XVI<sup>e</sup> siècle*. Lovanio, [1910].

- Peeters-Fontainas J., *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*. Lovanio-Anversa, 1933.
- Polain M. L., *Catalogue des livres imprimés au XV<sup>e</sup> siècle des bibliothèques de Belgique*, I-IV. Bruxelles, 1932.
- Rooses M., *Christophe Plantin, imprimeur anversoïis*. II ed., Anversa, 1896.
- Rooses M., *Index characterum architypographiae Plantinianaë. Proeven der lettersoorten in de Plantijnsche drukkerij. Spécimen des caractères employés dans l'imprimerie plantinienne*. Anversa, 1905.
- Rooses M., *Le Musée Plantin-Moretus*. Anversa, 1914.
- Rooses M., *L'oeuvre de P. P. Rubens; histoire et description de ses tableaux et dessins*. Anversa, 1886-1892, 5 voll.
- Rooses M., *Petrus Paulus Rubens en Balthasar Moretus, eene bijdrage tot de geschiedenis der kunst*. Anversa-Gand, 1884.
- Rooses M., *Titres et portraits gravés d'après P.-P. Rubens pour l'imprimerie plantinienne*. Anversa, 1877.
- Rooses M., *Jordaens' Leven en Werken*. Anversa-Amsterdam, 1903.
- Rooses M. - Sabbe M., *Catalogue du Musée Plantin-Moretus*. Anversa, 1928.
- Ruelens C. - De Backer A., *Annales Plantiniennes*. Bruxelles, 1865.
- Scaldis. Oude kunst en cultuur, hedendaagse kunst, economie*. Catalogo della Mostra. Anversa, 1956.
- Schoy A., *Hans Vredeman de Vries*. Bruxelles, 1876.
- Trésors de la Bibliothèque royale de Belgique*. Catalogo della Mostra. Bruxelles, 1958.
- Vey H., *Die Zeichnungen Anton van Dycks*. Bruxelles, 1962, 2 voll.
- Voorhelm Schneevooft C. G., *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*. Harlem, 1873.
- Wijngaert F. Van den, *Inventaris der Rubeniaansche Prentkunst*. Anversa, 1940.
- Wijngaert F. Van den, *De oude tekeningen van het Museum Plantin-Moretus*. (Manoscritto al Museo Plantin-Moretus).
- Wurzbach A. von, *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Vienna-Lipsia, 1906-1910, 2 voll.

## INDICE

Introduzione . . . . .	pag.	XI
Premessa . . . . .	»	XV
Anversa - Cenno storico . . . . .	»	1
L'iconografia di Anversa nei secoli XVI e XVII . . . . .	»	4
L'arte ad Anversa nei secoli XVI e XVII . . . . .	»	12
Il disegno ad Anversa . . . . .	»	19
L'incisione ad Anversa . . . . .	»	41
La tipografia ad Anversa . . . . .	»	69
I - <i>Gli incunabuli</i> . . . . .	»	73
II - <i>La prima metà del XVI secolo</i> . . . . .	»	76
III - <i>L'epoca di Plantin</i> . . . . .	»	80
IV - <i>Il XVII secolo</i> . . . . .	»	86
V - <i>L'editoria musicale</i> . . . . .	»	89
Christophe Plantin . . . . .	»	94
I - <i>Ritratti di Plantin</i> . . . . .	»	100
II - <i>Plantin rilegatore</i> . . . . .	»	100
III - <i>I cataloghi della stamperia plantiniana</i> . . . . .	»	103
IV - <i>I caratteri tipografici di Plantin</i> . . . . .	»	104
V - <i>Le prime stampe</i> . . . . .	»	107
VI - <i>La Bibbia poliglotta o Bibbia reale</i> . . . . .	»	111
VII - <i>La produzione scientifica</i> . . . . .	»	115
VIII - <i>L'illustrazione del libro plantiniano</i> . . . . .	»	122
I Moretus . . . . .	»	142
I - <i>Maria de' Medici e la stamperia plantiniana</i> . . . . .	»	146
II - <i>Riproduzione in fac-simile di un manoscritto</i> . . . . .	»	147
III - <i>Le « Icones Imperatorum » di H. Goltzius</i> . . . . .	»	148
IV - <i>Rubens e l'illustrazione dei libri plantiniani</i> . . . . .	»	150
Bibliografia essenziale . . . . .	»	165



Anversa, Casa Plantin-Moretus. *Il cortile.*

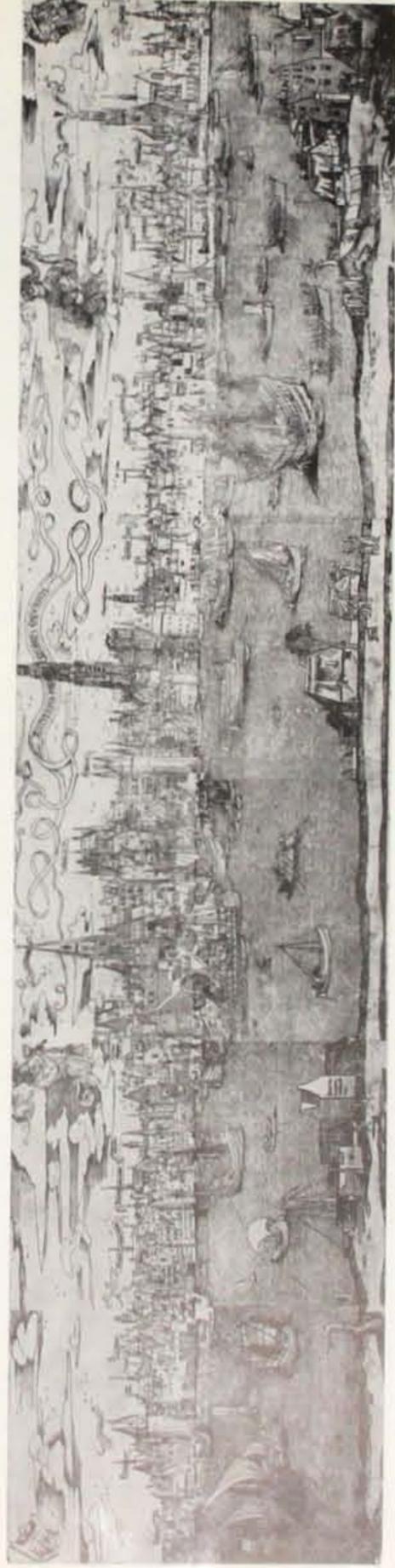


Fig. 1 Maestro anonimo - Veduta della rada di Anversa, 1515.

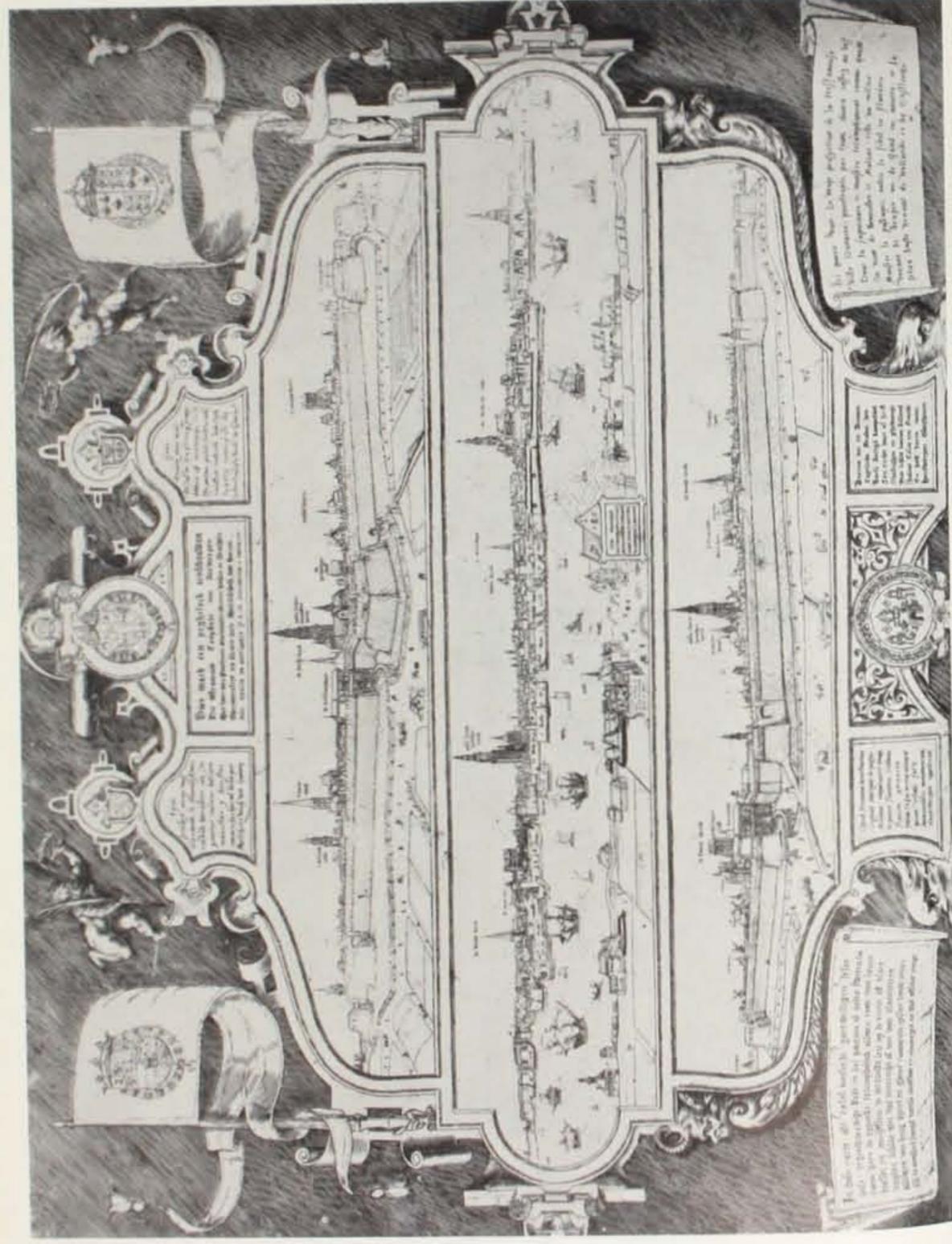


Fig. 2. - Anversa. Veduta della città di Anversa, 1837.

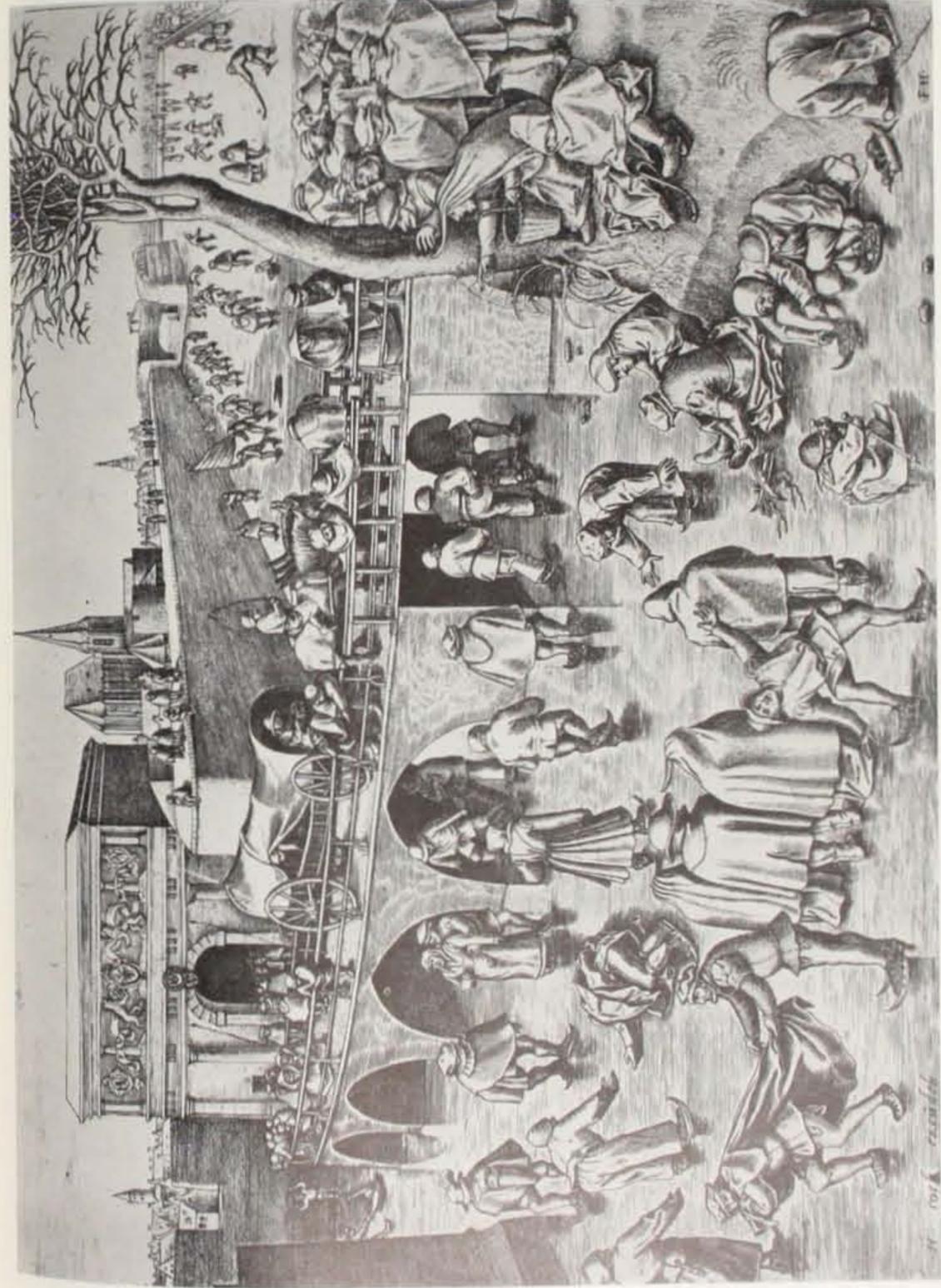


Fig. 3. - F. Huys - Divertimenti sul ghiaccio presso la Porta di S. Giorgio ad Anversa.

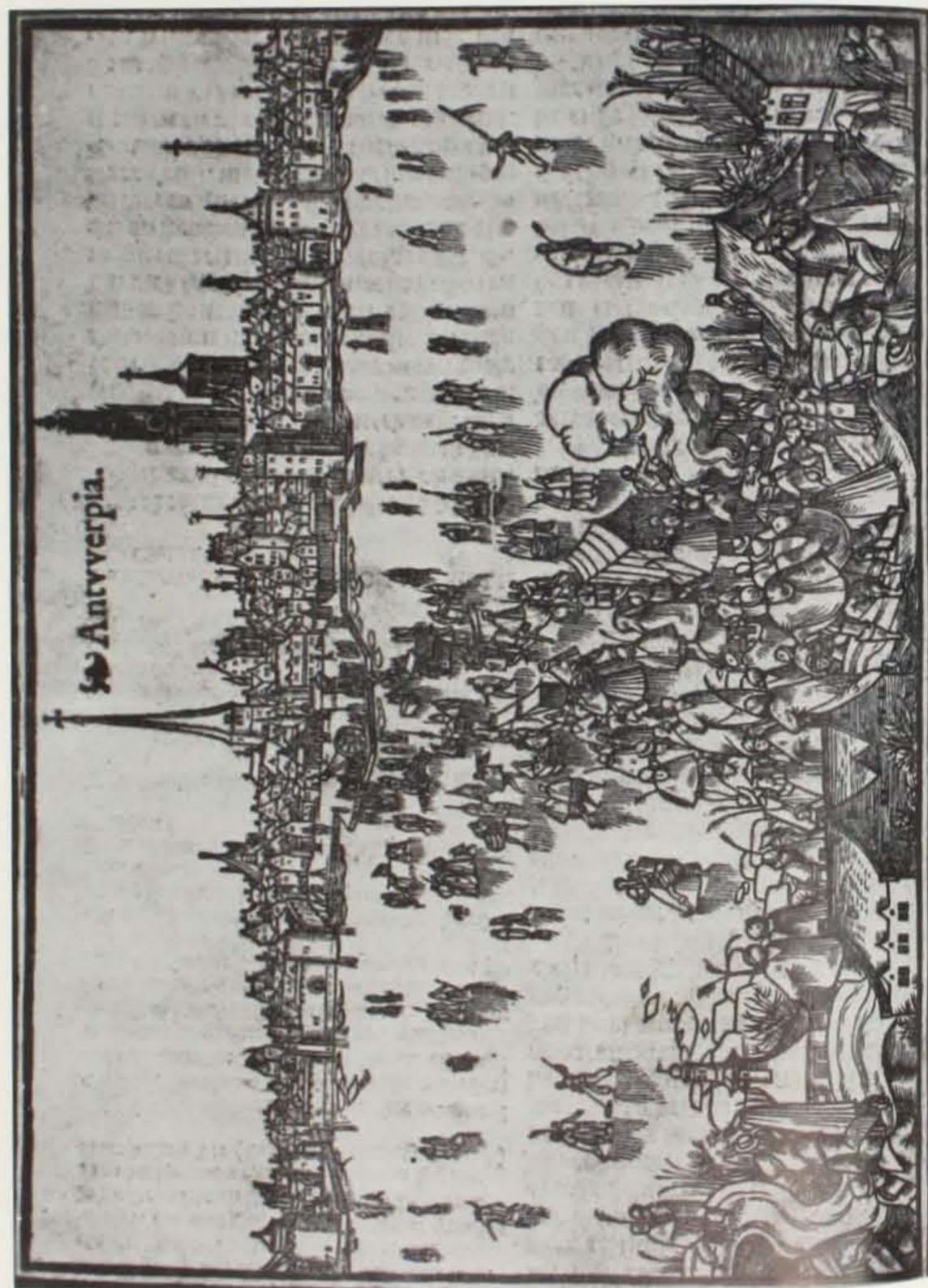


Fig. 5 A. Collaert - Veduta di Anversa dalla Porta Rossa e divertimenti sul ghiaccio.



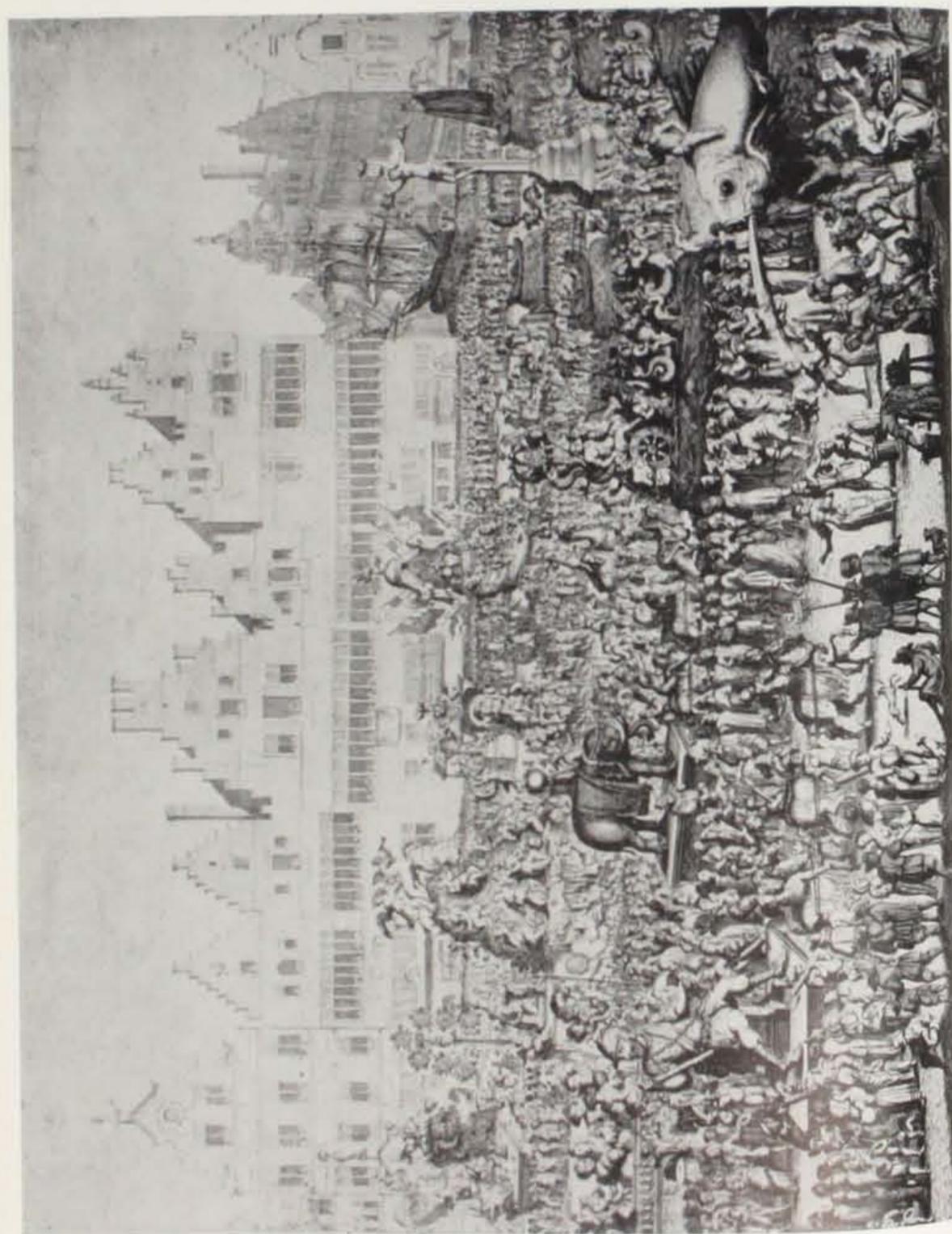


Fig. 8. *Maestro di Anversa del 1518* (attr.) - *Soggetto storico*.



Fig. 9 *Maestro di Anversa del 1518* (attr.) - *Soggetto storico*.



Fig. 10 M. de Vos - L'Africa.



Fig. 11 M. de Vos - L'America.



Fig. 12 H. Bol - La raccolta della frutta.



Fig. 13 G. Mostaert - La Pazienza.



Fig. 14 Maestro paesaggista di Anversa - Paesaggio con un fiume.



Fig. 15 P. Brill - Paesaggio alpestre.



Fig. 16 P. Bril - *Paesaggio italiano*.



Fig. 17 J. de Momper - *Paesaggio montano*.



Fig. 18 J. Bruegel il Vecchio - *Paesaggio*.



Fig. 19 J. Bruegel il Vecchio (attr.) - *Veduta di un villaggio*.



Fig. 20 H. van Balen il Vecchio - *Diana e Atteone.*



Fig. 21 P. P. Rubens - *L'ultima Comunione di S. Francesco.*



Fig. 22 P. P. Rubens - *Ercole e il leone di Nemea.*



Fig. 23 P. P. Rubens - *Testa di Enrico IV.*



Fig. 24 P. P. Rubens (attr.) - *La battaglia di Cadore.*



Fig. 25 P. P. Rubens (attr.) - *Paesaggio.*



Fig. 26 J. Wildens - L'antico sobborgo del Dam ad Anversa.

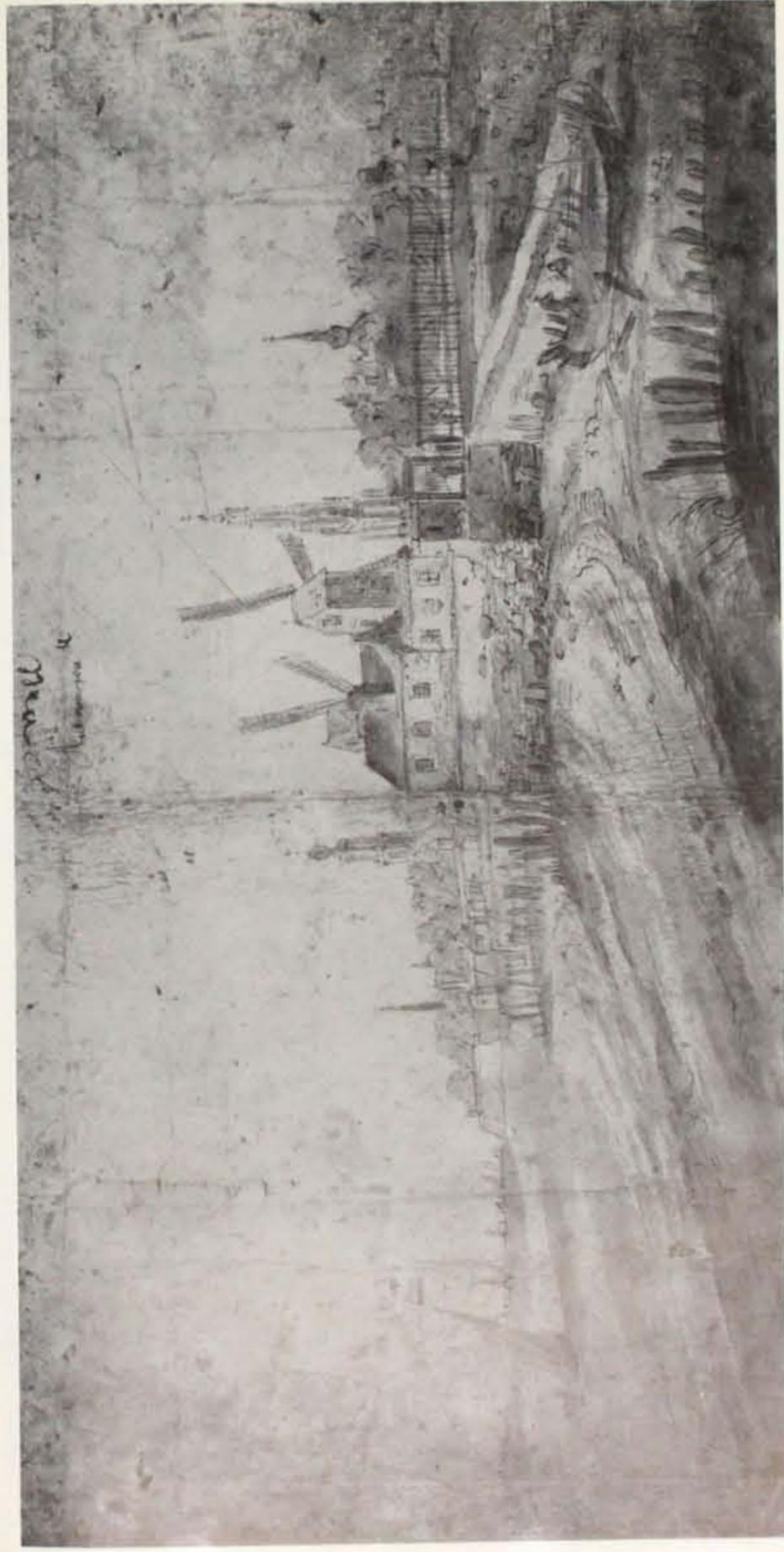


Fig. 27 J. Wildens - Veduta di Anversa da sud della città.



Fig. 28 J. Jordaens - *Il martirio di S. Apollonia.*



Fig. 29 J. Jordaens - *S. Martino di Tours guarisce un indemoniato.*



Fig. 30 J. Jordaens - Calipso la carica la barca di Ulisse.



Fig. 31 A. van Dyck - Cristo cade sotto la croce.



Fig. 32 A. van Dyck - Cristo e l'adultera.



Fig. 33 A. van Dyck (attr.) - Ritratto di Philippe le Roy.



Fig. 34 B. Peeters - *Veliero nella tempesta.*



Fig. 35 C. Metsys - *La pesca miracolosa.*

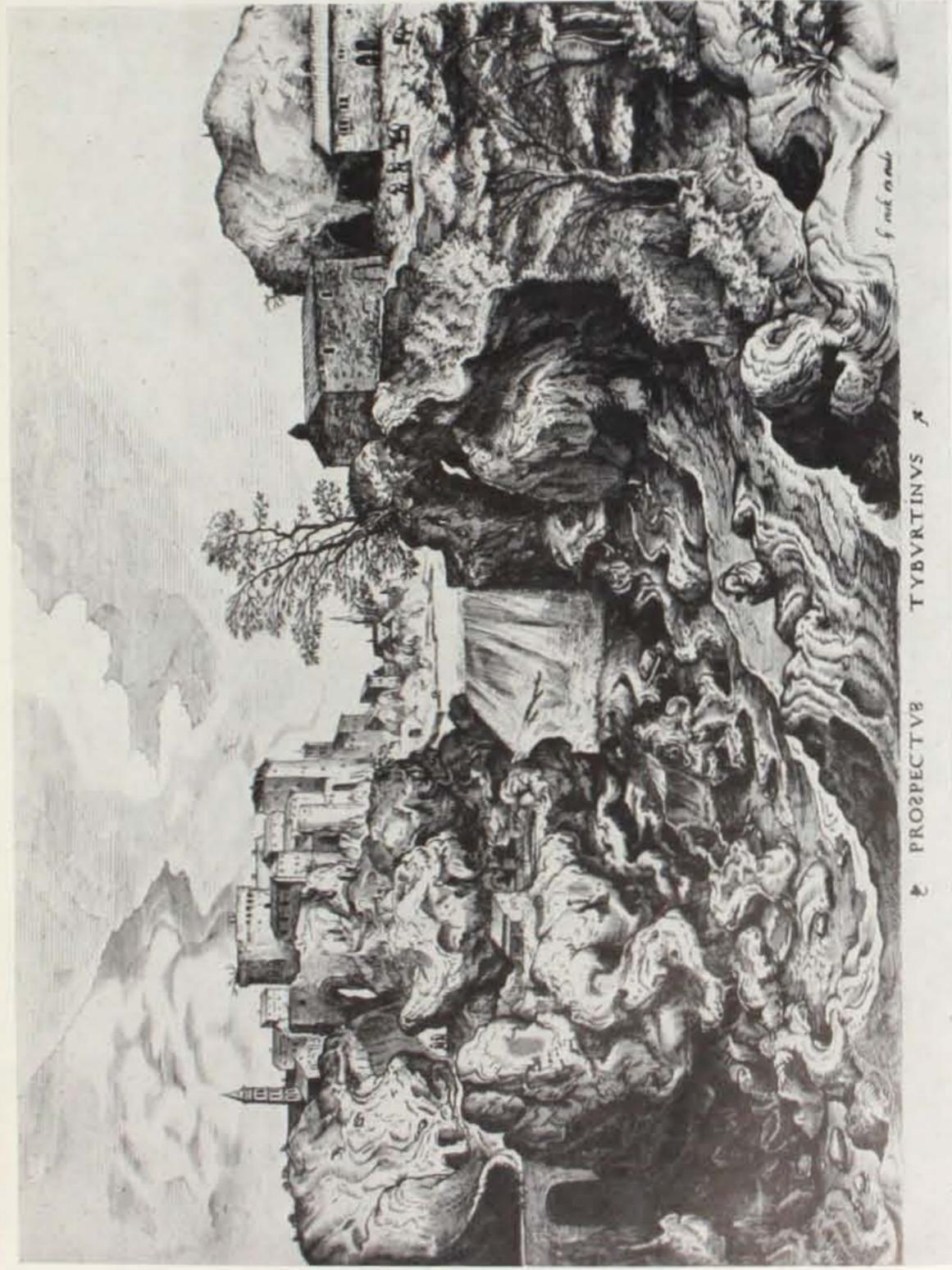


Fig. 36 H. Cock - Prospectus Tyburtinus.



Fig. 37 H. Cock - Grande paesaggio alpestre.





Fig. 40 L. Suavius - Ritratto del card. Antonio Perrenot di Granvelle.



Fig. 41 J. Liefrinck - Commedia o farsa con sei personaggi.



Fig. 42 F. Huys - Ritratto di Erasmo da Rotterdam.



Fig. 43 P. van der Heyden - La strage di Mallegbem.



Fig. 44 Ph. Galle - *La Resurrezione di Cristo.*



Fig. 45 Ph. Galle - *L'Alchimista.*



Fig. 46 J. Wierix - *Il Giudizio universale.*



*Peintre afin que ton art imite la Nature. (Pein sur son chef Pallas, sur ses leuis Mercure  
 Au tableau de ce Roy dont l'œil touche aus cieux) Mars des sus son visage et l'Amour dans ses yeux*

Fig. 47 H. Wierix - *Ritratto di Enrico III di Francia.*



Fig. 48 B. da Bolswert - *Longino che trafigge il costato di Cristo.*



Fig. 49 S. da Bolswert - *Paesaggio con Filemone e Bauci.*



Fig. 50 L. Vorsterman - *Susanna e i vecchioni*.



Fig. 51 L. Vorsterman - *L'adorazione dei pastori*.



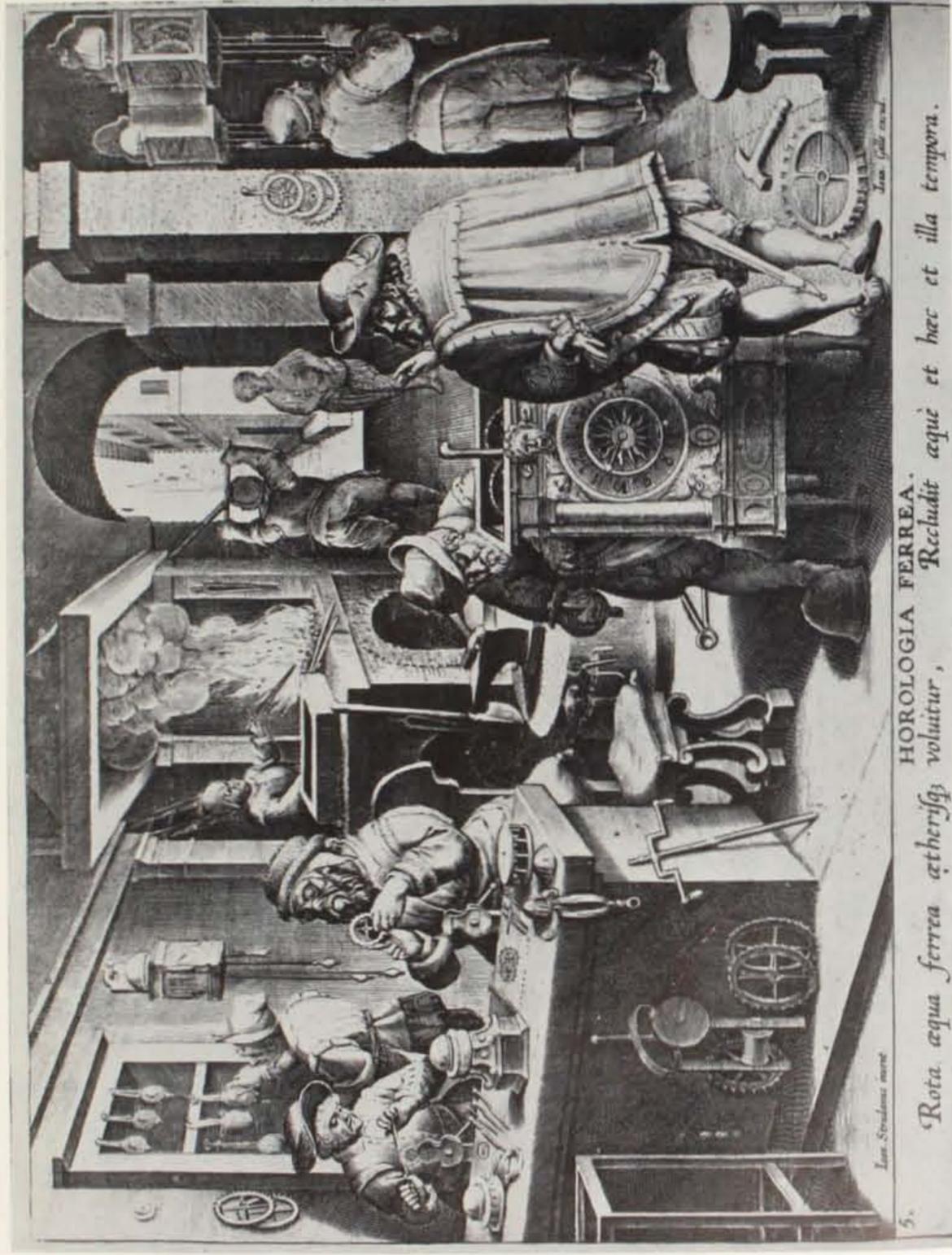


Fig. 54 J. Stradanus - Nova reperta.

**(Esopi)**

**C**rimines in unius est, a malo consiliatore subverti potest atq; de-  
cipi: de hoc autem sic ait.

**H**ic aquila restabat in rupit: et in alto celo cum ea volavit. teltudo iura se collecta nullo  
parto irasigi potuit. **C**ontra volans conit: verbio aquila; laudano: optima inquit  
sera peccandi: sed in iungendo raris frustra portabatur: nec vultu erat tibi hoc pe-  
ba. **A**quila illi pariter peccat: proinde illi consiliat. **A**t conit et tunc deo: consilius et  
ait: vesp ad alia volare: et ab alto supra petra tua capat: vultu frangatur teltudinis  
Alpeo baro colitio aquila ad libitum volat: teltudinem in laza demittit: quam conit  
subit: et peccat: et teltudo rapuit: et sic aquilam elurientem de fraudo auit. **H**oc in quo co-  
filiis conit: petri teltudo: quam natura loci conit: munitat: atq; blaia conitio: vrbus  
aquila decepta sunt.

**(Fabula decima aquina de corvo et vulpe)**



**C**orvo gerente famem corvum gerit arbor: et esum  
Dixit gerit corvus vulpe loquitur filit.

**C**orvo de corvo vire: et signum candore prebuit:  
Sic tanto placet as plus aue quaq; placeo.

**C**er dit autis pter atq; placet pre ludia lingue:  
Dum conit ut placet: calcus ore cadit.

**H**oc fruitur vulpe: ut iungunt is dia conio:  
**A**spreat in modico damna dolore pudor.

**F**ellicum panitur risum quem mel lit inanis  
**C**orvo vorto parit tedia falsus honor.

**(Liber Primus)**

**C**onit se laudari gaudet: verbis sub boolis decepti ponere solent.  
De quo est hoc fabula.

**C**onit de fenestra conus calcu rapert: alta conit in arbor. **A**ulipes et buic vbit/  
calcum habere cupiens: sub boolis verbis sic eny alloquit. **C**onit: quia similes rbi:  
et penarum tuarum qualis est mior: qualis est de: conit tuus si vocem babuisses cla-  
ram: nulla tibi ptoz ausu fuisset. **A**t ille vana laude gaudens: dum placere vult: et vocem esse  
berit: valiosus clamavit. **C**onit aperto oblitus calcu ipsam deiecit. quem vulpea boolia cetera  
rapuit: et auto is ius de mibus aboort. **A** unic conus iugemuit: et vana laude deceptus peni-  
tuit. **I**co post factum quio penitit. **M**ovet autis hoc fabula cunctos verbis sub boolis / ranc  
glauobantibus non arridere.

**(Fabula decima sexta de leone, apro, thauru, et asino.)**



**I**terit miserunt gratias annoia leone m:  
Inglaciat cor pus: corq; senile gela.

**I**stiat aper: penit veteri pro vultuere vulnus.  
Frontis cum telo thaurus vtroq; fodit.

**H**ec solo gemitu vindicat acta leo.  
Dumia que vici me vincunt oia: dormit

**D**is me a dormit honor: dormit bonoris opus.  
Qui nocui nocet ille mibi multiq; peperit.

**Q**ui mibi non parant: pro pietate nocent.

Fig. 55 « Fabula et vita Esopi, etc. » G. Leeu. Anversa, 1486.



**D**em ruyfsten. doch in April in des gebenedide ihu's cristen. are na dat die gebenedide ihu's wt iude' in galile' w'rd ge com' was. en die same in spake van sijn beliger leere en groene in al ont de iude' d'gelico vincerde. wt so was die toeloep en spaderige m'nde volche o' naest bi he te wesen groot En al dy orn he bar te hoze en te se. so geboide dy bi eend' daego na toe was by' staede yee o' genasaret. wtelche dy mers is o' galile' of ribriade. En also hi ouermiro de' d'age. oadde volche al bare ny wel predike en mochte. soe was hy albare twe v'f' h'cos scerphico side. wt welthe scerphico die v'f' h'cos te lade gegat ware o' h'art aette te drage En die gebenedide here die was in dy e' scerphico. de toebehoide s'inte p'ete ter en hi baot by dy dy scerphen een wenich oade lade stelle soude. en al dy gebae. Do ginch hi int scerphico s'it op dy bi sond' ged'ach de volche te bar lee re en dy woit de gods segge soude mo ghe En also die lieue ihu's de' volche op de caere oadde wat staede en s'itende ghe p'edict en sijn seemo' ghepndt hadde so heeft hi ihu'de sijn mog'chheit wille t'oonen en doe' b'pke b'artet in s'onden machte was. so wel dy int wat. als op die aerde is en heeft tot p'et ghe'ep. **S**ruess d'yn scerphico int diepe en werp wt d'yn net. En p'et heeft he' g'at woit segge de Ghebied wi hebbe alle die nachte gewillchet en wi en hebbe ny geu'agge nocht'as s'it op d'yn woit de' dy so als in dy ende d'yn crachte be trouwede so doe' ut En hi warp miro die sijn nette int wat. en heeft soe vele

v'f'che gestreke b'artet een wond' was om sijn. en in so groot menich: dat hare nette oadde en v'elheit oadde v'f'che te sluche b'ekede ware En p'ete al dit s'ide so heeft hi gewoet tot he sijn gestelle die welche in bar. and scerphico ware. te wete iacob en ioh'is En s'it lude' sy hebbe b'epde hare scerphico ny v'f'che gewuller gehade. en p'et al dit en dese grote rephene side so hi ort moedelike' wot ihu' op sijn lippen geu'alle. en heeft ny groot' immichheit tot ihu' in g'el'ic' O' heree wilt wt sijn scerphico en o' mi g'at. wat te se sondich me sche ben ny weerdich w'ende dy g'bi. bi my voege s'el. g'bi die god en m'elch s'it. o' alle bi desen wel' e' p'el' genede' dy wt dy weerde hellige sac' met my w'elen in o' o'f'age sel' **D**ie m'elche W'aco so en ginc p'et selure ny o' ihu' in die hi sijn bi w'esen duo' o'f'ide was. mer hi seide ihu' dy bi o' he' g'at soude. **S**criptura. p'et die w'iste en beuende wel dy hi god ny ontloope en mochte. en al daeco al cest dy wi wt deuocie vo' vrucht' dy weerde hellige sac' ment te o'f'age. wi en sel' ons nocht'as al dar va' ny here' wi sel' ny w'esen o' m'ine o'f'age En al daeco also die gebenedide ihu's gemerret heeft dy p'et en sijn g'el'ic' le miro dit reche seer v'f'agge ware. soe heeft hi tot p'et g'el'ic'. En was ny oec waert du selite noch m'elche v'f'f'che w'esen. en ny dete so hebbe hi hare sepe te lade brocht. En hebbe hare scerphico mette' red'icape' acht' g'el'ic'. ny nocht'as g'el'ic' om ny m'ere te v'f'f'che m'ere om wed' ai die aen te v'erde. en w' sijn ihu' in rene' s'it geu'olich' En s'it s'it al hier na also o' mart'ic' en mart'ic' be'ert u' te wete op'ic' v'f'f'che d'ach o' i'nnio.

Fig. 56 Ludolphus a Sassonia: « Thoeck vanden leven aus Heeren Jesu Christi ». G. Lecco. Anversa, 1487.



**D**alida  
**D**acht v' g'hi iogers va' bed: och o' vrou  
 w'it dit ex'pel va' D'aplon a' scouw' (w'e  
 Al w' ash' ioc' / schoon' r'ic' / sterc' ongelogen  
 Nocht'as was hi so deerlich' bed: ogghen  
 Saet tot D'egasiu' hi sal v' seggen wond'  
 Va' uwer au'ouere' goet en qu'act b'isono

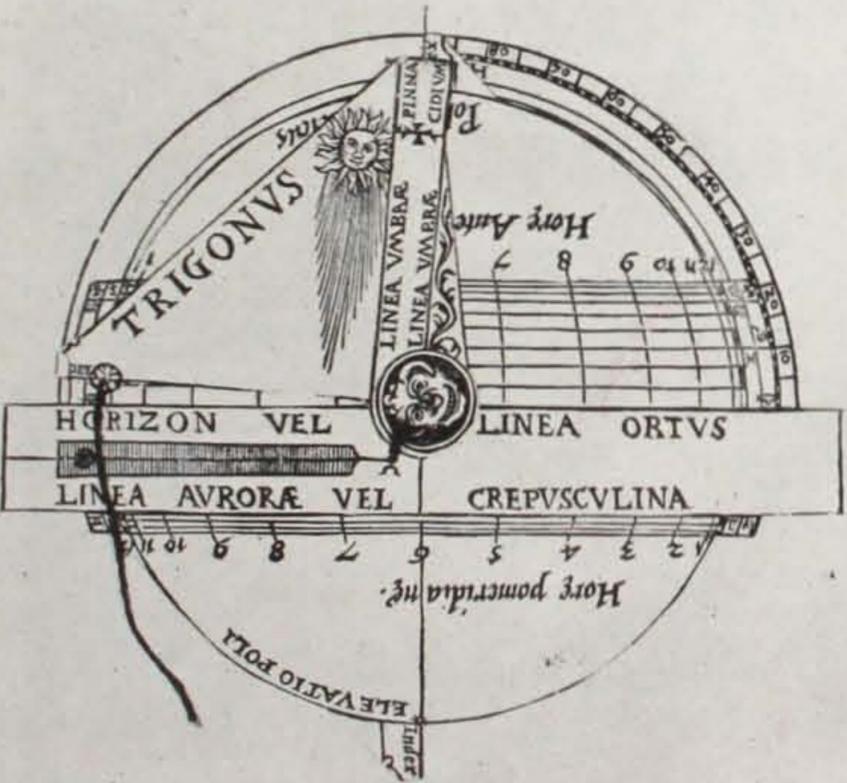


**F**inella  
**D**iet hoe de wise mannen inder v'rouwe  
 bed'wanch sijn  
 M'ert dit ex'pel latet in v' d'anch sijn  
 En totte' ouden d'alaert nu' lichtel'ic' v'liet  
 Hi sal v' segghe' va' uwer au'oueren een  
 goet bed'ic' **E**

Fig. 57 « Thbuys der fortunē ende dat buys der doot ». J. van Doesborch. Anversa, 1518.

De longitudine Regionum, Prouinciatarum, Oppidorum, locorumque inuestiganda.

Caput .X.



Ongritudine Regionum, Cluistatum, locorumque, ex initio Eclipticis lunaris indagare. Ubi serua itaq; principium alicuius Eclipticis in Oppido cuius longitudo tibi ignota fuerit, quod si in horis & minutis cum Eclipticis ex tabula sequenti accepta cocordauerit, proclambabis istum locum habere meridianum Leyfinggenem, quia Eclipticis sequentet Mathematica supputatione ad Leyfinggen meridianum collegimus. Et enim ciuitas Misnia, cuius longitudo est gra. 50. minu. 20. Si autem initium Eclipticis differt, dicitur locum illum, alium habere meridianum, & diuersam longitudinem, quam sic inuenies: Aufer numerum horarum & minu. Eclipticis, maiorem de maiori, & differentia in gradus, & graduum minu. conuertito hoc passio: Pro quolibet minu. horæ. 5. minu. gra. pro 4. minu. horæ. 1. gradum, & pro quolibet minu. horæ. 5. minu. gra. Tandem numerum graduum & minuorum iam elicatum, adde ad gradus longitudinis meridiani Leyfinggen, si orientalius, hoc est, si maius horarum numerus in ea reperitur fuerit, Aut subtrahat: si occidentalius, hoc est, si minor horarum numerus in ea quam in tabulis Eclipticis reperitur, & habebis longitudinem iustius Oppidi, quæ antea ignota fuerat. Similiter etiam cum Eclipticis quæ ad alium meridianum sunt supputate, agito.

Figura Eclipticæ ad Meridianum Leyfinggen.

1538	1538	1541
Dies. Horæ. Minu.	Dies. Horæ. Minu.	Dies. Horæ. Minu.
13 13 44	4 4 43	11 15 00
Man	Nouembria	Marci

Dij

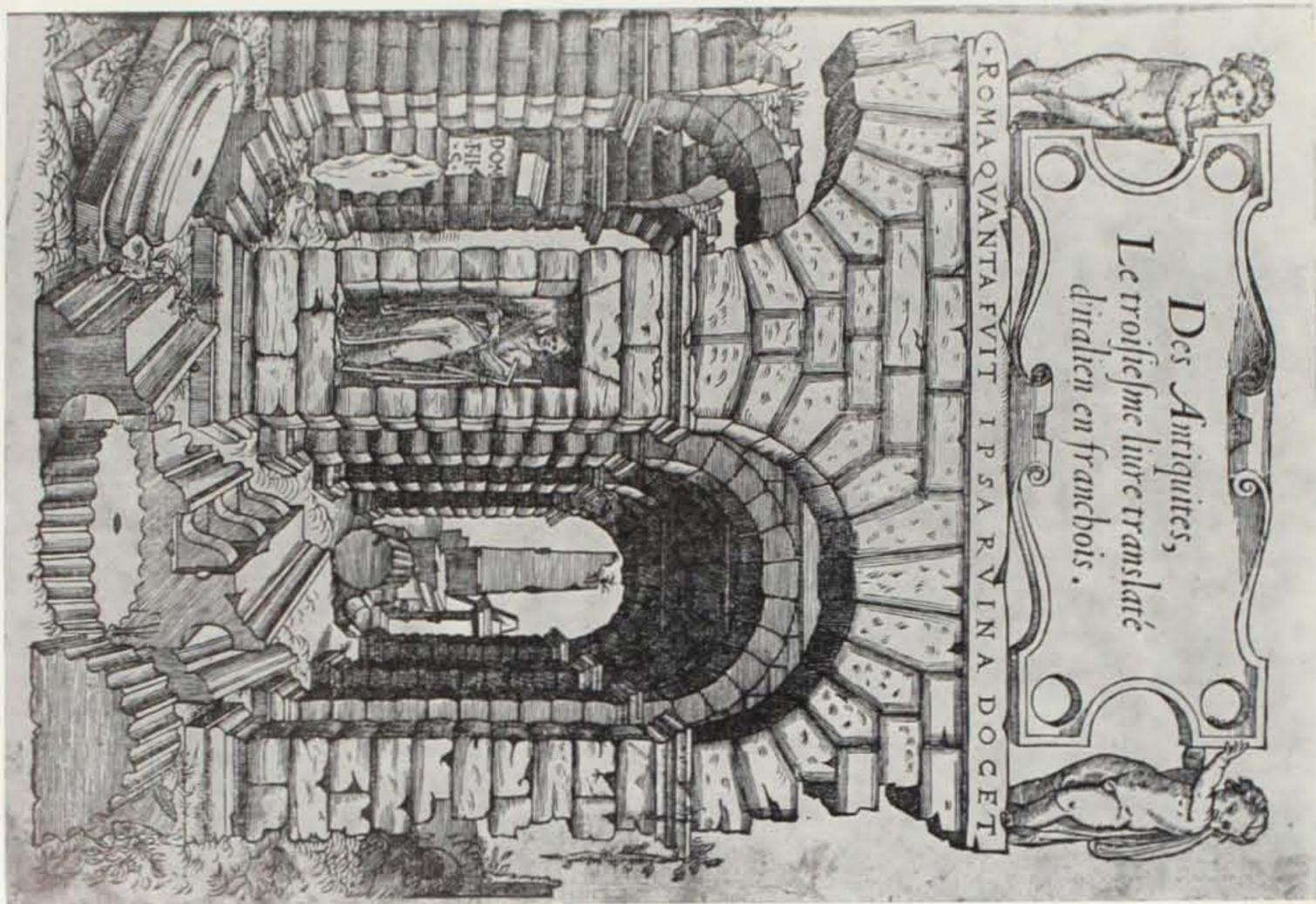
Fig. 58 P. Apianus e G. Frigius: « Cosmographicus liber ». J. Grapheus per R. Bollaert. Anversa, 1529.

*LITTERARUM*  
 latinarum, quas  
 Italicas, cursoriasque  
 vocat, scribendarum  
 ratio ✓

Antuerpia excudebat Ioannes Richard, in sole aureo. An. 1549.

Fig. 59 G. Mercator: « Litterarum latinorum ratio ». J. Richard. Anversa, 1549.

Fig. 60 S. Serlio: « Des antiquités ». G. van Diest per P. Coecke van Aelst. Anversa, 1550.



EL CAVALLERO

109 Mil instrumentos tocauan,  
Que desde fuera se oyan:  
Vnos la dança acabauan,  
O tros à dançar salian,  
Y de Amor todos tratauan.  
Engaño en mi fantasia  
(Como asoluto) hazia,  
Que aquello así me agradasse:  
Que en estar yo allí juzgasse  
Por gran ventura la mia.

110 Y llegando me al portero,  
Que se llamaua Abufion,  
Yo le dixé, Compañero  
Ruego te, me des razon  
Delo, que pedir te quiero.  
Casa do ay tantos primores,  
Damas, riqueza, y Señores,  
Como la llama la gente:  
Respondio me breuemente  
Que era el Palacio de Amores.

DETERMINADO.

42



L ij

Fig. 61 O. de la Marche: « El Cavallero determinado ». J. Steelsius. Anversa, 1553.

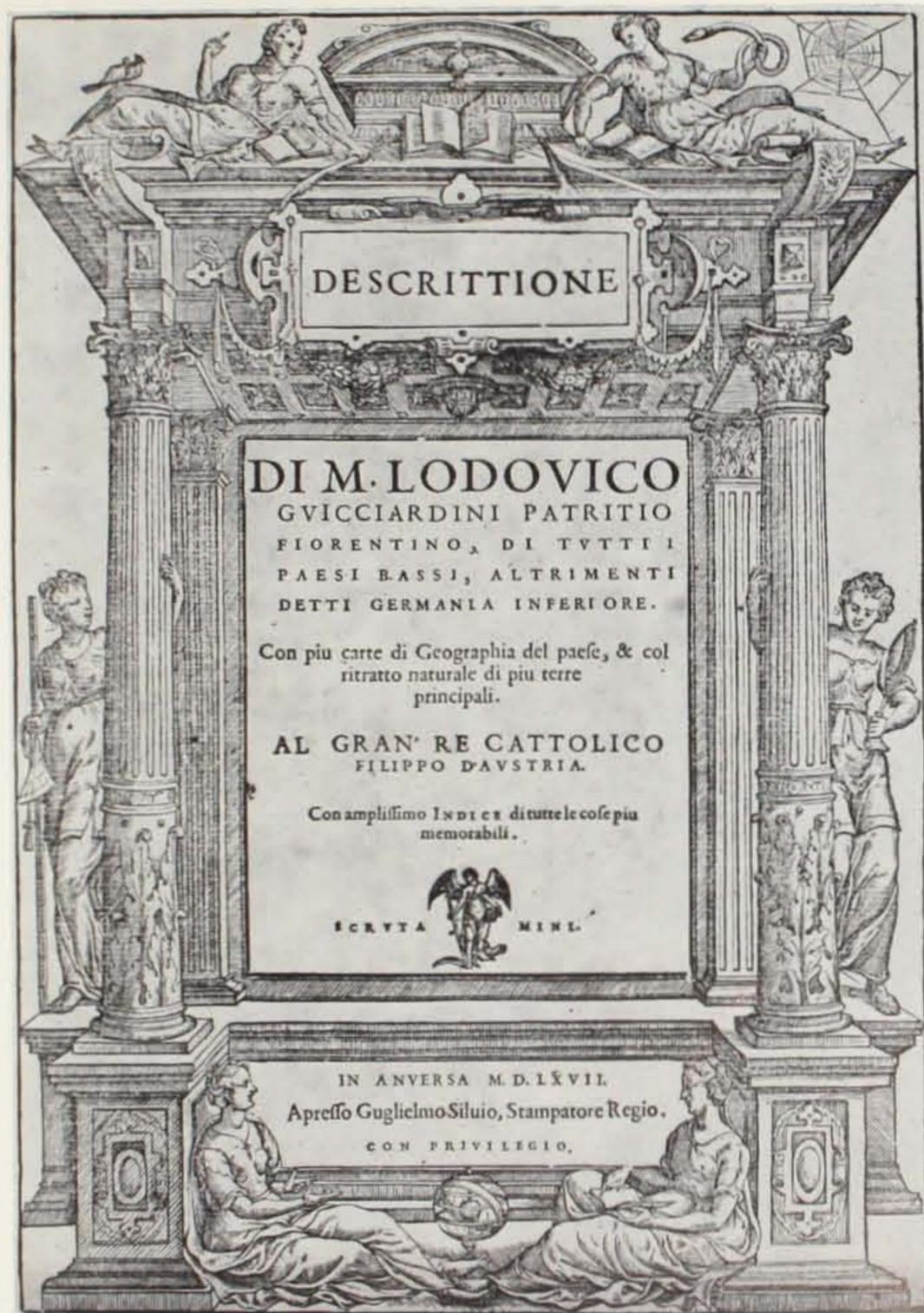


Fig. 62 L. Guicciardini: «Descrittione di tutti i Paesi Bassi». G. Silvio, Anversa, 1567.



Fig 63 A. Ortelius: «Theatrum Orbis Terrarum». G. Coppens van Diest, Anversa, 1570.

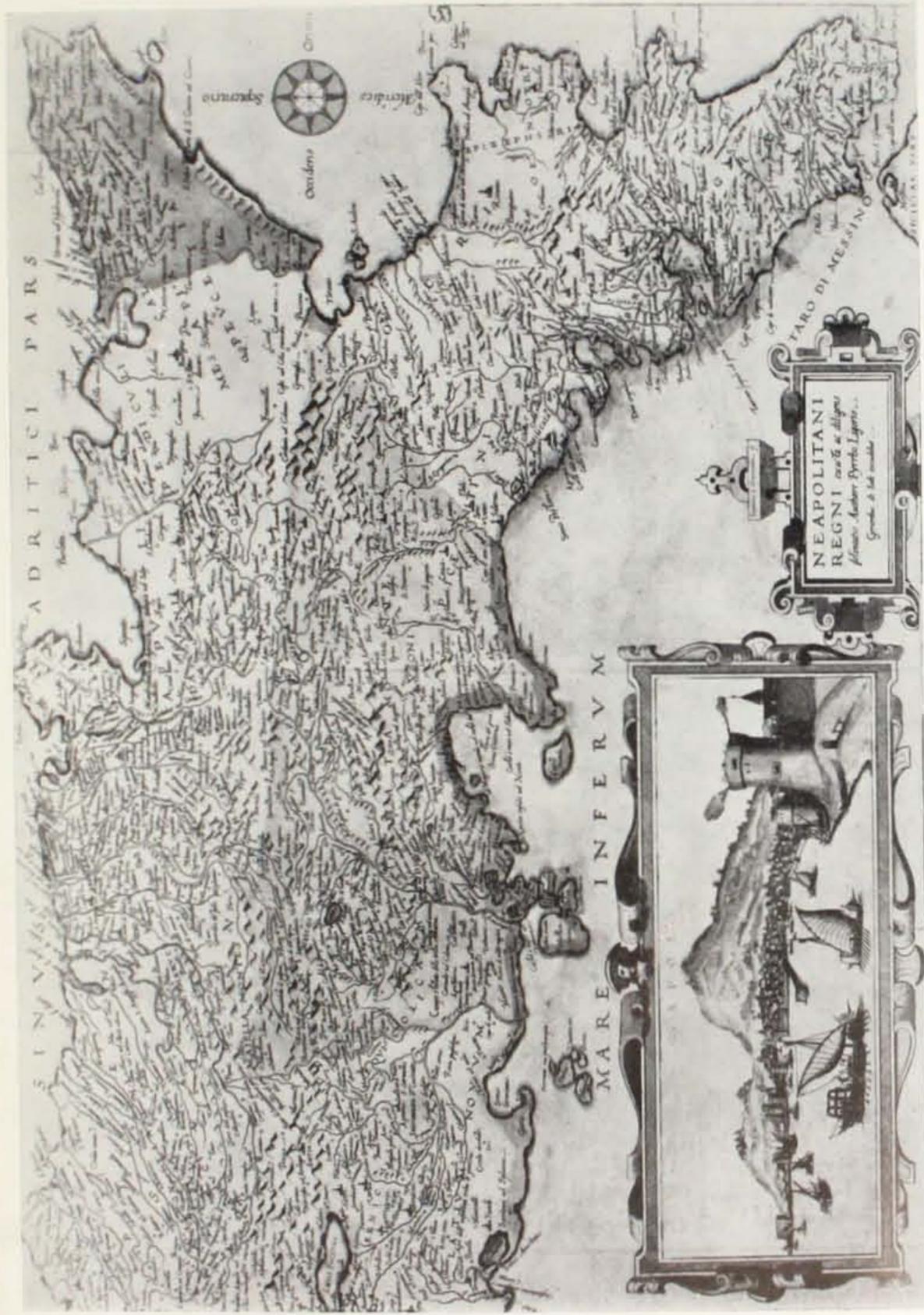


Fig. 64 G. de Jode: « Speculum orbis terrarum ». G. Smits. Anversa, 1578.



Fig. 65 J. van der Noot: « De Poëtische werken van Mijneer der Noot ». A. Coninx. Anversa, 1592.



Aprilis, 1622.

48. 44

# Tijdinge / wt Amster-

dam in Hollaude/ met de Namen van de Pol-  
ders ende Dijken by Psendijck in Vlaenderen  
doorghesteken/ gheschaen dooz Commandementen  
van de Heeren inde Ghev-nierde Provincien.

Met noch Tijdinghe Wt Vranck-rijck.  
Eerst Ghesdruckt den 6. April 1622.



T'Handwerpen/By Abraham Verhoeven/op de  
Lombaerde Veste/inde gulde Sonne.

Fig. 66 A. Verhoeven - Nieuwe tydinghen. Anversa, 1622.

AMORVM.



EMBLEMATA

Seneca. OPTIMUM AMORIS POCVLVM, VT AMERIS, AMA.

Philodras. Sume uicis, sumam iſe tuas, mea uita, ſagittas;

Non aliter noſter conciliatur amor.

Cic. Nihil minus hominis eſſe uidetur, quam non reſpondere  
in amore iſi, à quibus prouocet.

A wiſhed Parre.

The woundes that loners giue are willingly receaued,  
When with two darts of love each hits each others harte,  
Th'vnes hurt the others cures, and takes away the ſmart,  
So is no one of both is of his will becomed.

Reciproco.

Di re iproche piaghe Amor ſi gode;  
Qui ſi ferifcon duo leali amanti,  
He ambo lieti godono ne i pianti,  
Scorando tuigi l'vn', e l'altro prods.

GRA

Fig. 67 O. Vaenius: «Amorum emblemata». H. Swingenius. Anversa, 1608.

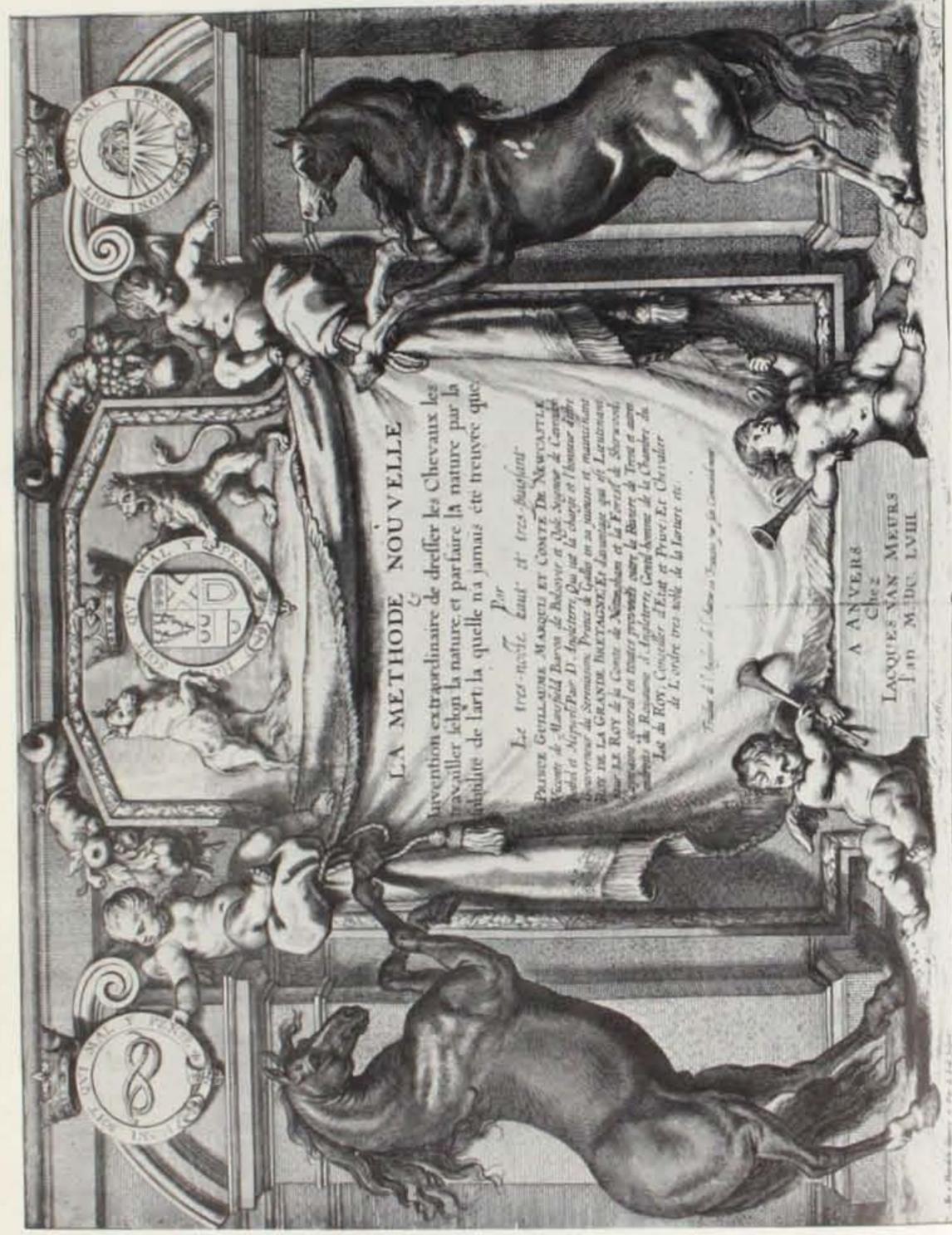


Fig. 68 G. Cavendish: « La méthode nouvelle ». J. van Meurs. Anversa, 1568.

Le Spensierato. CANTO: 3

**D**drò cantan- do, E ridendo e sonando e ballando, Godrò cantan- do.

Oi ché'l mio foc' e spento, Viurò lieto e contento, Poi ché'l mio foco e spento, Viurò lieto e contento, E ridendo e sonando e ballando, Godrò cantan- do.

Poi che quel laccio è sciolto  
 Ond'hebbi il core involto;  
 Viurò lieto con giubilo e gioia  
 Priuo di noia.

Poi che d'amor son prius  
 Vita felice io viuo,  
 Et allegro mi godo del mondo.  
 Col cor giocondo.

Fig. 69 G. Gastoldi: « Balletti a tre voci ». P. Phalesius. Anversa, 1606.



Fig. 70 J. Bocchius: « Encomium musices ». Ph. Galle, Anversa.



*Plantinum tibi, Spectator, proponimus, ut cum  
 Nomine perpetuo viuat et effigies.  
 Sic vbi posteritas miracula tanta librorum  
 Eius et innumerum sera videbit opus:  
 Tunc es Christophorus, tunc ille es? dicat, in vnum  
 Et sua conijciens lumina fixa virum;  
 Musarum, o pater, exclamet dignissime, salue,  
 Reddita sunt studio sæcula docta tuo.*

A. I. BOCHIO.

Fig. 71 J. Wierix - Ritratto di C. Plantin. 1588.



Fig. 72 C. Plantin - *Religatura dorata*.

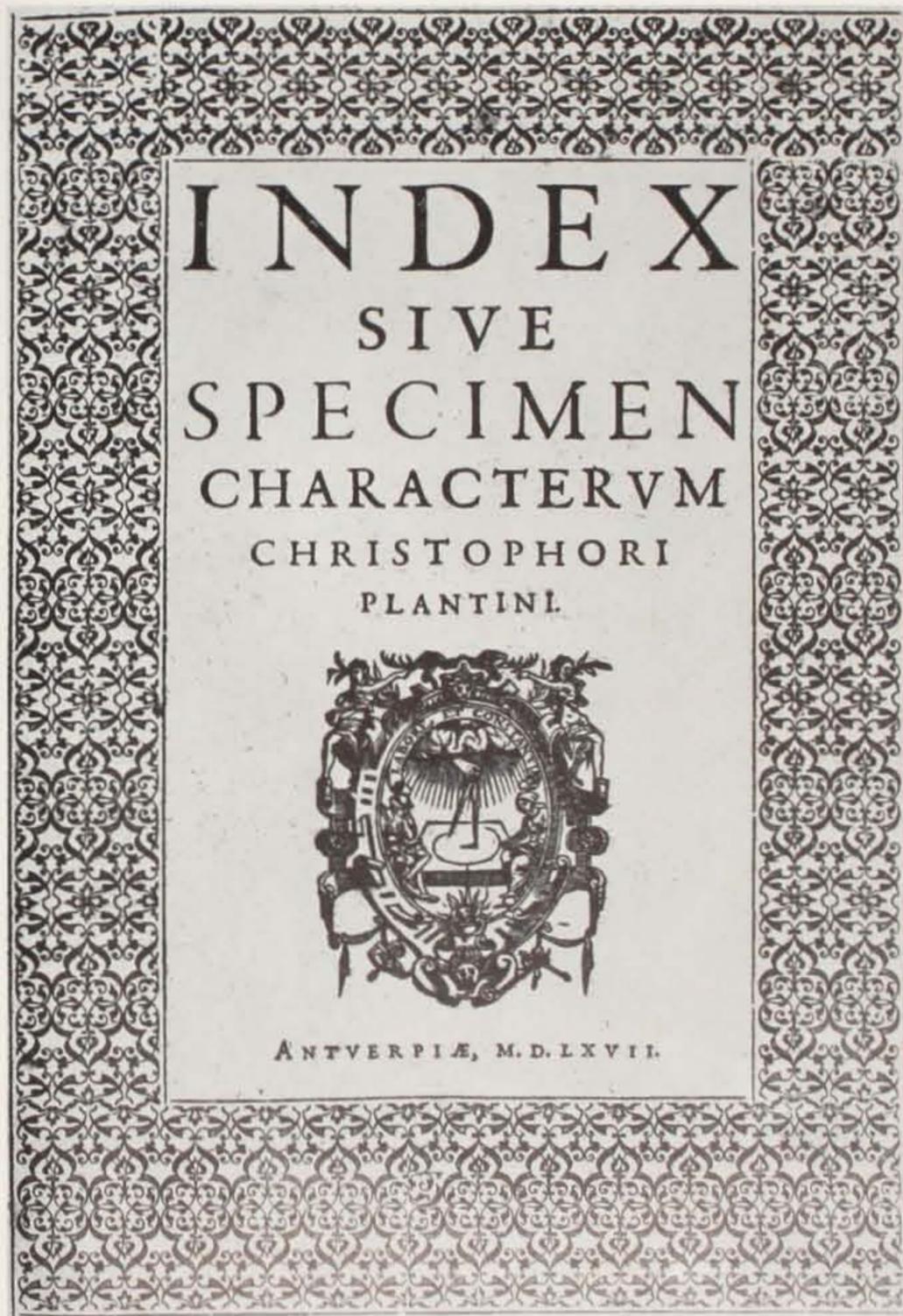


Fig. 73 *Index sive specimen characterum Christophori Plantini*. Anversa, 1567.



Fig. 74 Materiale tipografico plantiniano.

ALLA GENTILE ET  
VALEROSA FANCIULLA

Madama Marietta  
Catanea.



**A**NIVNO (cara & gratiosa fanciulla) poteua io dedicare la institutione della fanciulla nobile, à chi ella piu che à voi si conuenisse; ne altro dono vi poteua fare che piu di questo istesso vi douesse in alcun tempo esser caro. Percioche oltre che in voi sola fu la cagione, perche io à scriuere intorno à ciò mi mouessi; porta seco il mio dono, non meno chiaro & illustre testimonio delle molte rare virtù del vostro bello & candido animo, che dell'amore & della riuerentia, ch'io hò al Signor Siluestro Cataneo vostro padre à chi io di ciò hò scritto. Senza che quantunque noi da (così gran principij quali in voi si veggono, prendiamo certa speranza, che habbiate da voi stessa à diuenir tale in breue, quale si desidera da noi) contè nondimeno le belle piante, aggiugnendouisi la cultura assidua & la dotta mano dell'agricoltore, producono i loro frutti & piu delicati & piu soau; *così*

A GENTILLE ET  
VERTVEVSE FILLE

Madame Mariette  
Catanea.



**I**E ne pouois à personne, tres chere & gracieuse Fille, dedier L'institution dela fille noble, à qui elle eust mieus cōueni qu'à vo<sup>o</sup>: & ne vous pouois faire present, qui plus que cestuy vous deueroit estre quelque tēps agreable. Car outre ce qu'en vous seule a estē la cause, pour laquelle ie me suis à cela esmeu, mō present porte avec soy tesmoignage non moins manifeste & illustre, de plusieurs rares vertus de vostre bel & vertueus esprit, cōme d'amour & reuerence, que i'ay enuers vostre pere le Signeur Siluestre Cataneo, à qui i'ay escrit de cela. Sans quoy, combien que de si beaux commencemens, qui sont en vous apparens, prenions esperance certaine, que de vous melmes deuiendries en bref telle, comme nous desirons: ce neantmoins, cōme les belles plantes en leur adioustant continuelle cultiuation, & la main experte du laboureur, produisent leurs fruits plus doux & delicats:

‡ iij ainli

Fig. 75 G. M. Bruto: «La institutione di una fanciulla nata nobilmente». C. Plantin. 1555.

EPITOME DV QVATRIEME  
LIVRE D'OLAVS LE GRAND,  
GOTH, ARCHEVESQVE  
D'VPSALE:

Traitant des guerres, meurs, & conditions  
des paisans.



Des batailles malheureusement perduës par  
Regner Roi de Dannemarch.

**S**AXON excellent Historiographe écrit sa  
son Histoire de Dannemarch, que le Ru  
Regner après avoir été cinq ans sus les cô  
tes de la Ruthenie, pillant & volant ce qui  
passoit par là, faisant état de corsaire, mit en sa fantaisie  
d'aller subjuguier, à force d'armes, les Biarmiens peu  
ples Septentrionaux, habitans tant par les montaignes,  
que par lieux champêtres, estimant en venir aisément  
à bout, à raison du grand peuple qu'il menoit avec lui.  
Les Biarmiens aduerts de sa venue, conjurerent telle  
ment, & forcerent le ciel par leurs enchantemens, qu'il  
étoit

Fig. 76 O. Magnus: « Histoire des pays septentrionaux ». C. Plantin. 1561.

Fig. 77 Biblia Polyglotta. C. Plantin, 1571.

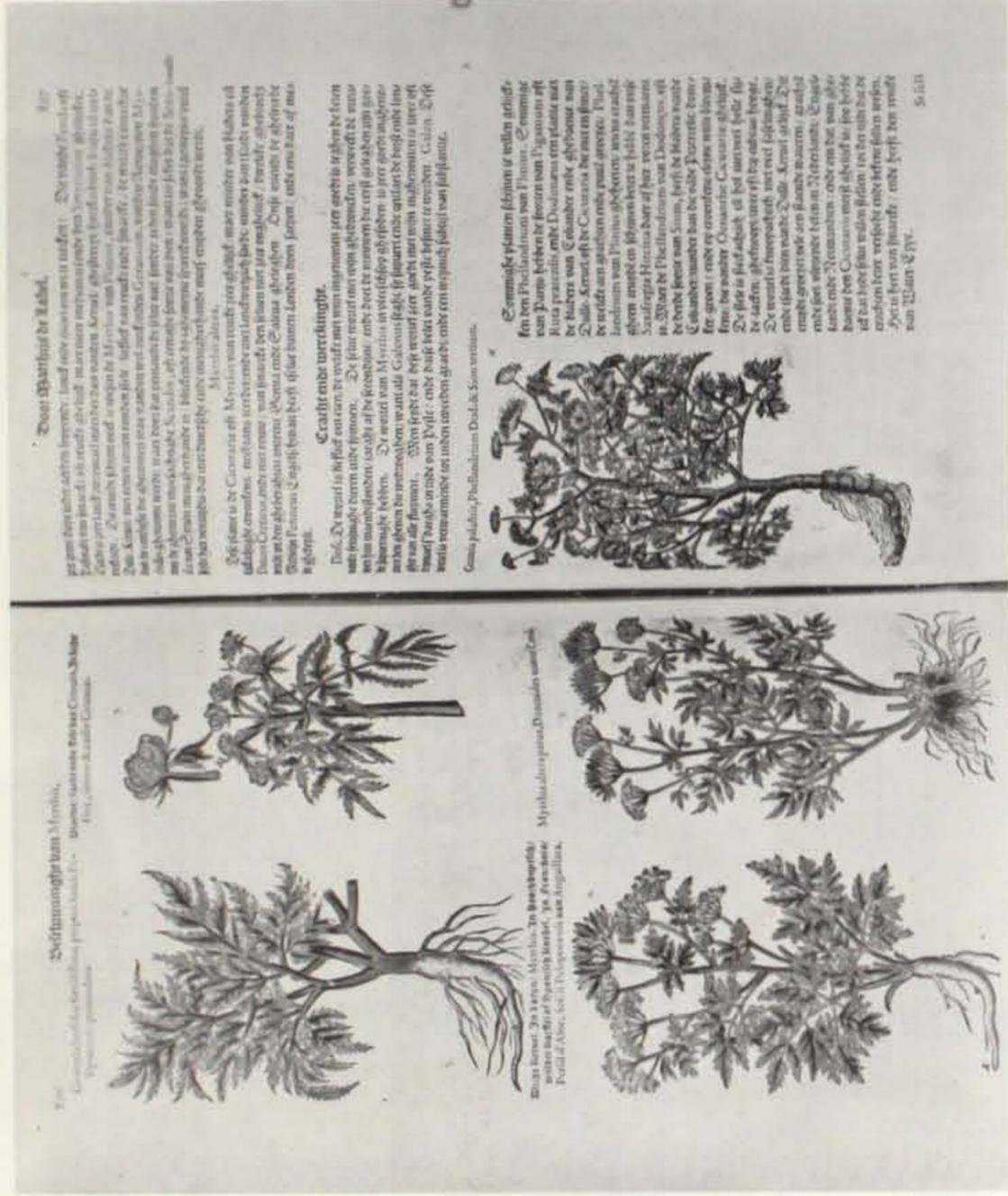


Fig. 78 M. de Lobel: « Kruydtboeck », C. Plantin, 1581.



Fig. 79 C. Perret: « Exercitatio alphabetica », C. Plantin, 1569.





Fig. 82 C. van den Broeck - *Nostra Signora dei Sette Dolori*.



Fig. 83 *Iniziali plantiniane*.

Confidentia integra, laurus.



PRONA virens caelum specto, nec fulmina terrent,  
 Ob scelus excelsa quae iacit arce pater.  
 Quis etiam solus crepito, Daphnemque perussa  
 Nomino, quam domini sollicitavit amor.  
 Confisus sic munit virtus, & labe remota  
 Conditio Superis grata, virensque diu est.  
 Haud voces hominum metuit, non ignea tela,  
 Qui nuncio mentem tenuit amore suam:  
 Non hanc Eumenidum furor, aut agitat iniquè  
 Tristi, & insonti non adeunda domus.  
 Candidus hoc etiam senio confectus inerti  
 Nos monet, vt presso gutture cantat olor.

Purvis congregatur focus, mox perluit unda,  
 Et cano moris ritè colore refert.  
 Penitet illicite quem vitas, & confisus error  
 Non premit, aeternis concini ille modis.

Victa



Fig. 84 J. Sambucus: « Emblemata ». C. Plantin. 1564.

In tabulam Iesu flagellati.

ODE DICOLOS DISTROPHOS LIX.

QVID sanctum Iesu corpus atque innoxios  
 Artus adavis carnis flex?  
 Quid membra, quarto puriora sidere,  
 Plagis cruentis inficis?  
 Non tantus unquam stirpis incense fragor  
 Auditur altis montibus,  
 Nec deuolutus in supina marmora  
 Imber, serit frequentius.  
 In me succentem verte si sapi manum,  
 Et terga cade noxia.  
 Namque ipse lene legu excussi iugum,  
 Insuper perfregi Dei:  
 Heu quanta dignus vincula perferre & necesse  
 Et flagra dura per peti.  
 Sed istud, atro quod cruore pernotas  
 Maiora laturum, caput  
 (Cui cuncta magis turba profulgens poli  
 Adicienda parat nutibus),  
 Contra celsa noxae crumina expiat meae,  
 Vt aequè placat vindices.  
 Vides vt alto perferat silentio  
 Quae saeuus addis verbera?  
 At qui efficaci deprecatur is tuos  
 Mitesque panas vulbere.

PACIS HVMANAE DISCIPLINA.  
 Virtut ardentis tortoris verberare Christus,  
 Quam magis humani torret amor generis.



IGNOMINIAE PUBLICAE SYSCeptORI 5. In  
 Q. 2.

Fig. 85 B. Arias Montanus: « Humanae salutis monumenta ». C. Plantin. 1571.





Fig. 88 B. Corderius: «Catena sexaginta quinque Graecorum patrum in S. Lucam». Anversa, Stamperia Plantiniana, 1628.



Fig. 89 L. Blosius: «Opera». B. Moretus. Anversa, 1632.



Fig. 90 P. P. Rubens - Disegno per il frontespizio dei « Poemata » del Card. Maffeo Barberini.



Fig. 91 C. Galle - Incisione da Rubens per il frontespizio precedente. B. Moretus. Anversa, 1634.

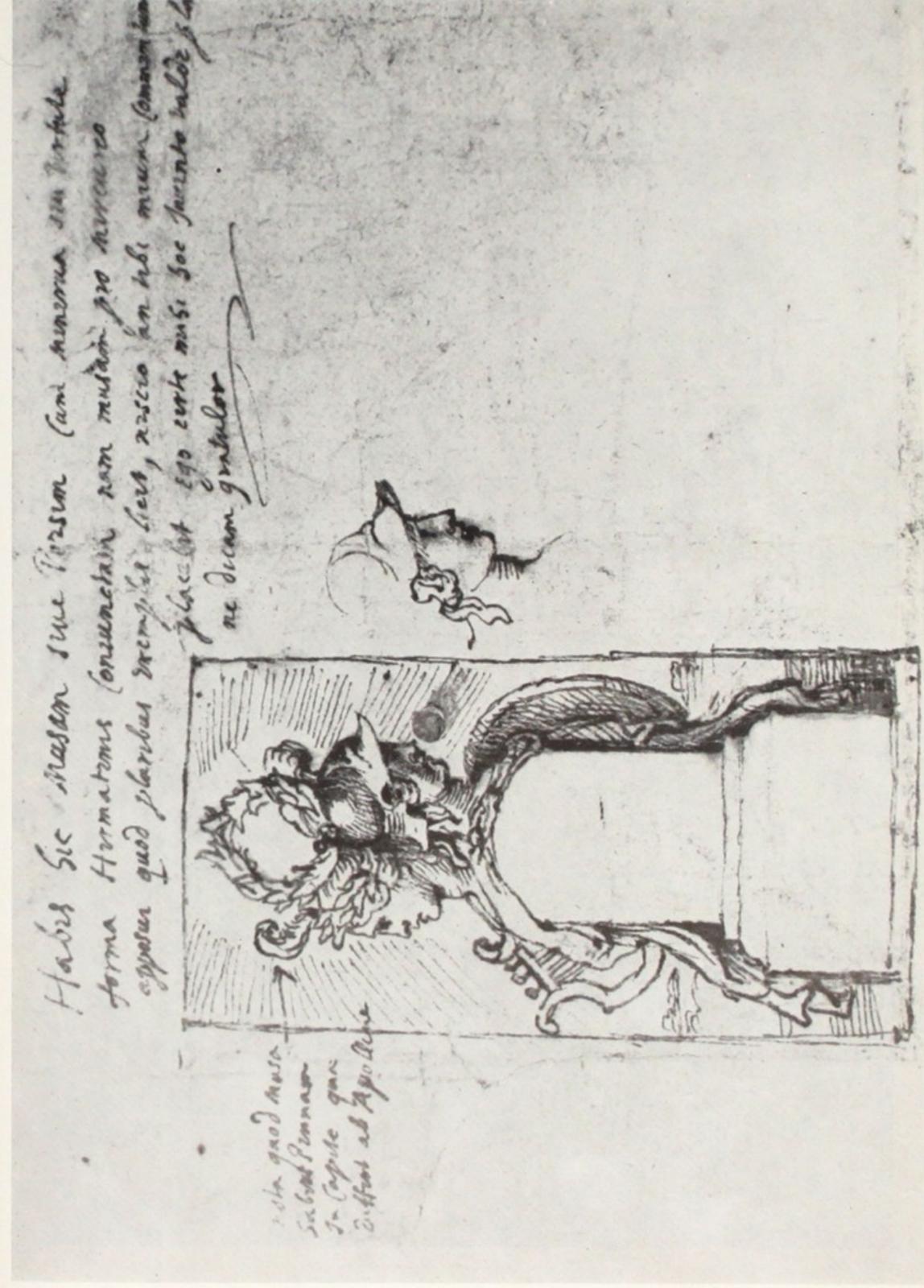


Fig. 92 P. P. Rubens - Disegno per un frontespizio.



Fig. 93 P. P. Rubens - *Disegno per un frontespizio.*



Fig. 94 E. Quellin - *Disegno per un frontespizio.*



Fig. 95 E. Quellin - *Disegno per un frontespizio.*

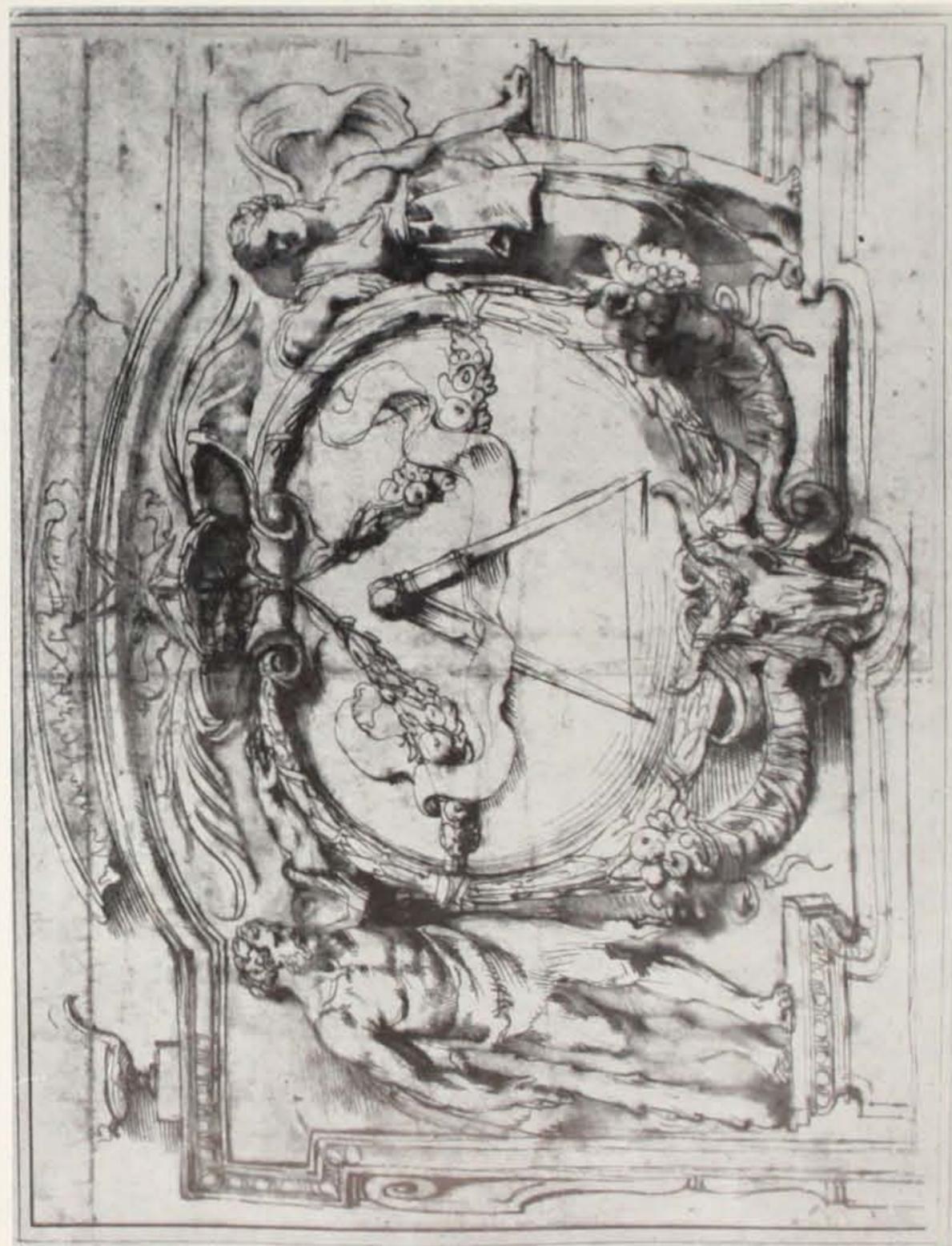


Fig. 96 P. P. Rubens - *Marchio tipografico dei Plantin-Moretus.*



Fig. 97 P. P. Rubens - « Il Grande Cammeo di Tiberio ».



Fig. 98 Anversa, Museo Plantin-Moretus. La tipografia.