



2023

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
28 / 2023

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 28, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuillo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Per il profilo biografico e artistico del pittore fiammingo Jacob de Hase, maestro di Cerquozzi

Cecilia Paolini*

Abstract

Ricordato dalle fonti di letteratura critica come artista di grande fama e primo maestro di Michelangelo Cerquozzi, Jacob de Hase, pittore d'Anversa che all'inizio del XVII secolo si trasferì a Roma, è ancora pressoché sconosciuto. Una sola opera è stata finora a lui attribuita: la *Cattura di Cristo* di collezione privata, firmata sulla lama di un soldato in primo piano. In questo studio, si analizza il testamento dell'artista, nel quale si citano alcune opere di sua esecuzione, e si propone l'attribuzione di un *Martirio di San Bartolomeo* (riportante una firma, di incerta lettura, sopra la lama di un aguzzino in primo piano). Inoltre, alcuni documenti inediti, rintracciati in diversi archivi romani, permettono di ricostruire l'attività economica del fiammingo, che per testamento distribuì ingentissime somme di denaro: parallelamente all'attività artistica (la sua bottega ospitò molti allievi-garzoni come Jan Snellinck e Antoon van Os), fu promotore di diversi investimenti finanziari, talora in società con illustrissime personalità come Federico Cesi.

Jacob was born and trained in Antwerp, but at the beginning of the 17th century he moved to Rome where he lived for more than thirty years until his death. He is remembered by sources of critical literature as an artist of great fame and first master of Michelangelo

* Ricercatrice TD di Storia dell'arte moderna, Università degli studi di Teramo, Dipartimento di Scienze della comunicazione, coste Sant'Agostino 64100, Teramo: cpaolini@unite.it.

Cerquozzi, but little is known of him yet. Only one work has so far been attributed to him: *Capture of Christ* from a private collection, signed on the blade of a soldier in the foreground. In the artist's will, analyzed in this study, some works of art executed by him are mentioned, although none are known yet. In this regard, the present study proposes the attribution to Jacob of a *Martyrdom of Saint Bartholomew* (bearing a signature, of uncertain reading, above the blade of a persecutor in the foreground). In addition, some unpublished documents, found in various Roman archives, allow us to reconstruct the economic activity of the Flemish, who by his will distributed huge sums of money: in parallel with the artistic activity (his workshop hosted many pupils-apprentices such as Jan Snellinck and Antoon van Os), he was the promoter of various financial investments, sometimes in partnership with illustrious personalities such as Federico Cesi.

Jacob de Hase, nato ad Anversa e vissuto per più di trent'anni a Roma, è ricordato dalle fonti storico-letterarie come dotato di non poca celebrità e, d'altra parte, le evidenze archivistiche finora emerse confermano tale giudizio¹. Poche informazioni, però, sono giunte in età odierna e ancor più scarse sono le considerazioni critiche a tutt'oggi formulabili sul catalogo di questo artista, poiché per ora è attestato con sicurezza un unico dipinto. Il presente studio ha due obiettivi precisi: ricostruirne il profilo biografico, attraverso la documentazione archivistica, in parte inedita, in parte analizzata nella sua interezza, e formulare un'analisi critica proponendo una nuova attribuzione.

Le informazioni biografiche sono tratte per lo più dalla documentazione d'archivio: dai registri della gilda di San Luca di Anversa, è noto che nel 1588 fu allievo di Gerard Schoofs², mentre dal 1601 è attestato a Roma: inizialmente in via di Ripetta; dal 1603 al 1608 al Corso verso via Paolina, ospite del notaio Pipino Paganelli (*Stati delle Anime* di Santa Maria del Popolo); infine dal 1610 a Trinità dei Monti³, inizialmente a casa di un certo Mario Vaccinaro (dove è registrato insieme alla famiglia nel 1613), poi come proprietario della casa⁴ dove abitò fino alla morte, avvenuta il 5 maggio 1634 (*Stati delle Anime* di Sant'Andrea delle Fratte)⁵. L'anno di nascita è desumibile solo dagli archivi romani: nel primo documento in cui viene citato è riportata la sua età, ventisei

¹ Passeri 1673, p. 300; Baldinucci 1681, vol. I, p. 74; Pascoli 1730, vol. I, p. 32.

² Rombouts, Van Lerijs 1872, vol. I, p. 328.

³ Nel certificato di morte del figlio si dichiara la residenza di Jacob de Hase in piazza della Trinità dei Monti (Vodret 2011, p. 329).

⁴ Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (=ASASL), v. 69, f. 104: «Jacomo de Haes a la piazza de Trinita». Dopo la morte di Jacob de Hase, la vedova Caterina Marchetti si risposò con il maestro vetraio Gerard Maes, membro della confraternita di San Giuliano e andò a vivere presso la casa del marito mantenendo la proprietà a Trinità dei Monti. Ospitò presso la propria casa in piazza di Spagna Mattia Preti tra il 1646 e il 1651 (Caterina Marchetti muore nel 1650). Hoogewerff 1912, p. 176; Bartoni 2012, p. 498.

⁵ Vodret 2011, pp. 329-331, n. 871.

anni, quindi verosimilmente nacque tra il 1574 e il 1575⁶. Hoogewerff afferma che il 3 agosto 1602 sposò Caterina Marchetti e che Paul Bril fu testimone di nozze: la fonte di tale notizia non viene citata e, stando alle ricerche condotte per questo studio, non è confermabile⁷. Infatti, il volume relativo al registro dei matrimoni di Santa Maria del Popolo (parrocchia nella quale sicuramente Jacob de Hase è menzionato negli *Stati delle Anime* in questi primi anni del XVII secolo) non riporta tale indicazione. Esiste traccia, però, di un Jacobus de D.nino e di una Catharina romana figlia di Antonio piemontese che si sposarono il 1 luglio 1601 e che erano residenti in via del Corso⁸, stessa ubicazione in cui viene registrato il pittore di Anversa negli *Stati delle Anime* del 1602⁹; la coincidenza non interessa soltanto il luogo della loro abitazione: il padre di Caterina Marchetti era piemontese e si chiamava Antonio, come è riportato in tutti i documenti d'archivio successivi e in questo studio per la prima volta portati in luce; per quanto riguarda lo strano cognome dell'artista fiammingo, è da tener presente che nel documento di battesimo di Andrea, figlio di Jacob de Hase e Caterina Marchetti, registrato presso San Lorenzo in Lucina il 6 gennaio 1608, il padre del pittore viene chiamato «Nicolai domanini flandri». In realtà, il padre di Jacob de Hase si chiamava Andrea, nome imposto anche al nipote, come menzionato in tutti i documenti successivi, ma la coincidenza importante è il cognome «domanini» (probabilmente derivato dal patronimico) con l'abbreviazione del documento sponsale «d.nino». Questo atto, dunque, retrodata di un anno il matrimonio tra Jacob e Caterina e la mancanza del nome della sposa negli *Stati delle Anime* del 1602 potrebbe essere spiegata facilmente con l'assenza della donna nel momento in cui fu trascritto il censimento¹⁰. Secondo questo documento, si deve probabilmente retrodatare anche l'arrivo del pittore fiammingo a Roma, in quanto viene esplicitamente detto che Jacob proveniva dalla parrocchia di Santa Maria in Grottapinta, nel rione Parione (ma non esistono *Stati delle Anime* che lo menzionano prima del 1601, data in cui è già presso Santa Maria del Popolo in rione Campo Marzio). Dall'unione con Caterina Marchetti nacquero due figli: Giovanna, nata il 6 settembre 1603 e battezzata in Santa Maria del Popolo dopo tre giorni, e il già menzionato Andrea, che morì soltanto due anni dopo¹¹. Dal 1604, Jacob de Hase è menzionato con regolarità nei registri dell'Accademia di San Luca¹² (già riportati nelle

⁶ Tale data è confermata anche dalla lapide funebre dedicatoria in cui è riportata l'età: nel 1634, anno in cui morì, aveva 60 anni (vedi nota 27).

⁷ Hoogewerff 1912, p. 174.

⁸ Archivio Storico del Vicariato di Roma (=ASVR), Santa Maria del Popolo, Matrimoni, anni 1596-1620, folio 42. I testimoni riportati sono Giovanni Bartolomeo Romagnoli e Francesco Pucci.

⁹ Vodret 2011, p. 329.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ ASVR, San Lorenzo in Lucina, Registro delle morti, 12 dicembre 1610 (Ivi, p. 329).

¹² ASASL, v. 2, f. 3; v. 42, ff. 17, 20-21, 24, 29, 34, 145; v. 69, ff. 1, 104; v. 166, n. 68. Dai

schede manoscritte di Friedrich Noak, conservate presso l'Archivio della Biblioteca Hertziana di Roma) e, dalla disamina dei libri di battesimo dell'Archivio Storico del Vicariato di Roma, si evince che il pittore fiammingo e Caterina Marchetti erano in contatto con molti artisti e intellettuali famosi dell'epoca: il padrino di battesimo della loro figlia fu Antonio Tempesta¹³; nel 1616 Caterina fu madrina di battesimo di Giacomo van Os, figlio del pittore Antoon, insieme all'esimio archiatra Johan Faber, membro dell'Accademia dei Lincei¹⁴; nel 1629 Caterina fu madrina di battesimo del figlio del pittore Alessandro Turchi, di nome Giacomo, insieme al Cavalier d'Arpino, tra gli artisti più noti dell'epoca¹⁵. Dalla lettura degli *Stati delle Anime*, inoltre, emerge senza dubbio che Jacob de Hase ebbe una fiorente bottega frequentata da molti pittori, alcuni dei quali ebbero a loro volta una discreta fama: già nel 1602 fu presso di lui Antoon van Os, che nel 1607 aprì una bottega insieme a Theodore van Loon; l'anno successivo ebbe per allievi-garzoni anche Jan Snellinck e un ancora sconosciuto Michele Gisberti; tra il 1606 e il 1613 e ancora tra il 1623 e il 1627 lavorò presso di lui l'orvietano Giovanni Battista Todi; all'inizio degli anni '20 sono registrati tre allievi: un non meglio specificato Giovanni fiammingo, Michelangelo Cerquozzi e Giovanni Simonelli¹⁶. Se, dunque, i documenti archivistici attestano una presenza costante di Jacob de Hase¹⁷, scarsa è, al contrario, la letteratura storico-critica che lo menziona. Le fonti letterarie ricordano il pittore anversese sostanzialmente per due avvenimenti: Passeri¹⁸ e Pascoli¹⁹ affermano che fu maestro di Michelangelo Cerquozzi, mentre Alveri²⁰ menziona le due pale d'altare raffiguranti l'*Assunzione della Vergine* e l'*Immacolata Concezione* che de Hase eseguì per la chiesa di Santa Maria in Campo Santo in Vaticano, lavori ricordati anche da Titi²¹ come generiche *Storie della Vergine*, e attualmente disperse. Entrambe le notizie sono verificate dalle evidenze archivistiche: per quanto riguarda la prima informazione, gli *Stati delle Anime* di Sant'Andrea delle Fratte

libri dei conti delle tasse, Jacob de Hase risulta pagare regolarmente: v. 42, f. 20: «adi 21 di marzo 1604 Partite mese a entrata della tasa fata dali signori retori dove saranno qui soto notati tutti quelli che averanno pagato [...] S. Jachomo di Assa fiamengo sc. 20»; v. 42, f. 145: «In nomine Domini amen anno 1619 adi primo di gennaro sudetto fui fatto camarlengho da qui inanzi io Polidoro Mariottini saranno scritte tutte l'entrate et uscite della nostra Accademia e Compagnia di S. Luca. Denari della tassa messa il primo gennaro 1619 delli 6 giuli [...] da Jacomo fiamengo alla piazza della Trinità sc. 30».

¹³ Pomponi 2011, p. 149.

¹⁴ Vodret 2011, p. 74.

¹⁵ Pomponi 2011, pp. 116, 154.

¹⁶ *Ivi*, pp. 133, 150, 171-172, 177.

¹⁷ Patrizia Cavazzini segnala che Jacob de Hase fu esecutore testamentale del libraio Vivarino di piazza Pasquino (Cavazzini 2008, pp. 17, 146-147, 159).

¹⁸ Passeri 1673, p. 300.

¹⁹ Pascoli 1730, p. 32.

²⁰ Alveri 1664, vol. II, pp. 223-224.

²¹ Titi 1674, pp. 28-29.

registrano la presenza di Michelangelo Cerquozzi presso Jacob de Hase tra il 1621 e il 1623²², prima che il giovane romano entrasse nella bottega di un altro pittore fiammingo, Guillaume Michiels. Della seconda notizia si trova traccia nel testamento del pittore anversese, nel quale de Hase esprime la volontà di essere sepolto «nella Chiesa di Campo Santo sotto al quadro della Concetione, che stà situato dentro al Choro o Cappella del Sant.^{mo} Sacramento»²³. Il testamento, rinvenuto e pubblicato all'inizio del secolo scorso da Orbaan e Hoogewerff, è la copia conservata presso l'archivio di Santa Maria in Campo Santo: l'informazione per cui si cita l'atto riguarda in particolare l'ingente somma lasciata in eredità dal pittore alla chiesa, ossia mille scudi da versare dopo la morte della moglie²⁴. È importante ricordare che Santa Maria in Campo Santo costituiva la più antica fondazione di genti tedesche e fiamminghe a Roma, con annesso cimitero dedicato, e che Jacob de Hase risulta essere confratello dal 1627, anno in cui fu eletto guardiano (la più alta carica della Confraternita), come poi fu anche nel 1631, facendo parte inoltre del Consiglio dei dodici²⁵. Presso l'Archivio Urbano di Roma, si conserva il documento testamentario ufficiale, la cui redazione e apertura fu affidata a Hieronimo de Bellis, notaio dei neofiti ebrei²⁶. Nella letteratura storico-artistica precedente a Hoogewerff, la sepoltura di Jacob de Hase è ricorsivamente segnalata poiché il celebre scultore fiammingo François Duquesnoy abbellì la tomba scolpendo a tutto tondo un bambino seduto che regge una torcia in una mano e con l'altra si asciuga le lacrime²⁷. È interessante notare che le due lapidi con iscrizione dedicatoria a Jacob

²² Pomponi 2011, pp. 171, 177; Vodret 2011, pp. 436-437.

²³ Orbaan-Hoogewerff 1913, vol. II, pp. 484-486.

²⁴ Caterina Marchetti morì nel 1650; dopo la sua morte, i mille scudi destinati da Jacob de Hase alla chiesa di Santa Maria in Campo Santo non vennero versati, per cui si aprì una lunga diatriba durante la quale venne anche rimossa dalla cappella del Sacramento la scultura di Duquesnoy. La controversia si risolse soltanto nel 1660. Hoogewerff 1912, p. 176.

²⁵ Ivi, p. 175.

²⁶ Archivio Urbano Capitolino (=AUC), sezione III, v. 21 (notaio Hieronimus de Bellis), 3 maggio 1634, senza numerazione. La sezione terza dell'Archivio Urbano Capitolino raccoglie gli atti della comunità ebraica. Hieronimo de Bellis fu a capo dell'ufficio 29 dei *Trenta Notai Capitolini* tra il 1622 e il 1623 per poi diventare notaio dei neofiti ebrei. Nella terza sezione dell'Archivio Urbano, i volumi 21-23, 26-27 sono riservati alla comunità dei neofiti. Gli atti di Hieronimo de Bellis sono contenuti nei volumi 21 e 23 e comprendono un arco cronologico che inizia dal 1624 e si conclude, con il successore Silvano Minispeo, nel 1651. Nel volume 22, è conservato un documento importante che riguarda Caterina Marchetti: è datato primo luglio 1637 e attesta i beni consegnati in dote da Caterina Marchetti al secondo marito, il mastro vetraio Gerard Maes, il quale impone ipoteca sul patrimonio dotale per assicurarne a Caterina la proprietà. È interessante notare il cospicuo valore di tale patrimonio: oltre alla casa a Trinità dei Monti e tutti i beni mobili (purtroppo non elencati), il documento riporta la somma di quattromila scudi e novecento giulii in contanti, altra testimonianza delle ingenti sostanze che Jacob de Hase riuscì a lasciare alla moglie.

²⁷ Titi 1674, p. 29; Nagler 1837, vol. V, p. 481; Bertolotti 1880, pp. 124-125; Kram 1859, vol. III, p. 648; Von Wurzbach 1906, vol. I, p. 650.

de Hase²⁸, ancora all'interno della chiesa, una posta sul grande pilastro davanti all'altare maggiore, l'altra sul pavimento all'ingresso della cappella maggiore, trovano puntuale corrispondenza nelle volontà del pittore fiammingo: «e ne si mettano due lapidi una in terra, e l'altra affissa al muro con l'iscrizione del mio nome cognome e Patria non p. ambitione, ma p.che in d.^a chiesa vi sono due nationi». In nessuna delle due, però, viene riportata un'altra volontà per la quale il pittore chiese esplicitamente che venisse ricordata nella lapide da affiggere al muro, ossia che venisse detta messa in suo onore tutti i giorni poco dopo mezzodì.

Dalla lettura del testamento, si deducono informazioni importantissime riguardanti alcune sue pitture, oltre che lo stato particolarmente florido delle sue finanze. Nell'elenco dei beneficiari, infatti, vengono nominati alcuni amici cui destinò suoi dipinti: a Gerardo Ligrei, confratello del Campo Santo, donò una *Pietà Romana*; al confratello Lorenzo Igs un *Cristo alla colonna*; a padre Pietro della Riviera, che fu anche suo esecutore testamentale insieme a un certo Lorenzo Gerardo, un dipinto raffigurante un *Samaritano*, riferimento alla parabola neotestamentaria del *Buon samaritano*²⁹; a Baldoino Briel³⁰, un quadro con un venditore di meloni³¹. Purtroppo, nessuna delle opere finora citate è attualmen-

²⁸ Schlegel 1976, pp. 134-154; Boudon-Machuel, Montagu 2005, pp. 24-25, 27, 46, 73; Forcella 1873, vol. III, p. 398, nn. 950-951 (solo in trascrizione senza la traduzione).

D.O.M. A. 1634
JACOBO DE HASE ANTVERPIENSI
ARCHICONFRATERNITAS
CAMPI SANCTII
FRATRI BENEMERENTI PP.

(A Dio, Ottimo e Massimo anno 1634/per Jacob de Hase anversese/dell'arciconfraternita/del Campo Santo/fratello benemerito i parenti posero).

D.O.M.
JACOBO DE HASE ANTVERPIENSI
VIRO INGENII LAUDIS US. EXCULTO
PROBIBATE VITAE AC PIETATE CONSPICUO
MORUM MODESTIA HUMANITATE OMNIUM AMOREM PROEMERITO
OBIIT V NON MAIAS AN. SAL. MDCXXXIII AETAT LX
CATHERINA MARCHETTIA
CONIUGE SEMPER OPTIME DE SE MERITO
MOERENS LUGENS P.

(A Dio, Ottimo e Massimo / per Jacob de Hase anversese / uomo di talento e sempre onorato di lode / insigne di moralità per la probità della vita e per la devozione / meritevole di ogni affetto per modestia e solidarietà / il quale morì il 5 maggio 1634 all'età di 60 anni / marito sempre ottimo per suo merito / Caterina Marchetti pose / afflitta e in lutto).

²⁹ Lc 10,25-37.

³⁰ Baldovino Breyel, mercante di origini anversesi, fece parte, insieme a Jacob de Hase, della Confraternita di Santa Maria in Campo Santo ed era in stretto rapporto commerciale con la comunità ebraica. Fu esecutore testamentario di Adrien Vryburch il cui monumento funebre fu eseguito, come nel caso di de Hase, da François Du Quesnoy (Amendola 2013, pp. 115-124).

³¹ Bodart, non riportando la fonte, cita soltanto tre di queste opere, tralasciando *Cristo alla Colonna* (Bodart 1974, pp. 27-31, figg. 1-2).

te nota; sulle due pale per la cappella del Santissimo Sacramento di Santa Maria in Campo Santo, ossia l'*Assunzione* e l'*Immacolata Concezione*, possono essere tratte alcune considerazioni storiche: la loro esecuzione deve datarsi verosimilmente tra il 1627 e i primi anni del quarto decennio, ossia quando de Hase venne nominato "guardiano" della Confraternita del Campo Santo Teutonico e Fiammingo; inoltre, probabilmente si trattò di una donazione spontanea, per la quale non venne pagato, a compensazione del privilegio di essere a capo della Confraternita e di essere sepolto all'interno della chiesa e non nell'attiguo cimitero come gli altri confratelli. L'unico dipinto finora attribuibile con certezza a Jacob de Hase è la tela raffigurante la *Cattura di Cristo*³² (fig. 1), segnalata per la prima volta da Didier Bodart e in asta Minerva nel 2017³³: sulla lama dell'alabarda che regge il soldato di spalle in primo piano si legge «J. De Hase f» (fig. 2). Da un punto di vista stilistico, il dipinto manifesta molteplici suggestioni, sia tratte dalla cultura fiamminga, sia dalla tradizione pittorica romana coeva. Se già Bodart³⁴ mette in relazione l'opera con quella del Cavalier d'Arpino di analogo soggetto conservata presso la Galleria Borghese di Roma (fig. 3), per l'ambientazione naturalistica di matrice tardo-manierista, è, però, molto più stringente l'accostamento con la tela di Michelangelo Merisi da Caravaggio conservata presso la Galleria Nazionale d'Irlanda a Dublino, per la concitazione e la monumentalità dei personaggi (fig. 4); dal capolavoro del pittore lombardo, Jacob de Hase sembra aver tratto molte delle pose e delle espressioni: il braccio teso del soldato di spalle in primo piano che afferra Cristo; l'espressione colpevole e un po' stolido di Giuda; il personaggio che fugge in secondo piano con le braccia alzate; l'intreccio delle mani in primo piano (che nel dipinto di Caravaggio sono quelle di Cristo, mentre nella tela dell'artista fiammingo diventano un ulteriore punto di contatto tra Giuda e il Redentore, segno della confidenza tradita). La classicità dei dettagli antiquariali, d'altra parte, suggerisce un riferimento al filone carraccesco di inizio secolo, così come la realistica tipologia dell'ambientazione in uno spazio esterno. Molte, inoltre, sono le suggestioni di tradizione d'Oltralpe: la ripresa dei personaggi non a figura intera, né a mezzo busto, ma fino alle ginocchia; le sembianze caricaturali di Giuda, simbolo dell'iniquità che si manifesta fisicamente nell'aspetto grottesco³⁵; la resa del fogliame degli alberi che si perdono nell'atmosfera plumbea del cielo, diretto riferimento

³² Olio su tela, 118×169 cm, collezione privata.

³³ Minerva Auctions, Roma, 28 novembre 2017, lotto 132; Christie's, Roma, 26-27 maggio 1981, lotto 176.

³⁴ Bodart 1974, p. 29.

³⁵ Nella tradizione pittorica fiamminga l'uso delle fisionomie grottesche come simbolo di inettitudine e iniquità è attestato già all'inizio del XVI secolo. Si veda, a esempio: Albrecht Dürer, *Cristo fra i dottori*, 1506, olio su tavola, 65×80 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Lucas Cranach il Vecchio, *Cristo e l'adultera*, 1532, olio su tavola, 82,5×121 cm, Budapest, Museum of Fine Arts; Lucas Cranach il Giovane, *Cristo e l'adultera*, post 1532, olio su tavola, 84×123 cm, San Pietroburgo, Hermitage Museum.

al paesaggismo di Adam Elsheimer³⁶. Per la composizione volumetrica robusta, l'affastellarsi delle figure, la levigatezza delle forme e la carica espressiva, caratteristiche in generale tipiche del tardo-manierismo fiammingo, il dipinto potrebbe essere confrontato con alcune opere di Wenzel Coebergher, si prenda a esempio l'*Ecce Homo* di Tolosa (fig. 5). Oltre alla pala raffigurante *La discesa dello Spirito Santo* (di ubicazione attualmente ignota), che Coebergher aveva dipinto per Santa Maria della Vallicella a Roma, de Hase potrebbe aver conosciuto di persona l'illustre conterraneo tra il 1603 e il 1604, quando tornò a Roma per un breve periodo essendo già impiegato alla corte fiamminga come architetto³⁷. D'altra parte, però, il dipinto ha una costruzione del chiaro-scuro aggiornata sul naturalismo di primo Seicento, anche se è evidente la volontà di compensare il tipico fascio di taglio in primo piano, di derivazione caravaggesca, con una luce più morbida e frontale, accordata, quindi, alla tradizione tardo-manierista. Indubbiamente, l'aspetto generale delle fisionomie, alquanto stereotipe, e i gesti, anatomicamente non proprio naturali, fanno ben comprendere il giudizio critico di Passeri: «era un uomo accorto, e diligente, benché pieno di durezza, e lontano dalla buona imitazione del vero»³⁸. Per le peculiarità stilistiche finora descritte, si propone l'accostamento dell'opera con la tela raffigurante il *Martirio di San Bartolomeo* (fig. 6), proposta in asta³⁹ nel 2011 con l'attribuzione al "Maestro F" individuato da Nicolson⁴⁰. A questo anonimo pittore fiammingo caravaggesco sono state attribuite finora due tele: la *Scena di festa* della Gallery of Fine Arts di Columbus (fig. 7) e l'*Allegoria della Cognizione* di Bruges (fig. 8). L'accostamento al "Maestro F" del *Martirio di San Bartolomeo* deriva da una ipotetica "F" dipinta sulla lama del coltello dell'aguzzino (fig. 9): in realtà, il monogramma è di difficile lettura e la stessa lettera potrebbe essere una "T" o, più verosimilmente, una "J"; per altro, sembra scorgersi almeno un altro segno a destra di quello individuato. Da un punto di vista stilistico, le due opere del "Maestro F" sono molto lontane dal *Martirio di San Bartolomeo*, innanzitutto perché qualitativamente prive delle ingenuità anatomico-prospettiche riscontrabili nella tela a soggetto sacro, ma anche per una più spiccata aderenza al naturalismo di stampo caravaggesco e l'assenza di atardamenti manieristici. Inoltre, il *Martirio* ha una costruzione luministica molto più morbida e diffusa, quantunque aggiornata alle atmosfere corrusche dei pittori naturalisti di primo XVII secolo. Oltre all'evidente posizione analoga della firma, riscontrabile sia nella *Cattura di Cristo* che nel *Martirio di San*

³⁶ Ebert Schifferer 2011, pp. 179-183.

³⁷ De Mieri 2012, pp. 68-87.

³⁸ Passeri 1673, p. 300.

³⁹ LiveAuctioneers, online, 29 novembre 2011, lotto 44. Ringrazio la dott.ssa Beatrice Luzi per la segnalazione: <https://www.liveauctioneers.com/catalog/27367_19th-century-art/?page=5> (20.11.2023).

⁴⁰ Nicolson 1979, p. 35, n. 105; Nicolson 1990, nn. 1412-1413.

Bartolomeo sulla lama in primo piano, anche stilisticamente i due dipinti sono confrontabili: l'aguzzino del *Martirio* ha un'espressione di stolta trepidazione molto simile a quella di Giuda; l'anatomia del braccio troppo costipata dello stesso torturatore si ritrova anche nel soldato che in secondo piano nella *Cattura* brandisce la spada in alto. Nella *Cattura*, il torso nudo del personaggio nell'angolo in basso, alla destra dell'osservatore, ha le medesime caratteristiche non solo anatomiche, ma anche chiaroscurali visibili nel corpo del santo martirizzato: la muscolatura possente dei busti diventa meno vigorosa nelle braccia; le ombre, inoltre, si concentrano tra la rotondità delle spalle e gli avvallamenti tra le clavicole e il mapilario occipitale, come si nota anche sul collo del Cristo nella *Cattura*. Il modo di comporre le chiome, a ciocche larghe, dai valori tonali concordati e giustapposti, è una caratteristica di tutti i personaggi dei due dipinti; i riflessi luministici, privi di vere e proprie lumeggiature, sono creati tramite zone sfumate di pura biacca, come si può notare sull'elmo del soldato in primo piano nella *Cattura* e lungo il fianco della lorica sotto il braccio dell'aguzzino di sinistra nel *Martirio*. Perfino la composizione delle ombre riportate è concorde, nell'essere abbozzata a macchia senza seguire il disegno della forma da cui si genera (si prenda, a esempio, l'ombra che la mano alzata genera sulla testa del persecutore vestito di giallo in secondo piano nella *Cattura* e quella prodotta dal braccio alzato di San Bartolomeo sul muro di fondo). La concitazione, il taglio tipicamente fiammingo dei personaggi ripresi fino alle ginocchia, la tendenza alla resa grottesca dei volti sono altre affinità che inducono ad avvicinare stilisticamente il *Martirio* con la *Cattura di Cristo*, dipinti che per altro condividono anche l'impostazione luministica (si noti, in particolare, il chiarore che emanano i corpi di Gesù e di San Bartolomeo, oltre all'atmosfera corrusca stemperata da una diffusa e tenue illuminazione frontale). Un interessante approfondimento critico del *Martirio di San Bartolomeo* è offerto dalle lettere ebraiche scritte sul retro della facciola del torturatore, alla destra dell'osservatore, evidentemente abbigliato all'orientale. Della scritta (letta da destra a sinistra) si possono scorgere quasi interamente le due lettere centrali, ossia una "zayn" e, verosimilmente, una "resh"; la facciola è slacciata e piegata, per cui, prima e dopo le due lettere centrali, altri monogrammi devono essere presupposti: prima della "zayn" è forse possibile leggere una "hei"; se l'interpretazione dei tre segni è corretta, l'intera scritta fa forse riferimento alle parole "Avodah Zarah", ossia il concetto ebraico di idolatria (letteralmente "culto straniero"), motivo per il quale Bartolomeo fu martirizzato. Benché gli studi siano ancora molto scarsi per poter stabilire un catalogo, seppur breve, dell'artista «in quei tempi pittore di qualche nome»⁴¹ e che «aveva allora in Roma non picciol grido»⁴², è importante considerare che, nonostante Jacob de Hase sia ricordato da

⁴¹ Baldinucci 1681, p. 74.

⁴² Pascoli 1730, p. 32.

Passeri come un artista che dipingeva «per lo più battaglie», di lui rimane memoria quasi esclusivamente per scene sacre (fa eccezione soltanto il *Venditore di Meloni*). Probabilmente Passeri attribuisce a de Hase una grande produzione di battaglie non perché effettivamente verificata da evidenze materiali, ma come riflesso logico del fatto che fu il primo maestro di Michelangelo Cerquozzi, a buon diritto soprannominato “Michelagnolo delle Battaglie”⁴³: la produzione di scene di battaglie costituiva, forse, una parte dell’attività pittorica di de Hase più legata al mercato collezionistico, di facile smercio e, dunque, meno degna di essere ricordata nelle volontà testamentarie. È da considerare, inoltre, che la *Cattura di Cristo*, unica opera firmata finora nota, così come i possibili confronti individuati in questo studio, ha senza dubbio una datazione riferibile al primo quarto del XVII secolo, mentre i dipinti elencati nel testamento costituiscono con tutta probabilità l’ultima produzione dell’artista fiammingo. Nei quasi due decenni che intercorrono tra l’unica testimonianza materiale firmata e le notizie storiche che potrebbero essere alla base della costruzione del primo nucleo di un possibile catalogo, è necessario ipotizzare non soltanto una molteplicità di temi iconografici sacri e, sicuramente, anche profani, ma soprattutto cambiamenti e aggiornamenti stilistici molto difficili da ricostruire.

Il testamento di Jacob de Hase è interessante anche per un altro aspetto: dal computo contabile delle somme lasciate in donazione, emerge il profilo di un uomo dalle grandi disponibilità finanziarie, evidenza che si va ad aggiungere ad altri documenti archivistici che per la prima volta vengono analizzati. È noto che de Hase proveniva da una nobile e ricca famiglia anversese, dalla quale ricevette importanti rendite, ma la lettura complessiva delle ricerche archivistiche dà prova di una notevole abilità imprenditoriale, legata alla rete di conoscenze sociali che il pittore seppe imbastire⁴⁴. Tirando le somme delle donazioni che stabilisce di elargire nel testamento, ma da pagare dopo la morte della moglie Caterina Marchetti, si arriva alla considerevole somma di quasi seimila scudi di moneta⁴⁵, cui vanno aggiunti «altri miei beni mobili, stabili, permanenti, crediti, ragioni e attioni» che lascia a sua moglie, nominata erede universale; ovviamente non è possibile computare numericamente questa restante

⁴³ Baldinucci 1681, p. 73.

⁴⁴ Hoogewerff 1912, pp. 174-176.

⁴⁵ Per la precisione 6.055 scudi così distribuiti: 1.000 alla chiesa di Santa Maria in Campo Santo; 100 alla chiesa di Sant’Andrea delle Fratte; 100 alla chiesa del Gesù; 100 ai padri Benefratelli (ossia all’Ordine ospedaliero di San Giovanni di Dio); 20 (dieci per ciascuna) alle figlie di Antoon van Os per la loro dote matrimoniale o monacale; 10 a Giovanni Imprimatore; 5 a Caterina vedova; 600 (trecento per ciascuna) a Caterina Lupi e Domitilla Malavista, serve in casa sua, per la loro dote matrimoniale o monacale; 1.000 ai figli di Nicolò Brullecha suo nipote; 3.000 (1.000 ciascuno) a suo nipote Egidio e alle sue due nipoti figlie di sua sorella Anna. Nell’atto è stabilito che tali somme devono essere pagate dopo la morte della moglie, tranne 120 scudi aggiuntivi (40 per ciascuno) ai tre nipoti, figli di sua sorella Anna, pagati subito dopo la morte di Jacob de Hase.

parte del patrimonio, ma è logico supporre che avesse un valore commerciale di almeno il doppio. Di converso, se il computo estimatorio si dovesse basare sulle percentuali dei propri introiti derivati dalla vendita di opere pittoriche che Jacob de Hase versò nelle casse dell'Accademia di San Luca, il patrimonio che se ne ricaverebbe sarebbe alquanto scarso, poiché tali somme non superano mai i due scudi⁴⁶. Di fatto, però, il pittore fiammingo fu sempre pronto a donare quantità molto più ingenti di denaro (anche più dei suoi "collegi" accademici) per cause di solidarietà: per le elemosine, per l'"orazione delle quaranta ore", per la festa del patrono San Luca⁴⁷. Se la grande disponibilità di denaro che sempre ebbe il pittore d'Anversa non derivava dagli introiti della sua arte, o comunque solo in modo parziale, è conseguenza presupporre l'esistenza di attività collaterali al dipingere, oltre al patrimonio familiare che, però, costituiva il capitale pregresso eventualmente oggetto di ulteriori investimenti. In tutti i documenti, sostanzialmente reperiti presso l'Archivio Capitolino di Roma, emerge la disponibilità di Jacob de Hase a prestare soldi in cambio di dazioni in soluto. Per il diritto canonico di origine medievale, ancora vigente nel XVII secolo, il prestito di capitali in cambio di interessi era proibito come reato di usura; erano, però, permessi investimenti di denaro in cambio di dazioni in soluto, ossia prestazioni finanziarie di natura non direttamente monetaria, come la vendita di immobili, oppure per le quali la plusvalenza di denaro era mascherata quale rendita temporanea o vitalizia (il cosiddetto "censo", riconosciuto a fronte di una ipoteca immobiliare oppure per un capitale elargito, in questo caso "censo di moneta")⁴⁸. Il documento più antico ritrovato, datato 14 dicembre 1606⁴⁹, attesta che Jacob de Hase entrò in società con un certo Giovanni Battista Bagni, cui consegna cento scudi di moneta tramite fideiussione a fronte di un censo di dodici scudi l'anno da dividere in semestri con pagamento anti-

⁴⁶ ASASL, v. 2, f. 3: «30 di maggio 1604 [...] Miser Jachomo de Hase Fiamengo deve per suo introito sc. 2»; v. 42, f. 17: «adi 19 di febraro 1604 [...] e a di deto ricevuto schudi dui di moneta da meser Jacomo de Hase fiamengo pitore incontro a lorto di San Jacomo al corco a pagato suo introito schudi dui si come apare al libro dei introiti a carte 112»; v. 42, f. 21: «adi 12 di agosto 1604 [...] e adi detto riceuto da miser Jacomo fiamengo pitore a conto apostolo per uno introito schudi dui sicome apare a libro de li introiti a carte 119 dove mi apare riceuta a libro del monetario di mia mano».

⁴⁷ ASASL, v. 42, f. 24: «Adi 8 di ottobre 1604 e adi detto riceuto sc. 280 li quali ano aute dele mosina la caseta portata da miser Giovan Battista Ferari e miser Giovani Campagna li quali si sono aute di lemosine per la orazione dele 40 ore da diverse persone dove qui saranno scritti [...] Mi'r Jachomo fiamengo sc. 10»; v. 42, ff. 28-29: «14 giugno 1605 Dinari messi a entrata quali sono auti da diversi per lemosina de la candela che se li porto a chassa [...] Jachomo fiamengo sc. 40» (si noti che è la somma maggiore tra tutti gli artisti elencati); v. 42, f. 34: «Denari quali si sono raccolto et venuttommi nelle mani a io Paolo Brillì camerlengo p. oce a fiore della festa di S. Luca Giac.^{mo} Ase sc. 30».

⁴⁸ Sulle attività finanziarie che prevedevano l'investimento di capitali in cambio di dazioni in soluto si veda Paolini 2020, pp. 239-254.

⁴⁹ AUC, sezione I, v. 564 (notaio Pipino Paganello), ff. 342-343, 351.

cipato; tale società di scopo venne liquidata il 10 ottobre del 1609, ma l'aspetto più rilevante di questo accordo è la nomina dei beneficiari in caso di morte del pittore d'Anversa: oltre alla moglie, viene indicato l'illustrissimo Federico Cesi, figlio del duca di Acquasparta, cui sarebbe spettata la metà del capitale e dei censi accordati a de Hase all'atto della stipula della società. Verosimilmente, il fondatore dell'Accademia dei Lincei dovette essere un garante di liquidità, ossia probabilmente versò una parte del capitale investito nominalmente da de Hase; in ogni caso, il documento attesta che il pittore fiammingo era in contatto fin dai primi anni del suo trasferimento a Roma con nobili e celebri personaggi della società a lui contemporanea. In particolare, l'ambiente linceo fu frequentato da Jacob de Hase almeno fino al 1629, giacché in quell'anno, precisamente il 10 ottobre, firmò, in qualità di testimone insieme al linceo Francesco Stelluti, una ricevuta di pagamento (firmata da Antonius van Holst) del legato linceo Johannes Faber alla domestica madonna Menica⁵⁰. Il 24 dicembre 1607⁵¹, l'artista d'Anversa concesse un prestito di cento scudi di moneta a suo genero Antonio Marchetti, somma che gli venne restituita (chiaramente senza interessi ufficiali) il 26 novembre 1609. In base alla prospettiva dell'intermediazione finanziaria, deve essere letto anche l'episodio che lega de Hase a Pietro Paolo Rubens⁵²: l'ultimo pagamento che i padri Oratoriani dovevano al grande maestro fiammingo, ormai tornato in patria, per le tre pale della chiesa della Vallicella, venne versato, per volere dello stesso Rubens, proprio a Jacob de Hase, il quale aveva comprato al celebre conterraneo «non so che bagattelle a Roma»⁵³ per le quali vantava credito. In altre parole, dunque, de Hase aveva anticipato di sua tasca una certa somma a Rubens (forse per comprare oggetti d'antiquariato da lui così tanto ricercati), ma è probabile che tale importo fosse inferiore agli ottanta scudi di credito nei confronti degli Oratoriani e che quindi de Hase abbia in questo modo ottenuto una minima plusvalenza monetaria. Due decenni dopo, le fonti archivistiche restituiscono di Jacob de Hase implicazioni d'affari molto più importanti: il 17 agosto 1628⁵⁴ un certo, eppure «Magnifico», Ludovico de Rossi fu costretto a vendere la propria casa a Trinità dei Monti⁵⁵, valutata 800 scudi, e a cedere il censo imposto sopra di essa, di cento scudi annui, in favore di Jacob de Hase (che in questo documento è appellato come «illustre»), con il quale aveva un debito di 465 scudi di capitale più altri 300

⁵⁰ Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Johannes Faber, serie 2.1 (Corrispondenza), filza 412, c. 155r.

⁵¹ AUC, sezione I, v. 564 (notaio Pipino Paganello), f. 408.

⁵² Morselli 2018, p. 309 (con bibliografia precedente).

⁵³ Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri in Roma (=ACOR), A. V. I, "Volumen primum Congregationis Oratorii S. te Mariae regulae et in Vallicella in quo eiusd. Cong.nis exordiu. Progressus privilegia alia", ff. 366-367.

⁵⁴ AUC, sezione XLII, v. 3 (notaio Agostino Tello), senza numerazione.

⁵⁵ La casa si trova tra la proprietà di Bartolomeo Seremedi e quella di Barto de Barti, nell'area del maneggio ("circo") di Alessandro Mignanelli, cui si chiede consenso.

derivati dalla rendita di un altro censo. Per ottenere tale liquidazione, il pittore fiammingo prese su di sé l'onere d'indennizzo degli altri creditori di Ludovico de Rossi: la vedova Vittoria Sanseverina con la figlia Caterina (194 scudi), Pietro Grillo muratore e Lorenzo Privicini falegname (rispettivamente 120 e 20 scudi per i lavori eseguiti nella casa di Trinità dei Monti). Per queste insolvenze, Ludovico de Rossi finì in carcere a Tor di Nona e il suo rilascio fu richiesto dalla madre (Francesca Barbieri), dalla moglie (Camilla Leoni), dalla zia materna (Margherita Barbieri) e dalla nipote (Giovanna de Rossi): è importante notare che, come garante e fideiussore delle donne per la cauzione di scarcerazione, compare «Stefano Maderno piemontese», forse riferimento al celebre scultore, anche se l'indicazione geografica non sarebbe corretta rispetto all'origine ticinese dell'artista. L'ultimo atto ritrovato riguardante Jacob de Hase, datato 1630⁵⁶, consiste in una concordia che il pittore d'Anversa stipulò con gli eredi di Carlo de Valle per i lavori eseguiti nella sua casa a Trinità dei Monti: 871 scudi e 50 baiocchi è il prezzo che fu pattuito; Jacob de Hase liquidò Carlo de Valle con 850 scudi e 24 baiocchi, ma gli eredi, tra capitale ancora da versare, stima di parte dei lavori eseguiti⁵⁷ e interessi, chiesero altri 66 scudi e 26 baiocchi all'artista fiammingo, somma che alla sottoscrizione del contratto aveva già versato. Al di là della natura giuridica della diatriba, quasi 900 scudi per lavori di abbellimento della casa a Trinità dei Monti costituiscono una cifra esorbitante, ulteriore segno della grande capacità economica che Jacob de Hase, più per doti finanziarie che per virtù artistiche, riuscì a costruire.

Riferimenti bibliografici / References

- Alveri G. (1664), *Della Roma in ogni stato*, 2 voll., Roma: Vitale Mascardi.
- Amendola A. (2013), *Baldovino Breyel e una lista di «diversi quadri antichi»: novità su Domenico Fetti e Orazio Vecellio*, «Storia dell'arte», 136, pp. 114-124.
- Baldinucci F. (1681), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 2 voll., Firenze: Giuseppe Manni.
- Bartoni L. (2012), *Residenze e botteghe nella Roma Barocca*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Bertolotti A. (1880), *Artisti Belgi e Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze: Gazzetta d'Italia.

⁵⁶ AUC, sezione XIX, v. 3 (notaio Giacomo Pizzuto), senza numerazione.

⁵⁷ Nell'atto vengono nominati Michelangelo Gallonuzzo come perito di parte di Jacob de Hase, Giulio Pilo come perito di parte di Giovanni Battista de Valle, rappresentante della famiglia del padre Carlo, e Jacopo Caccia come perito arbitro e *super partes* nominato dagli altri due.

- Bodart D. (1974), “*Le Baiser de Judas*” du peintre anversois Jacques de Hase, «Bulletin de la Classe des Beaux-Arts», LVI, pp. 27-31.
- Boudon-Machuel M., Montagu J. (2005), *François du Quesnoy, 1597-1643*, Paris: Arthena.
- Cavazzini P. (2008), *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- de Mieri S. (2012), *Wenzel Cobergher tra Napoli e Roma*, «Prospettiva», 146, pp. 68-87.
- Ebert Schifferer S. (2011), *Adam Elsheimer, precursore della “Stimmung” tra scienza e arte*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma: Campisano, pp. 179-183.
- Forcella V. (1873), *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma: Tipografia delle scienze matematiche e fisiche.
- Hoogewerff G.J. (1912), *Nederlansche Schilders in Italie in De XVI^e eeuw*, Utrecht: Oosthoek.
- Kram C. (1859), *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, 6 voll., Amsterdam: van Kesteren.
- Morselli R. (2018), *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608*, Roma: Viella.
- Nagler G.K. (1837), *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, 22 voll., München: Fleischmann.
- Nicolson B. (1979), *The International Caravaggesque Movement*, Oxford: Phaidon.
- Nicolson B. (1990), *Caravaggism in Europe*, Torino: Allemandi.
- Orbaan J.A.F., Hoogewerff G.J. (1913), *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden: deel Rome. Archieven van Bijzondere instellingen*, 2 voll., s-Gravenhage: Nijhoff.
- Paolini C. (2020), *Paul Bril e Ambrogio Buonvicino: un sodalizio artistico e finanziario attraverso cinque atti notarili tra la fine del '500 e l'inizio del XVII secolo*, «Studi secenteschi», LXI, pp. 239-254.
- Pascoli L. (1730), *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, 3 voll., Roma: Antonio de' Rossi.
- Passeri G. (1673), *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1041 fino al 1673*, Roma: Antonio de' Rossi.
- Pomponi M. (2011), *Artisti a Roma nel primo trentennio del Seicento*, in *Vodret 2011*, pp. 107-188.
- Rombouts P.F., Van Lerius T. (1872), *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, 2 voll., Antwerp: Jules de Koninck.
- Schlegel U. (1976), *Der Kenothaph des Jakob von Hase von F. D.*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XVIII, pp. 134-154.
- Titi F. (1674), *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma: Mancini.

Vodret R., a cura di (2011), *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider.

von Wurzbach A. (1906), *Niederlandische Künstler-Lexicon*, 5 voll., Amsterdam: Alfred von Wurzbach.

Appendice

Fig. 1. J. de Hase, *Cattura di Cristo*, 1600-1615, olio su tela, collezione privata



Fig. 2. J. de Hase, *Cattura di Cristo*, particolare della firma sulla lama



Fig. 3. G. Cesari detto "Cavalier d'Arpino", *Cattura di Cristo*, 1596-1597, olio su rame, Roma, Galleria Borghese



Fig. 4. M. Merisi da Caravaggio, *Cattura di Cristo*, 1602, olio su tela, Dublino, Galleria Nazionale d'Irlanda



Fig. 5. W. Coebergher, *Ecce Homo*, 1610-1615 ca., olio su tavola, Tolosa, Musée des Augustins



Fig. 6. J. de Hase, *Martirio di San Bartolomeo*, 1600-1615, olio su tela, collezione privata



Fig. 7. Maestro F, *Scena di festa*, 1615 ca., olio su tela, Columbus Museum of Art



Fig. 8. Maestro F, *Allegoria della Cognizione*, 1615 ca., olio su tela, Bruges, Palazzo della Pubblica Assistenza



Fig. 9. J. de Hase, *Martirio di San Bartolomeo*, particolare della firma sulla lama

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

Texts by
Luca Andreoni, Caesar A. Atuire, Selena Aureli, Silvia Baiocco, Tania Ballesteros-
Colino, Paola Beccherle, Enrico Bertacchini, Fabio Betti, Silvia Blasio, Mara
Cerquetti, Eleonora Cutrini, Pablo De Castro Martín, Mara Del Baldo, Paola
Demartini, Pierre-Antoine Fabre, Patrik Farkaš, Pieruigi Feliciati, Olaia Fontal,
Pier Franco Luigi Fraboni, Giorgio Fuà, Maria Gatti Racah, Alessio Ionna,
Luciana Lazzeretti, Andrea Longhi, Rodolfo Maffeis, Carolina Megale, Erica
Meneghin, Stefano Monti, Stefania Oliva, Paola M.A. Paniccia, Cecilia Paolini,
Iolanda Pensa, Gianni Petino, Pietro Petrarola, Martin Piber, Pio Francesco
Pistilli, Jessica Planamente, Andrea Sabatini, Giovanna Segre, Valerio Temperini,
Marco Tittarelli, Marta Vitullo, Eliška Zlatohlávková

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

