

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Arti Visive, Performative, Mediali

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1 - STORIA DELL'ARTE

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/02 - STORIA DELL'ARTE MODERNA

***Roma 1572: la “fiammata mistica” di Anthonie
Blocklandt, El Greco e Giovanni de’ Vecchi***

Presentata da: dott. Guido Checchi

Coordinatore Dottorato

prof. Daniele Benati

Relatore

prof.ssa. Angela Ghirardi

Esame finale anno 2017

Indice

Premessap. 3

Capitolo primo

La “fiammata mistica” di Federico Zeri: le origini e la fortuna critica di un’idea

1-*Pittura e Controriforma 1957*.....p. 5

2-Anthonie Blocklandt, El Greco, Giovanni de’Vecchi e la “fiammata mistica”.....p. 8

3-La risposta degli studi.....p. 14

Capitolo secondo

Roma circa 1572: un viaggio nella pittura

1-Gli eventi della storia.....p. 29

2-I tre artisti della “fiammata mistica” e i dipinti 1570-1575.....p. 44

3-Tra Caprarola e il Gonfalone.....p. 210

Capitolo terzo

La “fiammata mistica” sessant’anni dopo

1-Andando a ritroso: l’importanza di Francesco Salviati e Andrea Schiavone.....p. 241

2- La “fiammata mistica” allargata.....p. 247

3-Il significato della “fiammata mistica” allo stato attuale degli studi.....p. 259

Bibliografia.....p. 266

Premessa

Le monografie con i cataloghi ragionati degli artisti sarebbero ormai un prodotto editoriale un po' retrò, superato dai nuovi orientamenti metodologici della ricerca storica artistica, sempre più orientati verso un approccio allargato e insieme stratificato, sostanzialmente incompatibile con i limiti di visuale imposti dall'analisi di una singola vicenda

Il passo di Frangi¹ si adatta bene alla ricerca della mia tesi di dottorato che ha svolto uno studio non monografico (nel senso di non legato ad un solo artista) ma incentrato su un aggrovigliato nodo di tre pittori, Anthonie Blocklandt, El Greco, Giovanni de' Vecchi, che a Roma, intorno al 1572, probabilmente si incontrarono e avviarono un dialogo artistico.

Si tratta di un episodio particolarmente significativo del rapporto fra arte e fede all'indomani della chiusura del Concilio di Trento e del difficile ristrutturarsi della Chiesa e della società cattolica. Dell'incontro tra i tre artisti e dell'accensione spiritualistica della loro pittura avvertiva, fin dal 1957, Federico Zeri definendo questo momento con l'efficace espressione di "fiammata mistica".

Sono arrivato alla scelta di questo argomento seguendo la direzione della mia tesi di Laurea Magistrale intitolata *L'iconoclastia raccontata per immagini nell'Europa del Cinquecento* (Università di Bologna, 2001, relatore prof.ssa, Angela Ghirardi) dove indagavo il complesso rapporto fra arte e fede in epoca moderna attraverso le immagini (dipinti, disegni e stampe) che rappresentano scene di iconoclastia con assalti dei protestanti e dei calvinisti alle chiese, con la furia degli onocefali alle porte delle collezioni d'arte. Nella tesi di dottorato ho voluto approfondire il tema dell'arte sacra sull'altro versante confessionale, quello della Chiesa Cattolica, a Roma cuore della cristianità.

La partenza è stata da Federico Zeri, dal suo celebre saggio *Pittura e Controriforma, l'arte "senza tempo" di Scipione da Gaeta*, del 1957, che ha innervato la ricerca, il cui scopo primario era quello di verificare la ricezione della "fiammata mistica" negli studi e il suo significato oggi.

Dopo un primo tentativo di radicare, con i documenti d'archivio -cercati ma senza esiti significativi-, il probabile incontro fra i tre artisti della "fiammata mistica", la tesi si è svolta soprattutto attraverso la ricerca bibliografica, molto impegnativa per la grande quantità degli studi sull'arte a Roma nell'età postridentina e per la scarsità di

¹ Frangi 1999, p. 14.

punti fermi ai quali ancorare l'attività dei tre pittori intorno al 1572. Si è cercato di attraversare questo complesso patrimonio di studi instaurando dei collegamenti nuovi che potessero avvicinare gli artisti, mettere a fuoco la trama delle committenze, approfondire il referto delle fonti. Artisti singolarmente studiati in proporzioni molto diverse l'uno dall'altro: poco Blocklandt, anche negli studi nederlandesi (Jost, Kloek), molto El Greco ma con proposte fin troppo differenziate e spesso solo ipotetiche (Marias, Puppi, Álvarez Lopera...), Giovanni de'Vecchi più accessibile perché studiato soprattutto in Italia (Roli, Pinelli, Tosini).

L'età della "fiammata mistica" è quella del lungo e fervido papato del bolognese Gregorio XIII, al secolo Ugo Boncompagni e del "gran cardinale" Alessandro Farnese, promotore dei due cantieri, Caprarola e il Gonfalone, tra i quali si ambienta l'attività romana dei tre artisti.

Considerando la vitalità artistica dell'*aetas gregoriana* e l'importanza della corte farnesiana nel Cinquecento, si comprende come l'intreccio della "fiammata mistica" sia rilevante ed esprima, nell'ottica dell'arte sacra e nel contesto di eventi storici di forte impatto, un respiro europeo.

Infine le conclusioni raggiunte dalla mia tesi sono in sintonia con quell' "approccio allargato e insieme stratificato", auspicato nel passo in esergo, che ha orientato questo lavoro.

Capitolo primo

La “fiammata mistica” di Federico Zeri: le origini e la fortuna critica di un’idea

1-Pittura e Controriforma 1957

Quando Federico Zeri scrisse nel 1952 *Pittura e Controriforma, l’arte “senza tempo” di Scipione da Gaeta*, il tema dell’arte sacra nel periodo della Controriforma non era stato ancora considerato a dovere. Con la pubblicazione del 1957,² Zeri si pose come uno dei primi in Italia ad addentrarsi nel tema. Partendo dall’emblematico esempio di uno dei pittori di quel tempo, quale è Scipione Pulzone, attraversando il secolo XVI della pittura italiana e trattando numerosi altri artisti, Zeri mise in luce alcuni aspetti del tema fino ad allora trascurati. In *Pittura e Controriforma* l’autore, come scrive nella sua premessa,³ non vuole essere esaustivo né pretendere di riassumere nei particolari il complesso rapporto fra arti figurative e Controriforma ma ne discute alcuni aspetti e componenti utili alla ricostruzione del periodo, in cui poi si sviluppò la personalità artistica di Pulzone; per poter dare un *rapidissimo colpo d’occhio* alla situazione della pittura a Roma precedente a Pulzone, intesa come il naturale antefatto a quella della seconda metà del XVI secolo.

Nell’affrontare l’argomento, vengono esposte molte idee e riflessioni innovative. Fra queste vi è la negazione di una svolta della pittura religiosa dopo il Concilio di Trento, come se si fosse trattato di una netta e repentina cesura fra due periodi, e che, è, invece, una sorta di tendenza nella pittura sacra al rigetto di formule troppo elaborate e al ritorno ad uno stile semplificato e arcaico come si era già registrata nei decenni precedenti alla regolamentazione ufficiale data dal decreto sul culto delle immagini del dicembre 1563, nell’opera di Sebastiano del Piombo, per esempio. Questo clima sarebbe poi andato ad influenzare alcuni artisti del manierismo, come Marcello Venusti, Francesco Salviati, Marco Pino da Siena, il maestro di Pulzone, Girolamo Siciolante da Sermoneta, Iacopino del Conte,⁴ sul quale Zeri si era laureato con Pietro Toesca. Per questo si può affermare che il ritorno a formule arcaiche e più semplici, caratterizzate da una sofferta tensione spirituale, era già iniziato prima dell’applicazione concreta del decreto tridentino sulle immagini sacre, connotate da quella disciplina e quel rigore che si palesarono più apertamente nella seconda metà del Cinquecento.

² Federico Zeri, *Pittura e Controriforma, L’arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1979, ed. or. 1957

³ Zeri 1979, p. 13.

⁴ Idem, pp. 29-45.

Il decreto tridentino sulle immagini sacre provò quindi a dare una direzione alle varie tendenze, che potevano pericolosamente convogliare in eresia, e, al di là della situazione politica in cui venne elaborato, fu un tentativo di risposta alle critiche dei riformati. Secondo Zeri è stato dopo l'emissione del decreto, e dopo l'ambiguità e gli iniziali tentativi di sincretismo, che si provò a dare una precisa codifica delle regole a cui gli artisti dovevano attenersi, riconoscendogli, a seconda dei casi, un certo grado di autonomia propria del linguaggio artistico.

Emblematico, in questo senso, è il trattato di Andrea Gilio, ecclesiastico di Fabriano, *Due Dialoghi... degli errori de pittori* stampato nel 1564, che per Zeri è il primo tentativo di indirizzare l'attività dei pittori *moderni*. Questi ultimi, a detta del prelado, peccavano perché dipingevano le figure sacre nude e contorte, mentre i pittori *antichi* le dipingevano *goffe* ma castigate e adatte per suscitare devozione; perciò Gilio auspicò che l'uno supplisse alle carenze dell'altro con una *regolata mescolanza* per immagini sacre consone alla preghiera. Zeri cita i passi di Gilio dove si dimostra conservatore nell'iconografia sacra e auspica un ritorno ai pittori antichi:

che furono avanti di Michelangelo, più alla verità e a la devotione” anche se “non potevano fare le loro opere se non goffe.

Così Gilio continuò, scrivendo che:

se quelli (cioè gli antichi) erravano nel poco, e questi (cioè i moderni) errano nel molto: però sarebbe bene di quel poco, e di questo molto fare regolata mescolanza, e cavare un mezzo che supplisse al difetto degli uni, e degli altri; acciò che le opere habbino le debite proporzioni.⁵

Gilio affermò l'importanza della devozione delle immagini sacre soprassedendo sulla qualità estetica, trovandosi all'opposto di ciò che affermava Michelangelo nei *Dialoghi Michelangioleschi* di Francisco d'Hollanda, e cioè che le immagini sacre se ben dipinte possono aiutare il senso di devozione e riverenza nel fedele.⁶

La *regolata mescolanza* invocata da Gilio nel suo trattato trova risoluzione, afferma Zeri, nella figura del cardinale e mecenate Alessandro Farnese, a cui il testo è dedicato. Nella corte farnesiana queste tendenze *arcaistiche e goticheggianti* si manifestano in contemporanea con le sue grandi commissioni di un colto linguaggio umanista. È in *Pittura e Controriforma* che si definisce in maniera innovativa il ricco circolo del porporato, dove è scritto che queste inclinazioni neoconservative

⁵ Gilio 1986, p. 94 v.; per i biasimi morali di Gilio rivolti alla pittura di Michelangelo cfr. Strinati 1980, p. 32.

⁶ Zeri 1979, pp. 30-32; per i biasimi morali di Gilio rivolti alla pittura di Michelangelo cfr. Strinati 1980, p. 32.

sembrano trovare una maggiore definizione nel gusto del cardinale Alessandro, definito *neofeudale*, ed incarnato nello splendido palazzo di Caprarola. In questa dimora di periferia si avverte la reimpostazione feudale, che stava caratterizzando il periodo, tramite una ricca decorazione dettata dal tema cavalleresco, dall'epica medievale, dai fatti d'arme della società cortese raffigurati in affreschi che mostrano armature, damaschi, insegne in un modo sorprendentemente variopinto in chiave araldica. L'apparato decorativo sembra rimandare a modelli e idee di altri tempi. In questo palazzo, che non a caso è arroccato come un castello, sembra venir meno la razionalità rinascimentale, sostituita da uno spirito *neomedievale* che unisce lo stile dei pittori moderni con la semplificazione e la rigidità di quelli antichi, proprio secondo la *regolata mescolanza*.⁷

La "mente" del cardinale Alessandro è quella che maggiormente ha contribuito allo sviluppo della Roma controriformata e che sostenne, con lungimiranza, la neonata Compagnia del Gesù, sulla quale il cardinale riuscì ad imprimere quel senso di cultura e scienza che l'avrebbe contraddistinta. Fu il cardinale ad essere il primo esponente di quel processo di involuzione neofeudale che stava caratterizzando l'Italia, che dimostrava la sua debolezza politica ma che incentivò una intensa attività delle manifatture per le commissioni aristocratiche improntate a questo ritorno a forme arcaiche. A Roma questa tendenza, che Zeri, introducendo ancora una volta una nuova etichetta, definisce una sorta di *Gothic Revival* si palesa nella fortuna delle miniature di Clovio, al ritorno a modelli architettonici di memoria medievale, come le facciate di Sant'Atanasio dei Greci e Trinità dei Monti fino al ristabilimento del Ghetto ebraico.

Su questa linea si muovono i pittori di cui Zeri aveva già sottolineato i caratteri di ripiegamento su modelli semplificati e arcaici, aggiungendovi però un'altra caratteristica particolare del periodo, quella del *bifrontismo*. Zeri scrisse che sembrava che l'arte di quel tempo si stesse scindendo in due, da un lato gli artisti si adoperavano per produrre un'arte laica, caratterizzata da quel tono cortigiano e feudale di Caprarola, dall'altro gli stessi producevano opere sacre semplici e castigate, esempio in tal senso è Federico Zuccari nella cappella degli Angeli al Gesù, di sapore neoquattrocentesco. Altre di queste opere sacre però, erano invece caratterizzate da una febbrile religiosità, che esprimeva una tensione dal tono:

*talora ardente delle più arroventate fiammate mistiche.*⁸

⁷ Zeri 1979, pp. 44-49.

⁸ Zeri 1979, pp. 50-54.

In questo complesso contesto, dove elementi arcaici riapparivano in funzione della mutata sensibilità religiosa, Zeri individua, oltre alla corrente dell'arte sacra dal linguaggio semplificato e moderato, della *regolata mescolanza* fra pittori antichi e moderni affermata da Gilio, un'altra alternativa, caratterizzata da un'inquietata e fremente vena mistica ad opera alcuni artisti che alterano il dato formale piegandolo al sentimento religioso, espressione di una spiritualità più complessa.

2- Anthonie Blocklandt, El Greco, Giovanni de'Vecchi e la “fiammata mistica”

Questa corrente religiosa, la “fiammata mistica”, opposta alla pittura profana e aristocratica di Caprarola, si sarebbe delineata sempre nella corte farnesiana, in un particolarissimo incontro fra ben tre diversi pittori, di origine e formazione molto distante, efficacemente descritto dall'autore.

Zeri, approfondendo il mecenatismo del cardinale Alessandro Farnese, introduce così la figura del pittore Giovanni de'Vecchi da Borgo Sansepolcro (1543-1615), che sembra insolitamente vicina per legami stilistici a quella del più noto Domenikos Theotokopoulos detto El Greco (1541-1614). L'autore sottolinea inoltre l'insolita vicinanza del pittore di Borgo Sansepolcro con il Greco della maturità toledana, e non con quello del periodo giovanile. Le figure del de'Vecchi, che sembrano vibrare come *la fiamma di un cero percossa dal fiato di chi mormora una preghiera* sono da accostare per le loro particolari deformazioni stilistiche a quelle dell'opera pittorica del maturo El Greco.

La sua *Orazione dell'Orto* di collezione privata a Buenos Aires va confrontata con il *Miracolo di San Diego* all'Aracoeli del de'Vecchi, questo porta a pensare che già fra il 1570 e il 1572 El Greco iniziò a sviluppare a Roma quel suo originale linguaggio prima dell'arrivo in Spagna. Zeri afferma, che se non fossero così tante lacune nel catalogo di de'Vecchi, si potrebbe valutare dei possibili scambi stilistici fra i due. Questo problema è risolvibile per Zeri grazie alla presenza a Roma del *più mistico e trasognato dei romanisti* Anthonie Blocklandt van Montfoort (1533/1534-1583). Il pittore di Utrecht soggiornò probabilmente proprio a palazzo Farnese, anche se non ci sono prove al riguardo. Per lo studioso il passaggio di Blocklandt in città sarebbe l'anello mancante di collegamento fra El Greco e de'Vecchi;⁹ una conoscenza dei modelli di Blocklandt, da parte del Greco della maturità spagnola era già stata notata

⁹ Idem, pp. 55-56.

da Martin Sorìa: il pittore cretese si sarebbe ispirato per la sua *Resurrezione* del Prado ad una composizione di Blocklandt incisa da Philippe Galle (fig. 32).¹⁰

Zeri espande la ricerca per trovare altri confronti utili alla ricostruzione della relazione fra i due pittori, e in nota, aggiunge che si possono trovare dei riscontri specialmente nelle stampe di Blocklandt, invece che nei suoi pochi dipinti conosciuti, come la serie delle *Sibille* incise da Galle (fig. 46-55), le quali sembrano influenzare la fase tarda di El Greco.¹¹

Lo studioso prende in considerazione anche *Cristo e l'adultera*, copia modesta del mercato olandese del 1943 da un originale di Blocklandt (fig. 60),¹² le cui figure allungate non possono non mostrare una parentela con le opere del cretese, quali il *Martirio di S. Maurizio* all'Escorial e il *Laocoonte* di Washington. Blocklandt sembra quasi anticipare il linguaggio del Greco ancor prima del viaggio a Roma come dimostra la sua *Ultima Cena* a Utrecht (fig. 1), riprodotta in stampa nel 1571 (fig. 2), se confrontata con quella di El Greco,¹³ oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna. Pare chiaro che i due dipinti non possono non essere messi in relazione, pur ammettendo una fonte in comune.¹⁴

Zeri confronta ulteriormente le opere di Blocklandt successive al viaggio in Italia, vedendo ancora una “consanguineità” con Theotokopoulos e de'Vecchi, quest'ultimo sembra avvicinarsi nella sua pala con la *Nascita della Vergine*, nella pinacoteca di Borgo Sansepolcro, al *Giuseppe e il Faraone* di Blocklandt a Utrecht. De' Vecchi nella pala di Sansepolcro dipinge una figura femminile con diadema che sembra uscita dalla bottega di Frans Floris, maestro di Blocklandt.

Tutte queste similitudini portano Zeri a dire che:

*Si può dunque affermare che la suprema fiammata del misticismo pittorico del Cinquecento fu accesa nel 1572 in palazzo Farnese nell'incontro fra Blocklandt, Greco e de'Vecchi: il primo diede al candiota gli elementi di una grammatica che (interpretata secondo i termini del manierismo veneto e da un temperamento spregiudicato, abituato alle più audaci stilizzazioni e astrazioni della tradizione bizantina) avrebbe da lì a pochi anni condotto agli incandescenti poemi toledani; dalla frequenza con l'uno e con l'altro il de'Vecchi serbò i segni fin all'ultimo tempo della sua attività.*¹⁵

¹⁰ Sorìa 1948, p. 249.

¹¹ Zeri 1979, p. 56.

¹² Da identificarsi in realtà con l'episodio della guarigione dell'emorroissa, vedi scheda 11.

¹³ Longhi 1946, tav. 130, all'epoca in collezione privata a Milano e acquistato dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna per diritto di prelazione nel 1957, cfr. Alvarez Lopera 2006, scheda n. 296, pp. 444-446.

¹⁴ Zeri 1979, p. 57, nota 1.

¹⁵ Idem, p. 57.

Un altro esempio che testimonia un legame fra i tre è un ritratto di donatore presente in una pala con *Santa Caterina beve il sangue di Cristo* in San Lorenzo in Miranda di Francesco Vanni. Questo ritratto per lo studioso sembra uscito dal pennello del cretese della maturità, e non è un caso, che il Vanni sia stato a bottega presso il de'Vecchi, acquisendone il suo stile come risulta dalla figura di Cristo, per gli effetti luministici e la irreale costruzione spaziale. Zeri scrive che la figura del de'Vecchi meriterebbe di essere maggiormente studiata e che potrebbe svelare sviluppi interessanti.

La *Madonna con Cristo morto e due angeli*, opera devozionale, insieme all'affresco rappresentante la *Processione della Madonna liberatrice della Peste* all'Aracoeli, mostrano, secondo Zeri, una precisa applicazione della *regolata mescolanza* invocata da Gilio, riprendendo quei modelli "primitivi" del Quattrocento fiammingo, purificando la scena sacra da ogni estremizzazione manierista o da accenti riformati. La "fiammata mistica" si manifesta nell'opera di Giovanni de'Vecchi, che sembra far entrare Roma:

in una sfera di rovello mistico che non conosce remore od ostacoli accademici e formalistici, il cui abbandono dell'eredità rinascimentale è ormai assoluto, e che ricorre apertamente a primitivi e a fiamminghi per accrescerne il potenziale sacro

Al contempo de'Vecchi dimostra la sua versatilità negli affreschi "laici", brillanti e mondani del Palazzo Farnese a Caprarola, seguendo la caratteristica del bifrontismo pittorico. In nota Zeri afferma che non sembra plausibile l'attribuzione, stando alle fonti, al de'Vecchi delle pareti della sala degli Angeli, che sarebbero da dare a Raffaellino da Reggio, ma riferisce al pittore di Sansepolcro la volta della sala, che per il suo gusto fiammingo ricorda Frans Floris, maestro di Blocklandt. Dopo Caprarola l'autore sottolinea l'importanza dei cantieri pittorici dell'Oratorio del Gonfalone e dell'Oratorio del SS. Crocifisso, legati anch'essi al mecenatismo del Cardinale Alessandro.¹⁶

Ma questa teoria di un possibile incontro fra de'Vecchi, El Greco e Blocklandt, dove quest'ultimo, essendo il più vecchio, avrebbe avuto una qualche influenza sul più giovane cretese e sul de'Vecchi, trova almeno due precedenti ispirazioni a cui Zeri deve avere guardato.

Il primo deve essere stato il breve commento di Roberto Longhi, uno degli storici d'arte da lui stimati, nella recensione sulla monografia di Hugo Kehrler su El Greco.¹⁷ Longhi descrisse il testo di Kehrler come un modesto contributo al pittore greco, che

¹⁶ Zeri 1979, pp. 62-63.

¹⁷ Hugo Kehrler, *Dominikos Theotokopoulos (1541 - 1614)*, Monaco, Schimdt, 1914.

difettava per pesantezza descrittiva e per conclusioni, pur riconoscendo giusta la direzione di ricerca dell'autore verso l'importanza degli effetti luministici di Bassano e di Tintoretto per il giovane greco. Stando a Longhi l'unica strada ancora da investigare era quella dell'influenza dei manieristi attivi a Roma negli anni '70, anch'essi attratti da Venezia, manieristi quali de'Vecchi.¹⁸

Questo, che potrebbe essere stato uno spunto di inizio per una ricerca in questa direzione, venne poi arricchito pochi anni dopo da un saggio di un altro storico apprezzato da Federico Zeri, Frederick Antal.¹⁹ Nel suo denso saggio, l'autore, attraversò la maniera italiana per trovare le relative influenze sugli artisti dei Paesi Bassi del XVI secolo, toccando incidentalmente anche El Greco e de'Vecchi. Egli identificò nella pittura fiorentina della metà del Cinquecento la principale fonte ispiratrice per gli artisti nordici, grazie all'ausilio delle stampe e dei viaggi in Italia.²⁰ Ma dopo Firenze la tappa principale del *tour* non poteva non essere Roma, che Antal definì come una vera e propria cassa di risonanza per un linguaggio che avrebbe poi impresso uno stile in tutta l'Europa. Proprio Antal citò la figura del Cardinale Alessandro Farnese come il principale mecenate fra il 1560 e il 1580 e a valutare il significato della decorazione del Palazzo di Caprarola per il manierismo della seconda metà del Cinquecento, paragonabile a quello di Simone Martini nel palazzo dei Papi di Avignone per il Trecento, anche se la effettiva influenza del cantiere farnesiano rimase limitata, forse a causa della posizione geografica. Lo studioso ungherese scrisse che a Caprarola Giovanni de'Vecchi presenterebbe figure tipicamente fiorentine, angolose e ritmiche, che guardano anche al gotico quattrocentesco. Gli affreschi con *L'apparizione dell'angelo Gabriele ai due pastori* e *Gedeone e l'angelo* (fig. 124) tutte e due nella sala degli Angeli, contengono già il modo di dipingere dei pittori nordici a venire. Nella sala dei Sogni, in particolare il *Sogno di Giacobbe*, presentano dei paesaggi che ricalcano Abraham Bloemart e Hendrick Goltzius. Tutti questi riferimenti fra arte italiana e nordica ravvisabile in de'Vecchi, in parte rivisti dalla critica successiva, sono inseriti in una serie di altri attribuzioni, relazioni e influenze fra artisti italiani e stranieri come: Raffaellino da Reggio, Bartolomeus Spranger, Cornelis Cort, Federico Zuccari e Iacopo Zucchi.²¹

Trattando della permanenza in Italia dell'incisore Cornelis Cort e delle sue riproduzioni di opere di Spranger, Antal, introdusse la figura di El Greco, includendola nel complesso cerchio di artisti stranieri gravitanti attorno al manierismo romano, nel quale egli fu introdotto da Giulio Clovio al pari di Spranger. Il pittore cretese trasse molti spunti compositivi per le sue opere spagnole da

¹⁸ Longhi 1920 p. 88.

¹⁹ Antal 1975, pp. 207-256.

²⁰ Antal 1975 pp. 77-82.

²¹ Idem, pp. 83-90.

Michelangelo e da Dürer e il carattere nordico dell'*Ecce Homo* di Raffaellino da Reggio ha evidenti legami con il suo *Espolio* nella sagrestia della cattedrale di Toledo. Infine Antal affermò El Greco ha un suo corrispettivo italiano proprio in Giovanni de'Vecchi.²²

Antal continuò il suo lavoro di approfondimento delle reciproche influenze fra arte italiana e nordica, partendo dal lavoro di Otto Benesch, in particolare la sua introduzione al catalogo dei disegni del Quattrocento e Cinquecento pittorico dei Paesi Bassi all'Accademia Albertina di Vienna,²³ che distinse tre diverse fasi della maniera. La prima, di uno stile non statuario, alla Hendrick Met de Bles, la seconda, cioè i cosiddetti romanisti che dissolsero la maniera nordica, come Frans Floris, Jan Gossaert detto il Mabuse, Giovanni Stradano e Anthonie Blocklandt van Montfoort, inclusi i pittori alle corti di Baviera e di Praga, e, infine, la terza, che inizia con Maarten de Vos verso la fine del secolo.

Uno dei protagonisti della seconda fase, di 'transizione', è proprio Blocklandt, che Antal presentò come il principale rappresentante di questo secondo gruppo.

La sua straordinaria intensità manieristica parte dal proseguimento dell'arte del maestro Frans Floris, seguendo l'ondata parmigianinesca e ripiegandosi sui precedenti di Maarten van Heemskerck. Grazie a lui il tardo manierismo si affermò saldamente nel nord Europa.

Antal scese in profondità nel descrivere l'arte di Blocklandt, il quale dimostra una qualche vicinanza con la scuola di Fontainebleau, svelando un ricordo di Rosso Fiorentino e di Francesco Primaticcio come, ad esempio, le sue storie mitologiche incise da Philippe Galle. Antal descrisse l'opera di Blocklandt come una versione del manierismo di Rosso, incrocio fra Perin del Vaga e Taddeo Zuccari nella sua *Danza di Diana e la sua corte* a villa Giulia. Il dipinto dell'artista di Montfoort *Venere e Amore*, collezione Nostitz, oggi a Praga, che rimanda alla *Caritas* di Niccolò dell'Abate, dimostra quanto il suo stile sia più incisivo del maestro Floris. La sua *Resurrezione*, incisa da Galle (fig. 32), dimostra fino a che punto fosse arrivata la sua conoscenza dell'Oratorio del Gonfalone.

Ed è proprio in questo importante cantiere pittorico che Antal accosta per la prima volta il nome di Anthonie Blocklandt con quello di El Greco, in relazione alla loro presenza a Roma nello stesso periodo. Nell'Oratorio romano si trova l'esaltante interpretazione del Michelangelo della Cappella Paolina, come, ad esempio, nella *Resurrezione* di Marco Pino (fig. 34). La stessa relazione si ha con l'incisione di Cort

²² Idem, nota 44 p. 118.

²³ Otto Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, volume II. Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. Und XVI Jahrhunderts.*, Vienna, 1928.

tratta da Federico Zuccari, già rilevata nel caso di El Greco, presente a Roma quando vi si trovava anche Blocklandt ²⁴

Le Resurrezioni di Blocklandt e di El Greco mostrano la figura tipica della sentinella caduta all'indietro, che deriva dalla Cappella Paolina e dal *Miracolo di San Marco* del Tintoretto ma è possibile che entrambi si possano essere basati su una figura simile rielaborata da Taddeo Zuccari nell'affresco con la *Cattura di Cristo* in Santa Maria della Consolazione a Roma.²⁵

Antal reintrodusse così l'artista cretese, dopo averlo avvicinato stilisticamente a de'Vecchi, senza legarlo strettamente a Blocklandt ma inserendolo nel vasto e intricato complesso di artisti di passaggio a Roma, le cui fonti di ispirazione erano in comune a molti. Se Blocklandt racchiude in sé vari elementi presi dai primi manieristi toscani ed emiliani, il Theotokopoulos presenta una simile correlazione con Dirck Barendsz, lungamente attivo a Venezia. La *Cacciata dei mercanti dal tempio*, di Barendsz, incisa da Sadeler, è un *Bassano convertito al Manierismo*, ragione per cui ricorda il dipinto giovanile di El Greco dello stesso tema ora alla National Gallery di Washington.

Antal ritornò poi sul pittore di Montfoort, affermando che nella sua arte si scorgono anche tracce di pittori manieristi dell'Italia del Nord, primo fra tutti Parmigianino, poi Paolo Veronese, Paolo Farinati, Giovan Battista Zelotti e Luca Cambiaso, a questi si devono aggiungere le incisioni di Battista del Moro. Il legame di Blocklandt con Parmigianino avrebbe preparato la strada a certe componenti di Bartolomeus Spranger, Adrian Bloemaert e Joachim Anthonisz Wtewael. Il *Giudizio di Salomone* di Floris e il *Giuseppe davanti al Faraone* nel museo di Utrecht hanno in comune il riferimento *l'Accecamento di Elima* di Raffaello e il *Martirio di S. Lorenzo* del Bandinelli ma lo interpretano molto diversamente. Il maestro Floris aderisce formalmente ai più equilibrati modelli italiani, sottolineando l'aspetto scultoreo delle figure, invece l'allievo Blocklandt, propone una struttura irrequiete e instabile. L'autore ipotizzò che si sia ispirato alla composizione curvilinea del *Cristo che disputa nel tempio* del Prado mentre sullo fondo vide dei tipi da presi da Zucchi e Dürer. Il pittore di Utrecht crea uno spazio ampio e panoramico ma al contempo poco realistico, che trova dei precedenti in Maarten van Heemskerck. L'autore scrisse che il *Giudizio di Salomone* di Floris segna l'inizio di una linea che si chiude idealmente con la serie di *Lot* di Blocklandt, incisa da Galle, i due quadri hanno come fonte comune *La morte di Anania* di Raffaello. I pittori nordici si concentravano soprattutto sull'aspetto erotico più che sulla narrazione dell'episodio biblico. Per Antal lo stile di Blocklandt contiene in sé già tutti le caratteristiche del tardo manierismo ma era

²⁴ Antal 1975, pp. 91-103.

²⁵ Antal 1975, nota 77, p. 124.

ancora troppo potente e massiccio, doveva ancora arrivare la delicatezza e l'astrazione della pittura fiorentina.²⁶

Pur nella complessità delle sue attribuzioni e nei suoi confronti e rimandi, Antal ha dato a Federico Zeri, con tutta l'evidenza, un altro elemento da sommare alle sue idee in merito alla pittura della Maniera. Anche se lo storico ungherese non approfondisce nello specifico il tema dell'Arte Sacra nel periodo della Controriforma, già nel 1929 tracciò una filo conduttore fra Giovanni de'Vecchi, El Greco e Anthonie Blocklandt van Montfoort, mettendoli per primo in relazione nel clima artistico della Roma del Cinquecento. Se Longhi, recensendo un volume su El Greco, aveva reindirizzato la ricerca verso gli artisti a lui vicini nella Roma farnesiana citando de'Vecchi, Antal aggiunse l'elemento straniero di Blocklandt, a completare il quadro della situazione descritto da Federico Zeri.

È però da sottolineare che dal punto di vista strettamente storico, che anche lo studioso Fernand Braudel nel 1953, descrivendo il complesso contesto storico dell'Europa degli inizi degli anni settanta del XVI secolo, definì il 1572 come un *anno drammatico*.²⁷ Per Zeri è l'anno della "fiammata mistica", che si colloca infatti in un lustro molto complesso e denso di avvenimenti per l'Europa cristiana. Alla tensione politica era affiancata quella religiosa e si susseguivano eventi di grande impatto europeo quali l'euforica vittoria di Lepanto, la morte del papa Pio V e l'elezione a maggio di Gregorio XIII, la strage degli Ugonotti nell'agosto dello stesso anno, acclamata felicemente dai cattolici, i preparativi per il Giubileo del 1575, il primo dopo il Concilio di Trento.²⁸

Braudel e Zeri scrivono negli stessi anni e si avvertono, tra i loro libri *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* e *Pittura e Controriforma*, significative corrispondenze: "l'anno drammatico" dello storico Braudel, anticipa di poco la "fiammata mistica" di Zeri e ne accresce l'interesse negli studi.

3-La risposta degli studi

Questa suggestiva ipotesi della "fiammata mistica" era già stata pubblicata da Zeri stesso in un articolo su "Paragone" del 1953. Lo studioso assegna a Bernardino Campi una *Crocifissione* data precedentemente al ligure Ottavio Semino, notando nell'opera una vena di romanismo nordico degli allievi di Frans Floris, come Joos de

²⁶ Antal 1975, pp. 91-104.

²⁷ Braudel 1976, pp. 1185-1193.

²⁸ Vedi capitolo II *Gli eventi della storia*, p. 29.

Beer, Lucas de Heere e Anthonie Blocklandt. Zeri, in una digressione, afferma di Blocklandt:

*un influsso decisivo da lui avuto nei neomistici di casa Farnese, El Greco e Giovanni de'Vecchi.*²⁹

Di nuovo, poco dopo questo intervento riguardo a Bernardino Campi, lo studioso torna ad introdurre la “fiammata mistica” in un altro articolo su “Paragone” del 1955, non includendo però il pittore di Montfoort. Descrivendo la pittura austera e ombrosa di Giuseppe Valeriano, lo studioso accenna alla seconda ondata del misticismo ormai “controriformato” nella pittura sacra di El Greco, Giovanni de'Vecchi e di Lattanzio Bonastri da Lucignano, dove gli ultimi aspetti razionali del Rinascimento svaniscono di fronte un irrazionalismo religioso. Il pittore Valeriano iniziò a subordinare il dato formale al fatto morale.³⁰

Questi accenni al misticismo pittorico apparsi di sfuggita nel 1953 e nel 1955, in apparenza precedono di pochi anni *Pittura e Controriforma*, pubblicato nel 1957, ma in realtà lo seguono perché Zeri scrisse il volume, come si può leggere nella sua introduzione, nel 1952.

La teoria di Federico Zeri non è mai stata realmente approfondita con una ricerca mirata a verificare il possibile incontro fra tre artisti di così diversa provenienza e formazione, come Anthonie Blocklandt van Montfoort, El Greco e Giovanni de'Vecchi. L'idea della “fiammata mistica” si inserisce poi in un insieme di altri spunti e osservazioni presentati in *Pittura e Controriforma*, nel quale l'argomento monografico su Scipione Pulzone si espande alla pittura religiosa del XVI secolo, e della quale l'autore attraversa alcuni aspetti rimasti fino a quel momento un po' secondari.

L'efficace descrizione del contesto storico-artistico data da Zeri, insieme a queste osservazioni sulle dinamiche fra arte e fede, sono poi state riprese con interesse dagli studiosi nelle loro ricerche, ma l'idea del misticismo pittorico di Zeri è stata solo sfiorata e seguirne quindi la fortuna critica non è facile.

Tra le prime reazioni alla “fiammata mistica” si collocano le recensioni al volume edite a ridosso del 1957.³¹

²⁹ Zeri 1953, pp. 36-42, pp. 39-40; ripubblicato in Zeri 1994, pp. 101-103, fig. 168, p. 102.

³⁰ Zeri 1955, pp. 35-46, p. 40; ripubblicato in Zeri 1994, pp. 115-121.

³¹ Una delle prime recensioni del testo fu scritta Haskell 1958, pp. 398-399, che giudicò *Pittura e Controriforma* brillante e convincente per il suo concetto di *Gothic Revival* dell'arte sacra del periodo, in particolare per casa Farnese. Ebbe però alcune riserve sulle riflessioni di Zeri riguardo alle commissioni artistiche dei Gesuiti e sulla mancanza documentaria a sostegno delle sue tesi. Haskell non si pronunciò sull'idea di “fiammata mistica”.

Anche nella sua recensione Bazin 1959, pp. 127-128, non menzionò l'idea lanciata da Zeri sul presunto incontro fra Blocklandt, de'Vecchi ed El Greco. Ripercorse lo studio di Zeri sul ripiegamento verso forme medievali auspicato da

La prima è di Renato Roli, apparsa su “Arte Antica e Moderna” del 1958,³² un anno dopo l’uscita del libro di Zeri. Di quest’ultimo Roli apprezza la capacità di descrivere efficacemente l’ambiente farnesiano e la sua tendenza, sotto il cardinale Alessandro, al ritorno a forme arcaiche e medievalescenti nella seconda metà del secolo. Roli, riguardo al presunto incontro fra de’Vecchi, Blocklandt ed El Greco, afferma che tale ipotesi “è suggestiva ma non confortata da elementi probanti”, ma considera molto utile il sottolineare il soggiorno di Blocklandt a Roma nel 1572. Il suo linguaggio dovette essere molto innovativo e nuovo, con *una forte carica suggestionante*, nell’ambiente capitolino dominato dall’ormai freddo e rigido accademismo degli Zuccari e quindi da *un manierismo ormai senza vere inquietudini*. Lo stile dell’olandese può essere stato di contributo a quel misticismo pittorico di sapore neomedievale e quella tendenza neofeudale di casa Farnese che contraddistinse quel tempo, come Zeri giustamente ha evidenziato.³³

Un’altra delle più “precoci” risposte all’ipotesi, e la prima dall’estero, viene da Dwight Miller nella sua recensione a *Pittura e Controriforma* pubblicata nel 1961.³⁴ Miller afferma che una delle più interessanti idee di Zeri riguarda il mecenatismo della famiglia Farnese e del suo flettersi verso forme arcaiche e neofeudali a Caprarola nella seconda metà del Cinquecento. Associare la pittura sacra, pervasa da una tensione religiosa, all’incontro dei tre pittori, El Greco, Blocklandt e de’Vecchi, nel circolo farnesiano, è ipotesi giudicata da Miller come provocatoria e che necessiterebbe di ulteriori approfondimenti per aprire nuovi punti di vista sull’argomento.³⁵

A queste prime e brevi recensioni si aggiungono i giudizi, piuttosto polemici, sullo scritto di Zeri negli studi riguardanti la periodizzazione storica e i termini di Rinascimento e Barocco.

Eugenio Battisti descrive in nota che *Pittura e Controriforma*, benché di gradevole lettura, non centra il punto della questione sulla Controriforma, che non riguarderebbe il manierismo tardo-romano ma bensì il naturalismo settentrionale, oltre a valutare negativamente gli aspetti filologici del testo di Zeri.³⁶

Un altro parere di simile sfavore verso *Pittura e Controriforma* è stato formulato da Paolo Prodi riguardo la lettura di Zeri del trattato di Gilio *Due Dialoghi... nel*

Gilio, incarnato nel circolo farnesiano a Caprarola e nello stile e nell’ambivalenza di vari artisti, fra i quali, Giulio Clovio ed El greco. Bazin affermò che l’opera di Zeri poteva aiutare a definire meglio il periodo artistico della Controriforma sebbene presenti alcune incertezze, dando troppa preponderanza a Giuseppe Valeriano e al Vignola sull’evoluzione dell’arte gesuitica.

³² Roli 1958, pp. 196-199.

³³ Idem, p. 198.

³⁴ Miller 1961, pp. 48-50.

³⁵ Idem, p. 50.

³⁶ Battisti 1960, pp. 205-206, nota 2.

secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'histoire al quale è stata data troppa importanza. Zeri rimarrebbe fermo alle questioni del conservatorismo iconografico, mirato solo ed esclusivamente alla devozione posttridentina, utili per la sua arte senza tempo ma non recependo l'esigenza dell'epoca di chiarezza teologica e di aderenza storica espresse da Gilio³⁷ come già lo Schlosser aveva analizzato.³⁸

Ma entrambi, nelle loro critiche negative riguardo a filologia ed interpretazioni, non si addentrano nella teoria del presunto incontro fra Blocklandt, El Greco e de'Vecchi.

Dopo le prime recensioni di *Pittura e Controriforma* l'idea di Zeri sulla "fiammata mistica" non è mai realmente stata presa in considerazione, né verificata, se non per essere citata, quasi sempre piuttosto fuggacemente, nel corso degli studi riguardanti i tre singoli artisti del presunto incontro o sull'arte sacra del periodo postconciliare nella seconda metà del XVI secolo. Nella bibliografia riferita a questi temi nel corso degli anni, l'ipotesi di Zeri, quando veniva presa in considerazione, è stata poi, di volta in volta, giudicata, per lo più frettolosamente, come plausibile o improbabile, senza mai che si scendesse in approfondimenti concreti. Inoltre alcune delle opere prese in considerazione da Zeri nel 1957 per le sue argomentazioni sono poi state in seguito anticipate o postdatate, senza però invalidare in maniera definitiva la teoria relativa all'incontro fra Blocklandt, El Greco e Giovanni de'Vecchi.

Alle recensioni seguono quegli studi che, trattando di artisti operanti nella seconda metà del Cinquecento in ambito romano, hanno incontrato il tema dell'arte sacra e, incidentalmente, la "fiammata mistica".

Si segnala l'intervento di Italo Faldi relativo alla complessa decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola, al quale è dedicato il volume del 1962. La "fiammata mistica" è chiamata in causa per spiegare la nota deformante che ricorda El Greco, della *Creazione di Eva* nella Sala dei Sogni, camera da letto dell'appartamento d'inverno del cardinale, attribuita in quegli anni a Giovanni de'Vecchi. Faldi riconosce una qualche possibile relazione con il misticismo pittorico di Zeri anche nella pateticità delle figure del *Sogno di Giacobbe*, nella volta della sala, insieme ai quattro peducci ai lati, datando gli affreschi della sala al 1576 circa. Analoghi caratteri si riscontrano nella Sala degli Angeli, del 1574, e nella Sala del Mappamondo, del 1575, dove lavorò sempre il de'Vecchi.³⁹

Faldi vede un riflesso a Caprarola della "fiammata mistica", intesa come una chiave di lettura per interpretare la pateticità delle figure di alcuni affreschi.

³⁷ Prodi 1984, pp. 13-14, nota 35, dove Prodi contesta a Zeri la definizione del papato di Gregorio XIII come lugubre, mostrando la totale incomprendenza della storia religiosa del secondo Cinquecento.

³⁸ Schlosser Magnino 1977, pp. 370-371.

³⁹ Faldi 1962, pp. 34-35.

L'anno successivo l'attribuzione a de'Vecchi della Sala dei Sogni venne meno e la Ghidiglia Quintavalle propose il nome di Jacopo Bertoja, chiamato dal cardinale nel 1569 per sostituire Federico Zuccari. Il pittore parmense, al quale vengono riferiti i quattro riquadri nella parte superiore della sala degli Angeli, si inserisce così nel nodo della "fiammata mistica". Tra Michelangelo, nella versione degli Zuccari nota a El Greco, e Parmigianino coltivato da Bertoja, si affacciano altre emergenze stilistiche con il fiammingo Frans Floris, maestro di Blocklandt.⁴⁰

Nel cambiare delle attribuzioni, si mostra la complessità del cantiere pittorico di Caprarola, che, come si vedrà in seguito, è di grande importanza per lo sviluppo del contesto artistico di quegli anni, proponendosi come luogo di incontro e di scambio per i pittori legati al circolo farnesiano.

Il palazzo di Caprarola viene poi affiancato dall'oratorio del Gonfalone nel volume ad esso dedicato da Alessandra Molfino. In questi due cantieri pittorici, insieme alla Sala Regia e agli affreschi di Jacopo Zucchi a palazzo Rucellai-Ruspoli e, a Firenze, allo studiolo di Francesco I, si configurano i modelli formali che hanno profondamente segnato il Manierismo, a cui molti artisti stranieri guardarono nei loro viaggi di formazione in Italia. Fra i pittori nordici che poterono studiare questa particolare fase dell'arte italiana la Molfino elenca Bartolomeus Spranger, Otto Van Neen, Jan Speckart, Karel Van Mander ed Hendrick Goltzius, ed includendo anche Anthonie Blocklandt e, infine, spicca il nome di El Greco, unico pittore non proveniente dal nord Europa. La studiosa non menziona specificatamente la "fiammata mistica" di Zeri ma gli fa riferimento per descrivere l'importanza che l'oratorio del Gonfalone ha avuto nel porre le basi del cosiddetto Manierismo Internazionale.⁴¹

È poi di nuovo Renato Roli a ritornare sull'idea di Zeri nel suo studio, discusso in due parti su Giovanni de'Vecchi. L'ipotesi contenuta in *Pittura e Controriforma* viene definita un utile collegamento per sciogliere le attribuzioni nella Sala del Mappamondo a Caprarola, e in particolare, è probabile che lo stile di Blocklandt possa essere stato di suggestione, nell'ambiente zuccaresco, per il suo linguaggio eterodosso,⁴² la cui effettiva influenza su Giovanni de'Vecchi è ravvisabile nella *Presentazione al tempio* nel Museo Civico di Borgo Sansepolcro.⁴³

Un altro responso della teoria di Zeri si trova nello studio sulla pittura italiana della seconda metà del XVI secolo di Luigi Grassi, che apprezza l'attenzione data al circolo artistico di casa Farnese, ricco di orientamenti e di stimoli, nel quale apparvero opere ed eventi:

⁴⁰ Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 23.

⁴¹ Molfino 1964, p. 16, per Zeri p. 13 nota 2.

⁴² Roli 1964, p. 46.

⁴³ Roli 1965, pp. 324-325.

di alto significato culturale ed estetico come il Palazzo e il ciclo di affreschi di Caprarola e l'incontro tra il Greco, il de'Vecchi, il Blocklandt, il Giulio Clovio.⁴⁴

Grassi considera anche il miniatore croato nell'incontro fra i tre pittori della "fiammata mistica". Un presunto legame fra Giovanni de'Vecchi e El Greco è stato notato nella strana vicinanza della lugubre e allucinata *Processione della Madonna liberatrice della peste* del de'Vecchi nella chiesa dell'Aracoeli allo stile di El Greco toledano.⁴⁵ In seguito l'affresco di de'Vecchi, che era stato da Zeri messo a confronto con la *Pietà*, oggi al Museo Poldi Pezzoli a Milano (fig. 128), e datato al nono decennio del Cinquecento,⁴⁶ è stato posticipato agli inizi del XVII secolo,⁴⁷ quindi a distanza di molti anni della "fiammata mistica" del 1572.

Il possibile incontro con Blocklandt ed El Greco viene considerato probabile nella voce dedicata al pittore di Borgo Sansepolcro nel Dizionario Enciclopedico Bolaffi, curata da Livia Moscone, avendo il de'Vecchi lo stesso misticismo nei dipinti religiosi.⁴⁸

Dopo questa menzione veloce, è Antonio Pinelli ad approfondire la questione nel suo contributo su Giovanni de'Vecchi, improntato soprattutto sulla sua opera grafica. Della stessa opinione di Roli e della Moscone, egli afferma che lo stile di Blocklandt e quello di El Greco sono ravvisabili nelle opere di de'Vecchi, probabilmente dopo l'incontro avvenuto in casa Farnese, e sarebbero stati di ispirazione per le patetiche commissioni ecclesiastiche che contraddistinsero il pittore di Borgo Sansepolcro. Le figure del de'Vecchi sembrano proprio consumarsi in una fiamma interna che le rende "quasi immateriali", dovuta all'accendersi della temperatura mistica descritta da Zeri agli inizi degli anni settanta del Cinquecento. Però Pinelli ha postdatato agli inizi del XVII secolo il *San Diego di Alcalà risana un cieco* del de' Vecchi, conservato nella cappella Cenci all'Aracoeli, che Zeri invece riferiva al 1570-1572, quindi prossimo al *San Girolamo* della vicina cappella Delfini (fig. 109), e che lo Zeri confrontava con la *Preghiera nell'Orto* di El Greco in collezione privata a Buenos Aires.⁴⁹

Dopo questo intervento, l'idea di Zeri viene ripresa da Antonio Natali nel dizionario a cura di Michel Laclotte. Nella, seppure breve, voce biografica dedicata al pittore di

⁴⁴ Grassi 1971, p. 18-20, l'autore giudica troppo unidirezionale l'idea di Zeri dell'arte senza tempo per effetto della *regolata mescolanza* di Gilio, sottolineando invece l'aspetto individuale dei singoli artisti nello sviluppo di una pittura, severa e semplificata, in ossequio della Controriforma.

⁴⁵ Grassi 1971, pp. 176-177.

⁴⁶ Zeri 1979, p. 59.

⁴⁷ Heideman 1988, pp. 51-61.

⁴⁸ Moscone 1976, pp. 265-266.

⁴⁹ Pinelli 1977, pp. 51-52.

Sansepolcro, si tiene in considerazione il possibile incontro con Blocklandt ed El Greco, e anche la possibile partecipazione di de'Vecchi al cantiere di villa d'Este, pure ipotizzato da Zeri, e riconoscendo al pittore un posto ben distinto per peculiarità stilistiche nel contesto pittorico della Roma fra il XVI e XVII secolo.⁵⁰

Un'altra menzione sfuggente del rapporto fra El Greco e di Giovanni de'Vecchi si trova nel catalogo del Museo di Sansepolcro relativa alle due pale eseguite dall'artista negli anni ottanta. Nel sottolineare il particolare colorismo insolitamente veneto del pittore, si accenna alla presunta analogia con l'arte di El Greco, limitandosi a citare la descrizione di Roli dello stile del misticismo controriformato del de'Vecchi.⁵¹

Un'altra eco della "fiammata mistica" di Zeri è presente nella collana *Storia di Roma*, dove la personalità artistica di Giovanni de'Vecchi viene descritta come caratterizzata dal passaggio dalle pitture mondane e profane di Caprarola alle opere religiose sofferte e sinceramente devote, alle quali il pittore sembra quasi "convertirsi". Oltre a Caprarola, dove già agli elementi emiliani si sommano quelli delle scuole di Utrecht e di Haarlem, la situazione pittorica a Roma presenta una molteplicità di apporti diversi fra loro, dai lombardi Marcello Venusti e Girolamo Muziano, dai toscani Jacopo Zucchi e Jacopo Coppi, fino a El Greco e Blocklandt, che avrebbero dato al via al particolare colorismo, "venezianismo", di de'Vecchi, senza però far esplicito riferimento alla teoria di *Pittura e Controriforma*.⁵² L'opera di Zeri viene presa in considerazione quando si argomenta della "conversione" del pittore di Borgo Sansepolcro, laddove Zeri aveva usato il termine *bifrontismo*, ad un'opera sacra, le cui caratteristiche, *il rovello mistico* e il ricercare modelli primitivi e fiamminghi, però si riscontrano in opere più tarde, come nella cappella Capranica in Santa Maria sopra Minerva e nell'Oratorio del Santissimo Crocifisso, senza che si accenni agli altri due pittori della "fiammata mistica" nel 1572.⁵³

Rimanendo al filone di studi riguardante la personalità artistica di Giovanni de'Vecchi, è da segnalare un altro riferimento a questo pittore con El Greco e, più in generale con l'arte nordica. Patrizia Tosini, la studiosa che ha trattato più volte il de'Vecchi, ha discusso il suo inconsueto colorismo veneto, altro elemento tipico e caratterizzante dell'artista rispetto all'ambiente romano, suggerendo un possibile filtro dell'arte veneta attraverso la pittura fiamminga. In particolare il de'Vecchi sembra essere stato sensibile a certe proposte di rielaborazione del colore veneto in chiave irrealistica ed emotiva da parte di artisti quali Frans Floris e Joos van Winghe, ai quali vanno aggiunti proprio i bagliori fluorescenti di El Greco, dovuti al suo apprendistato a Venezia, e constatando, infine, una sua effettiva vicinanza a livello

⁵⁰ Natali 1989, p. 92.

⁵¹ Maetzke 1988, p. 87.

⁵² D'Amico 1992, p. 176.

⁵³ D'Amico 1992, pp. 181-184.

compositivo alle scuole di Harlem e Utrecht.⁵⁴ Non menzionando specificatamente la teoria di Zeri, né facendo il nome di Anthonie Blocklandt, la Tosini riconosce una qualche vicinanza di de'Vecchi al Thetokopoulos insieme ad una più generica influenza di artisti d'oltralpe, fra i quali Frans Floris, maestro di Anthonie Blocklandt van Montfoort.

Non poteva invece dimenticare la “temperatura mistica” descritta da Zeri nell'affresco con *Sant'Elena ordina il ritrovamento della vera Croce* nell'Oratorio del SS. Crocifisso, databile alla fine degli anni settanta, come la studiosa afferma in un articolo del 2007 dedicato a Federico Zeri. Attribuendo nuovi dipinti al pittore di Borgo Sansepolcro, per lo più della tarda maturità e lontani dal 1572, anno dell'incontro, si afferma che a cinquant'anni da *Pittura e Controriforma* la lettura di Federico Zeri dell'opera di Giovanni de'Vecchi è ancora stringente, non toccando però la questione dell'ipotetico scambio con El Greco e Blocklandt avvenuto sotto l'egida del Cardinale Alessandro.⁵⁵

Una posizione diversa, e quasi opposta, è invece stata presa negli ultimi anni dalla Tosini nella mostra sulla figura di Federico Zeri del 2009. Pur riconoscendo i meriti di *Pittura e Controriforma* per le sue idee e riflessioni innovative in quegli anni, e contemplando la possibile connessione fra Blocklandt e de'Vecchi nell'ottica degli scambi fra romanisti settentrionali e manieristi italiani attivi a Roma, la studiosa giudica l'idea di un possibile legame di El Greco con de'Vecchi suggestiva più che probante, affermando inoltre che si tratta di una proposta che implica un confronto “spericolato”.⁵⁶

È da considerare che la stessa Tosini ha però confermato un'altra intuizione di Zeri riferita all'attività giovanile di de'Vecchi ipotizzata in *Pittura e Controriforma*, vale a dire la sua possibile partecipazione al cantiere decorativo di Villa d'Este, nei cui registri compare il nome di un “Giovanni del Borgo” attivo nel marzo 1568, da riconoscere, secondo Zeri, in Giovanni de'Vecchi da Borgo Sansepolcro.⁵⁷ La studiosa ha rintracciato negli archivi di Modena un pagamento per un dipinto raffigurante l'*Assunta*, oggi perduta, per la cappella di villa d'Este a Tivoli a Giovanni de'Vecchi nel 1570, confermando così l'ipotesi di Zeri.⁵⁸ Poco dopo la Tosini attribuisce anche alcune figure degli affreschi al giovane de' Vecchi, in particolare le allegorie della *Benignitas* e *Temperantia* del salone principale e la *Abundantia*, la *Fortitudo* e probabilmente le personificazioni delle *Virtutes* nella

⁵⁴ Tosini 1994, p. 316.

⁵⁵ Tosini 2007, pp. 85-86.

⁵⁶ Tosini 2009, p. 71.

⁵⁷ Zeri 1979 p. 55.

⁵⁸ Tosini 2003, pp. 56-67. Il dipinto venne spedito a Modena nel Settecento per essere restaurato, da lì se ne perdono le tracce.

camera da letto del cardinale d'Este, da confrontare con le altre allegorie femminili dei continenti della sala del Mappamondo a Caprarola.⁵⁹ L'arte di Giovanni di de' Vecchi, come descritta da Zeri nel suo *rovello mistico*, ben si adattava alla necessità da parte del cardinale Alessandro Farnese di promuovere una pittura sacra dai toni austeri e patetici in ossequio alle direttive del Concilio di Trento.⁶⁰

Infine la studiosa è ritornata sull'idea di Zeri recentemente riguardo al recupero dell'arte michelangiolesca nella produzione di de' Vecchi. La "fiammata mistica" in sé viene discussa per presentare la lettura di Zeri della pittura di de' Vecchi, che avrebbe preso a prestito elementi da El Greco e da Blocklandt per riformare la sua arte sacra in chiave antimichelangiolesca. Ma la studiosa rilegge in maniera meno rigida il *Dialogo* di Gilio, interpretato troppo severamente da Zeri. La Tosini afferma che dopo il Concilio di Trento in realtà l'arte di Michelangelo non viene completamente evitata e che la dedica di Gilio al cardinale Alessandro Farnese venne da lui stesso voluta, per presentarsi in veste di un prelado ortodosso in materia di arte sacra di fronte alla rigida ed intransigente Curia, soprattutto in vista della tiara pontificia. Il michelangioloismo in ambito farnesiano non viene quindi abbandonato, *purgato* come scrive Zeri descrivendo la *Pietà* di de' Vecchi oggi al Poldi Pezzoli (fig. 128), ma rielaborato e mitigato dall'artista di Sansepolcro unendolo a modelli arcaici dal sapore neoquattrocentesco e ad un colore veneto. Però la Tosini segnala anche che il *San Girolamo* di de' Vecchi all'Aracoeli (fig. 109), che deve essere stato di successo a giudicare dalle varie copie, è stato d'esempio per El Greco nella sua versione successiva del santo anacoreta oggi alla National Gallery di Washington e al *San Sebastiano* di Palencia, messo precedentemente in relazione con la Vittoria di Michelangelo.

Il presunto incontro teorizzato da Zeri può trovare perciò un punto di intersezione nel comune interesse di de' Vecchi e di El Greco per l'arte di Michelangelo.⁶¹

Non poteva mancare la scheda redatta da Mauro Natale per la già menzionata *Pietà*, oggi al Museo Poldi Pezzoli a Milano (fig. 128), facente parte della collezione privata dello stesso Zeri, che la teneva nella sua camera da letto. Dato che la tavola era stata argomentata da Zeri proprio per la "fiammata mistica",⁶² tale teoria non poteva non essere presa in considerazione per spiegare il particolare linguaggio lirico e sofferto utilizzato da de' Vecchi. Il suo stile nell'Arte Sacra è in consonanza con quello di altri artisti gravitanti attorno al circolo del Cardinale Alessandro Farnese, fra i quali

⁵⁹ Tosini 2005, pp. 43-58.

⁶⁰ Tosini 2008, pp. 289-291, benché non si può determinare con certezza se questa tendenza verso un'arte sacra irrigidita dai canoni tridentini riguardasse solo gli artisti farnesiani o una più ampia parte del clima culturale romano, non si può negare che il cardinale Alessandro di rivolse a pittori dal linguaggio sobrio e carico pathos, come Gerolamo Muziano, Jacopino del Conte, Scipione Pulzone e Gerolamo Siciolante da Sermoneta, operanti nella chiesa del Gesù.

⁶¹ Tosini 2016, pp. 100-119.

⁶² Zeri 1979 p. 59.

Anthonie Blocklandt van Montfoort e il cretese Dominikos Theotokopoulos detto El Greco, il cui misticismo pittorico ha influenzato la pittura romana della fine del XVI secolo.⁶³

La personalità artistica di Giovanni de'Vecchi è stata definita fra le più originali e autonome del panorama artistico della Roma della fine del Cinquecento da Maria Calì. Nel pittore di Borgo Sansepolcro sembrano confluire varie tendenze, rielaborate autonomamente, dimostrando una grande versatilità a seconda del contesto in cui l'artista operava. Oltre alla sua brillante pittura profana, dopo il 1570 il de'Vecchi sviluppa un linguaggio improntato ad una tensione spirituale che per la Calì non è da far risalire tanto ad un presunto incontro con Blocklandt e con El Greco, come ipotizzato da Zeri, quanto più alla sua vicinanza con la pittura veneta, mutuata a Roma a partire da Sebastiano del Piombo per arrivare a Girolamo Muziano. Nelle sue opere de'Vecchi utilizza la luce e il colore per ottenere quel sentimentalismo struggente e patetico che rende le sue figure fantomatiche in costruzioni spaziali irregolari.⁶⁴

Buona parte della bibliografia italiana ha sostanzialmente valutato l'idea della "fiammata mistica" di Zeri limitatamente allo studio della personalità artistica di Giovanni de'Vecchi, l'artista italiano dei tre, dal cui incontro sarebbe scaturito il misticismo pittorico del Cinquecento, espressione artistica della religiosità controriformata. Invece, la lunga e ben più approfondita bibliografia italiana riguardante El Greco ha quasi pressoché ignorato tale ipotesi.

L'unico accenno all'idea di Zeri da parte di uno studioso non italiano riguardo l'opera di Giovanni de'Vecchi è di Sydney Freedberg. Il de'Vecchi si distacca dal modo di Federico Zuccari per uno stile maggiormente improntato sul colore, i cui effetti chiaroscurali ed espressionistici erano adatti al mutato clima religioso della Controriforma, e che vanno ricercati nel Correggio e nei Barocchi. Lo studioso, affermando l'importanza dei fiamminghi di passaggio a Roma nella prima metà degli anni settanta, quali Spranger, Karel Van Mander e Otto van Veen, cita solamente di sfuggita la figura di Blocklandt e di El Greco. Freedberg tradisce un certo scetticismo verso la questione, limitandosi a dire che Zeri considera molto più del dovuto l'ipotetico incontro dei due pittori stranieri con de'Vecchi per spiegare la nascita del misticismo pittorico della Controriforma.⁶⁵

Un riferimento indiretto al misticismo pittorico di Zeri, si trova in un intervento di Giovanna Saporì dedicato agli artisti fiamminghi attivi nel centro Italia nel XVI secolo. Incentrato sulla permanenza italiana di Van Mander e su alcune pitture di

⁶³ Natale 2000, pp. 98-100.

⁶⁴ Calì 2000, p. 196.

⁶⁵ Freedberg 1970, p. 451, nota 30 a pp. 513-514, ripubblicato in italiano Freedberg 1988, pp. 784-785, nota 30 a pp. 809-810.

altre personalità provenienti dai Paesi Bassi in Umbria, lo studio analizza, fra le altre cose, un quadro rappresentante le *Storie della Madonna del Rosario* nella chiesa di Santa Maria Assunta a Calvi (Perugia), attribuito con cautela da Saponi a Cornelis Loots. In questo quadro confluirebbero varie tendenze, fiamminghe, emiliane, toscane e una delle storie, la *Trasfigurazione*, anticiperebbe “l’alta temperatura” che sarebbe esplosa nei primi anni settanta con Giovanni de’Vecchi, Anthonie Blocklandt ed El Greco. Il riferimento ai tre artisti, senza citare Zeri, è fatto risalire da Saponi ad Antal che descrisse i tre insieme a Spranger come pittori di punta nell’incontro fra pittura italiana e nordica, alle radici del cosiddetto manierismo internazionale.⁶⁶

L’unico accenno esplicito alla “fiammata mistica”, apparso gli studi italiani, specificatamente su Anthonie Blocklandt van Montfoort è di Anna Lo Bianco nella sua sintetica biografia sull’artista olandese. Non soltanto riprende l’idea di Zeri del possibile incontro con de’Vecchi, El Greco e Blocklandt ma sottolinea l’importante ruolo del pittore olandese nella “rara congiuntura” nella nascita del “misticismo pittorico” aulico e goticheggiante che condizionerà l’attività del pittore cretese ed italiano. La tavola pubblicata da Zeri in *Pittura e Controriforma con Cristo e l’Adultera*, (fig. 60) da riconoscere propriamente nel miracolo della *Guarigione dell’Emorroissa*, mostrerebbe in maniera chiara la vicinanza fra de’Vecchi ed El Greco.⁶⁷

Nella bibliografia straniera, che nel corso della ricerca si è attraversata, si sono riscontrati alcuni limitati responsi all’idea dello storico dell’arte italiano, una bibliografia straniera relativa ai due pittori “forestieri” della “fiammata mistica” teorizzata da Federico Zeri, Anthonie Blocklandt van Montfoort ed El Greco.

Proprio quest’ultimo è l’artista del gruppo dei tre più noto e studiato ma paradossalmente nella sua bibliografia si sono trovati pochi e per lo più negativi responsi all’idea che El Greco possa essere stato in qualche modo influenzato da Blocklandt quando era in Italia. Questo può essere parzialmente spiegato con il fatto che è stata studiata soprattutto l’opera del periodo spagnolo del Thetokopoulos, inaugurato grandiosamente con l’*Espolio* della sagrestia della Cattedrale di Toledo fino ad arrivare alle spettrali ed evanescenti figure della tarda fase agli inizi del XVII secolo. Al contrario, il periodo italiano di El Greco, specialmente quello romano, è sempre stato tendenzialmente trascurato. In quanto reso più difficile e problematico a causa della scarsità documentaria e per le opere a lui attribuite senza certezza, per altro di ridotte dimensioni, variamente datate e divise nell’esecuzione geografica fra Venezia e Roma.

⁶⁶ Saponi 1990, p. 36.

⁶⁷ Lo Bianco, 1992, pp. 648-649. L’autrice ha curato anche la voce biografica riguardante Giovanni de’Vecchi nello stesso volume a p. 704, senza però menzionare alcun legame con El Greco né con la “fiammata mistica”, limitandosi a notare influenze venete tramite Girolamo Muziano.

La prima monografia dedicata a El Greco dopo la pubblicazione di *Pittura e Controriforma* nel 1957 è quella di Harold Wethey del 1962, che afferma che non vi può essere alcuna correlazione fra El Greco, Blocklandt e de'Vecchi, giudicando improbabile l'idea lanciata da Zeri. Le spettrali sembianze dei vescovi affrescati nella *Madonna Liberatrice della Peste* all'Aracoeli di de'Vecchi rimandano a El Greco per pura coincidenza, i due pittori mostrano uno stile simile in quanto possono avere attinto dalle stesse fonti. Le figure di Blockandt non sono più vicine a El Greco di quanto non siano vicine a quelle di Girolamo Siciolante da Sermoneta e le loro caratteristiche forme allungate fanno parte di un linguaggio abbastanza comune nell'arte dell'epoca.⁶⁸

In seguito, nella vasta bibliografia spagnola dedicata al cretese e alla sua complessa e originale personalità artistica, Fernando Marias e Agustin Bustamante hanno indagato la sensibilità religiosa di El Greco in relazione alla sua originalissima pittura. Riferendosi ai vari contributi stranieri dati dagli storici dell'arte religiosa in Italia e Spagna, gli autori scrivono che difficilmente El Greco, per via del suo linguaggio originale, potrebbe essere incluso nel *manierismo riformato* descritto da Longhi (*Un S. Tommaso del Velasques e la congiuntura italo-spagnola tra il Cinquecento e il Seicento*, Vita Artistica, 1927), nella *Counter-reformation* di Sydney Freedberg (*Painting in Italy 1500 to 1600*) o nell'*Arte senza tempo* di Federico Zeri, citando proprio *Pittura e Controriforma*. Questo perché i canoni della pittura post-tridentina erano troppo rigidi, richiamavano i pittori a forme convenzionali e tradizionali, al decoro della regolata mescolanza, alla pretesa di oggettività e razionalismo sereno, soprassedendo la qualità estetica; tutti questi requisiti non potevano rientrare nel carattere tutto particolare di El Greco. Risulta difficile chiarire i rapporti del pittore cretese con gli artisti della corte farnesiana, come ipotizzato da Zeri, specialmente nell'incontro fra quest'ultimo con Giovanni de'Vecchi e Anthonie Blocklandt van Montfoort. Ma, al di là del comune clima lirico del momento, i loro stili sono difficilmente comparabili. Inoltre è lo stesso Zeri ad affermare che tal influenza si avverterà nelle opere spagnole e non subito nel periodo romano, ma l'ipotesi di un'influenza in differita deve essere esclusa. Gli studiosi si limitano ad affermare che non è possibile sapere quali ragioni religiose hanno prodotto le opere di de'Vecchi e di Blocklandt, né supporre che siano state le stesse di El Greco, che Marias e Bustamante fanno risalire alla mistica spagnola.⁶⁹

Infine nella mostra tenuta ad Atene nel 1995 Clare Robertson, approfondendo il poco noto periodo romano del Theotokopoulos, rivaluta l'effetto che il clima culturale della corte farnesiana può avere avuto sul giovane artista appena arrivato dalla

⁶⁸ Wethey 1962, Volume I, p. 29, ripubblicato in spagnolo, Wethey 1967, pp. 46-48.

⁶⁹ Marias-Bustamante 1981, pp. 214-217.

bottega di Tiziano. Riconsiderando le opere di El Greco da ricondurre alla committenza Farnese, come la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65) e la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72), si ribadisce l'importanza che l'arte di Michelangelo ha avuto per il cretese, nonostante le sue dure parole contro il *Giudizio Universale*, insieme a quella di Taddeo Zuccari. Ma oltre a questi due maestri, la studiosa aggiunge anche Giovanni de'Vecchi, le cui figure deformate sembrano anticipare le spettrali opere spagnole di El Greco, valorizzando il probabile incontro a palazzo Farnese fra il cretese e il de'Vecchi, già argomentato in maniera persuasiva da Zeri,⁷⁰ non considerando però Blocklandt, il terzo pittore della "fiammata mistica".

Per quanto riguarda invece la bibliografia riguardo al pittore di Montfoort, alla teoria della "fiammata mistica" di Zeri vi è solo la risposta negativa nella tesi di dottorato di Ingrid Jost, prima e vera monografia sul pittore olandese. L'autrice, che scrive nel 1960, appena tre anni dopo la pubblicazione di *Pittura e Controriforma*, considera improbabile l'incontro dei tre pittori perché lo stile di El Greco non è affatto vicino a quello di Blocklandt, come, nello stesso modo, Blocklandt stesso dimostra di non essere stato influenzato dal colore di El Greco, contemplando quindi un possibile prestito del pittore di Montfoort dall'arte del cretese, cosa in realtà non considerata da Zeri che vedeva invece in Blocklandt la "chiave" per spiegare la svolta stilistica di El Greco e di de'Vecchi. Ma per la Jost anche il pittore di Borgo Sansepolcro non può essere messo in relazione con gli altri due. Se è confermata la presenza di de'Vecchi nel circolo farnesiano come è quella di El Greco, la presenza di Blocklandt deve essere tutta dimostrata. La studiosa però riconosce l'evidente influenza che l'arte italiana ha avuto su Blocklandt dopo il viaggio in Italia e che il cantiere pittorico di Caprarola non poteva non attrarre l'artista che, di passaggio a Roma, probabilmente lo visitò.⁷¹

Oltre agli studi specifici riguardanti i tre pittori chiamati in causa da Zeri, è nella bibliografia sul Cardinale Alessandro Farnese, la "mente" dell'arte controriformistica, che si sono trovati alcuni riferimenti all'ipotesi della "fiammata mistica" nelle argomentazioni riguardo il mecenatismo artistico per il quale il cardinale è rimasto famoso.

La grande e variegata committenza artistica del Cardinale Alessandro Farnese accompagna da sempre gli studi dedicati al prelado ed è stata al centro dello studio di Christine Riebesell. Nella sua opera ha provato a delineare le tendenze che il cardinale, insieme ai suoi cortigiani, seguiva e quali artisti possono aver lasciato delle loro opere alla corte, dato che gli inventari farnesiani del XVI secolo sono perduti.

⁷⁰ Robertson 1995b, p. 402, note 36.

⁷¹ Jost 1960, p. 43, nota 6.

Confrontata la sua predilezione per i ritratti e per le scene religiose, secondo la studiosa, il cardinale avrebbe avuto in realtà poco interesse, come collezionista, riguardo all'Arte Sacra della Controriforma. Per questo, riconoscendo che la *Guarigione del Cieco* del Theotokopoulos (fig. 65), può essere stata commissionata dal Cardinale Alessandro, la tesi di Zeri, secondo la quale El Greco aveva potuto incontrare de'Vecchi e Blocklandt, viene considerata di sfuggita con scetticismo dalla studiosa, che si allinea con Wethey.⁷²

Clare Robertson, nel simposio del 1990 su El Greco, in relazione alle committenze e ai letterati della corte di Alessandro Farnese, ribadisce la possibilità dell'incontro fra il Theotokopoulos e il de'Vecchi ipotizzato in *Pittura e Controriforma* per e assonanze stilistiche fra i due artisti ma anche in questo caso omette la terza figura chiamata in causa da Zeri, l'olandese Anthonie Blocklandt.⁷³

Nella di poco successiva monografia dedicata al Cardinale Alessandro, Clare Robertson continua ad approfondire e ad indagare il gusto del porporato e, trattando della pittura sacra e di El Greco, ritorna di nuovo sulla teoria di Zeri, questa volta includendo Blocklandt. Il cretese sembra condividere con de'Vecchi alcune connotazioni mistiche presenti nelle loro opere e, aggiunge, che l'incontro dei due con Blocklandt sia avvenuto nella corte farnesiana è circostanzialmente plausibile anche se non documentato. La studiosa riconosce che Zeri ha però dimostrato alcune affinità stilistiche fra El Greco, Blocklandt e de'Vecchi riscontrabili nei loro dipinti sacri, quali figure allungate e spettrali dalle ombre vibranti in linea con la suprema fiamma del misticismo pittorico enunciato dallo studioso italiano.⁷⁴

La teoria di Zeri è nuovamente riapparsa nella bibliografia francese in un articolo dedicato all'inventario del bibliotecario del Cardinale Alessandro Farnese nel palazzo di Campo de'Fiori, Fulvio Orsini, già pubblicato da Nohlac nel 1884, nel quale sono presenti dipinti di El Greco legati alla committenza farnesiana. Michel Hochmann argomenta la teoria di Zeri riguardo alla presunta tendenza del circolo farnesiano ad apprezzare l'arte veneta, come i dipinti dell'inventario dell'Orsini dimostrano. Non dà un giudizio preciso sulla proposta del misticismo pittorico, che sarebbe scaturito dall'incrociarsi di Blocklandt, El Greco e de'Vecchi, ma afferma che il filone anti-manierista del secolo avrebbe guardato e attinto dall'arte veneta e più in generale dal nord Italia, in reazione alla censura del *Giudizio Universale* di Michelangelo, biasimato non a caso proprio da Andrea Gilio nel suo trattato del 1564, e da Ludovico Dolce nel *Dialogo della Pittura* del 1557, nel quale l'autore veneziano contrappone

⁷² Riebesell 1989, p. 65, nota 409, p. 97.

⁷³ Robertson 1995a, p. 215.

⁷⁴ Robertson 1992, pp. 203-206.

gli eccessi e la sconvenienza del Giudizio Sisitino di Michelangelo all'arte di Tiziano.⁷⁵

Infine anche negli studi di storia la proposta di Zeri è stata esaminata per spiegare le tensioni religiose della seconda metà del XVI secolo.

È il caso dello storico Olivier Christin che, trattando del turbolento periodo dei conflitti di religione e delle sue conseguenze in campo artistico, arriva al mecenatismo del Cardinale Alessandro Farnese, sotto il quale si sarebbero incontrati Blocklandt El Greco e de'Vecchi nel 1572. Riprendendo Zeri, afferma che i tre, benché provenienti da culture figurative diverse, elaborano i primi esempi di quello che si può giustamente chiamare misticismo pittorico, *mysticisme pictural*, caratterizzato da figure allungate e diafane, abbandono della prospettiva, bruschi chiaroscuri, tutto per rafforzare la sacralità dell'arte, prendendo esempio dai primitivi e dai fiamminghi, e per suscitare devozione nel fedele.⁷⁶

⁷⁵ Hochmann 1993, pp. 49-91, p. 91, consultabile on-line:

http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1993_num_105_1_4251

⁷⁶ Christin 1992, pp. 1152-1154.

Capitolo secondo

Roma circa 1572: un viaggio nella pittura

1-Gli eventi della storia

Il 1572, quando, secondo Zeri, si incontrarono a Roma Blocklandt, El Greco e de'Vecchi, fu un anno molto particolare della storia europea della seconda metà del XVI secolo, attorno al quale si verificarono importanti eventi di carattere politico e di forte impatto religioso: l'euforica vittoria della battaglia di Lepanto, l'elezione di Gregorio XIII, la strage degli Ugonotti e i preparativi per il Giubileo del 1575, il primo dopo la chiusura del Concilio di Trento. Questi avvenimenti storici si collocano fra il 1570 e il 1575, lo stesso lustro scelto per le opere dei tre artisti della "fiammata mistica" da analizzare e mettere a confronto.

Il principale evento che apre questo periodo è la battaglia di Lepanto. Dopo la caduta del possedimento veneziano di Cipro per mano dei turchi nell'estate 1571, Pio V si affrettò a creare la Lega Santa per arginare l'avanzata degli ottomani verso ponente.⁷⁷

L'unione delle forze della Spagna, dello stato della chiesa, della Repubblica di Venezia, di Genova, del Granducato di Toscana e della Savoia portò alla vittoria della battaglia di Lepanto il 7 ottobre del 1571, nella quale la flotta cristiana sconfisse quella ottomana.⁷⁸ L'inaspettata vittoria fu accolta con un euforico entusiasmo e venne festeggiata grandiosamente in tutta Europa.

La celebrazione per Lepanto fu amplissima, quantitativamente superiore a qualsiasi altro evento della storia d'Italia prima e poi.⁷⁹ A Venezia la notizia giunse il 9 ottobre successivo, subito acclamata da un *Te Deum* in San Marco, celebrazioni religiose e riti pubblici.⁸⁰ A Roma il 22 ottobre la notizia fu accolta da Pio V con gioia e commozione, celebrando messe a suffragio dei caduti, elargendo elemosine ed indulgenze.⁸¹ Marcantonio Colonna, a capo della flotta pontificia, ritornò a Roma il 4 dicembre, accolto, in una processione trionfale, al suono di trombe e salutato da colpi di cannone. Il corteo partì da Porta San Sebastiano lungo la via Appia antica,

⁷⁷ Braudel 1976, vol. II, pp. 1149-1164; Barbero 2010, pp. 208-232 e pp.251-273; per la Lega Santa cfr. Von Pastor 1924b, pp. 548-549; Braudel 1976, vol II, pp. 1166-1176; Barbero 2010 pp. 328-350.

⁷⁸ Braudel 1976, vol. II, pp. 11178-1181; Barbero 2010, pp. 553-567.

⁷⁹ Dionisotti 1974, p. 138; Capponi 2006, p. 293.

⁸⁰ Gombrich 1967, pp. 62-67; Fenlon 1985, pp. 296-298; Gibellini 2008, pp. 50-55. Il gusto alla turchesca, usato per scherno e come segno della vittoria, divenne il tema perfino del carnevale del 1572; il giubilo della vittoria fu accompagnato da quadri, che immortalarono la battaglia cristiana, per mano di Veronese, Tintoretto, Andrea Vicentino e a Tiziano, cfr. Fenlon 1985, p. 296, p. 301; Capponi 2006, p. 294; Gibellini 2008, p. 157; Crowley 2009, p. 284; Capotorti 2011, pp. 35-36 e p. 53; Benzoni 2015, p. 159.

⁸¹ Von Pastor 1924b, p. 562; Gargiulo 2004, p. 176; Capponi 2006, p. 293; Capotorti 2011, p. 27.

passando sotto gli archi di trionfo di Costantino, Tito e Settimo Severo, fino al Campidoglio e finalmente in Vaticano, dove Pio V lo accolse.⁸² Questa processione si distinse per la ripresa della *romanitas* trionfale dell'antichità, e Marcantonio, vincitore a Lepanto, si poneva come un imperatore romano tornato dalla vittoria sui barbari. Pio V, pur nella sua severa politica controriformistica, non censurò questa ripresa della classicità ma ne moderò l'aspetto della magnificenza pagana, tentando di imprimere alla processione un segno cristiano e papale. Pio V fece apporre delle targhe riferite a Marcantonio Colonna sull'arco di Costantino, assimilandolo all'antico imperatore che aveva sconfitto i nemici della fede, e sull'arco di Tito che aveva espugnato il tempio di Gerusalemme. Sulla facciata di San Pietro, meta finale del percorso trionfale, il papa volle un'iscrizione che celebrava il successo della chiesa.⁸³ Colonna fu accolto anche il 13 dicembre nella chiesa dell'Aracoeli in una cerimonia riservata a funzionari della municipalità. La chiesa venne addobbata con drappi, festoni e le insegne dinastiche dei Colonna, di Pio V e del Popolo Romano, arazzi di Ippolito d'Este narranti *Le storie e il trionfo di Scipione su Annibale* e dieci bandiere turche. Il capitano della flotta pontificia Marcantonio Colonna, dopo aver fatto beneficenza, donò una piccola colonna rostrata, riferimento alle celebrazioni pagane romane, escluse da Pio V dall'ingresso trionfale.⁸⁴ Colonna fece riverenza verso l'icona mariana custodita all'Aracoeli, e affidata alle cure della confraternita del Gonfalone, alla quale Pio V aveva fatto rivolgere delle preghiere di ringraziamento per la vittoria.⁸⁵

La battaglia di Lepanto avvenne dopo anni dell'avanzamento inesorabile dei turchi nel Mediterraneo, di continue scorrerie e di attacchi, l'ultimo dei quali era riuscito a strappare Cipro a Venezia, creando un clima di crescente paura e di tensione.⁸⁶ Di conseguenza, la vittoria fu un'autentica svolta epocale e fu interpretata come un

⁸² Fenlon 1985, p. 300; Capponi 2006, pp. 295-296.

⁸³ Von Pastor 1924b, pp. 565-566; Capotorti 2011, pp. 28-31, nota 30, dove si riferisce, sulla base della documentazione d'archivio (vi sono due programmi per l'entrata in scena del Colonna: Archivio Vaticano, *Miscellanea*, II, 80 e Archivio Storico Capitolino, *Decreti di Consigli, Magistrati e Cittadini Romani*, Cred I, Tomo XXV) che furono eliminati, perché troppo pagani, "quattro carri trionfanti carichi di spoglie di nemici, con motti e sententie appropriati" ed i "24 trofei di vittoria navali" che avrebbero dovuto fiancheggiare Marcantonio Colonna. L'itinerario seguiva quello dell'entrata a Roma di Carlo V nel 1535.

⁸⁴ Capotorti 2011, pp. 31-33, il Colonna apprezzò di più questa cerimonia all'Aracoeli che quella più imponente per le strade di Roma, che, temeva, avrebbe fatto indispettare gli spagnoli e farli perdere la nomina a governatore di Milano o della Sicilia. Difatti Filippo II nominò Luis de Requesenes; in onore di Marcantonio Colonna fu realizzato il soffitto ligneo della chiesa dell'Aracoeli, completato nel 1576, presenta i simboli del Colonna, di Gregorio XIII, trofei turcheschi e la Vergine, cfr. Mangia Renda 1984, p. 192; Anderson 2013, pp. 131-155; Erwee 2014, p. 344, Erwee 2015, pp. 192-196; Scipione Pulzone ritrasse il Colonna alcuni dopo in abito militare a ricordo della sua partecipazione alla vittoria, dipinto oggi nella Galleria Colonna cfr. Nicolai 2013, pp. 304-305; sopra la colonna rostrata vi era una riproduzione del *Cristo risorto* di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva, chiesa domenicana, in onore, si presume, di Pio V, appartenente all'ordine, cfr. Wisch-Newbiggin 2013, p. 198.

⁸⁵ Wisch-Newbiggin 2013, p. 198.

⁸⁶ Fenlon 1985, p. 305; Setton 1984, pp. 1046-1048; Mazzella 1995, p. 15; Ricci 2008, p. 79; Elliott 2009, p. 240; Capotorti 2011, p. 19.

miracolo, un segno del cielo,⁸⁷ tanto che si diffuse la leggenda che Pio V avesse avuto un presagio divino della vittoria affacciandosi da una finestra in Vaticano nel preciso momento della disfatta della flotta turca.⁸⁸ La vittoria cristiana del 7 ottobre venne per questo salutata con giubilo e sollievo e celebrata con un'enorme quantità di libri, libelli, componimenti e stampe, da ogni parte d'Italia.⁸⁹

In realtà, già prima della vittoria di Lepanto, negli anni di tensione e di paura che precedettero il 7 ottobre 1571, si era diffusa un'enorme mole di scritti, spesso anonimi, che vagheggiava, in termini profetici, una rivalsa del cristianesimo.

Si produssero reinterpretazioni e riprese di testi risalenti all'epoca bizantina che auspicavano la sconfitta definitiva dei musulmani invasori già a partire dagli anni sessanta del XVI secolo,⁹⁰ così la vittoria cristiana a Lepanto non fece altro che incrementare un clima religioso e febbrile, venato da misticismo e da un'attesa messianica.⁹¹ Fu proprio la comunità greca presente in Italia e, in special modo quella greco-cretese a Venezia, a sentire questo clima di riscossa cristiana, espressione del sogno mai tramontato di riconquistare Costantinopoli. Furono molti i greci che parteciparono con vigore, e in alcuni casi promossero, le campagne militari contro i turchi nel corso del Cinquecento, a Cipro e infine a Lepanto, pagando più di tutti un alto contributo di sangue, dato che i greci erano dalla parte cristiana quanto da quella turca, essendo sottomessi in schiavitù.⁹² Nelle operazioni militari successive alla caduta di Cipro, la Repubblica di Venezia ingaggiò, fra il 1570 e il 1571, almeno venti cretesi provenienti proprio da Candia, compreso il fratello di El Greco, Manoussos Theotokopoulos. Anche a Lepanto, fra i vari greci, morirono anche dei candioti ed El Greco, che ben conosceva la minaccia ottomana, avrà certamente avvertito la tensione della particolare situazione politica in atto.⁹³

Non si può far a meno di pensare che El Greco abbia potuto assistere a Roma alla marcia grandiosa di Marcantonio Colonna e possa aver sentito un riflesso di questo momento tutto particolare di tensione a metà fra l'euforia e il misticismo. Tanto più

⁸⁷ Setton 1984, p. 1058; Cardini 1999, pp. 166-167.

⁸⁸ Mazzella 1995, pp. 62-63; Gibellini 2008, p. 155; Crowley 2009, p. 284.

⁸⁹ Dionisotti 1974, p. 138; Ricci 2008, pp. 79-82.

⁹⁰ Già a Venezia prima della battaglia circolavano opuscoli e libelli che celebravano la Lega Santa appena siglata, nella speranza di arginare la potenza ottomana cfr. Gombrich 1967, pp. 62-65; per l'attualizzazione di testi profetici medievali diffusa a Venezia cfr. Pierozzi 1994, pp. 317-363, furono riprese le interpretazioni di Gioacchino del Fiore nel suo *Vaticinia de Summis Pontificibus* ispirato dalle profezie dell'arcivescovo Leone di Salonicco, riferite in origine agli imperatori bizantini e poi trasferite ai papi. Un altro libretto diffuso in quell'epoca era il *Discorso della futura et sperata vittoria contro il Turco*, di Giovan Battista Nazari, del 1570, che godette di una certa fortuna e venne ristampato negli anni successivi sull'onda emotiva della vittoria di Lepanto.

⁹¹ Olivieri 1974, pp. 246-267; Cardini 1999, p. 169.

⁹² Manoussacas 1974, pp. 216-230. Ci furono molti greci che si appellarono a Pio V e a Filippo II per condurre campagne militari in Grecia; Setton 1984, p. 1046, molto grande fu l'attesa per la battaglia di Lepanto che suscitò grandi speranze nella comunità greca in Europa; Elliott 2009, p. 242.

⁹³ Benzioni 2015, pp. 159-160. Inoltre proprio nel 1572 il fratello Manoussos venne incarcerato per una questione di debiti cfr. Panayotakis 1999, pp. 17-21.

che il Theotokopoulos, da greco, doveva essere coinvolto in questa vittoria anche dal punto di vista emotivo, considerando anche che Lattanzio Bonastri, il suo unico allievo a Roma, realizzò nel 1572 il disegno celebrante la vittoria di Lepanto, incisa poi da Marco Cartaro (fig. 105).⁹⁴

A suffragare il “miracolo” di Lepanto era anche il fatto che la vittoria fosse avvenuta la prima domenica di ottobre, giorno in cui una confraternita romana celebrava il Rosario. Proprio per questo, Pio V si convinse che la Vergine avesse interceduto per la flotta cristiana e ordinò che ogni anno, il 7 ottobre, si celebrasse una festa di ringraziamento dedicata alla Vergine della Vittoria, poi ufficializzata da Gregorio XIII come festa della Madonna del rosario.⁹⁵

Ad accrescere questo senso di speranze e di grandiose rivalse della cristianità sull'invasore turco fu anche la volontà di Pio V di continuare la lotta, traendo il maggior vantaggio possibile dalla vittoria navale. Papa Ghislieri, noto e temuto per le sue riforme volte all'austerità dei costumi e dei comportamenti,⁹⁶ aveva già tentato di coinvolgere nella Lega Santa altre nazioni come la Francia, la Polonia e l'Impero,⁹⁷ e, dopo la vittoria, il pontefice provò nuovamente ad allargare le forze dell'alleanza ma i disaccordi fra Filippo II e Venezia non portarono a nulla.⁹⁸

Pio V morì il 1 maggio 1572 e già il successivo 13 maggio venne eletto Gregorio XIII, il bolognese Ugo Boncompagni, il quale, seguendo le intenzioni del suo predecessore, provò inutilmente ad esortare le potenze europee a pianificare ulteriori campagne militari contro l'impero ottomano ma Filippo II, benché avesse favorito Boncompagni nel conclave,⁹⁹ si interessò ad altre priorità come la ribellione nelle Fiandre.¹⁰⁰

Nell'estate del 1572, dopo molte esitazioni e ritardi, ci fu una seconda spedizione verso Corfù ma non ci furono risultati significativi, nonostante ci fossero aspettative

⁹⁴ Vedi capitolo III *La “fiammata mistica” allargata* p. 247.

⁹⁵ Von Pastor 1924b, pp. 574- 575; Cardini 1999, p. 170; Gargiulo 2004, p. 176; Capponi 2006, p. 293.

⁹⁶ Von Pastor 1924b, pp. 96-196, p. 197 dopo anni di incessante attività di disciplinamento e di imposizione di costumi morigerati e di sanzioni contro abusi, nel corso dei suoi anni di pontificato ci si aspettava sempre di più un'ulteriore irrigidimento della severità, e, anche nel marzo del 1571, i romani si aspettavano terrorizzati una riforma “terribile”.

⁹⁷ Von Pastor 1924b, pp. 527-530.

⁹⁸ Von Pastor 1924b, pp. 571-573; Braudel 1976, vol. II, pp. 1181-1184, le operazioni militari subirono un arresto per l'esaurirsi delle risorse e per le differenze di strategie di Venezia e del papato rispetto a quella di Filippo II; Setton 1984, pp. 1064-1067 il papa chiese inutilmente all'imperatore Massimiliano, al re di Francia, Portogallo e Polonia a prendere parte ad ulteriori operazioni militati conto l'impero ottomano; Capponi 2006, p. 303-311; Benzioni 2015, pp. 161-163.

⁹⁹ Von Pastor 1925, p. 20; Jedin 1972, p. 604; Iserloch-Glazik-Jedin 1975, p. 604; Paolini 1999, p. 15; Borromeo 2000, p. 181; Rendina 2005, p. 656.

¹⁰⁰ Von Pastor 1925, pp. 233-243, Il 21 giugno 1572 Gregorio fece una processione di penitenza contro i turchi in una Roma risentita per il temporeggiare di Filippo II; Setton 1984, pp. 1078-1080; Borromeo 2000, pp. 184-186.

molto alte.¹⁰¹ Ogni speranza di massimizzare la vittoria ottenuta a Lepanto venne spenta quando la Serenissima giunse a stipulare la pace con il sultano nel 1573.¹⁰²

La letteratura è concorde nel giudicare la battaglia di Lepanto come una vittoria puramente psicologica senza concreti vantaggi politici o territoriali. Per la prima volta la potenza ottomana, che sembrava incontenibile, era stata sconfitta, dimostrando che era possibile porre fine alla sua supremazia. La vittoria cristiana pose fine ad angoscianti interrogativi riguardo al futuro dell'occidente cristiano di fronte all'avanzare sempre più minaccioso dei turchi e la liberò da un complesso di inferiorità. Anche questo spiega l'eccezionale entusiasmo che si manifestò alla notizia della vittoria.¹⁰³

Gregorio XIII continuò con solerzia ed energia l'attività di Pio V nell'attuare i principii tridentini della Controriforma, istituì numerosi seminari a Roma per un'adeguata formazione del clero, concentrando i suoi sforzi sulle comunità già esposte all'eresie dei protestanti, tedesca ed inglese, o su quelle oppresse dai turchi, greca e armena. Il Boncompagni fu uno dei pontefici più importanti della Controriforma, impresse all'amministrazione della chiesa una burocrazia altamente professionale, basata su una diplomazia specializzata, aumentando il numero di nunziature all'estero.¹⁰⁴ In quanto esperto giurista, Gregorio XIII era stato insegnante di diritto all'Università di Bologna, quando vi studiarono alcuni fra i principali protagonisti della chiesa cattolica della seconda metà del XVI secolo, come Ottone van Truchsess, Reginald Pole, Cristoforo Madruzzo, Francesco Alciati e il cardinale Alessandro Farnese¹⁰⁵ e, nella sua lunga carriera, aveva partecipato attivamente al Concilio di Trento e svolto missioni diplomatiche in Francia, Spagna e Paesi Bassi.¹⁰⁶ Il sostegno alla politica controriformistica di Gregorio XIII passò anche attraverso l'amicizia e la reciproca stima con Carlo Borromeo,¹⁰⁷ Filippo Neri¹⁰⁸ e l'ordine dei Gesuiti.¹⁰⁹

¹⁰¹ Von Pastor 1925, pp. 232-236.

¹⁰² Setton 1984, p. 1091; Paolini 1999, p. 14; Benzoni 2015, pp. 163.

¹⁰³ Braudel 1976, vol. II, pp. 1181-1184; Cardini 1999, pp. 166-167; Cacciavillani 2003, pp. 179-181; Gargiulo 2004, pp. 178-183; Crowley 2009, pp. 288-291; Barbero 2010, p. 617; Benzoni 2015, p. 158.

¹⁰⁴ La letteratura ha sempre sottolineato che Gregorio XIII attuò la riforma cattolica usando i nunzi apostolici non solo per funzioni diplomatiche ma anche per sorvegliare l'aspetto pastorale della chiesa, migliorando il controllo sulle nazioni europee. Oltre a continuare la moralizzazione dei costumi ecclesiastici iniziata da Pio V, Gregorio XIII diede impulso alle missioni extraeuropee, il rinnovato interesse per le comunità paleocristiane portò alla stesura del *Martyrologium Romanum* compiuto da Cesare Baronio e, infine, riformò il calendario nel 1582 per evitare di festeggiare la Pasqua in estate, cfr. Von Pastor 1925, pp. 51-63, pp. 169-181, pp. 212-213; Jedin 1972, pp. 605-606; Mesini 1972, pp. 160-166; Iserloch-Glazik-Jedin 1975, pp. 605-606; Kingdon 1974, pp. 47-48; Madonna 1984, p. 179; Paolini 1999, pp. 15-18; Borromeo 2000, pp. 192-200, Rendina 2005, p. 657; Lill 2008, p. 43; Bernardini 2012, pp. 57-60.

¹⁰⁵ Von Pastor 1925, p. 15; Paolini 1999, p. 15.

¹⁰⁶ Von Pastor 1925, pp. 16-19; Borromeo 2000, pp. 181-182.

¹⁰⁷ Carlo Borromeo apprezzò le doti di giurista di Boncompagni nelle sessioni del Concilio di Trento, cfr. Von Pastor 1925, p. 79; Mesini 1972, pp. 148-150; Borromeo 2000, p. 182.

Pochi mesi dopo l'elezione al soglio pontificio di Boncompagni, avvenne un altro evento di vasta eco, quando, nell'agosto del 1572, le tensioni religiose in Francia esplosero nella Strage degli Ugonotti, un evento che, come si vedrà, verrà spesso accostato a quello della vittoria sui turchi.

Il tentativo di assassinio dell'ugonotto Coligny, molto vicino al re Carlo IX, il 22 agosto 1572, fece allarmare la monarchia nel timore di una vendetta da parte dei protestanti, convenuti a Parigi per il matrimonio fra la principessa Margherita di Valois, sorella del re, e l'ugonotto Enrico di Borbone. L'ordine di eliminare i calvinisti presenti a Parigi partì nella notte fra il 23 ed il 24 di agosto, giorno di San Bartolomeo, da cui la strage, o il massacro, prese il nome. L'ordine fu probabilmente strappato all'ancora incerto re Carlo IX e ben presto la caccia all'ugonotto si espanse nei giorni successivi anche in altre città francesi, come Rouen, Tolosa, Orléans, Bourges e Lione.¹¹⁰ Subito dopo la strage, Caterina de' Medici, rivolgendosi alle nazioni protestanti, affermò di aver agito per reprimere una congiura ordita dagli ugonotti capeggiati da Coligny a danno della corona, mentre ai cattolici dichiarò di aver voluto anche eliminare la minaccia degli eretici. Anche se la strage fu ordinata senza alcuna pianificazione e sviluppatasi a causa dell'incalzare degli eventi, il cardinale di Lorena, Carlo di Guisa, ritratto da El Greco all'incirca a queste date (fig. 78),¹¹¹ affermò che l'eliminazione degli eretici dalla nazione francese era un'idea perseguita già da alcuni anni dalla monarchia. Fu lo stesso cardinale di Lorena a portare la notizia a Roma a Gregorio XIII il 2 settembre, difendendo l'operato della corona, necessaria per proteggersi dalle congiure degli ugonotti. Il cardinale di Guisa celebrò una messa di ringraziamento nella chiesa di San Luigi dei Francesi, alla quale partecipò anche il papa. Carlo di Guisa fece apporre una scritta sulla facciata della chiesa che lodava l'operato del re contro gli eretici e auspicava che questo nuovo pontificato potesse proseguire la guerra contro i turchi e rinnovare il sentimento religioso.¹¹² Il cardinale di Lorena non perse l'occasione di acquisire dei meriti e aggiunse alla scritta che il re Carlo IX aveva seguito i suoi saggi consigli.¹¹³

Il pontefice, pur non avendo preso parte direttamente alla strage, dimostrò grande soddisfazione e giubilo per il colpo inferto agli eretici di Francia. Ordinò che si celebrassero *Te Deum* e l'11 settembre promulgò un'indulgenza plenaria, per la quale

¹⁰⁸ Von Pastor 1925, p. 109, p. 132; Paolini 1999, p. 14.

¹⁰⁹ Von Pastor 1925, p. 157; Borromeo 2000, pp. 193-194, Rendina 2005, p. 658; Lill 2008, p. 43.

¹¹⁰ Von Pastor 1925, pp. 346-351. Caterina de' Medici voleva allontanare l'influenza di Coligny dal giovane e fragile re Carlo per impedire una sollevazione della fazione cattolica dei Guisa, e soprattutto, di uno scontro con la Spagna di Filippo II, ma dopo lo scampato attentato a danno di Coligny, la regina madre temeva ora una rivolta dei protestanti; Joutard-Estèbe-Labrousse-Lecuir 1976, p. 43.

¹¹¹ Vedi scheda 16.

¹¹² Von Pastor 1925, pp. 355-363. Il papa attese la conferma il 5 settembre dell'ambasciatore francese in Vaticano.

¹¹³ Erlanger 1960, pp. 200-201; Noguères 1970, pp. 211-212; Gollino 1973, pp. 254-246; Arlette 2007, p. 203.

i fedeli dovevano ringraziare Dio e pregare che la purga degli eretici continuasse in Francia, che si vincessero contro i ribelli nei Paesi Bassi e contro i turchi e che si giungesse ad una propizia elezione in Polonia. Fece inoltre coniare medaglie commemorative e affrescare l'episodio della strage da Giorgio Vasari nella sala Regia.¹¹⁴

Al di là dell'effettiva responsabilità politica di Caterina de' Medici, il massacro degli ugonotti in Francia fu generalmente accolto con gioia e soddisfazione dal mondo cattolico e, al contrario, provocò orrore ed esecrazione nel mondo protestante, che gridò al complotto premeditato della corona.¹¹⁵

Per questo incalzare di eventi, il 1572, l'anno della "fiammata mistica" di Zeri, è stato definito un anno "drammatico" dallo storico Braudel, nel quale culminò la tensione tra la Francia e la Spagna, specie dopo la vittoriosa battaglia di Lepanto che aveva acceso l'entusiasmo dei cattolici e segnato l'egemonia spagnola nel Mediterraneo. Questo portò a credere che una guerra fra i due paesi fosse inevitabile anche se così non fu, per la politica prudente di Caterina de' Medici.¹¹⁶

Nella bibliografia più recente riguardo l'arte pittorica dei Paesi Bassi, il 1572 è stato nuovamente presentato da Paul Huvenne, proprio poco dopo aver descritto l'arte di Anthonie Blocklandt, come un anno cruciale per la storia delle Fiandre in rivolta contro la Spagna di Filippo II. Al proposito Huvenne riporta un vecchio detto popolare che ricorda il punto di svolta della sollevazione avvenuto proprio nel 1572, *Op 1 April verloor Alva zijnen Bril*, cioè 'Il primo aprile il Duca d'Alba perse gli occhiali', un gioco di parole fra la città di Den Briel o Brielle, conquistata dai ribelli, e il termine olandese per gli occhiali, *bril*. La conquista di questa cittadina costiera da parte dei *watergeuze*, i pezzenti dell'acqua, fu soltanto simbolica ma ebbe tale risonanza da rimanere impressa nell'immaginario popolare. Il 1572 è anche l'anno in cui numerose città della Zelanda si uniscono alla sollevazione e per la prima volta a Dordrecht si riuniscono gli stati generali.¹¹⁷

¹¹⁴ Von Pastor 1925, p. 351, p. 365 in realtà il pontefice sarebbe stato addolorato dalla decisione di Carlo IX; Forneron 1893, p. 148, la notizia della strage fu accolta a Roma con grandi felicitazioni, lo stesso cardinale di Lorena scrisse in una lettera indirizzata al Vescovo di Verdun che per le strade un grande numero di bambini con un ramo di ulivo in mano benedicevano e lodavano il signore che aveva ispirato il cuore del re per una impresa così felice e santa; Noguères 1970, pp. 209-212; Gollino 1973, pp. 243-247; Kingdon 1974, p. 26; Borromeo 2000 p. 185, Gregorio era sempre stato molto preoccupato per l'atteggiamento remissivo di Carlo IX verso i calvinisti ed era molto contrariato dal mancato impegno della Francia contro i turchi, la notizia della strage poteva essere vista finalmente come una svolta nella politica dei Valois; Rendina 2005, p. 658; Arlette 2007, pp. 202-203; Deschner 2010, pp. 205-206.

¹¹⁵ Erlanger 1960, pp. 205-207; Joutard-Estèbe-Labrousse-Lecuir 1976, pp. 55-62; Arlette 2007, pp. 204-213.

¹¹⁶ Braudel 1976, vol II, pp. 1185-1193. La Spagna di Filippo II aveva timore della politica ambigua, e sostanzialmente indecisa, della Francia di Caterina de' Medici, che aiutava i ribelli calvinisti nelle Fiandre, dichiarando invece di ostacolarli, e i dispacci degli ambasciatori spagnoli riportavano notizie allarmanti: schieramenti di truppe lungo i confini, allestimenti della flotta francese a Bordeaux, forse in vista di una missione nel Mediterraneo, presunti accordi fra Carlo IX e i turchi di Algeri e aiuti ai pirati ugonotti che attaccarono le coste spagnole; Capponi 2006, p. 306; Von Pastor 1925, p. 237, e p. 354 uno scontro fra Francia e Spagna avrebbe fatto tramontare la Lega Santa.

¹¹⁷ Huvenne 1997, pp. 250-251.

Lo stato di guerra nei Paesi Bassi doveva essere ben conosciuto da Blocklandt, che vide distrutte molte delle sue opere giovanili durante gli attacchi iconoclasti del *Beldeenstorm* del 1566 ad opera dei fanatici calvinisti.¹¹⁸ Il pittore di Montfoort era partito per Roma proprio nell'aprile 1572, quando i protestanti stavano avanzando sempre di più in Olanda, deve aver assistito a Roma all'elezione di Gregorio XIII a maggio, ed aver ricevuto notizia fin dai primi di settembre della strage degli ugonotti, quando si accingeva a ripartire per Utrecht. Il suo presunto incontro con El Greco e de'Vecchi a Roma nel 1572, l'anno della "fiammata mistica" di Zeri, deve essere stato condizionato da questo clima di tensione e di ansiosa aspettativa, dovuto al susseguirsi di eventi avvenuti nel giro di meno di un anno e sentiti allora come cruciali per la cristianità.

A partire proprio dal 1572, dall'inizio del papato di Gregorio XIII, l'arte sacra fu improntata in special modo alla vittoria sopra l'eresia e sull'esaltazione della figura del Cristo e della sua Passione, il cui principale esempio è il ciclo dell'Oratorio del Gonfalone.¹¹⁹

Le produzioni di scritti celebranti questi avvenimenti, così trionfali per il cattolicesimo fu copiosa, e, fra le varie pubblicazioni apparse, la più vicina per l'anno della "fiammata mistica" di Zeri è quella del veneziano Emilio Maria Manolesso, la sua *Historia noua, nella quale si contengono tutti i successi della guerra turchesca, la congiura del duca de Nortfolch contra la regina d'Inghilterra; la guerra di Fiandra, Flisinga, Zelanda, & Holanda; l'uccisione d'ugonotti, le morti de prencipi, l'electioni de noui, e finalmente tutto quello che nel mondo è occorso, da l'anno 1570 fino all'hora presente*, stampata a Padova nel 1572.

Le tre parti del testo, dedicate rispettivamente al Doge Alvise Mocenigo, all'ambasciatore spagnolo di stanza a Venezia e canonico di Toledo, Guzman de Silva, e al nunzio papale a Venezia, vescovo di Nicastro e futuro Innocenzo IX, il bolognese Giovanni Antonio Facchinetti, inquadrano e ricapitolano le vicende politiche che hanno portato alla battaglia di Lepanto. Questa grandiosa vittoria è affiancata dalla strage degli ugonotti, dai tentativi di rovesciare il governo di Elisabetta d'Inghilterra e dalla guerra nelle Fiandre, eventi che appaiono come naturalmente conseguenti alla prima vittoria, come se Manolesso volesse accordare la

¹¹⁸ Van Mander 2000, p. 253.

¹¹⁹ Bernardini 2012, pp. 63-64, dove confluiscono correnti emiliane e fiamminghe, cfr. paragrafo Tra Caprarola e il Gonfalone; Caiati 2012, p. 308, in consonanza con il Gonfalone vi è la decorazione a tema cristologico nella basilica di Santa Maria degli Angeli, dove vi lavorò Domenico da Modena, forse attivo anche al Gonfalone, e anche Arrigo Fiammingo, uno degli artisti che possono aver fatto incontrare Blocklandt ed El Greco cfr. paragrafo La "Fiammata mistica" allargata, e paragrafo Tra Caprarola e il Gonfalone.

crociata contro i turchi alla lotta contro i protestanti secondo l'ottica della Controriforma.¹²⁰

Nella *Historia nova* Manolesso, da veneziano, narra dettagliatamente il susseguirsi dei fatti che precedettero il 1572, dalla tragica caduta di Cipro e all'assedio di Famagosta alla formazione della Lega Santa, dalla riscossa cristiana a Lepanto sulla ferocia turca alle sue grandiose celebrazioni, fino alle illusorie speranze di riconquistare i territori ottomani.¹²¹ Manolesso inoltre, biasimando Carlo IX di Francia per la tolleranza verso gli ugonotti, accosta proprio le violenze dei protestanti ribelli ad Anversa a quelle dei turchi:

Ma tanto era el valor de soldati e cittadini cattolici, che harebbero ad'ogni furia barbara fatto resistentia, quando da suoi medesimi non fossero stati traditi, i quali da un'altra parte intromessero li heretici, per il che i nostri che videro essere assassinati, confusi, ne sapendo qual strada tenere per provvedere alla salute propria, e publica, se retirorono nelle case ove con gran danno de heretici, e con la morte di tutti i cattolici, combatte (è?), sino alle otto hore di notte,[...] ha alla fine con l'agilità, e forza, sua atterrato con quanta questi empii, barbari, ministri, e satelliti delle furie infernali, e de tutti i vitii s'imbrattarono le mani nel sangue non dirò dei soldati ma de poveri sacerdoti: Alla vita de quali i Turchi hanno nella horrenda e sanguinosa perdita di Nicosia perdonato, (?) e come che volessero col suo sangue estinguere la ferina sua sete & con verso, le carni satiare la bestial fame, & entrati nel palazzo Episcopale, lo sacheggiarono e dissiparono la libreria piena de libri de diverse scientie & specialmente della Theologia sacra & transferiti alla chiesa de canonici Regulari, li uccisero.¹²²

L'accostamento fra le nefaste figure dei turchi e degli eretici ritorna anche quando Manolesso parla della strage degli ugonotti:

Mentre i Christiani Catholici, & in Fiandra, & e nell'arcipelago per mare e per terra, guerreggiano scontro li turchi & gli eretici nella Francia, che era a quest'anni tanto travagliosi, a gl'altri stata quieta, e pacifica, successe un accidente a qual

¹²⁰ Dionisotti 1974, pp. 142-146, la vittoria di Lepanto per Manolesso non implicava solo una rivalse politica italo-spagnola ma anche una riforma nei rapporti fra i fedeli ed un maggiore controllo religioso e morale.

¹²¹ Manolesso 1573, pp. 1-78, consultabile online

https://books.google.it/books?id=vEE8AAAACAAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Historia+nova,+nella+quale+si+contengono+tutti+i+successi+della+guerra+Turchesca&source=bl&ots=gLWuQRi8FQ&sig=e2H1kNL4ovLT_Kux_gR6nbrqyis&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEWieqrPoib3UAhUGPRoKHftYDGMQ6AEINTAG#v=onepage&q=Historia%20nova%2C%20nella%20quale%20si%20contengono%20tutti%20i%20successi%20della%20guerra%20Turchesca&f=false

¹²² Idem pp. 84-85.

*regno, & e a tutto il Christianesimo molto utile Venendo notte li xxiii uccidessero l'Ammiraglio [Coligny] e tutti i suoi suoi...*¹²³

Il massacro degli ugonotti era quindi sentito come conseguente alla vittoria di Lepanto perché Gregorio XIII sperava che l'eliminazione dei protestanti francesi indebolisse i ribelli nelle Fiandre, e che Francia e Spagna ritrovassero la pace a giovamento della Lega Santa contro gli ottomani. Forse per questo il pontefice incaricò Giorgio Vasari di affrescare, nella sala Regia, l'episodio della strage degli ugonotti insieme alla vittoria navale a Lepanto.¹²⁴

L'esultanza dei cattolici, specialmente a Roma, era dovuta al forte timore di un'infiltrazione ugonotta in Italia e di un ripetersi delle violenze e dei saccheggi da loro operati negli scontri in Francia e nei Paesi Bassi. La strage di San Bartolomeo sventò questo pericolo sentito come imminente.¹²⁵

In questa situazione politica e religiosa, molte furono le aspettative verso Gregorio XIII da parte di coloro che auspicavano un rinnovamento religioso, dato che l'inizio del suo pontificato si collocò proprio in un momento di grande fervore spirituale e il Giubileo del 1575 fu segnato da queste aspettative.¹²⁶

Gregorio XIII si impegnò molto per il Giubileo del 1575, approntando i preparativi materiali e logistici fin dal 1573,¹²⁷ facendo lastricare strade e aprire la strada fra San Giovanni in Laterano e Santa Maria Maggiore, l'attuale via Merulana, costruì nuove case per gli alloggi dei pellegrini, cacciò le donne di mala vita, proibì il carnevale e le speculazioni sul prezzo di vitto e alloggi.¹²⁸ Il Boncompagni fece inoltre aprire una porta nelle mura aureliane dove fu fatta passare una nuova strada di comunicazione, la via Appia Nuova, ordinò la costruzione di quattro fontane a Giacomo della Porta a piazza Colonna, al Pantheon e alla due estremità di piazza Navona, fece ricostruire il ponte Emilio da parte di Matteo da Castello e trasformare l'antico *planetarium* delle terme di Diocleziano in deposito per il frumento su progetto di Martino Longhi il vecchio.¹²⁹ Ma è stata soprattutto la preparazione spirituale ad essere seguita con particolare attenzione dal pontefice, perché per la riuscita del primo anno santo dopo il concilio di Trento, nonostante l'onda emotiva della vittoria di Lepanto e della strage degli ugonotti, si sentiva ancora il bisogno di continuare a perseguire un

¹²³ Idem pp. 92-93.

¹²⁴ Von Pastor 1925, p. 365; Noguères 1970, p. 211; Zuccari 1999, p. 231, la sconfitta degli ugonotti e dei turchi a Lepanto simboleggiano la vittoria della Chiesa sugli eretici.

¹²⁵ Von Pastor 1925, p. 368.

¹²⁶ Ghirardi 1989, p. 128.

¹²⁷ Von Pastor 1925, p. 144.

¹²⁸ Tacchi Venturi 1934 p. 73; Brezzi 1949, p. 121; Mesini 1972, p. 164; Caravita 1999, p. 303; Maciotti 2000, p. 181.

¹²⁹ Madonna 1984, p. 182; Bettini 1984, pp. 184-190; Borromeo 2000, p. 189.

rinnovamento religioso.¹³⁰ Già nel gennaio 1574 Gregorio XIII fece stilare un documento programmatico per la preparazione spirituale del clero,¹³¹ e una volta indetto ufficialmente il giubileo con la bolla del 10 maggio 1574 *Dominus ac Redemptor noster*,¹³² esortò i cardinali a costumi morigerati nel concistoro del 5 novembre successivo, dove il papa affermò l'importanza di prepararsi al giubileo con digiuni, penitenze, visitando chiese ed esercitandosi alla confessione e alla comunione, per dare un buon esempio ai protestanti affinché, visitando Roma e vedendo la sua santità, tornassero in seno alla chiesa. Per fare ciò, il papa ribadì nuovamente ai cardinali di:

*sradicare dagli animi vostri mediante la divina grazia le disordinate passioni e disfare i cattivi abiti, se vi sono. Con ciò sia che le male piante recise e non svelte, come sapete, di nuovo germogliano: e tra l'ardore delle concupiscenze non è possibile portare lungamente la maschera di perfezione e di santità.*¹³³

La necessità che il clero adottasse costumi più sobri ed edificanti era dettata dal fatto che il giubileo precedente del 1550, quando era in corso il Concilio di Trento, aveva avuto poco successo, sia per lo scarso impegno di Giulio III, sia per la rilassatezza e la mondanità dei comportamenti di vescovi e cardinali, che attirò critiche e infiammò ulteriormente le polemiche dei riformati, decretandone la bassa affluenza, specialmente dall'estero.¹³⁴

Gregorio XIII si sforzò di creare un clima sobrio e fortemente spirituale, per far sì che il Giubileo del 1575, il primo dopo il concilio di Trento, ne rispecchiasse i principi e fosse un'occasione utile a restituire credibilità alla Chiesa,¹³⁵ e a dare un'adeguata risposta all'Europa protestante.¹³⁶

¹³⁰ Andretta 1997, p. 357.

¹³¹ Von Pastor 1925, p. 144; Stopani 1999, p. 7.

¹³² Andretta 1997, p. 358; Maciotti 2000, p. 181, per la bolla cfr. Fisichella 1999, pp. 117-122.

¹³³ Citato da Tacchi Venturi 1934, pp. 68-69, Boncompagni nel 1547 era stato canonista al sinodo del concilio a Trento, assistendo alle vivaci discussioni sul tenore di vita dei prelati. Si rese conto, una volta eletto papa, dell'importanza dell'esempio e sulle virtù da conseguire, seguendo le orme del suo predecessore Pio V; Brezzi 1949, p. 119; il pontefice per il Giubileo del 1575, per evitare critiche negative, ebbe anche l'accortezza di allontanare suo figlio Giacomo, mandandolo a vigilare la fortezza di Ancona cfr. Von Pastor 1925, p. 27; Andretta 1997, p. 358.

¹³⁴ Andretta 1997, p. 356; dal punto di vista artistico cfr. Strinati 1984a, pp. 374-382, il giubileo del 1525 fu caratterizzato dal mascheramento all'antica e da Raffaello e fu imperniato sul concetto della legittimità del papato dall'impero romano in segno di continuità e di emulazione mentre quello del 1550 segnò il trionfo della maniera michelangiolesca. In seguito, i decreti tridentini e la battaglia di Lepanto confermarono e definirono la funzione liturgica dell'arte. La scomparsa del retaggio michelangiolesco favoriva l'affermarsi di altre tendenze come quella del Muziano. Il giubileo del 1575 si apre anche verso l'arte popolare e coincide con l'esecuzione del ciclo cristologico del Gonfalone con artisti di area emiliana, ed emerge la *Flagellazione* di Federico Zuccari; Zuccari 1999, pp. 229-230, fra i giubilei del 1550 e il 1575 si colloca il cantiere di Caprarola, cfr. paragrafo Tra Caprarola e il Gonfalone.

¹³⁵ Tacchi Venturi 1934, p. 68.

¹³⁶ Brezzi 1949, p. 116; Bernardini 2012, p. 60.

Per l'apertura solenne della porta santa, la vigilia di Natale 1574, Boncompagni fece chiamare a Roma appositamente Carlo Borromeo,¹³⁷ e, nonostante avesse superato i settant'anni, il pontefice partecipò con energia nei mesi successivi alle numerose processioni e riti per le strade di Roma, facendo più volte il giro delle basiliche a piedi e concedendo udienze ogni giorno.¹³⁸ Il Giubileo del 1575 fu caratterizzato da una profonda spiritualità, largamente testimoniata dalla numerosa pubblicazione di guide, resoconti, diari,¹³⁹ e, soprattutto, di immagini sacre di santi e di martiri, divulgate a stampa, il cui culto in età post-tridentina era fortemente sostenuto.¹⁴⁰ In particolare, le icone orientali e bizantine diffuse nelle chiese romane, con la Controriforma, attrassero particolarmente l'attenzione in quanto la tradizione della Vergine dipinta da San Luca legittimava il culto delle immagini sacre, in risposta alle polemiche protestanti.¹⁴¹

Una particolarità dell'anno santo 1575 è la grande importanza delle confraternite, religiose, laiche e delle comunità nazionali, che svolsero il fondamentale compito di accogliere i fedeli e di celebrare svariate processioni attraverso la città, grandiose per apparati e per la calorosa partecipazione.¹⁴² In particolare, si distinse per l'efficienza nell'accogliere i fedeli provenienti dagli stati italiani la confraternita, fondata da San Filippo Neri, della Santissima Trinità al ponte Sisto, per questo detta dei pellegrini.¹⁴³ Tutto questo è testimoniato dal resoconto di Raffaele Riera nella sua *Historia vitilissima, et diletteuolissima delle cose memorabili passate nell'alma città di Roma l'anno del gran giubileo M. D. LXXV. Gregorio XIII. sommo pontefice. ... Composta primieramente in latino in Roma dal R. P. Rafaele Riera della compagnia di Giesù, & poi stampata in Lione in francese, & fedelmente tradotta in volgare italiano*, edita a Macerata nel 1580, la fonte più vicina all'evento.

Riera riporta dettagliatamente ogni fase della preparazione per il Giubileo, lodando la cura di Gregorio XIII nell'organizzarlo dal punto di vista logistico quanto da quello spirituale:

¹³⁷ Von Pastor 1925, pp. 145-146, il papa concesse a Carlo la licenza di poter lasciare provvisoriamente la sede milanese; Tacchi Venturi 1934, p. 70; Brezzi 1949, pp. 122-123; Caravita 1999, p. 303; Maciotti 2000, p. 180.

¹³⁸ Tacchi Venturi 1934, p. 74; Brezzi 1949, p. 123-124; Maciotti 2000, p. 180.

¹³⁹ Andretta 1997, pp. 360-361.

¹⁴⁰ Madonna 1984, p. 178; Esposito 1984, p. 256, se la produzione grafica di immagini a stampa per i primi tre giubilei del Cinquecento era stata tutto sommato modesta, specie per quelli del 1500 e del 1525, e quello del 1550, improntato sull'aspetto vedutistico e antiquario, quello del 1575, dopo l'emissione dei decreti conciliari sulle immagini e il rilancio del culto dei santi e dei martiri, presenta invece una copiosa produzione di stampe a tema religioso secondo il nuovo precetto di devozione e canoni morigerati ed essenziali, privi della licenza della maniera; Andretta 1997, p. 362, molto diffusi erano opuscoli e guide per raggiungere le reliquie venerate in città.

¹⁴¹ Casper 2011, pp. 477-487, già nella *Descrizione de le chiese di Roma* di Andrea Palladio pubblicato nel 1554 si elencano varie icone, così come *Le Sette principali chiese di Roma*, di Onofrio Panvinio, edito in volgare a Roma nel 1570.

¹⁴² Von Pastor 1925, p. 149; Tacchi Venturi 1934, pp. 75-80; Brezzi 1949, p. 124; Caravita 1999, pp. 304-306; Stopani 1999, pp. 17-22; proprio il 15 luglio 1575 Gregorio XIII approvò la regola di San Filippo Neri cfr. Madonna 1984, p. 179.

¹⁴³ Tacchi Venturi 1934, pp. 77-78; Brezzi 1949, p. 127; Caravita 1999, p. 304; Stopani 1999, p. 39.

Et primieramente la Santità di N. Sig. Gregorio XIII mostrò una vigilanza & sollecitudine così grande in rimettere in buone pace tutta la Christianità & massimamente l'Italia, nel riparare le Chiese di Roma, in provvedere alle vittovaglie, in far venire da tutte le parti eccellenti Predicatori & Confessori, & dar ordine che vi fosse abondanza di tutte le cose & temporali, & spirituali, che non era possibile desiderare dalla persona di una Santità cosa veruna, che si havesse potuto aspettare da un buon e & prudente padre & Pastore di tutta la Christianità.¹⁴⁴

Riera racconta il notevole ruolo avuto dalle confraternite romane per l'accoglienza dei fedeli e per le processioni intrise di forte spiritualità, fra le quali spunta anche quella dell'oratorio di Santa Lucia al Gonfalone, sovvenzionata dal cardinale Alessandro Farnese:

alli ventuno di Marzo la Compagnia del Confalone, la quale è della Madonna, havendo ottenuto da sua Santità poter guadagnare il Santo Giubileo, visitando una sol volta le quattro Chiese, dopò essere tuti confessati, & comunicati in diversi luoghi della Città, s'inviarono alla Chiesa di Santa Lucia alla Messa, & dopò incamminandosi verso la Chiesa di San Pietro facevano alcuni gentiluomini portare in capo alla processione una grande stendardo riccamente imbellito dell'immagine della Sacra Vergine Maria, seguitando poi un numero di cinquemila di Confrati vestiti di bianco con torcie del medesimo colore, & il tuto accompagnato da una soave musica in molti luoghi ma nel fine vi era un tal seguita di popolo, che si numerarono infino a cento & dieci Cocchi carichi d'infermi, balie, & putti.¹⁴⁵

Oltre al Gonfalone, si distinse per un elaborato apparato la processione della confraternita marchigiana di San Ginesio, nel quale si ritrova un ritratto celebrativo di Gregorio XIII:

Havevano anco posto nel più alto luogo una persona molto simile, la quale rappresentava il Beatissimo Padre Papa Gregorio XIII che teneva nella mano sinistra un Mondo dipinto, & con la destra dava la benedizione a tutto il popolo: la Prudenza era nelli suoi piedi, offerendogli con una mano il Mondo, acciò la

¹⁴⁴ Riera 1580, pp. 7-8, e 9-11.

https://books.google.it/books?id=pYFaDcedfD4C&printsec=frontcover&dq=riera&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=riera&f=false

¹⁴⁵ Idem p. 73, la confraternita del Gonfalone incaricò a partire dal 1569 artisti di affrescare un ciclo sulla passione di Cristo che deve essere stato visitato dai tre pittori della "fiammata mistica", cfr. paragrafo Tra Caprarola e il Gonfalone...

*governasse, con l'altra gli mostrava una testa d'un huomo tra dui draghi, & da una parte vi era la Giustitia con una bilancia in mano; dall'altra parte al Carità con tre fanciulli al collo & nelle braccia.*¹⁴⁶

Questo ritratto allegorico del Boncompagni è stato ispirato da due disegni raffiguranti il pontefice di Bartolomeo Passerotti, incisi da Domenico Tibaldi nel 1572 in occasione dell'elezione, nel quale il papa tiene in mano un globo e al suo lato destro vi è l'allegoria della Prudenza con lo specchio.¹⁴⁷

Il cardinale Alessandro aiutò un'altra confraternita da lui finanziata, quella dell'oratorio del Santissimo Crocifisso in San Marcello:

Ma perché l'immagine del Crocifisso non si poteva levare dal luogo senza licenza, & autorità di sua Santità, il che non s'è fatto se non nell'anno 1550, & un'altra volta l'anno medesimo nel tempo ultimo del Giubileo per la gran necessità della Christianità; ottennero per mezzo dell'illustrissimo Cardinal Farnese protettore di detta Compagnia, poter fare la processione con questo santo & nobil trofeo in fino a San Pietro il Venerdì Santo...

e anche in questo caso ritorna l'accostamento fra i turchi e gli eretici:

*acciò Cristo nostro Redentore mostrasse il suo divin amore sopra la Christianità contra il furor turchesco, & assistesse alli buoni & Catholici contra le perturbazioni, & turbulenze e eccitate in Fiandra, Francia & Germania: & tutti que'che si ritrovarono in quella santa Congregatione, guadagnassero plenaria remissione de' lor peccati con tutti i frutti del Santo Giubileo.*¹⁴⁸

Secondo Riera, il cardinal Farnese avrebbe contribuito perfino a far convertire degli eretici giunti a Roma:

Con questo divoto popolo si mischiarono certi predicanti & ministri d'Heretici & altri della loro setta venuti a Roma come spioni a vedere quel che vi si faceva per burlarsene & forse anco per a tal seminare i loro esacrabili errori, se havessero trovate genti soggette a tal proposito; ma intervenne tutto il contrario, si come è scritto in un libretto fatto da u successi dell'Hospidale della Compagnia della

¹⁴⁶ Riera 1580, p. 142.

¹⁴⁷ Ghirardi 1989, pp. 125-130, un disegno si trova agli Uffizi, l'altro in collezione privata.

¹⁴⁸ Riera 1980, p. 56.

*Trinità, presentato dall'illustrissimo Cardinale Farnese, perciocché dodici di quei perversi & meschini si ridussero alla Fede Santa, Catholica & Romana.*¹⁴⁹

Nel Giubileo del 1575 si ebbero altri casi di miracolosa conversione di protestanti, fra i quali due inglesi di fede calvinista, che dopo esser stati schiavizzati dai turchi, ritornarono alla fede cattolica colpiti dalla religiosità di Roma:

*l'Anglica ricevette i pellegrini in assai buon numero nel suo ospedale, nel quale si ritrovarono due vecchi, l'uno di ottanta, l'altro di settanta anni, & due giovani, i quali dopo avere ammazzato il corsaro della galera Turchesca nella quale erano stati sett'anni schiavi, vennero a Roma, & furono istruiti nella Religione Catholica, alla quale anchora due predicanti Ugonotti si resero, dopo che ebbero visto veduto quel che di bene si faceva nella Città di Roma.*¹⁵⁰

Poco prima di questa nota, Riera racconta che anche la comunità greca accorse numerosa in pellegrinaggio, contando ulteriori conversioni alla chiesa cattolica:

*dell'imperial famiglia Paleologa de'passati Imperadori di Grecia vi si ritrovò, quale dopo haver fatta professione nella religione Catholica, deliberò venire con tutti del suo paese, a quali tutti fu provveduto da sua Santità di Confessori, a ciascuno nella sua lingua; perché tale era la volontà & desiderio del Beatissimo Padre, che si facesse gran conto delle forestiere nationi, & che sollecitamente si desse opera a ben ricevere quelle. Et non contento di questi favori verso i Greci, (dopo havendo conferito in pieno Concistoro) ordinò. Che nell'Alma Città di Roma, fusse costituito & ordinato un Collegio per la gioventù Greca a utilità delle Chiese delle Provincie del Levante, acciò essendo istruiti & educati nell'unione della fede Catholica & Apostolica Romana, accrescessero ogni giorno più in dottrina, & sante cerimonie.*¹⁵¹

Se El Greco nel 1575 si trovava ancora a Roma, come il suo *ritratto di Vincenzo Anastagi* (fig. 102) testimonierebbe,¹⁵² deve aver assistito alla partecipazione della comunità greca ai vari riti giubilari e alla loro profonda devozione e alla volontà di Gregorio XIII di erigere un collegio greco.

Il fervore e la sentita spiritualità che accompagnarono il giubileo contribuì a presentare Roma come una città santa, madre della chiesa cattolica, che aveva

¹⁴⁹ Idem pp. 83-84.

¹⁵⁰ Idem pp. 39-40.

¹⁵¹ Riera 1580, p. 81 e p. 69 dove si accenna al grande numero di greci nelle processioni.

¹⁵² Vedi scheda 23.

rinnovato e rinforzato il suo ruolo di guida religiosa.¹⁵³ Fu ripresa anche la simbologia della chiesa antica,¹⁵⁴ dall'autorevole figura di papa Gregorio Magno I (540-604), alla quale Boncompagni si mise in parallelo¹⁵⁵ e fu rilanciato il mito della chiesa dei primi secoli del cristianesimo, che porterà alla scoperta delle catacombe della via Salaria del 1578.¹⁵⁶ Proprio questo rinnovato interesse per l'arte paleocristiana era testimoniato dalle varie icone bizantine diffuse nelle collezioni romane e, i quadri devozionali di El Greco, nel loro misticismo arcaico, devono essere stati ben accetti nell'ambiente culturale romano, in quanto sembravano recuperare quella spiritualità del primo cristianesimo.¹⁵⁷

2-I tre artisti della “fiammata mistica” e i dipinti 1570-1575

Anthonie Blocklandt

La prima fonte storica a parlare di Anthonie Blocklandt van Montfoort è il *Schilderboek* di Karel van Mander edito nel 1604.

Il pittore e biografo fiammingo scrive che i Montfoort erano una nobile famiglia di baroni e visconti e che Cornelis, padre di Anthonie, era detto Blocklandt dal nome di un loro feudo agricolo fra Gorcum e Dordrecht e che fu anche sceriffo di Montfoort. Anche Anthonie venne soprannominato Blocklandt, nome di un altro feudo vicino a Montfoort, ereditato poi da un fratello di Anthonie, pensionario di Amsterdam. Il pittore apparteneva quindi ad una famiglia benestante e facente parte della piccola

¹⁵³ Brezzi 1949, p. 130.

¹⁵⁴ Piccirillo 1984, p. 266-268, il giubileo del 1575 presentava Roma come la *Civitates Dei*, come apoteosi della chiesa e della fede, celebrata attraverso un codice iconologico definitosi alla fine del Cinquecento, nei modi, citando Zeri, di un'arte senza tempo, dove vi sono rimandi a simboli mistici desunti dalla chiesa antica, per conferire a Roma un'aura da città santa e alla chiesa come madre dei credenti; Courtright 2003, pp. 21-24, Gregorio XIII evocò ed enfatizzò spesso l'età costantiniana, come se dopo la caduta di Costantinopoli il papato avesse preso il ruolo imperiale, allo scopo di rispondere alla polemica degli umanisti rinascimentali e dei protestanti contro la donazione costantiniana, dimostratasi poi falsa da Lorenzo Valla, che avrebbe portato corruzione alla chiesa; Andretta 1997, pp. 360-361, la *Lettera Pastorale* di Borromeo ai milanesi, dall'accentuato taglio spirituale, sottolinea l'importanza non secondaria del valore del Giubileo nella lotta confessionale contro gli eretici e di riprendere gli insegnamenti di Sant'Agostino e di San Giovanni Crisostomo nel considerare il valore il primato di Roma “christiana”.

¹⁵⁵ Madonna 1984, p. 178; Courtright 2003, p. 16, nella sala Regia, insieme alla strage degli ugonotti e alla vittoria di Lepanto, fece affrescare i suoi omonimi Gregorio VI, che scomunicò l'imperatore Enrico IV nel 1076, e Gregorio XI, che riportò da Avignone la sede papale a Roma nel 1377; nelle sale dei Foconi in Vaticano le decorazioni, eseguite fra il 1576 e il 1578, raffigurano le *storie di Gregorio Magno* in allusione alla politica di Gregorio XIII cfr. Di Marco 2012, pp. 37-40.

¹⁵⁶ Wataghin Cantino 1980, p. 5 e 9, la Chiesa riguardò con interesse al cristianesimo antico, considerato quello più vicino ai Vangeli e quindi quello più fedele, per rispondere agli attacchi dei protestanti che giudicavano la chiesa dell'epoca, corrotta e mondana, lontana dalla purezza delle origini; Gilardi 2006, pp. 13-18.

¹⁵⁷ Acconci 2013, pp. 92-95; lo stesso San Filippo Neri aveva nella sua collezione due icone bizantine e la sua biografia è ricca di episodi in cui visioni ed estasi mistiche avvengono tramite immagini sacre, cfr. Barbieri 1995, pp. 64-71.

classe dirigente locale. Van Mander racconta che Anthonie Blocklandt nacque nel 1532 e che imparò i primi rudimenti dell'arte a Delft da suo zio Hendrick Assuerusz, ritrattista, e decise poi di andare a bottega da Frans Floris ad Anversa per due anni. Ritornato a Montfoort nel 1552, a diciannove anni, si sposò con la figlia del borgomastro e custode della chiesa locale ma non ebbero figli. Blocklandt si diresse ancora a Delft dove si sarebbe esercitato nel disegno anatomico, diventando maestro nel rappresentare la figura umana e i volti e, in particolare, nella resa dei capelli. Blocklandt ottenne varie commissioni di pale d'altare e fece, anche se raramente, dei ritratti nei quali si rivelò eccellente, come testimoniavano le perdute effigi dei suoi genitori. Molte delle sue opere andarono perdute a causa dei disordini iconoclasti, sopravvisse il trittico con *l'Ascensione della Vergine*,¹⁵⁸ ora conservato nella chiesa di Bingham am Rhein.¹⁵⁹

Blocklandt, che viveva in modo morigerato ma sempre elegante e decoroso tanto che si accompagnava con un paggio, decise di intraprendere un viaggio in Italia, per vedere da vicino i maestri romani e italiani da lui sempre ammirati. Il pittore di Montfoort partì in compagnia di un orafo di Delft, la cui identità è rimasta ignota, nell'aprile del 1572.

Van Mander narra che:

*Arrivato in Italia, Blocklandt poté vedere, per la sua massima soddisfazione, numerosi lavori realizzati da quei sommi artefici da lui tanto ammirati, sebbene alcune persone avessero insinuato ch'egli non si sarebbe dimostrato entusiasta nei confronti dei nudi costantemente studiati del Giudizio e della volta di Michelangelo, come era già accaduto ad altri maestri al primo impatto; in effetti, queste opere possono essere apprezzate soltanto gradualmente, mediante una cognizione approfondita e uno sviluppato intendimento.*¹⁶⁰

Blocklandt rimase in Italia al massimo sei mesi dato che nel settembre dello stesso anno era rientrato a Montfoort,

In tutto, egli vi rimase circa sei mesi, poiché nel settembre successivo era già rientrato a casa.

Si trasferì poi a Utrecht dove, dopo la morte della prima moglie, si risposò ed ebbe tre figli. In questa città realizzò altre opere che Van Mander cita come ancora presenti

¹⁵⁸ Van Mander 2000, p. 253

¹⁵⁹ Cfr. Kloek 1986, pp. 154-55.

¹⁶⁰ Van Mander 2000, p. 254.

nel periodo in cui egli scrive, un'Ascensione, una Santa Caterina, una Venere ignuda mentre ad Amsterdam rimanevano episodi della *Storia di Giuseppe* non completamente rifiniti. Blocklandt visse vicino al Convento di Santa Caterina a Utrecht fino alla sua morte nel 1583 all'età di quarantanove anni. Fu famoso per la resa dei nudi, per le sue figure femminili dipinte di profilo, che mostrano la conoscenza di Parmigianino:

i volti delle sue figure femminili, specialmente di profilo, rivelano la sua profonda conoscenza dell'arte di Parmigianino da lui imitata assai bene.

Blocklandt ebbe molti allievi e garzoni, fra i quali il ritrattista Adrian van Cluyt, scomparso nel 1604 e che vantava anch'egli un blasone gentilizio, e Michiel Miereveldt.¹⁶¹

Le dettagliate informazioni sulla vita di Blocklandt raccontate da van Mander sono sempre state considerate attendibili¹⁶² in quanto sono quelle scritte cronologicamente più vicine alla vita del pittore di Montfoort.

Di lui accennava anche Hadrianus Junius (1511-1575) nella sua *Batavia*, edita postuma nel 1588, ma solo per informare che la famiglia Montfoort era nobile e possedeva un feudo nella omonima cittadina nei dintorni di Utrecht.¹⁶³

Si possono fare alcune considerazioni sui possibili legami fra l'autore del *Schilderboek* e il pittore di Montfoort: Van Mander era stato allievo di Lucas de Heere, pittore coetaneo di Blockandt e anch'egli apprendista nella bottega anversese di Frans Floris. Van Mander avrà perciò avuto modo di reperire informazioni su Blocklandt grazie al suo maestro che lo aveva conosciuto di persona in gioventù. E non è da escludere che Van Mander abbia perfino potuto conoscere Blocklandt personalmente, se si pensa che entrambi erano di nobili famiglie impegnate in cariche pubbliche. Probabilmente non è un caso che Van Mander abbia scritto la biografia del suo maestro Lucas de Heere proprio dopo quella di Blocklandt.

Più recentemente è stato notato che le informazioni biografiche di Blocklandt fossero ben note a Van Mander grazie anche alla sua amicizia con Cornelis Ketel, un altro pittore che fece il suo apprendistato nella bottega di Blocklandt attorno al 1565.¹⁶⁴

Pochi anni dopo il *Schilderboek* di Van Mander si ritrova Anthonie Blocklandt nelle *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris Effigies* edito da

¹⁶¹ Van Mander 2000, pp. 254-255.

¹⁶² Cfr. Jost 1960, pp. 5-13, le cui ricerche d'archivio hanno sempre suffragato le notizie di Van Mander.

¹⁶³ Junius 2011, p. 200.

¹⁶⁴ Liedtke 2001, p. 37.

Hendrick Hondius nel 1610.¹⁶⁵ Nel testo, continuazione dell'opera omonima di Dominicus Lampsonius del 1572, compare un ritratto a stampa di Anthonis Blocklandt, sotto il quale c'è una scritta in latino che, tradotta, riferisce:

Questo uomo è nobile nell'arte, lo stesso uomo è nobile di razza; Dipinse corpi di notevole bellezza; Avendo visto Roma direttamente, presto tornò a casa, pensando che fosse disonorevole cedere a Roma.

Si fa quindi di nuovo riferimento alle “perplexità” di Blocklandt di fronte all'arte romana, eco del passo di Van Mander sul poco entusiasmo del pittore di fronte agli affreschi michelangioteschi della Cappella Sistina.

Le informazioni fornite da Van Mander sono poi state ripetute senza significative differenze nelle fonti successive: le ripete quasi integralmente Joachim Sandrart, solo aggiungendo la sua spiegazione al disagio di Blocklandt col dire che il pittore di Utrecht non sarebbe stato in grado di imitare quei nudi.¹⁶⁶

Filippo Baldinucci, la prima fonte storica italiana a raccontare la vita di Blocklandt, ripercorre la biografia del pittore sulle orme di Van Mander e fa un'interessante digressione sulla difficoltà incontrata da Blocklandt di fronte alle pitture di Michelangelo nella Sistina:

*Se ne venne a Roma; quivi fra l'altre cose singularissime, vide le pitture di Michelagnolo, e come quegli che talvolta troppo avvezzo alla pura imitazione del naturale, non aveva formate specie di quell'alto modo, con che, senza punto discostarsi dal vero, seppe quel divino artefice esprimere sempre il bello della natura con quel suo meraviglioso rigirar di muscoli e dintorni, egli a prima vista non ne rimase contento; cosa, che attesta il citato van Mander, essere avvenuta ancora ad altri pittori di quelle parti; i quali poi nell'andare studiando ed osservando quelle grand'opere, come pure anche dovette fare il nostro artefice, hanno conosciuto l'impareggiabile loro perfezione.*¹⁶⁷

Baldinucci, da toscano, sente l'esigenza di trovare giustificazioni per la riluttanza del pittore verso i nudi di Michelangelo, spiegandola con l'interesse dell'olandese di raffigurare fedelmente la realtà, senza considerare l'estetica del grande maestro, la cui arte, riprendendo quello che già affermò Van Mander, deve essere studiata approfonditamente prima di poterla apprezzare a giusto merito.

¹⁶⁵ Hondius 1610, consultato online nel maggio 2015 al sito <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/34.html>

¹⁶⁶ Von Sandrart 1994-1995, pp. 266-267.

¹⁶⁷ Baldinucci 1994, pp. 611-614.

Nel XVIII secolo il nome di Anthonie Blocklandt van Montfoort ricorre in altre raccolte di biografie di artisti, in maniera fugace in quella di Pellegrino Orlandi¹⁶⁸ o in quella più estesa di Descamps, che riprende le informazioni di Van Mander, omettendo ogni particolare riferimento alla reazione negativa di Blocklandt rispetto a Michelangelo.¹⁶⁹

Un altro piccolo riferimento nella bibliografia italiana si trova nella *Enciclopedia Metodica* di Pietro Zani del 1819. Trattando della iconografia di Loth, si cita l'incisione di Hendrick Goltzius del 1582 basata su un modello di Blocklandt. Zani precisa che l'idea di rappresentare la differenza del sesso negli angeli, che risale alla tradizione ebraica poi ripresa da San Gregorio Nisseno, era condivisa da altri pittori italiani, fra i quali, Bertoja e Federico Zuccari,¹⁷⁰ artisti dei quali Blocklandt avrà certamente conosciuto le opere presenti a Roma e a Caprarola.

Negli studi riguardo al pittore fra il XIX e il XX secolo, alle già citate informazioni di Van Mander,¹⁷¹ si sono aggiunti altri dettagli biografici su Blocklandt, come il nome della sua prima moglie, Gertruyde Cornelisz, figlia del borgomastro di Montfoort, la sua iscrizione alla Gilda dei pittori di Utrecht nel 1577,¹⁷² e che a Delft divenne amico del sacerdote cattolico Cornelis Musius.¹⁷³

Nella bibliografia di inizio novecento si è iniziato anche ad attribuirgli alcune opere, poi respinte, per colmare le perdite dovute all'iconoclastia, come un'*Ultima Cena* a Dordrecht e un'*Incoronazione della Vergine* a Utrecht,¹⁷⁴ o *Cristo fra Marta e Maddalena* a Hampton Court.¹⁷⁵ Come poi fu fatto da Jadwiga Vuyk che, tentando di delineare l'opera pittorica di Blocklandt, gli attribuì altre opere incongrue nel museo di Amsterdam.¹⁷⁶

La sua personalità artistica fu fino agli anni venti del XX secolo poco studiata. Ci si rifece alle informazioni di Van Mander riguardo, alla sua ritrosia verso i nudi michelangioleschi e al suo interesse per Parmigianino, specie per le figure aggraziate femminili, dalle teste più piccole rispetto al corpo e dal profilo greco.¹⁷⁷

Lo stile di Blocklandt venne giudicato negativamente da Hoogewerff perché caratterizzato da un romanismo povero di invenzione e di espressione. L'accusa rivolta da Hoogewerff al pittore era quella di essere rimasto aderente ad un

¹⁶⁸ Orlandi 1757, p. 71.

¹⁶⁹ Descamps 1972, pp.150-152.

¹⁷⁰ Zani 1820, p. 346; per l'incisione raffigurante Loth cfr. Leeflang 2003, pp. 42-43, scheda n. 9.

¹⁷¹ Immerzel 1843, p. 237.

¹⁷² Von Wurzbach 1906, pp. 108-109. Sono riprodotti diversi monogrammi del pittore, due accompagnati dalle date 1573 e 1577.

¹⁷³ Utrecht 1894, J. L. Beijters, 1894, pp. 2-3.

¹⁷⁴ Moes, 1910, pp. 124-125; Benezit 1911, p. 617; Moes 1912, p. 181.

¹⁷⁵ Benezit 1911, p. 617.

¹⁷⁶ Vuyk 1929, pp. 106-114.

¹⁷⁷ Von Wurzbach 1906, pp. 108-109.

manierismo accademico e di essere troppo debole per cogliere le novità dell'arte del Cinquecento.¹⁷⁸

Al contrario, Frederick Antal rivalutò la figura del pittore di Montfoort, ritagliandogli un posto di grande rilievo nell'affermazione del tardo manierismo nei Paesi Bassi, valorizzando il suo soggiorno a Roma a contatto con la maniera italiana.¹⁷⁹

Soltanto lo studio di Ingrid Jost del 1960, la prima e vera propria monografia integralmente dedicata a Blocklandt, ha meglio chiarito il *corpus* delle opere dell'artista, riordinato la bibliografia e meglio specificato molti dei suoi dati biografici tramite una ricerca documentaria negli archivi di Utrecht.

L'autrice specifica che l'indicazione Montfoort, come citata da Van Mander non è in realtà rintracciabile né nelle opere del pittore né negli archivi e può essere stata aggiunta per indicare il luogo di provenienza. Il nome Blocklandt, che deriverebbe dal feudo di famiglia appare per la prima volta proprio nella generazione di Blocklandt. La famiglia, stando ad un manoscritto di Buchelius (canonico di Utrecht...) che la Jost ha consultato in proprietà privata, in origine si chiamava Sweersz.

Anthonie era figlio di Emmerentia van de Poll e di Cornelis Sweersz, vassallo di Montfoort dal 1531 al 1567, per lungo tempo al servizio del signore Van Haren e del Barone Von Moeriammez. Van Mander scrive che Blocklandt nacque nel 1532 e morì nel 1583 a 49 anni, contraddicendosi da solo: calcolando gli anni il pittore dovrebbe essere nato 1534. La Jost prende in considerazione una medaglia coniata nel 1560 da Steven van Heerwijk raffigurante di profilo Blocklandt che riporta la data di nascita al 1533/1534. Conferma la data di morte dell'artista nel 1583, dato che negli archivi della Buurkerk di Utrecht è registrato che il 18 ottobre 1583 un terzo dei soldi era stato destinato ai drappi della bara di *Anthonis Blocklandt*, morto evidentemente poco prima.¹⁸⁰

Van Mander afferma che Blocklandt fu allievo nella bottega di Frans Floris ad Anversa anche se il suo nome non compare nella lista degli associati di quella città. È però stato ipotizzato che Floris fosse esente dall'obbligo di iscrizione dato che molti dei suoi allievi difatti non figurano in tali liste. A diciannove anni sposa Geertgen Cornelis Meynarstdr, figlia del sindaco di Montfoort, e alcuni anni dopo con Susanna Antoenis Reversdr Van Vreeswijck, dalla quale ha tre figli. Confermato da fonti archivistiche è anche il fatto che Blocklandt venne sepolto nel convento di Santa Caterina a Utrecht. Da un atto notarile di Leyden del 21 aprile 1576 e dai registri di trasporto di Utrecht risulta che Blocklandt doveva essere benestante e che

¹⁷⁸ Hoogewerff 1912, pp-118-120.

¹⁷⁹ Antal 1975, pp. 101-104.

¹⁸⁰ Jost 1960, pp. 9-12.

intratteneva rapporti finanziari anche al di fuori di quella città. Anche i suoi fratelli erano personaggi in vista, suo fratello Jan Cornelis era stato maestro di cappella nella chiesa di Geerte a Utrecht, un altro suo fratello, Cornelis, visse in Francia ed è conosciuto per i suoi scritti di musica mentre Marten studiò a Lovanio e divenne sindaco di Amsterdam. Sembra che anche il figlio di Blocklandt, Anthonis, sia diventato avvocato.

Oltre ai già citati Adrian Cluyt e Michiel Miereveldt, studiò nella bottega di Blocklandt anche Cornelis Ketel nel 1565. La Jost specifica che Abraham Bloemaert invece, spesso citato come suo allievo, non compare come apprendista, ma fu studente da Joos de Beere che, come ricorda Van Mander, possedeva nella sua bottega numerose opere di Blocklandt,¹⁸¹ che influirono, come poi Lowenthal ha affermato, anche sull'altro allievo di de Beere, Joachim Wtewael.¹⁸²

La Jost analizza la situazione pittorica contemporanea all'attività di Blocklandt. Dalla bottega di Frans Floris uscirono molti altri importanti artisti della seconda metà del XVI secolo attivi nei Paesi Bassi, il già suddetto Lucas de Heere, Frans Pourbus, Hyeronimus e Frans Francken, Marten de Vos, George Boba e Crispin van der Broek.

Dopo la sua formazione nella bottega di Floris ad Anversa, Blocklandt deve essere stato a contatto a Delft e a Utrecht con l'arte di Jan van Scorel, Pieter Aertsen e Marten van Heemskerck. Dal 1568 fu attivo a Delft lo scultore Willem van Tetrode, attivo in Toscana e a Roma, ed amico del sacerdote cattolico Cornelius Musius, proprio come Blocklandt che avrà avuto modo con ogni probabilità di conoscere anche lo scultore. Fra i vari artisti attivi in quegli anni vi era anche il longevo Michiel Coxie, molto influenzato da Raffaello dopo la sua permanenza a Roma, al quale forse il giovane Blocklandt può essersi ispirato per le sue opere giovanili poi perdute nel *Beeldenstorm*.¹⁸³ In questo studio si sono approfonditi soprattutto dipinti della fase tarda dell'artista, la più nota, e solamente il *Martirio di San Giacomo* a Gouda (fig. 4) creduto erroneamente perduto nell'iconoclastia, e l'*Ultima Cena* al museo arcivescovile di Utrecht (fig. 1), peraltro di dubbia attribuzione, sono da far risalire a prima della permanenza di Blocklandt in Italia del 1572. A questi si aggiungono la serie incisoria delle *Sibille*, datate entro il 1575 (fig. 46-55).¹⁸⁴

Apparvero, poco dopo la monografia della Jost, altre opere del pittore di Montfoort successive al viaggio del 1572 a Roma, che andarono ad arricchire il suo scarso catalogo. Sul mercato apparvero quattro ovali su carta con i *Quattro Evangelisti*,

¹⁸¹ Jost 1960, pp. 12-15.

¹⁸² Lowenthal 1986, p. 39.

¹⁸³ Jost 1960, pp. 19-24. Tetrode conobbe Musius come racconta Pieter van Opmeer nella sua *Historia martyrum Batavicornum*, Colonia, 1625.

¹⁸⁴ Jost 1960, pp. 46-61.

datati al 1574 (fig. 17-18-19-20), che altro non sono che i disegni preparatori per le già note incisioni di Philippe Galle.¹⁸⁵

La stessa Jost restituì a Blocklandt uno sportello di un perduto trittico raffigurante *San Filippo Diacono* sull'esterno e un *Battesimo di Cristo* nella parte interna, al Musée des Beaux-Arts di Lille (fig. 42), da datarsi attorno al 1575 e che si va ad aggiungere alle opere successive alla permanenza in Italia.¹⁸⁶

In seguito il Rijksmuseum di Amsterdam acquistò una sua *Adorazione dei pastori* (fig. 9) ancora poco conosciuta,¹⁸⁷ la cui datazione è stata collocata prima del soggiorno del 1572,¹⁸⁸ ma il quadro, tuttavia, presenta una forte componente italiana da far pensare che risalga a dopo tale viaggio.¹⁸⁹

Pressoché ignorato dalla bibliografia italiana, di Blocklandt, è sempre stata sottolineata l'adesione alla linea di Parmigianino che ingentilisce e alleggerisce le figure ancora un po' grevi del maestro Frans Floris, che nell'allievo sembrano come filtrate dalla concezione rigorosa e intellettualistica della maniera.¹⁹⁰

Nella seconda metà del XX secolo l'opera di Blocklandt ha attraversato una rivalutazione dagli studi stranieri,¹⁹¹ soprattutto per quanto riguarda la sua influenza sul tardo Cinquecento dei Paesi Bassi grazie all'ausilio della più elegante arte di Parmigianino, per la quale si era già contraddistinto dai tempi di Van Mander.

A Blocklandt è stato riconosciuto il merito di aver fatto da tramite fra l'italianeggiante romanismo fiammingo e il manierismo olandese del Nord.¹⁹² In particolare sono state le incisioni di Goltzius tratte da opere di Blocklandt che hanno diffuso il suo aristocratico stile dando un grande contributo alla formazione del tardo manierismo olandese, insieme all'arte di Bartolomeus Spranger.¹⁹³ Quest'ultimo fu attivo a Roma grazie a Clovio, proprio come El Greco e a Caprarola Spranger nel 1569 fu pagato per alcuni lavori nella sala d'Ercole.¹⁹⁴

Al pittore di Montfoort è attribuito da Paul Philippot un ruolo chiave nel panorama pittorico del Paesi Bassi, dato che l'artista provò a superare la tradizionale subordinazione della figura umana nello spazio in uso all'epoca. Blocklandt diede maggiore dinamicità ai personaggi dei suoi dipinti, risolvendo con miglior scioltezza

¹⁸⁵ Sotheby's, London, 21-06-1967, n. 65, p. 9.

¹⁸⁶ Jost 1967, pp. 112-120.

¹⁸⁷ Bulletin van het Rijksmuseum 1988, p. 257.

¹⁸⁸ Kloek 1996, pp. 148-149.

¹⁸⁹ Vedi scheda 4.

¹⁹⁰ Faggin 1966b.

¹⁹¹ Meyere 1978, pp. 164-172, che ricapitola sinteticamente il catalogo delle opere fino ad allora note ma non discute la produzione a stampa su disegno di Blocklandt.

¹⁹² Von Osten-Von Der Vey 1969, p. 295.

¹⁹³ Vassar College Art Gallery 1970, pp. 7-9.

¹⁹⁴ Robertson 1986, p. 123, nota 115; Robertson 1992, nota 179, p. 256, riferita a p. 111 Archivio di Stato di Napoli, 2096, fol. 213.

le rigidità delle anatomie fino ad allora dipinte dagli artisti nordici, utilizzando la più fluente linea di Parmigianino e degli Zuccari, di grande seguito fra i successivi pittori olandesi.¹⁹⁵

L'ascendenza di Blocklandt sul manierismo olandese è stata nuovamente trattata nella mostra sul *Beldeenstorm* del 1986, nella quale sono state esposte alcune delle sue opere, come la stampa di Philippe Galle tratta dalla sua *Ultima Cena* (fig. 2)¹⁹⁶ e i disegni con i quattro *Evangelisti* (fig. 17-18-19-20),¹⁹⁷ e dove viene descritto come anticipatore dell'arte di Spranger. Kloek ribadisce l'importanza del contatto diretto di Blocklandt con l'arte romana degli Zuccari e dell'Oratorio del Gonfalone, la stessa frequentata da Spranger mentre grazie all'influsso di Parmigianino sviluppò le sue tipiche figure aggraziate ed in pose eleganti che si imposero negli anni a venire.¹⁹⁸

La sua conoscenza dell'arte di Parmigianino è così incisiva che ha fatto ipotizzare a Nicole Dacos che Blocklandt si possa essere fermato in Emilia durante il viaggio del 1572 riportato da Van Mander. Forse soggiornò proprio nella Parma farnesiana, come fecero molti altri artisti fiamminghi in fuga dagli attacchi iconoclasti del 1566, grazie anche all'intermediazione di Margherita d'Austria, duchessa di Parma e già governatrice dei Paesi Bassi.¹⁹⁹ Uno di questi, Cornelis Loots, attivo nel palazzo di Giardino fra il 1563 e il 1566, lavorò anche nella sala d'Ercole a Caprarola nel 1569, vicino a Bartolomeus Spranger.²⁰⁰ Proprio il fatto di aver assimilato la maniera toscoromana attraverso l'elegante e artificiosa arte del Parmigianino, ha reso le figure di Blocklandt caratteristiche per la loro aggraziata linea flessuosa e per l'ideale di bellezza femminile ispirata dal Mazzola, ovvero figure slanciate dalla testa piccola in proporzione al corpo.²⁰¹ Il pittore olandese inoltre rielabora il profilo delle figure femminili di Parmigianino come si vede nella *Venere e Cupido*, oggi alla Narodni Galerie Praga, dove la dea svolge lo sguardo all'indietro come a volersi nascondere dallo spettatore, precludendo quasi del tutto la vista del suo profilo. Questo è un altro degli elementi di Blocklandt, che avrà molto seguito nei tardi manieristi olandesi, quali Bloemaert, Miereveldt, Wtewael e Goltzius.²⁰² La tipologia di profilo perduto potrebbe trovare un modello in una incisione attribuita alla scuola di Marcantonio

¹⁹⁵ Philippot 1970, pp. 239-240; seguono le stesse considerazioni di poco successive nella voce biografica nel dizionario di Michel Laclotte cfr. Vilain 1989, p. 364.

¹⁹⁶ Huygen van Meyer 1986a, pp. 419-420.

¹⁹⁷ Lucassen-Maeckert 1986b, p. 424.

¹⁹⁸ Kloek 1986, pp. 151-152.

¹⁹⁹ Dacos 1990, p. 34; artisti fiamminghi sono registrati nei libri di conti del palazzo del Giardino a Parma come Ulberto Melchiorre, dal 1565-1573, Arnaldo Fiammingo, dal 1565, e altri minori come Giovanni Smerlis e Ferraro Fiammingo, cfr. De Grazia 1992, pp. 273-274; il cardinale Alessandro Farnese apprezzava l'arte fiamminga, e più in generale nordica, dato che viaggiò nei Paesi Bassi, Germania e Francia, cfr. Andretta 1995, pp. 54-59.

²⁰⁰ De Grazia 1992, p. 273.

²⁰¹ Boon 1980, p. 36.

²⁰² Kloek 1986, p. 152; Plomp 1996, p. 21; Huvenne 1997, p. 250; Collareta 1998, pp. 198-199; Johns 2000, pp. 272-274; Liepmann 2002, pp. 93-94; Bievre 2015, p. 376.

Raimondi tratta da Raffaello, raffigurante la *Vergine che abbraccia Gesù*,²⁰³ dove Maria, abbracciando dolcemente il figlio, è presentata con questo particolare profilo. Le sue figure affusolate e leggere devono essere state particolarmente apprezzate, in special modo se messe al confronto con quelle più pesanti e rigide dei pittori precedenti, come le anatomie michelangiolesche di Van Heemskerck, e divennero modelli compositivi per gli artisti nordici a partire dagli anni novanta del XVI secolo.²⁰⁴

In merito alla sua preferenza verso le eleganze artificiali di Parmigianino, è stato preso in considerazione un possibile soggiorno di Blocklandt in Francia, a contatto con la scuola di Fontainebleau,²⁰⁵ e con l'arte di Primaticcio e Niccolò dell'Abate.²⁰⁶ L'ipotesi sarebbe rafforzata dalla presenza in Francia di un suo fratello musicista, e di un dipinto attribuito a Blocklandt, raffigurante una *Trinità con committenti*, databile al 1568 (fig. 3),²⁰⁷ ma è poi stata ridimensionata dato che l'arte di Primaticcio era diffusa e conosciuta dai fiamminghi come Frans Floris tramite la produzione incisoria.²⁰⁸ Blocklandt, inoltre, disegna delle figure umane dinamiche e in movimento in opposizione alla bidimensionalità decorativa delle pitture di Fontainebleau, la cui influenza deve essere stata di superficie.²⁰⁹

Nonostante questa rivalutazione da parte degli studi stranieri, la bibliografia italiana non ha mai intrapreso un approfondimento sulla figura di Blocklandt e del suo viaggio in Italia, pur tenendo presente l'oggettiva difficoltà di identificare e valutare le opere dei nordici a Roma, la cui attività era spesso subordinata agli italiani per una serie di ragioni. Molti artisti del nord Europa si formavano in botteghe dove si specializzavano in un genere pittorico e non erano abituati alla tecnica dell'affresco, considerata naturale e data per scontata in Italia, e, di conseguenza, venivano a loro richieste commissioni di ridotte dimensioni per le quali erano più considerati adatti, come ritratti o piccole immagini devozionali.²¹⁰

²⁰³ Bartsch, n. 28, 1985, p. 28.

²⁰⁴ Leeflang 2003, pp. 37-38, Le figure di Blocklandt possono essere considerati i prototipi per i gruppi gesticolanti e avvitati che iniziano a popolare le incisioni di Goltzius a partire dal 1582; De Bievre 2015, p. 376.

²⁰⁵ Kauffmann 1923, p. 200,

http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523141572_0044|LOG_0020&physid=PHYS_0211#navi

²⁰⁶ Antal 1975, p. 102; Lowenthal 1986, p. 39, la prima scuola di Fontainebleau contribuirono allo sviluppo del linguaggio di Blocklandt, facendo una sintesi degli idiomi italiano e francese in uno dei linguaggi più sofisticati nel nord in quel tempo; Meijer 1988, p. 33, la conoscenza del Parmigianino nel nord Europa passava anche dagli italiani attivi a Fontainebleau come il Primaticcio.

²⁰⁷ Vuyk 1942, p. 138; vedi scheda 2.

²⁰⁸ Jost 1960, pp. 54-55.

²⁰⁹ Philippot 1970, p. 239.

²¹⁰ Per queste riflessioni sulla difficoltà di trattare dei nordici in Italia cfr. Saporì 1993, pp. 87-88; Deve essere inoltre considerato che questi giovani artisti, una volta giunti in Italia, assimilavano diverse tendenze regionali, spesso in un limitato periodo di tempo, e che non sempre l'esperienza italiana, al ritorno nel paese d'origine, perdurava negli anni successivi. Nel periodo italiano i pittori si sforzavano di aderire alla maniera italiana per convenienza, rendendo ulteriormente difficile l'identificazione di personalità attive a fianco di quelle italiane.

Queste considerazioni possono essere valide per Blocklandt solo in parte. Benché il suo viaggio, stando a Van Mander, fu limitato all'incirca a sei mesi, quando scese in Italia nel 1572 Blocklandt aveva 39 anni ed era già un pittore affermato in patria, e non può essere incluso fra quei giovani artisti appena usciti dall'apprendistato e arrivati in Italia in cerca di committenza. Deve essere inoltre tenuto in considerazione che Blocklandt era nobile ed esponente di una famiglia impegnata in cariche pubbliche. Van Mander ricorda che scese in Italia insieme ad un non identificato orafo di Delft e che era solito accompagnarsi di un paggio. La sua permanenza a Roma deve essere quindi stata in qualche modo caratterizzata in modo diverso dagli altri artisti emigrati in città. Non si può escludere che possa essere stato ospite di qualche famiglia illustre e che abbia ricevuto un trattamento speciale in nome del suo ceto di appartenenza, forse proprio dal cardinale Alessandro Farnese.

La personalità artistica di Anthonie Blocklandt è stata inoltre giudicata come una delle ultime a continuare a dipingere pale d'altare nel momento in cui le proscrizioni di protestanti contro l'arte sacre divenivano sempre più invasive.²¹¹

Un artista dei Paesi Bassi del XVI secolo, peraltro di nobile rango, come Anthonie Blocklandt non poteva sottrarsi allo scontro religioso e politico in atto.

Karl Johns pone il suo studio sul pittore olandese proprio in relazione al complesso clima artistico e religioso dei Paesi Bassi. Il pittore di Montfoort, appartenente alla piccola nobiltà locale, si mosse in circoli più appartati rispetto agli altri pittori. Di fronte agli attacchi iconoclasti Blocklandt ribadì, secondo Johns, un'arte colta e raffinata, da coltivare per la propria edificazione personale e per perseguire un ideale estetico. I temi caratteristici e le forme delle sue opere mostrano che i suoi ideali rispondono ad un *Humanism devot*, alternativa retrospettiva, simbolica, idealista da contrapporre alla violenza e all'intolleranza del tempo. Blocklandt può essere considerato come il principale artista cattolico nel nord dei Paesi Bassi ormai divenuti integralmente protestanti.²¹²

Se negli iniziali sondaggi negli archivi di Parma, Roma e Napoli non sono ad ora stati trovati documenti che attestino il passaggio di Blocklandt a Roma o, più precisamente, nella corte farnesiana, si sono invece trovati contatti fra la famiglia Montfoort e quella Farnese anni prima il soggiorno romano di Blocklandt del 1572.

Un membro del casato olandese, Hendrick van Montfoort, procuratore della Nazione Germanica, fece richiesta a Paolo III Farnese di essere affiancato a Utrecht da un coadiutore, un certo Arnaldo Dominici, con diritto di successione.²¹³ Inoltre un oratore imperiale di *Montfoort* incontrò il cardinale Giovanni Morone, inviato da Paolo

²¹¹ Plomp 1996, p 21; Huvenne 1997, p. 251.

²¹² Johns 1996, pp. 2-5; p. 235.

²¹³ Van Kuyk 1912, pp. 939-940.

III Farnese alla Dieta da Spira nel 1542.²¹⁴ Questo dimostra l'attiva partecipazione della famiglia Montfoort in cariche ecclesiastiche e pubbliche, che gli portarono ad entrare in contatto con Paolo III Farnese, di cui, si ricorda, il cardinale Alessandro era il nipote.

²¹⁴ Von Pastor 1924a, pp. 440-441. Morone rimase particolarmente contrariato dalla tendenza degli oratori imperiali, fra i quali un Monfort, il cui nome non è specificato, a concedere alcune libertà ai protestanti in cambio della loro adesione contro gli ottomani. Von Pastor trascrive *Montfort* con una sola O ma non può di certo trattarsi del casato francese di Montfort dato che si parla specificatamente di un oratore imperiale.

El Greco

Le prime informazioni riguardo a Domenikos Theotokopoulos detto El Greco si devono a Giulio Mancini. Nelle sue *Considerazioni sulla pittura*, del 1620 circa, l'autore riporta che il giovane pittore giunse a Roma sotto il pontificato di Pio V dopo aver studiato *le cose* di Tiziano e che il suo stile così simile riscosse successo in *cose private*, tanto che un suo quadro fu scambiato per opera del Vecellio:

Sotto il pontificato di Pio V di s. m. venne a Roma che per tal rispetto comunemente era chiamato il Greco. Questo havendo studiato in Venetia et in particolare le cose di Titiano, era venuto a gran segno nella professione e quel modo di operare; onde, venutosene a Roma et in tempo che non v'eran molti huomini e quelli di maniera non così risoluta né così fresca come pareva la sua, pigliò grand'ardire, tanto più che in alcune cose private diede grande sodisfattione, delle quali se ne vede hoggi una appresso l'avvocato Lancilotti, qual da alcuni vien stimata di Titiano.

Mancini continua, scrivendo che El Greco ebbe parole negative di fronte al *Giudizio Universale* di Michelangelo:

Onde, venendo l'occasione di coprir alcune figure del Giudizio di Michelangelo che da Pio [V] erano state stimate indecenti per quel luogo, proruppe in dir che, se si buttasse a terra tutta l'opera, l'haverebbe fatta con honestà et decenza non inferiore a quella di bontà di pittura.

A causa di questa opinione azzardata, si inimicò l'ambiente artistico romano, tanto che dovette abbandonare Roma per la Spagna:

Onde, provocatisi tutti i pittori e quelli che si diletmano di questa professione, gli fu necessario andarsene in Spagna dove, sotto Filippo II operò molte cose di gran buon gusto. Ma sopravvenendovi Pelegrin da Bologna, Federico Zuccari et alcuni fiamenghi che con l'arte et con destrezza civile si portarono avanti, si risolse partirsi dalla corte e ritirarsi dove morì molto vecchio et quasi svanito nell'arte. Con tutto ciò fu huomo in vigor d'età d'haver luogo fra i migliori del suo secolo.²¹⁵

Roberto Longhi, pubblicando per la prima volta la biografia di El Greco del Mancini, considerò le informazioni fornite attendibili in quanto l'autore delle *Considerazioni sulla Pittura* le avrà potuto ottenere da Lattanzio Bonastri da Lucignano,²¹⁶ senese

²¹⁵ Mancini 1956, pp. 230-231.

²¹⁶ Longhi 1914, pp. 301-303.

come lo stesso Mancini,²¹⁷ che di lui scrisse la biografia poco prima di quella di El Greco, descrivendolo come un suo allievo.²¹⁸

La reazione così negativa di El Greco di fronte al celebre Giudizio sistino è in sintonia con le perplessità che Anthonie Blocklandt, il più anziano dei tre pittori della “fiammata mistica” di Federico Zeri, ebbe di fronte agli stessi affreschi, come riporta Van Mander,²¹⁹ delineando un’affinità tra i due artisti. Anche El Greco ha avuto un primo impatto negativo nei confronti della pittura del Buonarroti, che non gli ha però precluso, come si vedrà più avanti, di sviluppare un rapporto conflittuale e controverso con Michelangelo, uno dei maestri del Cinquecento con il quale tutti gli artisti, italiani e stranieri, dovettero confrontarsi.

Il giudizio negativo e così avventato di El Greco su un maestro universalmente ammirato come Michelangelo è stato poi ripreso anche dalla successiva storiografia spagnola.

In particolare, Francisco Pacheco, nel suo trattato *Arte de la Pintura* del 1649, conferma l’opinione negativa di El Greco sul Buonarroti. Pacheco, che condivideva la concezione toscana dell’arte basata sul disegno, ebbe modo di conoscere di persona l’anziano pittore a Toledo nel 1611, il quale riaffermò che la parte più difficile della pittura è il colore, il *colorido*, invece che il disegno, *debuxo*, e che Michelangelo era un brav’uomo ma che non sapeva dipingere.²²⁰

Nel secolo successivo è Antonio Palomino a stigmatizzare la posizione di El Greco contro Michelangelo. Al contrario di Pacheco, Palomino non si stupisce della critica del cretese contro il Buonarroti dato che El Greco era orgoglioso del suo stile stravagante e non poteva piacergli quello di Michelangelo, così diverso dal suo. Nel complesso della biografia dedicata a El Greco Palomino si dimostra severo, descrivendo la pittura del cretese *despreciable y ridicula*, sia per il disegno disgiunto, *descoyuntado*, sia per la poca sostanza del colore, *desabrido de color*, dovuto al proposito di El Greco di differenziarsi per *extravagancia* da Tiziano, con il quale veniva spesso confuso. Dopo questo affondo negativo Palomino loda il cretese solo come ritrattista.²²¹

Le fonti dei secoli XVII-XVIII mancano di precise informazioni sulle opere che El Greco fece in Italia. Palomino elenca soltanto i dipinti realizzati in Spagna, le opere giovanili eseguite prima a Venezia e poi a Roma sono trascurate. L’unico ad accennare ad una committenza privata in Italia, per la quale sarebbero state fornite

²¹⁷ Panayotis 2007, p. 80.

²¹⁸ Mancini 1956, pp. 229-230. Vedi capitolo III *La “fiammata mistica” allargata* p. 247.

²¹⁹ Van Mander 2000, p. 254.

²²⁰ Pacheco 2009, p. 349.

²²¹ Palomino 1742, pp. 37-40, consultabile on-line:

https://books.google.it/books/ucm?vid=UCM5323749759&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=it#v=onepage&q&f=false; Palomino 1987, pp. 82-86.

opere di dimensioni ridotte, è Giulio Mancini. Soltanto a partire dalla seconda metà del XIX secolo, alcuni documenti riguardanti il periodo italiano di El Greco vennero pubblicati gettando luce sulla sua produzione romana.

Si deve ad Amadeo Ronchini la pubblicazione della lettera di presentazione di El Greco scritta dal miniatore croato Giulio Clovio per il cardinale Alessandro Farnese, datata al 16 novembre 1570, con la quale il cretese viene descritto come un valente allievo di Tiziano, abile nei ritratti:

A dì 16 di 9bre 1570.- è capitato in Roma un giovane Candiotto, discepolo di Titiano, che a mio giuditio parmi raro nella pittura; et, fra l'altre cose, egli ha fatto un ritratto di se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l'ombra di V. S. Ill.ma et Rev.ma senza spesa altra del vivere, ma solo de una stanza nel Palazzo Farnese per qualche poco di tempo, cioè per fin che egli si venghi ad accomodare meglio. Però La prego et supplico sia contenta di scrivere al Co. Lud.co suo Maiord.o che lo provegghi nel detto Palazzo di qualche stanza ad alto; che V. S. Ill.ma farà un'opera virtuosa degna di Lei, et io gliene terrò obligo. Et le bascio con reverenza le mani

Di V. S. Ill.ma et Rev.ma

Humilissimo ser.tore

Don Julio Clovio

Confermando le parole di Mancini sulla formazione veneziana del cretese, la lettera di Clovio segna la data in cui El Greco entrò nella corte Farnese a Roma.²²²

Il pittore cretese ebbe quindi modo di conoscere le collezioni del cardinale nonché quelle di Clovio stesso, comprendenti alcuni disegni di Michelangelo o copie da lui tratte.²²³

A questi anni risalgono con certezza solo alcune opere di El Greco di proprietà del bibliotecario del cardinale Alessandro, Fulvio Orsini.²²⁴ La sua collezione era composta da dipinti, disegni e reperti antichi ed era conservata a palazzo Farnese. Quando Orsini morì nel 1600 lasciò la sua collezione, come si legge nel suo testamento, conservato alla Biblioteca Ambrosiana, al cardinale Odoardo Farnese, come segno di riconoscenza verso i suoi zii cardinali Ranuccio e Alessandro. Fra le varie opere elencate nell'inventario, vi sono sette dipinti di El Greco di cui rimangono il *Monte Sinai*, nel Museo di Candia, e il *ritratto di Giulio Clovio*, oggi a Napoli nel Museo Nazionale di Capodimonte (fig. 64). A questi bisogna aggiungere

²²² Ronchini 1865, pp. 267-270. La lettera si conserva nell'Archivio di stato di Parma, Epistolario scelto, b. 19.

²²³ Bertolotti 1882, pp. 259-279.

²²⁴ Robertson 1996, p. 577; Cellini 2010, pp. 249-253.

un ritratto di *giovane con una berretta rossa*, più quattro quadretti su rame con i ritratti del *cardinal Alessandro*, il *cardinale Ranuccio di S. Angelo*, il *cardinal Bessarione* e di *Papa Marcello II Cervini*.²²⁵ Questo elenco conferma le parole di Clovio sul talento del cretese nell'arte della ritrattistica. Ma, eccetto il ritratto di quest'ultimo conservato a Napoli, gli ultimi cinque ritratti non sono più invece rintracciabili, rendendo ancor più difficoltosa l'analisi delle sue opere romane.²²⁶

La collezione dell'Orsini confluì quindi in quella del cardinale Odoardo Farnese, che nel corso dei secoli successivi fu soggetta a vari trasferimenti e dispersioni, rendendo difficile rintracciare i quadri e i disegni allora presenti.²²⁷

Nell'inventario del palazzo Farnese del 1644 già questa serie di ritratti non figuravano più, tranne il *ritratto di Giulio Clovio*, oggi a Capodimonte:

Un quadro in tela con cornice di noce intagliata, dentro il quale è il ritratto di Giulio Clovio, tenendo nella mano destra un offitio di miniatura, mano d'esso D. Giulio

E anche il ritratto di *giovane che soffia su un tizzone*, altrimenti detto in Spagna *Soplòn*, sempre a Capodimonte:

Un quadro in tela con cornice di noce dentro al quale è dipinto un Giovane che biffa in un tizzone acceso per accendere un lume, di mano del Greco

Era inoltre presenta la *Guarigione del Cieco*, (fig. 65) poi confluita nella Galleria Nazionale di Parma:

*Un quadro in tela con cornici di noce, dipinto un Christo che illumina il cieco nato in una prospettiva fatta a portico con Apostoli, et altre figure, mano antica buona.*²²⁸

Una delle oggettive difficoltà riguardo allo studio su El Greco è proprio la ricostruzione cronologica dei suoi dipinti realizzati in Italia, prima di essere documentato a Toledo a partire dalla metà del 1577 per l'*Espolio* nella sagrestia della cattedrale di Toledo,²²⁹ e dall'8 agosto dello stesso anno per il retablo in Santo Domingo El Antiguo.²³⁰

²²⁵ De Nolhac 1884, pp. 427-436.

²²⁶ Un approfondito studio sulla collezione dell'Orsini si deve a: Hochmann 1993, http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1993_num_105_1_4251, dove si rintracciano alcune delle opere a lui appartenute ma non questa serie di ritratti di El Greco. Sul rapporto di El Greco con Fulvio Orsini cfr: Robertson 1995a.

²²⁷ Bertini 2010, pp. 133-143.

²²⁸ Jestaz 1994b, pp. 170-172, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, 1853 (II), fasc. VIII.

²²⁹ Perez Sedano 1914, p. 76 nota 1 e 128, <https://archive.org/stream/notasdelarchivod00prez#page/76/mode/2up>

²³⁰ San Roman Fernandez 1934, p. 4-5.

La ricostruzione cronologia dei dipinti eseguiti da El Greco in Italia si è rivelata complessa per via della scarsità di documenti ed è stata attuata, nel corso degli anni, attraverso il riconoscimento stilistico, e resa ancora più difficile per la presenza di diverse redazioni di uno stesso soggetto, come *La Guarigione del Cieco* di Dresda (fig. 67), Parma (fig. 65) e New York (fig. 68), *La Cacciata dei Mercanti dal tempio* di Washington e Minneapolis (fig. 72), le due versioni del *Crocifisso* (fig. 84-85) entrambe in collezioni private, le due *Pietà* di Philadelphia e dell'Hispanic Society (fig. 91-92), le varie versioni della *Deposizione* (fig. 89-90) In questi ultimi soggetti riferiti alla Passione di Cristo viene fuori, come si vedrà, l'evidente confronto di El Greco con modelli michelangeloeschi nonostante la premessa ostilità; un rapporto quello del cretese con il Buonarroti che con l'avanzare degli studi diverrà sempre più significativo e caratteristico del pittore. Da questo nucleo di opere italiane vanno poi individuate quelle da collocare precisamente al periodo romano, che, come si è detto, inizia con la lettera di Clovio del 1570 fino alla partenza per la Spagna. Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX gli studi stranieri provarono a ordinare un catalogo delle opere del pittore cretese potenzialmente eseguite in Italia, spesso con attribuzioni erronee o improprie. Tuttavia in diversi interventi ritornavano quasi sempre alcuni quadri dell'artista, come le serie della *Cacciate dal tempio* e della *Guarigione del Cieco* (fig. 65), la *Pietà* di Philadelphia (fig. 91), il cosiddetto *Soplòn* e il *ritratto di Giulio Clovio* (fig. 64) e quello di *Vincenzo Anastagi*, pur se a volte giudicati in maniera negativa per l'irregolarità e l'eccentricità, rispetto ai grandi maestri del Rinascimento italiano.²³¹

La bibliografia italiana cominciò a individuare gli eventuali quadri del Theotokopoulos potenzialmente eseguiti in Italia partendo dalla pubblicazione di Roberto Longhi, nel 1914, della biografia di El Greco scritta da Mancini, che fece riflettere sull'influenza del manierismo romano sul giovane cretese dopo la formazione nella bottega di Tiziano. La fonte di Mancini fu giudicata attendibile da Longhi, dato che il medico e collezionista d'arte avrà potuto conoscere l'unico allievo che El Greco ebbe a Roma, Lattanzio Bonastri da Lucignano, quest'ultimo senese proprio come Mancini, che scrisse anche la sua biografia.²³² Longhi però si domandò se la data della partenza per la Spagna non fosse da anticipare ad alcuni anni prima del 1576 come generalmente dedotto, dato che la critica del cretese a Michelangelo cadde, secondo Mancini, sotto il pontificato di Pio V, e Baglione, la cui raccolta di vite parte proprio dal 1572, difatti non cita El Greco.²³³ Al problema prettamente

²³¹ Hadjinicolau 1999a, pp. 71-103.

²³² Mancini 1956, p.

²³³ Longhi 1914, pp. 301-303.

attributivo si aggiunse quindi quello della precisa data di partenza del pittore dall'Italia alla volta della Spagna.

Nonostante un secondo accenno di Longhi sull'influenza del manierismo romano sul giovane El Greco,²³⁴ seguito da un'analogia riflessione di Antal,²³⁵ che come si è visto sono stati alla base della formulazione della "fiammata mistica" di Zeri²³⁶ il periodo trascorso a Roma nell'ambiente farnesiano dell'artista cretese era rimasto indefinito e nebuloso, così come i dipinti ad esso correlati.

Le opere date a El Greco venivano sempre fatte ricondurre al suo periodo veneziano per via del cromatismo veneto, pur mantenendo le irregolarità peculiari dei madonneri bizantini,²³⁷ tralasciando il contatto del pittore con l'arte romana.

Con l'avanzare di scoperte e proposte attributive, spesso riferibili al periodo di apprendistato nella bottega veneziana di Tiziano, si fece strada l'ipotesi di un secondo soggiorno a Venezia di El Greco dopo aver lasciato la corte farnesiana e prima della definitiva partenza per la Spagna. Questo ritorno di El Greco nella città lagunare fu ipotizzato inizialmente da Zottmann nel 1906²³⁸ ed è stato proposto in Italia da Rodolfo Pallucchini. Lo studioso riconobbe la mano di El Greco nel Trittico della Galleria Estense di Modena, che dimostra la rielaborazione del giovane cretese delle fonti incisive conosciute in Italia e databile alla fine degli anni sessanta del XVI secolo. L'*Adorazione dei pastori* di El Greco della raccolta Willumsen a Copenaghen, che deriva dall'incisione di Cornelis Cort tratta da una composizione di Taddeo Zuccari del 1567, è stilisticamente vicina al Trittico di Modena che è perciò da datarsi all'incirca a quell'anno, quando il pittore era nella bottega di Tiziano. Pallucchini convenne poi con il ritorno di El Greco a Venezia, dopo il periodo trascorso a Roma, a causa della presenza di parole venete nel documento per il retablo di Santo Domingo El Antiguo del 1577, collocando a date molto alte, al 1575 circa, la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72) e la *Guarigione del cieco* di Parma (fig. 65).²³⁹

Lo studioso assegnò le poche opere note al secondo soggiorno veneziano per la loro vicinanza al Tintoretto²⁴⁰ o al primo periodo spagnolo,²⁴¹ pur riconoscendo l'evidente incontro di El Greco con Michelangelo nella *Deposizione* della collezione Broglio (fig. 89), all'epoca a Parigi.

²³⁴ Longhi 1920, p. 88.

²³⁵ Antal 1975, pp. 207-256.

²³⁶ Vedi Capitolo I *Anthonie Blocklandt, El Greco, Giovanni de'Vecchi e la "fiammata mistica"* p. 8.

²³⁷ Bettini 1933, p. 37.

²³⁸ Zottmann 1906, p. 67, consultabile on-line:

<https://archive.org/stream/diechristlicheku03geseuoft#page/66/mode/2up>

²³⁹ Pallucchini 1937, pp. 5-18; Pallucchini 1945, pp. 259-261; dopo questo intervento, nell'opera di El Greco sono stati individuati altri modelli tratti da stampe da Fiocco 1951, pp. 116-121.

²⁴⁰ Pallucchini 1952, pp. 47-56; Pallucchini, 1953a, p. 17; Pallucchini 1958, pp. 130-137.

²⁴¹ Pallucchini 1950, pp. 58-59, fig. 58.

Pallucchini sottolineò di nuovo la dipendenza da Michelangelo nella *Pietà* di El Greco a Philadelphia (fig. 91), che definì un *urlo cromatico*, la cui esecuzione è per questo da collocarsi agli anni romani. Lo studioso provò quindi a individuare le opere realizzate a Roma, il *Monte Sinai*, il *Ritratto di ragazzo che soffia su un tizzone*, la *Cacciata dei mercanti* della collezione Cook, oggi a Washington, il *San Francesco* della collezione Zuloaga e chiaramente il *ritratto di Giulio Clovio* a Napoli (fig. 64), mentre al secondo soggiorno veneziano andrebbero ascritte la *Cacciata dei mercanti* di Minneapolis (fig. 72), la *Guarigione del cieco* di Parma (fig. 65), la *Pietà* dell'Hispanic Society (fig. 92) e i ritratti di Copenaghen (fig. 101) e di *Vincenzo Anastagi*. La *Deposizione nel sepolcro* della collezione Broglio (fig. 89) a Parigi potrebbe invece essere stata la prima opera dipinta all'arrivo in Spagna.²⁴²

Nonostante il tentativo di ordinare il catalogo italiano del cretese, si continuò nel corso degli anni cinquanta ad attribuire con larga facilità all'artista altre tavole, in realtà da attribuire ad altre mani di anonimi pittori greci operanti nei territori sotto il controllo della Serenissima,²⁴³ molte delle quali infatti vennero in seguito respinte.²⁴⁴

Ma queste numerose opere giovanili assegnate al Theotokopoulos erano contraddistinte da un cromatismo veneto e da un antinaturalismo bizantineggiante che ben si confacevano alle già note opere spagnole, perché sembravano anticiparle, e contribuivano a mettere in secondo piano il ruolo giocato dalla maniera romana.

La monografia di Guido Ballo sul cretese trattò infatti sinteticamente le opere ascrivibili agli anni romani dell'artista, limitandosi al *ritratto di Clovio* (fig. 64), al *ragazzo che soffia su un tizzone ardente* e alla *Guarigione del Cieco* (fig. 65) e alla *Cacciata dei mercanti del tempio*, rimarcandone il dinamismo e la pennellata veneta, le cui caratteristiche le fanno ricondurre a Venezia. Questi dipinti databili agli anni italiani, giunse a dire l'autore, non sarebbero nemmeno fra i più significativi di El Greco. Però Ballo fu uno dei primi a riflettere sul rapporto fra il Theotokopoulos e il Buonarroti, affermando che il giovane pittore, al di là della critica contro il *Giudizio Universale*, non poté non rimanere in qualche modo affascinato dall'arte di Michelangelo, come difatti dimostra la presenza del suo ritratto insieme a Tiziano, Clovio e Raffaello nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72) da datare al 1572 circa. Affermò che El Greco giunse a sviluppare la sua arte così particolare che lo ha contraddistinto grazie all'uso espressivo del colore appreso a Venezia, unito alla linea deformante di Parmigianino, dei Romanisti e alle ricerche luministiche del Correggio. Questo confluire di diverse tendenze apprese in Italia spiegherebbe il perché dello sviluppo di uno così stile enfatico in Spagna, che sembra

²⁴² Pallucchini 1953b, pp. 24-39.

²⁴³ Soria 1954, pp. 213-221, p. 216; Pallucchini 1958, pp. 130-137.

²⁴⁴ Puppi 1963, p. 26; Ragghianti 1987, p. 51; Puppi 1995b, p. 394.

riconducibile al clima religioso del periodo, più specificatamente per Ballo alla spiritualità dei Gesuiti.²⁴⁵

Nella prima metà del XX secolo gli studiosi stranieri si rivolsero alle opere del periodo spagnolo,²⁴⁶ limitandosi a considerare solamente il ritratto di *Giulio Clovio* (fig. 64) la *Cacciata dal tempio* (fig. 72) e la *Guarigione del Cieco* (fig. 65) per la produzione italiana di El Greco, la quale, per altro, non esprimerebbe al meglio le pretese dell'artista, e descrivendo la sua originale personalità spesso in termini romantici o dando troppo risalto al suo temperamento eccentrico.²⁴⁷ In questi anni anche la bibliografia spagnola trascurava gli anni romani di El Greco e si preoccupava, più agevolmente, del ben più vasto e ricco gruppo di opere spagnole della maturità del pittore, che copre un periodo di trentasette anni, dal 1577 al 1614, quando il cretese morì.

Si iniziò solo a evidenziare le differenze stilistiche fra le diverse redazioni della *Guarigione del Cieco* e della *Cacciata dei mercanti dal tempio*, collocando le prime versioni delle due a Venezia e le seconde a Roma, dove il cretese si avvicinò a Michelangelo,²⁴⁸ ma sostanzialmente non tenendo in considerazione altre opere da ricondurre agli anni italiani e soprattutto a quelli romani. Allo stesso modo anche oltreoceano si prese in considerazione la personalità di El Greco della maturità spagnola, a partire dal retablo di Santo Domingo el Antiguo,²⁴⁹ o quando si argomentava cosa El Greco potesse aver appreso in Italia lo si faceva solo per spiegare l'originalità del suo linguaggio, data la sua formazione artistica avvenuta fra l'oriente bizantino e il Rinascimento italiano.²⁵⁰

Dopo queste considerazioni discontinue e sporadiche, soltanto nel 1958 si approntò un puntuale studio sul soggiorno a palazzo Farnese del giovane El Greco ad opera di Elizabeth du Gue Trapier che legò saldamente le due *Pietà* di New York e Philadelphia (fig. 91-92), la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72) e la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65) al periodo romano, in quanto ispirati a modelli michelangeloeschi, alla statuaria e all'architettura antica.²⁵¹

La monografia di Harold Wethey, pur criticata Longhi, ha contribuito a delineare meglio il *corpus* delle opere di El Greco da collocare nel periodo romano, legandole al riflesso che l'arte antica e quella tosco-romana potevano aver avuto sul pittore.²⁵²

Longhi aveva appena ampliato il catalogo delle opere del cretese, identificando in

²⁴⁵ Ballo 1952, pp. 43-54.

²⁴⁶ Legendre- Hartmann 1937.

²⁴⁷ Grappe 1948, pp. 16-28.

²⁴⁸ Cossio 1965, pp. 52-74; Sánchez Cantón 1961, pp. 19-20, tav. III.

²⁴⁹ Matthews 1960, pp. 1-3

²⁵⁰ Bronstein 1963, pp. 9-26.

²⁵¹ Du Gue Trapier 1958, pp. 73-90.

²⁵² Wethey 1962.

collezione privata un suo *Crocifisso* su rame (fig. 84), supporto già usato dal pittore nei perduti ritratti appartenuti all'Orsini e diffuso nelle opere dei michelangioteschi a Roma.²⁵³

Anche Lionello Puppi contribuì a respingere alcune opere date erroneamente a El Greco, convenendo con Pallucchini sul ritorno dell'artista a Venezia dopo aver lasciato Roma a causa della sua imprudente critica contro il Giudizio sistino.²⁵⁴

L'ipotesi del ritorno a Venezia fu subito messa in discussione da Coffin sulla base del presunto riconoscimento di El Greco in un personaggio menzionato da Pirro Ligorio nel manoscritto *Trattato di Pirro Ligorio, Patrizio Napolitano, Cittadino Romano su alcune cose pertinenti alla Nobiltà delle Antiche Arti*, rimasto inedito. Ligorio cita un *goffo forestiero* insieme al suo compagno *oltramarino*:

Questo accordatosi con un' goffo forestiero, usa infinite insolenze con quello, et fanno tanti intoppi quanto possano, per far morire gli huomini dabene di disascio; talche per loro desiderio farebbe da fosse ogni uomo distrutto più tosto, che havessi lume di far bene senza esso et senza il suo compagno uenuto a Roma oltramarino. L'uno di essi vuole, con esser' detrattore d'ogni gentilezza tenuto et stimato il primo sapiente, et lo meglio' conoscitore di disegno, e si prosume tanto dise istesso, che non conosce, ch'egli non seppe tirare una linea, non che la sappi dare ad'intendere per regola di ammaestrare, l'altro con la fede che ha à costui; et per ambittione di parere di far qualche cosa, et per li vezzi suoi, per la magnificenza per la riputatione che si reca, di signore si fa curioso delle goffagini delli piu sciocchi meccanici che si trovano; et certo havemo veduto se è scoperto ignorante et alieno d'ogni cosa eccellemtte

Ligorio ebbe questa discussione sul disegno quando tornò brevemente a Roma da Ferrara nel 1573. Il *goffo forestiero* e il compagno *oltramarino* sono stati identificati da Coffin rispettivamente con Giulio Clovio e il giovane El Greco che, se così fosse, nel 1573 sarebbe stato ancora a Roma.²⁵⁵

L'identificazione dell' *oltramarino* con El Greco è rifiutata da Puppi che ha poi fortemente continuato a sostenere il ritorno a Venezia, necessario per spiegare la "riaccensione" cromatica di tanti dipinti risalenti al periodo italiano, o all'arrivo in Spagna, come le due *Pietà* (fig. 91-92), la *Deposizione* della collezione Broglio (fig. 89), il *Crocifisso* della collezione Piasecka Johnson (fig. 85) e il *S. Francesco*

²⁵³ Longhi 1963, pp. 49-56.

²⁵⁴ Puppi 1963, pp. 25-29.

²⁵⁵ Coffin 1964, pp.191-210. Il manoscritto si trova in Archivio di Stato di Torino, MS. J. a. III 10, vol. VIII, fol. 9v.

all'Istituto Orsola Benincasa di Napoli (fig. 81).²⁵⁶ Un ritorno a Venezia sarebbe stata l'occasione anche per l'esecuzione del ritratto, oggi a Copenaghen, il cui individuo sarebbe da identificarsi con Andrea Palladio (fig. 101),²⁵⁷ e spiegherebbe meglio l'influenza di Jacopo Tintoretto.²⁵⁸ Inoltre ha ipotizzato una sosta del cretese a Parma dove avrà dipinto la *Guarigione del Cieco*, conservata nell'omonima galleria (fig. 65), a causa della presenza dei ritratti di Alessandro Farnese il duca, nipote del gran cardinale Alessandro Farnese, e di Juan d'Austria, incontratisi nel 1574 nella capitale del ducato farnesiano.²⁵⁹

Gli studi hanno continuato ad indagare sull'influenza di Michelangelo sul cretese, pur tenendo presente questo secondo soggiorno veneziano.²⁶⁰

Va sottolineato che a studiare l'approcciarsi del Theotokopoulos alla maniera michelangiolesca, sia stata, per prima e soprattutto, la bibliografia straniera, a partire dalla seconda metà del Novecento.

Nonostante le parole avverse di El Greco contro il Giudizio Sistino, nel proseguire degli studi è stata evidenziata un'inevitabile attrattiva del cretese verso le opere di Michelangelo, mostrando per quest'ultimo un rapporto controverso e ambiguo

L'arte del Buonarroti non è ravvisabile solo nelle opere italiane del cretese ma anche nelle prime commissioni toledane, dove una figura di un apostolo presente nel quadro dell'*Assunta*, oggi all'Art Institute di Chicago, nel retablo per la chiesa di Santo Domingo El Antiguo, è ripresa da El Greco dall'intimorito *San Pietro* che riconsegna le chiavi al Cristo giudice nel *Giudizio Universale*.²⁶¹

In un'altra tavola appartenete sempre al retablo per Santo Domingo El Antiguo, raffigurante la *Trinità*, si riconosce il modello michelangiolesco della *Pietà Bandini* (fig. 93) all'epoca a Roma.²⁶²

A dispetto dell'ostilità verso gli affreschi della Cappella Sistina, El Greco dimostra di studiare bene l'opera di Michelangelo, dato che sono vari i modelli e i riferimenti recuperati. Sul finire degli anni sessanta, in uno dei momenti più fecondi per gli studi su El Greco a Roma, fu ritrovata sul mercato la copia delle *Vite* vasariane, donatagli da Federico Zuccari nel 1586, nella quale il pittore cretese annotò considerazioni e

²⁵⁶ Puppi 1967, p. 5; Puppi 1984, pp. 133-151; Puppi 1995a, pp. 251-254; Puppi 1995b, pp. 393-396; Puppi 1996a, pp. 29-35; Puppi 1999a, pp. 345-356; Puppi 1999b, pp. 103-104; Puppi 2005, p. 74; Puppi 2007, p. 33; Puppi 2015a, pp. 31-34.

²⁵⁷ Puppi 1976, p. 26; Puppi 2008, pp. 225-226.

²⁵⁸ Puppi 1996a, pp. 29-35.

²⁵⁹ Puppi 1997, pp. 285-296; Puppi 1999a, pp. 345-356; Puppi 1999c, pp. 1119-1128; Puppi 2012, consultabile on-line: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1084.

²⁶⁰ Pallucchini 1964.

²⁶¹ Braham 1966, pp. 307-308.

²⁶² Questo riferimento è stato argomentato all'interno di uno studio dedicato specificatamente al fra El Greco rapporto con Michelangelo in occasione del ritrovamento della sua copia vasariana delle *Vite* cfr: Xavier de Salas 1967, pp. 22-25.

giudizi su vari artisti italiani, che aiutano a comprendere il pensiero artistico del Theotokopoulos.²⁶³ Nelle postille si evidenzia l'apprezzamento di El Greco per i disegni che Michelangelo aveva fatto per Tommaso Cavalieri, quali *Ganimede*, *Tizio e Fetonte*, dove scriveva:

*y lo meyor que sapeva hazer era ésto y sin comparación
(e il meglio che sapeva fare era questo e senza paragone)*²⁶⁴

Non è da escludere che El Greco avesse dipinto una tavola raffigurante Fetonte come parrebbe indicare la poesia intitolata *Dipintura Goffa dal Greco* di Giovanbattista Marino, ne *La Galeria* edita da Ciotti a Venezia nel 1620,²⁶⁵ che recita:

*Due tavole dipinte, sciocco pittor,
Deucalione in quella, Fetonte in questa finse,
Fornita opra sì bella;
Chiedea qual fusse del suo bel disegno,
prezzo conforme, e degno.
Gli rispose l'oracolo per gioco,
l'una merita l'acqua, e l'altra il foco*²⁶⁶

Gli elementi della rima su El Greco, l'acqua e il fuoco, sono un chiaro riferimento ai soggetti raffigurati, Deucalione e Fetonte, il primo sopravvissuto al diluvio insieme alla moglie Pirra, il secondo fulminato da Giove per aver incendiato la Terra, guidando in mal modo il carro del Sole del padre Apollo.²⁶⁷

Il Marino sfrutta questi elementi che colpirono rispettivamente i due personaggi della mitologia antica per stroncare in maniera irriverente le due tavole di El Greco, facendo dire all'oracolo che queste meritano le vicende dei due protagonisti che

²⁶³ Le note di El Greco alla sua copia delle *Vite* di Vasari furono pubblicate integralmente nel 1992. Cfr: De Salas-Marias, 1992, e più recentemente Marias 2017b. De Salas ipotizza un soggiorno a Firenze, Cfr: De Salas 1992, p. 44; Un catalogo completo dei libri appartenuti a El Greco è stato pubblicato da Riello 2014.

²⁶⁴ De Salas 1992, p. 45; Marias 2017b, p. 313.

²⁶⁵ Ferrero 1954, pp. 9-10, e p. 573. Marino scrisse *La Galeria* suddividendole, come si evince dal titolo, in due parti, pitture e sculture. La prima dedicata alle pitture è a sua volta organizzata in Favole, Istorie, Ritratti e Capricci. *La Galeria* fu inizialmente pensata prima del 1600 a Napoli e pubblicata in una prima redazione nel 1602, la quale però non soddisfò l'autore che fece rieditare dal Ciotti la sua opera a Venezia nel 1620.

²⁶⁶ Marino 1620, p. 268, consultabile on-line:

https://books.google.it/books?id=eVpQP_2mHAsC&printsec=frontcover&dq=giovan+battista+marino&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=greco&f=false, esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale di Torino. Segnalato da Pallucchini nel 1953.

²⁶⁷ Pieri 1979, p. 171. L'idea di scrivere un poema dedicato ad opere d'arte era già stata preannunciata nelle *Rime*, edite nel 1602, e testimoniata ulteriormente dal cosiddetto Codice di Torino (Biblioteca Reale di Torino, miscellaneo n. 288), all'incirca dello stesso periodo, dove già compare la *Dipintura goffa del Greco*, p. 251.

rappresentano. Perciò la prima opera con *Deucalione* dovrebbe finire nell'acqua, quasi ad affogare al posto dello scampato protagonista, mentre il *Fetonte* dovrebbe addirittura finire bruciato come l'incendio provocato dall'incauto figlio di Apollo.

Già dal titolo di questa poesia ben si capisce come Marino avesse un giudizio molto negativo su El Greco, che viene apostrofato come *sciocco pittor*. È ignoto dove l'autore abbia visto questi due ignoti quadri di El Greco, però si può presumere che il Marino li abbia potuti conoscere a date precoci, alla fine del XVI secolo, quando il Theotokopoulos era ancora in vita a Toledo e i suoi quadri erano ancora in circolazione. Non è dato sapere se il *Fetonte* citato dal poeta fosse ispirato effettivamente a quello disegnato da Michelangelo, che El Greco dimostrò di conoscere e di apprezzare, ma la sua presenza, insieme all'altrettanto ignoto *Deucalione*, costituisce la più precoce fonte in cui dei dipinti del cretese siano citati, subito dopo la serie di opere presenti nel testamento del bibliotecario Fulvio Orsini del 1600 e quindi pressoché contemporaneo.

Leggendo le postille si comprende anche che il cretese fu colpito dalle sculture di Michelangelo e, in particolare, lodò quella di *Lorenzo de' Medici* nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, insolitamente in accordo con Vasari, facendo inoltre sospettare che El Greco si sia recato nella città medicea.²⁶⁸

A testimonianza di ciò vi sarebbe un disegno fin dal 1929 attribuito a El Greco, conservato alla Graphische Sammlung di Monaco di Baviera che riproduce la figura del *Giorno*, statua scolpita da Michelangelo nelle Tombe Medicee in San Lorenzo.²⁶⁹

L'esecuzione del disegno avvenuta durante quest'ipotetico passaggio del cretese a Firenze venne poi messo in discussione dal fatto che la copia del *Giorno* raffigurata sul foglio differisce dalla scultura fiorentina, che è sdraiata sul sarcofago della tomba di Giuliano de Medici mentre nel disegno è posta in verticale e ruotata frontalmente ed è, per di più, chiaroscurata come se fosse illuminata artificialmente da destra. Ciò fece pensare che il cretese avesse copiato uno di quei modelli di creta rappresentanti composizioni di Michelangelo diffusi a Venezia, noti ad Alessandro Vittoria e usati da Jacopo Tintoretto.²⁷⁰ Questo fece mettere in dubbio che El Greco potesse aver visitato di persona Firenze, anche a causa della tecnica pittorica del disegno che rimanda ai simili risultati della produzione grafica di Tintoretto.²⁷¹ Ma la scoperta delle sua copia delle *Vite* con le relative postille scritte a margine confermerebbero, come si è già detto, la sosta del cretese nella città toscana e la sua visita alle Tombe

²⁶⁸ De Salas 1992, p. 44; Marias 2017b, pp. 303-313.

²⁶⁹ Baumeister 1929, pp. 201-203, consultabile on-line:

http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523132190_1929_6|log18&physid=phys209#navi

²⁷⁰ Kehrer 1935, pp. 283-286, consultabile on-line:

<http://search.proquest.com/docview/1302165542/E6EFB81251D94B56PQ/2?accountid=9652>.

²⁷¹ Sanchez Perez 1970, tav. II, p. 81.

Medicee a San Lorenzo.²⁷² Ciò non toglie che El Greco potesse aver già conosciuto le anatomie di Michelangelo a Venezia tramite copie e derivazioni ma la visita diretta delle opere a Firenze, e poi a Roma, avrà indubbiamente avuto maggior rilevanza sulla mente del cretese. Nell'ambito del particolare rapporto di El Greco verso il Buonarroti, questo foglio con il *Giorno* è ulteriore testimonianza dell'apprezzamento del primo della scultura del secondo. La formazione veneziana del Theotokopoulos e la sua difesa del colore dal disegno toscano fanno sì che una figura così michelangiotesca e scultorea come quella del *Giorno* sia resa, in questo disegno, in un modo insolitamente pittorico.

Emerge dalle postille il rapporto conflittuale di El Greco nei confronti di Michelangelo che ammirava, per i disegni e per la statuaria, senza però apprezzare la predilezione dei fiorentini per il predominio della linea a discapito soprattutto del colore.²⁷³ Vi si esprime l'ammirazione di El Greco per l'arte di Correggio, un dato che potrebbe suggerire un suo passaggio a Parma.²⁷⁴ Il cretese annotò, a lato della descrizione della Maddalena presente nella *Madonna di San Girolamo*:

Estas es la figura unica de la pintura

Alla fine della vita del Correggio Vasari scrisse che:

e fu cagione che la Lombardia aprisse per lui gl'occhi dove tanti belli ingegni si son visti nella pittura

ed El Greco scrisse seccamente, sul bordo della pagina, che i toscani non se ne accorsero invece mai, a testimoniare una volta di più la sua diffidenza verso la pittura toscana:

*Los toscanos nunca los abrieron*²⁷⁵

L'ammirazione per le composizioni di Michelangelo da parte di El Greco viene evidenziata di nuovo nella posizione del Cristo della *Deposizione*, una volta in collezione Broglio (fig. 89), che altro non è che quella della *Pietà Bandini* (fig. 93) una volta a Roma, già di ispirazione per le due *Pietà* (fig. 91-92). In questo caso la figura del Cristo del gruppo scultoreo di Michelangelo è stato ripreso da El Greco e

²⁷² De Salas- Marias 1992, p. 44; più recentemente ribadito in Hellwig 2016, pp. 130-137.

²⁷³ De Salas 1967, pp. 23-49; Redondo Cuesta 2010, pp. 53-54; Marias 2017b, pp. 303-313.

²⁷⁴ De Salas-Marias 1992, p. 31; Marias 2017b, pp. 239-241; l'ipotesi di un soggiorno a Parma di El Greco è stata ipotizzata per la prima volta da Meyer, per una ricapitolazione cfr. Bigi lotti-Zavatta 2015, pp. 135-138.

²⁷⁵ Idem.

ruotato per adattarlo all'iconografia della Deposizione nel sepolcro.²⁷⁶ Inoltre dalle postille della sua copia delle *Vite* vasariane si comprende che il Theotokopoulos visitò il palazzo Farnese a Caprarola.²⁷⁷ Un altro importante ritrovamento fu la copia del Commento al *De Architectura* di Daniele Barbaro appartenuto a El Greco, dove si ritrovano parimenti altre note e commenti a margine del testo, che ribadiscono la predilezione dell'artista cretese, formatosi a Venezia, per il colore.²⁷⁸ Questi due volumi con le relative annotazioni costituiscono un compendio del suo pensiero critico, recentemente discusso da Fernando Marias, che sottolinea i concetti alla base dell'idea dell'arte di El Greco. L'artista cretese concepiva una ricerca della bellezza tramite la proporzione naturale delle forme, e non quella matematica e stabilizzata da rigide norme accademiche, che deve cogliere la dinamicità del divenire delle cose e non fissarle in regole astratte. Per questo la figura serpentinata e allungata rende bene l'idea di moto e si adatta alla vista di scorcio. El Greco esprime anche posizioni riguardo alla diatriba, tipicamente italiana, della superiorità fra le arti. La pittura, per il cretese, è l'arte principale rispetto all'architettura e alla scultura, in quanto riesce ad imitare la natura nella sua interezza grazie all'ausilio del colore e il pittore ha il compito con la sua virtù di correggerla e di perfezionarla.²⁷⁹

Risalgono alla fine degli anni sessanta altri due importanti ritrovamenti documentari che informano sulla permanenza in Italia di El Greco. Il primo è la scoperta dell'iscrizione del Theotokopoulos alla Gilda dei Pittori di Roma, il 18 settembre 1572, che ha fornito un altro paletto temporale per ripensare agli spostamenti italiani di El Greco, perlomeno spostando in avanti il supposto ritorno a Venezia.

Tale documento relativo al 1572 è conservato nell'Archivio dell'Accademia di San Luca e riporta al folio 62:

M[iser] Dominico Greco de dar p[er] il suo introito del arte. 2 [scudi].

E al folio 63:

²⁷⁶ Steinberg 1974, p. 474.

²⁷⁷ De Salas-Marias 1992, p. 106; Marias 2017b, p. 300.

²⁷⁸ Marias-Bustamante 2017, pp. 84-86.

²⁷⁹ Marias 2017a, pp. 18-39. Nella prima metà del Novecento la bibliografia ha spesso legato il linguaggio drammatico di El Greco al clima della religiosità spagnola della seconda metà del XVI secolo, al misticismo ascetico di Santa Teresa d'Avila, al suo temperamento inquieto che ben rappresenta l'angoscia del suo tempo. Solo a partire dagli anni cinquanta del secolo si è cominciato a mettere in discussione la tesi dello spiritualismo spagnolo, tentando di individuare altre possibili influenze che hanno avuto ruolo sulla sua sensibilità. La spinta decisiva è stata data dal ritrovamento delle sue postille alle *Vite* e al *Commento* di Barbaro al *De Architectura* di Vitruvio, entrambi oggi alla biblioteca nazionale di Madrid. El Greco può essere definito come un pittore naturalista e filosofo delle arti dedito a riflessioni teoriche, preso da un fiero orgoglio e da una sensualità, cosa incompatibile con la mistica e l'ascesi, alle quali spesso è stato associato.

M[iser] Dominico Greco pittor a dato p[er] tutto il suo introito del arte scudi due a me Pietro Ant[onio] Consolo a di 18 s[e]t[embre] 1572. 2 [scudi]

Nel foglio corrispondente alla lettera D del *Registro antico degl'Accademici ed aggregati 1500-1600*, si aggiunge:

*Dominico greco pittor a carte [folio] 63*²⁸⁰

Questo documento indica la presenza di El Greco a Roma nel 1572 e il fatto che si sia iscritto alla corporazione dei pittori locale implica l'intenzione di rimanere per un tempo non limitato, tenendo anche conto che, stando a Mancini,²⁸¹ il cretese ebbe come allievo il senese Lattanzio Bonastri da Lucignano.²⁸²

Il secondo ritrovamento riguarda il *ritratto di Vincenzo Anastagi*, conservato a New York alla Frick Collection. Nel 1968 Wethey segnalava un documento che attesta la presenza dell'effigiato a Roma nel 1575, quando doveva essere nominato sergente maggiore di Castel Sant'Angelo dal figlio naturale di Gregorio XIII, Giacomo Boncompagni. Questa prestigiosa investitura sembrerebbe l'occasione più adatta per la commissione del dipinto celebrativo al cretese.²⁸³

Nel 1575 El Greco era perciò ancora a Roma, o forse vi era ritornato, nel caso in cui il secondo soggiorno veneziano fosse davvero avvenuto. Al *Vincenzo Anastagi* (fig. 102) e al già noto *Giulio Clovio* a Napoli (fig. 64), vanno affiancati altri due ritratti realizzati dal Theotokopoulos ascrivibili agli anni romani, quello a Zurigo del *Cardinale Carlo di Lorena* (fig. 78), anch'egli a Roma nel 1572,²⁸⁴ e il *Ritratto di ignoto* a Copenaghen (fig. 101),²⁸⁵ che confermano l'abilità di ritrattista di El Greco, specificata da Clovio nella sua lettera di presentazione del 1570. Del resto i cinque perduti ritratti nell'inventario di Fulvio Orsini del 1600 fanno capire la familiarità di El Greco in questo genere di pittura.

Queste scoperte documentarie hanno comportato in questi ultimi decenni un rinnovato interesse verso il periodo romano di El Greco, definendo meglio il catalogo di dipinti eseguiti da lui a Roma.²⁸⁶ Gli studi hanno rimesso in luce il suo interesse

²⁸⁰ Martinez de la Peña 1967, pp. 97-105. Archivio dell'Accademia di San Luca, *Libro antico degl'Accademici ed aggregati 1535-1653*, folio 62 e 63, corrispondente al 1572.

²⁸¹ Mancini 1956, p. 230.

²⁸² Mancini 1956, pp. 229-230.

²⁸³ *The Frick Collection, an illustrated catalogue* 1968, pp. 303-309, Archivio di Stato di Perugia, *Privilegi, bolle, brevi e lettere*, VII, f. 89-90.

²⁸⁴ Natale 1978, n. 80, p. 118.

²⁸⁵ Copenaghen, 1951, pp. 109-110.

²⁸⁶ Fa eccezione la sintetica voce biografica di El Greco nel dizionario curato da Michel Laclotte, dove si continua a considerare la *Guarigione del Cieco* di Parma e la *Cacciata dei mercanti* di Minneapolis dipinte a Venezia e si fanno risalire a Roma solo le due *Pietà* di Philadelphia e nella Hispanic Society di New York e il *ragazzo che soffia su un tizzone* a Napoli, cfr. Cloulas-Guinard 1989, pp. 189-191.

per l'arte antica, trovandone altri riferimenti nella sua produzione,²⁸⁷ riconfermato il suo ispirarsi alle fonti incisive²⁸⁸ e, nuovamente, hanno trovato ulteriori elementi desunti da modelli michelangioteschi.²⁸⁹ Sono state fatte ricerche anche sulla sua famiglia di origine per meglio comprendere quanto la sua formazione originaria abbia influito e se mantenne dei contatti con questa, in particolare con il fratello Manussos, funzionario della Serenissima, specie per l'ipotesi, molto dibattuta, sul suo ritorno a Venezia. Inoltre la confessione religiosa della famiglia Thetotokopoulos e di El Greco, se rimasero ortodossi o divennero cattolici, è ancora oggetto di discussione.²⁹⁰

Anche la particolare arte del cretese, e quindi la sua personalità, spiegata nei decenni precedenti in termini romantici o di stravaganza, è stata interpretata da Carlo Ludovico Ragghianti con la volontà di affrancarsi dall'arte bizantina per guardare al linguaggio del Rinascimento. El Greco dimostrava già di essere attratto dalla cultura italiana nella nativa Creta e, giunto in Italia, l'ha assimilata in maniera molto più profonda rispetto alle adesioni di superficie degli altri pittori greci che circolavano nei territori nella Serenissima.²⁹¹

Al contrario Sergio Marinelli ha evidenziato come l'artista cretese, dopo aver sperimentato la prospettiva lineare centrica nel periodo italiano, nella *Guarigione del Cieco* di Dresda (fig. 67) e nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Washington, sembra essere poi ritornato nella maturità spagnola ad una costruzione spaziale di retaggio bizantino, rifiutando polemicamente i principi enunciati dal Rinascimento italiano. El Greco sembra invece costruire lo spazio utilizzando la sezione aurea, appresa con tutte le probabilità a Venezia, disponendo lungo diagonali spaziali, mutate dal Tintoretto, le figure e i loro volti e gesti, come nel *ritratto virile* a Copenaghen (fig. 101).²⁹²

L'influenza della maniera romana sul giovane Theotokopoulos è stata rivalutata in un saggio di Clare Robertson in occasione della mostra tenuta ad Atene nel 1995, dove si afferma che il contatto di El Greco con il clima culturale della corte farnesiana

²⁸⁷ Hadjinicolaou 1995, pp. 404-410; Kitaura 1999, pp. 257-273, p. 264; Joanne Snow-smith 1999, p. 423.

²⁸⁸ *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22 - 24 September 1995, a cura di Nicos Hadjinicolaou, Università di Creta, Rethymno, 1999; Strinati 1999, pp. 115-130; *El Greco*, catalogo della mostra, a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003.

²⁸⁹ Joannides 1995, pp. 201-202.

²⁹⁰ Pallucchini 1966, p. 354; Puppi 1967, pp. 3-4, p. 14; Cloulas-Guinard 1989, p. 189; Puppi 1995b, p. 394, Puppi 2012, che propendono per l'adesione della famiglia al cattolicesimo; Panayotakis 1999, pp. 17-21; Elliott 2009, p. 234, p. 242, che affermano che la famiglia di El Greco era di fede ortodossa; Puppi 2015b, p. 37; Donati 2015, p. 119; Benzoni 2015, pp. 159-160.

²⁹¹ Ragghianti 1987, p. 40-48.

²⁹² Marinelli 1995, pp. 343-356, benché non mancassero nella sua biblioteca testi teorici sulla prospettiva, da Vitruvio a Alberti, da Vignola a Serlio, El Greco non manca di esprimere ostilità verso il principio illusionistico di unità fra spazio e architettura. Quest'ultima, per il cretese, era solo un'idea mentale mentre la prospettiva altera ed oscura le proporzioni delle figure, che dovevano essere realizzate idealmente. Nell'arte del cretese sembrano congiungersi la tradizione greca e spagnola di uno spazio irreal quasi in contrapposizione con la tradizione italiana della costruzione scientifica dello spazio.

andrebbe visto come un'occasione di studio di non poca rilevanza per le opere successive, dato che il cretese non riuscì ad avere grandi committenze a Roma. Oltre alle già note opere che El Greco eseguì in questi anni, come la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65), dove dimostra l'omaggio a Clovio e a Michelangelo e la sua attrazione per l'arte antica, l'artista sembra aver guardato ad altri modelli presenti a Roma. La Robertson argomenta che El Greco sembra aver avuto in mente la *Visitazione* di Francesco Salviati all'oratorio di San Giovanni Decollato per il suo *Martirio di San Maurizio*. Anche i toni pallido di verde, azzurro, lillà e giallo dorato di questo periodo furono aggiunti alla sua tavolozza delle prime opere spagnole come il retablo per Santo Domingo el Antiguo. Anche Girolamo Muziano, Girolamo Siciolante da Sermoneta e Iacopino del Conte, gli artisti della Controriforma a Roma, sembrano esser stati studiati con interesse da El Greco, che pare preferire quella linea del manierismo semplificato e classicheggiante di Taddeo Zuccari. Proprio quest'ultimo fu criticato da Vasari per il suo completamento degli affreschi della sala dei Farnesiani nel palazzo Farnese lasciati incompiuti da Salviati ma fu difeso da El Greco nelle sue postille.²⁹³ Vasari lamentò che il lavoro di Taddeo era inferiore a quello di Salviati e il cretese annotò peccato *manifesta es su ignorancia*.²⁹⁴ Una caratteristica di El Greco quando giunge in Spagna è il desiderio di dipingere in larga scala, come se fosse stato colpito o influenzato dalle pale di grandi dimensioni di Muziano come quelli, ad esempio, per il Duomo Orvieto. Questa tendenza forse l'aveva già maturata a Roma ed ebbe la possibilità di sperimentarla soltanto in Spagna. Michelangelo non fu stimato da El Greco solo come scultore dato che la trattazione irreal dello spazio del *Seppellimento del conde di Orgaz*, sembrerebbe, per l'autrice, rimanda a quello del *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina. Di conseguenza, non si può dare per certo l'aneddoto raccontato dal Mancini, nel quale il cretese spese delle parole negative di El Greco contro tali affreschi. La Robertson conclude che il suo stile così originale, connotato dalle figure allungate e allucinate con spazi irregolari deve essere stato sviluppato già a Roma.²⁹⁵

Alla definizione di questo periodo a contatto con la maniera tosco-emiliana, si deve aggiungere il complesso cantiere farnesiano di Caprarola, la cui importanza era già stata sottolineata da Antal²⁹⁶ e poi nuovamente da Zeri.²⁹⁷ Brown lo richiamò in causa, perché notò che in una lettera del 18 luglio 1572, pubblicata nel 1971 da Loren Partdrige riguardo alla Sala d'Ercole di palazzo Farnese a Caprarola viene citato un *pittore greco*.

²⁹³ Robertson 1995b, pp. 400-401.

²⁹⁴ De Salas-Marias, 1992, p. 105.

²⁹⁵ Robertson 1995b, p. 402.

²⁹⁶ Antal 1975, p. 83.

²⁹⁷ Zeri 1979, p. 44-49.

Nella lettera, scritta dal maggiordomo di palazzo conte Ludovico Tedeschi al cardinal Alessandro, si afferma che:

*Col pittore greco [El Greco] ho reiterato l'ufficio fatto seco per prima [...]*²⁹⁸

Ciò ha fatto ipotizzare una qualche attività del cretese nella decorazione della sala, proprio nel 1572, l'anno della "fiammata mistica" di Zeri.²⁹⁹

In seguito è stato attribuito più specificatamente ad El Greco il disegno dell'onirico paesaggio della fontana presente nella Sala d'Ercole (fig. 97-98), che sembra anticipare la pittura visionaria del maturo Theotokopoulos di Toledo.³⁰⁰ Anche se era già certo che El Greco visitò il palazzo,³⁰¹ la possibilità che abbia potuto partecipare attivamente nell'estate del 1572 alla decorazione della sala d'Ercole risulta interessante per la ricerca riguardo all'incontro che generò la "fiammata mistica". Blocklandt proprio in quei mesi soggiornò a Roma e, con tutte le probabilità, visitò anche la residenza di Caprarola, dato che le sue opere successive dimostrano una vicinanza con gli affreschi eseguiti proprio nella sala d'Ercole da Jacopo Bertoja nel 1569 che, nell'estate del 1572, era di nuovo attivo anche nelle vicine sale dei Sogni e degli Angeli. Blocklandt potrà aver incontrato El Greco, e Bertoja, in quel cantiere decorativo, al quale prese poi parte anche Giovanni de'Vecchi a partire dal 1574.

Ma la scoperta di un'altra lettera scritta da El Greco stesso il 6 luglio 1572, con la quale il pittore si rammarica con il cardinale Alessandro di essere stato licenziato dalla sua corte per un non ben specificato motivo, rimette in discussione l'interpretazione del contenuto della prima lettera del Tedeschi.

La missiva scritta dal pittore cretese al cardinale riporta che:

Ill.mo er R. mo S. r Padrone Oss.mo

Subito dopo la partita di V. S. Ill.ma il conte Ludovico suo mastro di casa mi dete licentia per ordine, secondo lui dice, di V. S. Ill.ma. Non posso lasciar di dolermi che essendo io chiamato da lei al suo servitio mossa dalla sua bontà, che sempre ha per usanza sustentare appresso di lei tutti quelli huomini che fa degni di anoverare tra la sua famiglia per l'eccellenza et rarità di qualche virtù, benché che io non mi reputasse degno di tanto honore, et essaminandomi et minutamente reverendomi non mi trovo tale che meritasse esser trattato a questo modo, conoscendomi huomo, che sù come non ricercai da V. S. Ill.ma tal favore, neanco meritava senza colpa mia

²⁹⁸ Partdrige 1971, pp. 467-486, p. 480, nota 61, Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, Inv. no. 116, busta 23, Pittori.

²⁹⁹ Brown 1982, pp. 81-94.

³⁰⁰ Marini 1996, pp. 43-82, p. 66, note 39-40-41.

³⁰¹ Marias 1992, p. 106.

esserne poi scacciato et mandato via di questa sorte. Come ho detto non trovo en e me occasione, né causa per la quale meritassi questo scorno, mi saria molto caro saperla per soddisfattion mia et del mondo che dicio si meraviglierà assai et essendo come è falsa purgarla appresso V. S. Ill.ma ma come huomo che n'ha caro l'honor mio. Io sono per ubidire li comandamenti suoi, tanto in questa come in ogni altra cosa, lasciando queste quattro righe per testimonio dell'animo mio prontissimo et fedelissimo, mentre restarà questa vita, al nome et alla sua casa Ill.ma a la quale prego dal Signor Dio ongi felicità et grandezza.

Di Roma 6 di luglio 1572

Di V. S. Ill.ma et R.ma humiliss.mo et devotss.mo servo

Domenico Teotocopuli

Quindi il 6 luglio 1572 El Greco prega il cardinale di non essere allontanato dalla sua corte e il 18 luglio successivo il conte Tedeschi comunica al cardinale (col pittore greco) *ho reiterato l'officio fatto seco per prima*, che andrebbe interpretato non come un incarico per un'opera ma aver ripetuto l'ordine di licenziamento del pittore cretese da parte cardinale Alessandro. È stato ipotizzato che l'imprudente critica contro il *Giudizio Universale* di Michelangelo cadde in questo momento e che forse fu proprio la causa dell'allontanamento di El Greco dalla corte farnesiana. Questa lettera inoltre contestualizza e spiega la sua iscrizione alla corporazione di San Luca il 18 settembre successivo, dopo aver perso la protezione del cardinal Alessandro, El Greco dovette cercare lavoro come pittore autonomo, e come riporta il Mancini, dipinse varie commissioni per privati.³⁰² Questa lettura non è sempre stata accettata facendo sì che il dibattito sull'esatto significato del termine *officio*, come incarico riferito alla decorazione della sala o come ordine di licenziamento, sia tuttora aperto.³⁰³ È anche stato ipotizzato che El Greco abbia trovato poco seguito nella corte farnesiana a causa della sua poca dimestichezza con la tecnica dell'affresco, arte prediletta dal cardinale Alessandro.³⁰⁴

A questo deve essere aggiunto che le parole contro il Giudizio sistino furono dette dal Theotokopoulos, stando a Mancini, durante il pontificato di Pio V, che morì però il 1 maggio 1572, mentre la lettera di supplica di El Greco e il discusso *officio* citato dal conte Tedeschi sono del luglio successivo, quando già regnava Gregorio XIII. Per questo è improbabile che sia stata l'opinione negativa di El Greco su Michelangelo la causa del licenziamento ma deve essere stato qualche altro motivo di dissidio o contrasto avvenuto in un momento più circoscritto nell'estate 1572.

³⁰² Pèrez de Tudela 2001, pp. 175-192, Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano Estero, Roma, busta 367.

³⁰³ Robertson 1995a, p. 222; Casper 2007, pp. 21-36; Alvarez Lopera 2007, I, pp. 85-86.

³⁰⁴ Robertson 1995c, pp. 69.

Deve essere inoltre tenuto in considerazione che al El Greco possa essere stato concesso il tempo materiale per concludere un lavoro già iniziato, prima di essere definitivamente estromesso dalla corte cardinale Alessandro.

Dopo il palazzo Farnese di Caprarola, dalla decorazione profana e ricercata, l'altro grande cantiere pittorico romano degli inizi degli anni settanta del XVI secolo è quello dell'arte sacra dell'Oratorio del Gonfalone, che El Greco avrà avuto certamente modo di vedere. In quest'ultimo, si manifesta per la prima volta il disciplinamento e la semplificazione richieste alla pittura sacra dai decreti del Concilio di Trento. Il ciclo di affreschi narranti la Passione di Cristo venne iniziato dal Bertoja nel 1569, quasi in contemporanea con quelli di Caprarola, e poi proseguito nel corso degli anni settanta da vari artisti, alcuni dei quali rimasti anonimi. In questo importante cantiere è stato notato da Claudio Strinati un gruppo di ritratti dei membri della confraternita alla sinistra della scena con l'*Ecce Homo*, affrescata da Cesare Nebbia entro il 1576 per sostituire un precedente affresco eseguito ma poi distrutto da Matteo da Lecce. I volti di questi ritratti mostrano un naturalismo e una freschezza di pennellata da far pensare alla pittura veneta, presente in quel momento a Roma, secondo Strinati, con vari artisti fra i quali spiccano i nomi di El Greco e del suo allievo Lattanzio Bonastri,³⁰⁵ aprendo la possibilità di una partecipazione del cretese alla decorazione o, perlomeno, ad un riflesso del suo particolare stile nel variegato avvicinarsi di diverse personalità attive al Gonfalone. È stato fatto anche il punto della situazione sull'unico allievo di El Greco a Roma, Lattanzio Bonastri da Lucignano, della cui opera si sa molto poco anche a causa della sua precoce scomparsa e dell'incertezza riguardo al tempo trascorso a bottega dal cretese, essendo questi anni non documentati. È stato però argomentato che per El Greco non sia stato facile avere una bottega nel senso italiano del termine e, per di più, aperta nella Roma della Controriforma, le cui dinamiche per Panayotis non si confacevano all'indole dell'artista e al suo stile così controcorrente. Non si sa praticamente nulla di come i due lavorassero insieme, le poche opere ascrivibili a Lattanzio non sono particolarmente vicine a quelle di El Greco, benché il Mancini sottolinei che lo stile di Lattanzio veniva spesso confuso con quello di Tiziano proprio come per il suo maestro ellenico ed entrambi dividevano un carattere ombroso e austero.³⁰⁶

Altra importante monografia spagnola di questi ultimi anni sul cretese è quella di Alvarez Lopera. Questo lavoro completo su El Greco parte dagli esordi delle tavole bizantine di Candia fino ad arrivare alla tarda fase spagnola di inizio secolo XVII, comprendendo le opere del periodo romano in maniera esaustiva e ricapitolandone il

³⁰⁵ Strinati 2005, pp. 35-42.

³⁰⁶ Ioannou 2007, pp. 69-95.

catalogo, provando anche a chiarire le vicende di alcune versioni problematiche dello stesso soggetto come la *Deposizione* ex collezione Broglio (fig. 89). L'autore inoltre ribadisce la permanenza del pittore cretese a Roma anche dopo l'allontanamento dalla corte del cardinale Alessandro.³⁰⁷

È stato anche ribadito di recente che i quadri devozionali, carichi di pathos, dipinti da El Greco a Roma destarono l'interesse dell'ambiente culturale romano per via della riscoperta dell'arte orientale e bizantina. In quegli anni le icone greche erano viste come i dipinti più vicini e fedeli alla chiesa delle origini, seguendo quella tendenza controriformistica che voleva rinnovare le istituzioni ecclesiastiche recuperando la spiritualità delle comunità paleocristiane.³⁰⁸ Anche San Filippo Neri, uno dei sostenitori del culto delle immagini, aveva nella sua collezione due icone bizantine. Le cronache raccontano come molte delle visioni delle estasi mistiche del santo avvennero proprio grazie all'ausilio di immagini sacre.³⁰⁹ L'arte di El Greco si deve essere perciò ben inserita in questa diffusa tendenza alla venerazione di icone arcaiche, che seguiva l'esempio dei santi della Controriforma.

A partire dal 2014, in occasione del quarto centenario della morte del Theotokopoulos, sono apparse varie pubblicazioni ed esposizioni dedicate all'artista. È stato argomentato che il dipingere più redazioni di uno stesso soggetto, caratteristica della produzione di El Greco, potrebbe essere spiegato con l'intento di farsi conoscere diffondendo un proprio modello, che di volta in volta veniva modificato nelle varie versioni per non essere considerate mere copie. Andrew Casper ha definito questo modo di farsi conoscere tramite una formula compositiva riproposta più volte come *artful icon*, icona "ingegnosa", forse mutuata dalla tradizione orientale dal quale El Greco proveniva.³¹⁰ Questa ripetizione in serie si presenta agli esordi nelle opere italiane e anche in quelle della maturità spagnola ma è importante che nelle prime appaiano spesso elementi presi, come si è già visto, da Michelangelo, a testimonianza della precoce assimilazione di questa arte da parte del cretese e della sua personale rielaborazione.

In una mostra del Benaki Museum ad Atene si è provato a ricapitolare il soggiorno romano di El Greco, considerando la figura del suo mecenate il cardinal Farnese in relazione con la prima ventata della Controriformata, agli artisti e letterati gravitanti attorno alla corte, alla visione diretta dell'arte antica della collezione Farnese. Si è sottolineato che, nonostante fosse stato allontanato nel 1572 dal palazzo Farnese, non è improbabile che El Greco fosse rimasto in contatto con alcuni membri del circolo

³⁰⁷ Alvarez Lopera 2007, pp. 84-91, e Volume II, *Obras Originales*.

³⁰⁸ Acconci 2013, pp. 92-95. Nelle collezioni romane figuravano varie icone greche antiche e di pittori moderni, spesso cretesi.

³⁰⁹ Barbieri 1995, pp. 64-71.

³¹⁰ Casper 2014, pp. 56-59.

che vi girava attorno, tenendo anche conto che i personaggi spagnoli, come Pedro Cachon, Diego e Luis de Castilla e Benito Arias Montano, tramite i quali El Greco può aver raggiunto la Spagna, erano in contatto con la corte farnesiana.³¹¹

Naturalmente anche in Spagna alla personalità artistica di El Greco sono state dedicate delle esposizioni.

Nel 2014 in una mostra al Museo del Prado di Madrid, è stata esposta la biblioteca personale di El Greco, nella quale figurava anche la copia delle *Vite* di Vasari annotata di sua mano. Insieme a quest'ultima vi erano altri libri, antichi e coevi, che il pittore avrà avuto modo di conoscere già in Italia e che hanno aiutato in questi anni a spiegare e ad inquadrare la concezione dell'arte che El Greco aveva e che si è riflessa nelle sue opere fin dal suo periodo giovanile in Italia.³¹²

Sempre nello stesso anno si è tenuta una mostra a Toledo a cura di Fernando Marias, incentrata soprattutto sui grandi capolavori della maturità spagnola di El Greco ma con alcune riflessioni sul periodo italiano. Si è riaffermato il ruolo non trascurabile della maniera romana, del particolare rapporto con Michelangelo nel gruppo di opere ascrivibili a questo periodo e si è ribadita la permanenza a Roma dell'artista cretese anche dopo il venir meno della protezione del cardinale Farnese nel 1572.³¹³

Anche la ritrattistica di El Greco è stata rivalutata dai recenti studi spagnoli. I suoi ritratti eseguiti in Italia come il *Giulio Clovio* (fig. 64), l'*Ignoto* di Copenaghen (fig. 101), sono stati di rilevanza per lo sviluppo di questo genere pittorico in Spagna, tanto che la posa del *Vincenzo Anastagi* (fig. 102) è ripresa da Velazquez nel suo *El Bufon llamado Don Juan d'Austria* del 1635.³¹⁴

In Italia si deve a Lionello Puppi la mostra dedicata appositamente agli anni italiani di El Greco, tenuta a Treviso nel 2015, dove si ricapitolano i quadri da riferire a Venezia e a Roma, aggiungendo ulteriori informazioni che inquadrano meglio alcune opere come, per esempio, le versioni del *Crocifisso* (fig. 84-85) ispirati a modelli scultorei.³¹⁵ Lo studioso si sofferma sulle ancora poco note dinamiche del viaggio di El Greco da Venezia a Roma, dove nel novembre 1570 viene raccomandato da Giulio Clovio, tentando di ricostruirne l'itinerario. Partendo dalle parole di Clovio che descrisse El Greco come abile ritrattista, Puppi ha provato a trovare il legame fra l'artista e gli effigiati da lui ritratti. Aveva già ipotizzato alcuni anni prima che il pittore potesse essere sceso a Roma nell'ottobre del 1570 insieme a Giovanni

³¹¹ Ioannou 2014, pp. 83-135, Benito Arias Montano soggiornò a Roma proprio nel 1572 e forse conobbe Blocklandt, dato che il teologo fornì le scritte per la serie di *Sibille* incise da Philippe Galle su disegno proprio di Blocklandt nel 1575. Vedi scheda 8.

³¹² Riello 2014.

³¹³ Marias 2014, pp. 125-149.

³¹⁴ Garrido Pérez-García Marquez 2015, pp. 106-107.

³¹⁵ Donati 2015, pp. 109-134.

Soranzo, ambasciatore della Serenissima presso lo stato della Chiesa, attribuendo a El Greco un ritratto del Soranzo stesso.³¹⁶

Considerando che le note scritte nella sua copia delle *Vite* vasariane presuppongono un viaggio da Venezia a Roma passando per l'Italia centrale, Puppi riparte da un altro ritratto dato alla mano di El Greco. L'effigiato di questo quadro, oggi in collezione privata londinese, è stato identificato in Antonio II Brancaleoni, conte di Piobbico, (fig. 62) per confronto con il suo altro ritratto affrescato da Giorgio Picchi in una sala del loro palazzo, dove compare l'iscrizione 1570 (fig. 63).³¹⁷

Il ritratto di Antonio II ha permesso di chiarire gli spostamenti di El Greco da Venezia a Roma e di far luce sui rapporti con la committenza italiana, da sempre nebulosa e indefinita. Il Brancaleoni era in contatto con Vittoria Farnese, duchessa d'Urbino, sorella del cardinale Alessandro, che può aver fatto introdurre il cretese alla corte di Roma. Inoltre Antonio II era in contatto con Simonetto Anastagi, altra figura che si è rivelata chiave per il periodo italiano di El Greco, cugino del Vincenzo Anastagi ritratto dal Theotokopoulos (fig. 102).³¹⁸

³¹⁶ Puppi 1999c, pp. 1119-1128.

³¹⁷ Puppi 2015, pp. 37-54.

³¹⁸ Vedi schede 12, 18 e 23.

Giovanni de' Vecchi

Giovanni de' Vecchi da Borgo Sansepolcro, il pittore italiano dei tre della “fiammata mistica” di Zeri, è l'artista che chiaramente presenta il più grande corpus di opere in Italia. Quelle ascrivibili al lustro compreso fra il 1570-1575 circa non sono però numerose e molte sono a carattere monumentale, al contrario dei piccoli dipinti devozionali di El Greco.

La prima fonte a citare Giovanni de' Vecchi come pittore è Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni sulla pittura* del 1620 circa, che ne diede una sintetica e negativa descrizione, insieme con quella dedicata al conterraneo Durante Albert:

(...) morì Durante Alberti e Giovanni de' Vecchi dal Borgo S. Sepolcro, huomini che fecer più rumore perché in lor tempo nè vi furono pittori di grido e Federico Zuccari era fuori né Giuseppe haveva acquistato ancor reputatione, che per le lor gran sapere, come si vede in S. Paolo, che son cose ordinarie.

*Hebbe eccesso in S. Pietro Montorio la prima cappella a man sinistra, e Durante in sua gioventù per quella cappella di S. Giovanni in S. Girolamo della Carità.*³¹⁹

Il Mancini diede quindi un giudizio poco lusinghiero sul pittore di Sansepolcro, il quale sarebbe riuscito a lavorare come pittore solo perché in quel momento non vi erano altri grandi artisti che gli potessero competere, menzionando solo lavori nelle chiese di San Paolo fuori le Mura e in San Pietro in Montorio, senza specificarne i temi rappresentati.

Un primo elenco più esaustivo delle opere di de' Vecchi si trova nella *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* di Gaspare Celio, edita a Napoli nel 1638. Celio menzionò dipinti e affreschi in parte oggi non più esistenti, come quelli per le chiese del Gesù, di Santa Trinità dei Pellegrini, di San Lorenzo in Damaso e di San Bartolomeo dei Vaccinari, mentre il *San Girolamo* all'Aracoeli (fig. 109) e l'*Adorazione dei pastori* in Sant'Eligio degli Orefici (fig. 115), databili, secondo gli studi, fra il 1573 e il 1574, sono tuttora in loco.³²⁰

Segue di poco l'opera di Giovanni Baglione *Le nove chiese di Roma* del 1639, nella quale il nome di *Gio. de' Vecchi dal Borgo* ricorre in opere realizzate a mosaico, per i quali il pittore fornì i cartoni, in San Pietro e nell'Abbazia delle Tre Fontane, e in quadri perduti come il *San Benedetto in estasi* in San Paolo fuori le Mura e forse un

³¹⁹ Mancini 1956, p. 207.

³²⁰ Celio 1967, pp. 21, 25, 40, 44, 54, 65, 69, 71, 77, 80, 100, 124.

San Giacomo con ornamento in chiaro scuro in San Giovanni in Laterano dovuto ad un non meglio precisato *Giovanni dal Borgo*, che potrebbe essere il de' Vecchi ma anche Giovanni Alberti, anch'egli nativo di Borgo Sansepolcro.³²¹ Da questo primo elenco si può notare che il de' Vecchi riuscì ad ottenere importanti commissioni in chiese di prestigio, compreso San Pietro in Vaticano, a testimonianza della sua affermazione come pittore di scene sacre.

A parlare più dettagliatamente della vita di Giovanni de' Vecchi fu nuovamente Giovanni Baglione nelle sue *Vite*, che, al contrario del Mancini, lo descrisse come abile pittore, tanto da poter confrontarsi con Taddeo Zuccari, e operante al palazzo di Caprarola al servizio del cardinale Alessandro Farnese,

Fu dal Borgo S. Sepolcro Gio. de' Vecchi, & era buono, e valente Pittore. Servì il Cardinale Alessandro Farnese; & in diverse occorrenze per lui impiegò la sua opera, e particolarmente a Caprarola, dove fece assai belli lavori, e li migliori, che forsì habbia fatto in concorrenza di Taddeo Zuccherò all'hora Maestro.

Il Baglione poi elencò, confermando le parole del Celio, le numerose opere realizzate dal de' Vecchi a Roma,

Qui in Roma nella chiesa dell'Aracoeli, a man diritta ha dipinta la terza cappella, ove sono le storie del Dottore s. Girolamo a fresco lavorate; e sopra l'altare un quadro di s. Girolamo penitentea olio fatto, da tutti assai lodato. E nella cappella di s. Diego dall'istesso lato del quadro del Santo fu da lui a olio figurato.

Et anche dentro la chiesa delle Monache di monte Citorio, ove anticamente citavansi le Tribu a dare i suffragii per li Magistrati Romani, ve n'è uno simile di suo.

Nel Tempio di Gesù ha dipinta tutta la cupola con diversi adornamenti, e puttini assai ricca, e ne' quattro peducci di essa vi sono li quattro Dottori della Chiesa Latina Gregorio, Ambrogio, Girolamo e Agostino con gran maniera di condotti, e figuroni assai grandi.

Alla chiesa della Monache dello Spirito santo nella prima cappelletta a man manca ha di suo alcune istoriette a fresco della passione di Nostro Signore.

In s. Andrea della Valle evvi (?) di lui il quadro di s. Sebastiano press una delle porticelle.

Dentro il Tempio d'Aracoeli la storia dell'Angelo, che appare a s. Gregorio, e di tutta la processione a olio nel pilastrone dell'arco verso l'altar maggiore è sua. E di mano di Gio. vi sono anche nella Sagrestia alcuni suoi quadri a mezi tondi sotto la volta.

³²¹ Baglione 1639, pp. 64, 81, 91, 129.

In s. Lorenzo in Damaso ha parimente di suo la facciata di rincontro all'altar maggiore, ov'è la storia di Levita sopra la graticola, e quantità di figure, con grande, e buona pratica conclusa.

E nella chiesa di s. Eligio degli Orefici in strada Giulia se di sua mano la cappella a man manca, ov'è la Natività di Nostro Signore a fresco.

Dentro la Trinità a Ponte Sisto nella seconda cappella a man diritta de' Salomoni ha sopra l'altare il Serafico s. Francesco, angeli e altre figura ad olio.

Nella chiesa di s. Pietro in Montorio la prima cappella a man manca di s. Francesco tutta da lui a fresco dipinta.

Per entro la chiesa di s. Angelo là, dove si va a Borgo Pio, è sua la pittura a olio del s. Michele, che tiene sotto i piedi il Demonio.

Sopra la porta di s. Nicolò incontro a Torre di Specchi la Madonna col Santo è di Gio. de' Vecchi.

Parimente nell'Oratorio di s. Marcello a man diritta vi sono a fresco lavora e due storie di s. Elena, quando fa rovinare gl'idoli, e comanda, che si cerchi la Croce; E quando sono ritrovate le Croci; E parimente sono di Giovanni la Sibilla e il Profeta grandi della prima historia, e il Profeta della seconda con gli Angeli e Imprese si sopra dell'una, e l'altra storia, assai belle, e da tutti commendate.

In una facciata a man diritta per andare in Banchi l'historya di Davide, e di Saule, e altre figure di chiaro scuro sono opere di lui.

Nella gran Basilica Vaticana li cartoni delli due Vangelisti di mosaico di Giovanni, e Luca sono forme magnifiche del suo ingegno; come anche gli altri cartoni per la Tribuna a Scala Coeli, che di mosaico furono lavorati.

E nella Basilica di s. Paolo fuori della porta Ostiense il quadro di San Benedetto, che spira, è bell'opera del suo p0ennello a olio, con gran quantità di figure in tela compito.

In s. Bartolomeo de' Vaccinari alla Regola, un s. Bartolomeo, quadro dell'altare maggiore di quella chiesa, è co' suoi colori espresso, e di sua mano concluso.

E finalmente la vita di s. Catherina da Siena dentro la cappella del Rosario, che è in questa chiesa della Minerva, dalla cornice a basso è sua dipintura a fresco.

Il Baglione, dopo questo lungo e dettagliato resoconto, concluse scrivendo che il de' Vecchi ebbe due eredi e che un suo ritratto era conservato all'Accademia di San Luca,

Quet'huomo hebbe grand'honore, e lasciò dopo la sua morte due figliuoli; uno de' quali chiamati Gasparo de' Vecchi e attende al'architettura e portasi molto bene; e nella sua professione è per fare gran riuscita; e l'altro è Dottore di Medicina. Morì

vecchio a 78 anni nel 1614. Gio. de' Vecch; e nell'Accademia habbiamo il suo ritratto.³²²

Pochi anni dopo le opere eseguite da Giovanni de' Vecchi, oggi perdute, per le chiese di San Paolo fuori le Mura, San Bartolomeo dei Vaccinari, San Lorenzo in Damaso e l'unica rimasta a Sant'Eligio degli Orefici (fig. 115), sono citate brevemente, senza che se ne specifichi il tema rappresentato, da Pompilio Totti nel suo *Ritratto di Roma* del 1652.³²³

Nel XVIII secolo è Filippo Titi nella sua *Descrizione delle Pitture* del 1763 a elencare le opere date al de'Vecchi sparse in numerose chiese dell'Urbe,³²⁴ costituendo lo stesso corpus già delineato dal Baglione nel secolo precedente.

Melchiorre Missirini nelle sue *Memorie della romana Accademia di San Luca* scrisse che Giovanni de' Vecchi divenne membro dell'Accademia di San Luca di Roma nel 1570. Il suo nome figura dopo il fondatore e principe della stessa Federico Zuccari. Nel 1596 fu Giovanni de'Vecchi ad essere eletto Principe dell'Accademia e, in quest'occasione, il pittore difese gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina di fronte ad una ventilata ipotesi di una ripresa della campagna di censura.³²⁵ Il de' Vecchi quindi dimostrò di apprezzare l'arte del Buonarroti che invece aveva lasciato contrariati El Greco e Blocklandt.³²⁶

Al di là dei dipinti e degli affreschi eseguiti a Roma, solo in parte pervenuti, Baglione indicò che il de'Vecchi lavorò anche nel cantiere pittorico del palazzo Farnese a Caprarola, uno dei più importanti della maniera romana della seconda metà del XVI secolo, dovuto proprio al mecenatismo del cardinale Alessandro, che è stato un punto di incontro fra il de'Vecchi e El Greco e probabilmente anche per Anthonie Blocklandt.³²⁷

Al di là delle fonti storiche, la figura di Giovanni de' Vecchi è stata sostanzialmente trascurata negli studi del XIX secolo, è agli inizi del Novecento che il pittore ha ricevuto attenzione e gli studi relativi alle sue opere romane andarono avanti.

Si è trovato il documento per il pagamento dell'affresco con *l'Adorazione dei pastori* in Sant'Eligio degli Orefici (fig. 115), datato al 1574,

³²² Baglione 1642, pp. 127-129.

³²³ Totti 1638, p. 117, p. 184, p. 195, p. 219. Consultato on-line:

<https://archive.org/stream/ritrattodiromamo00tott#page/116/mode/2up>

³²⁴ Titi 1763, pp. 7, 40, 66, 69, 99, 121, 139, 159, 170, 172, 174, 176, 191, 193, 196, 234, 247, 271, 325, 428, 464.

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/Texts/Titi/1763*/home.html

³²⁵ Missirini, 1823, pp. 67-72. Consultabile on-line:

<https://archive.org/stream/memorieperservi00lucagoog#page/n78/mode/2up>

³²⁶ Vedi profili di El Greco e di Blocklandt capitolo II *I tre artisti della "fiammata mistica" e i dipinti 1570-1575* p. 44.

³²⁷ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

*Addì 21 aprile 1574, Joannes quondam Francisci de Vecchijs de Burgo S. sepulchri, pictor, fa patti per dipingere una Nascita nella chiesa di S. Eligio, quale opera deve terminare per il prossimo Natale.*³²⁸

L'affresco è quindi vicino di poco successivo al presunto incontro della “fiammata mistica”.

Già Roberto Longhi nel 1920, incluse Giovanni de'Vecchi fra i vari artisti della maniera con i quali El Greco dovette stare a contatto nei suoi anni romani, notando che, come gli altri pittori degli anni settanta del XVI secolo presenti a Roma, l'artista di Sansepolcro era attratto dal colore veneto.³²⁹

Hermann Voss nello stesso anno contestualizzò il clima controriformistico in cui de'Vecchi operò e osservò come l'aspetto monumentale e architettonico iniziò a subordinare la pittura sacra, influenzando negativamente anche i *Dottori* della chiesa, oggi perduti, nella chiesa del Gesù del de'Vecchi e i suoi *Santi Luca e Giovanni* in San Pietro. Tuttavia Voss affermò anche che le opere rimaste del pittore erano poche per poter darne un giudizio esaustivo e che l'artista di Sansepolcro non poteva essere classificato in una precisa scuola pittorica. Valutò però positivamente *l'Adorazione dei pastori* in Sant'Eligio degli Orefici (fig. 115) per il suo naturalismo vicino a quello di Taddeo Zuccari.³³⁰

Frederick Antal descrisse de'Vecchi, nell'ambito della decorazione del palazzo di Caprarola, come un artista caratterizzato da figure angolose e ritmiche, di un gusto arcaico. Alcuni dei suoi stilemi risentono della rigidità di Rosso Fiorentino, come se la linea manieristica toscana fosse stata dinamicizzata da quella nordica.³³¹

Ma riguardo proprio a Caprarola, non era ancora chiaro quali affreschi fossero di mano di Giovanni de'Vecchi. Baglione al contrario di quelli nelle chiese di Roma, non specificò con precisione quali affreschi il de'Vecchi avesse realizzato.

È soltanto nel 1935 che Franz Baumgart trovò e pubblicò il poemetto di Aurelio Orsi, *La Caprarola*, dedicato al cardinale Alessandro Farnese, la cui scomparsa nel 1589 fa datare il manoscritto entro quell'anno. In questo poemetto Aurelio Orsi, che Baumgart fraintese in “Ameto Orti”, lodò anche gli artisti operanti nella residenza di Caprarola, Taddeo e Federico Zuccari, Jacopo Bertoja e Giovanni de'Vecchi da Borgo Sansepolcro, indicando anche dove furono attivi. Il de'Vecchi avrebbe lavorato nella Sala del Mappamondo nel 1574 e nella sala degli Angeli nel 1575.³³²

Negli anni successivi si ebbero nuove informazioni biografiche sul pittore.

³²⁸ Churchill 1912, p. 128.

³²⁹ Longhi 1920, p. 88.

³³⁰ Voss 1994, pp. 328-329.

³³¹ Antal 1975, p. 84.

³³² Baumgart 1935, pp. 99-100, versi 100-121 e 139-148. I versi sono stati pubblicati anche da Faldi 1962. Vedi scheda 26.

Nel 1940 la data di morte di Giovanni de' Vecchi fu posticipata al 1615, invece che all'anno precedente come affermato dal Baglione.³³³

Si scoprì inoltre che il pittore di Borgo Sansepolcro non si occupò solo ed esclusivamente di pittura.

Furono rinvenuti documenti che attestavano l'attività di Giovanni de' Vecchi nel cantiere architettonico dell'erigenda chiesa di Santa Maria Traspontina. In particolare il pittore si sarebbe occupato della misurazione di vari elementi architettonici fra il 1570 e il 1574, probabilmente seguendo le linee del progetto del 1566 dovuto a Giovanni Sallustio Peruzzi, figlio del più noto Baldassarre. Nel 1572, l'anno della "fiammata mistica", de' Vecchi risulta

*A li 27 de settembre sono stati datti a m. Giovanni di Vecchi a bon conto dello so misure fatte e la nova chiesa de la Traspontina scudi 4 di moneta*³³⁴

Ma è soltanto negli anni sessanta che a Giovanni de' Vecchi è stato dedicato uno studio approfondito nel quale si è delineata una cronologia delle sue opere prima elencate confusamente dal Baglione. De Vecchi si sarà probabilmente formato nella nativa Borgo Sansepolcro sulle opere di Rosso Fiorentino, di Jacopo Ligozzi, del conterraneo Cristoforo Gherardi detto il Doceno, attivo a palazzo Vecchio a Firenze, e di Santi di Tito, pure di Borgo Sansepolcro. È forse proprio a Santi di Tito che de' Vecchi potrebbe essere giunto a Roma alla fine degli anni sessanta per lavorare insieme a lui nel palazzo del Belvedere nella sala maggiore ad affreschi narranti la storia di Nabuccodonosor, del quale gli spetta la scena con *Nabuccodonosor che discute con i due profeti, i quali accennano i castighi di Dio, ed un angelo con la spada in mano*. In questa pittura giovanile de' Vecchi presenta un insolito senso del colore e del chiaroscuro, di non poco rinnovamento nell'accademico ambiente della maniera toscano-romana basato sul disegno, e un interesse verso l'apertura dei paesaggi. Queste caratteristiche così eterodosse sono visibili anche nelle successive opere. Agli inizi degli anni settanta va datato il *San Girolamo* della cappella Delfini nella chiesa dell'Aracoeli (fig. 109), dato che la famiglia risulta titolare del sepolcro già nell'anno 1573, entro il quale deve risalire la pala. A questa andrebbe affiancato il *San Diego risana un cieco* nella cappella Cenci della stessa chiesa, per le figure ritagliate da un intenso chiaroscuro. La figura del cieco inginocchiato rimanda al pastore della poco successiva *Adorazione dei pastori* in Sant'Eligio degli Orefici, del 1574 circa (fig. 115). L'affresco è caratterizzato da una spazialità appiattita e da una

³³³ Noack 1940, p. 152.

³³⁴ Fasolo 1951. Archivio di stato di Roma, Fondo Corporazione religiose, Archivio di Santa Maria Traspontina, busta 900, vecchio 185, intitolato *Libro de la fabrica nova*.

rievocazione della Roma antica, oltre che testimoniare una vicinanza con Taddeo Zuccari. La mano di de'Vecchi è difficilmente individuabile negli affreschi del palazzo Farnese di Caprarola, a causa delle informazioni di Baglione che cita Raffaellino da Reggio come collaboratore di de'Vecchi, facendo sì che si aprisse un lungo dibattito attributivo.³³⁵ Alla seconda metà degli anni settanta sono da riferirsi le pale nella pinacoteca di Borgo Sansepolcro, la *Natività della Vergine* e la *Presentazione al tempio*, dove Roli vede la possibilità di un contatto con l'arte di Blocklandt. Al 1577-79 risalgono gli affreschi nella cappella Capranica in Santa Maria sopra Minerva, definiti di un severo pietismo controriformistico e i cui effetti chiaroscurali veneteggianti sono da spiegabili con l'avvicinarsi del de'Vecchi alla pittura di Girolamo Muziano. Alla maturità del pittore appartengono i successivi affreschi all'Oratorio del Santissimo Crocifisso, sotto l'egida del Cardinale Alessandro Farnese. Anche il *S. Francesco* in S. Pietro in Montorio della fine degli anni settanta riflette uno stile ombreggiato e coloristico, usato per una spiritualità drammatica e austera. Dopo aver disegnato cartoni per dei mosaici in San Pietro e per Santa Maria Scala Coeli alle Tre Fontane, secondo il revival paleocristiano del ritorno alla purezza delle origini in auge con la Controriforma,³³⁶ va segnalato il suo *S. Sebastiano* in S. Andrea della Valle, datato al 1614, un anno prima che de'Vecchi morisse.³³⁷

Dopo questo approfondito studio, nel corso degli anni settanta del XX secolo si è continuato a descrivere la figura di Giovanni de'Vecchi come insolita, di un certo risalto nel panorama artistico romano a causa della sua sensibilità per il colore, molto inconsueta a Roma, includendo il possibile incontro con El Greco e Blocklandt.³³⁸

Convieni su questa linea anche Antonio Pinelli, che sottolinea come il colorismo di de'Vecchi dovette essere un'innovazione non da poco nella Roma della fine del XVI secolo. In accordo anche con Zeri, le figure dipinte dal de'Vecchi, diafane e spettrali, seguono una deformazione come se fossero consumate da una fiamma interna, creando scene di profondo lirismo spirituale e segnalando una possibile influenza di Blocklandt e di El Greco. A questa caratteristica si aggiunge una costruzione spaziale appiattita, ora con fitti raggruppamenti di figure, ora rarefatti, che aiutano la tensione compositiva. Il de'Vecchi è però in grado di alternare il suo registro linguistico e di avvicinarsi all'accademismo zuccaresco, più consono alla maniera, a Caprarola.³³⁹

³³⁵ Roli 1964, pp. 45-56. Vedi scheda 26.

³³⁶ Vedi capitolo II *Gli eventi della storia* p. 29.

³³⁷ Roli 1965, pp. 324-334.

³³⁸ Grassi 1971, pp. 176-178 la sua pittura sacra è da mettere in relazione con Palma il Giovane, Tintoretto e Gerolamo Muziano; Moscone 1976, pp. 265-266.

³³⁹ Pinelli 1977, pp. 49-85.

La bibliografia successiva ha confermato la datazione al 1573 circa del *San Girolamo* all'Aracoeli (fig. 109), al 1574 dell'affresco con *l'Adorazione dei pastori* in Sant'Eligio (fig. 115).³⁴⁰

Nel 1970 al de'Vecchi è stato anche attribuito l'affresco raffigurante l'Orazione nell'Orto nell'Oratorio del Gonfalone, datandolo all'incirca al 1573.³⁴¹ Questa interessante attribuzione di una parte di uno dei più significativi cicli della Controriforma a Giovanni de' Vecchi non è quasi mai però stata confermata dalla bibliografia successiva.³⁴²

A studiare in questi ultimi anni la personalità artistica di Giovanni de'Vecchi da Borgo Sansepolcro, è stata soprattutto Patrizia Tosini.

La studiosa ha sottolineato che le particolari caratteristiche pittoriche del pittore biturgense, così eterodosse nell'ambiente romano, sono da spiegarsi con il contatto con artisti fiamminghi gravitanti nei cantieri del cardinal Farnese, quali Bartolomeus Spranger, Joos van Winghe e lo stesso Anthonie Blocklandt. Il tonalismo veneto sembra quasi filtrato a Roma da questi pittori forestieri, ai quali va certamente aggiunta l'originale figura di El Greco con i suoi bagliori, definiti *fluorescenti*, che devono aver colpito il pittore di Sansepolcro. Anche la struttura spaziale appiattita e irregolare delle composizioni di de'Vecchi rimanda alla scuola di Haarlem e di Utrecht. La Tosini ha inoltre posticipato la data di nascita di Giovanni de' Vecchi, scoprendo il certificato di battesimo nell'Archivio di Borgo Sansepolcro in data 1543, invece che il 1536 come si era precedentemente desunto da Baglione, il quale scrisse che de'Vecchi morì nel 1614 all'età di 78 anni. Il pittore, di conseguenza, nel 1614 doveva avere circa 71 anni.³⁴³

Poco dopo venivano attribuiti a de'Vecchi gli affreschi nelle volte di tre sale nel palazzo Mattei di Paganica, ipotesi sostenuta dal ritrovamento dei pagamenti al pittore per i relativi cartoni fra il 1593 e il 1596. Queste pitture vicine per stile e ripartizione decorativa a quelli di Caprarola, dimostrano la capacità del pittore di passare da opere arcaizzanti e dai cupi toni della Controriforma a quelle brillanti e profane presenti nel palazzo Mattei.³⁴⁴ Calvesi conferma dunque la caratteristica *bifrontalità* dell'artista, già sottolineata da Zeri,³⁴⁵ così come la sua insolita pennellata sciolta e fluida in un cromatismo veneto entro il congelato accademismo toscoromano e la sua sensibilità ai modi dell'arte nordica.³⁴⁶

³⁴⁰ Heidemann 1982, pp. 125-127; Carta-Russo 1988, pp. 198-201.

³⁴¹ Roetgenn 1970/1971, p. 12.

³⁴² Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

³⁴³ Tosini 1994, pp. 303-347.

³⁴⁴ Calvesi 1996, pp. 293-294.

³⁴⁵ Zeri 1979, pp. 58-60.

³⁴⁶ Calvesi 1996, pp. 293-294.

In questi ultimi anni il catalogo del pittore di Sansepolcro è stato ampliato, alcune sue opere sono state identificate e alcuni affreschi sono stati fatti ricondurre alla sua mano.

L'approfondimento del periodo giovanile dell'artista ha portato Tosini ad identificare una sua collaborazione al cantiere di villa d'Este a Tivoli, dove de'Vecchi realizzò nel 1570 una pala d'altare, oggi perduta, per la cappella,³⁴⁷ e affrescò le figure allegoriche della *Benignitas* e *Temperantia* del salone principale e la *Abundantia*, la *Fortitudo* e probabilmente le personificazioni delle *Virtutes* nella camera da letto del cardinal d'Este, da confrontare con le allegorie dei continenti della sala del Mappamondo a Caprarola.³⁴⁸ In questo modo ha gettato luce sull'iniziale attività del pittore di Sansepolcro, poco prima del presunto incontro con El Greco e Blocklandt, e ha anche confermato un'ipotesi di Zeri che interpretava il *Giovanni del Borgo*, citato nei documenti riferiti a Villa d'Este, come il de'Vecchi.³⁴⁹ Altre opere giovanili e della più tarda maturità di de'Vecchi sono state scoperte e inserite nel catalogo dell'artista, confermando la sua vocazione per uno stile di severa religiosità controriformistica, senza però variare particolarmente il nucleo di opere prese in considerazione per questa ricerca, comprese fra il 1570 e il 1575 circa. Le giovanili *Canefore* affrescate da de'Vecchi nella sala abbaziale di Grottaferrata, nel palazzo di S. Nilo, dividono i paesaggi del fiammingo Cornelis Loots da Malines del 1569 con le figure di Raffaellino da Reggio. Il de'Vecchi avrebbe quindi avuto un primo approccio all'arte nordica in questo cantiere, nel quale incontrò per la prima volta Raffaellino Motta, che sarebbe poi stato suo collaboratore nelle due sale del Mappamondo e degli Angeli nel palazzo Farnese Caprarola pochi anni dopo.³⁵⁰

Il linguaggio così particolare di de'Vecchi, dai toni cupi e mistici, come inteso da Zeri, è stato rispondente alla nuova tendenza del cardinale Alessandro Farnese che volle adeguarsi ai precetti tridentini di arte sacra austera e volta ad un patetismo devozionale. Questo cambiamento dello stile delle committenze farnesiane si riflette nell'opera degli artisti gravitanti attorno alla corte del cardinale Alessandro, fra i quali anche compare anche de'Vecchi, impegnati nella decorazione della chiesa del Gesù.³⁵¹

Un'altra *Sacra Famiglia con S. Giovannino*, conservata alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini e precedentemente data alla scuola bolognese, è stata data alla

³⁴⁷ Tosini 2003, pp. 56-67. La pala venne spedita a Modena nel XVII secolo per essere restaurata ma da lì in poi se ne perdono le tracce.

³⁴⁸ Tosini 2005, pp. 43-58.

³⁴⁹ Zeri 1979, p. 55.

³⁵⁰ Tosini 2007, pp. 85-92. Vedi scheda 26.

³⁵¹ Tosini 2008, pp. 289-291, pittori come Girolamo Muziano, Scipione Pulzone, Jacopino del Conte e Gerolamo Siciolante da Sermoneta iniziarono a mostrare un cambiamento della pittura sacra più tetra e sofferta attorno al cantiere della chiesa del Gesù.

mano del de'Vecchi e datata al 1600. Sarebbe da accostare alla *Pietà con due angeli* nell'ex-collezione Zeri, oggi al Museo Poldi Pezzoli (fig. 128).³⁵²

Più recentemente, Tosini è ritornata su Giovanni de'Vecchi in relazione alla ripresa dell'arte di Michelangelo nel clima della Roma controriformata, rivedendo la lettura critica secondo la quale lo stile del Buonarroti, a partire dallo scandalo dei nudi del *Giudizio Universale*, fu censurato in quegli anni di intransigenza religiosa. In realtà nella seconda metà del XVI secolo vari artisti guardarono a Michelangelo per ispirarsi e riformulare un'arte sacra. Anche Giovanni de' Vecchi non si sottrae a questa rilettura del Buonarroti declinata però attraverso uno stile particolare e personalissimo, definito come a metà fra le forme piene del rinascimento e gli arcaismi di sapore neoquattrocentesco.³⁵³

È infine da segnalare una possibile connessione di de'Vecchi con El Greco. Un documento datato 1591 menziona un quadro dell'artista di Sansepolcro che potrebbe essere stato ispirato dal cretese. Si tratta di un pagamento effettuato a de'Vecchi da Giovanni Battista Cirimbelli per:

*un'istoria quadro Nostro Signore scaccia ementes et vendentes de templo, un quadro di San Sebastiano et un altro d'una Pietà in tondo con quattro Evangelisti intorno*³⁵⁴

Il dipinto con la *Cacciata dei mercanti dal tempio* difatti rimanda al quadro di El Greco nelle versioni di Washington e di Minneapolis, quest'ultima (fig. 72) redatta a Roma.³⁵⁵ Il tema della cacciata dei mercanti era tornato in auge con la Controriforma per il suo significato di purificazione della chiesa, e non è improbabile che a Roma girassero derivazioni e copie del quadro di El Greco delle quali de'Vecchi può essersi servito, considerando la comune frequentazione dell'ambiente farnesiano.

³⁵² De Marchi 2015, p. 42.

³⁵³ Tosini 2016, pp. 100-119.

³⁵⁴ Masetti-Zannini 1974, p. 119, la quietanza è datata al 14 agosto 1591, *supplementum satisfactionis mensurationis dicti terreni*, Atti Romuali 45, c. 497.

³⁵⁵ Vedi scheda 15.

-I dipinti fra il 1570 e il 1575 circa

-Anthonie Blokclandt

1-Ultima Cena

Anthonie Blocklandt (da...), *Ultima Cena*, 1565-1575 ca., olio su tavola, 50x52,5cm, Utrecht, Ceentral Museum, inv. 586

La tavola di Utrecht (fig. 1) è stata presa in considerazione da Zeri in *Pittura e Controriforma* relazionandola con l'*Ultima Cena* di El Greco (fig. 1), oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, nell'argomentazione della "fiammata mistica".³⁵⁶ Era già stato notato da Martin Soria che il maturo El Greco spagnolo aveva attinto dall'incisione di Goltzius tratta da Blocklandt (fig. 32) per la *Resurrezione* al Prado.³⁵⁷ Zeri afferma che Blocklandt, ancor prima del viaggio in Italia, aveva iniziato nella sua *Ultima Cena* quella deformazione stilistica alla quale poi il giovane El Greco avrebbe guardato. Secondo Zeri i due dipinti, anche se attingono ad uno stesso modello, non possono essere spiegati senza l'ipotetico incontro avvenuto in casa Farnese fra il Theotokopoulos e il pittore di Montfoort.³⁵⁸ In seguito la tavola di El Greco è stata messa in relazione con l'*Ultima Cena* incisa da Marcantonio Raimondi da un disegno di Raffaello,³⁵⁹ da Wolfgang Krönig, il quale evidenziò come la stampa fosse già nota in ambiente veneziano per le assonanze con le Ultime Cene di Tintoretto a San Marcuola e di Iacopo Bassano, oggi alla Galleria Borghese, alle quali si aggiunge quella del toscano Giuseppe Salviati per la chiesa di Santo Spirito in Isola, oggi in Santa Maria della Salute.³⁶⁰ La tavola di El Greco è vicina anche all'*Ultima Cena* di Tintoretto nella chiesa di San Felice, oggi nella chiesa di Saint Francois Xavier di Parigi e per questo è stata collocata al periodo veneziano.³⁶¹ Nella più recente scheda del catalogo della Pinacoteca di Bologna, viene confermato che l'*Ultima Cena* di El Greco è stata dipinta a Venezia, attorno al 1567-1568 per motivazioni stilistiche, e per la vicinanza con le analoghe composizioni che il giovane

³⁵⁶ Zeri 1979, pp. 56-57. All'epoca della stesura del testo, nel 1952, l'*Ultima Cena* di El Greco si trovava in collezione privata a Milano e fu pubblicata da Longhi 1946, tav. 130.

³⁵⁷ Soria 1948, p. 251.

³⁵⁸ Zeri 1979, pp. 56-57.

³⁵⁹ Bartsch, n. 26, 1978, p. 41.

³⁶⁰ Krönig 1966, pp. 551-559. Per il riferimento all'*Ultima Cena* di El Greco si veda nota 2, p. 559. Viene sottolineato che anche nei Paesi Bassi si ricercavano da parte dei romanisti effetti dinamici e drammatici, citando l'*Ultima Cena* di Pieter van Coecke, replicata in varie copie.

³⁶¹ Constantoudaki-Kitromilides 1999, pp. 109-123.

pittore avrà visto a Venezia.³⁶² Di conseguenza la tavola di Bologna non può essere messa in relazione a quella di Utrecht perché realizzata a Venezia prima della discesa del cretese a Roma. Il rapporto fra la tavola di Utrecht e la tavola di Bologna deve essere quindi rivisto. Anche se l'*Ultima Cena* di El Greco non può essere legata all'ambiente romano, non toglie che le due tavole mostrino analogie e affinità, da spiegarsi con il ricorso agli stessi modelli.

La tavola di Utrecht ha aspetti problematici per cronologia e attribuzione e presenta inoltre alcune differenze con la stampa di Philippe Galle, datata al 1571 (fig. 2).³⁶³ L'incisione lascia vedere nello sfondo una parete ripartita da colonne e una finestra al centro, invece nel quadro le colonne sono state omesse e lo sfondo inscurito. Inoltre la stampa di Galle ha uno sviluppo maggiormente orizzontale e un punto di vista più riavvicinato rispetto al dipinto, il quale mostra un piano spaziale inclinato verso lo spettatore. Oltre a questi aspetti di impostazione spaziale, vi sono alcune varianti fra tavola e stampa. Il dipinto presenta un personaggio inginocchiato sulla destra, il probabile committente, vestito come un prelado, alla cui destra riposa un cane. All'Apostolo seduto sul lato opposto è stato aggiunto un borsello rosso con i soldi, che lo identifica come Giuda. Gli Apostoli del quadro ad una prima vista sembrerebbero soltanto undici ma si nota sull'estrema sinistra, dietro Giuda, il profilo in ombra del dodicesimo Apostolo, che è presente nell'incisione, ed "eliminato" nella tavola di Utrecht a causa del fatto che quest'ultima è stata probabilmente tagliata. Nella stampa di Galle l'assenza del committente lascia vedere per intero le figure dei due Apostoli sulla destra e due anfore ovali, che rimandano nella loro forma a Parmigianino. Lo stesso tipo di Anfora lo si ritrova in altre due incisioni di Galle tratte da Blocklandt, raffiguranti *Cristo e la Samaritana al Pozzo*³⁶⁴ e *Cristo in casa di Simone*,³⁶⁵ databili fra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta.

È stato lungamente dibattuto se l'opera sia da collocare a prima del viaggio in Italia del 1572 per via dell'incisione di Philippe Galle del 1571.³⁶⁶ Il quadro pervenne al Museo Arcivescovile di Utrecht, probabilmente agli inizi del Novecento, donato dal vescovo G. W. van Heukelum, scomparso nel 1910. L'autografia della tavola di Utrecht non è certa e oggi la si considera probabile copia di anonimo. Nello stesso modo, anche il rapporto fra il quadro e la stampa di Galle è stato interpretato in vari

³⁶² Alvarez Lopera 2006, pp. 444-446. Acquistato per diritto di prelazione nel 1957.

³⁶³ Barstch, n. 56, 1987, p. 135, n. 041.

³⁶⁴ Bartsch, n. 56, 1987, p. 121; cfr. Smith 2009, p. 176.

³⁶⁵ Bartsch, n. 56, 1987, p. 123.

³⁶⁶ L'incisione di Galle con l'*Ultima Cena* presenta in basso una scritta in latino: *Discipulos Frvstvm Christvvs Partitvr in omneis / Panicevm, sancit qve novvum, intemereabile foedvs / Atqve sve necis hoc monvmentvum lege perenni/ Instituens, sese panis svb magine tradit.* Traducibile in: *Cristo divide il pane fra gli Apostoli, /che sanciva il nuovo inviolabile patto, / istituendo con la sua morte violenta questa testimonianza come legge perenne / e offrì sé stesso sotto le sembianze del pane/eucarestia.*

modi, se la tavola è copia di anonimo dall'incisione oppure se è l'incisione a copiare il quadro.

Pubblicata nel 1931 da Jadwiga Vuyk, l'opera presenta caratteristiche tipiche di Blocklandt, come la ricerca da parte del pittore di variare i volti degli Apostoli, per una cromia fine e delicata, oggi poco evidente, e per la sproporzione delle figure in secondo piano, troppo piccole rispetto a quelle in primo. La tavola di Utrecht per queste ragioni e per la sua buona qualità venne considerata autografa, e non copia dall'incisione per mano di seguace.³⁶⁷

Una sintetica descrizione si trova nel catalogo del Museo Arcivescovile del 1948. In una stanza illuminata da due piccole finestre, Cristo è contornato dagli apostoli in un tavolo, sul quale vi sono il calice, un piatto di peltro con della carne e dei piatti di stagno con del pane. Giuda si trova di fronte a Cristo, impugnando la borsa con i soldi nella mano destra. Gli altri apostoli sembrano presi in una accesa conversazione. A destra in primo piano in ginocchio il committente, vestito in cotta e stola, e con indosso una pelliccia a sinistra. Il committente è rappresentato seguendo la tradizionale ritrattistica della seconda metà del XV secolo nel nord dell'Olanda.³⁶⁸ Nell'incisione di Galle, esposta nella mostra nel 1986 sul Beeldenstorm,³⁶⁹ si sottolineò il dinamismo della composizione che vede il momento di sconcerto e di stupore degli Apostoli subito dopo l'annuncio del tradimento da parte di Cristo e che il tema iconografico dell'Ultima Cena si diffuse particolarmente nel nord Europa a seguito della Riforma. Rispetto al maestro Floris, Blocklandt è riuscito a dare una maggiore uniformità allo scorrere del movimento, con figure meno spigolose e volti più variati, e una volumetria dei personaggi accresciuta dal chiaroscuro. Il quadro di Utrecht, non presente nella mostra, viene giudicata copia, forse dal dipinto originale di Blocklandt.³⁷⁰

Nella monografia di Johns dedicata al pittore di Montfoort si afferma che il quadro a Utrecht è debole copia dell'incisione ma, dato che i colori sono quelli tipici di Blocklandt, potrebbe anche riflettere un originale perduto.³⁷¹

Nella più recente scheda del Museo del 2002, il donatore viene definito come canonico e il quadro viene assegnato alla scuola di Blocklandt, dipinto attorno al 1575 da un anonimo che si è basato sull'incisione di Galle del 1571. Viene inoltre riportato che la tavola è stata restaurata nel 1977 da Jan Diepraam, Amsterdam, che ricostruì il volto del donatore, basandosi su una fotografia.³⁷²

³⁶⁷ Vuyk 1931, pp. 77-79.

³⁶⁸ Rientjes-Bouvy 1948, pp. 4-5.

³⁶⁹ Huygen van Meyer 1986a, p. 419.

³⁷⁰ Huygen van Meyer 1986a, p. 419.

³⁷¹ Johns 1996, p. 282.

³⁷² Dijkstra-Dirkse-Smits 2002, p. 34. inv. n. 586.

Anche nel sito del museo la tavola viene datata attorno al 1575 e viene assegnata con riserve a Blocklandt.³⁷³

Un' *Ultima Cena* sarebbe stata dipinta da Blocklandt per la chiesa Nuova di Utrecht, oggi perduta, e potrebbe essere trattarsi del modello inciso da Galle.³⁷⁴

Ingrid Jost³⁷⁵ ha approfondito il quadro, nel quale sono racchiusi i segni della benedizione del pane del vino, cioè l'istituzione dell'Eucarestia. La scena mostra il grande sconcerto fra gli Apostoli, ai quali l'annuncio del tradimento è appena stato dato da Cristo, che, mentre benedice con la mano sinistra, sembra indicare con la sua destra Giuda, il quale siede sulla sinistra del tavolo, isolato dagli altri. Blocklandt non segue il modello del Cenacolo di Leonardo introdotto in Olanda da Pieter Coeck van Aelst³⁷⁶ ma guarda alle rielaborazioni olandesi del XVI secolo³⁷⁷ successive a quelle di Dürer con un tavolo circolare,³⁷⁸ come quelle, ad esempio, di Jacob Cornelisz van Oostanen, Maarten van Heemskerck³⁷⁹ e del suo maestro Frans Floris.³⁸⁰ Le sovrapposizioni di più figure lungo piani spaziali in profondità farebbero pensare all'arte italiana del Cinquecento inoltrato dei fratelli Zuccari, di Salviati negli affreschi a palazzo Farnese e di Vasari. Questo assembramento di figure diventa più evidente dopo il viaggio di Blocklandt in Italia, e appartengono a Vasari nella raffigurazione della *Pentecoste*, come quella a Santa Croce del 1568, e a Federico Zuccari. Alcune figure di Blocklandt si avvicinano molto alla *Trasfigurazione* di Raffaello, nota tramite una rara incisione del 1538,³⁸¹ precedente a quella di Cort del 1573. Più in generale Blocklandt riprende queste composizioni ma con una linea più rigida, affine a Vasari. L' *Ultima Cena* incisa da Galle su disegno di Blocklandt (fig. 2) sembra ricordare il modello di Pieter Coeck per l'espressività psicologica di Leonardo. L' *Ultima Cena* nel museo arcivescovile di Utrecht (fig. 1) è talvolta

³⁷³ <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/7987/?q=Anthonie+Blocklandt+van+Montfoort&f=maker>

³⁷⁴ Chong-Wieseman 1992, pp. 13-14. Per la stessa chiesa Blocklandt avrebbe dipinto una *Crocifissione*, pure perduta, secondo la fonte di Matthijs Balen *De Beschryvinge der stad Dordrecht*, del 1677, p. 666.

³⁷⁵ Jost 1960, pp. 27-33.

³⁷⁶ Friedländer 1975, p. 36. Di questo dipinto sono elencate numerose varianti. È pubblicata quella presente a Brussell nel Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique, tavola 80, figura 151; Villata 2001, pp. 340-341. Si tratta di una delle tante repliche di bottega a testimoniare il successo di questa composizione. Anche nel caso di Coecke, il prototipo vinciano è stato filtrato dall'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello, proprio come già constatato per l' *Ultima Cena* del giovane El Greco.

³⁷⁷ Sciolla 2001, pp. 321-333.

³⁷⁸ Bartsch, n. 10, 1980, Albrecht Dürer, *Ultima Cena*, dalla serie *La Grande Passione*, 1510, British Museum, p. 100, e *Ultima Cena*, dalla serie *La Piccola Passione*, 1508-1509, p. 119.

³⁷⁹ Bartsch, n. 55, supplement, 1991, *Last Supper*, from *The Fall and the Salvation of Mankind Through the Life and Passion of Christ*, (1548), Dirck Volkertsz Coornhert, da Maarten van Heemskerck, p. 103.

³⁸⁰ The Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcut, 1450-1700*, volume III, Amsterdam, Menno Hertzberger, p. 225, n. 45.

³⁸¹ Bartsch, n. 29, 1982, p. 91, 11x8 cm. Questa incisione di Giulio Bonasone tratta dalla *Trasfigurazione* di Raffaello si trova nel *Symbolicarum quaestionum de universo genere* di Achille Bocchi del 1555. Cfr. Massari 1983, volume II, p. 120, Lib III, Symb. XCVIII, traduzione a p. 213. Un'altra copia a stampa della *Trasfigurazione* si trova sempre in: Bartsch, n. 29, 1982, p. 163, 39,1x30,8 cm, dell'anonimo maestro del 'DIE'.

considerata una copia per la gamma cromatica, poco consueta per Blocklandt, di colori chiari e stridenti e, per la Jost, deriverebbe dall'incisione di Galle. Per l'autrice, la composizione ritmica degli italiani che Blocklandt segue è però più dinamica, le figure riempiono lo spazio in maniera più convincente, si ritraggono e avanzano.³⁸²

Difatti è stato anche sottolineato che Blocklandt, appartenendo ad una nuova generazione, si oppose alla tradizionale tendenza di Anversa ad una piatta frontalità e ad una subordinazione delle figure nello spazio. Nel dipinto di Utrecht una sorta di frenesia di movimento viene a stento trattenuta, memore di Marten van Heemskerck e del maestro Floris, e ha proposto di datare il quadro al 1565 circa.³⁸³

È necessario considerare che se il quadro del museo di Utrecht fosse il modello originale, o anche copia di un perduto originale, l'incisione dovrebbe essere rivolta in controparte come di norma accade. Il fatto che il quadro abbia invece lo stesso verso dell'incisione, fa invece propendere che il quadro derivi dalla stampa di Galle.

³⁸² Jost 1960, pp. 27-33.

³⁸³ Philippot 1970, pp. 239-240.

2-Trinità con i committenti

Anthonie Blocklandt attr., *Trinità con committenti*, olio su tavola, 1025x1490cm, 1568 ca, National Gallery, Dublino

Il quadro (fig. 3), oggi alla National Gallery di Dublino, è stato attribuito a Blocklandt da Jadwiga Vuyk nel 1942, legandolo ad un ipotizzato viaggio di Blocklandt in Francia. Esposto in una mostra tenuta a Londra a Burlington House nel 1932, dove era stato dato a scuola francese del XVI secolo, il quadro sarebbe da restituire al pittore per motivi stilistici, le figure sono molto vicine a quelle di uno sportello di una pala ad Amsterdam, opera oggi non più ascrivibile al pittore. La figura al centro della Trinità è affiancata da due angeli per lato con gli strumenti della passione, mentre in basso vi sono ritratti sei personaggi inginocchiati, due a sinistra e quattro a destra. La scheda della mostra del 1932 riporta che gli effigiati nel quadro, datato al 1568, sono i Prevosti e gli assessori della città di Parigi. A sinistra vi sarebbe De Neufville, Prevosto dei commercianti della città, i cui figli furono segretari di stato di Carlo IX e Enrico III. La Trinità si staglia su uno sfondo nuvoloso con piccoli edifici e templi. La tipologia degli angeli presenti nel quadro è riscontrabile in molte altre opere di Blocklandt, così come la tipologia delle figure umane degli effigiati. L'ipotesi di un soggiorno in Francia del pittore sarebbe ulteriormente rafforzata dalla presenza nel paese di un certo Cornelius van Montfoort, detto Bloquelin, medico olandese e autore di un manoscritto musicale conservato nella Biblioteca Mazarino di Parigi, probabile parente di Anthonie Blocklandt il pittore. "Cornelis" era anche il nome del padre di Blocklandt perciò il Cornelis olandese potrebbe essere stato il fratello oppure il cugino dell'artista. Al di là di questo, la presenza in Francia di un suo parente potrà essere stato un valido appoggio per il pittore di Montfoort in cerca di commissioni, in questo caso di alto livello. In Francia Blocklandt avrà quindi conosciuto Parmigianino e Primaticcio tramite gli artisti della scuola di Fontainebleau.³⁸⁴

Il quadro, secondo Philippot, dimostrerebbe la tendenza innovativa di Blocklandt di inserire più armonicamente la figura umana e non di subordinare l'uomo allo spazio come era nella tradizione pittorica di Anversa. Il pittore di Montfoort si oppose alla piatta frontalità e alla staticità delle figure e il quadro con la Trinità lo dimostrerebbe, anche se è probabile che i ritratti siano stati fatti da altra mano.³⁸⁵

³⁸⁴ Vuyk 1942, pp. 136-138.

³⁸⁵ Philippot 1970, p. 239 nota 1 e p. 240.

Piuttosto complessa risulta essere la storia di questo quadro. Nell'articolo del 1942 si affermava che all'epoca della mostra di Londra, tenutasi nel 1932, il quadro era nella collezione di Justice James Murnaghan.³⁸⁶

Il dipinto venne dato in deposito alla National Gallery di Dublino fino al 1974, quando la vedova di Justice James Murnaghan, in memoria del marito defunto, lo donò alla galleria irlandese, la quale, a sua volta, lo concesse in deposito al Museo Carnavalet di Parigi dal 1979 al 1986, come tavola di scuola franco-fiamminga.³⁸⁷ In una mostra del museo parigino, il quadro viene descritto come uno dei rari esempi di ritratto di gruppo di funzionari del Municipio di Parigi risalente al XVI secolo. Lo schema compositivo era quello che sarebbe stato in uso fino al regno di Luigi XIV, con gruppi di effigiati in ginocchio di fronte ad un soggetto religioso, in questo caso la Trinità. Dio Padre, posizionato sul globo terrestre, sostiene il Crocifisso che poggia su una nuvola con la colomba dello Spirito Santo a sinistra. In basso è descritta vagamente una città che dovrebbe ricordare Gerusalemme. A partire dagli stemmi araldici presenti in basso si è risalito all'identità del Prevosto dipinto, Nicolas III Le Gendre "il figlio", signore di Villeroy, Prevosto dei mercanti dal 1566 al 1570, vestito secondo la moda ai tempi di Carlo IX, in rosso e nero come richiesto dalla sua carica. Dietro di lui il suo impiegato, Claude Bacchelier e i quattro assessori a destra, Nicolas Bourgeois, Jean de Bray, Jacques Sanguin e Claude Hervy. La presenza di tutti questi sei funzionari ha fatto datare il dipinto al 1568, unico anno in cui tutti e sei gli effigiati raffigurati nel quadro coprivano la loro rispettiva carica. I ritratti, di un fine realismo, sono affiancati ad una rappresentazione manierista della Trinità seguendo una disposizione di intento decorativo, nelle figure allungate e di una linea nervosa, di un maestro fiammingo vicino a Marten de Vos, che come lui era sensibile alla calda tonalità della pittura veneziana e agli effetti cangianti.³⁸⁸

Dopo il suo ritorno alla National Gallery di Dublino, la tavola è stata classificata di anonimo di scuola fiamminga meridionale ma realizzato in Francia, probabilmente da un pittore scappato dai disordini iconoclasti del 1566 nelle Fiandre. I ritratti nella parte bassa, sebbene ispirati a Frans Pourbous, sono di mano di un artista minore, specialmente se paragonati alla migliore qualità della parte superiore con la scena religiosa, che si deve ad un altro pittore. Quest'ultimo sembrerebbe vicino a Maarten de Vos, forse un suo allievo diretto, come ad esempio Hieronymus I Francken che è registrato a Parigi dal 1566 e dipinse un altro gruppo di funzionari del comune di Parigi nel 1602.³⁸⁹ Il modello base per la Trinità riprende quella nota di Dürer per la

³⁸⁶ Nella vendita della collezione Murnaghan dei dipinti antichi del 1974 la *Trinità* non è inclusa, cfr: James Adam & Sons, Dublin, 1974.

³⁸⁷ Vogelaar 1987, pp. 78-81; Bruson-Leribault 1999, p. 506.

³⁸⁸ Bulletin du Musée Carnavalet 1979, pp. 11-12.

³⁸⁹ Vogelaar 1987, pp. 78-81.

tavola raffigurante *l'Adorazione della Santissima Trinità*, oggi al Kunsthistorisches di Vienna.

Il quadro di Dublino mostra alcune affinità con l'arte di El Greco per la ricercata cromia desunta da Venezia, nelle nubi e negli angeli, che rimandano a simili effetti luministici presenti nell'*Adorazione dei pastori* di Blocklandt ad Amsterdam (fig. 9),³⁹⁰ e, allo stesso modo, le figure dipendono dalla linea di Parmigianino, che Blocklandt ha dimostrato di apprezzare e di rielaborare per rendere più fluenti e leggere le sue anatomie. Se i ritratti degli assessori parigini paiono dipinti da un'altra mano, la parte centrale con la Trinità e gli angeli potrebbe essere ricondotta a Blocklandt, andando a colmare il suo catalogo di opere giovanili, reso povero dalle distruzioni dell'iconoclastia, il *Beeldenstorm* del 1566, e confermando la possibilità che possa aver trascorso un periodo in Francia, dove viveva Cornelis Blocklandt, fratello di Anthonie, che può averlo aiutato a trovare committenza.³⁹¹ In Francia il pittore olandese avrà conosciuto la scuola pittorica di Fontainebleau, conoscendo l'arte di Parmigianino tramite l'esempio di Primaticcio e Niccolò dell'Abate.³⁹² In questo caso Blocklandt, già prima del viaggio in Italia nel 1572 raccontato da Van Mander, può essersi interessato alla pittura elegante e flessuosa di Parmigianino nella declinazione francese. Questo rinforza l'ipotesi che, una volta giunto a Roma, guardò l'esempio di Bertoja, operante nei cantieri farnesiani del palazzo di Caprarola e all'oratorio del Gonfalone, dove poté certamente incontrare El Greco e Giovanni de' Vecchi.³⁹³

In aggiunta, tenendo conto che la *Trinità con i committenti* presenti la mano di Blocklandt nella parte centrale, l'artista olandese presenterebbe anche un avvicinamento alla pittura veneta, in sintonia con El Greco, nelle figure degli angeli, il cui pannello appare incompiuto in quello di sinistra.

³⁹⁰ Vedi scheda 4.

³⁹¹ Vuyk 1929, pp. 106-114, nel tentativo di ricostruire il catalogo giovanile di Blocklandt, si era già ipotizzato che l'artista fosse passato in Francia, per sfuggire ai disordini iconoclasti del 1566, attribuendogli le figure di Cristo, Maria e Marta in un quadro raffigurante *Cristo in casa di Marta* del fiammingo Hans de Vries, oggi ad Hampton Court; Vuyk 1942, pp. 137-139, un Cornelis Blocklandt, musicista, visse in Francia nella seconda metà del XVI secolo; Jost 1960, p. 13, Cornelis risulta essere un fratello di Anthonie Blocklandt; Villain 1989, p. 364.

³⁹² Vuyk 1942, p. 138.

³⁹³ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210 e capitolo III *La "fiammata mistica" allargata* p. 247.

3-Martirio di San Giacomo

Anthonie Blocklandt *Martirio di S. Giacomo*, olio su tavola, 1570 circa, 314x254cm, inv. 55.104, Stedelijk Museum het Chatarina Gasthuis, Gouda

Il dipinto, già citato da van Mander come perduto durante i disordini iconoclasti³⁹⁴ è conservato nello Stedelijke Museum di Gouda, dove fu ritrovato alla fine del XIX secolo (fig. 4).³⁹⁵ Il quadro è stato lungamente dibattuto riguardo alla cronologia, in particolare se precedente o successivo al viaggio di Blocklandt del 1572 in Italia.

Inizialmente la tavola, collocata in origine nella Sint Janskerk di Gouda dedicata a San Giovanni Battista, venne datata a prima della discesa del pittore e descritta come una delle sue poche opere giovanili sopravvissute all'attacco iconoclasta del *Beldeenstorm* nel 1566.³⁹⁶

La critica straniera del primo novecento³⁹⁷ ha collocato il *Martirio di San Giacomo* prima del viaggio in Italia, come uno dei pochi dipinti certi del periodo giovanile del pittore, il quale dimostra di essere ancora legato al maestro Frans Floris. La composizione deriva da un disegno di Parmigianino, con il *Martirio di San Pietro e San Paolo*, inciso da Iacopo Caraglio (fig. 5).³⁹⁸

In Italia, Federico Zeri, in un articolo anticipatore sul misticismo pittorico, riguardante l'influenza del romanismo fiammingo su un quadro di Bernardino Campi, ha invece considerato il *Martirio di San Giacomo* di Gouda (fig. 4) come una delle opere realizzate da Blocklandt dopo il soggiorno del 1572.³⁹⁹

Successivamente Ingrid Jost, che ha approfondito quest'opera nella sua monografia sul pittore, la collega alla analoga composizione dell'adorazione del Parmigianino ma riprodotta nella xilografia incisa da Antonio da Trento (fig. 6).⁴⁰⁰ L'autrice riporta le parole del sacerdote e storico Ignatius Walvis (1653-1714) autore del *Beschryving der stad Gouda* del 1713,⁴⁰¹ secondo il quale l'opera si salvò, al contrario di quanto detto da van Mander. La città non subì una iconoclastia devastante come quelle di

³⁹⁴ Van Mander 2000, p. 253.

³⁹⁵ Gouda 1885, p. 56, n. 259; Meyer 1978, p. 166 riporta che il quadro fu portato nella sala consiliare del municipio di Gouda.

³⁹⁶ Moes, 1912, p. 181, Il quadro con la *Decapitazione di San Giacomo* viene valutato di qualità inferiore all'*Ultima Cena*; Hoogewerff 1912, p. 119.

³⁹⁷ Vuyk 1928, pp. 159-176.

³⁹⁸ Bartsch, 1995, n. 28, p. 85.

³⁹⁹ Zeri 1953, pp. 36-42, ripubblicato in: Zeri 1994, pp. 101-103, fig. 168, p. 102.

⁴⁰⁰ Jost 1960, pp. 33-39.

⁴⁰¹ <https://books.google.it/books?id=VWJAAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Beschryving+der+stad+Gouda&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEWiG-cyrrYnMAhVfiwKHRV-AjEQ6AEIJTAA#v=onepage&q=montfoort&f=false>, p. 38. Cfr: De Groot 2005, pp. 145-151, p. 147. Il concilio della città prese delle precauzioni per preservare le immagini dagli iconoclasti nascondendole e chiudendo la chiesa di Sint Jan. La pala di Blocklandt era collocata nel coro sotto la finestra 22, p. 150, nota n. 16.

Delft e molte opere furono nascoste, prima dell'arrivo dei protestanti il 21 giugno 1572. Oltre a Parmigianino, le pose dei personaggi che si piegano in avanti per parlare sono da ricollegare all'opera grafica di Dürer. La composizione spaziale di Blocklandt è simile a quella dell'*Ultima Cena* (fig. 1) con due gruppi di figure disposte ai lati e con un punto di vista rialzato, che fa risaltare anche le figure in secondo piano e avvicinare quelle in primo. Una composizione spaziale diversa da quella più razionale e chiara del maestro Floris, dove la figura umana è collocata armonicamente. Blocklandt usa elementi architettonici e paesaggistici come riempitivo decorativo delle superfici fra i vari gruppi di figure, i quali sono così delimitati come su un palcoscenico teatrale. Le figure risultano un po' più tarchiate rispetto a quelle che Blocklandt realizza dopo il viaggio in Italia. Le figure degli anziani nello sfondo, che ricorrono nelle opere del pittore, paiono essere prese da Salviati.⁴⁰²

Paul Philippot ha giudicato il Martirio di Gouda come uno dei primi frutti del soggiorno in Italia nel 1572. In questo viaggio è significativo che il pittore non sia stato attratto dai nudi michelangioleschi, e che la sua ansia di tradurre il movimento necessitava di una figura più complessa e articolata nello spazio, la stessa che si riscontra nella spirale del carnefice, ispirata da Parmigianino e dagli Zuccari.⁴⁰³

Il *Martirio di San Giacomo* è stato anche discusso da Bert Meijer e da Hessel Miedema in relazione alla tecnica pittorica di Blocklandt, in particolare il suo modo di estendere i colori e ombreggiarli sulla superficie. L'opera di Blocklandt viene fatta risalire genericamente agli anni settanta,⁴⁰⁴ invece, nella rivalutazione dell'arte a Utrecht della seconda metà del XVI secolo, il Martirio di Gouda viene datato attorno al 1570.⁴⁰⁵

Successivamente, anche Wouter Kloek, in occasione della mostra sull'iconoclastia del 1986, ha ipotizzato che il quadro possa essere stato fatto dopo il soggiorno a Roma, perché vicino al *Martirio di San Giovanni Evangelista* per San Giovanni a Porta Latina di Bartolomeus Spranger, e ora in San Giovanni in Laterano, datato proprio al 1572 (fig. 7). Anche Spranger, come El Greco, fu attivo alla corte dei Farnese grazie a Giulio Clovio. Oltre a quest'opera, Blocklandt durante la

⁴⁰² Jost, 1960, pp. 37-38.

⁴⁰³ Philippot 1970, p. 240.

⁴⁰⁴ Miedema-Meijer 1979 (scritto nel 1973-1974), pp. 79-98, pp. 93. Ci si sofferma sul fatto che van Mander, che è generalmente avaro di note tecniche, per ben due volte parla delle particolarità pittoriche di Blocklandt. L'artista, che 'estendeva, allargava' la sua pittura e successivamente ombreggiava con tratteggi a pennello, aveva una maniera particolare di stendere uno strato di pittura sul supporto prima di dipingere, una sorta di imprimitura. Questo è ravvisabile nella tavola di Gouda, sottoposta ai raggi x a Utrecht. I passaggi cromatici sembrano essere ottenuti dallo spalmare l'uno con l'altro colori mischiati sulla tavolozza, come si nota nel particolare fra l'addome e il perizoma del santo giustiziato. Una tecnica simile era in uso anche nei pittori di Anversa, che Blocklandt apprese da Frans Floris, e che fu uno dei primi ad usare in Olanda.

⁴⁰⁵ Meyere 1978, p. 166.

permanenza in Italia deve anche aver guardato all'arte di Parmigianino e di Andrea Schiavone.⁴⁰⁶

Al contrario, nella scheda sul pittore di Montfoort presente nella stessa mostra, si ascrive il dipinto di Gouda a prima del soggiorno in Italia.⁴⁰⁷ Nella mostra *Fiamminghi a Roma*, Kloek accetta una datazione del *Martirio di S. Giacomo* antecedente al viaggio del 1572,⁴⁰⁸ e che nell'opera, l'influenza dei maestri italiani è più evidente rispetto all'altra opera giovanile di Blocklandt, *l'Adorazione dei pastori* di Amsterdam (fig. 9).⁴⁰⁹

Karl Johns invece scrive che le opere della chiesa di Sint Jans vennero nascoste poco dopo l'8 dicembre 1573, e per questo che la pala di Blocklandt dovrebbe essere stata realizzata prima di quel momento.⁴¹⁰

Nello stesso anno però si afferma nella mostra sull'arte a Gouda, che il quadro deve risalire ad un periodo compreso fra l'incendio del 1552 e la conversione della chiesa a luogo di culto protestante con l'avvento della Riforma nel 1572. Il quadro venne commissionato dalla confraternita di San Giacomo la quale aveva la propria cappella a destra dell'altare maggiore.⁴¹¹

Una precisa datazione del *Martirio di San Giacomo* non è stata perciò chiarita per le informazioni fra di loro contraddittorie in merito alla conversione della chiesa di Gouda al culto riformato e al destino dei quadri di devozione cattolica conservati al suo interno.

Tenendo però in considerazione la fonte storica più vicina, anche se settecentesca, cioè quella di Walvis, il 21 giugno del 1572 i protestanti arrivarono in città e la pala di Blocklandt, così come altre opere, fu nascosta per preservarla dalla distruzione. In quella data Blocklandt, stando alle parole di van Mander, si trovava già in Italia e questo dimostrerebbe che la pala venne dipinta prima del viaggio.

Un modello per il *Martirio di San Giacomo* di Blocklandt appare per un cartone preparatorio per una vetrata commissionata proprio nella chiesa di Sint Jan di Gouda, per la quale il dipinto venne commissionato. Si tratta di un disegno con la *Decapitazione di San Giorgio* di Lambert van Noort, (fig. 8) realizzato proprio per le vetrate della chiesa stessa e datato al 1555, quando il pittore, stilisticamente vicino a Frans Floris, vi fu attivo. Il foglio tondo di van Noort, conservato alla École Nationale Supérieure de Beaux-Arts di Parigi, presenta un'impostazione spaziale simile alla pala del pittore di Montfoort, la scena del martirio al centro con a destra

⁴⁰⁶ Kloek 1986, pp. 153-154.

⁴⁰⁷ Lucassen-Mackert 1986b, p. 419.

⁴⁰⁸ Kloek 1995, pp. 79-82.

⁴⁰⁹ Kloek 1996, pp. 79-82.

⁴¹⁰ Johns 1996, p. 286, n. 14, fig. 15.

⁴¹¹ Guodriaan 1996, p. 47, p. 19.

l'Imperatore Diocleziano seduto su un trono, in secondo piano i soldati romani, e, a sinistra, altre figure sdraiate che si ridestano verso una luce divina in alto nel cielo.⁴¹² Tale disegno per motivi ignoti non venne poi usato per le vetrate, che presentano le storie di San Giovanni Battista⁴¹³ ma Blocklandt avrà avuto forse modo di vederlo. Van Noort rielabora i modelli incisori tratti da Parmigianino di formato orizzontale, reimpostando la scena della decapitazione in uno spazio centrale, eliminando gli sfondi architettonici e omettendo il gesto del braccio proteso nell'ordine di condanna del governatore romano, con il quale Parmigianino sottolineava l'andamento orizzontale dell'opera. Blocklandt, vedendo questo esempio a lui vicino, seguì lo stesso cambiamento d'impostazione spaziale, probabilmente perché uno spazio più centrale si adattava meglio ad una pala d'altare. Inoltre, se van Noort dimostra di aver ripreso dalle stampe tratte da Parmigianino la figura del carnefice visto di spalle, Blocklandt invece cambiò il verso del carnefice e del santo martire, vero fulcro della scena, in modo da questi siano presentati di fronte allo spettatore. Il pittore probabilmente guardò al disegno del suo maestro Floris conservato a Dresda raffigurante il *Martirio di San Giovanni Battista*.⁴¹⁴

Al contrario, Blocklandt si appropria della postura del santo martire piegato su un ginocchio e con le mani giunte presente nel disegno di van Noort, invece di guardare a quella di San Paolo piegato su un piedistallo con le mani legate dietro la schiena nella xilografia di Antonio da Trento.

Un legame del quadro raffigurante il *Martirio di San Giacomo con l'Adorazione dei pastori* conservata ad Amsterdam è la tipologia della testa del santo apostolo a Gouda che è molto vicina a quella del pastore in piedi a sinistra dell'adorazione.

⁴¹² Brugerolles 1985, scheda n. 61, pp. 124-125. Disegno a penna a inchiostro bruno, su carta marroncino chiaro diam. 26,1 cm, inv. 60630. Van Noort fu impegnato nel cantiere delle vetrate di Sint Jans dal 1551 al 1559. Questo foglio con la *Decapitazione di San Giorgio* è da affiancare in serie con *San Giorgio si congeda dal re della Libia* al Museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam e il *Martirio di San Giorgio* al Victoria and Albert Museum di Londra.

⁴¹³ Van Ruyven-Zeman 1996, pp. 1-10. Una vetrata con la *Decapitazione di San Giorgio* non compare fra quelle realizzate dai fratelli Dirck e Wouter Crabeth sui disegni di Lambert van Noort fra il 1555 e il 1572, ed è da escludere che sia andata distrutta perché, come si è già detto, la chiesa venne preservata dagli attacchi iconoclasti. Il ciclo delle vetrate di Gouda è l'unico dei Paesi Bassi del XVI secolo ad essere passato indenne dall'iconoclastia; Van Ruyven-Zeman 2010 pp. 51-59.

⁴¹⁴ Van de Velde 1975, volume I, scheda n. 33, pp. 367-368, volume II, fig. 131. Penna a inchiostro a bruno, 23,7x25,9cm, firmato in basso a destra F Floris, Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, inv. C842. Databile agli anni '50. La figura del carnefice, a sua volta, può essere messa in correlazione con l'Arcangelo Michele nella più nota *Caduta degli Angeli Ribelli* ad Anversa.

4-Adorazione dei pastori

Anthonie Blocklandt, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola 141,5 X 99,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. n. 4049

Acquisita nel maggio del 1987 da Elisabeth Verheyen Dockx, la tavola (fig. 9) era già stata data genericamente come scuola italiana quando era di A. C. D. Eymael (1830-1904), prima di passare nella collezione di Jules Syeurs van de Broeck (1872-1952). Presente nella mostra tenuta ad Anversa nel 1935, venne presentata come opera di Peter Aertsen, e in seguito, secondo l'Istituto di Storia dell'Arte Olandese dell'Aia, venne data a Maarten van Heemskerck.⁴¹⁵

Dopo l'ingresso nella collezione del Rijksmuseum,⁴¹⁶ il quadro è stato restaurato nel 1990.⁴¹⁷

Wouter Kloek, nella voce biografica dedicata all'artista,⁴¹⁸ ascrive l'opera alla giovinezza di Blocklandt, in un periodo ancora fortemente legato a Frans Floris e la considera forse la prima opera conosciuta. Kloek definisce il dipinto 'ambizioso nel disegno ma provinciale nella concezione'.

Nella composizione vi sono rimandi all'arte italiana, in particolare le figure risentono della linea flessuosa del Parmigianino conosciuta dall'artista tramite incisioni. Il disegno con l'*Adorazione dei pastori* del Mazzola, ora a Weimar, (fig. 10) e inciso da Iacopo Caraglio (fig. 11),⁴¹⁹ presenta a sinistra un pastore inchinato in avanti in segno di riverenza, la cui posa è ripresa da Blocklandt per la figura seduta, con il piede sopra il cestino, che indica il Gesù bambino. È particolare però che la figura di questo pastore inchinato abbia il verso del disegno di Parmigianino a Weimar e non quello in controparte dell'incisione di Caraglio, facendo pensare che Blocklandt abbia conosciuto la composizione del Parmigianino tramite qualche altra fonte. Di scoperta relativamente recente, se confrontata con le più note opere tarde dell'artista o le incisioni di Galle e di Goltzius tratte da suoi disegni, la bibliografia su Blocklandt non ha preso in considerazione questa pala del Rijksmuseum.⁴²⁰ Al di là del dato stilistico, non ci sono delle precedenti composizioni di Frans Floris che possano aver ispirato direttamente Blocklandt per la sua adorazione oggi ad Amsterdam. Solo il

⁴¹⁵ <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4849>

⁴¹⁶ Bulletin van het Rijksmuseum 1988, p. 257, con numero d'inventario 4849; Amsterdam 1992, p. 43; Johns 1996, p. 260, n. 4, fig. 5, con le stesse informazioni.

⁴¹⁷ Il restauro è ricordato nella scheda cartacea di cui mi è stata inviata la scansione via mail nel 2015.

⁴¹⁸ Kloek 1996, volume 4, pp. 148-149.

⁴¹⁹ Bartsch, n. 28, 1995, p. 80, 21x23,3 cm; Rubeis 2003, pp. 63-64; Franklin 2003, schede n. 27, 28, 29, pp. 131-136.

⁴²⁰ Vi è un'altra *Adorazione dei pastori*, ora a Budapest, considerata molto più tarda e che presenta numerose copie. Il quadro del Rijksmuseum di Amsterdam è citato in Bièvre 2015, p. 376, nota 88, insieme ad altre cinque copie, le quali sono forse da riferire all'altra *Adorazione dei pastori* di Blocklandt a Budapest.

particolare delle volte, che appaiono nello sfondo, può rimandare ad una struttura simile presente nello sfondo di una *Sacra Famiglia* di Floris, in collezione privata (fig. 12), che altro non è che una rielaborazione della *Sacra Famiglia di Francesco I* di Raffaello.⁴²¹ Il particolare delle arcate sullo sfondo, di un'architettura che rievoca l'antichità romana, erano già diffuse fra i nordici tramite la serie di 25 tavole incise da Hieronymus Cock, raffiguranti rovine antiche e pubblicate nel 1551 nel *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta*.⁴²²

La figura del pastore a sinistra che, compare in primo piano, risulta essere di interesse per la “fiammata mistica” di Zeri, in quanto sono stati trovati vari riferimenti all'arte italiana a cui Blocklandt può essersi ispirato, in particolare riferimenti vicini all'ambiente farnesiano del cardinale Alessandro.

Una figura che si appoggia ad un bastone appare anche nel foglio 26 raffigurante un'Adorazione dei pastori, del Libro d'ore Farnese, miniato nel 1546 da Giulio Clovio per il cardinale Alessandro (fig. 13).⁴²³ Alla destra della scena sacra è infatti un pastore che si piega con reverenza verso Gesù bambino appoggiandosi proprio su un bastone, in una posizione molto vicina a quella presente nell'Adorazione di Blocklandt. Anche altre figure e la loro disposizione appare aver ispirato il pittore olandese, le figure di pastori in secondo piano che sembrano discutere rimandano a quelle nel quadro di Utrecht, e l'altra figura è dipinta a fianco dell'asino, sembra ricordare quella eseguita da Blocklandt che si è addormentata sull'animale. Si può pensare dunque che Blocklandt possa aver visto il Libro d'ore miniato da Clovio soggiornando nel palazzo Farnese a Roma, rafforzando la tesi di Zeri di un suo incontro con El Greco nell'ambiente artistico gravitante attorno al cardinale Alessandro.

Vi sono altri rimandi nell'arte farnesiana molto vicina al viaggio di Blocklandt del 1572.

Il suddetto pastore sembrerebbe far eco a quella presente in un disegno con una non ben identificata scena pastorale di Jacopo Bertoja (fig. 14), datato fra gli anni sessanta e settanta, probabilmente uno studio per gli affreschi di Caprarola.⁴²⁴ Pur rielaborato, il pastore di Blocklandt ha in comune con quello del foglio di Bertoja la posa, il particolare del braccio che tiene il bastone, la borsa in vita. Il legame con il complesso cantiere di Caprarola ritorna in un affresco di Bertoja nella volta della Sala d'Ercole del palazzo, raffigurante *Ercole fa scaturire l'acqua del lago di Vico estraendo la clava* (fig. 15), dove le figure dei pastori sembrano avere qualche

⁴²¹ Friedländer 1975, tavola 72, fig. 135, Berlino, collezione Grzimek.

⁴²² Hollstein, volume IV, pp. 180-183.

⁴²³ Cionini Visani-Gamulin 1980, p. 46, oggi conservata alla Pierpont Morgan Library cfr.

<http://www.themorgan.org/collection/medieval-and-renaissance/manuscript/msm69f26v-27r>

⁴²⁴ De Grazia 1991, p.

attinenza con quelle dell'*Adorazione dei pastori* di Blocklandt (fig. 9). Deve essere ricordato che sempre nella Sala d'Ercole il disegno del paesaggio della fontana, costruita proprio nell'estate del 1572, è stato attribuito ad El Greco (fig. 97-98),⁴²⁵ che visitò il palazzo di Caprarola, stando alle sue annotazioni della copia delle *Vite* vasariane.⁴²⁶ Si può ipotizzare che, oltre alle consuete fonti incisorie, Blocklandt abbia potuto approfondito l'arte di Parmigianino anche tramite l'opera di Bertoja visitando Caprarola. Quando il pittore di Montfoort scese in Italia, lo Zanguidi stava lavorando, sempre nell'estate 1572, all'affresco con la *caduta degli Angeli Ribelli* nella volta circolare della Sala degli Angeli a Caprarola. Si è detto che questo affresco nel suo stile nordico ricorda la caduta degli angeli ribelli di Frans Floris, maestro di Blocklandt.⁴²⁷

Infine, un'altra fonte di ispirazione per questa particolare figura del pastore dell'*Adorazione* di Blocklandt può essere stata anche un'acquaforte di Andrea Schiavone, che dimostra ulteriormente l'interesse dell'olandese verso i seguaci dell'arte di Parmigianino, interesse condiviso con El Greco, il quale aveva già conosciuto la produzione grafica dello Schiavone a Venezia.⁴²⁸ La stampa del Meldolla, raffigurante una *Natività* (fig.16), più propriamente un'*Adorazione dei pastori*, presenta infatti la Vergine con il bambino tratta dal disegno di Parmigianino a Weimar, e alla estrema sinistra, San Giuseppe, che controlla l'esagitato e danzante gruppo di pastori giunti per adorare Cristo. Il santo si appoggia con un bastone piegandosi su una gamba⁴²⁹ che, insieme alla posizione, ricordano il pastore di Blocklandt, posto anch'esso alla sinistra della scena come a sorvegliare gli altri pastori.

⁴²⁵ Nella stessa sala furono operanti, nel 1569, Bartolomeus Spranger e il meno noto Cornelis Loots, Vedi scheda 21.

⁴²⁶ De-Salas-Marias 1992, p. 106; Marias 2017b, p. 300.

⁴²⁷ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

⁴²⁸ Andrea Meldolla detto lo Schiavone è da considerarsi il principale diffusore dell'arte di Parmigianino a Venezia cfr. Rossi 1984, pp. 190-200; Marinelli 1999, p. 274, vedi capitolo III *Andando a ritroso: l'importanza di Francesco Salviati e Andrea Schiavone* p. 241.

⁴²⁹ Richardson 1980, p. 81, scheda 6, fig. 184. La stampa cita anche la figura sullo sfondo con la torcia presa dal *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano, datato al 1555, anno dopo il quale deve risalire questa *Natività* di Schiavone, che sperimenta in questo notturno notevoli effetti luministici; Dillon 1981a, pp. 312-313, unitamente all'*Annunciazione* e alla *Circoncisione*, questa *Natività* rappresenta la fase matura della produzione grafica di Schiavone per la resa atmosferica e chiaroscurale. La stampa con la *Natività* nella mostra a Venezia del 1981 è una versione conservata al British Museum, di 21,4x32,7cm.

5-I quattro Evangelisti

Anthonie Blocklandt, *I quattro Evangelisti*, olio su carta incollata su tavola, 1574,
Utrecht, Ceentral Museum,
San Matteo, 21,3x29,2cm,
San Marco, 20,9x30cm,
San Luca, 19,6x28,4cm, monogramma e data 'AB1574',
San Giovanni, 21,2x29,9cm

La serie con questi quattro ovali a grisaglia raffiguranti gli Evangelisti (fig. 17-178-19-20) venne venduta da Sotheby's nel 1967, con attribuzione a Blocklandt per via del monogramma e della data "1574" che appaiono nella nuvola su cui siede San Luca (fig. 19).⁴³⁰ Questa datazione fa da *post quem* alle relative quattro incisioni di Philippe Galle (fig. 21-22-23-24).⁴³¹

Dopo essere passata dall'antiquario di Amsterdam de Boer, la serie fu acquistata dal museo di Utrecht nel 1968⁴³² ed esposta nel 1986 nella mostra in *Kunst Voor den Beeldenstorm*.⁴³³

Nel catalogo della mostra si afferma che questi quattro ovali su carta furono realizzati dopo il ritorno dal viaggio in Italia nel 1572, e, anche se la data e il monogramma possono essere stati aggiunti successivamente, furono, con ogni probabilità, destinati alle incisioni di Galle. Il particolare di *San Giovanni* e di *San Matteo*, che hanno la penna nella loro mano sinistra, ha fatto pensare che siano stati destinati appositamente alla traduzione in stampa, dove di norma l'immagine viene rivoltata in controparte. Blocklandt mantiene la tradizionale iconografia degli Evangelisti affiancati dai loro rispettivi simboli: l'angelo di Matteo evidenzia l'Incarnazione, il toro di Luca la morte sacrificale, il leone di Marco la Resurrezione e l'aquila di Giovanni l'Ascensione di Cristo. Le quattro incisioni di Galle, rispetto ai fogli ad olio, mostrano un ovale più curvo e ampio, che allarga la visuale sul paesaggio, il quale risulta meglio definito nelle stampe ma perde gli effetti atmosferici dei disegni originali. Meno comune è invece il fatto che Blocklandt abbia raffigurato gli Evangelisti seduti su delle nuvole.⁴³⁴

Ingrid Jost nel 1960, non avendo ancora conosciuto i fogli di Utrecht, aveva datato le incisioni di Galle al 1579-1580, legandole agli esempi precedenti rappresentanti i

⁴³⁰ Sotheby's, London, 21-06-1967, n. 65, p. 9.

⁴³¹ Bartsch, n. 56, 1987, pp. 213-217.

⁴³² Helmuis 1999, pp. 641-644.

⁴³³ Lucassen-Mackert 1986b, pp. 424-425. I quattro ovali furono restaurati nel 1969 e sottoposti ad una riflettografia all'infrarosso nel 1983.

⁴³⁴ Idem, pp. 424-425.

quattro Evangelisti dovuti a Lambert Lombard incisi da Hieronymus Cock attorno al 1554, a quelli incisi da Giulio Romano da Agostino Veneziano (fig. 25-26-27-28).⁴³⁵ Le figure di *San Giovanni* e di *San Marco* sembrerebbero ispirate al *Dio Padre* di Michelangelo nella scena della creazione nella volta della Cappella Sistina.⁴³⁶ Questi quattro ovali furono nuovamente esposti nella mostra *Fiamminghi a Roma*, e approfonditi riguardo alla loro particolare tecnica ad olio su carta che fu introdotta fra gli anni sessanta e ottanta del XVI secolo da artisti quali come Joachim Beucklaer, Dirck Barendsz e lo stesso Blocklandt. Questa tecnica serviva, oltre a delineare la linea della composizione, per esprimere meglio il senso del colore e della luce, dimostrando quindi una sensibilità cromatica di ascendenza veneziana. Se Beucklaer usò lo schizzo a olio per il vetro smaltato, Blocklandt e Barendsz lo usarono per disegni preparatori da tradurre a stampa. Questa serie incisa da Galle, mostra la linea flessuosa del Parmigianino ma nonostante questo le figure di Blocklandt sono più massicce e presenti, se confrontate con quelle del suo maestro Floris. Dal maestro, Blocklandt sembra aver ripreso la figura dell'allegoria del Tatto per San Giovanni.⁴³⁷ Karl Johns nella sua tesi dedicata a Blocklandt ha legato tali disegni a quelli presenti nell'inventario di Abraham Bredius nel 1655.⁴³⁸

Nel più recente catalogo del museo di Utrecht si ribadisce la datazione dei fogli ad olio al 1574, rendendoli la prima opera certa di Blocklandt dopo il soggiorno in Italia nel 1572. Uno dei frutti del viaggio italiano si nota nel paesaggio, usato per lo sfondo degli Evangelisti, contraddistinto da rovine antiche. A questo deve essere aggiunta una certa influenza di Parmigianino, Federico Zuccari e in misura minore anche di Michelangelo. È però soprattutto nello Zuccari che Blocklandt sembra essersi riferito, forse anche per il significato che questi disegni hanno rispetto all'intera sua opera conosciuta. È stato infatti speculato che la tecnica inusuale delle grisaille a olio, come disegno preparatorio per delle stampe, può essere spiegata con il fatto che Blocklandt, durante il suo soggiorno in Italia, possa essere rimasto colpito dall'idea del primato della creatività del disegno. Il pittore di Montfoort avrà potuto già apprendere tale concetto di tradizione italiana durante il suo apprendistato da Frans Floris ad Anversa, che a sua volta lo aveva imparato dal suo maestro Lambert van Lombard. Nel formulare quest'idea riguardo all'idea toscana del primato del disegno, però, al contempo, si riconosce che il disegno ad olio è di chiara ascendenza veneziana. Nell'Italia visitata da Blocklandt nel 1572, vi era Federico Zuccari a teorizzare tali concetti, poi redatti nel suo libro *Idea dei Scultori, Pittori e Architetti* del 1607, a cui Blocklandt sembra aver particolarmente guardato durante il suo soggiorno. A

⁴³⁵ Bartsch, n. 26, 1978, pp. 120-123.

⁴³⁶ Jost 1960, pp. 93-96.

⁴³⁷ Kloek 1995, pp. 79-82.

⁴³⁸ Johns 1996, pp. 270-271, schede n. 18-21.

rafforzare l'ipotesi che Blocklandt sia rimasto affascinato dal concetto teorico del primato del disegno, è che questi quattro fogli ad olio sono firmati e datati, facendo pensare che l'autore li tenesse in alta considerazione, concependoli non solo come schizzi preparatori ma come opere d'arte autonome.⁴³⁹

Riconsiderando le parole di van Mander, che riporta che Blocklandt non si dimostrò entusiasta di fronte agli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, non si può ignorare che l'artista deve aver comunque meditato sull'opera del Buonarroti. Le pose degli Evangelisti di Utrecht rimandano certamente alle figure della volta sistina, pur passando per gli esempi grafici già citati di Agostino Veneziano. Ciò che deve essere sottolineato quindi è che Blocklandt riprende Michelangelo, guardando ad esempi a lui ispirati, come se il pittore di Montfoort avesse bisogno di assimilare l'arte del Buonarroti tramite dei filtri intermedi, per attenuarne il potente impatto visivo. Come già è stato notato, le pesanti strutture di Michelangelo sono alleggerite da Blocklandt tramite la flessuosa linea di Parmigianino.⁴⁴⁰

Sempre a Roma si possono trovare altre possibili opere che possono aver aiutato Blocklandt ad avvicinarsi a Michelangelo prima che realizzasse gli *Evangelisti* di Utrecht.

Analizzando le posizioni anatomiche dei quattro santi, si evince che Blocklandt può aver guardato alla *Nascita della Vergine* dipinta da Sebastiano del Piombo su ardesia e completata da Francesco Salviati nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (fig. 29). La figura del *Dio Padre*, nella parte alta del quadro, è di chiara derivazione michelangiolesca, in quanto tratta dalla celebre scena della *Creazione* nella volta. La versione rimodulata del Luciani deve essere stata un esempio per le figure sedute sulle nuvole di *San Giovanni* e *San Matteo*, specie nelle posizioni delle gambe, quella destra di *San Matteo* è praticamente ricalcata dal *Dio Padre* del dipinto di Sebastiano. La pala con la *Natività della Vergine* di Sebastiano del Piombo fu commissionata attorno al 1530 da Lorenzo Chigi e venne completata, si presume agli inizi degli anni cinquanta, da Francesco Salviati nelle figure femminili nella parte inferiore. Il disegno preparatorio, conservato a Parigi (fig. 30), mostra una figura del Dio Padre dai tratti più anziani poi ringiovanito nel quadro. È stata rimarcata la consonanza di Sebastiano in quest'opera con Michelangelo, nello specifico i colori delle figure del gruppo celestiale con Dio Padre sono più forti di quelli impiegati nelle figure della scena in basso, e dei giovani e senza ali ai lati del Dio Padre rimandano a quelle di Michelangelo.⁴⁴¹

⁴³⁹ Tamis 2011, pp. 68-72.

⁴⁴⁰ Kloek 1995, pp. 79-82.

⁴⁴¹ Hirst 1981, pp. 141-143; Carratù 2008, scheda n. 55, pp. 226-22.

Un altro disegno preparatorio conservato a Berlino, precedente a quello di Parigi, presenta un abbozzo solo per la parte inferiore della Natività, facendo pensare che Sebastiano si sia rivolto a Michelangelo verso il 1532 per avere qualche consiglio per la parte superiore con il gruppo del Padre Eterno. Non si può evitare perciò di presupporre che si debba proprio a Michelangelo un qualche schizzo o un'idea per questo gruppo con Dio Padre e gli angeli, che appare difatti nel successivo foglio di Parigi. Anche la figura a sinistra che versa l'acqua nel catino con una brocca sembra anticipare la posizione della Vergine alla sinistra del *Cristo Giudice* del *Giudizio Universale*, che a sua volta si ispira alla scultura classica della Venere alla Toeletta. L'idea di attingere dalla statuaria antica una figura da rielaborare e inserire in una iconografia cristiana è degna proprio del Buonarroti.⁴⁴²

La posizione della figura di *Dio Padre* della pala di Sebastiano del Piombo in Santa Maria del Popolo si ritrova anche nell'angelo seduto su una nuvola nello sportello sinistro del *Trittico dell'Assunzione*, oggi a Bingham am Rheim, databile al 1579⁴⁴³ e quindi da considerarsi un'opera della fase tarda di Blocklandt. Allo stesso modo anche nella tavola centrale gli angeli musicanti seduti sulle nuvole ai lati dell'Assunta rimandano inequivocabilmente alla pala romana.

⁴⁴² Joaniddes 2008, scheda n. 91, pp. 304-305, p. 304, disegno a matita nera, acquerello grigio e biacca su diversi fogli di carta bianca attaccati insieme.

⁴⁴³ Il Trittico è pubblicato in: Faggin 1966b, tav. I e II.

6-Resurrezione

Anthonie Blocklandt, *Resurrezione*, 1575-1580, tela, 232,5x112 cm, inv. 27393
Utrecht, Ceentral Museum

La tela (fig. 31) è stata acquistata nel 1992 dall'antiquario di Bruxelles Jan de Maere, e, stando alla scheda del museo di Utrecht, sarebbe stata originariamente commissionata per una chiesa della città, attorno al 1576, dopo essere stata nella collezione Hazeur ad Anversa.⁴⁴⁴

Il quadro è stato citato da Van Mander che racconta che Blocklandt dipinse per la chiesa di Sint Gertrudis a Utrecht un trittico con la Pentecoste, l'Ascensione e scene *simili*.⁴⁴⁵

Nella scheda del museo si afferma che la Pentecoste doveva trovarsi nella tavola centrale e l'Ascensione e la Resurrezione erano raffigurate negli sportelli laterali. Inoltre nei conti della chiesa si cita, nel 1576, una pala simile che in gran parte corrisponde alla descrizione di van Mander, senza che però si menzioni l'Ascensione, bensì una *Nascita di Cristo*, oggi in una collezione privata belga.⁴⁴⁶

Passato sul mercato nel 1995, vi sarebbe un altro dipinto da legare alla *Resurrezione* di Utrecht, una tela che potrebbe essere stata il coronamento della tavola centrale con la Pentecoste, con degli angeli fra le nubi (fig. 33), datato attorno al 1572. Secondo la scheda, il trittico, insieme a questa tela con gli angeli, venne nascosto nel 1575 per proteggerlo dagli attacchi iconoclasti e fu poi perduto. Il gruppo degli angeli fra le nubi rimanderebbe alla pittura veneziana e a Paolo Farinati,⁴⁴⁷ i cui *cinque Cupidi* e dei *satiri ubriachi* incisi dall'artista veneto potrebbero essere stati d'ispirazione.⁴⁴⁸

Il dipinto raffigurante la *Resurrezione* corrisponde in parte all'incisione con lo stesso soggetto di Hendrick Goltzius,⁴⁴⁹ che è datata all'incirca al 1577-1578 ed edita da Philippe Galle (fig. 32).⁴⁵⁰

La scritta in latino nella parte bassa dell'incisione:

⁴⁴⁴ Helmuus 1999, pp. 647-648.

⁴⁴⁵ Van Mander 2000, p. 254.

⁴⁴⁶ Helmuus 1999, pp. 647-648.

⁴⁴⁷ Dorotheum, Vienna, 17 ottobre 1995, n. 77, olio su tela, 60x10 cm.

⁴⁴⁸ Barstch, n. 32, 1979, pp. 267-268.

⁴⁴⁹ Bartsch, n. 3, 1980, p. 230.

⁴⁵⁰ Bartsch, n. 3, commentary, 1982, p. 297. Si afferma che la firma *Henricus Goltz. Sculp.* è da riferirsi ad una data precedente.

Quoniam non dereliques animam meam in inferno nec da/ bis sanctum videre corruptionem

è traducibile in:

perché non abbandonerai la mia vita nel sepolcro, né lascerai che il tuo santo veda la corruzione

Sulla stampa l'iscrizione è riferita al Salmo n. 15, che altro non è che un versetto tratto dagli Atti degli Apostoli (At, 2:27).

La *Resurrezione* di Blocklandt stampata da Goltzius ha influenzato quella dipinta da El Greco, oggi al Prado, realizzata anni dopo il soggiorno romano,⁴⁵¹ dimostrando che il cretese si ispirò alla produzione grafica del pittore di Montfoort anche a distanza di anni del presunto incontro fra i due nella Roma del 1572 come ipotizzato da Zeri.⁴⁵²

Nell'incisione di Goltzius il Cristo risorto rimanderebbe a livello formale all'angelo dell'*Annunciazione* incisa da Philippe Galle (fig. 56), datata al 1577-1578 circa, sia per il trattamento del panneggio, sia per la posizione in alto di entrambe le figure che sono contornate dalla luce.⁴⁵³

Infine nel più recente catalogo del museo di Utrecht si specifica che, sebbene diffusa, non c'è nei Vangeli una chiara descrizione della *Resurrezione*, la sua iconografia si basa su un passo di Matteo (27, 62-66) che scrive che Pilato mise dei soldati di guardia di fronte al sepolcro. Con il Concilio di Trento nel 1563 venne meno la tradizionale iconografia rappresentante la tomba aperta e il Cristo fluttuante, che venne sostituita dall'immagine di Cristo in piedi sulla tomba chiusa. Perciò la *Resurrezione* di Blocklandt deve essere considerata, per quel tempo, di uno stile ormai superato. Dal punto di vista strettamente stilistico, si sottolinea che la tipica ombreggiatura realizzata a pennello di Blocklandt, già descritta da van Mander, è ravvisabile solo in piccole parti del dipinto, come nell'ombra del braccio destro di Cristo, nella gamba sinistra dell'uomo rotolante all'indietro e nel piede all'estrema destra. Ma, in generale, il tratteggio è più enfatico ed eseguito in maniera più grossolana, le anatomiche di questa *Resurrezione* sono sproporzionate, esageratamente gonfiate e più dure e schematiche rispetto a quelle presenti nelle altre opere note del pittore di Montfoort. La differenza della scala dimensionale fra il soldato a sinistra, che si protegge con il braccio alzato, e quella di Cristo crea un effetto spaziale che

⁴⁵¹ Soria 1948, p. 249.

⁴⁵² Zeri 1979, pp. 55-56, si rimanda al primo capitolo.

⁴⁵³ Huygen van Meyer 1986c pp. 425-426., cat. 318.

suggerisce che la tela fu realizzata per essere vista dal basso allo scopo di rafforzare il senso della profondità. Le anatomie contorte e avvitate e gli scorci dei corpi presenti nella *Resurrezione* non sono poi ben integrate l'una con l'altra in maniera coerente. Ad esempio non è perfettamente chiaro se il piede all'estrema destra appartenga al soldato poco oltre. Perciò viene messa in dubbio l'effettiva paternità del quadro di Blocklandt, che spetterebbe alla sua bottega o ad un seguace, a causa dello scadimento qualitativo in alcune parti della composizione. Nella scheda si fa però anche menzione che il quadro è stato ampiamente restaurato, dato che al momento dell'acquisto nel 1992 quasi la metà della superficie pittorica risultava non ben leggibile.⁴⁵⁴ Le cadute di qualità del quadro non ha però invalidato l'attribuzione a Blocklandt per Johns.⁴⁵⁵ Si può quindi pensare che le debolezze di alcuni punti della *Resurrezione* siano spiegabili per via del cattivo stato di conservazione e del successivo restauro che ha comportato anche il rifacimento del supporto.

La scheda fornisce ulteriori informazioni di carattere storico che permettono di inquadrare meglio l'opera e di chiarire alcune discrepanze delle fonti. In un documento della Geertkerk del 1598 si fa menzione di un processo contro un certo Steven Willensz. Pau, riguardo al suo possesso di alcune "merci" della chiesa che quest'ultimo aveva rimosso in via precauzionale per evitare che fossero distrutte. Fra queste vi era una grande pala d'altare, un trittico con la pala centrale raffigurante la *Pentecoste*, nello sportello sinistro interno una Natività con il ritratto del donatore Hermansz. van Daghendael e all'esterno il suo santo patrono, mentre nello sportello destro interno una *Resurrezione* e all'esterno il ritratto della moglie di Hermans, Merichen, e il suo corrispettivo santo protettore. Secondo il documento sulla predella ci sarebbe stata la data 1576 ma si dice al contempo che la pala venne ritirata dalla chiesa già nel 1575. Le informazioni di tale documento del 1598 confermerebbero ciò che già Arnold Buchelius, canonico di Utrecht, aveva annotato fra il 1585 e il 1590, includendo una *Pentecoste* fra le opere di Blocklandt da lui conosciute.⁴⁵⁶ Il fatto che van Mander riporti una *Ascensione* invece che una *Resurrezione*, può essere dovuto al fatto che queste due iconografie venivano spesso confuse. Il quadro con degli angeli danzanti, interpretato come il coronamento della pala citata nella Geertkerk, non compare nei conti della chiesa del 1598 che citano bensì come coronamento della pala solo una cornice dorata.

Infine, la *Resurrezione* di Blocklandt a Utrecht corrisponde, nello specifico, solo nella parte sinistra dell'incisione di Goltzius. È presente in entrambe il gruppo con il soldato romano che alza il braccio sinistro quasi per proteggersi dalla luminosa

⁴⁵⁴ Tamis 2011, scheda n. 3, p. 79

⁴⁵⁵ Johns 1996, p. 273, scheda n. 25.

⁴⁵⁶ Buchelius 1928, p. 25.

apparizione di Cristo risorto e che calpesta l'altro soldato caduto a terra. Il quadro e l'incisione hanno in comune anche il personaggio visto posteriormente, del quale spuntano le gambe dall'ammasso dei corpi travolti dei soldati spaventati dalla Resurrezione. Anche la gamba che spunta sull'estrema destra del quadro è presente nella stampa.⁴⁵⁷

Se il soldato caduto a terra a sinistra con il braccio proteso rimanda alla figura di Satana sconfitto dall'*Arcangelo Michele* di Raffaello, oggi al Louvre, si possono individuare altri modelli a cui Blocklandt può aver guardato per questa *Resurrezione*. Un esempio può essere rintracciato nella pittura romana al momento del suo soggiorno nel 1572.

Frederick Antal aveva legato l'incisione con la *Resurrezione* di Blocklandt alla diretta conoscenza della cultura tosco-romana del cantiere pittorico dell'Oratorio del Gonfalone, riferendosi alla *Resurrezione* affrescata da Marco Pino da Siena (fig. 34).⁴⁵⁸ Quest'ultima opera non ha una data sicura ma è generalmente collocata all'incirca al 1569, quando l'artista senese ritornò a Roma da Napoli, nel 1568, per affrescare la cappella Capogalli nella chiesa dei SS. Apostoli.⁴⁵⁹ È quindi probabile che Blocklandt possa aver visto l'opera di Marco Pino nel ciclo della Passione al Gonfalone quando soggiornò a Roma nel 1572, anche se la *Resurrezione* di Blocklandt e quella di Marco Pino mostrano in realtà poche similitudini a livello compositivo. Forse Blocklandt nella sua versione avrà avuto memoria della stessa enfasi manieristica della concitata *Resurrezione* di Marco Pino, dove la sorpresa dei soldati romani, travolti dall'episodio miracoloso, è espressa nelle loro contorte anatomie.

Antal inoltre affermò che la figura che cade all'indietro presente nella stampa di Blocklandt ricorre anche nella *Resurrezione* di El Greco, oggi al Prado. La figura deriverebbe dalla Cappella Paolina e sarebbe presente anche nel *Miracolo di San Marco* del Tintoretto. Blocklandt e El Greco avranno potuto trovare tale figura anche nella *Cattura di Cristo* dipinta da Taddeo Zuccari nella cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione.⁴⁶⁰

È invece in Hendrick van den Broek detto Arrigo Fiammingo, che si riscontrano elementi compositivi in comune con la *Resurrezione* di Blocklandt. Van den Broek, (1530ca-1597) coetaneo di Blocklandt, ottenne l'incarico prestigioso di affrescare una *Resurrezione* (fig. 35) nella controfacciata della Cappella Sistina in sostituzione

⁴⁵⁷ Tamis 2011, scheda n. 3, pp. 79-82, pp. 81-82.

⁴⁵⁸ Antal 1975 pp. 58-126, p. 102. L'incisione viene citata come di Galle.

⁴⁵⁹ Vannugli-Tiliacos 1984, pp. 145-171, p. 167; Randolfi 1999, p. 182; Bernardini 2002b, p. 74; Randolfi 2010, p. 66. Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

⁴⁶⁰ Antal 1975, p. 124, nota 77. Per la cappella Mattei cfr: Acidini 1998, vol. I, p. 48, fig. 8.

di una perduta pittura di Domenico Ghirlandaio,⁴⁶¹ databile fra i 1571 e i 1572, a fianco dell'altro affresco di Matteo da Lecce con *la Lotta sul corpo di Mosé* (fig. 36).⁴⁶²

Arrigo fiammingo deve aver quindi realizzato quest'affresco verso il 1572 proprio quando, secondo van Mander, Blocklandt sarebbe sceso in Italia e avrebbe espresso le proprie perplessità di fronte agli affreschi di Michelangelo. Il legame fra Anthonie Blocklandt e Hendrick van den Broek è rafforzato dal fatto che il secondo fu allievo di Frans Floris, come ricorda il Guicciardini,⁴⁶³ proprio come il primo, lasciando pochi dubbi che si possano essere incontrati a Roma, forse proprio nella Cappella Sistina nella quale Arrigo stava lavorando. Un altro particolare non indifferente per la contestualizzazione dell'opera di Blocklandt, è la reazione da parte di El Greco riguardo a un dipinto di Arrigo Fiammingo realizzato prima dell'affresco alla Sistina del 1572. Il pittore fiammingo eseguì un'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di San Francesco al Prato a Perugia verso il 1564, quadro che venne criticato negativamente da Vasari e che invece fu difeso da El Greco nelle sue postille ai margini della sua copia delle *Vite*, dimostrando di conoscere l'opera di Van den Broek. Un quadro del pittore di Malines risulta, per giunta, presente nella collezione di palazzo Farnese. Fra i vari quadri e disegni di proprietà di Fulvio Orsini vi era un cartone della *Venere e Cupido* di Michelangelo, dal quale Arrigo realizzò una copia per l'Orsini stesso (fig. 37).⁴⁶⁴

Un ulteriore sostegno del legame fra El Greco e Arrigo Fiammingo è presente in un'opera del cretese realizzata all'arrivo in Spagna. La ripresa della *Resurrezione* di Blocklandt, incisa da Goltzius sul finire degli anni settanta, da parte di El Greco per la sua del Prado,⁴⁶⁵ può sembrare attardata dal punto di vista cronologico ma non lo è invece l'ispirazione che El Greco trasse dalla *Resurrezione* di Arrigo alla Sistina (fig. 35) per la sua eseguita per il retablo di Santo Domingo el Antiguo nel 1577 (fig. 38). In questa tela il cretese sembra guardare proprio ad alcune figure presenti nella *Resurrezione* affrescata da Van den Broeck nella controfacciata della Sistina entro il 1572. La posizione del soldato, che si protegge con lo scudo, a destra del Cristo risorto nella *Resurrezione* di Arrigo Fiammingo, è ripresa da El Greco per la figura collocata sempre a destra nella sua versione a Toledo. Pur tenendo presente che questa figura voltata di spalle è stata chiaramente tratta da quella che si vede a destra nella *Conversione di San Paolo* di Michelangelo nella Cappella Paolina, è necessario

⁴⁶¹ Van de Velde 1996, pp. 840-841.

⁴⁶² Stastny 1979, pp. 777-783.

⁴⁶³ Guicciardini 1567, p. 99, consultabile online: <http://amshistorica.unibo.it/185>; l'informazione del Guicciardini è supportata dal fatto che anche un Crispin van den Broek, nato a Mechelen nel 1524, fu allievo nella bottega anversese di Frans Floris. cfr. Van Mander 2000, p. 223; Faggin 1968, pp. 53-54.

⁴⁶⁴ Vedi l'approfondimento della figura di Arrigo Fiammingo nel Capitolo III *La "fiammata mistica" allargata* p. 247.

⁴⁶⁵ Soria 1948, p. 249.

precisare che quella di El Greco a Toledo presenta le stesse modifiche operate da Van den Broeck. Infatti il pittore fiammingo distese il braccio sinistro della figura michelangiolesca, nella quale era invece piegato verso il volto, inserendovi uno scudo, e fece alzare la gamba sinistra, facendogli appoggiare il piede su un rilievo a fianco del sarcofago. El Greco, per la sua figura nella tela di Toledo, elimina solo lo scudo ma dimostra di guardare alla rielaborazione di Arrigo del modello originale di Michelangelo. E, ancora, l'altro soldato alla estrema destra che si volge all'indietro quasi in procinto di scappare nella *Resurrezione* di Arrigo, è poi stato rivoltato da El Greco alla sinistra del suo Cristo risorto. Questa ripresa quasi letterale del cretese da Van den Broeck appare ancor più significativa, se si considera che El Greco aveva usato la figura della *Conversione di San Paolo* di Michelangelo senza alterarne la forma, inserendola nella folla spaventata di mercanti che si proteggono dai colpi di cordicella sferzati da Cristo nelle due versioni della *Cacciata dei Mercanti dal tempio* di Washington e di Minneapolis (fig. 72).⁴⁶⁶

Questi riferimenti testimoniano che il Theotokopoulos appena arrivato in Spagna aveva ben in mente l'opera di Arrigo Fiammingo nella Cappella Sistina

Forse è per questo possibile incontro avvenuto nel 1572 fra Blocklandt e van den Broek, allievi dello stesso maestro Floris, che l'incisione di Goltzius raffigurante la *Resurrezione* di Blocklandt mostra di avere alcune figure dei soldati romani nelle stesse pose di quelli affrescati da Van den Broek nella sua *Resurrezione* alla Sistina. Il soldato a sinistra che alza il braccio spaventato come per difendersi nell'affresco sistino si ritrova nella stampa mentre quello a destra in secondo piano che, guardando il Cristo, sembra volgersi verso destra per scappare, ha la stessa posizione del soldato che nell'incisione impugna una lancia. Nel dipinto di Utrecht ricorre solo la figura del soldato a sinistra.

Il nome di Arrigo Fiammingo ritorna nuovamente per questa *Resurrezione* in un altro suo dipinto conservato a Perugia. Un *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, dipinta da Arrigo per la chiesa di Sant'Agostino (fig. 39), mostra di avere alcuni legami con la *Resurrezione* di Blocklandt del museo di Utrecht. Il quadro raffigurante il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, è citato da Cesare Crispolti nelle *Raccolta delle cose segnalate* del 1597 insieme ad un altro quadro con il *Martirio di Sant'Andrea*,⁴⁶⁷ e nella sua opera *Perugia Augusta Descritta*, pubblicata postuma solo nel 1648.⁴⁶⁸ Il dipinto si colloca in una fase del linguaggio di Van den Broeck in cui l'artista, verso gli anni settanta, abbandona le forme artificiose del manierismo

⁴⁶⁶ Vedi El Greco scheda 15.

⁴⁶⁷ Teza 2001, p. 100, foglio 18v-19r, Crispolti segnala due tele di Arrigo Fiammingo, una *Santa Caterina*, fig. 10 e un *Sant'Andrea*, fig. 11.

⁴⁶⁸ Crispolti 1648, Libro Primo, p. 133. consultabile online:

<https://archive.org/stream/perugiaaugusta00cris#page/132/mode/2up>

toscano per assumere forme più composte e severe, a volte patetiche, guardando a Michelangelo, e agli artisti del tardo manierismo romano come Girolamo Muziano e Cesare Nebbia. Di questo martirio esiste una copia nel Monastero delle Descalzas di Madrid.⁴⁶⁹ Se la *Chiamata di Sant'Andrea* in Sant'Agostino è firmata da Arrigo e datata al 1581, il *Martirio di Santa Caterina*, secondo Serafino Siepi nel 1829, sarebbe stato fatto dipingere da Vincenzo Gualterotti nel 1560,⁴⁷⁰ datazione confermata dagli studi successivi.⁴⁷¹

Nella parte bassa del quadro di Van den Broeck a Perugia, ai piedi della santa che guarda in estasi in alto verso Cristo, si ritrova la stessa figura del soldato caduto a terra, con il braccio disteso verso destra, presente anche nella *Resurrezione* di Blocklandt a Utrecht e nell'incisione di Goltzius. Oltre a questa ripresa quasi letterale, nel quadro di Perugia, alla sinistra di Santa Caterina, appare una gamba di una figura caduta all'indietro non pienamente visibile, come nello stesso modo ne appare una simile nel dipinto della *Resurrezione* di Blocklandt e nella relativa incisione di Goltzius. Delle similitudini si riscontrano anche fra lo squarcio di nubi in cui appare Cristo con la corona del *Martirio nella Santa Caterina* di Arrigo, e quello in cui Cristo si eleva sopra la tomba nella *Resurrezione* di Blocklandt. È plausibile quindi che il pittore di Montfoort, durante il suo viaggio in Italia nel 1572, abbia visto a Roma qualche disegno preparatorio o derivazione della *Santa Caterina* posseduto dallo stesso Arrigo o, forse, abbia visto direttamente il quadro in Sant'Agostino passando per Perugia.

Si può anche ipotizzare che Blocklandt si sia ricordato del *Martirio di Santa Caterina* di Arrigo per la sua *Santa Caterina*, dipinta quando ritornò a Utrecht dopo il viaggio in Italia, ricordata da Van Mander e oggi perduta.⁴⁷²

Infine deve essere ricordato che nella collezione di Simonetto Anastagi figurava proprio un quadro raffigurante una *Santa Chaterina* di Arrigo Fiammingo, conservato nella stessa stanza in cui era presente anche il *Crocifisso* di El Greco.⁴⁷³ Si era già ipotizzato che questo dipinto con la santa martire d'Alessandria potesse essere preparatorio per il quadro in Sant'Agostino.⁴⁷⁴ Forse potrebbe trattarsi della copia o replica della *Santa Caterina* conservata in Spagna nel Monastero delle Descalzas

⁴⁶⁹ Saporì 1996, pp. 172-175, p. 174, fig. 152-153.

⁴⁷⁰ Siepi 1822, p. 189, Consultabile online:

<https://books.google.it/books?id=KPSI9VHehmwC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=Descrizione+topologico-istorica+della+citta'+di+Perugia+esposta+nell'anno+1822+da+Serafino+Siepi&source=bl&ots=uNNbaGRaV-&sig=hZNnEvKQ1hm3V5lz8yfsIVWPIU&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjRyvP3zrLPAhVCXhQKHdSaDL8Q6AEIzAC#v=onepage&q=Descrizione%20topologicoistorica%20della%20citta'%20di%20Perugia%20esposta%20nell'anno%201822%20da%20Serafino%20Siepi&f=false>

⁴⁷¹ Bombe 1915, pp. 248-250; Voss 1994, p. 343.

⁴⁷² Van Mander 2000, p. 254.

⁴⁷³ Galassi 2014, pp. 299-300.

⁴⁷⁴ Saporì 1983, pp. 77-85, p. 82.

Reales a Madrid, già pubblicata⁴⁷⁵ ma finora non collegata a quella citata negli inventari di Simonetto Anastagi.

Oltre ad Arrigo Paludano si possono trovare modelli di altre personalità con i quali Blocklandt può essere entrato in contatto durante il suo viaggio in Italia. Una di queste può essere Francesco Salviati, scomparso nel 1563 ma a lungo attivo per i Farnese, sia nel palazzo omonimo sia nella cappella del pallio nel palazzo della Cancelleria. Un generico avvicinamento stilistico di Blocklandt a Salviati era già stato notato nella sua produzione dopo il viaggio del 1572,⁴⁷⁶ benché senza che fossero state trovate delle precise citazioni di figure o elementi tratte da Salviati. È particolare che Blocklandt per la sua *Resurrezione*, riprodotta da Goltzius, sembra aver guardato proprio ad un'altra fonte incisoria di Salviati. Alcune figure della stampa di Blocklandt rimandano a quelle presenti in una xilografia, raffigurante il *Martirio di Santa Caterina* (fig. 40) attribuita proprio a Salviati, eseguita durante il suo periodo veneziano ed usata per illustrare il volume di Pietro Aretino con la *Vita di Caterina Vergine*, datato al 1540.⁴⁷⁷ Ricorrono nella *Resurrezione* incisa da Goltzius le figure dei soldati travolti dall'apparizione miracolosa dell'angelo nel martirio della santa d'Alessandria d'Egitto. In quest'ultima la figura del soldato romano al centro, che cade con la gamba destra alzata, rimanda a quella omonima della *Resurrezione*, così come in basso a sinistra del martirio di Santa Caterina il soldato, che caduto a terra appoggia il braccio come per volersi rialzare, ritorna a lato della stampa di Goltzius, il cui lungo braccio disteso sembra essere sempre stato ripreso dall'altro soldato di Salviati e poi rivoltato nella *Resurrezione*. Anche altre due figure di soldati del lato destro, che scappano impauriti, hanno ispirato quello a destra della *Resurrezione* che ha in mano una lancia. Nel quadro di Utrecht si è solo mantenuta la figura del soldato caduto a sinistra, il cui braccio disteso si avvicina quello di Arrigo nel suo quadro di *Santa Caterina* a Perugia, prima trattato. Blocklandt sembra dunque essersi ispirato per il suo modello di *Resurrezione* all'iconografia del martirio della santa paleocristiana, così come era stata rappresentata in Italia da artisti del luogo come Salviati, o da stranieri naturalizzati come il suo compagno di bottega Hendrick van den Broeck. Benché realizzata a Venezia, non si può escludere che questa incisione di Salviati fosse nota anche a

⁴⁷⁵ Saponi 1996, pp. 172-175, p. 174, fig. 153 p. 348.

⁴⁷⁶ Jost 1960, pp. 27-39, 57-58 per *l'Ultima Cena*, vedi scheda 1, per il *Martirio di San Giacomo* vedi scheda 3 e per le *Sibille* vedi scheda 8; Huygen van Meyer 1986, pp. 424-425; per *Annunciazione* vedi scheda 9.

⁴⁷⁷ Dillon 1981b, si tratta di un esemplare, in parte mutilo, del libretto scritto da Pietro Aretino attorno al 1540, come ricorda una lettera con la dedica dell'opera ad Alfonso d'Avalos, Marchese di Vasto. Il libretto riporta due xilografie con il *Martirio di Santa Caterina* e *Gli Angeli trasportano il corpo della santa*, entrambi di 10,2x7,9cm, i cui caratteri stilistici, estranei a Venezia, rimandano a Salviati, che nel 1540 fu raccomandato dall'Aretino, insieme a Paolo Giovio, proprio al marchese di Vasto; Mortari 1992, pp. 307-308, scheda n. 56. Le xilografie, entrambe di 10,2x7,9cm, sono conservate alla Biblioteca Marciana, 66.D.196, nel volume dell'Aretino.

Roma, forse tramite altre copie o derivazioni. Blocklandt, che ebbe certamente modo di vedere gli affreschi romani di Salviati, si può essere interessato ad altri esempi che il pittore fiorentino eseguì al di fuori di Roma.

In questa direzione si presenta una *Resurrezione* disegnata da Salviati per un arazzo di Nicola Karcher, oggi agli Uffizi di Firenze (fig. 41). Realizzato dopo il 1545, quando l'arazziere giunse a Firenze, l'arazzo fu tessuto per il cardinale Benedetto Accolti, vescovo di Ravenna, che alla sua morte, nel 1549, lo lasciò al duca Cosimo I. Benché la figura del Cristo risorto nell'arazzo a Firenze sia diversa da quella affrescata da Salviati in Santa Maria dell'Anima,⁴⁷⁸ presenta alcune similitudini con quelle realizzate da Blocklandt. Il Cristo di Blocklandt nella stampa di Goltzius riprende dal modello di Salviati il particolare della posizione dei piedi e dell'asta in diagonale, mentre nel quadro di Utrecht, il Cristo viene raffigurato nello stesso energico scatto in cui volge lo sguardo a lato. Il fatto che nel dipinto di Blocklandt la figura del Cristo sia rivolta dall'altra parte fa pensare che l'olandese abbia conosciuto la *Resurrezione* di Salviati attraverso una riproduzione incisoria.

Infine le allegorie, poste ai lati nel margine dell'arazzo, rimandano a quelle note che Salviati dipinse a palazzo Farnese ma sono particolarmente vicine alla figura della Vergine nell'*Annunciazione* di Blocklandt, incisa da Philippe Galle (fig. 56).⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Mortari 1992, cat. 5, pp. 290-291, Le altre figure dei soldati, degli angeli e delle allegorie a lato rimandano allo stile di Giorgio Vasari.

⁴⁷⁹ Vedi scheda 9.

7-Battesimo di Cristo, San Filippo Diacono

Anthonie Blocklandt, *Battesimo di Cristo*, recto, *San Filippo Diacono*, verso, olio su tavola, 177x86 cm, Lille, Musée des Beaux Arts, circa 1577.

Quest'opera conservata al Musée des Beaux Arts di Lille,⁴⁸⁰ probabilmente facente parte di un trittico smembrato, è attribuita a Blocklandt da Ingrid Jost, che l'ha interpretato come uno sportello destro con *San Filippo Diacono* sull'esterno e un *Battesimo di Cristo* nella parte interna (fig. 42). Stilisticamente è da collocarsi dopo il soggiorno in Italia per la maggiore monumentalità e plasticità dell'articolazione delle figure. Il *San Filippo*, isolato nello spazio, richiama le figure di *Giuseppe e il Faraone*, ultima opera di Blocklandt ma i toni della tavola di Lille sono più chiari e morbidi e con un incarnato meno intenso. L'opera è da datare a prima delle ultime opere come il *Giuseppe e il Faraone* del 1583 e il *Trittico dell'Assunzione* di Bingham am Rhein del 1579, forse attorno al 1577, al periodo di traduzioni in incisioni della serie raffigurante le donne del Nuovo Testamento di Philippe Galle.⁴⁸¹ Il paesaggio presente nelle due facce dello sportello è notevole e inusuale per il pittore di Montfoort, anche se serve solo come riempitivo fra le figure e le architetture, come avviene nel *Trittico dell'Assunzione* di Bingham e nell'incisione con la *Sibilla Cumana* del 1575 (fig. 52).⁴⁸² L'uso del paesaggio di Blocklandt sarà stato d'esempio al suo allievo, Adrian Bloemaert.⁴⁸³

Si è inoltre riflettuto sulla compresenza di due immagini sacre così diverse nello sportello. Un San Filippo Diacono e un Battesimo di Cristo sono due iconografie che sono difficilmente riscontrabili insieme. Il Battesimo generalmente si trova nello sportello sinistro o nella tavola centrale seguendo uno sviluppo cronologico delle storie di San Giovanni Battista o del Cristo che va da sinistra a destra. La tavola destra di Lille potrebbe combaciare in questa sequenza con le storie dell'infanzia di Cristo o dell'infanzia del Battista, in un trittico forse destinato per una cappella battesimale.⁴⁸⁴

Questo sportello è stato esposto nella mostra tenuta a Lille nel 1981, incentrata sulla collezione donata alla città di Lille nel 1886 da Antoine Brassuer. Nella scheda⁴⁸⁵ si specifica che il dipinto venne classificato nel 1893 come anonimo maestro fiammingo del XVII secolo e poi attribuito a Blocklandt solo nel 1966 dalla Jost. Il cartiglio nel

⁴⁸⁰ Brejon de Lavergnée-Scottetz-De Wrambechies 1999 p. 53.

⁴⁸¹ Vedi scheda 11.

⁴⁸² Vedi scheda 8.

⁴⁸³ Jost 1967, pp. 112-120; Johns 1996, p. 274, scheda n. 27.

⁴⁸⁴ Jost 1967, p. 122; Meyere 1978, p. 169 che propone per lo sportello la data 1578.

⁴⁸⁵ Gaultier 1981, p. 25.

verso con San Filippo reca la scritta *Phillpus Diaconus qui/ eunuchum baptisavit*, tratto dagli Atti degli Apostoli, (8, 36-38):

Proseguendo lungo la strada, giunsero a un luogo dove c'era acqua e l'eunuco disse: Ecco qui c'è acqua; che cosa mi impedisce di essere battezzato? Fece fermare il carro e discesero tutti e due nell'acqua, Filippo e l'eunuco, ed egli lo battezza.

Oltre ad identificare il santo, la scritta rimanda all'episodio della sua vita, dove sulla strada verso Gaza, San Filippo incontrò un eunuco, funzionario della Regina d'Etiopia, lo convertì e lo battezzò; una scena abbastanza frequente nella pittura fiamminga fra il XVI e il XVII secolo. La figura del santo si staglia su uno sfondo aperto verso un paesaggio, delimitato da qualche elemento architettonico, definito piuttosto goffo, mentre la successione dei piani segue una scala cromatica con colori più freddi in lontananza, dando un buon effetto di profondità. La figura del santo è descritta in maniera convincente, in special modo il volto e i capelli sono resi abilmente dal pittore, nota caratteristica già citata da van Mander. Viene sottolineata la gentile cromia, caratterizzata da sfumature di rosa e di verde e la collocazione spaziale in bilico tra interno ed esterno di San Filippo, disposto presso un pilastro, in piedi sul pavimento di marmo, sul quale compare la scritta. L'ispirazione manierista nell'interno dello sportello con il *Battesimo di Cristo*, interpretato erroneamente una volta come il battesimo dell'eunuco, nelle pose contorte delle figure della composizione, dove braccia e gambe si fanno eco le une con le altre e le mani dimostrano di essere degli studi dal vero. La figura di Cristo e di San Giovanni, così come le due figure sullo sfondo, possono essere ricondotte allo stile del maestro di Blocklandt Frans Floris. Viene inoltre confrontata la figura del Battista con la figura più anziana del San Giuseppe nella più tarda *Adorazione dei pastori* di Budapest. Ciò è dovuto al fatto che vi sono altri elementi per datare lo sportello ad una data più alta nella produzione di Blocklandt. Il profilo di San Filippo si presenta in questa tavola come quello del soldato di fronte ad uno sfondo architettonico nella *Decapitazione di San Giacomo* a Gouda (fig. 4).⁴⁸⁶

Più recentemente lo sportello è stato esposto nella mostra *Manieristes du Nord* di Lille nel 2005, nella quale, si è aggiunto come Blocklandt sia riuscito abilmente a trasporre in pittura la figura sul lato esterno dello sportello, che invece era tradizionalmente dipinta come una scultura, facendo sì che il San Filippo si collochi con naturalezza in una cornice architettonica marmorea che potrebbe ricordare una

⁴⁸⁶ Gaultier 1981, pp. 26-27, similmente come la Jost si riflette a riguardo della possibile originaria posizione di questo sportello nel perduto trittico cui faceva parte, che essendo uno sportello destro, potrebbe essere stato parte di un trittico con qualche episodio maggiore della vita del Battista, oppure, ad un trittico con il tema del battesimo.

nicchia. Lo sportello denota un'influenza di Taddeo e Federico Zuccari, come molte sue opera successive al viaggio in Italia nel 1572.⁴⁸⁷

Anche in questo caso Blocklandt deve aver avuto in mente il maestro Frans Floris, in particolare il suo *Battesimo di Cristo* nel pannello centrale del Trittico del *Battesimo di Cristo* nella Sint Leonardus a Zoutleeuw (fig. 43).⁴⁸⁸ In quest'opera è presente il particolare di San Giovanni che appoggia il ginocchio sinistro su una roccia, le due figure barbute dietro, la Colomba dello spirito santo e l'albero sullo sfondo. Elementi ripresi poi da Blocklandt e reimpostati in verticale per adattarli allo sportello laterale. Oltre al suo maestro, Blocklandt sembrerebbe aver conosciuto il *Battesimo di Cristo* di Marteen van Heemskerck al Kaiser Museum di Berlino, dove ricompare il particolare del Battista che si appoggia con la gamba sinistra ad un albero.⁴⁸⁹

È invece più stretto il rapporto con la tavola di Maarten de Vos al Musée Royale des Beaux-Arts di Anversa (fig. 44),⁴⁹⁰ anch'esso uno sportello con il *Battesimo di Cristo* ma posto nel lato sinistro, che costituisce un modello che non può non essere messo in relazione con quello di Blocklandt a Lille. L'opera di de Vos presenta una struttura spaziale molto simile, con il Battista che si appoggia con la gamba sinistra ad una roccia, l'albero a destra con due angeli e la Colomba. Fra i due sportelli vi sono però alcune variazioni. Il Cristo inginocchiato nello sportello di de Vos è voltato verso San Giovanni, che guarda in alto verso la Colomba dello Spirito Santo mentre le due figure a destra sotto l'albero sono due angeli. Inoltre in de Vos il paesaggio ha molta più prominenza nello sfondo, nella base della tavola con la riva del Giordano e nell'albero che è più ampiamente rappresentato rispetto al quadro di Lille, dove è appena accennato. Lo sportello di de Vos è datato al 1576, ed è quindi molto vicino a quello di Blocklandt dipinto attorno al 1577, facendo interrogare quale dei due sia stato realizzato prima.

Il nome di Maarten de Vos torna in un disegno circolato sul mercato e a lui attribuito (fig. 45),⁴⁹¹ dove si ritrova un *Battesimo di Cristo* sorprendentemente simile allo sportello di Blocklandt nella posizione di San Giovanni e nella figura barbuta dietro a quest'ultimo. Anche questo in caso il disegno ha un'impostazione spaziale molto più grande, dove l'albero e una seconda figura dietro quella barbuta trovano maggiore sviluppo, mentre nella sinistra della composizione appaiono numerose figure intente a spogliarsi, presumibilmente per farsi battezzare nelle acque del Giordano. Questo disegno sembra voler rappresentare il Battesimo come un avvenimento straordinario, nel quale la luce della Colomba sembra attirare le figure che compaiono sopra il

⁴⁸⁷ Donetzkoff 2005, pp. 42-43.

⁴⁸⁸ Van de Velde 1975, volume I, scheda n. 123, p. 267, volume II, fig. 60; Friedländer 1975b, tavola 59, fig. 114.

⁴⁸⁹ Friedländer 1975b, tavola 98.

⁴⁹⁰ Antwerp 1948, n. 77-78 e 80, 221x88 cm.

⁴⁹¹ Bernard Houthakker, Amsterdam, 1965, n. 73, ex collezione E. Peart.

ponte sul fiume Giordano nello sfondo. La scena celebra ed esalta l'istituzione del Sacramento del Battesimo e ricorda al fedele la sua importanza. Il disegno, per l'ampia dimensione spaziale, chiaramente non può essere considerato come un disegno preparatorio di Maarten de Vos per la tavola di Anversa, pur nelle somiglianze il primo sembra essere stato realizzato per una più grande pala e non uno sportello laterale di accentuata verticalità.

Blocklandt deve essersi sicuramente confrontato con tutti questi esempi di altri maestri nordici ma si può affermare che li ha rielaborati in una chiave italianizzante, memore del soggiorno romano, a contatto con la maniera degli Zuccari.

Il paesaggio che appare nello sportello, nel *Battesimo* quanto nel *San Filippo*, inconsueto nella produzione di Blocklandt, ricorda quelli affrescati nelle sale del palazzo Farnese a Caprarola. Alcuni di questi paesaggi sono di mano di altri fiamminghi come Bartolomeus Spranger e Cornelis Loots, operanti proprio nella sala d'Ercole, affrescata dal Bertoja, attraverso il quale Blocklandt rielaborò l'arte di Parmigianino, dove forse operò proprio El Greco nella fontana della sala (fig. 97-98).⁴⁹² Quest'attenzione per il paesaggio si riscontra anche in un'altra serie di disegni per la traduzione a stampa raffiguranti i *Quattro Evangelisti* (fig. 17-18-19-20) datati al 1575, dopo il soggiorno italiano di Blocklandt.⁴⁹³

Infine, l'assimilazione dell'arte italiana, sembra passare anche per la cromia dello sportello di Lille, che mostra un'altra particolarità finora poco indagata di Blocklandt. La tecnica pittorica del *Battesimo* e del *San Filippo* rivelano una certa rimeditazione della pittura veneta, nel trattare la consistenza materica e gli effetti luministici della colomba dello Spirito Santo fra le nubi. Una pittura veneta presente a Roma grazie a El Greco, che potrebbe, giudicando questo sportello, aver influenzato il più maturo Blocklandt.

⁴⁹² Vedi scheda 21.

⁴⁹³ Vedi scheda 5.

8-Sibille

Philippe Galle da Anthonie Blocklandt;

Sibilla Persica, 309x213 cm, Amsterdam

Sibilla Libica, 290x210 cm, Amsterdam

Sibilla Delfica, 290x211 cm, Amsterdam

Sibilla Cumea, 289x211 cm, Amsterdam

Sibilla Eritrea, 290x210 cm, Amsterdam

Sibilla Samia, 289x211 cm, Amsterdam

Sibilla Cumana, 290x211 cm, Amsterdam

Sibilla Ellespontica, 289x210 cm, Amsterdam

Sibilla Frigia, 290x210 cm, Amsterdam

Sibilla Tiburtina, 289x219 cm, Amsterdam

La serie delle *Sibille*, incise da Philippe Galle da disegni o dipinti, ad oggi perduti, di Anthonie Bocklandt, come è scritto in ciascuna stampa (fig. 46-47-48-49-50-51-52-53-54-55),⁴⁹⁴ è da considerarsi di poco successiva al soggiorno italiano del 1572 del pittore di Montfoort, essendo il primo foglio con la *Sibilla Persica* datato 1575 (fig. 46).

Queste dieci stampe di Galle su disegno di Blocklandt mostrerebbero, secondo Zeri, i caratteri stilistici della pittura della maturità spagnola di El Greco, ad ulteriore evidenza che il Theotokopoulos continuò a guardare alla produzione del pittore olandese anche in Spagna, anni dopo l'ipotizzato incontro romano del 1572.⁴⁹⁵

Studiata con attenzione da Ingrid Jost, la serie consta di dieci sibille a figura intera, accompagnate in basso da scritte, che si devono al teologo spagnolo Benito Arias Montano. Cappellano di Filippo II e bibliotecario dell'Escorial, Arias Montano fu personaggio importante dell'età della Controriforma e soggiornò nei Paesi Bassi al seguito del Duca d'Alba. Ad Anversa, fra il 1568 e il 1572, aveva supervisionato, su incarico di Filippo II, la redazione della *Bibbia Polyglotta* dall'editore Christoph Plantin, il quale era in contatto con Philippe Galle.⁴⁹⁶

È significativo che Benito Arias Montano, autore delle scritte che accompagnano ciascuna Sibilla, fosse in contatto con Giulio Clovio, e getta nuova luce sul

⁴⁹⁴ Bartsch, n. 56, 1987, pp. 231-240.

⁴⁹⁵ Zeri 1979, p. 5, nota 3.

⁴⁹⁶ Rekers 1972, pp. 13-15, 52-62, all'inizio Arias Montano, inorridito dalle violenze iconoclaste, fu uno dei sostenitori della politica repressive del duca d'Alba. Quando però la realizzazione della *Bibbia polyglotta* fu malvista dalle dall'inquisizione spagnola e incontrò molte resistenze, Montano rivalutò in negativo la politica degli spagnoli nelle Fiandre, per le opere di Montano illustrate da Galle dal 1572 al 1575 cfr pp. 187-188; Pastore 2005, pp. 456-458.

complesso intreccio di conoscenze della corte farnesiana, nella quale El Greco, e forse Blocklandt, si mossero.

Arias Montano era stato a Roma proprio nell'estate del 1572 ed è stato considerato un possibile tramite di El Greco per la Spagna, dato che conosceva il decano della Cattedrale di Toledo, dove il cretese esordì nel 1577 con l'*Espolio*.⁴⁹⁷ Il teologo spagnolo dovette scendere una prima volta a Roma nel 1572, e poi nuovamente nel 1575, per difendere il suo operato nel complesso progetto redazionale della *Biblia polyglotta* di fronte alla commissione papale, che aveva sollevato molte obiezioni di carattere dottrinale.⁴⁹⁸

Il primo soggiorno di Arias Montano a Roma deve collocarsi all'incirca nell'estate 1572, dato che Gregorio XIII scrisse un breve di ringraziamento a Filippo II, per aver fatto portare la *Biblia Polyglota* dal teologo spagnolo, il 23 agosto 1572.⁴⁹⁹

Il fatto che Benito Arias Montano fosse passato a Roma proprio nell'estate del 1572 rende probabile che abbia incontrato El Greco tramite Giulio Clovio. A questo deve essere aggiunto che Montano, sempre nel 1572, potesse essere già in contatto con Blocklandt, conosciuto grazie a Philippe Galle, che difatti incise l'*Ultima Cena* su disegno del pittore di Montfoort nel 1571 (fig. 2).

L'incisore illustrò varie pubblicazioni del teologo spagnolo, il quale apprezzava non solo l'editoria fiamminga ma anche la pittura, tanto che collezionava quadri di Frans Floris,⁵⁰⁰ maestro di Blocklandt. Quando Arias Montano scese a Roma nel 1575 per la seconda volta per confrontarsi con l'ostilità della commissione papale, ebbe molti segni di solidarietà, fra i quali anche quello di Philippe Galle, che gli scrisse che gli avrebbe inviato le sue ultime stampe,⁵⁰¹ forse, proprio questa serie di *Sibille*.

Il legame fra Arias Montano e Blocklandt rafforza dunque la possibilità del passaggio del pittore olandese nella corte farnesiana del cardinale Alessandro.

Al di là di questa ipotesi, nel 1575 Montano fornì le iscrizioni per questa serie incisoria, inventata da Blocklandt.

La Jost individua le possibili fonti classiche alle quali Montano può aver attinto per le scritte. Il numero e la successione delle *Sibille* corrisponde alle *Divinae Institutiones*

⁴⁹⁷ Bray 2003a, pp. 264-265; Marias 2007, p. 91 che menziona anche Fulvio Orsini fra le conoscenze di Arias Montano; Ioannu 2014, p. 133; Ciceri 2015a, p. 171 segnala che Arias Montano aveva anche studiato il tema sacro della Guarigione del Cieco, opera dipinta in almeno due versioni da El Greco, vedi scheda 14.

⁴⁹⁸ Rekers 1972, pp. Quando Arias Montano arrivò a Roma nel 1572 Pio V era già morto ed era stato appena eletto Gregorio XIII che, dopo la vittoria di Lepanto, voleva perseguire una politica filo spagnola per continuare la lotta verso i turchi. Così il nuovo papa fu accondiscendente verso Arias Montano che trovò sostegno anche in Perrenot de Granvelle e del cardinale Sirleto. Anche dopo il ritorno da Roma, Montano si accorse che l'opposizione verso il suo lavoro non era affatto diminuita e molte copie della bibbia rimasero invendute; Pastore 2005, pp. 457-458.

⁴⁹⁹ Von Pastor 1925, pp. 200-201, nota 1.

⁵⁰⁰ Rekers 1972, p. 5, 75, collezionava strumentazioni scientifiche, dipinti di Frans Floris, mappe di Ortelio, incisioni di Galle.

⁵⁰¹ Rekers 1972, p. 78.

di Lattanzio, nella sua confutazione della religione pagana alle quali Montano si ispirò.

La serie incisoria dimostra di essere complessa anche dal punto di vista strettamente iconografico. Rispetto alle rappresentazioni precedenti, come le *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia*, edito a Roma nel 1482, opera di Georgius Teutonicus e Sixtus Riessinger, i cui disegni sono attribuiti a Baccio Baldini, e il *Promptuarium iconum* del 1553, citate da Ingrid Jost,⁵⁰² le *Sibille* di Blocklandt acquisiscono maggior spazio e sono raffigurate a piena pagina, sedute e in primo piano, otto delle quali conservano l'attributo tradizionale del libro, variamente disposto nelle singole composizioni: alla *Delfica* sono dati due libri, alla *Tiburtina* tre. Non è certo se l'identificazione di ciascuna delle Sibille derivi da Blocklandt o sia stata attribuita in un secondo momento dalla bottega incisoria di Galle o da Montano.

Secondo la tradizione medievale Blocklandt mantiene l'iconografia delle Sibille con i piedi scalzi, un elemento caratteristico per tutti i personaggi del mondo antico e del Vecchio Testamento che avevano predetto l'arrivo del Messia. Fa eccezione la *Delfica* che indossa un sandalo.

Sono vari i modelli formali a cui Blocklandt si è ispirato per queste Sibille. In Italia possono essere state le Sibille affrescate da Michelangelo nella volta della Cappella Sistina, che il pittore vide di persona come riporta van Mander. Oltre alla visione diretta, Blocklandt avrà potuto conoscere le Sibille michelangiolesche, specie per la sua *sibilla Delfica*, vicina alla *Persica* della Sistina, anche tramite le incisioni di Giorgio Ghisi, Dirk Coornhert, Nicolò Beatrizet oltre che essersi ispirato dalle tante allegorie femminili del suo maestro Frans Floris. In particolare la Jost vede un'attinenza specifica fra alcune Sibille di Blocklandt con le Allegorie di Floris incise nel 1560 da Cornelis Cort ed edite da Hieronymus Cock. La *sibilla Cuma* di Blocklandt rimanda all'allegoria dell'*Astrologia* di Floris, la *Tiburtina* alla *Castità*, l'*Ellespontica* alla *Sobrietà*.⁵⁰³ La *sibilla Delfica* invece ricorda, oltre che Michelangelo, la *Venere delle storie* con Plutone e Proserpina, sempre di Floris.⁵⁰⁴

Allo stile del maestro e ai modelli michelangioleschi andrebbero aggiunti altri prestiti presi da Blocklandt da altri artisti. In particolare è stringente il rapporto della figura dell'anziana Sant'Anna nella *Madonna del Divino Amore* di Raffaello e nella *Madonna della Gatta* di Giulio Romano con la *Sibilla Cumana*. Inoltre le figure elegantemente affusolate rimandano chiaramente a Parmigianino e alla sua cerchia. Anche la scuola di Fontainebleau può aver influenzato Blocklandt, come già

⁵⁰² Jost 1960, pp. 46-50.

⁵⁰³ Bartsch, n. 52, 1986, astrologia a p. 263, sobrietà a p. 272, castità a p. 273.

⁵⁰⁴ Jost 1960, pp. 50-53; Bartsch, n. 52, 1986, pp. 214-215.

ipotizzato da Hans Kaufmann⁵⁰⁵ e ritenuto da Antal poco significativo.⁵⁰⁶ Il manierismo francese può essere in qualche modo messo in relazione con le *Sibille* di Blocklandt dato che il pittore si basò sulle già citate incisioni con le Allegorie di Floris, il cui stile rispecchia la fase tarda di Floris, quando il pittore conobbe e adottò l'arte di Fontainebleau e di Primaticcio.

Blocklandt somma tutti questi linguaggi per costruire le figure femminili delle *Sibille* e sembra ispirarsi anche alle figure allegoriche affrescate da Francesco Salviati a palazzo Farnese e alla personificazione della *Carità* in un dipinto degli Uffizi.⁵⁰⁷

Si è discusso sul rapporto tra il testo e l'immagine notando che le *Sibille* non sembrano avere molta attinenza con il contenuto degli oracoli a loro riferiti.

Sembra che Blocklandt non si sia tanto interessato al tema profetico quanto piuttosto abbia voluto rendere l'aspetto esteriore di corpi femminili elegantemente aggraziati.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Kauffmann 1923, pp. 189-204, p. 200.

Consultabile online:

http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523141572_0044|LOG_0020&physid=PHYS_0204#navi

⁵⁰⁶ Antal 1975, p. 102.

⁵⁰⁷ Si sono qui riprese, con alcune varianti, le argomentazioni di Jost 1960, pp. 55-59.

⁵⁰⁸ Jost 1960, p. 60.

9-Annunciazione

Philippe Galle da Anthonie Blocklandt, *Annunciazione*, incisione, 28,8x20 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinett, 1577-1580.

La stampa di Galle (fig. 56),⁵⁰⁹ esposta nella mostra del 1986 sull'iconoclastia, è tratta da un'Annunciazione perduta di Blocklandt, e mostra un modello importato dall'Italia, al ritorno dell'artista in Olanda dopo il suo viaggio del 1572. In questa composizione Blocklandt rompe con il vecchio schema tradizionale della scena dell'Annunciazione di origine medievale, la quale era ambientata in un interno domestico, con la Vergine su un inginocchiatoio e vista frontalmente insieme all'angelo di profilo. Il pittore di Montfoort propone una scena dal carattere più generico, dove i caratteri di familiarità sono scomparsi, anche se permangono ancora alcuni elementi medievali come il vaso con i gigli, simbolo della purezza, e lo scettro in mano all'angelo. Blocklandt ha dimostrato tuttavia di concentrarsi sulle due figure protagoniste, che mostrerebbero alcune somiglianze con le figure di Francesco Salviati a Palazzo Farnese. Le figure dell'*Annunciazione* rimandano stilisticamente al Trittico dell'*Assunzione* di Bingen del 1579, facendo datare questo foglio al 1580 circa. È stato anche notato che il panneggio dell'angelo si avvicina a quello del Cristo risorto, nella *Resurrezione* di Blocklandt, incisa da Philippe Galle (fig. 32).⁵¹⁰

La scheda del Prentenkabinett del Rijksmuseum di Amsterdam, dove la stampa è conservata, riporta una data compresa fra il 1577 e i 1578.⁵¹¹

La preferenza di Blocklandt per la linea di Parmigianino è evidente nella figura dell'angelo, che è da confrontarsi con risultati simili conseguiti da seguaci italiani del Mazzola, come Mirola e Jacopo Bertoja,⁵¹² quest'ultimo, operante a nel cantiere farnesiano di Caprarola e a Roma proprio nel 1572, quando Blocklandt scese in Italia, e dove potenzialmente può aver incontrato El Greco.⁵¹³

Il legame gli affreschi di Salviati nella sala dei fasti farnesiani a palazzo Farnese, iniziati a partire dal 1552,⁵¹⁴ è piuttosto generico e le figure presenti in questo ciclo non possono essere direttamente collegate con quelle di quest'*Annunciazione*.

Al contrario, la figura seduta della Vergine ricorda la posizione delle allegorie poste nel margine di un arazzo, tessuto da Niccola Karcher a Firenze, su disegno di Salviati, che raffigura la *Resurrezione*, databile alla fine degli anni quaranta del XVI

⁵⁰⁹ Bartsch, n. 56, 1987, p. 109.

⁵¹⁰ Huygen van Meyer 1986b, pp. 424-425.

⁵¹¹ <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=anthonie+blocklandt+philippe+galle&p=3&ps=12&ii=7#/RP-P-1965-332,31>

⁵¹² Meijer 1988, p. 33 nota 8 a p. 46.

⁵¹³ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e Gonfalone* p. 210.

⁵¹⁴ Mortari 1992, pp. 122-123, scheda n. 36.

secolo (fig. 41). A questo arazzo Blocklandt, che conobbe con tutte le probabilità tramite copie incisive, si era già ispirato proprio per la sua *Resurrezione* nella versione stampata da Goltzius e nel quadro di analogo soggetto a Utrecht.⁵¹⁵

⁵¹⁵ Mortari 1992, pp. 290-291, scheda n. 5, Vedi scheda 6.

10-Deposizione fra i quattro Evangelisti e la Resurrezione

Hendrick Goltzius da Anthonie Blocklandt, *Deposizione fra i quattro Evangelisti e Resurrezione*, 301x434, 1583

La scena raffigurata in questa stampa (fig. 57) è stata ripresa nella tavola al Rijksmuseum Catharijneconvent di Utrecht (fig. 58). L'episodio si svolge nel sepolcro, dove Cristo è appena stato deposto compianto dalla Maddalena, con la corona di spine e i chiodi, simboli della Passione, alla base del sarcofago. La canonica rappresentazione del *Compianto* viene in questo dipinto affiancata dai quattro Evangelisti con i loro rispettivi simboli e la successiva Resurrezione sullo sfondo. La composizione racchiude in sé i principali avvenimenti cardine della venuta del Cristo, la sua morte come sacrificio per riscattare i peccati dell'uomo, la sua Resurrezione e la divulgazione del Nuovo Testamento da parte dei quattro Evangelisti.

Il dipinto di Utrecht, venne esposto in una mostra del 1894, quando all'epoca era conservato al Bisschoppelijk Museum di Haarlem⁵¹⁶ e presentato come opera autografa di Blocklandt, dalla quale Hendrick Goltzius avrebbe poi tratto la stampa, datata al 1583 (fig. 57).⁵¹⁷

Si tratta probabilmente del *Seppellimento* citato da Van Mander e lodato per la resa anatomica e inciso poi da Goltzius.⁵¹⁸

Nell'interrogarsi se il quadro derivi dall'incisione o se sia quest'ultima a copiare il dipinto, Jadwiga Vuyk, notò che il quadro rappresenta la scena nello stesso verso della stampa, invece che essere al contrario, come è di norma in questi casi. Un'altra incertezza nel confronto fra quadro e stampa, è il fatto che nel quadro di Utrecht San Marco e San Luca sono stati tagliati in un accorciamento della tavola, mentre nell'incisione di Goltzius le due figure sono pienamente raffigurate, facendo interrogare quale fosse il disegno originale e se Goltzius abbia liberamente completato i due santi della tavola.⁵¹⁹

Il quadro è giudicato copia tratto dall'incisione da Ingrid Jost,⁵²⁰ e da Karl Johns.⁵²¹

Tale tesi è poi stata accettata nel più recente catalogo del museo di Utrecht, dove il quadro è stato classificato come copia seicentesca dalla stampa del 1583,⁵²² e, nella

⁵¹⁶ Utrecht 1894, pp. 2-3.

⁵¹⁷ Bartsch, n. 3, 1980 nr. 265, p. 231; Bartsch, n. 3, Commentary, 1982, n. 265, p. 297.

⁵¹⁸ Van Mander 2000, pp. 254-255.

⁵¹⁹ Vuyk 1928, pp. 169-170.

⁵²⁰ Jost 1960, pp. 191-193. Se ne elencano almeno altre due copie.

⁵²¹ Johns 1996, p. 258, n. 53, fig. 58.

⁵²² Dijkstra-Dirkse-Smits 2002, p. 130.

stessa sede, è conservata un'altra copia, pressoché identica, anche questa datata al primo quarto del XVII secolo (fig. 59).⁵²³

Nel sito del Catharineijconvent Museum è presentata la prima copia.⁵²⁴ Le iscrizioni sulle tavole degli Evangelisti, presumibilmente legate alla Passione, non sono ben leggibili né sui quadri di Utrecht, né nell'incisione di Goltzius. Nel catalogo del 2002 sono però trascritti due versi nella prima versione, riferiti a San Marco e a San Giovanni, i quali rimandano rispettivamente, al momento in cui Cristo venne condotto nel cortile di Pilato per essere schernito e percosso, (Marco, 15:16) *Allora i soldati lo condussero dentro il cortile, cioè nel pretorio, e convocarono tutta la truppa*, e all'iscrizione posta alla sommità della croce da Pilato, (Giovanni, 19:20), *Molti Giudei lessero questa iscrizione, perché il luogo dove fu crocifisso Gesù era vicino alla città; era scritta in ebraico, in latino e in greco.*⁵²⁵ Invece, nella scheda della seconda versione si riportano le iscrizioni sulle tavole di tutti e quattro gli Evangelisti: di San Matteo, riferita alla parabola del giovane ricco, (Matteo 19:20) *Il giovane gli disse: «Ho sempre osservato tutte queste cose; che mi manca ancora?»,* la seconda di Luca riferisce a Pilato (Luca, 23:4), *Pilato disse ai sommi sacerdoti e alla folla: «Non trovo nessuna colpa in quest'uomo,* poi quella di San Marco riguardo alle pie donne, (Marco 16.1) *Passato il sabato, Maria di Màgdala, Maria di Giacomo e Salome comprarono oli aromatici per andare a imbalsamare Gesù,* e infine un inesistente capitolo 27, versetto 28 per San Giovanni, i cui capitoli sono solo 25.⁵²⁶ Il fatto che l'episodio di San Matteo non si ricollegli alla Passione come gli altri e che il Vangelo di Giovanni abbia solo 25 capitoli, ha fatto propendere per l'ipotesi che il primo sia stato confuso con il secondo. Infatti, invertendo i riferimenti ai capitoli evangelici, si ritrova in San Giovanni l'episodio presente nella prima tavola, (Giovanni, 19:20) *Molti Giudei lessero questa iscrizione, perché il luogo dove fu crocifisso Gesù era vicino alla città; era scritta in ebraico, in latino e in greco,* e San Matteo un versetto riguardo all'incoronazione di spine (Matteo, 27:28) *Spogliatolo, gli misero addosso un manto scarlatto.*

La figura del Cristo nella Resurrezione sullo sfondo ha un'enfasi vicina a quella della *Resurrezione* dipinta da Blocklandt, oggi a Utrecht, per la quale l'artista si è ispirato ad un arazzo disegnato da Francesco Salviati.⁵²⁷ Questa stampa su disegno di Blocklandt mostra una certa somiglianza con i tratti stilistici di El Greco nella sua fase matura in Spagna, anni dopo l'incontro del 1572. Si tratta dell'unica

⁵²³ Idem, p. 289.

⁵²⁴ <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/39915/?q=Anthonie+Blocklandt+van+Montfoort&f=maker>

Nella scheda si afferma che il quadro venne acquisito nel 1870 dalla parrocchia di Wijk aan Zee, località marittima nel nord dell'Olanda, dal Bisschoppelijk Museum di Haarlem per poi passare nel 1976 al Rijksmuseum Catharijneconvent.

⁵²⁵ Dijkstra-Dirkse-Smits 2002, p. 130.

⁵²⁶ Dijkstra-Dirkse-Smits 2002, p. 289.

⁵²⁷ Vedi scheda 6.

composizione disegnata da Blocklandt nella quale sembra di scorgere quel drammatico senso di gravità religiosa descritta da Zeri nell'ambito della nascita della "fiammata mistica". Il pittore di Montfoort in questa complessa iconografia sembra avvicinarsi al misticismo pittorico, pur rimanendo legato a forme della maniera come nell'anatomia del Cristo depresso, filtrato dal michelangiologismo di Maarten van Heemskerck. Il patetismo della scena, controbilanciata dall'impassibilità degli Evangelisti, la rende un prodotto dell'arte sacra della Controriforma.

11-Guarigione dell'Emorroissa

Philippe Galle, da Anthonie Blocklandt, *Guarigione dell'Emorroissa*, dalla serie *Cristo e le donne nei Vangeli*, 1577-1579, 21x26 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinett

Publicato per la prima volta da Zeri in *Pittura e Controriforma*, il quadro viene presentato come copia, seppur modesta, di un originale perduto di qualità raffigurante *Cristo e l'Adultera* (fig. 60). Questa copia, della quale non sono note le misure né il supporto, è passata sul mercato antiquario olandese nel 1943 e viene citata in una collezione privata a Meppel, senza che venga specificato se si trovasse in quella collezione prima o dopo la vendita. Il quadro è inserito nella formulazione della “fiammata mistica” e dimostrerebbe nei suoi *personaggi allungati e leggerissimi* l'ascendente che Blocklandt ha avuto sul più giovane El Greco, in particolare nelle opere spagnole rappresentanti il *Martirio di San Maurizio* e il *Laocoonte*. Anche le opere tarde dell'artista, come *Giuseppe davanti al Faraone* a Utrecht, mostrerebbero una vicinanza con lo stile di El Greco ad ulteriore testimonianza dell'avvenuto incontro a Roma fra il pittore cretese e l'olandese di Montfoort alla corte del cardinale Alessandro.⁵²⁸

Il quadro in seguito non è quasi mai stato ripreso in considerazione dagli studi riguardo Blocklandt.⁵²⁹

L'opera viene nuovamente menzionata sempre come *Cristo e l'Adultera* soltanto nel 1992 nel dizionario della collana *La pittura in Italia*, insieme all'idea del “misticismo pittorico” di Zeri, nella voce riguardo Blocklandt. Il dipinto viene elencato insieme agli altri del pittore di Montfoort apparsi già in *Pittura e Controriforma*, cioè l'*Ultima Cena* (fig. 1) e *Giuseppe davanti al faraone*, che dimostrano dei parallelismi con El Greco e Giovanni de'Vecchi.⁵³⁰

Non è stato notato che in realtà il quadro non raffigura l'episodio di Cristo e la donna adultera raccontato dal Vangelo di Giovanni (8,1-11), dato che la descrizione dell'episodio evangelico non corrisponde con ciò che viene mostrato nel dipinto. Nell'iconografia tradizionale l'adultera è portata dagli scribi e dai farisei di fronte a Cristo mentre questi è posto davanti a loro nell'atto di difendere la donna o, talvolta, è rappresentato chinato a scrivere in terra, come, ad esempio, appare nella versione a monocromo di Pieter Bruegel alla Courtauld Gallery di Londra. Nel quadro qui discusso, invece, si nota che è la donna a piegarsi per toccare il mantello di Cristo,

⁵²⁸ Zeri 1979, pp. 56-57, fig. 39.

⁵²⁹ forse ciò è dovuto anche al fatto della difficoltà di reperire un'opera in collezione privata, peraltro venduta sul mercato antiquario in Olanda nel 1943 durante l'occupazione nazista.

⁵³⁰ Lo Bianco 1992, p. 649.

che si volta di scatto fra gli astanti che, stupiti, si interrogano sull'accaduto. Si tratta perciò della Guarigione dell'Emorroissa, raccontata dai Vangeli di Matteo (9, 20-22), Marco (5, 25-34) e Luca (8, 43-48). Il resoconto dell'episodio della donna affetta da emorragie rende chiara la lettura del quadro fino ad oggi frainteso come Cristo e l'adultera. L'episodio dell'Emorroissa si interpone fra la narrazione di un altro miracolo attuato da Cristo, al quale venne chiesto da un uomo di nome Giairo di guarire la sua figlia malata. Durante il cammino verso la casa di Giairo, fra i tanti seguaci, vi era una donna che soffriva di emorragia da dodici anni, si avvicinò a Gesù e gli toccò il mantello nella speranza di guarire. Cristo, voltatosi, chiese alla folla chi lo avesse toccato. Pietro gli rispose che poteva essere stato toccato inavvertitamente dai seguaci appresso ma Cristo ribadì, come specificano Luca (8, 46) e Marco (5, 30), che era stato toccato perché sentiva che una forza era uscita da lui. La donna, intimorita ma guarita, si fece avanti di fronte a Cristo il quale le rispose che era stata la sua fede a guarirla.

Nel quadro è rappresentato il momento più drammatico narrato dai Vangeli, la donna malata si è piegata per toccare il lembo del mantello e Cristo si volta di scatto mentre la folla attorno, quasi scandalizzata, la indica. L'immagine del quadro, che è considerata copia dell'originale, è stata tradotta anche in stampa da Philippe Galle (fig. 61),⁵³¹ accompagnata da una scritta, *Sanguinis Illvviem Bissenos paasa per annos / Faemina cvravtr, Christi cvm Prehendit Amictvm*, che non lascia spazio a dubbi interpretativi. La stampa, che riporta in basso a sinistra *A. Blocklandt inventor e Phls. Galle Fecit*, è la seconda di una serie incisoria narrante Cristo e le Donne dei Vangeli, composte dai sei episodi; *Cristo e la Samaritana al Pozzo*, la suddetta *Guarigione dell'Emorroissa*, *Cristo unto da una peccatrice in casa di Simone*, *Cristo e la donna cananea*, *Cristo e l'adultera*, nella quale si ritrova Cristo chinato in terra per scrivere, e *Cristo guarisce la donna curva da diciotto anni*.⁵³²

Zeri afferma che nella copia passata per il mercato antiquario, definita da lui allora come Cristo e l'Adultera, si vedono gli stessi caratteri stilistici di El Greco senza però specificare una datazione di questa copia, né a quando potesse risalire l'originale perduto, se precedente o successivo al viaggio di Blocklandt nel 1572 in Italia. Nella recente mostra tenuta a New York sulle incisioni a tema biblico dell'arte dei Paesi Bassi, uno degli episodi di questa serie incisa da Galle, *Cristo e la Samaritana al Pozzo*, viene datato all'incirca fra il 1577-1579,⁵³³ come riporta anche il sito del Gabinetto delle stampe del Rijksmuseum di Amsterdam.⁵³⁴

⁵³¹ Bartsch, n. 56, 1987, p. 122.

⁵³² Bartsch 1987, pp. 121-126.

⁵³³ Smith 2009, scheda n. 39, p.176.

⁵³⁴ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=blocklandt&p=2&ps=12&st=OBJECTS&ii=11#/RP-P-1979-5,24>

Zeri aveva presentato il quadro in *Pittura e Controriforma* come copia dell'originale perduto ma se così fosse l'incisione di Galle dovrebbe avere il verso opposto, in controparte, come di norma accade per le riproduzioni a stampa. Invece è la copia ad avere lo stesso verso della stampa, perciò, anche in questo caso, proprio come per l'*Ultima Cena* del museo di Utrecht (fig. 1), si deve considerare il dipinto riprodotto in *Pittura e Controriforma* come una probabile copia tratta dall'incisione di Galle.

L'asimmetria della composizione accentua la concitazione drammatica della scena. Le figure che compongono la folla sono infatti più vicine a sinistra per allontanarsi in profondità verso il centro, fino alla figura barbuto a destra che si ritrova nuovamente ravvicinata in primo piano. L'andamento irregolare della folla segue una linea diagonale discendente da sinistra a destra contornando l'azione.

Tenendo conto che la riproduzione fotografica del quadro in *Pittura e Controriforma* è di qualità modesta, si possono evidenziare alcune differenze fra il quadro e la stampa di Galle.

Innanzitutto il punto di vista riavvicinato del dipinto rispetto all'incisione, che sembra accorciare la parte superiore e inferiore dell'immagine incisa, taglia le teste delle figure e il terreno del piano d'appoggio. In questo modo i personaggi, "allungati e leggerissimi" come descritti da Zeri, sono presentati con maggiori dimensioni, specie quelli nel gruppo di sinistra, accentuando così l'asimmetria della composizione e conferendo ulteriore drammaticità all'azione. Inoltre nel quadro le figure, sebbene meno dettagliate in confronto alla stampa, appaiono più espressive con volti meglio caratterizzati. La principale variante fra le due redazioni però è nella figura barbuto a destra, alla quale nel quadro è stata aggiunta una spada, e la cui posa contribuisce ad avvicinarla alla figura pensosa di *San Paolo* presente nell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello nella Pinacoteca Nazionale a Bologna, nota attraverso l'incisione di Giulio Bonasone.⁵³⁵ Inoltre nel quadro dietro alla figura con la spada a destra appaiono altri due individui con un copricapo non ben identificato dove nell'incisione si intravedeva il tronco di un albero. Un ulteriore fonte di ispirazione raffaellesca è ravvisabile nella figura centrale del Cristo, vero fulcro della composizione, che riprende la posa in piedi e a braccia aperte della *Lucretia* di Raffaello, incisa da Marcantonio Raimondi.⁵³⁶

L'immagine raffaellesca della *Lucretia*, virtuosa eroina della *Romanitas*, ricorre anche in un disegno attribuito a Blocklandt che mostra in controparte la figura della incisione di Raimondi, perché probabilmente basata sulla copia di Wierix da Raimondi che comportò un altro cambiamento del verso. Le fonti grafiche da cui ha attinto l'artista evidenziano quanto Blocklandt si sia rivolto non solo a Parmigianino

⁵³⁵ Barstch n. 23, 1985, p. 278.

⁵³⁶ Bartsch,

ma anche a Raffaello. Blocklandt avrà potuto ammirare le opere del maestro urbinato nel viaggio romano del 1572, durante il quale, all'opposto, rimase contrariato dall'arte di Michelangelo.⁵³⁷

⁵³⁷ Johns 2000, p. 272-275.

-El Greco

12-ritratto di Antonio II Brancaleoni, (attr.)

El Greco, *Ritratto di nobiluomo, Antonio II Brancaleoni, (attr.)*, 1570 ca, olio su tela, 99x83,5 cm, Londra, collezione Julius Priester

Il dipinto appare per la prima volta nella collezione di Carlo Zen, venduta a Milano nel 1911, con sicura attribuzione a El Greco (fig. 62).⁵³⁸

La vicenda successiva del quadro, essendo stata complessa e tortuosa, è stata ricostruita recentemente da Lionello Puppi. Il ritratto venne acquistato dall'austriaco Paul Edward Ritter von Scholler alla cui morte passò all'imprenditore ebreo Julius Priester che, con l'*Anschluss* dell'Austria alla Germania nazista nel 1938, fuggì in Messico. Non riuscì in tempo a far trasportare i suoi beni oltreoceano così che Hermann Goering poté impossessarsene, dato che il ritratto in questione risulta nel 1944 far parte del museo del gerarca nazista. Disperso in guerra, nel 1947 la polizia austriaca provò invano a recuperare il quadro senza riuscire a rintracciarlo, quest'ultimo riapparso sul mercato americano soltanto nel 1952. Rimasto negli Stati Uniti, fu esposto fino al 2011 alla Knoedler Gallery of Art, prima che venisse chiusa dall'FBI e l'art dealer Galfira Rosales arrestata. Solo dopo molti anni gli eredi di Priester hanno potuto riottenere il quadro, che oggi si trova nell'omonima collezione a Londra.⁵³⁹

Dalla vendita a Milano di un secolo fa, il nome di El Greco è quasi sempre stato confermato dagli studi successivi, specialmente per la vicinanza con il *Ritratto di Giulio Clovio* a Capodimonte (fig. 64),⁵⁴⁰ ma rifiutato da Wethey.⁵⁴¹

Lo stemma a destra del ritratto presenta un leone rampante d'argento su campo scuro. Tale stemma araldico non può essere della nobile famiglia perugina degli Oddi, il cui stemma è un leone d'oro su campo chiaro. Per questo, il ritratto non può essere collegato all'iscrizione posta nel retro delle *Stimmate di San Francesco* all'Istituto Suor Orsola Benincasa a Napoli (fig. 81), nella quale si cita un "Monsignor degli Oddi".⁵⁴²

Per Puppi, nella mostra del 2015 tenuta a Treviso sul periodo italiano di El Greco, riguardo all'identità del gentiluomo del dipinto, si può fare il nome di Antonio II Brancaleoni, signore di Piobbico. Si può constatare la somiglianza del gentiluomo

⁵³⁸ Battistelli 1911, p. 13, n. 183.

⁵³⁹ Puppi 2016, pp. 190-191.

⁵⁴⁰ Soria 1954, p. 219, n. 37, fig. 222; Pallucchini 1981, p. 67, non presente nella mostra.

⁵⁴¹ Wethey 1962, Volume II, pp. 202-203.

⁵⁴² Puppi 2015, pp. 44-45.

della tela con l'affresco di Giorgio Picchi nel palazzo di Piobbico rappresentante Antonio II con la moglie e i figli (fig. 63).⁵⁴³ Antonio, sposò Laura, una figlia di Bernardo Capello, amico del Cardinale Alessandro Farnese.⁵⁴⁴

Puppi è poi ritornato sul quadro della collezione londinese, poco dopo la mostra del 2015, aggiungendo ulteriori riflessioni in relazione alla cronologia e al contesto dell'esecuzione, che si dimostrano essere di particolare interesse per la ricerca.

L'iscrizione nel quadro, a sinistra del gentiluomo, riporta:

NASCITUR SEXTO KALENDIS SEPT. ANNO DOMINI MDXXIII/ [...] ITUR
VERO IDIBUS IUNII (?) MDLXX

Il committente nacque nel 1523 e venne ritratto nel 1570, quando deve aver avuto circa 47 anni. Nell'affresco del palazzo a Piobbico, risalente al 1574, Antonio II dimostra all'incirca la stessa età. La committenza dei Brancaleoni di Piobbico ha fatto quindi delineare l'itinerario di viaggio di El Greco da Venezia a Roma del 1570 via mare con una tappa intermedia nelle Marche, percorso logico e non insolito considerando gli interessi economici e geo-politici della Serenissima con il Ducato di Urbino.

Laura Capello aveva sposato Antonio II Brancaleoni grazie anche alla mediazione di Vittoria Farnese, duchessa d'Urbino in quanto moglie di Guidobaldo II della Rovere, e figlia di Pierluigi Farnese, al pari di Ottavio, duca di Parma, e Alessandro il cardinale.

Si può quindi ragionevolmente pensare che El Greco si sia stato raccomandato a Giulio Clovio forse anche grazie alla mediazione di Vittoria Farnese,⁵⁴⁵ che pensò di inviare il pittore cretese dal suo fratello cardinale Alessandro a Roma. Se così fosse, una possibile sosta in Umbria di El Greco dopo aver lasciato Roma nel 1572, durante il viaggio di ritorno a Venezia, risulta possibile. El Greco, deluso dall'Urbe, ritornò a ritroso nel suo viaggio di andata con l'intenzione di ripassare nelle Marche e forse si sarà fermato in Umbria, dove è segnalato dalla Lovato un suo Ciborio a Bettona e spiegherebbe il Monsignor degli Oddi che compare nel retro del *San Francesco* dell'Istituto Suor Orsola Benincasa a Napoli (fig. 81).

La biografia di Antonio scritta dal botanico e antiquario Costanzo Felici, autore di una genealogia manoscritta della famiglia Brancaleoni, contiene alcune preziose

⁵⁴³ Bischi 1996, fig. 27.

⁵⁴⁴ Puppi 2015, p. 46.

⁵⁴⁵ Per la biografia di Vittoria cfr. Nasalli Rocca 1995, pp. 110-113.

informazioni che permettono di delineare meglio il contesto del personaggio ritratto nel quadro.

Nella biografia si cita che Antonio *combattè contro il turco 1570*. Probabilmente si riferiva a Lepanto e, forse, il Brancaleoni fu anche nella difesa di Malta nel 1565, a causa della croce seduta che appare sopra il leone rampante nell'arme in stucco dorato nel salone del palazzo di Piobbico, dove compare anche una testa di turco. A questo va aggiunto che di Vincenzo Anastagi era cugino di secondo grado⁵⁴⁶ con quel Simonetto Anastagi, collezionista con il quale Antonio Branaleoni intratteneva cordiali rapporti. È da precisare che Vincenzo Anastagi, che si fece ritrarre dal Theotokopoulos nel quadro oggi alla Frick Collection (fig. 102), era feudatario di Bettona e venne nominato sergente maggiore di Castel Sant'Angelo dal figlio di Papa Gregorio XIII, Giacomo Boncompagni. Al servizio proprio di Giacomo vi era proprio un Brancaleoni, Bernardo, figlio di Antonio II e Laura Capello.⁵⁴⁷ Il ritratto di Antonio II ha permesso di meglio delineare il rapporto di El Greco con la committenza italiana, al di fuori dalla corte di Alessandro Farnese a Roma, che è sempre stata praticamente sconosciuta e soggetta a molte congetture.

⁵⁴⁶ Vedi scheda 18 e 23.

⁵⁴⁷ Puppi 2016, pp. 188-201, pp. 192.197.

13- Ritratto di Giulio Clovio

El Greco, *Ritratto di Giulio Clovio*, 1571 ca, olio su tela, 58x86cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Il quadro è registrato nel 1600 nella collezione di Fulvio Orsini, bibliotecario del cardinal Alessandro, insieme ad altre opere di El Greco (fig. 64).⁵⁴⁸ Nell'inventario di palazzo Farnese del 1644 il ritratto è segnalato come:

*Un quadro in tela con cornice di noce intagliata, dentro il quale è il ritratto di Giulio Clovio, tenendo nella mano destra un offitio di miniatura, mano d'esso D. Giulio*⁵⁴⁹

Nel 1662 venne portato a Parma, dove fu esposto insieme alla *Guarigione del Cieco* (fig. 65)⁵⁵⁰ nel palazzo del Giardino, e giunse a Napoli nel 1734.⁵⁵¹

Giulio Clovio fu il mentore del cretese a Roma, raccomandandolo al cardinale nella lettera del 16 novembre 1570.⁵⁵² Nato a Grizane, in Croazia, nel 1498, Clovio giunse a Roma come allievo di Giulio Romano, lavorò prima alla corte di Luigi II in Ungheria per poi diventare monaco e spostarsi fra Mantova e Padova. Dopo aver ottenuto la dispensa dall'ordine, andò a lavorare per il cardinale Grimani a Perugia, fino a che nel 1540 entrò al servizio del cardinale Alessandro Farnese a Roma, dove rimase fino alla morte nel 1578. Giulio Clovio si era specializzato nella miniatura, influenzata dai grandi maestri che conobbe a Roma, *in primis* Michelangelo e Raffaello.⁵⁵³ Alla sua morte difatti, figuravano nella sua collezione vari disegni e derivazioni dal Buonarroti e dal Sanzio,⁵⁵⁴ che devono essere state d'ascendenza per il giovane El Greco durante il suo soggiorno alla corte del cardinal Alessandro.⁵⁵⁵

È sempre stata affermata la generale impostazione veneta del ritratto di Giulio Clovio, che El Greco ha acquisito a Venezia nel suo apprendistato da Tiziano, e

⁵⁴⁸ De Nolhac 1884, p. 427-436, il *ritratto di Giulio Clovio* è il n. 43, insieme al n.39, il *Monte Sinai*, al n.44 *ritratto di giovane con una berretta rossa*, e al n. 45 con 4 quadretti su rame con i ritratti del *cardinal Alessandro*, il *cardinale Ranuccio di S. Angelo*, il *cardinal Bessarione* e di *Papa Marcello II Cervini*, questi ultimi cinque sono ad oggi perduti.

⁵⁴⁹ Jestaz 1994b, p. 171, n. n. 4318, Inventario del 1644, conservato all'Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, 1853 (II), fasc. VIII.

⁵⁵⁰ Vedi scheda 14.

⁵⁵¹ De Castris 1995a, p. 212, a Parma venne definito come autoritratto di Clovio, solo nell'Ottocento l'attribuzione fu corretta con il nome di El Greco.

⁵⁵² Ronchini 1865, pp. 267-270.

⁵⁵³ Prijatelj 1982, pp. 416-420, è difficile ricostruire il suo catalogo per la dispersione di molte sue opere, da ricordare sono il *Breviario Grimani*, conservata alla Biblioteca Marciana di Venezia, del 1528, e l'*Officium Virginis* terminato nel 1546 per il cardinale Alessandro e oggi alla Pierpont Morgan Library di New York.

⁵⁵⁴ Bertolotti 1882, pp. 259-279.

⁵⁵⁵ Vedi schede 15, 18 e 20.

soprattutto da Tintoretto, e dei particolari effetti pittorici,⁵⁵⁶ nell'apertura della finestra su un paesaggio,⁵⁵⁷ che appare anche nelle *Stimmate di San Francesco*, all'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 82),⁵⁵⁸ e nella versione dell'Istituto Orsola Benincasa a Napoli (fig. 81).⁵⁵⁹ Un paesaggio così vitale e di una cromia insolitamente veneta deve essere stato di risalto nell'ambiente romano,⁵⁶⁰ e parrebbe presagire il tono visionario nei paesaggi che El Greco svilupperà in Spagna.⁵⁶¹

Nella tavola con *San Francesco riceve le Stimmate* a Napoli (fig. 81) compare nel retro una scritta riferita ad un Monsignor degli Oddi,⁵⁶² appartenente ad una famiglia perugina che Clovio aveva frequentato anni prima e per la quale il miniatore può aver fatto da intermediario per El Greco.⁵⁶³

Clovio indica con la mano destra il libro miniato per il cardinale Alessandro, l'*Officium Virginis*, o *Libro d'ore Farnese*, oggi alla Pierpont Morgan Library a New York, aperto sulla pagina raffigurante a sinistra la *Creazione del sole della luna*, e sulla destra la *Sacra Famiglia*.⁵⁶⁴ La mano con il dito indice alzato è stato anche interpretato come un simbolo dell'intellettuale erudito che espone la sua teoria,⁵⁶⁵ e rimanda all'altro *ritratto di ignoto* di El Greco a Copenaghen (fig. 101), lungamente dibattuto, che compie lo stesso gesto, il quale sarebbe da far risalire al *ritratto di Pietro Bembo* di Tiziano.⁵⁶⁶ Anche la ritrattistica di Bartolomeo Passerotti è stata presa in considerazione per l'inconsueto formato orizzontale del quadro a Napoli.⁵⁶⁷ Recentemente è stata proposta un'altra interpretazione del ritratto di Clovio più astratta e intellettuale. L'indicare con il dito l'ufficio farnese di Clovio rimanda al gesto di *San Luca che ritrae la Vergine*, dipinto dal Theotokopoulos a Creta prima dell'arrivo a Venezia verso il 1567. In questo ritratto, oltre a voler omaggiare il proprio mentore a Roma, El Greco potrebbe aver voluto esprimere il suo ruolo di artista colto ed erudito. Nel quadro napoletano si vuole affermare che un artista può

⁵⁵⁶ Grappe 1948, p. 18; Ballo 1952, p. 43, in questo ritratto l'espressività dell'arte veneziana viene come piegata e deformata; Gudiol 1982, p.36, p. 45 che distingue da Tiziano la pittura del cretese che evita sovrapposizioni e velature; Raghianti 1987, pp. 46-48; Jordan 1982b, p. 258; Robertson 1995b, p. 398; Finaldi 2003b, pp. 262-263, il paesaggio della finestra rimanda a quello di Tiziano nel ritratto di Isabella di Portogallo, moglie di Carlo V, oggi al Prado di Madrid; Alvarez Lopera 2007, p. 93, Casper 2014, pp. 127-128.

⁵⁵⁷ Wethey 1962, vol I, p. 27, e vol. II, pp. 88-89.

⁵⁵⁸ Mariani 1953, p. 346; Pallucchini, 1981b, p. 256; Rossi 1995, p. 522; De Castris 1995a, p. 212; Marini 1999, p. 136; Hadjinicolaou 1999b, p. 372; Alvarez Lopera 2007, p. 87; Casper 2014 p. 127.

⁵⁵⁹ Hadjinicolaou 1999c, pp. 372-373.

⁵⁶⁰ Pallucchini 1953b, p. 34.

⁵⁶¹ Marini 1999, p. 136.

⁵⁶² Vedi scheda 17.

⁵⁶³ Pallucchini 1981b, p. 257; Hadjinicolaou 1995b, p. 526; Marini 1999, p. 136; Hadjinicolaou 1999c, pp. 372-373; Alvarez Lopera 2007, vol I, p. 90.

⁵⁶⁴ Du Gue Trapier 1958, p. 76.

⁵⁶⁵ Wethey 1962, vol I, p. 27.

⁵⁶⁶ Vedi scheda 22.

⁵⁶⁷ Finaldi 2003b, pp. 262-263.

essere ritratto da un altro solo se di pari livello, il che spiega la firma ben in evidenza del cretese. La finestra aperta sul paesaggio è una metafora della relazione gerarchica fra la realtà e l'artificio dell'arte. Ma Clovio toglie il suo sguardo dalla finestra ed indica il suo lavoro, guidando l'attenzione dello spettatore sul suo libro. Questo significa che è il lavoro dell'artista suscitare la devozione e non la natura che ai pittori viene richiesto di imitare. È nel dipingere immagini religiose che si vede la celebrazione dello status intellettuale e dell'artista. Clovio rappresenta così per El Greco un modello a cui aspirare di figura responsabile per creare opere d'arte che richiamino un pubblico colto e letterato.⁵⁶⁸

Il quadro a Capodimonte dimostra la grande capacità di El Greco come ritrattista,⁵⁶⁹ e spiega il perché lo stesso Clovio lo presentò come tale nella lettera di presentazione al cardinale.

Proprio l'*offitio* Farnese potrebbe essere stato visto da Blocklandt durante il suo passaggio nel palazzo del cardinale Alessandro a Roma, a causa delle similitudini fra l'adorazione dei pastori presente nel libro miniato da Clovio e il quadro di analogo soggetto oggi ad Amsterdam del pittore olandese.⁵⁷⁰ Inoltre Giulio Clovio era in contatto con il teologo spagnolo Benito Arias Montano, a Roma proprio nel 1572, che fornì le scritte per la serie di Sibille incise da Philippe Galle su disegno di Blocklandt (fig. 46-55). Il pittore olandese e Montano potrebbero quindi essersi incontrati tramite Clovio a palazzo Farnese nel 1572, l'anno della "fiammata mistica" di Zeri.⁵⁷¹

⁵⁶⁸ Casper 2014, p. 130, la metafora della finestra come paradigma per la rappresentazione artistica era stata un luogo comune fin da Leon Battista Alberti che aveva codificato il fine artistico del naturalismo pittorico nel consigliare ai pittori di trattare l'immagine piana come una cornice trasparente attraverso la quale fissare lo sguardo di una vista distante.

⁵⁶⁹ Wethey 1962, vol. I, p. 27.

⁵⁷⁰ Vedi scheda 4.

⁵⁷¹ Vedi scheda 8.

14- Guarigione del Cieco

El Greco, *Guarigione del Cieco*, 1571-1574 ca, olio su tela, 50x61 cm, Parma, Galleria Nazionale, inv. 201

Di questo tema esistono tre versioni conosciute, una tavola alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (fig. 67),⁵⁷² probabilmente la prima versione collocata genericamente agli ultimi anni veneziani, una tela alla Galleria Nazionale di Parma (fig. 65) e una terza redazione al Metropolitan Museum di New York (fig. 68).⁵⁷³

Il dipinto di Parma figura negli inventari di Palazzo Farnese del 1644, venendo descritto come:

*Un quadro in tela con cornici di noce, dipinto un Christo che illumina il cieco nato in una prospettiva fatta a portico con Apostoli, et altre figure, mano antica buona.*⁵⁷⁴

Il dipinto venne in seguito spedito al Palazzo del Giardino a Parma nel 1662, con attribuzione al Tintoretto, e sistemato nella camera detta di Venere come opera di Paolo Veronese.⁵⁷⁵ In seguito se ne perdono le tracce, non è noto come e quando uscì dalla collezione, finché fu acquistato dalla Galleria Nazionale nel 1862. La tela è firmata in lettere greche capitali, DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS KRE'S E'POIEI in un gradino in basso a sinistra.⁵⁷⁶

L'episodio della guarigione miracolosa del cieco da parte di Cristo venne ripreso nella Controriforma come simbolo dell'azione di guida della chiesa, che svela la vera fede ed "illumina" la giusta strada di fronte al diffondersi dell'eresie protestanti. È presente nel Vangelo di Marco (8: 22-25), che riferisce la guarigione di un cieco a Betsaida, invece, secondo Giovanni (9: 1-11) la guarigione sarebbe avvenuta nella piscina di Siloè. Quello di Matteo (9: 27-34) include due diversi ciechi e un muto e dovrebbe essere quello di riferimento per il dipinto di Parma, a causa della presenza di un secondo cieco appena guarito che si volta di spalle a sinistra.⁵⁷⁷

L'episodio viene raccontato anche da Luca (18: 35-43), che racconta che Bertimeo, figlio di Timeo di Gerico, si tolse il vestito come il cretese, difatti, lo dipinge⁵⁷⁸, e da Isaia (35: 5-6).⁵⁷⁹

⁵⁷² <http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/showSearch?id=310062#longDescription>

⁵⁷³ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436572?sortBy=Relevance&ft=el+greco&pg=1&rpp=20&pos=3>

⁵⁷⁴ Jestaz 1994b, p. 170. La tela figura anche nell'inventario del 1653.

⁵⁷⁵ Moretti 1998, pp. 120-122. Acquistata dalla Galleria dal Maggiore Mariano Inzani, nel retro la tela presenta un sigillo raffigurante uno scudo contenente un giglio.

⁵⁷⁶ Ricci 1896, pp. 55-56, n. 201.

⁵⁷⁷ Wethey 1962, pp. 41-43.; Puppi 1996b, p. 180.

⁵⁷⁸ Sánchez Cantón 1961, Tav III, *Guarigione del Cieco*.

Alla fine del XVI secolo il tema della Guarigione del cieco è stato oggetto di una lunga esegesi, recentemente approfondita nella mostra tenuta a Treviso nel 2015. Questo episodio è funzionale alla rivelazione in quanto dimostra la natura divina e soprannaturale di Cristo, il cieco simboleggia i popoli pagani che, “guariti” dalla loro cecità, possono vedere la vera luce e quindi la vera fede. Questo miracolo, avvenuto di sabato, costituisce poi un’occasione per la quale Cristo sarà criticato dai giudei. La parola *manifestate* (Giovanni, 9:3) cela la rivelazione del Figlio di Dio, della sua potenza e della sua bontà, per rimuovere l’insipienza umana. Anche il gesto dello sputare per terra, non necessario perché sarebbe bastata la parola, potrebbe rimandare alla sapienza del verbo di Cristo e, lontanamente, alla creazione del Signore nella Genesi. L’azione di spalmare il fango sugli occhi del cieco, azione privilegiata in tutte le versioni dipinte da El Greco, è simbolo dell’atto che forma il catecumeno che si indottrina del *Verbum Dei*, e della necessaria umiltà per essere salvati. Anche l’ordine di andare a lavarsi nella piscina di Siloè, che viene eseguito senza contestazioni, indica l’adesione incondizionata agli insegnamenti di Cristo.⁵⁸⁰

Il significato teologico della Guarigione del cieco nato potrebbe essere accompagnato anche da un riferimento personale di El Greco, è stato difatti ipotizzato che la tematica della guarigione, fin dalla prima versione veneziana di Dresda, potrebbe esprimere la conversione del Theotokopoulos dall’ortodossia greca al cattolicesimo romano, conversione, secondo Puppi, sofferta e non di convenienza.⁵⁸¹

La cronologia della tela è stata lungamente dibattuta, in particolare in relazione con le altre due versioni di Dresda e di New York, anche se la critica riconosce l’opera legata al circolo farnese.

Inizialmente collocata nella presunta seconda permanenza a Venezia da Pallucchini,⁵⁸² la versione di Parma è stata poi generalmente posticipata dalla critica nel periodo romano per la presenza di alcuni elementi che la legano all’Urbe.

La datazione del quadro di Parma è inoltre legata all’ipotetica presenza di personaggi dell’epoca che forse sono stati ritratti nel gruppo di sinistra. Il loro riconoscimento, accettato o meno, ha determinato una continua oscillazione della data e del luogo di esecuzione del quadro, che comunque si colloca nella prima metà degli anni settanta del XVI secolo.

Dietro ad una figura seminuda che rimanda all’Ercole Farnese, vi è all’estrema sinistra un giovane che potrebbe essere un membro della famiglia Farnese (fig. 66),⁵⁸³ al posto della tradizionale attribuzione con un autoritratto di El Greco.

⁵⁷⁹ Alvarez Lopera 2007, p. 58.

⁵⁸⁰ Antonio Ciceri 2015a, pp. 171-183.

⁵⁸¹ Puppi 1996b, p. 180.

⁵⁸² Pallucchini 1953a, pp. 24-25; Pallucchini 1958, p. 133; Pallucchini 1966, p. 354; Pallucchini 1981b, pp. 246-271, p. 265.

Sanchez Camòn contempla ancora l'ipotesi che il giovane personaggio a sinistra possa essere il Theotokopoulos stesso ma afferma che l'adulto che appare dietro la figura seminuda assomiglia al *ritratto di Filippo Strozzi* di Tiziano.⁵⁸⁴

In quegli anni l'unico esponente del casato a poter avere l'età mostrata del personaggio nel quadro, secondo Wethey, è Alessandro il duca (1545-1586), figlio di Ottavio e nipote di Alessandro il cardinale. Ma tale possibilità è da rifiutare perché era impossibile che un nobile di tale rango apparisse così defilato e ed è perciò più probabile che si tratti del pittore intorno ai 29 anni, contando anche sul fatto che tale personaggio appare appena sopra la firma.⁵⁸⁵

L'identificazione di questo personaggio con Alessandro il duca è stata invece paradossalmente presa in considerazione da Pierluigi Leone de Castris nella mostra su casa Farnese del 1995, per confronto con i ritratti di Mazzola Bedoli⁵⁸⁶ e di Antonis Mor (fig. 69),⁵⁸⁷ e colloca l'esecuzione del quadro durante l'ipotetico secondo soggiorno a Venezia, o forse a Parma.⁵⁸⁸ Un ritratto di Alessandro il duca, ancora giovane, è anche presente nell'affresco di Taddeo Zuccari nel riquadro raffigurante *Pierluigi Farnese viene nominato comandante da Paolo III nel 1535*, nella sala dei Fasti Farnesiani del palazzo di Caprarola, visitata da El Greco durante i suoi anni alla corte del cardinale Alessandro.⁵⁸⁹

Anche se aveva pensato in precedenza che il quadro fosse stato realizzato dal cretese appena arrivato a Roma,⁵⁹⁰ anche Lionello Puppi ha poi convenuto su questa tesi. Ha sostenuto che per l'altra figura che appare dopo il nudo tratto dall'Ercole Farnese, si possa fare il nome di don Giovanni d'Austria, confrontando il volto del quadro di Parma con i ritratti al Monasterio de las Descalzas Reales di Madrid e al Museo Santa Cruz di Toledo. Il duca e don Juan si incontrarono a Parma nel 1574, momento nel quale la tela potrebbe essere stata realizzata dal Theotokopoulos.⁵⁹¹

I rapporti con i Farnese vengono messi però in discussione dopo la scoperta della lettera di El Greco, scritta il 6 luglio 1572.⁵⁹² In questo documento il pittore si rammarica per essere stato licenziato, per un motivo non ben specificato, dalla corte farnesiana del cardinale Alessandro, fratello di Ottavio Farnese duca di Parma e zio

⁵⁸³ Du Gue Trapier 1958, pp. 73-90.

⁵⁸⁴ Sánchez Camón 1961, Tav III, *Guarigione del Cieco*.

⁵⁸⁵ Wethey 1962, volume II, pp. 43-44, n. 62.

⁵⁸⁶ Fornari Schianchi 1995, pp. 226-228, scheda n. 39.

⁵⁸⁷ Ceschi Lavagetto 1995, pp. 264-265, scheda n. 67. Un altro ritratto del giovane duca di Alonso Sanchez Coello, conservato sempre a Parma, è presente nello stesso catalogo, p. 160, fig. 7.

⁵⁸⁸ Leone de Castris 1995, pp. 248-250, scheda n. 55.

⁵⁸⁹ Cfr. Partridge 1978, p. 508, fig. 21, e vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

⁵⁹⁰ Puppi 1967, p. 29.

⁵⁹¹ Puppi 1996b, pp. 180-182; Puppi 1997, pp. 285-296; Puppi 1999a, pp. 345-356; Puppi 1999c, pp. 1119-1128; Puppi 2012,

http://www.english.it/eOS2/index.php?id_articolo=1084

⁵⁹² Pèrez de tudela 2001, pp. 175-192. Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano Estero, Roma, busta 367.

di Alessandro il duca, detto per questo il giovane. Perciò non pare probabile che El Greco possa essere stato chiamato alla corte di Parma da Ottavio, o da Alessandro il giovane, nel 1574, due anni dopo essere stato allontanato dal cardinale Alessandro a Roma.

Più recentemente è stata invece ribadita l'esecuzione a Roma, dove il duca e don Juan si incontrarono già nel 1571 al ritorno dalla vittoriosa battaglia di Lepanto.⁵⁹³

In alternativa a don Juan d'Austria si è infine proposto di identificare nel personaggio proprio El Greco, che guarda verso Alessandro il duca.⁵⁹⁴

Il gruppo sulla destra corrisponde alla moltitudine di persone che assistettero stupite al miracolo. Testimonianza dell'avvicinamento da parte del cretese all'arte antica sono il volto con le fattezze del *Laocoonte*, che appare nel gruppo di sinistra, proprio fra i due discussi ritratti di Alessandro il duca e di don Juan d'Austria o dell'autoritratto di El Greco.⁵⁹⁵

Deve essere tenuto però in considerazione che se il personaggio a destra del duca Alessandro della *Guarigione* di Parma è realmente un autoritratto di El Greco bisognerebbe, di conseguenza, rifiutare l'ipotesi che il quarto personaggio nel gruppo di ritratti della *Cacciata dal tempio* di Minneapolis (fig. 72) possa essere anch'esso un autoritratto del cretese, dato che le fisiognomiche dei due personaggi sono molto diverse e non può certo trattarsi dello stesso individuo.

Altro elemento nuovo, che non appariva nelle opere del giovane El Greco "madonnero", è la complessa quinta architettonica sullo sfondo delle serie con la *Guarigione del Cieco* e con la *Cacciata dei mercanti del tempio*.

Nella tela di Parma sono stati riconosciuti le terme di Diocleziano, presente nel Terzo Libro d'Architettura di Serlio,⁵⁹⁶ su disegno di Giovan Battista Dosio⁵⁹⁷ e l'Arco di Costantino a testimonianza del primo responso del Theotokopoulos all'arte antica.⁵⁹⁸

In particolare, El Greco ha inscenato l'episodio miracoloso della guarigione, in uno scenario architettonico di derivazione teatrale, che coincide con la scena tragica ambientata in città dettata da Sebastiano Serlio, riprendendo Vitruvio, nel suo Secondo Libro d'Architettura dedicato alla prospettiva e alla scenografia edito del 1545. In questo si afferma che nessun edificio urbano della scena tragica deve mancare di nobiltà. Evidentemente questa regola si rivelò quella più adatta per celebrare uno dei più noti miracoli di Cristo, dove far risaltare gruppi di persone gesticolanti su uno scenario urbano che enfatizza e sottolinea il significato simbolico

⁵⁹³ Marias 2014, pp. 19-45.

⁵⁹⁴ Alvarez Lopera 1999c, pp. 381-382

⁵⁹⁵ Wethey 1962, volume I, p. 24; Kitaura 1999, p. 264, fig. 8-9-10.

⁵⁹⁶ Du Gue Trapier 1958, p. 78-79.

⁵⁹⁷ Wethey 1962, volume I, p. 24; per una scheda recente su questa stampa di Dosio raffigurante l'aula a crociera delle terme di Diocleziano cfr. Occhipinti 2012, cat. 21.

⁵⁹⁸ Pignatti 1979, pp. 150-152.

di Cristo come luce del mondo. Si è inoltre speculato su altre possibili fonti di ispirazione per la costruzione spaziale ideata da El Greco. Il braccio sinistro di Cristo, con il quale tocca gli occhi del cieco, essendo in diagonale segue le direttrici ortogonali che corrono lungo la fuga prospettica. La costruzione spaziale della prospettiva in riquadri visti in profondità rimanderebbe al *De Pictura* di Leon Battista Alberti, per mostrare edifici scorciati d'angolo. La struttura che richiama l'Arco di Costantino si ritrova in una posizione di scorcio molto simile in un disegno conservato agli Uffizi sempre di Giovan Battista Dosio, dove si apre una veduta che parte dal Colosseo verso il colle Palatino. Lo stesso Dosio disegnò molti monumenti antichi di Roma per le illustrazioni del volume *Le antichità della città di Roma* di Bernardo Gamucci, edito a Venezia nel 1569. In questo libro appare un disegno delle Terme di Diocleziano, che venne stampato anche da Giovan Battista Cavalieri nel 1569 per *Urbis Romae Aedificiorum*, dove appare la stessa struttura presente nello sfondo della tela di Parma. Nel trasporre edifici antichi nei suoi quadri, El Greco partecipa alla tendenza di quel momento di restaurare edifici antichi, anche pagani da riusare in chiave cristiana. Già Pio IV aveva voluto restaurare il Laterano, una delle basiliche costantiniane. La rappresentazione delle Terme di Diocleziano in rovina può anche riferirsi al declino del culto pagano con l'avvento del Cristianesimo,⁵⁹⁹ oppure le rovine possono alludere all'Imperatore persecutore dei cristiani.⁶⁰⁰

Più recentemente nella mostra tenuta a Treviso nel 2015, ribadendo l'interesse che El Greco nutriva per l'architettura, si afferma che gli edifici porticati presenti nello sfondo della *Guarigione del Cieco* possano rimandare, più che a Roma, ai portici veneziani di piazza San Marco delle procuratie vecchie e della stessa Libreria Marciana.⁶⁰¹

Il dipinto della Galleria Nazionale di Parma denota, tuttavia, l'assimilazione da parte di El Greco della monumentalità e della plasticità dell'arte romana, le quali si vanno a sommare al colorismo appreso a Venezia.

La disposizione in più gruppi di figure, che esprimono in gesti, pose ed espressioni la concitazione drammatica del manierismo, sono come unificati da un movimento dinamico, che rimanda alle composizioni di Tintoretto.⁶⁰²

La *Guarigione* di Parma, in confronto con le altre due di Dresda e di New York, è più sintetica, le figure risultano più monumentali e naturali nei sentimenti umani. In

⁵⁹⁹ Casper 2014, pp. 111-114, pp. 133-140.; Stoenescu 2016, p. 115, la Scena tragica di Serlio, già usata da Tintoretto nella *Scoperta del corpo di San Marco*, permette di focalizzare l'azione umana, secondo il principio già espresso da Alberti.

⁶⁰⁰ Held 1998, pp. 111-112.

⁶⁰¹ Olivato 2015, p. 237.

⁶⁰² Il retaggio dell'esagitata maniera del Robusti è stata richiamata da Du Gue Trapier 1958, pp. 73-90; e poi sempre accettata, Pallucchini 1966, p. 368; Manzini 1969, scheda n. 16; Pallucchini 1981b, scheda n. 103, p. 265; Alvarez Lopera 1999c, pp. 381-382.

questa versione inoltre l'alzarsi delle braccia dei due personaggi a destra e a sinistra di Cristo conferisce movimento e dà unità alla composizione.⁶⁰³

La figura cardine del Cristo nella tela parmense è leggermente più centrale rispetto alle altre due versioni, forse perché questa è tagliata nella parte destra. Il gruppo del vecchio e del giovane in primo piano nella versione di Dresda, è stato ridotto in lontananza solo per sottolineare le figure in primo piano, poste su un piano rialzato, per incrementare il senso dello spazio.⁶⁰⁴

El Greco dimostra di aver appreso in Italia la prospettiva lineare centrica fin dalla versione precedente della *Guarigione* di Dresda (fig. 67), che presenta un punto di fuga spostato verso destra.⁶⁰⁵

Nella mostra del 1999 sull'artista cretese si afferma che la riduzione del gruppo del vecchio e del giovane non solo rende meglio l'idea dello spazio ma segue la diagonale prospettica e apre all'occhio dello spettatore il punto di fuga.⁶⁰⁶

È stato notato che la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Washington e la *Guarigione del Cieco* di Dresda (fig. 67) sono entrambe su tavola e di misure simili, rispettivamente 65 x83 cm e 65,5x84 cm, così come la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72) e la *Guarigione del Cieco* di New York (fig. 68), entrambe su tela e di dimensioni maggiori, la prima di 118,4x150,8 cm e la seconda di 119x146 cm. Si può per questo ipotizzare che possano essere state realizzate in *pendant*.⁶⁰⁷ Stando a questa proposta, la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65), di 50x61 cm, sembra essere stata realizzata a sé stante, senza poter essere messa in relazione con le altre due versioni di Dresda e di New York, se non per il soggetto rappresentato, né con una delle due *Cacciata dei mercanti dal tempio*.

Nel quadro di Parma la brillante tavolozza delle due versioni precedenti è attenuata e potrebbe essere stato il dono di presentazione del cretese al cardinale o un dono fatto su richiesta di Giulio Clovio o di Fulvio Orsini. Sembra essere più vicina alla versione dello stesso soggetto di New York, ed entrambe sembrano essere una risposta all'ambiente stilistico romano.⁶⁰⁸ È anche stato ipotizzato, che dal punto di vista iconografico, l'unico precedente a cui El Greco potrebbe aver guardato è la pala

⁶⁰³ Gudiol 1982, p. 33.

⁶⁰⁴ Wethey 1962, volume II, pp. 42-44, n. 62.

⁶⁰⁵ Marinelli 1995, p. 346, nei quadri italiani il pittore sperimenta la sezione aurea e la prospettiva lineare centrica ma quest'ultima venne poi abbandonata da El Greco nei successivi dipinti spagnoli, preferendo utilizzare solo la sezione aurea per costruire lo spazio.

⁶⁰⁶ Alvarez Lopera 1999c, pp. 381-382. Nella versione di Parma è stato eliminato inoltre il particolare del cane con la bisaccia perché non più necessario come elemento di unione fra i due gruppi di individui che sono stati avvicinati, e perché evidentemente a Roma è venuto meno quel gusto veneziano per l'aneddotica di genere.

⁶⁰⁷ Christiansen, 2003b, pp. 80-81.

⁶⁰⁸ Christiansen 2003d, pp. 84-85.

d'altare per Santo Spirito in Sassia di Livio Agresti,⁶⁰⁹ che però viene datata al 1574.⁶¹⁰

Sono poi state individuate varie fonti dalle quali il giovane Theotokopulos può aver attinto, rendendo la serie narrante della *Guarigione del Cieco* un insieme eclettico di figure, pose, gesti e attitudini prese a prestito, dall'arte italiana, com'è consueto nella produzione del pittore di questi anni.

Anche in questo quadro emerge un interesse per le figure umane di Michelangelo. La figura del giovane che aiuta a sorreggere il cieco a sinistra ricalca uno degli individui ignudi nel *Giudizio Universale*, più specificatamente quello a metà della parete a sinistra che si piega in basso per aiutare le anime resuscitate a salire in paradiso.⁶¹¹ Tale figura appare rivoltata, dando l'impressione che possa essere stata vista dal El Greco incisa in controparte, anche se il fatto che sia stata usata nella *Guarigione* di Parma, a sostituire una diversa figura nella precedente tavola di Dresda, fa pensare che l'artista la possa aver rielaborata a Roma, luogo di esecuzione di questa versione. L'individuo in questa posa appare poi anche nella terza versione della *Guarigione* sebbene più ombroso e meno definito. Non è forse un caso che la figura michelangiotesca, che aiuta le anime dei beati nel *Giudizio Universale*, sia stata scelta per quella che sostiene il cieco mentre viene anch'egli guarito e "illuminato" dalla luce divina della salvezza.

Il giovane che aiuta Cristo, invece, potrebbe essere stato preso da un altro nudo in un'incisione della scuola di Marcantonio Raimondi con la *Battaglia di Cascina*.⁶¹²

La figura del cieco appena guarito che si volta di spalle per guardare la luce ricalca la figura di *Cristo che guarisce il paralitico* di una composizione di Perin del Vaga incisa da Bonasone mentre il cieco inginocchiato con il bastone, che si fa spalmare da Cristo il fango sugli occhi, si ritrova in un'opera di analogo soggetto sempre di Perin del Vaga stampata da Marcantonio Raimondi.⁶¹³

Per la composizione dei due gruppi di figure contrapposte della *Guarigione del Cieco* a partire dalla versione di Dresda, El Greco denota non solo la conoscenza dell'incisione di Cornelis Cort con *Mosè e Aronne di fronte al Faraone* di Federico Zuccari al Belvedere in Vaticano, dal quale è ripresa una figura che si gira a sinistra, ma anche di una miniatura di Clovio raffigurante *Cristo consegna le chiavi a San Pietro* al Louvre, e degli affreschi di Taddeo Zuccari nella cappella Frangipane in San Marcello al Corso, dove nella scena *San Paolo risana lo storpio* (fig. 70) El

⁶⁰⁹ Christiansen 2003c, pp. 82-83.

⁶¹⁰ D'Amico 1992, pp. 168-169, tav. CXX.

⁶¹¹ Joaniddes 1995, p. 202.

⁶¹² Alvarez Lopera 2007, p. 61.

⁶¹³ Marias 1999, p. 61, nota 56, fig. 24-25 a p. 64, e fig. 18-19, p. 62.

Greco sembra aver tratto la divisione dei due gruppi di figure nella Guarigione, allo sfondo architettonico e nella scena sopraelevata.⁶¹⁴

El Greco sembra anche guardare per questa tavola, alla *Disputa del Sacramento di Raffaello*, l'incisione di Schiavone con la *Guarigione del Paralitico* e quella di Cort (fig. 71) tratta da Federico Zuccari con *Mosè e Aronne davanti al Faraone*, del 1567.⁶¹⁵

È possibile aggiungere a queste varie fonti di ispirazione anche un quadro che El Greco avrà certamente avuto modo di vedere a Venezia. Si tratta della *Cacciata dei mercanti dal tempio* dal dalmata Stefano Cernotto (fig. 77), dipinta nel 1536 per il palazzo dei Camerlenghi vicino a Rialto,⁶¹⁶ del quale El Greco ha già ripreso un dettaglio per le sue versioni della *Cacciata dal tempio* (fig. 72) un altro dei temi cari alla Controriforma e più volte riprodotti dall'artista cretese nella redazione veneziana di Washington e in quella di Minneapolis, certamente dipinta a Roma.⁶¹⁷ Dalla tela di Cernotto, il Theotokopoulos sembra aver ripreso lo schema compositivo di una scena minore anche per le sue versioni della *Guarigione del Cieco* (fig. 65). Fin dalla prima versione di Dresda si nota la figura del Cristo nel centro con due gruppi di persone a lato, che discutono animosamente del fatto miracoloso, e il cieco a sinistra che allunga le braccia verso Cristo. La disposizione spaziale di queste figure rimandano a quelle nella scena a sinistra posta sullo sfondo nella tela di Cernotto, dove Cristo distribuisce l'elemosina ai poveri e ai malati imploranti a terra, attorniato da due gruppi di personaggi che assistono all'episodio. Le due scene mostrano assonanze compositive.

⁶¹⁴ Koshikawa 1999, p. 361. Per l'affresco in San Marcello Cfr: Acidini 1998, vol. I, p. 73, fig. 17, e per quello in Belvedere cfr. Acidini 1998, vol. I, p. 141, fig. 8, e per l'incisione di Cort cfr: Bartsch, n. 52, 1986, p. 25.

⁶¹⁵ Alvarez Lopera 2007, p. 59 *Guarigione del cieco*, scheda n. 20, 1570-1571, olio su tavola di pioppo, 65,5x84 cm. Dresda; per l'incisione di Schiavone cfr: Bartsch, n. 16, p. 48, 1995.

⁶¹⁶ Lucco 2013, pp. 169-172, fig. 3-4-5.

⁶¹⁷ Vedi scheda 15.

15- Cacciata dei mercanti del tempio

El Greco, *Cacciata dei mercanti del tempio*, 1570 circa, olio su tela, 118,4x150,8 cm, Minneapolis, Institute of Arts

La tela, che è firmata nel gradino in basso a sinistra DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS KRES E'POIEI, proviene dalla collezione del Duca di Buckingham, dove era attribuita al Veronese, ed entrò a far parte del museo americano nel 1924 (fig. 72).⁶¹⁸

Il tema della Cacciata dei Mercanti dal tempio è presente in tutti e quattro e i Vangeli: Marco (11: 15-19), Matteo (21: 12-17), Luca (19: 45-48), Giovanni (2: 12-16).

El Greco sembra rifarsi soprattutto alla versione di Marco, Matteo e a quella di Giovanni, più ricca di dettagli.⁶¹⁹

La Cacciata dei Mercanti è interpretata come un ammonimento contro gli abusi, la corruzione e l'ipocrisia, come una purificazione della chiesa e dell'animo umano, massima morale ripresa durante la Controriforma nelle medaglie di Paolo IV, Pio IV e Gregorio XIII.⁶²⁰

Nella recente mostra tenuta a Treviso il tema è stato approfondito in questo contesto religioso. L'episodio evangelico della cacciata ha lasciato numerose tracce nella trattatistica cristiana fino a tutto il XVI secolo, che portano a svelare i suoi numerosi significati simbolici. La scena della cacciata dei mercanti e dei cambiavalute dal tempio ebraico di Gerusalemme, oltre a simboleggiare il vizio e la corruzione del denaro, dell'avarizia, dell'attività lucrativa ed usuraia all'interno di un luogo sacro, implica la presa di possesso dell'edificio di culto da parte del Figlio di Dio e perciò alla Santa Nuova Alleanza. Le figure dei cambiavalute, i cui banchi sono rovesciati, rappresentano coloro che servono la chiesa per mezzo di cose terrene per fare in realtà solo i loro interessi. I venditori di colombe, che possono anche rimandare allo Spirito Santo e ai tipici doni dei fedeli poveri, evocano i vescovi e il relativo vizio della simonia. La sferza con le cordicelle sarebbe stata fatta probabilmente con le corde che servivano a legare gli animali come i buoi. Quest'ultimi, oltre ad essere gli animali sacrificati dai ricchi, hanno un significato ambivalente, sono infatti simbolo degli Apostoli e di chi dispensa il verbo delle Sacre Scritture, ma, all'opposto, gli

⁶¹⁸ Metropolitan Museum of Art New York, 1928, pp. 4-5, n. 28, *Christ driving the money changers off the temple*; Minneapolis Museum of Art 1971, *Christ driving the money changers from the Temple*, n. 268, pp. 500-501; si veda la scheda sul sito istituzionale del museo:

<http://collections.artsmia.org/art/278/christ-driving-the-money-changers-from-the-temple-el-greco>

⁶¹⁹ Alvarez Lopera 2007, p. 66.

⁶²⁰ Tema approfondito da Wethey 1962, pp. 66-67 e poi ripreso da Pignatti 1979, p. 150; Puppi 1996b, p. 174; Puppi 1997, pp. 285-296; Alvarez Lopera 1999a, p. 376; Puppi 2007, pp. 31-39, p. 35; Alvarez Lopera 2007, p. 66; Donati 2015, p. 119.

ovini rappresentano anche la plebe, il parlare fatuo e chi esercita opere di Pietà per avere solo il plauso della gente. L'azione di Cristo alluderebbe anche all'abolizione degli olocausti e dei sacrifici animali di rito ebraico. La sferza prefigura anche la Flagellazione che subirà Cristo nella sua Passione, diventando in senso traslato lo strumento della vita monastica e della penitenza corporale da attuare per espiare i propri peccati. Scacciare gli animali e i corrotti dal tempio con il flagello indica anche purgare l'anima da cattive volontà, e il rovesciamento dei banchi deve essere inteso come spregio ai fini temporali. In definitiva, l'azione purificatrice di Cristo nel tempio di Gerusalemme alluderebbe all'abolizione di tutte quelle cerimonie in uso prima della sua venuta, e di conseguenza non più necessarie con l'Avvento del Messia.⁶²¹

A Venezia questa iconografia, densa di significati e allusioni, non era particolarmente diffusa. El Greco, quando realizzò la prima versione della *Cacciata dei mercanti*, tavola oggi a Washington, fu in pratica il primo nella seconda metà del XVI secolo a rappresentare questo tema nella città lagunare, poi seguito da Jacopo Bassano e Jacopo Palma il Giovane.⁶²² Nei decenni precedenti si ha solo la versione dipinta da Stefano Cernotto nel 1536, che, come si vedrà, potrebbe aver ispirato il cretese.

La cronologia della tela di Minneapolis non è mai stata accertata. Questa *Cacciata dei mercanti dal tempio* (fig. 72) è stata collocata da Pallucchini, proprio come la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65), negli anni del presunto secondo soggiorno veneziano, dopo che El Greco lasciò Roma, per la forte vicinanza all'arte di Tintoretto.⁶²³

Invece, la maggior parte della critica l'ha generalmente datata appena dopo l'arrivo di El Greco a Roma, perché l'opera dimostrerebbe la prima ricezione del pittore, ancora influenzato dai modelli veneziani, all'ambiente artistico dell'Urbe.

La *Cacciata* di Minneapolis (fig. 72) mostra una sensibilità cromatica ulteriormente definita, che il cretese sperimentò a Roma.⁶²⁴

Il quadro venne dipinto probabilmente nello stesso palazzo Farnese per il gruppo di ritratti in basso a destra, con Tiziano, Michelangelo, Clovio e forse Raffaello.⁶²⁵

Uno dei nodi della critica riguarda proprio l'identità del quarto personaggio di questo ritratto di gruppo, che è stata lungamente discussa.

⁶²¹ Ciceri 2015b, pp. 185-195.

⁶²² Bailey 2016, pp. 317-318.

⁶²³ Pallucchini 1953a, p. 17, e pp. 24-25; Pallucchini 1958, pp. 130-137; Pallucchini 1981, pp. 246-271, pp. 246-247; di questo avviso è anche De Castris 1995a, p. 212.

⁶²⁴ Koshikawa 1986, p. 90; Alvarez Lopera 2007, p.67, *La expulsion de los mercaderes del templo*, scheda n. 23. Per lo studioso spagnolo anche la tavola di Washington sarebbe da ascrivere al primo periodo veneziano per la conoscenza diretta di alcuni disegni di Michelangelo e di Clovio.

⁶²⁵ Du Gue Trapier 1958, pp. 83-85.

Wind Edgar affermò che il quarto ritratto potrebbe essere El Greco stesso in quanto punta il dito verso di sé.⁶²⁶ Cossio rifiutò l'idea che possa essere un autoritratto di El Greco, perché il quarto personaggio ha un aspetto di inizio Cinquecento, simile a quello di *Bindo Altoviti* e al *giovane uomo di Cracovia*.⁶²⁷ Willmusen l'ha identificato con Marcantonio Raimondi, ritratto in incisione nelle *Vite* di Vasari nell'edizione Giuntina del 1568 per la simile capigliatura.⁶²⁸ Wethey sostiene l'identità di Raffaello, dato che El Greco volle rappresentare solo grandi artisti e per l'urbinate, morto decenni prima e cronologicamente più distante rispetto agli altri tre, le sue sembianze sono sostanzialmente frutto di una idealizzazione romantica.⁶²⁹

Con Alvarez Lopera l'idea di un autoritratto è stata scartata, puntando sull'identità di Raffaello o di Correggio, e ha inoltre argomentato che questi ritratti sono forse delle note a piè di pagina e rappresenterebbero una sorta di un tentativo da parte del Theotokopoulos di conciliazione della scuola toscana con quella veneta.⁶³⁰ Più recentemente, Lionello Puppi ha ribadito l'idea di un autoritratto di El Greco, che si sarebbe raffigurato, insieme a Michelangelo e Tiziano, in effetti come un artista capace di coniugare il colore veneto e il disegno toscano, ma facendosi presentare da Clovio, a cui, secondo Puppi apparterrebbe la mano, che difatti lo indica. Inoltre vi sarebbero altri presunti ritratti nei personaggi dietro le figure dei giovani seminudi che si proteggono con le braccia alzate alla sinistra del Cristo.⁶³¹

Oltre alla complessa identificazione del quarto personaggio, il significato del ritratto di gruppo nel suo insieme è stato sottoposto ad altre varie interpretazioni.

El Greco sembra quasi aver anticipato il trattato di Giampaolo Lomazzo del 1584 *Il Tempio della Pittura*, dove Michelangelo incarna la proporzione, Raffaello la composizione, Tiziano naturalmente il colore, come se El Greco avesse già compreso cosa attingere da ogni singolo maestro. Quando El Greco giunse a Roma venne apprezzato proprio come ritrattista, forse per quel suo naturalismo espressivo che mancava nell'Urbe, legata alla maniera tosco-romana.⁶³²

Il ritratto di gruppo presente nella *Cacciata* di Minneapolis (fig. 72) andrebbe interpretato come un omaggio agli artisti che maggiormente hanno influito alla sua formazione.⁶³³ Deve essere preso in considerazione che nel sistemarli sulla tela El Greco attribuisce a Michelangelo il posto più lontano, come se facesse eco al passo di

⁶²⁶ Edgar 1939-1940, pp. 141-142.

⁶²⁷ Cossio 1965, pp. 29-35.

⁶²⁸ Willmusen, *Le jeunesse du peintre El Greco*, Pris, 1927.

⁶²⁹ Wethey 1962, pp. 68-69.

⁶³⁰ Alvarez Lopera 2007, p. 71, *La Expulsión de los Mercaderes del Templo*, scheda n. 24.

⁶³¹ Puppi 2012, rivista online: http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1084

⁶³² Koshikawa 1986, pp. 88-91, p. 90.

⁶³³ Puppi 1996b, p. 180; Puppi 1997, pp. 285-296; Finaldi 2003a, p. 89.

Giulio Mancini che riferisce di un parere molto negativo espresso da El Greco sul *Giudizio Universale* della Cappella Sistina.⁶³⁴

È da sottolineare che questi quattro ritratti rimandano a quelli inclusi da Federico Zuccari nella sua serie di disegni che mostra la vita di suo fratello Taddeo, la quale narra che l'artista giunto nella Roma cosmopolita dopo aver attraversato varie difficoltà, ottiene alla fine gloria e prestigio. Quest'idea evidentemente l'aveva in comune con El Greco, con il quale deve avere avuto un qualche legame. A questa serie di disegni, ora in collezione privata, facevano parte anche quattro disegni perduti, noti tramite copie oggi conservate agli Uffizi, nelle quali Federico include il ritratto del fratello Taddeo affiancandolo a Raffaello, Michelangelo e Polidoro da Caravaggio, in segno di omaggio ai grandi maestri, in maniera non dissimile di come ha fatto El Greco in questa tela.⁶³⁵ In alternativa la presenza di questi quattro artisti, di fronte a questa scena sacra, potrebbe essere un riferimento al bisogno dell'arte di purificarsi da impurità e abusi, al pari del bisogno di purificazione della chiesa espresso in questa scena.⁶³⁶

Il dipinto diventa una sorta di rovescio della *Scuola di Atene* di Raffaello, non è solo un'allegoria della Controriforma ma anche un invito a cacciare "dal tempio della pittura" chi baratta la propria arte con il denaro. Forse la datazione di questa versione della *Cacciata dei Mercanti del tempio* di Minneapolis (fig. 72) è da collocare all'apice della polemica antimanierista, immediatamente prima o dopo l'allontanamento di El Greco dalla corte farnesiana.⁶³⁷

Al di là della particolare presenza del ritratto di gruppo a destra, la tela di Minneapolis presenta degli avanzamenti qualitativi rispetto alla tavola precedente a Washington, che presenta ancora alcune incertezze tecniche nel modellato delle anatomiche e del panneggio.⁶³⁸

Nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72) si ha una maggiore integrazione fra lo spazio e le figure umane che segna il periodo romano.⁶³⁹ La tela, che dovrebbe essere la seconda versione del tema dopo la tavola della National Gallery di Washington,⁶⁴⁰ presenta dimensioni più grandi e una maggiore monumentalità delle figure e dai contorni più precisi, grazie ad un sapiente uso del chiaroscuro. Le figure rigide e posate presenti nella tavola di Washington qui sono superate e dotate di un movimento più fluido e naturale. La tela di Minneapolis è

⁶³⁴ Mancini 1956 volume I, pp. 230-231.

⁶³⁵ Koshikawa 1999, pp. 357-371, p. 359; per i disegni e per le copie dei disegni perduti di Federico raffiguranti Taddeo, Michelangelo, Raffaello e Polidoro cfr; Sotheby's, New York, 11 gennaio 1990, catalogo a cura di John Gere, p. 58.

⁶³⁶ Puppi 1996b, p. 180.

⁶³⁷ Donati 2015, pp. 109-134, p. 199.

⁶³⁸ Alvarez Lopera 1999a, p. 376.

⁶³⁹ Wethey 1962, pp. 68-69; Salas 1967, pp. 25-26.

⁶⁴⁰ Manzini 1969, p. 10; Marias 1999, p. 59; Finaldi, 2003, p. 89.

impostata con uno spazio più lucido nel quale sono stati soppressi gli elementi di genere di natura morta e i dettagli dell'architettura.⁶⁴¹

Anche la cromia è cambiata, i tratti vermicolari che coprivano le masse di colore nel precedente quadro di Washington sono scomparsi per far posto a colori distribuiti in maniera più omogenea.⁶⁴²

La composizione presenta numerosi prestiti dall'arte italiana come buona parte delle opere di El Greco e, per quelle romane, immancabilmente, da Michelangelo.

È stato notato che il soggetto della *Cacciata dei mercanti del tempio*, abbastanza raro fino alla seconda metà del XVI secolo, aveva un unico importante precedente in un disegno di Michelangelo di analogo soggetto, databile agli anni cinquanta, conservato al British Museum (fig. 73),⁶⁴³ al quale Marcello Venusti si ispirò per il suo dipinto oggi alla National Gallery (fig. 74). El Greco riprende la figura centrale di Cristo nel foglio michelangiolesco che con il suo moto centrifugo allontana i mercanti. Anche un dipinto analogo di Federico Zuccari e inciso da Cort nel 1568 (fig. 75) potrebbe aver ispirato il cretese per questa tela. Sono poi molte le figure umane riprese da altre fonti. L'individuo che si protegge alzando il braccio è ripreso da un soldato nella *Conversione di San Paolo* nella Cappella Paolina di Michelangelo, già noto a Venezia probabilmente grazie ad un'incisione di Giovan Battista Cavalieri. Le due statue nell'architettura rimanda alla *Scuola di Atene* di Raffaello, la donna che tiene il bambino per mano sulla destra è ripresa dal cartone con la *Guarigione dello Storpio* di Raffaello, la figura del vecchio mercante in primo piano deriva dal *San Pietro* in un disegno di Giulio Clovio raffigurante la consegna delle chiavi, la ragazza in terra seminuda rimanda al Bacchanale di Tiziano.⁶⁴⁴

È stato argomentato che la figura del mercante con le braccia alzate e un'espressione sofferta, nel gruppo ammassato alla sinistra del Cristo, è una ripresa dello *Schiavo morente* di Michelangelo, di cui copie e derivazioni erano diffuse.⁶⁴⁵

In generale anche la figura del Cristo che è presente nelle due versioni riprende Michelangelo ma oltre al già citato disegno del British Museum, El Greco può avere guardato anche ad un rilievo antico di un sarcofago raffigurante la tragedia dell'*Orestea* (fig. 76), oggi ai Musei Vaticani, per usarla nell'impostazione centrale di Cristo, dal quale scaturisce l'onda dinamica che investe le figure dei mercanti. Forse il cretese avrà anche avuto modo di vedere una composizione perduta di Lisippo raffigurante Alessandro Magno che caccia un leone, noto attraverso copie,

⁶⁴¹ Jordan 1982, p. 227.

⁶⁴² Gudiol 1982, p. 22; Puppi 1996b, p. 176; Alvarez Lopera 2007, p.71 scheda n. 24.

⁶⁴³ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=716072&partId=1

⁶⁴⁴ Alvarez Lopera 1999a, scheda n. 12, p. 376; Alvarez Lopera 2007, scheda n. 23, p. 66-67; Donati 2015, p. 119.

⁶⁴⁵ Joannides 1995, p. 202.

come, ad esempio, quella del disegno del Louvre, nel quale si ritrova la posizione del Cristo che agita la sferza con le cordicelle.⁶⁴⁶

Per quanto riguarda l'aspetto della costruzione spaziale El Greco dimostra di aver appreso la prospettiva lineare centrica, già presente nella versione veneziana di Washington, con un particolare punto di fuga laterale mentre la figura di Cristo si trova all'incrocio di una linea verticale e orizzontale, che ripartono la scena.⁶⁴⁷

A questo lungo elenco di modelli, pose, gesti e attitudini a cui El Greco si è ispirato, è possibile aggiungere un altro esempio al quale l'artista avrà potuto fare riferimento a Venezia.

Un ulteriore prestito figurativo potrebbe essere stato preso da un'opera di Stefano Cernotto, pittore di origine dalmata, che realizzò un quadro raffigurante *La Cacciata dei mercanti dal tempio* (fig. 77). Originariamente datata fra gli anni trenta e quaranta del XVI secolo e data anche alla mano di Bonifacio Veronese,⁶⁴⁸ la tela, che riporta il nome di Cernotto in lettere ebraiche, fu dipinta per il palazzo dei Camerlenghi vicino al ponte di Rialto, sede degli uffici Finanziari della Serenissima, insieme ad un *San Paolo* e un *San Pietro*. Quest'ultimo è firmato e datato 1536, anno al quale devono essere riferiti tutti e tre i quadri, oggi conservati alla Fondazione Cini.⁶⁴⁹ La Cacciata del pittore dalmata sembra aver ispirato la composizione della scena del cretese prima per la tavola di Washington e poi per la tela di Minneapolis. El Greco riprese il dettaglio della figura a destra che trasporta un bastone con due secchi, con la differenza che, nel dipinto di Cernotto è un uomo, alla cui sinistra inizia una fuga prospettica di un colonnato, mentre nella tela di El Greco la figura è femminile e la fila di colonne punta verso destra. Inoltre nel quadro di Cernotto è presente in maniera sincronica un secondo momento di Gesù Cristo nel Tempio. Sullo sfondo a sinistra, ritorna la figura del Salvatore vestito di rosso con una tunica blu attorniato, presumibilmente, da poveri e malati in cerca di sollievo e guarigione. La scena della cacciata dei mercanti e dei cambiavalute vera e propria è presente al centro in primo piano, dove Cristo agita la sferza contro un mercante a terra che prova a difendersi con il braccio alzato, la cui posizione sembrerebbe una rielaborazione di quella presente nell'affresco raffigurante il *Miracolo del marito geloso* affrescato da Tiziano nella Scuola del Santo a Padova verso il 1511.

⁶⁴⁶ Kitaura 1999, pp. 272-273, fig. 17-18; Bray 2007, pp. 332-333, ora ai Musei Vaticani, galleria dei candelabri, e datata 160 d.c.

⁶⁴⁷ Marinelli 1995, p. 346 e p. 355, El Greco sembra usare il principio della sezione aurea per costruire lo spazio. Ricorrerà a questo espediente più largamente nelle opere della maturità spagnola dove sembra abolire la prospettiva conosciuta in Italia.

⁶⁴⁸ Repetto Contaldo 1979, pp. 779-781.

⁶⁴⁹ Il pittore è stato studiato recentemente e il suo catalogo ha iniziato ad essere delineato da Lucco 2013, pp. 169-172, fig. 3-4-5.

Il quadro di Cernotto appare ancor più significativo per El Greco, quando si scorge che la scena a sinistra nello sfondo, con Cristo che fa l'elemosina, ricorda nella composizione le versioni della *Guarigione del Cieco*, l'altro tema più volte dipinto dal cretese, sia a Venezia come a Roma⁶⁵⁰.

Infine un documento del 1591 menziona, in un pagamento effettuato a de'Vecchi da Giovanni Battista Cirimbelli, un *quadro Nostro Signore scaccia ementes et vendentes de templo*.⁶⁵¹ Il dipinto di de'Vecchi, oggi non più rintracciabile, potrebbe essere stato ispirato dalla versione di El Greco di Minneapolis, o da qualche derivazione circolante ancora a Roma, e testimonierebbe l'interesse di de'Vecchi per l'arte di El Greco a distanza di anni dall'incontro avvenuto alla corte farnese.

⁶⁵⁰ Vedi scheda 14.

⁶⁵¹ Masetti-Zanetti 1974, p. 119.

16-Ritratto di Carlo di Guisa

El Greco, *Carlo di Guisa, Cardinale de Lorraine*, 1572, olio su tela, 202x117,5 cm
Zurigo, Kunsthaus, Betty and David M. Koester Foundation.

Il ritratto, che si trova in collezione Koester ed in prestito al Kunsthaus di Zurigo, raffigura un cardinale tradizionalmente ritenuto Charles de Guise, o Carlo di Guisa, cardinale di Lorena (fig. 78). Nel libro, aperto dalla mano destra del cardinale, è presente un'iscrizione ANN/DNI/MDLXXII/ETAT/XLVI, variamente interpretata nel corso degli anni dagli studi.

Il ritratto era stato dato alla mano del Tintoretto finché non fu proposto il nome del Theotokopoulos in una mostra sull'arte veneta nelle collezioni svizzere e del Liechtenstein. L'attribuzione al pittore cretese di Mauro Natale si è basata su motivazioni stilistiche che rendono questo quadro vicino al *Vincenzo Anastagi* della Frick Collection (fig. 102); ritornano in entrambi i quadri sia la resa delle mani dei due personaggi ritratti, sia la costruzione prospettica incerta che si riscontra in entrambe le tele, troppo inusuale per i pittori veneti del periodo.⁶⁵²

Tale attribuzione negli anni successivi è stata solo parzialmente accettata.

Il quadro mostra una vicinanza stilistica con il ritratto di *Clovio* a Capodimonte (fig. 64) e dell'*Ignoto* a Copenaghen (fig. 101). Il modello rimanda in effetti a quelli del Tintoretto, come il *Doge Loredan* a Budapest e a quelli di *Alvise Mocenigo* di Venezia e di Berlino, per l'impostazione di tre quarti del personaggio con un tendaggio sullo sfondo ma la sua figura intera e la sua monumentalità, estranee a Venezia, rimandano a Roma e si riconosce l'effettiva somiglianza con gli altri ritratti del cretese. Inoltre la mano di El Greco si fa plausibile perché il Cardinale di Lorena si trovava a Roma nel 1572⁶⁵³ e probabilmente frequentò ambienti farnesiani.⁶⁵⁴

L'identificazione del personaggio nel ritratto con il Cardinale di Lorena è resa certa grazie al confronto con altri cinque ritratti del prelado realizzati dal pittore George Boba, elencati da Dimier nel 1924, fra i quali uno a figura intera venne perso nella Grande Guerra.⁶⁵⁵ Ulteriore conferma viene da un'incisione del 1577⁶⁵⁶ con un elogio funebre. Carlo di Guisa fu nominato cardinale da Paolo III, il suo preminente ruolo nella chiesa lo fece chiamare il *secondo Papa* da Pio IV, e *Papa oltremontano* da Pio V. Il pappagallo sulla finestra andrebbe interpretato tramite un gioco di parole e si riferirebbe all'aspirazione del prelado al soglio pontificio. Il pappagallo va inteso

⁶⁵² Natale 1978, n. 80, p.

⁶⁵³ Vedi capitolo II *Gli eventi della storia* p. 29.

⁶⁵⁴ Pallucchini 1981b, scheda n. 102, p. 264.

⁶⁵⁵ Dimier 1924, pp. 118-119.

⁶⁵⁶ Firmin Didot 1875-1877, p. 307, n. 879.

come *Papa Gallus* cioè un papa francese. Nel ritratto perciò il Cardinale si presenterebbe come papabile al trono di Pietro. Il cardinale aspirava al soglio pontificio ma giunse troppo tardi a Roma per il conclave del 1572, quando Gregorio XIII era già stato eletto papa. Si può ipotizzare che Carlo di Guisa sperasse in un breve pontificato, essendo il Boncompagni (1502-1585) eletto già anziano, e di riproporsi per il prossimo Conclave. Ironicamente Gregorio regnò per tredici anni invece il Guisa morì appena due anni dopo nel 1574 a cinquant'anni. Dopo la sua morte il pappagallo di allusione politica venne eliminato nelle traduzioni a stampa (fig. 79) e sostituito con un più consueto e meno compromettente crocifisso.⁶⁵⁷

Uno degli elementi a favore per l'attribuzione a El Greco di questo ritratto è che sembra anticipare quello da egli realizzato anni dopo nella maturità spagnola, nel 1600 circa, dell'Inquisitore Fernando Niño de Guevara. I due ritratti, pur nelle differenze, mostrano avere alcune caratteristiche in comune, l'impostazione spaziale, l'appiattimento della figura, la resa delle mani.⁶⁵⁸

L'attribuzione della tela a El Greco è stata invece rifiutata da Wethey, in quanto, nel presunto ritratto, afferma che l'anno inscritto nel libro, sul quale Carlo di Guisa appoggia il braccio destro, è il 1561, MDLXI, quando il cretese aveva solo 20 anni. Inoltre non avrebbe alcuna relazione con gli altri ritratti di El Greco del periodo come quello di *Giulio Clovio* a Capodimonte (fig. 64).⁶⁵⁹

Nella mostra del 1995 *El Greco in Italy* è stato esposto anche un altro piccolo ritratto del Cardinale di Lorena ridotto al solo busto in collezione privata. Forse si tratta di un modello preparatorio, o di un "ricordo" ricavato del ritratto a figura intera di Zurigo. Il nome di El Greco si fa probabile perché il Guisa aveva già manifestato una preferenza verso la pittura veneta, dato che George Boba, allievo di Frans Floris, era detto "il veneto" per il suo stile e fu attivo a Reims, dove Carlo di Guisa era Arcivescovo. È perciò plausibile che il porporato si sia rivolto al El Greco, essendo pressoché l'unico pittore presente a Roma che potesse avere una pennellata cromatica prettamente veneta in accordo con i gusti del cardinale francese. Per questo il piccolo ritratto a busto potrebbe essere stato un modello per i successivi ritratti di Boba.⁶⁶⁰

Nella stessa mostra si rimette in discussione l'iscrizione sul libro, che riporta la data 1572, dove la seconda I del XXII è solamente meno chiara. Il cardinale, secondo Cloulas dell'Archivio di Francia a Parigi, non si trovava in Francia già nel 1571 ma nemmeno al conclave che elesse Gregorio XIII nel maggio del 1572. La

⁶⁵⁷ Douglas Scott 1982, pp. 216-217. Vi sarebbe una discrepanza fra la data di nascita e l'età iscritta nella stampa. Un cartiglio in quest'ultima reca l'iscrizione AN/DNI/1575/AETAT. 50. Ma nell'iscrizione della tomba del cardinale, si riporta che Charles de Guise nacque nel febbraio 1525. Di conseguenza, essendo morto nel 1574, avrebbe dovuto avere 49 anni e non 50 come riportato nella stampa.

⁶⁵⁸ Brown 1984, pp.

⁶⁵⁹ Wethey 1984, pp. 171-178, p. 175.

⁶⁶⁰ Pepper 1995, pp. 541-543, scheda n. 49.

composizione spaziale a figura intera rimanda a modelli romani, sconosciuti in Francia. El Greco si presentò alla corte del cardinale Farnese con un autoritratto, e nell'inventario di Fulvio Orsini ne figurano ben quattro. È quindi particolare che ci siano giunti solo altri due ritratti certi, questo, il *Vincenzo Anastagi* di New York (fig. 102) e quello di *Clovio* a Capodimonte (fig. 64) e forse quello dibattuto a Copenaghen (fig. 101). La cromia e la resa della luce e dell'ombra avvicinano il ritratto di Zurigo alla mano di El Greco, confrontabile con gli altri ritratti italiani prima menzionati e quindi El Greco non può non essere messo da parte per questa tela.⁶⁶¹

La scritta sul libro aperto con la data è quindi interpretabile come ANN/DNI/MDLXXII/ETAT/XLVI, cioè 1572, quando l'effigiato si trovava a Roma, all'età di 46 anni.

Tutti questi elementi possono portare ad una plausibile attribuzione al Theotokopoulos pur tenendo presente l'assenza di un documento certo. Di contro, uno dei principali studiosi spagnoli di El Greco, José Alvarez Lopera, sottolinea che deve essere preso in considerazione che lo stile di El Greco del 1572 non sembra ancora così maturo come lo si vede in questo ritratto, sia perché sono pochi i suoi ritratti certi da poter confrontare con questo, i quali a loro volta hanno poca documentazione e poca certezza cronologica. Però l'effettiva somiglianza stilistica di Carlo di Guisa con le opere del cretese è sufficientemente persuasiva da non far rifiutare nettamente la sua attribuzione a El Greco.⁶⁶²

Il cardinale di Lorena, il 2 settembre 1572, in un momento di forte tensione religiosa e politica, fu il primo ad avvisare Gregorio XIII della strage degli ugonotti avvenuta il 24 agosto precedente, che accolse la notizia con grande soddisfazione. Per celebrare questa vittoria del cattolicesimo, dopo quella entusiastica di Lepanto contro i turchi, lo stesso cardinale officiò una messa nella chiesa di San Luigi dei Francesi e, per evitare che Carlo IX di Valois ottenesse troppo prestigio, fece apporre una scritta sulla facciata della chiesa che declamava che la saggia decisione del cristianissimo re francese era stata sostenuta dei consigli del cardinale di Lorena stesso.⁶⁶³

Questo ritratto commissionato ad El Greco potrebbe celebrare la figura del cardinale come uno dei fautori della strage degli ugonotti, a memoria del suo importante ruolo nel purificare la Francia dell'eresia riformata. Un altro elemento che riconduce l'effigie del cardinale di Lorena al particolare contesto storico, si trova nella stampa

⁶⁶¹ Klemm 1995, pp. 544-545, scheda n. 50.

⁶⁶² Alvarez Lopera 1999b, pp. 377-378; Alvarez Lopera 2007, pp. 95-96, scheda n. 35; La tela è stata recentemente esposta nella mostra del 2012 *El Greco and the Modernism*, dove non vi sono ulteriori informazioni, Schulz Hänser 2012, scheda n. 64, dove però si riportano le misure 178,5x94,5 cm.

⁶⁶³ Erlanger 1960, pp. 200-201; Noguères 1970, pp. 211-212; Gollino 1973, pp. 254-246; Arlette 2007, p. 203; per approfondimenti cfr. paragrafo Gli eventi della storia.

del 1577. Il crocifisso che appare a sinistra del prelado, al posto dell'ambiguo e aleatorio pappagallo, simbolo delle aspirazioni pontificie, assomiglia alla tipologia del crocifisso di Lepanto, diffusosi a seguito della trionfale vittoria navale contro i turchi. Questo presenta una croce a *Tau*, senza cioè la parte superiore del braccio verticale, come difatti è il crocifisso dell'incisione. Proprio El Greco dipinse almeno due versioni di un *Crocifisso* (fig. 84-85) con la croce a forma di Tau, seguendo il modello di Lepanto,⁶⁶⁴ e forse uno di questi potrebbe essere stato richiesto da Carlo di Guisa, al quale quello presente nella stampa potrebbe riferirsi. La vittoria a Lepanto della flotta cristiana, il 7 ottobre 1571, era avvenuta meno di un anno prima della strage degli ugonotti il 24 agosto 1572 e questi due importanti conseguimenti del cattolicesimo, che avevano acceso gli animi della cristianità, erano stati messi in parallelo e celebrati insieme.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Vedi scheda 18.

⁶⁶⁵ Vedi capitolo II *Gli eventi della storia* p. 29.

17- San Francesco riveve le Stimmate

El Greco, *San Francesco riceve le Stimmate*, tempera su tavola, 29x20cm, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1570 circa, firmato in basso a sinistra alla base dell'albero, DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS EPOIEI.

L'episodio delle miracolose Stimmate di San Francesco è un tema iconografico più volte riprodotto da El Greco, negli anni giovanili in Italia così come nella maturità spagnola, in linea con la sua diffusione durante gli anni della Controriforma.⁶⁶⁶

Pio V, il 14 luglio 1570, con la bolla *Quo Primum tempore* istituzionalizzava il 4 ottobre la festa di San Francesco al quale venne dato l'appellativo di *Confessor* cioè testimone di fede, riferendogli una funzione antiereticale e di espiazione dei peccati. Invece, secondo il *Missale Romano-Seraphicum*, la Stigmatizzazione viene celebrata il 17 settembre. Le Stimmate apportate sul corpo di San Francesco richiamano la sofferenza della Passione di Cristo e sono un suo segno visibile. Da questo punto di vista il santo di Assisi va così ad assumere le forme di un cristomorfismo sanfrancescano. L'idea di un *Alter Christus* aveva trovato resistenza non solo dai riformati ma anche nelle costituzioni cappuccine, le quali porteranno a dire a Bernardino Ochino, ancor prima di aderire ai riformati, di non guardare i santi ma rivolgersi direttamente a Cristo, perché è in Cristo che si vedono più facilmente i santi, e non il contrario. Nel XVI secolo l'immagine di San Francesco fu quindi rilanciata, specialmente dall'ordine dei Cappuccini, ma dipinta quasi sempre in compagnia dei suoi confratelli come le opere di El Greco dimostrano. Nell'immaginario devozionale si affermò così il santo in povertà e penitenza intento a pregare, attorniato da un'atmosfera di una spiritualità mistica.⁶⁶⁷

In questo clima religioso si collocano le prime redazioni dipinte da El Greco raffiguranti San Francesco.

La prima versione delle *Stimmate di San Francesco*, venne pubblicata nel 1913 all'epoca parte della collezione del pittore spagnolo Ignacio Zuloaga a Ginevra.⁶⁶⁸

Nella mostra del 1995 si è fatto presente che questo dipinto non fa più parte di tale

⁶⁶⁶ È stato affermato in questo senso che l'Ordine Francescano era molto forte e attivo nella seconda metà del XVI secolo, sia dal punto di vista politico e finanziario, e che i Farnese erano sempre stati ben disposti verso l'ordine, Paolo III Farnese concesse loro l'uso della chiesa di San Cosma e San Damiano., cfr. Hadjinicolau 1995b, pp. 532-526.

⁶⁶⁷ Ciceri 2015c, p. 197-201. Proprio questo miracoloso episodio venne criticato dai protestanti nella sua veridicità, tanto che il frate minore Felice Peretti, prima di diventare Papa Sisto V, fece presente al Bellarmino, sulla opportunità di includere tale festività nel Martirologio.

⁶⁶⁸ Ricci 1913, p. 311.

raccolta e che l'erede Rafael Suarez Zuloaga ha afferma di non sapere nulla sua esistenza.⁶⁶⁹

La tavola ex-collezione Zuloaga venne attribuita a El Greco per confronto stilistico con un'altra tavola conservata alla Galleria Carrara di Bergamo (fig. 82). Questo dipinto di analogo soggetto, stilisticamente vicino a quello della collezione Zuloaga, ha però un'impostazione compositiva diversa nella disposizione del Santo e del suo confratello.⁶⁷⁰

Negli studi, la tavola di Bergamo, che era stata attribuita ad El Greco con riserve,⁶⁷¹ è stata generalmente accettata come autografa del maestro di Candia,⁶⁷² e la letteratura è concorde nel collocarla nel periodo veneziano,⁶⁷³ eccetto nella mostra su El Greco nel 1995 dove, dopo un restauro, si è affermato che il *San Francesco* di Bergamo potrebbe risalire al primo periodo romano.⁶⁷⁴ Più recentemente, l'attribuzione a El Greco di questo quadro è stata ulteriormente rafforzata confrontandola con la versione con *Le Stimmate di San Francesco* del Museo Pepoli di Trapani, opera giovanile di Tiziano, al quale il cretese avrà potuto ispirarsi.⁶⁷⁵

Un altro quadro raffigurante le *Stimmate di San Francesco*, pubblicato per la prima volta nel 1953, venne donato dalla famiglia Pagliara all'Istituto Superiore Magistrale Suor Orsola Benincasa a Napoli (fig. 81), e dimostra di essere quasi identico a quello facente parte una volta della collezione Zuloaga.⁶⁷⁶ La versione di Napoli e quella di Ginevra mostrano la derivazione dal perduto *San Pietro Martire da Verona* di Tiziano per i ricercati effetti atmosferici e paesaggistici, e per la figura del confratello che alza le braccia per proteggersi dalla visione miracolosa del Crocifisso appena abbozzato.⁶⁷⁷

Un altro modello tizianesco è individuato nella xilografia di Niccolò Boldrini, tratta dal Vecellio, di analogo soggetto (fig. 83),⁶⁷⁸ dove ricorre la figura del confratello mentre San Francesco è rivolto da El Greco verso lo spettatore.⁶⁷⁹ La composizione verticale delle due tavole, rispetto alla stampa orizzontale di Boldrini, ha dato una

⁶⁶⁹ Hadjinicolaou 1995b, p. 523; Hadjinicolaou 1999c, pp. 372-373.

⁶⁷⁰ Ricci 1913, p. 311; Rossi 1995, pp. 521-523, donato da Guglielmo Lochis nel 1886 che lo aveva acquistato nel 1846 pensando che fosse di Tiziano.

⁶⁷¹ Puppi 1963, p. 40.

⁶⁷² Rossi 1979, p. 213, fig. a p. 219, olio su tavola, 40x52cm, n. 592.

⁶⁷³ Pallucchini 1981b, p. 256, scheda n. 98; Andrisani, 1987, p. 370; Hadjinicolaou 1999b, pp. 371-372, scheda n. 8; Schulz Hänser 2012, pp. 52-55.

⁶⁷⁴ Rossi 1995, pp. 522.

⁶⁷⁵ Alvarez Lopera 2007, II, p. 87, scheda n. 31.

⁶⁷⁶ Mariani 1953, p. 344, Il pittore Ignacio Zuloaga provò inutilmente a comprare il quadro di Napoli per affiancarlo con quello da lui già posseduto; Caputi-Penta 1985, p. 11.

⁶⁷⁷ Mariani 1953, pp. 347-348.

⁶⁷⁸ Consultabile online <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/83893>

⁶⁷⁹ Wethey 1962, II, pp. 117-118, schede n. 208 e 209; Manzini 1969, scheda n. 7.

diversa struttura spaziale che fa acquisire un senso visionario più estatico e meno naturalistico in senso tizianesco.⁶⁸⁰

Oltre ai prestiti compositivi tratti dai modelli a stampa, è il colore ad essere una nota predominante in questi due quadri.

I dipinti rappresentanti San Francesco di Napoli (fig. 81) e di Ginevra, passando anche per la miniatura di Clovio, dimostrano l'assimilazione del linguaggio del colore veneto ed una personalissima rielaborazione di quest'ultimo da parte di El Greco, che comincia in queste opere la sua nota deformante e visionaria.⁶⁸¹

Le due redazioni con il santo di Assisi sono vicine per tecnica pittorica alle due *Pietà* a Philadelphia e a New York (fig. 91-92), anche se il quadro raffigurante *Le Stimmate di San Francesco* ex-collezione Zuloaga, risulta essere più minuzioso di quello di Napoli, tanto che sembrerebbe un modello preparatorio, forse per un'altra redazione non più esistente.⁶⁸² Il cielo turbinoso e agitato si ritrova anche nel *Crocifisso* ex-Piacecka Johnson (fig. 85).⁶⁸³

Oltre ai dati stilistici, la cronologia e il luogo di esecuzione di questi quadri, di ridotte dimensioni e a scopo devozionale, non sono ancora certi e sono tuttora discussi fra Venezia e Roma.

La tavola di Napoli è stata collocata al periodo romano di El Greco per il paesaggio simile a quello che si scorge nella finestra del *Ritratto di Giulio Clovio*, pure a Napoli (fig. 64), e per la scritta presente nel retro della tavola che cita un certo Monsignor degli Oddi, della nobile famiglia perugina.⁶⁸⁴ È stato ipotizzato che potrebbe trattarsi di Leonello degli Oddi, in contatto con Clovio, il quale soggiornò a Perugia fra il 1531 al 1540.⁶⁸⁵

Il legame della famiglia degli Oddi con Clovio rafforzerebbe l'esecuzione a Roma della tavola di Napoli ma la relativa rozzezza del tessuto cromatico avvicina questo quadro a Venezia, e sarebbe per questo di poco posteriore alla *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Washington e precedente alla *Guarigione del Cieco* a Parma (fig. 65).⁶⁸⁶

Nella recente mostra tenuta a Treviso sugli anni italiani di El Greco è stato discusso da Lionello Puppi un ritratto di gentiluomo nel quale compare uno stemma simile a quello degli Oddi. Sono state anche pubblicate delle ricerche archivistiche per individuare un alto possibile Oddi che potesse essere riconducibile al Monsignore citato nel retro della tavola di Napoli. Nell'Archivio di Stato di Perugia un

⁶⁸⁰ Pallucchini 1981b, p. 257, scheda n. 99.

⁶⁸¹ Mariani 1953, p. 348; Puppi 1999a, pp. 345-356.

⁶⁸² Gudiol 1982, p. 28.

⁶⁸³ Alvarez Lopera 2007, p. 88, scheda 31.

⁶⁸⁴ Mariani 1953, p. 348; Pallucchini 1981b, p. 257, scheda n. 99; Caputi-Penta 1985, p. 11.

⁶⁸⁵ Marini 1999 p. 136; per Clovio cfr. Prijatelj 1982, pp. 416-420.

⁶⁸⁶ Hadjinicolau 1995b, pp. 525-526; Hadjinicolau 1999, pp. 372-373, scheda n. 9.

documento ricorda che nel 1632 vi era una collezione presso Porta Sant'Angelo di un certo Monsignor Giacomo Oddi, che scrisse testamento il 18 dicembre 1572. Laura Zazzerini ha sottolineato che Gerolamo degli Oddi e Giulio Clovio erano a Perugia e a Roma negli stessi anni.

È stato inoltre trovato un *Gerolamo di Ludovico di Cesare di Ludovico* che

*fu ordinato nel 1610 e, dopo aver studiato legge, fu nominato da Paolo V referendario dell'una e dell'altra Signatura. Gerolamo scrisse di diritto canonico e fu poi esecutore testamentario di Prospero Podiani. Fu prefetto della Congregazione Mariana dell'Assunta detta dei Nobili di Roma nel 1613 e nel 1617. Morì a Roma nel 1621.*⁶⁸⁷

Vi sarebbe anche un certo Vincenzo degli Oddi citato in un documento nella cancelleria priorale di Perugia il 22 dicembre 1566. Non è però certo che possa essere costui il Monsignor degli Oddi nel retro della *Stimmate di San Francesco* a Napoli (fig. 81).⁶⁸⁸

È però significativo che lo stemma della nobile famiglia Oddi sia presente nella decorazione del cortile circolare del palazzo Farnese di Caprarola ma non corrisponde con quello presente nel retro della tavola. Anche se gli affreschi del cortile con lo stemma vennero realizzati fra il 1579 e il 1581 da Antonio Tempesta,⁶⁸⁹ alcuni dopo il passaggio di El Greco nella corte farnesiana, la presenza dell'arme degli Oddi evidenzia una relazione fra il cardinale Alessandro e la casata perugina, delineando meglio la committenza di El Greco in Umbria, come già dimostra il ritratto di *Vincenzo Anastagi*, alla Frick Collection di New York.⁶⁹⁰

Oltre a Vincenzo, tra gli Anastagi di Perugia, vi era Simonetto che aveva ricevuto una copia della *Madonna delle Ciliegie*, nella Pinacoteca Vaticana, da Federco Barocci, e Gregorio Anastagi, letterato, che conosceva Odoardo Farnese e molti altri esponenti della cultura dell'epoca.⁶⁹¹ Simonetto Anastagi, cugino di Vincenzo, conosceva anche Antonio Brancaloni, pure ritratto da El Greco (fig. 62),⁶⁹² e si fece mandare un *Crocifisso* di El Greco per la sua collezione perugina da Egnazio Danti.⁶⁹³ Infine, è da segnalare, che un Ruggero Oddi era presente nella battaglia di Lepanto a capo di una

⁶⁸⁷ Puppi 2015, Saggi, pp. 44-45, Archivio di Stato di Perugia, notarile, protocollo G. Lippi, cc. 156-159.

⁶⁸⁸ Puppi 2015, p. 29.

⁶⁸⁹ Partridge 2001, fig. 21 a pp. 274-275, stemma n. 20, Oddi di Perugia, leone rampante su sfondo azzurro, cfr Von Lobenstein 2007, p. 166.

⁶⁹⁰ Vedi scheda 23.

⁶⁹¹ Donati 2015, p. 118.

⁶⁹² Vedi scheda 12

⁶⁹³ Vedi scheda 18.

delle guarnigioni delle navi pontificie inviate da Pio V.⁶⁹⁴ È ben probabile che El Greco possa aver ricevuto una commissione da parte di un combattente della vittoriosa battaglia contro i turchi del 7 ottobre 1571, che accese l'entusiasmo della cristianità,⁶⁹⁵ perciò il *San Francesco* di Napoli (fig. 81) potrebbe risalire a dopo questa data. Il pathos dello stile del quadro di El Greco è in linea con questi sentimenti di esaltazione religiosa e si inserisce nella "fiammata mistica" proposta di Zeri.

Anche la cronologia delle due tavole presenta incertezze e oscillazioni.

La versione già in collezione Zuloaga andrebbe datata poco dopo perché risulta essere più evoluta e di un tono più visionario e fantastico di quella a Napoli all'Istituto Suor Orsola Benincasa.⁶⁹⁶

Alternativamente, le due tavole con San Francesco (fig. 81-82) sono state anticipate al primo periodo veneziano quando il cretese era a bottega da Tiziano, verso gli anni sessanta,⁶⁹⁷ oppure al presunto ritorno a Venezia di El Greco poco dopo il 1572, che spiegherebbe il rinvigorirsi dei moti vorticosi di colore del cielo.⁶⁹⁸

Lo studioso spagnolo Alvarez Lopera ha datato i dipinti di Napoli e di Ginevra fra il 1570 e il 1572 - anni di permanenza del Theotokopoulos alla corte del Cardinale Alessandro Farnese - considerando la versione a Ginevra come una copia derivata da quella conservata a Napoli.⁶⁹⁹

Infine nella recente mostra tenuta a Treviso sugli anni italiani di El Greco, le versioni del San Francesco (fig. 81), insieme alla serie con il tema del Crocifisso, (fig. 84-85) sono state collocate dopo l'allontanamento del cretese dalla corte farnesiana e testimonierebbero la produzione della bottega romana di El Greco a partire dall'autunno del 1572 quando si iscrisse alla Corporazione dei pittori.⁷⁰⁰

⁶⁹⁴ Una prima menzione di un Oddi si trova in Van Pastor 1924b, p. 560; Salimei 1931, p. 149, e p. 161, Ruggero era a capo di una galea nella fanteria papale, un Annibale degli Oddi compare anche su un'altra nave papale cfr. p. 161; Mazzella 1995, p. 30. Ruggero degli Oddi era affiancato da altri esponenti della nobiltà delle regioni dello Stato della Chiesa quali: Flaminio Zambecari da Bologna, Angelo Mazzatosti da Roma, Giammaria da Roma, Giantonio da Foligno, Gianpaolo Benedetti da Spoleto, Livio Paresani da Perugia, e Ippolito Tebaldini da Osimo.

⁶⁹⁵ Vedi capitolo II *Gli eventi della storia* p. 29.

⁶⁹⁶ Marini 1999, p. 136; Bray 2003b, pp. 102-103, scheda n. 11.

⁶⁹⁷ Wethey 1962, II, pp. 117-118, schede n. 208 e 209.

⁶⁹⁸ Puppi 1995, pp. 251-254; Puppi 1999b, p. 102.

⁶⁹⁹ Alvarez Lopera 2007, p. 89 scheda n.32, p. 90, scheda n. 33.

⁷⁰⁰ Donati 2015, p. 121.

18-Crocifisso

El Greco, *Crocifisso*, olio su rame, 35x26,7 cm, 1570-1575, Texas, collezione privata
El Greco, *Crocifisso*, olio su tela, 1571-1574, 43x28 cm, ex-Barbara Piasecka Johnson Collection.

Di questo tema sono note di El Greco due versioni, una in collezione privata in Texas (fig. 84) e l'altra già nell'ex collezione Piasecka Johnson (fig. 85).

Il primo dipinto venne identificato da Roberto Longhi in una collezione privata nel 1963. Ispirato ai disegni di Michelangelo realizzati attorno al 1540, il *Crocifisso* è inserito un paesaggio irreali, dalle agitate nuvole e da colori accesi, che lo fece accostare alle prime opere toledane come quelle di Santo Domingo el Antiguo. Al contempo, lo studioso si domandò però se la forte ascendenza di Michelangelo nell'anatomia del Cristo non potesse portare quest'opera agli ultimissimi momenti di permanenza in Italia di El Greco, attorno al 1576. Questo spiegherebbe il supporto del dipinto su una lastra di rame, all'epoca diffuso fra i michelangioli come Marcello Venusti.⁷⁰¹

Un'altra versione del *Crocifisso* su tela, facente parte una volta della collezione Piasecka Johnson, è caratterizzata dai toni più freddi ed è quasi identica a quella di Longhi. Sarebbero gli unici due quadri raffiguranti il Crocifisso sicuramente attribuibili al Theotokopoulos per ragioni stilistiche e sono collocabili all'incirca negli anni 1571-1574. In particolare la forte plasticità dei dipinti precedenti realizzati da El Greco è resa nei due Crocifissi di Longhi e dell'ex Piasecka Johnson più morbida e soffusa, suggerendo l'influenza della miniatura, e quindi di Giulio Clovio. La tipologia del crocifisso con sullo sfondo un paesaggio nuvoloso e desolato denota anche una vicinanza al *Crocifisso* di Tiziano, datato al 1565, e inviato in Spagna nel 1574 come dono a Filippo II, che El Greco avrà potuto vedere nel suo soggiorno nella bottega del Vecellio a Venezia.⁷⁰²

Il rafforzamento del colore veneziano di questi due dipinti, per Lionello Puppi, dimostrerebbe il ritorno a Venezia di El Greco dopo aver lasciato Roma attorno al 1572.⁷⁰³

L'ipotesi che il *Crocifisso* di Longhi su rame (fig. 84) sia stato realizzato in Italia è rafforzata dal fatto che deriverebbe da uno scolpito da Giambologna. La figura del Cristo nel quadro riprende dettagliatamente la posa del *Crocifisso* dello scultore fiammingo presente nel palazzo Apostolico di Loreto dal 1573 (fig. 86), anno nel

⁷⁰¹ Longhi 1963, pp. 49-56.

⁷⁰² Puppi 1990, scheda n. 25, pp. 148-153. Altre due versioni presenti in collezioni spagnole sono secondo Puppi modeste copie.

⁷⁰³ Puppi 1995, pp. 251-254; Puppi 1999b, pp. 103-104.

quale la scultura venne donata dalla granduchessa di Toscana Giovanna d'Austria in pellegrinaggio alla Santa Casa fra il 18 aprile e il 9 maggio dello stesso anno. El Greco avrà visto le altre tre versioni della scultura citate dalle fonti, quella appartenente a Papa Pio V o quella del Gran Duca di Firenze Cosimo I.⁷⁰⁴

È stato giustamente notato da José Alvarez Lopera, uno dei principali studiosi di El Greco, che il supporto di rame era stato effettivamente usato da El Greco durante la sua permanenza a Roma, in particolare proprio nelle opere che figurano nella collezione di Fulvio Orsini, bibliotecario del cardinal Alessandro Farnese, collocando così il primo *Crocifisso* a Roma.⁷⁰⁵

Oltre ai modelli scultorei, questo *Crocifisso* potrebbe essere stato ispirato al disegno di Michelangelo per Vittoria Colonna (fig. 87). In questo dipinto, così come nelle altre versioni, il cielo viene squarciato dalle nubi in riferimento ai Vangeli di San Matteo (27:45) e di San Marco (15:38). Le caratteristiche del cielo turbinoso si riscontrano anche nelle *Stimmate di San Francesco* (fig. 81) e nelle due *Pietà* a Philadelphia Art Museum e all'Hispanic Society di New York (fig. 91-92),⁷⁰⁶ dipinti realizzati, con ogni probabilità, proprio durante il periodo trascorso a Roma.

La particolare iconografia della crocifissione in solitaria, senza Maria e S. Giovanni, è nato in ambito veneto nel XV secolo per poi svilupparsi pienamente con la controriforma.⁷⁰⁷

Più recentemente nella mostra dedicata al periodo italiano di El Greco tenuta a Treviso, è stato sottolineato che l'iconografia del *Crocifisso* si diffuse particolarmente dopo la vittoria di Lepanto. In questo periodo si possono contare almeno quattro dipinti di El Greco raffiguranti il *Crocifisso*, uno di Iacopo Bassano e due di Marcello Venusti, ai quali si aggiungono sculture di Guglielmo della Porta e di Giambologna. Non è certo se il pittore cretese, durante la sua permanenza a Roma, abbia guardato a quello di Giambologna in bronzo argentato o di Guglielmo della Porta alla Galleria Colonna in bronzo dorato, dato che lo scultore abitava a Roma in via Giulia, vicino a palazzo Farnese.⁷⁰⁸ El Greco però conosceva lo scultore di Porlezza, dato che nelle sue note scritte a margine della sua copia delle *Vite* di Vasari, che descrive Guglielmo della Porta come genovese, corregge lo scrittore aretino, annotando la parola *milanese*.⁷⁰⁹

⁷⁰⁴ Fabiańsky 2002, pp. 33-38.

⁷⁰⁵ Alvarez Lopera 2007, p. 36, cfr; De Nolhac 1884, pp. 427-436, cioè quattro quadretti su rame con i ritratti del cardinal Alessandro, il cardinale Ranuccio di Sant' Angelo, il cardinal Bessarione e di Papa Marcello II Cervini, oggi perduti.

⁷⁰⁶ Alvarez Lopera 2007, pp. 35-36. Il Vangelo di Marco menziona propriamente il velo del tempio di Gerusalemme che si squarciò in due.

⁷⁰⁷ Puppi 1990, pp. 148-153.

⁷⁰⁸ Donati 2015, pp. 122-124.

⁷⁰⁹ Marias 2017b, p. 292.

A supporto del legame fra i quadri di El Greco e Lepanto vi è che nelle sue versioni conosciute del *Crocifisso* la croce ha la particolare forma a *Tau*, cioè senza la parte superiore del braccio verticale, come appare difatti il crocifisso nello stendardo di Lepanto, oggi conservato nella cattedrale di Toledo (fig. 88). In questo vessillo la bardatura sembra aver coperto la parte terminale della croce e, dopo la vittoriosa battaglia cristiana, considerata miracolosa, la sua immagine si diffuse largamente. Rispetto ad altre opere di El Greco databili a questi anni, questi due crocifissi mostrano uno stile più drammatico e patetico, distante dalla razionalità e monumentalità dei dipinti nati in ambito farnesiano come la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65) e la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72), a segno di un cambiamento in atto, sia del pittore, quanto, presumibilmente, della committenza. La tensione religiosa di questi crocifissi può trovare spiegazione nel complesso contesto storico e degli eventi successivi alla battaglia di Lepanto che accese gli animi della cristianità.⁷¹⁰ A questa ipotetica influenza deve essere aggiunto un altro possibile modello a cui El Greco può aver guardato durante la sua permanenza a palazzo Farnese a Roma. Un Crocifisso con Maria Maddalena, oggi agli Uffizi, miniato da Giulio Clovio attorno al 1553 per Cosimo de' Medici, presenta la stessa particolarità della croce a Tau. El Greco potrà aver appreso questa composizione tramite studi e derivazioni in possesso di Clovio stesso o la traduzione a stampa di Cort.⁷¹¹

È significativo nell'ottica della ricerca della committenza privata di El Greco in Italia, le cui dinamiche sono ancora poco note, che un quadretto raffigurante un *Crocifisso* di mano di El Greco compaia in un libro di conti appartenuto al collezionista perugino Simonetto Anastagi. Il documento, conservato nell'Archivium Romanum Societatis Iesu di Roma, fa parte di un volume contenente l'inventario dei beni, lettere e tre libri di conti. In uno di questi, datato al 1578, si cita:

*E a di 10 ottobre paoli 30 pagati per la vettura di una Cassettina nella quale è suto portato da Bologna un Quadretto di un Crocifisso, dipinto in tela à olio per man di m. Domenico Teotocopulo Candiano, detto il Greco che di là il R. P. m.ro Egnazio Danti, l'ha mandato à donare à Simonetto Anastagi.*⁷¹²

Dato che si specifica che il dipinto è su tela, si può ipotizzare che si possa trattare del quadro dell'ex collezione Piasecka Johnson o forse di una versione affine. Se Ignazio

⁷¹⁰ Vedi capitolo II *Gli eventi della storia* p. 29.

⁷¹¹ Cionini Visani-Gamulin 1980, p. 62, 85.

⁷¹² Saporì 1983, pp. 77-85, p. 79, nota 19 a p. 84. ARSI F. G. 1490, libro turchino, 1578, f. 259. Il testamento dell'Anastagi in data 7 giugno 1583, rogato da Erasmus Ovidii, si trova tra gli atti riferiti al notaio Petrus Antonius Marefiscus 1597-1607 nell'Archivio Capitolino, (ASR, Notai e Cancellieri dell'Archivio Capitolino, Testamenti).

Danti inviò il quadro di El Greco a Simonetto in dono significa che l'opera del cretese doveva essere desiderata da Simonetto, il quale si interessava di artisti toscani, veneti e fiamminghi.

La tela con il *Crocifisso* di El Greco figura anche nell'inventario di un altro suo testamento redatto nel 1602, conservato nell'Archivio di Stato di Perugia. Il quadro viene citato in una cornice nera e conservato in una stanza ornata con altri importanti dipinti di diversi pittori, fra i quali Federico Barocci, Paolo Veronese, Andrea Schiavone, Luca Cambiaso, Andrea del Sarto, Giovan Battista Naldini, Alessandro Allori, e una *Santa Caterina* di Arrigo Fiammingo.⁷¹³ Quest'ultima opera potrebbe essere preparatoria per sua la tela di analogo soggetto in Sant'Agostino.⁷¹⁴

Arrigo Fiammingo, cioè Hendrick van Den Broek, anch'egli allievo di Frans Floris⁷¹⁵ come Blocklandt, affrescò una *Resurrezione* nella controfacciata della Cappella Sistina proprio verso il 1572,⁷¹⁶ nello stesso anno in cui Blocklandt visitò Roma e rimase perplesso di fronte agli affreschi di Michelangelo, come riporta Van Mander.⁷¹⁷

Non stupisce che Simonetto Anastagi avesse nella sua collezione un'opera di Arrigo Fiammingo dato che l'artista fu attivo in Umbria,⁷¹⁸ però è interessante ricordare che El Greco conoscesse bene van den Broek. Il pittore fiammingo eseguì un'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di San Francesco al Prato a Perugia verso il 1564, quadro che venne criticato negativamente da Vasari:

*Arrigo fiamingo, maestro di finestre di vetro, ha fatto nel medesimo luogo una tavola a olio, dentrovi la storia de' Magi, che sarebbe assai bella se non fusse alquanto confusa e troppo carica di colori, che s'azzufano insieme e non la fanno sfuggire;....*⁷¹⁹

Di fronte a questo giudizio dell'aretino, El Greco scrisse nelle annotazioni della sua copia delle Vite che, invece, il dipinto di van den Broek era il migliore in città e più riuscito delle tre tavole di mano dello stesso Vasari nella chiesa perugina di San Pietro:

⁷¹³ Galassi 2014, pp. 299-300, Archivio Stato di Perugia, Notarile, not. Giulio Masci, prot. 2671, 214r-215.

⁷¹⁴ Saporì 1983, pp. 77-85, p. 82, nota 29 p. 84.

⁷¹⁵ Guicciardini 1567, p. 99, consultabile online: <http://amshistorica.unibo.it/185>

⁷¹⁶ Statsny 1979, pp. 777-783.

⁷¹⁷ Van Mander, 2000, p. 254.

⁷¹⁸ Laureyssens 1989, pp. 451-452; per uno studio più approfondito cfr. Mancini 1987, p. 27 e nota 47 a p. 122; Mancini 1992, pp. 377-378; Magliani 1992, p. 630; Van de Velde 1996, pp. 840-841; Saporì 1996, pp. 171-175, fig. 140-154, pp. 340-349.

⁷¹⁹ Vasari 1967, volume VI, vita di Benvenuto Garofalo, Girolamo da Carpi, pittori ferraresi e d'altri lombardi, p. 341.

y con todo eso la tienen por mejor manera que no l[lo] que tien Vasari en la misma ciudad.

(e con tutto questo la tengono per migliore nello stile di quanto ha Vasari nella stessa città)⁷²⁰

Questo permette di capire quanto l'opera di Arrigo Fiammingo, che deve avere sicuramente conosciuto Blocklandt e forse incontrato con tutte le probabilità a Roma nel 1572, fosse ben nota a El Greco.

Oltre a questo possibile collegamento, è possibile tracciare un ulteriore legame fra El Greco e Simonetto Anastagi.

Gli studi si sono interrogati se Simonetto Anastagi appartenesse alla stessa famiglia perugina di quel Vincenzo Anastagi, Cavaliere di Malta, che venne ritratto proprio da El Greco nel quadro della Frick Collection nel 1575 (fig. 102), in occasione della sua nomina a Sergente Maggiore di Castel Sant'Angelo da parte di Giacomo Boncompagni, figlio naturale di Papa Gregorio XIII.⁷²¹

Stando ad una fonte del XIX secolo la *Bibliografia degli scrittori perugini* scritta da Giovan Battista Vermiglioli, storico e archeologo perugino, Simonetto Anastagi sarebbe appartenuto alla stessa famiglia di un Vincenzo insieme ad un Camillo e di un Paolo, che non essendo letterati non sono approfonditi dal Vermiglioli che rimanda ad Oldoino.⁷²²

Ma Agostino Oldoini nella sua opera *Athenaeum Augustum*, edito a Perugia nel 1678, descrivendo Camillo, Paolo e Vincenzo Anastagi non menziona alcun Simonetto appartenente a questa famiglia.⁷²³

Nella recente bibliografia però si descrive Simonetto Anastagi come un banchiere colto e benestante,⁷²⁴ con alcuni dei suoi antenati attivi come orefici e argentieri a Perugia,⁷²⁵ mentre Vincenzo Anastagi era membro dell'aristocrazia perugina legata ad ambienti militari.⁷²⁶

⁷²⁰ De Salas-Marias 1992, p. 101; Saporì 2007, pp. 57-58; Marias 2017b, p. 289.

⁷²¹ Puppi 2016, pp. 188-201, pp. 192-197; Vincenzo Anastagi si distinse per coraggio e strategia durante l'assedio turco di Malta nel 1565 cfr. Crowley 2009, pp. 166-172, vedi scheda 23.

⁷²² Vermiglioli 1828-1829, pp. 42-43. Consultabile online:

https://books.google.it/books?id=DyJVAAAACAAJ&pg=PA41&lpg=PA41&dq=famiglia+anastagi+perugia&source=bl&ots=ceKm2n9qBI&sig=9aj7d1axnhkQCyKab7N5bYrasQU&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjTvLrvjozPAhVMthQKHxjD_MQ6AEINzAH#v=onepage&q=famiglia%20anastagi%20perugia&f=false

⁷²³ Oldoini 1678, consultabile on line sul sito della Biblioteca di Monaco di Baviera, http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10679503_00384.html Vincenzo pp. 328-329 schermata n. 384, Paolo, p. 263, schermata n. 319, Camillo p. 71, schermata n. 127.

⁷²⁴ Saporì 2001, pp. 41-59, p. 44.

⁷²⁵ Galassi 2014, pp. 283-304, pp. 296-297.

⁷²⁶ Ierace 1995, p. 35, tav 2, e pp. 134-135; in Von Lobenstein 2007, p. 136, si specificano distintamente un Lorenzo, descritto come l'Anastagi che partecipò a Malta e a Lepanto, e Vincenzo, appartenente all'Ordine Gerosolimitano. Si pensa che si tratti invece della stessa persona, il cui nome è stato forse trascritto in due forme. Gli studi successivi hanno difatto sempre identificato in Vincenzo colui che combattè a Malta e poi a Lepanto.

È particolare però che nella variegata collezione di Simonetto, nella sua casa disseminata di oggetti da *Wunderkammer*, vi fosse

*una portiera a l'uscio con l'arme delli Anastagi*⁷²⁷

si presume proprio lo stemma della famiglia nobile, facendo porre ulteriori interrogativi sul legame della famiglia di Simonetto con quella aristocratica degli Anastagi a cui apparteneva Vincenzo.

Simonetto Anastagi era uomo colto e attivo nel campo culturale della città umbra. Nato da Giulio Anastagi e Camilla Sansonetti, abitante nella parrocchia di Santa Susanna, fu architetto della città fra il 1583 e il 1587, membro dell'Accademia del Disegno di Perugia, della Confraternita dell'Ospedale di Santa Maria della Misericordia e di quella di San Francesco, nonché amico e committente di Federico Barocci. Figura di rilevanza nel panorama cittadino per la sua collezione e i suoi legami con il mondo accademico, lasciò i suoi averi e la sua ricca collezione ai Gesuiti di Perugia, nella cui chiesa fu sepolto secondo le sue ultime volontà. A riconoscimento del suo ruolo, furono a lui dedicati un libello sulle antichità di Roma scritto da Flaminio Vacca nel 1583, due *Lettoni* dell'astronomo e matematico bolognese Pietro Antonio Cataldi, professore a Perugia, nel 1577 e la traduzione di Ignazio Danti della *Prospettiva* di Euclide.⁷²⁸

La risposta al possibile grado di parentela fra Simonetto e Vincenzo potrebbe trovarsi in una fonte cinquecentesca manoscritta di Cipriano Piccolpasso, che scrisse *Le piante et i ritratti della città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, la cui versione conservata alla Biblioteca Augusta di Perugia, databile al 1578-1579 circa, menziona sia Vincenzo che Simonetto. L'autore scrisse una prima relazione, dopo aver ispezionato le fortificazioni dell'Umbria su incarico del Governatore Pontificio, nel 1565. In seguito realizzò altre due versioni aggiungendoci ulteriori notizie e informazioni, entrambi databili entro il 1579, quando Piccolpasso morì. Perciò queste versioni furono scritte quando sia Vincenzo che Simonetto erano ancora in vita e Piccolpasso, con tutte le probabilità, li avrà potuti conoscere. Non è però chiaro né specificato se i due fossero parenti. Piccolpasso, narrando sugli Anastagi e celebrando la loro storia, cita prima Vincenzo, e, dopo aver fatto una piccola digressione su altri personaggi della società perugina, menziona Simonetto descrivendolo:

valentissimo nelle cose d'arismetica et geometria

⁷²⁷ Galassi 2014, pp. 283-304, p. 298, nota 34 (33) ASPg, Notarile, not. Giulio Masci, prot. 2671, c. 210v.

⁷²⁸ Galassi 2011, pp. 151-172.

e che si diletta nelle arti dell'Accademia. Giovanni Cecchini, che ha curato l'edizione critica delle versioni del manoscritto, considera Simonetto Anastagi appartenete al casato in questione, citando un altro manoscritto *Famiglie Perugine* di un certo Agostini.⁷²⁹ Nella recente mostra dedicata ad El Greco a Treviso nel 2015 si riafferma il ruolo culturale che gli Anastagi avevano a Perugia e si specifica che Simonetto aveva ricevuto una copia della *Madonna delle Ciliegie* da Federico Barocci, mentre un Gregorio Anastagi, letterato, conosceva Odoardo Farnese e molti altri esponenti della cultura dell'epoca.⁷³⁰

È stato infine possibile appurare il grado di parentela fra Simonetto e Vincenzo Anastagi che sarebbero stati, nello specifico, cugini di secondo grado. Stando infatti all'albero genealogico della famiglia in un manoscritto settecentesco conservato alla Biblioteca Augusta di Perugia, Simonetto sarebbe stato il cugino del padre di Vincenzo, Anastagio.⁷³¹

Di conseguenza si può ragionevolmente ipotizzare che Simonetto fosse interessato all'opera di El Greco perché avrà avuto modo di vedere il ritratto di mano dello stesso raffigurante suo cugino e cavaliere di Malta Vincenzo, riferibile al 1575. Probabilmente Simonetto non fece in tempo a chiedere un quadro al cretese dato che quest'ultimo era già partito per la Spagna poco dopo quella data.

Questo spiega perché Ignazio Danti inviò il *Crocifisso* del cretese a Simonetto nel 1578, sapendo di fare cosa gradita al collezionista che, in quel momento, stava cercando opere dell'artista cretese siccome Simonetto non aveva potuto rivolgersi a lui direttamente.

Un'ulteriore congiuntura fra Simonetto Anastagi ed El Greco è il fatto che il collezionista perugino intrattenesse rapporti con quel Antonio II Brancaleoni, Conte di Piobbico, riconosciuto recentemente da Lionello Puppi in un ritratto in collezione londinese di mano proprio di El Greco (fig. 62). A ciò si aggiunge che il Brancaleoni era in contatto con i Farnese. Difatti la sorella del Cardinale Alessandro, Vittoria Farnese, Duchessa di Urbino, aveva mediato per il matrimonio di Antonio II e Laura Cappello, della famiglia veneziana in esilio. Per questo Puppi ipotizza che possa essere stata Vittoria Farnese ad indirizzare El Greco a Roma dal fratello. E, ancora, stando alle cronache della nobile famiglia dei Brancaleoni, Antonio II sarebbe stato a Lepanto, e forse anche nell'assedio di Malta del 1565, a causa della croce seduta che appare sopra il leone rampante nell'arme in stucco dorato nel salone del palazzo di Piobbico, dove compare anche una testa di turco. Nell'assedio dell'isola sede

⁷²⁹ Cecchini 1963, p. 190, nota 12.

⁷³⁰ Donati 2015, p. 118.

⁷³¹ Queste informazioni mi sono state gentilmente comunicate dal Dott. Emilio Ravaioli della Biblioteca Augusta di Perugia, che ringrazio per la sua cortese disponibilità.

dell'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni, partecipò anche Vincenzo Anastagi, distinguendosi per il suo coraggio.

Questo complesso intreccio di reti e di conoscenze testimonia i contatti di El Greco con alcune famiglie nobili del centro Italia, dove il cretese probabilmente si fermò dal viaggio da Venezia a Roma attorno al 1570 e forse vi ritornò in cerca di committenza, dopo essere stato licenziato dalla corte del Cardinale Alessandro dopo il 1572.⁷³²

Un altro *Crocifisso* di El Greco figurerebbe anche in un'altra collezione perugina, quella del canonico Cesare Crispolti, autore della *Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti, la più antica guida di Perugia*, edito nel 1597. Il Crispolti, altro personaggio di rilievo nella Perugia fra il XVI e il XVII secolo, apparteneva anch'egli ad una delle più antiche famiglie nobili cittadine della quale alcuni esponenti avevano fatto carriera ecclesiastica.⁷³³ Fu tra i più indignati per il trafugamento della *Deposizione Baglioni* di Raffaello ad opera del cardinale Scipione Borghese, al quale aveva offerto in cambio due disegni del maestro urbinato. Questa trattativa fu interrotta quando il Crispolti morì poco dopo nel 1608. Se buona parte dei suoi inventari e libri di conti sono andati persi, è stato recentemente ritrovato un elenco dei beni a lui appartenuti, stilato dal governatore pontificio Lorenzo Sarego che lo inviò insieme ad una lettera, in data 16 agosto 1608, al cardinale Scipione Borghese, che evidentemente voleva prendere conoscenza della collezione del Crispolti.⁷³⁴ In tale elenco, *Li migliori quadri che siano nelle pitture del signore Cesare Crispolti*, compare:

*uno sbozzo di Xpo in Croce di mano del Greco a oleo.*⁷³⁵

Il termine *sbozzo* a olio potrebbe indicare un'opera di dimensioni ridotte, caratterizzata dalla pennellata nervosa di El Greco e dal colorismo veneto, che poteva apparire incompleta agli occhi di un amatore d'arte del centro Italia, abituato a vedere esempi dell'arte tosco-romana, o forse si riferiva ad una effettiva opera preparatoria. Non è possibile sapere se si trattasse dello stesso *Crocifisso* a olio su tela citato nell'inventario di Simonetto Anastagi del 1602 o quello donatogli da Danti nel 1578, o ancora, di un'altra redazione oggi perduta.

⁷³² Puppi 2016, pp. 188-201, pp. 192.197.

⁷³³ Von Lobenstein 2007, p. 151.

⁷³⁴ Teza 2001, pp. 56-58.

⁷³⁵ Fumagalli 1996, pp. 143-150, p. 149. La lettera e l'elenco sono conservati in: Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Carte Borghese, 54/5, carte non numerate: lettera di Lorenzo Sarego a Scipione Borghese, Perugia, 16 agosto 1608.

Inoltre, non essendo stato specificato nel documento il tipo di supporto, non si può avere certezza che il *Crocifisso* di Crispolti potesse essere l'olio su tela dell'ex Piasecka Johnson o la versione a olio su rame, oggi in collezione privata in Texas.

19-Deposizione

El Greco, *Deposizione*, olio e tempera su tavola, 36,5x28 cm, ex collezione Broglio, Svizzera collezione privata

El Greco, *Deposizione*, 1571-1572, olio su tela, 28,1x19,5cm, Londra, Collezione privata,

Il tema della Deposizione è stato affrontato da El Greco in queste due tavole (fig. 89-90), appartenenti entrambe in collezioni private. La scena vede il Cristo depresso contornato da numerose figure, nelle quali si riconoscono a destra le tre Marie e ai piedi la Maddalena che regge il braccio cadente di Gesù, detto il braccio della morte, costituendo un rimando alla *Deposizione Borghese* di Raffaello, a sua volta ispirato da un rilievo antico raffigurante la morte di Meleagro.⁷³⁶

Una delle oggettive difficoltà riguardo allo studio di questi quadri è il fatto che ve ne sarebbero altre versioni sparse in collezioni private, spesso confuse fra loro, che hanno reso difficoltoso constatarne il numero esatto.

Inizialmente sono state contate ben quattro diverse redazioni, tutte di simili dimensioni.⁷³⁷ Una quarta con un arco nella parte superiore sarebbe stata venduta da Christies il 19 marzo 1965.⁷³⁸

In riferimento al presunto collocamento della prima *Deposizione* di El Greco, oggi in collezione privata londinese (fig. 90), si crede che sia stato fatto un errore ripetuto poi nel corso degli studi. La tavola in questione venne sempre citata all'interno della cappella del palazzo Reale di Madrid, fino allo scoppio della Guerra Civile nel 1936, ed appartenuta all'impiegato Manuel Asua, il quale affermò che proveniva dalla collezione Salamanca. Ma il dipinto non si trovava nella cappella e non risultava registrato nemmeno negli inventari del *Patrimonio Real* del palazzo Reale, come fu riportato dallo storico dell'arte spagnolo Enrique Lafuente Ferrari. Non è possibile risalire alla collezione Salamanca dato che fu venduta a Parigi fra il 1860 e il 1892. La *Deposizione* in collezione londinese (fig. 90), scomparsa allo scoppio della Guerra Civile e pubblicata nel 1950, si è poi ritrovata nella collezione Broglio a Parigi nel 1956. La vedova Broglio non seppe dire se la sua versione fosse la stessa creduta erroneamente nel palazzo Reale di Madrid. Confrontando le foto delle due si notano piccole variazioni spiegabili con un restauro, facendo propendere che si tratti della stessa opera.⁷³⁹

⁷³⁶ Settis 2013, p. 83-108, a Roma vi erano molti rilievi antichi, in Vaticano, in collezione Barberini, nei musei Capitolini, raffiguranti Meleagro o scene simili a cui El Greco può aver guardato direttamente.

⁷³⁷ Steinberg 1974, pp. 474-477.

⁷³⁸ Christies, 19 marzo 1965, n. 44.

⁷³⁹ Wethey 1974, p. 760.

Un'altra versione, appartenente alla collezione della Contessa vedova de Ibarra, ha solo una foto di bassa qualità. Alvarez Lopera pensa che alcune versioni citate o viste di sfuggita siano in realtà le stesse, riducendone l'incerto numero probabilmente solo a due, anche se lo studioso ha potuto conoscere solo la versione attualmente conservata in collezione privata a Londra.⁷⁴⁰

Al di là delle incertezze riguardo al numero esatto delle versioni, rimane il fatto che in tutte vi è una figura in secondo piano che è stata riconosciuta unanimemente come un ritratto di Tiziano, maestro di El Greco a Venezia, la cui presenza ha alimentato varie riflessioni. L'aver voluto ritrarre Tiziano è forse da intendere come omaggio postumo al proprio maestro da parte di El Greco dopo la scomparsa del cadorino il 28 agosto 1576 a causa della peste.⁷⁴¹ Se così fosse, ciò confermerebbe il ritorno del pittore cretese a Venezia, prima della sua partenza per la Spagna attorno al 1576.⁷⁴² La presenza di Tiziano, anche se può essere ritenuta un omaggio di El Greco al suo maestro, potrebbe essere invece interpretata come la volontà da parte dell'artista cretese di mettere in chiaro l'apprendistato presso la bottega veneziana del Vecellio nell'ambiente romano.⁷⁴³

Gli studi hanno poi discusso la paternità di El Greco per la tavola londinese, incontrando quasi sempre conferme, eccetto Wethey che la giudica, come le altre versioni, di mano di qualche modesto seguace del Theotokopoulos.⁷⁴⁴

La prima *Deposizione* è stata pubblicata nel 1950 (fig. 89) e fu inizialmente collocata già nel periodo spagnolo dove si sommano in El Greco le esperienze venete e romane. L'opera presenta una cromia caratterizzata ancora da zone di colore giustapposte e una torsione delle anatomie apprese dal Tintoretto, allontanandosi però da ogni pretesa naturalistica. Questa svolta verso l'antinaturalismo è stata spiegata con il suo retaggio bizantino e alla mistica spagnola che aveva appena incontrato a Toledo.⁷⁴⁵ Il modello di partenza per questa tavola è la *Deposizione* di Tintoretto nella collezione del Conte Paolo Gerli a Milano,⁷⁴⁶ e mostra l'incontro fra Tiziano e Michelangelo, pur manifestando ancora un attaccamento ai retaggi bizantini.⁷⁴⁷

All'opposto, un'altra interpretazione vede la *Deposizione* di Londra (fig. 90) risalente all'arrivo a Venezia alla fine degli anni sessanta e testimonia l'assimilazione del

⁷⁴⁰ Alvarez Lopera 2007, pp. 80-82.

⁷⁴¹ Pallucchini 1966, pp. 351-371, p. 369; poi ripreso Manzini 1969, p. 94, scheda 18; Steinberg 1974, pp. 474-477; Pallucchini 1981b, pp. 246-271, schede n. 95-106, *Deposizione*, scheda n. 106, pp. 270-271.

⁷⁴² Puppi 1996, pp. 29-35; Puppi 1999b, pp. 103-104.

⁷⁴³ Alvarez Lopera 2007, pp. 80-82.

⁷⁴⁴ Wethey 1962, pp. 182-183, si tratterebbe dell'opera di un imitatore di El Greco, da datare attorno al 1585.

⁷⁴⁵ Fiocco 1951, pp. 117-118, fu Fiocco a segnalargli a Pallucchini, dopo esserne venuto a conoscenza dal suo amico Antonio Mendez Casal già nel 1932; Pallucchini 1950, pp. 58-59, fig. 58; Puppi 1963, p. 42.

⁷⁴⁶ Pallucchini 1952, pp. 47-56.

⁷⁴⁷ Fiocco 1951, pp. 117-118.

colore veneto, qui usato in chiave drammatica, al pari delle coeve *Pietà* di Philadelphia (fig. 91) e della *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Washington.⁷⁴⁸

Il dibattito è poi continuato e ha fatto ricondurre la tavola alla fine del periodo italiano poco prima della partenza per la Spagna, pur ribadendo che tale composizione parte dal manierismo concitato del Tintoretto che El Greco prende ed intensifica in ogni elemento, anatomie, paesaggio e colore per accentuarne la drammaticità. Lo spazio, che era ancora dilatato nelle *Guarigioni del Cieco* e nelle *Cacciate del tempio*, si è qui come ricontratto, come colpito da un'onda di tensione che avvolge tutte le forme.⁷⁴⁹

È poi stato notato che la figura del Cristo altro non è che quella della *Pietà Bandini* di Michelangelo (fig. 93), oggi ora al Museo dell'Opera del Duomo a Firenze ma all'epoca nel giardino di Antonio Bandini a Roma. La sua figura risulta ben integrata nella composizione, riuscendo a coinvolgere tutta la scena, le cui figure in genere tre sono qui raddoppiate a sei. Si comprende che El Greco abbia guardato da vicino al gruppo scultoreo, il che fa presupporre che il quadro sia stato realizzato a Roma.⁷⁵⁰

Secondo Alvarez Lopera, dell'iconografia di queste due tavole raffiguranti la *Deposizione* (fig. 89-90) sono più interessanti le somiglianze con le composizioni della Cappella Paolina. La posizione del Cristo potrebbe essere legata alla *Crocifissione di S. Pietro* di Michelangelo, per via della analoga disposizione circolare dei personaggi mentre il discepolo che sostiene le gambe di Cristo può essere stato preso ed invertito da un'altra figura nella *Conversione di S. Paolo*.

Oltre a questo riferimento, sono poi stati notati vari altri prestiti da fonti grafiche, come molte delle opere di El Greco dimostrano.

I particolari della corona di spine, dei chiodi, di un vaso e di una cesta con le corde potrebbero essere stati presi dalla *Piccola Passione* di Dürer del 1511, che, non presenti nelle rappresentazioni italiane del XVI secolo, deriverebbero anche da una tradizione bizantina. La Maddalena è presa da un'incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante la *Cena in casa di Simone*. Theotokopoulos deve aver avuto in mente anche la *Deposizione* di Tiziano del 1559, oggi al Prado, dove il cadorino stesso si autoritrae nelle vesti di Nicodemo. In aggiunta vi sono personaggi, dei tipi, che ricorrono anche in altre opere del periodo. La figura barbuto è presente anche nell'*Adorazione dei Magi* al Museo Lázaro Galdiano di Madrid o nella *Cacciata dei mercanti dal tempio* (fig. 72) il giovane visto di spalle a sinistra è presente anche nella *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65) e New York (fig. 68), l'anziano con la barba bianca si ripresenterà a Toledo nella *Assunzione* per Santo Domingo El

⁷⁴⁸ Hadjinicolaou 2014, Benaki Museum, p. 153.

⁷⁴⁹ Pallucchini 1966, p. 369; poi ripreso in Manzini 1969, p. 94, scheda 18; Pallucchini 1981b, pp. 246-271, schede n. 95-106, *Deposizione*, scheda n. 106, pp. 270-271.

⁷⁵⁰ Steinberg 1974, pp. 474-477.

Antiguo, il giovane seminudo che sostiene le gambe di Cristo tornerà nella versione tarda di inizio Seicento della *Cacciata dei mercanti dal tempio* della National Gallery di Londra. La serie di tavole non ha alcuna correlazione con quelle spagnole, e hanno, invece, un sapore bizantineggiante. Si possono fare le date 1570-1572 per la vicinanza ad altre opere di questo periodo, come *La Cacciata dei mercanti dal tempio*, le pennellate nervose e bianche per realizzare il modellato rimandano alla versione di Washington e alla *Pietà* di Philadelphia (fig. 91), il cui cielo è molto vicino a quello della *Deposizione* in collezione svizzera (fig. 89). L'altra versione di Londra, è ulteriormente legata alla *Pietà* di Philadelphia per via delle tre croci presenti sul monte Golgota a sinistra, e per la maggiore espressività del gruppo delle sante donne.⁷⁵¹

Il quadro di Londra mostra altre differenze con le altre versioni oltre alle tre croci, vi è la corona di spine a fianco della Maddalena, vestita di verde invece che di blue e di giallo, e la tela in generale mostra un disegno più fine e da toni cromatici del pannello.⁷⁵²

Le due versioni di questa deposizione (fig. 89-90) mostrano, come già è stato sottolineato, una virata stilistica di El Greco, dalle più razionali e italianeggianti *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65) e la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72), volta alla deformazione e alla drammaticità. Questo cambiamento formale potrebbe essere messo in connessione con la “fiammata mistica” ipotizzata da Zeri, prima espressione di quel patetismo religioso che El Greco svilupperà in Spagna ma che appare già in essere nella prima metà degli anni settanta, forse dopo l'incontro con Blocklandt nel 1572, dal quale, sempre secondo Zeri, El Greco apprende alcuni stilemi.

⁷⁵¹ Alvarez Lopera 2007, pp. 80-82.

⁷⁵² Marias 2014, p. 137.

20-Pietà

90-El Greco, *Pietà*, 1572-1573 ca, olio su tavola, 28,9x20 cm, Philadelphia, Museum of Art, the John G. Johnson Collection, inv. 807, firmata in basso a sinistra, DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS [EPOIEI?]

91-El Greco, *Pietà*, 1570-1575, olio su tela, 66x48 cm, New York, Hispanic Society of America

Le due *Pietà* conservate nelle due istituzioni statunitensi, rispettivamente una al Philadelphia Museum of Art (fig. 91)⁷⁵³ e l'altra all'Hispanic Society di New York (fig. 92),⁷⁵⁴ sono sempre state strettamente legate fra loro dalla critica sia dal punto di vista cronologico, sia dal luogo dell'esecuzione. Anche in questo caso, come per la maggior parte delle opere di El Greco ascrivibili al periodo italiano, la loro datazione è stata discussa in rapporto al supposto ritorno a Venezia di El Greco, dopo il licenziamento dalla corte del Cardinale Alessandro Farnese avvenuto nel luglio 1572. La versione di New York, sempre considerata successiva rispetto a quella di Philadelphia, inizialmente venne fatta risalire da Pallucchini agli anni del ritorno a Venezia per la sua forte componente veneziana.⁷⁵⁵

Lionello Puppi ha aggiunto alla tavola di Philadelphia anche la tela dell'Hispanic Society. Entrambe mostrano *il riaccendersi dei moti vorticosi di luce e di colore* che potrebbero essere spiegati solo con un ritorno a Venezia.⁷⁵⁶

La *Pietà* di Philadelphia risalirebbe al periodo veneziano proprio per la tecnica pittorica affine della *Cacciata dei Mercanti dal tempio* di Washington, quando il giovane artista cretese aveva iniziato a liberarsi della tradizione pittorica bizantina e ad assimilare la lezione dei maestri veneziani del tempo.⁷⁵⁷

Non è mancato chi di recente ha collocato la *Pietà* dell'Hispanic Society subito dopo l'arrivo in Spagna, intorno al 1576, facendo leva sulle analogie con i dipinti per Santo Domingo el Antiguo a Toledo.⁷⁵⁸ In contrasto con quanto scriveva Alvarez Lopera per il quale le due *Pietà* devono essere state dipinte in Italia a causa della forte componente michelangiolesca e della vicinanza con la *Cacciata dei Mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72).⁷⁵⁹

⁷⁵³ Philadelphia 1994, p. 240, El Greco, *Lamentation*, John Johnson Collection, inv. 807, si riporta che la *Pietà* è dipinta su rame e databile fra il 1565 e il 1575; Nel sito del museo si afferma che il quadro è su tavola ed è databile agli inizi degli anni settanta del XVI secolo, cfr. <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102629.html>,

⁷⁵⁴ Lenaghan 2000, p. 244, n. 66, datato al 1575 circa, realizzato a Roma forse poco prima della partenza per la Spagna.

⁷⁵⁵ Pallucchini 1953a, p. 17, pp. 24-25.

⁷⁵⁶ Puppi 1995, pp. 251-254; Puppi 1999b, pp. 103-104.

⁷⁵⁷ Gudiol 1982, pp. 27-28.

⁷⁵⁸ Donati 2015, p. 125.

⁷⁵⁹ Alvarez Lopera, 2007, p. 78, *Pietà*, scheda n. 27; Schulz Hänser, *Pietà*, 2012.

Nella esposizione del 2014 a Toledo Fernando Marias ribadisce che tutte e due le Pietà di El Greco risalgono al periodo romano⁷⁶⁰ mentre, nella mostra tenuta nello stesso anno al Benaki Museum di Atene, Nicos Hadjinicolaou ricolloca la *Pietà* di Philadelphia a Venezia, perché vicina dal punto di vista cromatico alla *Cacciata dei Mercanti dal tempio* di Washington e alla *Deposizione* in collezione privata a Londra (fig. 90).⁷⁶¹

Rimane sempre centrale il confronto di El Greco, nonostante il rapporto conflittuale, con l'arte di Michelangelo, e, i due dipinti, si differenziano tra loro per il maggiore legame con il cromatismo veneziano della *Pietà* di Philadelphia.

È stata la Gue Trapier a segnalare le possibili fonti iconografiche a cui El Greco si sarà potuto rifare. Vi era a quel tempo a Roma la *Pietà Bandini*, oggi al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (fig. 93). Per questo è probabile che El Greco abbia dipinto tutte e due le *Pietà* a Roma. La prima versione di Philadelphia presenta sottili pennellate e tonalità preziose che sembrano prese dalla miniatura di Clovio. Le singole figure del compatto gruppo sono unite da ritmiche curve intrecciate. Anche i disegni per la *Pietà Rondanini* e quello per Vittoria Colonna (fig. 94),⁷⁶² oggi all'Isabella Stewart Gardner Museum a Boston, divulgato anche attraverso l'incisione del 1546 di Giulio Bonasone, devono essere stati d'ispirazione per El Greco. La seconda versione a New York ha un impasto cromatico più unitario e un paesaggio meno minaccioso rispetto alla versione a Philadelphia. Per la realizzazione di queste due *Pietà* El Greco potrà anche aver guardato ad alcune fonti grafiche ampiamente presenti nel circolo farnesiano, considerato che nell'inventario di Clovio sono elencate due *Pietà* derivate da Michelangelo, anche se non è dato sapere quali.⁷⁶³

In particolare, guardando l'inventario del miniatore croato e mentore di El Greco a palazzo Farnese, pubblicato a fine Ottocento, figurano riferibili a Michelangelo:

una pietà di mano del sopradetto D. julio et inventione di Michelangelo

e una seconda composizione più complessa:

Una pietà di Michelangelo con tre figure fatte idem id

⁷⁶⁰ Marias 2014, pp. 137-140.

⁷⁶¹ Hadjinicolaou 2014, p. 153.

⁷⁶² Romani 2005, pp.165-167.

⁷⁶³ Du Gue Trapier 1958, pp. 81-83; poi ripreso in Salas 1967, pp. 22; Puppi 1967, p. 15; Brown 1982, p. 88; cfr: Berti 2011, pp. 180-181, scheda n. 3.12; Redondo Cuesta 2010, p. 53.

cioè Clovio stesso. A queste si possono aggiungere altre composizioni che con ogni probabilità possono essere state viste dal pittore cretese durante i suoi due anni di permanenza nel palazzo Farnese a Roma. In particolare:

un deposito di croce inuentione di M.ro Michelangelo ...

sempre copiato dal Clovio, nonché altre disegni raffiguranti la pietà di mano del miniatore stesso.⁷⁶⁴

Un altro tramite a cui El Greco può essersi avvicinato alla composizione michelangiotesca della Pietà, sia quella Bandini quanto il disegno per Vittoria Colonna, sono dei rilievi raffiguranti tale modello diffusi nella Roma del XVI secolo.⁷⁶⁵

Sono stati presi in considerazione altre interpretazioni di derivazione michelangiotesca, come alcune opere degli Zuccari, in particolare il disegno di Taddeo all'Art Institute di Chicago, con tre figure che sorreggono un uomo e che rappresenterebbe una *Deposizione* (fig. 95).⁷⁶⁶ Il foglio mostra una vicinanza con la composizione piramidale delle due *Pietà* di El Greco e può averlo aiutato ad adottare modelli famosi, rielaborandoli in modo autonomo. Anche la *Pietà* di Federico, del 1566-69 circa, per la cappella circolare nel Palazzo Farnese a Caprarola, copia di quella di Taddeo alla Galleria Borghese, potrebbe aver ispirato in qualche modo il cretese per i dipinti di Philadelphia e di New York, pur ammettendo che, tanto Federico quanto El Greco, siano partiti dall'incisione di Dürer con la *Trinità*, modello che il cretese riprenderà per la *Trinità* di Santo Domingo El Antiguo a Toledo.⁷⁶⁷

Tra le fonti di El Greco è stata considerata anche l'incisione di Cherubino Alberti, risalente al papato di Gregorio XIII, tratta dalla *Pietà Bandini*, che potrebbe essere stata un'ulteriore fonte alla quale El Greco avrà potuto guardare.⁷⁶⁸ Il fatto poi che si possano riconoscere nel gruppo statuario di Michelangelo, ora a Firenze, echi dal Laocoonte, uno degli esempi più prestigiosi dell'arte antica, può avere reso il modello michelangiotesco ancora più appetibile agli occhi del cretese.⁷⁶⁹

La versione su tela a New York, manca di precisione in alcuni dettagli anatomici, come il braccio della figura sinistra, ma ha reso più forte l'impatto emotivo della

⁷⁶⁴ Bertolotti 1882, pp. 259-279, per le pietà p. 268, la quarta e la diciottesima dall'alto, p. 269 la diciottesima e la ventiquattresima dall'alto, p. 270 la sedicesima dall'alto, p. 271 la seconda e la quarta dal basso, p. 272, la seconda dall'alto.

⁷⁶⁵ Ekserdjian 2007, pp. 179-180, sebbene l'autore affermi che non ci sono documenti precisi che dimostrino che questi rilievi fossero già in circolazione nella Roma del 1570.

⁷⁶⁶ http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/113059?search_no=1&index=7, 1558 ca, 38,6x27,4 cm.

⁷⁶⁷ Koshikawa 1999, pp. 364-365.

⁷⁶⁸ Casper 2014, pp. 76-81.

⁷⁶⁹ Per il riferimento al Laocoonte si veda: Snow-Smith 1999, p. 423.

scena sacra. La figura della Vergine, che sostituisce il Nicodemo della *Pietà Bandini* nel quale Michelangelo si ritrasse, guarda in alto verso il cielo nella *Pietà* di New York.⁷⁷⁰

Per questa espressione dolente della Vergine della *Pietà* di New York è stata anche chiamata in causa quella presente nel volto della Vergine nella *Pietà di Viterbo* di Sebastiano del Piombo che El Greco potrà aver visto durante il suo viaggio da Venezia a Roma. La versione di New York è quindi da datare almeno dopo il 1570, e forse potrebbe essere ricondotto anche ad un ritorno a Venezia.⁷⁷¹

Tale riferimento al quadro di Sebastiano del Piombo non è invece plausibile per Alvarez Lopera, secondo il quale il quadro di Philadelphia, da datare al 1572-1573, è da accostare al *S. Francesco* della collezione Zuloaga, affine a questa tavola anche per le dimensioni, le stesse di altre del periodo, come l'*Annunciazione* del Prado. Il primo dipinto non deve essere visto come un bozzetto per la versione all'Hispanic Society, la quale, benché più grande della prima, ha dimensioni che la fanno rimanere un'opera da devozione privata. Il quadro mostra comunque alcune incertezze in alcuni elementi, non sono soddisfacenti la mano di San Giovanni e i suoi piedi come se l'artista abbia avuto difficoltà ad integrare nella sua opera un modello predefinito.⁷⁷² Le figure della successiva *Pietà* a New York, del 1574-1575 circa, più matura e monumentale, sembrano quasi anticipare quelle nei dipinti in Santo Domingo El Antiguo a Toledo. L'ipotesi che pertanto possa risalire al primo periodo spagnolo per Alvarez Lopera deve essere respinta a causa della forte componente michelangiolesca e della vicinanza con la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72).⁷⁷³

Christiansen ha notato che le dimensioni della tavola raffigurante la *Pietà* a Philadelphia sono vicine al *S. Francesco riceve le Stimmate* in collezione privata e l'*Annunciazione* al Prado, facendola rientrare in quelle opere devozionali che il cretese riprodusse molte volte per esigenze di mercato in Italia come in Spagna. È probabile che abbia preso da una anonima incisione stampata durante il papato di Gregorio XIII dove il gruppo è sistemato in un paesaggio con il Monte Calvario. Al posto delle tre croci vi sono tre chiodi a simbolo di meditazione. Dal punto di vista iconografico si tratterebbe non proprio di una *Pietà* ma di una *Lamentation*, un compianto, sulla via del sepolcro.⁷⁷⁴

⁷⁷⁰ Christiansen-Burke 2003, pp. 110-111, scheda n. 15; Casper 2014, pp. 76-81.

⁷⁷¹ Fabiański 2002, pp. 33-38.

⁷⁷² Alvarez Lopera 2007, p. 76, *Pietà*, scheda 26.

⁷⁷³ Alvarez Lopera, p.78, *Pietà*, scheda n. 27; Schulz Hänser 2012.

⁷⁷⁴ Christiansen 2003, pp.108-109, scheda n. 14. Si fa menzione di questa incisione ma non si indica nessun riferimento bibliografico.

Si possono aggiungere altre possibili fonti a cui El Greco può aver visto. Proprio un disegno rappresentante una *Pietà* attribuito a Giulio Clovio (fig. 96), conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Louvre, mostra di essere chiaramente ispirato al gruppo scultoreo di Michelangelo che si trovava a Roma. Il foglio, da datarsi agli anni cinquanta e classificato come Deposizione, riprende dalla *Pietà Bandini* (fig. 93) il Nicodemo, sostituito da El Greco dalla Vergine, che sostiene da solo il corpo di Cristo alla base della croce mentre a lato vi sono i due angeli in piedi.⁷⁷⁵ Non si può escludere che questo disegno fosse uno di quegli elencati nel suo inventario ed è probabile che anche questo foglio possa esser stato visto da El Greco durante la sua permanenza a palazzo Farnese, e sia stato d'ispirazione per le due *Pietà* conservate oggi negli Stati Uniti.

Molto discussa è anche la particolare cromia delle due opere e delle differenze che intercorrono fra le due.

La tavola di Philadelphia presenta una cromia che sembrerebbe superare quella della *Cacciata dei Mercanti dal tempio* di Washington. In questa *Pietà* il colore è giocato sui contrasti fra il cielo blu, la figura vestita di giallo a sinistra e il resto dei colori delle altre vesti.⁷⁷⁶

La particolare evanescenza dei colori delle *Pietà* di El Greco è da spiegarsi con la particolarissima rielaborazione da parte dell'artista del tonalismo veneziano, dovuta alla sua formazione bizantina a Creta.

Questo elemento arcaico sarebbe perfino preponderante nei colori della tavola di Philadelphia, mettendo in secondo piano i modelli di Michelangelo e la pittura veneta. L'opera viene pensata quasi come ad un'icona con colori dalle tonalità fluide che paiono dematerializzare le forme e comunicare così un *pathos* astratto.⁷⁷⁷

I colori del dipinto di Philadelphia nel loro contrasto preannunciano già lo stile drammatico che El Greco svilupperà in seguito in Spagna, dove persistono queste strisce *vermicular* (Gudiol) stese sulle campiture di colore per modellarne le forme, specialmente per il panneggio, il paesaggio e il cielo, tecnica poi abbandonata per la *Pietà* di New York. Questa seconda versione dipinta su tela mostra la quasi scomparsa di quelle tipiche tracce cromatiche e presenta forme più compatte e sciolte di una maggiore naturalezza. Il cambio tonale è avvertibile anche nel bianco della veste della figura a sinistra, identificabile con ogni probabilità con San Giovanni Evangelista, che nella versione precedente a Philadelphia è di un colore verde scuro,

⁷⁷⁵ Cionini Visani-Gamulin 1980, pp. 98-99.

⁷⁷⁶ Wethey 1962, volume I, p. 24, volume II, p. 65, scheda n. 101, *Lamentation*, Philadelphia Museum of Art, p. 65, scheda n. 102, *Lamentation*, Hispanic Society; Manzini 1969, schede n. 9a e 9b.

⁷⁷⁷ Rearick 1968, p. 16.

sia per il colore sia per le figure più monumentali, la *Pietà* di New York è costruita con una sintassi più armonica e definita da un modellato più morbido.⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ Gudiol 1982, pp. 27-28.

21-Fontana di Caprarola

97-El Greco (attr.), *Paesaggio della Fontana della Sala d'Ercole*, 1572 ca, Palazzo Farnese, Caprarola

Ai dipinti di El Greco realizzati durante gli anni romani, sarebbe da aggiungere quest'opera a Caprarola che si inserisce nella dibattuta partecipazione dell'artista al cantiere decorativo del palazzo farnesiano, presumibilmente entro l'estate del 1572, quando El Greco dovette lasciare la corte.

La fontana si trova nella Sala d'Ercole (fig. 97) facente parte dell'appartamento d'inverno al piano nobile del Palazzo di Caprarola, fatto erigere dal Cardinale Alessandro. La decorazione della sala venne inizialmente data nella sua completezza a Federico Zuccari⁷⁷⁹ ma in realtà il cantiere era rimasto interrotto per la partenza di quest'ultimo nel 1569. L'attribuzione della sala venne poi data da Partdrige a Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, partendo dai suoi disegni preparatori per gli episodi a lato del riquadro centrale nella volta, raffigurante *Ercole che estrae la sua clava dal terreno, facendo sgorgare una sorgente*, il quale sembra invece essere stato iniziato da Federico e completato da Bertoja una volta subentrato nel 1569. Le pareti laterali della Sala d'Ercole furono invece preparate per essere affrescate fra il gennaio 1572 e il novembre 1573. Nella lettera del 18 luglio 1572 il conte Ludovico Tedeschi racconta al Cardinale Alessandro che il fontaniere Curzio Maccarone è arrivato dal cantiere di Villa d'Este a Tivoli per costruire la fontana. Il *Giovanni Battista scultore* citato dalle lettere sarebbe da identificare in Giovan Battista de' Bianchi, che realizzò i puttini a lato della fontana, e altri busti e teste per altre sale; adesso nel palazzo romano di Campo dei Fiori.⁷⁸⁰ In questa lettera Ludovico Tedeschi fa però anche menzione che:

Col pittore greco [El Greco] ho reiterato l'ufficio fatto seco per prima

Partdrige non aggiunge ulteriori riflessioni in merito, senza legare questo *pittore greco* con il Theotokopoulos.

È solo successivamente che si sottolinea che questa citazione potrebbe, per quanto vaga, implicare una qualche partecipazione di El Greco nel cantiere decorativo del

⁷⁷⁹ Faldi 1962, p. 20; Labrot 1970, p. 134.

⁷⁸⁰ Partdrige 1971, pp. 467-482, nota 61. Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, Inv. no. 116, busta 23; per le sculture di de' Bianchi cfr. Partdrige 1972, pp. 50-62; Il completamento dell'affresco centrale della volta per mano di Bertoja è accettato da Faldi 1981, pp. De Grazia 1991, pp. 81-83.

palazzo allora in svolgimento sotto la direzione del Bertoja,⁷⁸¹ ma quest'ipotesi è stata per lo più considerata poco probabile.

Dalle postille scritte sulla sua copia delle *Vite* vasariane, si comprende che egli visitò certamente la residenza di Caprarola,⁷⁸² ma il problema è che non vi sono prove concrete che consentano di attribuire con certezza delle pitture al cretese. Si può pensare in via ipotetica che lavorò come assistente, ma risulta interessante che la *Santa Veronica*, tenuta da due putti, nella pala di Santo Domingo El Antiguo, sia ripreso dallo scudo, sempre tenuto da due putti, presente nella Sala d'Ercole.⁷⁸³

L'*officio* potrebbe riferirsi potenzialmente a qualsiasi attività o servizio eseguito dal cretese a Caprarola e non necessariamente ad un dipinto, men che meno ad un affresco, tecnica con la quale El Greco non aveva mai avuto dimestichezza.⁷⁸⁴

Se El Greco avesse lavorato a Caprarola attorno al 1572, lo avrebbe fatto sotto la direzione di Jacopo Bertoja ma ciò appare improbabile perché nella lettera del Tedeschi al cardinale Alessandro non è specificato cosa egli volesse dal pittore, inoltre nessuna traccia di El Greco nel cantiere è mai stata trovata ed egli stesso non sembra affatto interessato all'affresco e a quel tipo di cantiere decorativo.⁷⁸⁵

Infine, partendo dal riferimento alla fontana contenuto nella lettera, la mano di El Greco è stata individuata da Maurizio Marini. Con un'altra missiva del 21 settembre 1572 il Tedeschi informa il Cardinale che sono arrivate le tessere per il mosaico della fontana ma il fontaniere Curzio Maccarone è in quel momento a Tivoli, dimostrando che il progetto preparatorio era già stato approntato. L'accenno al pittore greco nella missiva del 18 luglio 1572 starebbe quindi a testimoniare l'attività di Domenico Theotokopoulos a Caprarola, riferita alla costruenda fontana nella Sala d'Ercole. L'ipotesi di Marini è sostenuta dall'analisi stilistica del paesaggio della fontana (fig. 98), il quale per il suo carattere onirico e visionario sembrerebbe anticipare quelli di Toledo. Il paesaggio sullo sfondo è un'immagine onirica che El Greco inserisce nei temi più diversi, come nelle *Crocifissioni* o nel *Laocoonte*. L'*officio* dato al pittore greco non sarebbe altro che il disegno preparatorio usato per il paesaggio a stucchi e a tessere, al quale El Greco avrebbe potuto lavorare anche nella lavorazione a mosaico, tecnica affine all'artista in quanto tipica della cultura bizantina.⁷⁸⁶

In seguito alla scoperta della lettera scritta da El Greco al Cardinale Alessandro, il 6 luglio 1572 dove il pittore esprime il proprio rammarico per essere stato licenziato dal prelado, senza però specificarne il motivo, si è ipotizzato che forse le famose parole di

⁷⁸¹ Brown 1982, p. 81.

⁷⁸² De Salas-Marias 1992, p. 106; Marias 2017b, p. 300.

⁷⁸³ Wethey 1984, p. 172.

⁷⁸⁴ Robertson 1995a, p. 222.

⁷⁸⁵ Robertson 1995b, p. 401.

⁷⁸⁶ Marini, 1996, pp. 43-82, p.66, note 39-40-41; Marini 1999, pp. 131-143, p. 138. A.S.P. Roma, busta 368.

critica al *Giudizio Universale* di Michelangelo, commissionato da Paolo III Farnese, avo del Cardinale, caddero proprio in questo momento. Si ipotizza che El Greco abbia fatto resistenza al suo allontanamento, forse in attesa di una risposta del cardinale che non arrivò mai. Il prelado, invece, dovette ripetere l'ordine di licenziamento al Tedeschi nella lettera di poco successiva del 18 luglio.

Ma il significato di *officio* viene anche interpretato, molto diversamente, non come incarico ma come ordine di licenziamento da parte del cardinale nei confronti del cretese. Secondo questa interpretazione, cade il coinvolgimento di El Greco nella fontana della Sala d'Ercole di Caprarola, cantiere nel quale l'artista, tuttavia, dovette sicuramente transitare.⁷⁸⁷

Negli ultimi anni la proposta di una partecipazione del Theotokopoulos alla fontana della Sala d'Ercole non è più stata accreditata, tranne in una mostra in Grecia nel 2007, dove la si considera solo come ipotesi.⁷⁸⁸

Nello stesso 2007 Alvarez Lopera afferma che non vi è alcuna prova di una qualche attività decorativa di El Greco nel palazzo di Caprarola o di dipinti legati a questa residenza, e ribadisce che il termine *officio* non può essere che interpretato come licenziamento.⁷⁸⁹

Dal punto di vista strettamente stilistico il paesaggio della fontana della sala d'Ercole, detta dell'Amore dormiente, presenta delle chiome di alberi simili a quella degli Unicorni nel giardino dello stesso palazzo di Caprarola, pure realizzata dal maestro fontaniere Curzio Maccarone. La disposizione del fiume e dei profili architettonici presenti nel paesaggio della fontana della Sala d'Ercole sfruttano il passaggio fra il basso e l'alto rilievo per ottenere una profondità prospettica. Il fiume parte dall'alto attraversando una città e un ponte fino ad arrivare al punto in cui sgorga la vera acqua, che cade in una vasca, sopra al puttino addormentato. Rispetto alla fontana del Salone di Villa d'Este a Tivoli, il paesaggio di quella nella Sala d'Ercole a Caprarola mostra maggiore efficacia prospettica e profondità del paesaggio, dovuto al collaboratore di Maccarone, Francesco da Tivoli.⁷⁹⁰

Sia che si ammetta l'attribuzione a El Greco del paesaggio della fontana nella sala d'Ercole oppure no, l'artista fu sicuramente ispirato dalla decorazione a Caprarola, fra il 1570 e il 1572 in pieno svolgimento sotto la direzione di Bertoja.⁷⁹¹

Un ulteriore riscontro dell'importanza del cantiere di Caprarola per El Greco si rintraccia nel *Martirio di San Maurizio* (fig. 99), eseguito dal Theotokopoulos in

⁷⁸⁷ Pérez de Tudela 2001, pp. 175-192; Casper 2007, pp. 21-36. Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano Estero, Roma, busta 367, s.f. Il passaggio a Caprarola è testimoniato dalle postille autografe di El Greco nella sua copia delle *Vite* del Vasari (1568) pubblicate da Marias 1992, p. 106.

⁷⁸⁸ Panayotis 2007, pp. 69-70.

⁷⁸⁹ Alvarez Lopera 2007, I, pp. 85-86.

⁷⁹⁰ Liserre 2008, pp. 69-73.

⁷⁹¹ Ghidiglia Quintavalle 1963, pp. 13-22; De Grazia 1991, pp. 70-83.

Spagna nel 1579 che risente, nell'impostazione spaziale, dell'affresco di Taddeo Zuccari rappresentate *l'Entrata trionfante di Pietro Farnese a Firenze* nella Sala dei Fasti Farnesiani (fig. 100).⁷⁹²

L'eventuale contributo di El Greco al cantiere decorativo di Caprarola potrebbe essere interessante per vagliare la teoria della "fiammata mistica" di Zeri. Gli stessi mesi in cui la fontana veniva costruita nella sala d'Ercole, all'incirca nel corso dell'estate del 1572, coincidono con il lasso di tempo in cui Blocklandt soggiornò in Italia dall'aprile al settembre 1572.⁷⁹³ Lo stile del pittore olandese è sempre stato giudicato particolarmente influenzato da Parmigianino e la conoscenza degli affreschi del Bertoja a Caprarola può avere ulteriormente arricchito questa preferenza. Infine deve essere tenuto in considerazione che anche un artista straniero come Bartolomeus Spranger ebbe modo di operare nella sala, affrescando il paesaggio di uno dei riquadri minori, stando ad un pagamento del luglio 1569.⁷⁹⁴ Nella stessa sala anche un pittore meno noto come Cornelis Loots contribuì, sempre nel 1569, alla decorazione. In precedenza Loots, come Spranger, aveva lavorato anche a Parma, nello specifico nel palazzo del Giardino del duca Ottavio, fratello del cardinale Alessandro, dove vi giunse probabilmente grazie alla duchessa Margherita d'Austria, già governatrice dei Paesi Bassi, che fece confluire vari artisti fiamminghi nella città ducale.⁷⁹⁵ Non è da escludere che anche Blocklandt possa aver raggiunto il circolo del cardinale Alessandro a Roma, passando prima per la Parma di Margherita d'Austria, ed aver perciò incontrato El Greco proprio nel cantiere pittorico di Caprarola, vero e proprio punto di incrocio di diverse correnti artistiche.⁷⁹⁶

⁷⁹² Koshikawa 1999, p. 369, fig. 20. Cfr. Acidini 1998, vol. I, p. 184, fig. 46.

⁷⁹³ Van Mander 2000, p. 254.

⁷⁹⁴ Robertson 1992, nota 179, p. 256, riferita a p. 111. Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, fascio 2096, f. 213.

⁷⁹⁵ De Grazia 1992, pp. 273-274, Loots lavorò fra il 1563 e il 1566 insieme ad altri artisti fiamminghi operanti nelle sale del palazzo del Giardino e nel 1569 lo si ritrova a Caprarola.

⁷⁹⁶ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

22- Ritratto di uomo di Copenaghen

101-El Greco, *Ritratto di uomo*, olio su tela, 1570-1575 ca. 128.5 x 111.6, Copenaghen, Statens Museum for kunst

Il dipinto (fig. 101) fu acquisito per le collezioni reali danesi nel 1761 ed interpretato inizialmente come un autoritratto di Tintoretto. In seguito il pittore Johan Rohde propose il nome di El Greco, nome confermato dopo un esame, nel quale fu scoperta la firma, pur rovinata, del cretese.⁷⁹⁷

La cronologia del ritratto è discussa tra l'ipotetico secondo soggiorno veneziano di El Greco⁷⁹⁸ e il periodo romano intorno al 1575 data la vicinanza con il *Vincenzo Anastagi* della Frick Collection a New York (fig. 102).⁷⁹⁹ In una mostra su El Greco ad Atene nel 1995 il ritratto di Copenaghen è stato collocato prima del Vincenzo Anastagi e dopo il *ritratto di Giulio Clovio* a Capodimonte (fig. 64),⁸⁰⁰ al quale il quadro di Copenaghen è stato sempre messo in confronto con gli altri ritratti italiani noti di El Greco,⁸⁰¹ per analogie stilistiche e dimostra l'assimilazione da parte del cretese dei modelli veneziani.

La profondità psicologica e il grande realismo della testa ha fatto avvicinare il quadro a Jacopo Bassano, all'interno di una messa in scena tipica della ritrattistica veneziana, specialmente di Tiziano.⁸⁰²

L'effigiato è ritratto da El Greco con una forza e un vigore più diretti rispetto ai modelli di Tiziano e il gesto della mano si carica di un forte valore espressivo:⁸⁰³ la mano aperta indica che il ritrattato sta facendo un'affermazione, gesto che si ritrova nel *Ritratto di Pietro Bembo* di Tiziano del 1539, oggi a Washington. L'uomo nel quadro di Copenaghen indossa una sontuosa veste nera e il volume rilegato in pergamena e fiocchi rossi e bianchi, sul quale pone la sua mano, allude alla sua attività di intellettuale.⁸⁰⁴

L'esibizione della sua elevata cultura è sostenuta dalla posa sicura e ferma del personaggio e riflette con ogni probabilità un'aspirazione che anche l'artista El Greco coltivava e che sviluppò nel colto ambiente farnesiano.⁸⁰⁵

⁷⁹⁷ *Royal Museum of Fine Arts, catalogue of old foreign painters*, Copenaghen, 1951, pp. 109-110. Appartenente nel 1755 al Conte di Vence, Marescallo dell'Esercito del Re, e venduto all'asta l'11 febbraio 1761.

⁷⁹⁸ Pallucchini 1953a, pp. 24-25; Hadjinicolau 1995c, p. 539; Puppi 1999b, p. 100

⁷⁹⁹ Bray 2003a, pp. 264-265.

⁸⁰⁰ Hadjinicolau 1995c, p. 540.

⁸⁰¹ Manzini 1969, scheda n. 14.

⁸⁰² Wethey 1962, II, p. 96.

⁸⁰³ Gudiol, 1982, p. 45.

⁸⁰⁴ Bray, 2003a, pp. 264-265; Alvarez Lopera, 2007, II, pp. 99-102, scheda n. 37.

⁸⁰⁵ Casper, 2014, pp. 129-130.

Nella costruzione spaziale di questo ritratto El Greco parrebbe adottare una ripartizione basata su direttrici diagonali, dove si allineano braccia e gesti, secondo una struttura spaziale ricorrente anche in altre composizioni, ed appresa dal Tintoretto.⁸⁰⁶

La questione dell'identificazione del soggetto ritratto è però lungi da essere risolta. Fu inizialmente identificato come Giovan Battista della Porta, studioso e scienziato sulla base della dubbia somiglianza con il ritratto a stampa nel suo libro *De Humana Physiognomonica* del 1586.⁸⁰⁷ Un altro nome che si è considerato è quello di Andrea Palladio, per la somiglianza dell'uomo del dipinto con il ritratto del famoso architetto in una stampa del 1749.⁸⁰⁸

Anche se è certo che El Greco apprezzava Palladio, sottolineò il nome dell'architetto nella sua copia delle *Vite*,⁸⁰⁹ entrambe le proposte, basate sulla fisiognomica dell'effigiato, sono state accantonate.⁸¹⁰ Partendo dal libro di pergamena con fiocchi rossi e bianchi del ritratto di Copenaghen si sono avanzati i nomi di Fulvio Orsini e di Benito Arias Montano, entrambi legati agli ambienti farnesiani. Benito Arias Montano, bibliotecario dell'Escorial visitò palazzo Farnese fra l'estate del 1572 e il 1575 e potrebbe anche essere stato l'intermediario di El Greco per la Spagna. Da ultimo è stato candidato l'avvocato Lancellotti, menzionato dal Mancini nella biografia di El Greco come proprietario di un dipinto del cretese molto vicino, quasi da poter essere scambiato, a Tiziano:⁸¹¹

*venutosene a Roma et in tempo che non v'eran molti huomini e quelli di maniera non così risoluta né così fresca come pareva la sua, pigliò grand'ardire, tanto più che in alcune cose private diede grande sodisfattione, delle quali se ne vede hoggi una appresso l'avvocato Lancilotti, qual da alcuni vien stimata di Titiano.*⁸¹²

Alla professione di avvocato si addicono le vesti sobrie dell'effigiato di Copenaghen.⁸¹³

⁸⁰⁶ Marinelli 1995, p. 356, una struttura simile ricorre anche nel Ritratto del *Cardinale Sandoval y Rojas* a New York, il *San Martino* di Washington e le varie versioni del *San Gerolamo nello studio*.

⁸⁰⁷ Wetthey 1962, vol. II, p. 96, Bray 2003a, p. 264. Alvarez Lopera 2007, II, p. 76.

⁸⁰⁸ Camon Aznar 1950, pp. 75-76.

⁸⁰⁹ Marias 2017b, p. 266.

⁸¹⁰ Bray, 2003a, pp. 264-265. Porta risiedette a Napoli fino al 1579 quando El Greco era già partito per la Spagna e il quadro di El Greco mostra un libro non riferibile con sicurezza all'architettura. Inoltre l'uomo dimostra di essere più giovane del Palladio che alla metà degli anni settanta doveva avere 65 anni circa essendo nato nel 1508. Invece Hadjinicolau 1995c, p. 539, afferma che l'età mostrata dall'individuo nel quadro è compatibile con l'età di Palladio.

⁸¹¹ Bray 2003a, pp. 264-265.

⁸¹² Mancini 1956, p. 230.

⁸¹³ Bray 2003a, pp. 264-265.

Sul riconoscimento dell'effigiato in Andrea Palladio si è trovato d'accordo Puppi, che vi vede attinenza con un ritratto dell'architetto presente alla Rotonda di Vicenza, oggi perduto ma noto attraverso varie riproduzioni ed un'altra effigie dell'architetto di mano di Giovan Battista Maganza al Teatro Olimpico. Da datare al 1572, il ritratto di Copenaghen sarebbe stato eseguito durante il ritorno a Venezia di El Greco, dove avrà potuto conoscere Andrea Palladio. La tesi è sostenuta dalla stima che El Greco provava verso l'architetto, che fu immortalato senza gli attributi tipici del compasso ma con il libro, a testimonianza del ruolo intellettuale svolto dal grande architetto.⁸¹⁴

Il quadro di Copenaghen è stato discusso, ma non esposto, di recente in una mostra tenuta a Vicenza sul ritratto di Andrea Palladio. L'identificazione con il celebre architetto nel dipinto di El Greco viene di nuovo presa in considerazione come un'ipotesi plausibile, pur senza prove definitive. Al contempo è stata esposta una tavola con un presunto ritratto del Palladio, copia di un originale perduto, citato da Vasari, di mano del veronese Orlando Flacco.⁸¹⁵ Proprio nel passo vasariano in cui si accenna a questo ritratto, El Greco, nella copia delle *Vite* in suo possesso, sottolineò il nome dell'architetto.⁸¹⁶ Se l'individuo della tavola fosse in effetti l'architetto, la sua identificazione nel ritratto di Copenaghen verrebbe meno, dato che l'individuo raffigurato nel quadro della mostra a Vicenza presenta una fisiognomica diversa da quella dell'uomo dipinto da El Greco.

Inoltre la figura dell'architetto era stata generalmente raffigurata nel Cinquecento con in mano un attributo specifico della sua professione, quasi sempre un compasso, come nel caso del *ritratto di Jacopo Sansovino* eseguito dal Tintoretto agli Uffizi, o una riga, o, ancora, un elemento architettonico in mano, come un capitello, si veda il *ritratto di Vincenzo Scamozzi* attribuito a Veronese, oggi al Denver Art Museum. Se Tiziano ritrasse Giulio Romano, nel quadro conservato a palazzo Te, con in mano una pianta di un edificio a pianta centrale, l'attributo del libro rimase, invece, un simbolo a prerogativa del committente in quanto rappresentava l'intelletto. Al di là di questi esempi, nella seconda metà del XVI secolo si diffuse anche un modello di ritratto più semplice, dove l'architetto veniva raffigurato senza alcun indizio o attributo, come un altro presunto ritratto del Palladio, oggi in collezione privata a Mosca.⁸¹⁷ Anche

⁸¹⁴ Puppi 1976, p. 26; tesi riproposta in Puppi 2008, pp. 225-226 e accettata da Hadjinicolau 1995c, p. 540, che aggiunge che anche il porta matite a destra del libro può riferirsi alla professione di architetto.

⁸¹⁵ Beltramini 2016, pp. 40-46, la tavola con il presunto ritratto di Palladio, passato sul mercato nel 2009, ricorda i modi del veronese Orlando Flacco, che, come racconta Vasari, ritrasse l'architetto padovano, per una scheda tecnica della tavola cfr. cat. 28 a p. 147. L'identificazione della precisa fisiognomica di Palladio è dettata dal fatto che nel suo *Terzo Libro dell'Architettura*, edito a Venezia nel 1570, non compare il suo volto, al contrario dei suoi contemporanei Vignola, Sansovino e Vasari. Questo ha provocato una lunga sequenza di ritratti veri e presunti, di ricostruzioni ideali, falsificazioni e fraintendimenti.

⁸¹⁶ Marias 2017b, p. 266.

⁸¹⁷ Burns 2016, pp. 97-100, per il ritratto del Palladio a Mosca, cat. 22, p. 35, che mostra un individuo non molto somigliante a quello ritratto nell'altra tavola esposta a Vicenza, cat. 29, p. 40.

quest'ultimo quadro raffigura un individuo dai tratti diversi dall'uomo ritratto da El Greco a Copenaghen, il quale mostra un libro, facendo quindi escludere che possa trattarsi di un architetto. Rimane che le varie ipotesi sono congetturali e, come molte proposte di identificazione che sono state avanzate, si ricollegano all'ambiente farnesiano in cui El Greco operava.

Va rimarcata infine l'abilità di ritrattista di El Greco che continuerà in Spagna.

23- Ritratto di Vincenzo Anastagi

El Greco, *Ritratto di Vincenzo Anastagi*, olio su tela, 188x126 cm, 1575 ca, New York, Frick Collection

Il dipinto, firmato a destra DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS E'POIEI, venne acquistato nel 1913 dalla Frick Collection di New York (fig. 102).⁸¹⁸

La sua cronologia è legata alla questione del presunto ritorno di El Greco da Roma a Venezia intorno poco dopo il 1572 e prima della partenza per la Spagna attorno al 1576.

L'effigiato è il cavaliere dell'Ordine di San Giovanni che si distinse nell'assedio di Malta⁸¹⁹ e nella Battaglia di Lepanto nel 1571.⁸²⁰

La data di nascita dell'Anastagi non è chiara, il Pascoli nelle sue *Vite* scrive che il cavaliere nacque nel 1534,⁸²¹ anche se molte guide riportano l'anno 1531.⁸²² Nel quadro, tuttavia, dimostra un'età approssimativa fra i 40 e i 45 anni e perciò la data di esecuzione può essere collocata fra il 1570 e il 1576, anno in cui El Greco lasciò definitivamente l'Italia per la Spagna.

La firma presente nel quadro è vicina a quella del *San Sebastiano* al Prado, del 1577-78, e per questo è stato ipotizzato che forse El Greco ritrasse l'Anastagi a Malta, fermandosi a metà strada del viaggio da Venezia per la Spagna.⁸²³

Originariamente il quadro presentava una scritta sulla sinistra sotto la finestra che celebrava le gesta di Anastagi e una croce banca sulla sua armatura aggiunte con ogni probabilità nel Seicento ed eliminate nel restauro del 1959 (fig. 103).⁸²⁴

Vi sono anche due pentimenti, la tenda è stata sollevata nel bordo destro mentre la faretra della spada, che seguiva una direzione diagonale verso destra, è stata invertita a sinistra.⁸²⁵

⁸¹⁸ Wethey 1962 pp. 87-88, scheda n. 130.

⁸¹⁹ *Notizie di alcuni cavalieri del sacro ordine gerosolimitano per lettere e belle arti raccolte dal Marchese di Villarosa*, Napoli, dalla stamperia e cartiere del fibreno, 1841, p. 16 consultato on-line:

<https://archive.org/stream/notiziedialcuni00villgoog#page/n25/mode/2up>; Pascoli 1965, pp. 143-147; Bonazzi 1897, p. 20, consultato on-line: <https://archive.org/details/elencodeicavali00bonagooq>; Crowley 2009, pp. 166-172, Vincenzo Anastagi guidava un drappello di uomini al di fuori de la Valletta, che perlustrava il territorio circostante per spiare e monitorare l'assedio dei turchi. Il 7 agosto 1565 il capitano ottomano Mustafa Paşa attaccò Medina ma l'esercito turco cominciò ad arretrare e a vacillare, Anastagi e i suoi uomini avevano attaccato alle spalle il fronte incustodito dei turchi, devastando l'accampamento e distruggendo provviste e armamenti. I turchi travolti dall'effetto sorpresa dovettero ritirarsi.

⁸²⁰ Oldoini 1678, consultabile on-line sul sito della biblioteca di Monaco di Baviera: http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10679503_00384.html pp. 328-329, schermata n. 384; Von Lobstein 2007, p. 136.

⁸²¹ Pascoli 1965, pp. 143-147.

⁸²² *The Frick Collection* 1954, p. 30, n. 68; Ryskamp 1996, p. 55; *The Frick Collection, Handbook of Paintings*, 2004, p. 84.

⁸²³ Wethey 1962 Volume II, pp. 87-88; teoria poi riproposta in Gudiol 1982, pp. 45-46.

⁸²⁴ Wethey, 1962, p. 87; cfr. *Art Studies* 1959, pp. 32-33, fig. 3-4.

Nel catalogo del museo di New York del 1968 si afferma che in un documento ritrovato proprio da Wethey, nell'Archivio di Stato di Perugia, si certifica che l'Anastagi si trovava a Roma nel 1575, essendo stato nominato *Sergente Maggiore* di Castel Sant'Angelo.⁸²⁶

Anche in questo caso lo stile di El Greco ha fatto propendere per un ritorno a Venezia dell'artista poco dopo il 1572. Il documento dell'Archivio di Stato di Perugia attesta la permanenza dell'Anastagi a Roma in occasione della sua prestigiosa nomina a *Sergente Maggiore* ma non ha convinto Lionello Puppi che sostiene fortemente un ritorno del pittore nella città lagunare,⁸²⁷ affermando che il *ritratto di Vincenzo Anastagi*, stilisticamente, non sembra affatto realizzato a Roma, e non sembra necessario legarlo per forza al 1575.⁸²⁸

La posizione di Puppi è isolata, il resto della critica, in seguito al ritrovamento del documento che lega l'Anastagi a Roma nel 1575, ritiene che El Greco fosse a Roma in quell'anno e giudica il ritratto uno dei suoi più riusciti quadri dell'artista.

Solamente Ioannu ha recentemente datato il ritratto al 1572, pur mantenendolo a Roma.⁸²⁹

L'occasione che portò alla commissione del ritratto fu che l'effigiato, già cavaliere di Malta, il 14 maggio 1575, anno del Giubileo, ottenne da Giacomo Boncompagni, figlio naturale del Papa Gregorio XIII, la prestigiosa nomina di *Sergente Maggiore* di Castel Sant'Angelo a Roma, un avvenimento che meritava di essere celebrato.⁸³⁰

L'esecuzione dopo il maggio del 1575 porta il quadro vicino cronologicamente all'*Espolio* nella sagrestia della cattedrale di Toledo, la prima opera documentata del Theotokopoulos in Spagna a metà del 1577.⁸³¹ Nel dipinto toledano si ritrova un personaggio militare alla sinistra del Cristo schernito, la cui armatura è difatti molto vicina per trattamento pittorico a quella del Vincenzo Anastagi a New York.

Il ritratto è stato studiato con particolare attenzione da Alvarez Lopera, che afferma che rispetto al *Giulio Clovio* di Napoli (fig. 64), questo presenta un modello indipendente che guarda al *Ritratto di Militare* di Tintoretto in collezione privata a Venezia. La sobrietà e l'ambiente spoglio, che rimanda ad una cella, possono essere spiegabili con lo stato sociale dell'effigiato, che El Greco volle rendere trasmettendo fermezza, forza e autorità nella sua possente figura che campeggia nello spazio scuro.

⁸²⁵ Alvarez Lopera 2007, pp. 97-99, scheda n. 36.

⁸²⁶ *The Frick Collection* 1968, pp. 303-309, Archivio di Stato di Perugia, Privilegi, bolle, brevi e lettere, VII, fogli, n. 89-90 ; Wethey 1984, pp. 171-178, p. 175, nota 12.

⁸²⁷ Puppi 1984 pp. 133-151; Puppi 1999a, pp. 345-356; Puppi 2007, pp.31-39, p. 31.

⁸²⁸ Puppi 1995, pp. 251-254.

⁸²⁹ Ioannou 2014, p. 134.

⁸³⁰ Davies 2003, pp. 251-253; per Giacomo Boncompagni cfr. Von Pastor 1925, pp. 26-27, nel maggio 1572 venne nominato castellano di Sant'Angelo e nell'aprile 1573 capitano delle truppe pontificie al posto di Marcantonio Colonna; Mesini 1972, p. 157; Borromeo 2000, p. 183.

⁸³¹ Perez Sodano 1914, p. 76 nota 1 e 128, <https://archive.org/stream/notasdelarchivod00prez#page/128/mode/2up>

Inizia in questo quadro la tendenza di El Greco a dispiegare nell'impostazione spaziale delle sue opere contrapposizioni e corrispondenze, come la linea diagonale dei calzoni con quelle dritte delle braccia e dell'armatura, quella che divide il muro dalla parete che coincide con la fine delle calze e l'inizio dei pantaloni, o, ancora, la linea curva della tenda che si affianca con il gomito di Anastagi. Un indizio che potrebbe essere a favore dell'esecuzione a Roma dell'Anastagi è suggerita da Alvarez Lopera quando riporta che forse il quadro si trovava a Roma, alla fine dell'Ottocento, citando una lettera di pittore greco Giorgio Mignaty indirizzata a Carl Justi del 12 aprile 1878, in cui si parla di un ritratto in armatura dato a Tiziano e sul quale era stata trovata la firma del Theotokopoulos.⁸³²

La convinzione che il quadro sia stato dipinto a Roma nel 1575 è stata ribadita da Casper.⁸³³

Anche nelle due più recenti mostre su El Greco, svoltesi in occasione del quarto centenario della morte dell'artista viene ripetuto che l'esecuzione del ritratto del neo eletto Sergente Maggiore di Castel Sant'Angelo implica che il pittore cretese si trovasse a Roma nel 1575.

Fernando Marias in *El Greco of Toledo*, afferma che l'esecuzione del ritratto dell'Anastagi invaliderebbe un immediato ritorno a Venezia e porta a sostegno di questa argomentazione il fatto che il cretese si era iscritto alla Corporazione dei Pittori dopo il licenziamento dalla corte del cardinale Alessandro e che aveva preso a bottega Lattanzio Bonastri da Lucignano.⁸³⁴

Andrea Donati, nella mostra tenuta nel 2015 a Treviso, sfuma leggermente la questione e considera possibile un ipotetico ritorno a Venezia del cretese pur credendo alla presenza del pittore a Roma nel 1575 per ritrarre l'Anastagi.⁸³⁵ Nella stessa esposizione inoltre si mostrano delle tavole facenti parti di un ciborio nella pinacoteca di Bettona, in Umbria. Queste tavole sono state fatte ricondurre alla mano di El Greco per questioni stilistiche ed è probabile che il ciborio sia stato commissionato da Vincenzo Anastagi, che aveva a Bettona la commenda di San Giovanni Battista, chiesa dei Cavalieri di San Giovanni di Malta.⁸³⁶

Di recente una mostra a New York ha messo a confronto il *ritratto di Vincenzo Anastagi* con quello di Giacomo Boncompagni dipinto da Scipione Pulzone un anno

⁸³² Alvarez Lopera 2007, pp. 97-99, scheda n. 36.; crf: Justi 1897, pp. 177-184. Il passo della lettera è riportato a nota 2, pp. 178-179.

⁸³³ Casper 2007, pp.21-36: da questa tesi di dottorato si sviluppò il libro di Casper 2014 dove però la questione dell'Anastagi viene elusa.

⁸³⁴ Marias 2014, p. 132.

⁸³⁵ Donati 2015, p. 110.

⁸³⁶ Lovato 2015, pp. 281-289, lo stile ancora bizantineggiante delle tavole, raffiguranti *Cristo e i quattro Evangelisti*, le farebbe oscillare fra il 1567 al 1576, includendo anche il soggiorno veneziano. Le figure dei santi sono da confrontare con quelle ricamate nel piviale di *Sant'Agostino* presente nel *Entierro del Conde de Orgaz* del 1588.

prima, nel 1574 (fig. 104). L'analisi fatta riflette sull'iconografia del ritratto militare che celebra le doti di sovrani e condottieri, incentrata in una raffinata descrizione di ogni singolo dettaglio dell'armatura metallica, facendo notare che El Greco invece, pur mantenendo la posa imponente della massiccia figura del cavaliere di Malta, espressione della sua indole battagliera, ignora ogni precisa descrizione delle tipiche decorazioni a rilievo presenti sulle armature da parata dell'epoca e valorizza l'ampio riflesso sulla corazza dell'Anastagi, con un sapiente uso della luce, la resa dell'incarnato inscurito dal sole e le strisce di capelli grigi intese a comunicare allo spettatore le vicissitudini del condottiero, senza ricorrere alle convenzioni della ritrattistica di stato.⁸³⁷

Il paragone tra i due ritratti, all'incirca coevi, di El Greco e Scipione Pulzone, può essere utile anche per sostenere la datazione dell'Anastagi al 1575 e la presenza a Roma in quell'anno di El Greco: il pittore cretese avrà guardato al modello di uno dei ritrattisti più in voga all'epoca tanto più in questo caso in cui l'effigiato del Pulzone era un personaggio illustre come Giacomo Boncompagni al quale l'Anastagi era legato e che gli aveva fatto ottenere un significativo successo professionale.

L'abilità di ritrattista di El Greco è stata ribadita dagli studi spagnoli, i suoi ritratti del periodo italiano sarebbero stati esempi di grande importanza per l'arte spagnola. A dimostrazione di ciò la posa del Vincenzo Anastagi si riscontra nel ritratto *El Bufon llamado Don Juan d'Austria* di Velazquez, databile al 1635 oggi al Prado.⁸³⁸

Il ritratto di Vincenzo Anastagi comporta un ulteriore spunto di ricerca, che potrebbe fare luce sui complessi intrecci di conoscenze e committenti italiani di El Greco, che porta al nome di Simonetto Anastagi. Nella sua collezione figura una *Santa Caterina* di Arrigo Fiammingo, già attivo nella Cappella Sistina proprio nel 1572 quando Blocklandt la visitò, al quale gli era stato commissionato *Un tempo di Diana con la storia di S. Paolo*.⁸³⁹

Se Vincenzo e Simonetto fossero parenti è stato oggetto di speculazioni ma la questione è rimasta aperta per molti anni.⁸⁴⁰

Stando all'albero genealogico della famiglia Anastagi, conservato nella Biblioteca Augusta di Perugia,⁸⁴¹ si è potuto verificare che Vincenzo era cugino di secondo grado di Simonetto, il che giustifica perché nella sua collezione conservasse:

una portiera a l'uscio con l'arme delli Anastagi.⁸⁴²

⁸³⁷ Park 2014, pp. 11-42; il ritratto di Giacomo Boncompagni è stato discusso, anche se non esposto, nella mostra dedicate a Scipione Pulzone nel 2013. Pulzone si rifà agli esempi di *Stefano Colonna* del Bronzino, e di *Francesco II Colonna* di Girolamo Siciolante da Sermoneta cfr. Vannugli 2013, p. 35.

⁸³⁸ Garrido Pérez-García Maiquez 2015, pp. 106-107.

⁸³⁹ Sapori 2007, p. 60, nota 27 a p. 69 e p. 62, nota 38 a pp. 69-70.

⁸⁴⁰ Puppi 2016, pp. 188-201, pp. 192-197.

⁸⁴¹ Comunicatomi dal bibliotecario Dott. Emilio Ravaioli che ringrazio per la sua gentile disponibilità.

Simonetto deve avere avuto certamente modo di ammirare il ritratto del cugino Vincenzo realizzato da El Greco nel 1575 e deve essersi interessato dell'arte molto particolare del cretese. Questo spiega perché Ignazio Danti gli inviò in dono un *Crocifisso* di El Greco nel 1578.⁸⁴³

Inoltre Simonetto intratteneva relazioni con Antonio II Brancaleoni, conte di Piobbico, il cui ritratto, oggi in collezione londinese (fig. 62), è attribuito a El Greco da Lionello Puppi, e in contatto con Vittoria Farnese, duchessa d'Urbino e sorella del cardinale Alessandro. Il ritratto, da datare al 1570, sarebbe stato eseguito in una sosta nelle Marche durante il viaggio da Venezia a Roma in attesa di entrare nella corte farnesiana del cardinale Alessandro, delimitando così il viaggio via terra attraverso il centro Italia, passando per le Marche e conseguentemente in Umbria, prima di giungere a Roma. Il legame fra i Brancaleoni e gli Anastagi riesce a contestualizzare meglio il complesso intreccio di conoscenze e di committenti del centro Italia a cui El Greco si è rivolto e che finora è rimasto nell'ombra e trascurato dagli studi sul periodo italiano del cretese. Antonio II deve aver conosciuto Vincenzo Anastagi visto che anch'egli combatté a Lepanto contro i turchi e che suo figlio Bernardo Brancaleoni fu al servizio proprio di Giacomo Boncompagni.⁸⁴⁴

Si può quindi ipotizzare che El Greco sia giunto in contatto con Vincenzo Anastagi tramite i Brancaleoni, dopo aver eseguito il ritratto di Antonio II durante il viaggio da Venezia per Roma.

⁸⁴² Galassi 2014, pp. 283-304, p. 298, nota 34 (33) ASPg, Notarile, not. Giulio Masci, prot. 2671, c. 210v.

⁸⁴³ Saporì 1983, p. 79, nota 19 a p. 84.

⁸⁴⁴ Puppi 2016, pp. 192-197.

-Giovanni de' Vecchi

24-San Girolamo

Giovanni de' Vecchi, *San Girolamo*, Roma, 1573, 260x160 cm, olio su lavagna, Roma, Santa Maria in Aracoeli

Il dipinto (fig. 109) è storicamente documentato da Celio⁸⁴⁵ e da Baglione.⁸⁴⁶ Se gli affreschi nella volta della cappella con la *Storie di San Girolamo* risultano poco leggibili, del quadro, un olio su lavagna, si conserva un disegno preparatorio agli Uffizi (fig. 110).⁸⁴⁷

Inizialmente si era pensato che la pala con *San Girolamo* fosse andata perduta, in realtà era stata coperta da un altro dipinto ottocentesco, poi rubato.⁸⁴⁸ Questa pala, dipinta da Fran von Rodhen con *San Bonaventura con la Madonna fra gli angeli*, risale al radicale restauro della cappella iniziato nel 1875, quando anche gli affreschi della cappella vennero rifatti da Ludovico Seitz.⁸⁴⁹ La sua opera ha cancellato gli affreschi di Giovanni de'Vecchi alle pareti e sulla volta, già molto deteriorati nel 1736 come testimonia F. Casimiro nel *Memorie storiche della chiesa e convento in Aracoeli*.⁸⁵⁰

Il quadro è stato datato attorno al 1573, anno nel quale la famiglia Delfini risulta titolare del sepolcro,⁸⁵¹ dato che questo anno è iscritto sulla tomba di Mario Delfini, committente del restauro e della decorazione della cappella, facendo collocare questo quadro a prima dell'*Adorazione dei pastori* in Sant'Eligio degli Orefici (fig. 115) e degli affreschi a Caprarola, degli anni 1574-1575.⁸⁵²

Un'altra datazione riguardo alla pala con *San Girolamo* giace poco prima, all'incirca al 1571-1572. La data del 1573 segnalerebbe la consacrazione della cappella già completata, ma dei lavori di rifacimento avvenuti nell'adiacente cappella della Pietà fra il 1571 e il 1572 fa pensare che anche la cappella Delfini fosse stata rifatta in questi anni, facendo arretrare di poco tempo i lavori di decorazione di de'Vecchi, inclusa la pala.⁸⁵³

⁸⁴⁵ Celio 1967, p. 54, nota 153 a p. 66.

⁸⁴⁶ Baglione 1642, pp. 127-128.

⁸⁴⁷ Roli 1964, p. 49.

⁸⁴⁸ Pinelli 1977, p. 56, scheda n. 1; Pinelli-Uguccioni 1991, pp. 539-542.

⁸⁴⁹ Carta-Russo 1988, pp. 198-201.

⁸⁵⁰ Heidemann 1982, pp. 125-127, p. 126.

⁸⁵¹ Roli 1964, p. 49

⁸⁵² Pinelli 1977, p. 56.

⁸⁵³ Heidemann 1982, p. 125.

È probabile che il de'Vecchi abbia ottenuto questa commissione dalla famiglia Delfini grazie al bibliotecario del cardinal Alessandro, Fulvio Orsini, dato che quest'ultimo era stato chierico a San Giovanni in Laterano sotto la protezione del canonico Gentile Delfini, anch'egli insigne studioso e collezionista.⁸⁵⁴ Lo stesso Orsini scrisse la dedica sull'arco trionfale della chiesa, posta probabilmente prima del 1575, che celebra la vittoria di Lepanto e il comandante Marcantonio Colonna. Quest'ultimo venne festeggiato in una solenne cerimonia proprio all'Aracoeli nel dicembre 1571 e gli fu anche venne dedicato il soffitto intagliato, che mostra il suo stemma, quello di Gregorio XIII e dei trofei turcheschi, completato all'incirca entro il 1574.⁸⁵⁵

Lo stile di Giovanni de'Vecchi mostra la tendenza a riformare l'ortodossia toscoromana del disegno verso un senso cromatico del contrappunto chiaroscuro, insolitamente veneto, negli squarci del paesaggio.⁸⁵⁶ Quest'ultimo presenta una sensibilità cromatica che si riscontra anche nel paesaggio della *Pietà* del de'Vecchi, già in collezione Zeri (fig. 128). Tali caratteristiche rimandano all'opera di Girolamo Muziano, del quale de'Vecchi ha anche seguito il michelangiolo attenuato e "purgato" in chiave controriformistica della figura del santo.⁸⁵⁷

Del *San Girolamo* di de'Vecchi è stata realizzata una copia in collezione Lemme (fig. 111), data da Röttgen alla mano di Raffaellino da Reggio, tesi accettata da Mina Gregori e da Federico Zeri, che segnala altre copie presenti a Pamplona, collezione Buendia, data a Orazio Borgianni, un'altra di autore sconosciuto nella Saint Meinrad Archabbey negli Usa e altre due versioni sempre in Spagna, date erroneamente a Cesare D'Arpino.⁸⁵⁸ Un disegno che ricalca il San Girolamo dell'Aracoeli si troverebbe all'Accademia Albertina di Vienna, dove è conservato con il nome di Cavalier d'Arpino (fig. 112). Raffaellino lavorerà di lì a poco insieme al de'Vecchi nella Sale del Mappamondo e degli Angeli a Caprarola.⁸⁵⁹

Più recentemente il michelangiolo nell'opera di de'Vecchi è stato discusso da Patrizia Tosini riguardo al *San Girolamo* come un recupero dei modelli del Buonarroti, pur unendolo a quel primitivismo di sapore neoquattrocentesco in auge in quegli anni. La posizione del *San Girolamo* all'Aracoeli rimanda a quella di Aman affrescato da Michelangelo nella volta della Cappella Sistina, con una anatomia però

⁸⁵⁴ Ranuccio Farnese, fratello di Alessandro, aveva avuto come vicario un canonico della basilica di San Giovanni in Laterano, Gentile Delfini, che gli fece conoscere Fulvio, figlio illegittimo di un Orsini, cfr. Del Vecchio 1972, p. 108; Cellini 2010, p. 249.

⁸⁵⁵ Anderson 2013, pp. 131-155.

⁸⁵⁶ Roli 1964, p. 48.

⁸⁵⁷ Pinelli 1977, p. 56; Knork Ezernieks 2013, p. 220.

⁸⁵⁸ Röttgen 1998, pp. 199-200; Röttgen 2008, scheda n. 1, pp. 4-5. Olio su tela, cm 210-100, Ariccia palazzo Chigi, collezione Lemme, inv. CL 1.

⁸⁵⁹ Antonio Pinelli 1977, p. 56.

flaccida e senza forza. Il de'Vecchi si è anche basato sulla drammaticità espressiva di Michelangelo usando dei toni cromatici presi a prestito dalla pittura veneziana. La particolare fusione fra arte michelangiolesca e colore veneto deve essere stata di un certo effetto sull'arte romana della fine del Cinquecento, a testimonianza di ciò, oltre alla già citata copia in collezione Lemme, per la quale è da escludere per la studiosa il nome di Raffaellino da Reggio, sono presenti altre derivazioni del San Girolamo. Fra queste un si trova all'Escorial, forse di mano di Vespasiano Strada, e altre difficilmente valutabili, nella Cattedrale di Montabaun.⁸⁶⁰

Oltre al *San Girolamo* della cappella Delfini è presente un altro dipinto di Giovanni de'Vecchi, rappresentante l'episodio miracoloso di *San Diego di Alcalà che risana un cieco*, nella stessa chiesa dell'Aracoeli collocato nella cappella Cenci (fig. 113). Zeri, che la data al 1570-1572, vede in questa pala una prima manifestazione di quella trasformazione, già avviata nel clima artistico di Roma, del linguaggio *ultralirico e bruciante* di El Greco, tanto da rendere lecito l'ipotetico scambio intercorso fra il cretese e il pittore di Borgo Sansepolcro, facente parte dell'idea della "fiammata mistica" teorizzata da Federico Zeri.⁸⁶¹

Il *San Diego che risana un cieco* della cappella Cenci sarebbe quindi molto vicino al *San Girolamo* della cappella Delfini. La consacrazione della cappella Cenci nel 1610 non invaliderebbe la datazione del San Diego agli inizi degli anni settanta dato che la volta venne affrescata da Avanzino Nucci, probabilmente negli stessi anni in cui de'Vecchi realizzò il dipinto, mentre fu Vespasiano Strada ad affrescare le pareti agli inizi del XVII, quando fu considerata completa e perciò consacrata.⁸⁶²

La ricostruzione della cronologia però non sarebbe plausibile dato che il santo spagnolo, San Diego da Alcalà, venne canonizzato solo nel 1588 da Sisto V su richiesta di Filippo II. Inoltre F. Casimiro nel *Memorie istoriche della chiesa e convento in Aracoeli*, del 1736, riporta che i Cenci ottennero il permesso dai francescani di ridecorare la loro cappella e di intitolarla a San Diego nel 1597, anno al quale dovrebbe risalire con più probabilità il dipinto di de'Vecchi.⁸⁶³

Nella stessa chiesa dell'Aracoeli si possono notare vicinanza stilistiche della *Pietà* di El Greco (fig. 91-92) con la *Pietà* di Marco Pino nella adiacente cappella Mattei del 1572 circa (fig. 114).⁸⁶⁴ Infine è stato notato che il *San Girolamo* di de'Vecchi potrebbe essere stato un esempio cui El Greco si è ricordato per il suo successivo *San Girolamo*, oggi alla National Gallery di Washington, così come il *San Sebastiano* di

⁸⁶⁰ Tosini 2016, p. 103.

⁸⁶¹ Zeri 1979, p. 56.

⁸⁶² Roli 1964, p. 49; Moscone 1976, pp. 265-266.

⁸⁶³ Pinelli 1977, nota 19, p. 64; per una sintesi del *San Girolamo* e del *San Diego* cfr. Erwee 2014, pp. 344-348 e Erwee 2015, pp. 192-196.

⁸⁶⁴ Carta-Russo, 1988, pp. 198-201; Erwee 2014, p. 346 e Erwee 2015, pp. 192-196, vedi scheda 20.

Palencia, spesso legato alla Vittoria di Michelangelo, ma anch'esso vicino al quadro dell'Aracoeli. Questo punto di contatto fra i due potrebbe far parte dell'incontro ipotizzato anni fa da Federico Zeri.⁸⁶⁵

⁸⁶⁵ Tosini 2016, pp. 115-116.

25- Adorazione dei pastori

Giovanni de'Vecchi, *Adorazione dei pastori*, 1574, affresco, Roma, Sant'Eligio degli Orefici

L'opera in Sant'Eligio degli Orefici (fig. 115) è una delle poche di Giovanni de'Vecchi ad avere una datazione certa, essendo documentata al 1574:

*Addì 21 aprile 1574, Joannes quondam Francisci de Vecchis de Burgo S. sepulchri, pictor, fa patti per dipingere una Nascita nella chiesa di S. Eligio, quale opera deve terminare per il prossimo Natale.*⁸⁶⁶

L'affresco è però oggi in cattivo stato di conservazione a causa delle continue esondazioni del Tevere, sul quale la chiesa di Sant'Eligio degli Orefici vi si affaccia.⁸⁶⁷ L'*Adorazione dei pastori* in questa chiesa è citata per la prima volta da Giovanni Baglione.⁸⁶⁸

Il dipinto non è poi stato molto approfondito se non per essere accennato nel catalogo delle opere del pittore.⁸⁶⁹

Degna di nota è la riflessione di Hermann Voss che notò che il de'Vecchi in questo affresco dimostrerebbe un avvicinamento a Taddeo Zuccari, per una certa naturalezza e vivacità delle figure.⁸⁷⁰

L'opera è caratterizzata da una spazialità appiattita, dove i fondali e lo sfondo sono sovrapposti, nel quale è rappresentata a destra una fantasiosa veduta di Roma con una statua rappresentante la *Nike* con una corona di alloro. Si tratterebbe di una rievocazione dell'antichità tipica dell'opera di Polidoro da Caravaggio e di Marco Pino da Siena. La figura del pastore con il putto che vi si aggrappa quasi intimorito è presente anche nel *San Diego che risana un cieco* nella cappella Cenci all'Aracoeli,

⁸⁶⁶ Churchill 1912, p. 128, Non si indica però il nome del fondo dell'archivio in cui si trova tale documento. L'esatta collocazione viene riportata da Delfini 1983, p. 159 e p. 166, 1574-1575, Giovanni de'Vecchi è pagato per avere eseguito un affresco nella cappella del Presepe, Archivio dell'università degli Orefici, Entrate ed Uscite, 1563-1609, f. 18 e seg.

⁸⁶⁷ Salvo 1995, p. 15. Già il 15 settembre 1575 il Tevere straripò, raggiungendo i 18, 90 m a Ripetta, facendo sì che la chiesa mostrasse i primi segni di cedimento; Bettini 1984, p. 186, giustifica i restauri del 1575 per la cattiva esecuzione dei lavori; un'immagine meglio definita dell'affresco si trova in fototeca Zeri fig. 116.

⁸⁶⁸ Baglione 1642, p. 128.

⁸⁶⁹ Moscone 1976, pp. 265-266; Pinelli 1977, pp. 49-85; Mangia Renda 1984, p. 191; Pinelli-Uguccioni 1991, pp. 539-542; Voce *Vecchi, Giovanni de'*, in *The Dictionary of Art* 1996, pp. 101-102; Erwee 2014, pp. 147-148 e Erwee 2015, pp. 90-91.

⁸⁷⁰ Voss 1994, p. 329.

che per motivazioni stilistiche sarebbe cronologicamente vicino all'Adorazione di Sant'Eligio.⁸⁷¹

È poi stato precisato che il quadro con *San Diego* deve essere postdatato alla fine degli anni novanta del XVI secolo, negli anni della maturità del pittore di Borgo Sansepolcro. Secondo le fonti, la cappella dell'Aracoeli venne fatta ridecorare dalla famiglia Cenci a partire dal 1597, dedicandola a San Diego, che era stato fatto canonizzare da Sisto V soltanto nel 1588 su richiesta di Filippo II.⁸⁷²

L'*Adorazione dei pastori* di de'Vecchi è stata giudicata come un tipico prodotto della maniera, sull'esempio di Taddeo Zuccari e di Vasari.⁸⁷³

L'affresco in Sant'Eligio dimostrerebbe in effetti un riavvicinamento del pittore ai modi di Taddeo Zuccari, forse perché de'Vecchi attorno al 1574 era già attivo nei cantieri farnesiani nella Sala del Mappamondo nel Palazzo di Caprarola. Oltre a ciò, deve essere inoltre presa in considerazione l'influenza di un'*Adorazione dei Magi* dipinta da Federico Zuccari nel 1569 nella stessa chiesa, che a causa delle inondazioni del Tevere venne già restaurata dallo stesso nel 1594, e, infine, definitivamente sostituita da un'altra *Adorazione dei Magi* affrescata da Giovanni Francesco Romanelli nel 1639. Della composizione di Federico rimane una stampa di Jacob Matham (fig. 117),⁸⁷⁴ che rende l'idea con cosa de'Vecchi poté confrontarsi quando realizzò la sua nel 1574. La stampa, tratta dall'opera perduta di Federico, mostra una composizione simile con i personaggi in primo piano e uno sfondo con delle rovine ma il de'Vecchi mostra di averla rielaborata in un dinamismo concitato che rompe la classica compostezza di Federico, traendo spunti, come si è già accennato, più dal fratello maggiore Taddeo, inserendovi un realismo di genere nei pastori simile a scene elaborate e copiate di Taddeo. Un disegno, dato a Ventura Salimbeni ma attribuito a Giovanni de'Vecchi dalla Tosini, con un'*Adorazione dei pastori e dei Magi*, conservato alla Pierpont Morgan Library (fig. 118), è probabilmente stato una prima idea per l'affresco, poi eseguito con solo le figure dei pastori.⁸⁷⁵ Il sito dell'istituzione newyorkese conferma il disegno come di Giovanni de'Vecchi.⁸⁷⁶

È però nella stampa di Matham che si notano le due figure femminili, probabilmente due sibille, poste ai lati dell'arcata che incorniciava l'affresco con l'Adorazione di

⁸⁷¹ Roli 1964, pp. 49-50; Delfini 1983, p. 166; per Grassi 1971, p. 177 il *San Diego* all'Aracoeli ben rappresenta la pittura sofferta e cupa di de'Vecchi, ed è da accostare all'affresco nella stessa chiesa con *La Madonna liberatrice dalla peste*, della fine del XVI secolo.

⁸⁷² Pinelli 1977, nota 19, p. 64.

⁸⁷³ Grassi 1971, p. 176 che lo definisce fortemente manierista e poco riuscito, molto lontano dalla pittura religiosa più patetica e deformante che il de'Vecchi svilupperà in seguito.

⁸⁷⁴ Bartsch, n. 4, 1980, p. 209.

⁸⁷⁵ Tosini 1994, p. 307, in particolare nota 28; Knorn Ezernieks 2013, p. 140.

⁸⁷⁶ <http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=142970>

Federico Zuccari, e che sono poi state riprese anche da Giovanni de'Vecchi per questa *Adorazione dei pastori*. L'idea di aggiungere queste figure a coronamento dell'affresco è dovuta quindi a Federico.

È difficile affermare quanto il de'Vecchi si sia basato sulle sibille oggi perdute dello Zuccari dato che anche queste sono state rifatte dal Romanelli.⁸⁷⁷

Oltre al disegno alla Pierpont Morgan Library per questa *Adorazione dei pastori*, vi sarebbe un altro disegno preparatorio, attribuito al de'Vecchi e conservato a Marsiglia che mostrerebbe una composizione simile. In particolare il gruppo di figure di pastori a destra sembrano esser stati mantenuti nell'affresco, mentre erano appena abbozzati nel disegno di New York.⁸⁷⁸ Al di là delle motivazioni stilistiche, non pienamente convincenti, il foglio ha solamente una vicinanza con composizioni simili diffuse in quel momento non necessariamente riferibile per questo affresco. Pur mantenendo il dubbio sulla paternità di de'Vecchi, il disegno dimostra un elemento in comune con il cantiere di Caprarola, dove de'Vecchi iniziò a lavorare proprio nel 1574. La figura del pastore a sinistra che si aggrappa al bastone rimanda a quelle figure simili affrescate dal Bertoja nella volta della sala d'Ercole a Caprarola verso il 1572, figure che il de'Vecchi potrà aver visto verso il 1574 quando iniziò ad affrescare la sala del Mappamondo.

Gli studi hanno sottolineato la vicinanza di de'Vecchi all'arte nordica, in particolare, in una spazialità profonda e affollata di figure, coincida con lo stile delle scuole di Utrecht e di Harleem negli stessi anni.⁸⁷⁹

Un ipotetico modello di un artista d'oltralpe, può essere rintracciato in un disegno di Joachim Beuckelaer, e già attribuito a Pieter Aertsen, alla Kunsthalle di Amburgo (fig. 119). Il foglio è preparatorio per una vetrata di una finestra gotica e rappresenta un '*Adorazione dei pastori*, nella quale si trovano affinità con quella di de'Vecchi.⁸⁸⁰

La composizione di de'Vecchi in Sant'Eligio sembra aver fatto ispirato l'autore ancora anonimo della *Natività con San Gregorio*, affrescata nella cappella della villa di Marco Sittico Altemps a Mondragone fra il 1576 e il 1585.⁸⁸¹

⁸⁷⁷ Delfini 1983, p. 159 e p. 166

⁸⁷⁸ Nicola Ezernieks 2013, pp. 142-143.

⁸⁷⁹ Tosini 1994, p. 316.

⁸⁸⁰ http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/joachim-beuckelaer-pieter-aertsen/die-anbetung-der-hirten?artist=Beuckelaer%2C%20Joachim&get_filter=work_search&offset=0

⁸⁸¹ Guerrieri Borsoi 2012, pp. 120-123 e tav. 6 a p. 133, di incerta attribuzione. Nei pagamenti per la decorazione della cappella, fra il 1575 e il 1576, figura il nome di Guidonio Guelfi dal Borgo, nativo proprio di Sansepolcro come de'Vecchi, ma il catalogo delle sue opere è sostanzialmente sconosciuto, impedendo una possibile sua attribuzione per questo affresco, vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

26-Sala del Mappamondo-sala degli Angeli

Giovanni de'Vecchi, (attr), 1574-1575, *Allegorie della Giudea*, Caprarola, Sala del Mappamondo

Giovanni de'Vecchi, (attr), 1574-1575, *Allegorie dell'Italia*, Caprarola, Sala del Mappamondo

L'attività di Giovanni de'Vecchi nel Palazzo Farnese di Caprarola è affermata per la prima volta dal Baglione, il quale però ne fa un breve accenno senza descrivere a quali parti lavorò, né scendendo nei particolari.⁸⁸²

È soltanto nel 1935 che Baumgart ritrovò in collezione privata e pubblicò la *Caprarola*, poemetto datato fra il 1585 e il 1589 e dedicato al Cardinal Alessandro Farnese⁸⁸³ dall'autore Aurelio Orsi, erroneamente trascritto dal Baumgart come "Ameto Orti".⁸⁸⁴

È in questo manoscritto che si specificano i nomi dei vari artisti che si susseguirono nel cantiere decorativo del palazzo. Aurelio Orsi cita, lodandone il lavoro, Taddeo e Federico Zuccari, Jacopo Bertoja e Giovanni de'Vecchi da Borgo Sansepolcro.⁸⁸⁵ Quest'ultimo è menzionato come autore della decorazione della Sala del Mappamondo, dove appare la data 1574 fra le grottesche⁸⁸⁶ e della contigua Sala degli Angeli, nella quale è affrescato il 1575.⁸⁸⁷

Ma Giovanni Baglione racconta che anche Raffaellino Motta da Reggio Emilia, detto Raffaellino da Reggio, fu attivo nel palazzo di Caprarola. Stando alle parole del biografo, Raffaellino fu portato proprio dal de'Vecchi come aiutante a Caprarola, dove dipinse dei satiri talmente belli che furono lodati dal cardinale Alessandro. Questo suscitò la gelosia del de'Vecchi e, dopo degli evidenti dissapori, Raffaellino abbandonò il cantiere.⁸⁸⁸

L'artista di Reggio avrebbe quindi partecipato in qualche modo agli affreschi riferiti altrettanto genericamente al pittore di Borgo Sansepolcro. Questo ha aperto un lungo dibattito attributivo, a carattere squisitamente stilistico, per distinguere la mano di Giovanni de' Vecchi da quella di Raffaellino da Reggio negli affreschi delle due

⁸⁸² Baglione 1642, p. 127.

⁸⁸³ Baumgart 1935, pp. 1-2, si tratta di un manoscritto di 240 strofe in 126 pagine, conservato dal custode del Palazzo Farnese di Caprarola. Nel 1907 era stato edito un manoscritto quasi identico con il titolo *Cento novantuno Epigrammi Latini d'autore ignoto che illustrano le opere d'arte del Palazzo Farnese a Caprarola*, da Giuseppe Cugnani in "Bollettino della Società Filologica Romana", X, 1907, pp. 65-114. Quest'ultimo, conservato nella Biblioteca Vaticana (Cod. Chigi I, V, 191), è incompleto, manca di 49 strofe, fra le quali proprio quelle che menzionavano i nomi degli artisti.

⁸⁸⁴ Faldi 1962, p. 19.

⁸⁸⁵ Strofe dedicate a questi quattro artisti sono state pubblicate da Faldi 1981, p. 71.

⁸⁸⁶ Baumgart 1935, strofe 100-121, p. 99.

⁸⁸⁷ Baumgart 1935, strofe 139-148, p. 100.

⁸⁸⁸ Baglione 1642, pp. 26-27.

ricche sale al piano nobile dell'appartamento d'inverno del palazzo di Caprarola, la cui decorazione è sempre stata complessa dal punto di vista attributivo e soggetta a lunghe disquisizioni.

La decorazione pittorica di Caprarola è problematica sia quantitativamente, sia qualitativamente per il confluire in quel momento delle correnti, toscane, romane ed emiliane insieme alla sofisticata maniera di Utrecht e di Haarlem.⁸⁸⁹

Sulla scorta del Baglione i satiri della Sala del Mappamondo erano già stati dati, da Hermann Voss, alla mano di Raffaellino, al quale andrebbero ascritti anche i fregi della parte alta della sala con scene mitologiche,⁸⁹⁰ attribuzione accettata in seguito anche da Adolfo Venturi.⁸⁹¹

Al contrario, lo stesso Baumgart aveva sottostimato l'attività di Raffaellino da Reggio, in quanto mero aiutante secondario di de'Vecchi, al quale spetterebbe la maggior parte degli affreschi della Sala del Mappamondo e l'inezienza di quella degli Angeli,⁸⁹² probabilmente perché il nome del Motta non compare nei versi celebrativi riferiti agli artisti scritti da Aurelio Orsi.

Poco dopo la mano di Raffaellino da Reggio è stata chiamata in causa nella Sala del Mappamondo, oltre per i già noti satiri agli angoli che reggono gli scudi, per gli affreschi del lato sud con le *storie di Ercole*, e per le teste dei putti ai lati delle carte geografiche.⁸⁹³

Italo Faldi, che è ritornato più volte sugli affreschi presenti a Caprarola, ha assegnato a Raffaellino l'allegoria a destra della cartina dell'Italia, quella dell'Africa nella parete opposta e qualche figura di astronomo (fig. 120-121),⁸⁹⁴ ai quali aggiunge poi i due fregi dei lati lunghi della Sala del Mappamondo.⁸⁹⁵

Gli studi su Giovanni de'Vecchi di Roli hanno invece confermato la mano di Raffaellino per la figura a destra della mappa dell'Italia e i relativi putti reggi cartiglio con la scritta "Italia", il fregio con le scene mitologiche del lato lungo, le scene mitologiche delle divinità marine. A Giovanni de'Vecchi andrebbe tutto il resto, pur con intervento di bottega, comprese le allegorie dei continenti ai lati delle carte geografiche. (fig. 122-123)⁸⁹⁶

⁸⁸⁹ Faldi 1962, p. 9; Faldi 1981, pp. 28-29.

⁸⁹⁰ Voss 1920, p. 138.

⁸⁹¹ Venturi 1933, p. 651, nota 1.

⁸⁹² Baumgart 1935, strofe 100-121, p. 99.

⁸⁹³ Collobi 1937, p. 275. L'autrice estende la mano di Raffaellino da Reggio anche agli affreschi nella Sala della Penitenza, nella Sala della Solitudine e nell'anticamera del Concilio per il loro stile emiliano.

⁸⁹⁴ Faldi 1951, pp. 326-327.

⁸⁹⁵ Faldi 1962, pp. 37-38.

⁸⁹⁶ Roli 1965, pp. 53-54; più recentemente le parti assegnate a Raffaellino da Roli sono state riaffermate da Bigi-Zavatta 2008, pp. 73-74; per una riepilogazione delle attribuzioni della sala del Mappamondo cfr. Grelle 1966; Labrot 1970, pp. 138-139.

Complessa risulta essere anche l'attribuzione delle singole parti della Sala degli Angeli, di poco successiva a quella del Mappamondo, al quale avrebbe lavorato, secondo Aurelio Orsi, solo il de'Vecchi.

Alla mano di Raffaellino spetterebbe l'affresco con *Tobiolo e l'Angelo* nella suddetta sala,⁸⁹⁷ e il resto delle pareti della sala mentre le lunette e la volta con la *Caduta degli Angeli Ribelli* a de'Vecchi.⁸⁹⁸

Roli divide le mani in maniera più precisa, al de'Vecchi spetta la scena con *l'Apparizione dell'Angelo sul Mausoleo di Adriano* e la scena con *Daniele nella fossa dei leoni* con i due arcangeli ai lati (fig. 125-126). Raffaellino da Reggio invece realizzò la scena con *Gedeone e l'angelo*, inclusi i due angeli ai lati, e la scena con *l'apparizione dell'Angelo sul monte Gargano* (fig. 124-127). Roli però rifiuta l'attribuzione della volta con la *Caduta degli Angeli Ribelli* al de'Vecchi, e la lega a qualche artista di formazione emiliana vicino al Bertoja,⁸⁹⁹ al quale venne poi attribuita da Loren Partridge pochi anni dopo.⁹⁰⁰

Rispetto alla difficile opera di discernimento fra le mani di de'Vecchi e di Raffaellino da Reggio, è stato affermato che la mano del pittore di Sansepolcro è più presente negli affreschi della sala del Mappamondo mentre *l'Angelo e Gedeone e l'arcangelo Michele appare sul monte Gargano*, nella sala degli Angeli, sono da ricondurre al Motta.⁹⁰¹

Dopo di che non vi sono stati ulteriori contributi o cambi di attribuzioni a riguardo e la decorazione della Sala del Mappamondo e della Sala degli Angeli è poi stata descritta sommariamente citando spesso entrambi i pittori, limitatamente de'Vecchi per la volta e Raffaellino per le pareti nella Sala degli Angeli, mentre per quella del Mappamondo le pareti sono di de'Vecchi e di Raffaellino da Reggio,⁹⁰² a volte elencando i nomi senza però discernere con troppa precisione le due mani dalle singole parti.⁹⁰³ Recentemente le figure allegoriche date a de' Vecchi nella Sala del

⁸⁹⁷ Faldi 1951, pp.326-327; Bigi-Zavatta 2008, pp. 74-75.

⁸⁹⁸ Faldi 1962, p. 36.

⁸⁹⁹ Roli 1964, pp. 53-54; Bigi-Zavatta 2008, p. 74; per una sintesi sulla sala degli Angeli cfr. Grelle 1966; Labrot 1970, pp. 139-140; *l'angelo e Gedeone* di Raffaellino è stato spesso confrontato con *Tobiolo e l'angelo* alla Galleria Borghese e nella mostra sul Correggio del 1984 ad un disegno dato al Motta raffigurante *L'apparizione dell'angelo a San Giuseppe*, disegno preparatorio per l'affresco in San Silvestro al Quirinale cfr. De Grazia 1984, pp. 340-342, scheda n. 114.

⁹⁰⁰ Partridge 1972, pp. 50-62.

⁹⁰¹ Grassi 1971, pp. 172-175.

⁹⁰² Recupero 1975, p. 40, pp. 52-53.

⁹⁰³ Jestaz 1994a, pp. 35-48, p. 46 Sala degli Angeli, alcuni dei quali di Raffaellino da Reggio, p. 48, Sala del Mappamondo, le scene attorno alle cartine sono di de'Vecchi e Raffaellino da Reggio; Marini 1996, p.74, Sala degli Angeli, Le quattro lunette che reggono la volta mostrano la mano di de'Vecchi, i riquadri con storie angeliche vanno alcuni a Bertoja alcuni a de'Vecchi, a cui va anche l'Arcangelo Gabriele, mentre l'angelo Raffaele spetta a Raffaellino da Reggio, p. 78, Sala del Mappamondo, le figure attorno a queste carte sono di de'Vecchi e di Raffaellino da Reggio; Frezza-Benedetti 2001, p. 63, Sala degli Angeli: episodi alle pareti dati a Giovanni de'Vecchi, gli angeli ai lati a Raffaellino da Reggio, p. 68, Sala del Mappamondo: le allegorie sono di de'Vecchi e di Raffaellino da Reggio.

Mappamondo sono state confrontate da Patrizia Tosini per dare alla mano dell'artista alcune figure a Villa D'este, nella quale avrebbe lavorato verso il 1568. In particolare al de'Vecchi andrebbero date le figure della *Benignitas* e *Temperantia* del salone principale della villa di Tivoli e la *Abundantia*, la *Fortitudo* e probabilmente le personificazioni delle *Virtutes* nella camera da letto del cardinale, che mostrano similitudini, se confrontate, con le allegorie dei continenti della sala del Mappamondo a Caprarola.⁹⁰⁴

⁹⁰⁴ Tosini 2005, pp.43-58.

27-Pietà con due angeli

Giovanni de'Vecchi, *Pietà con due angeli*, 1580 ca, olio su tavola, 48x32 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 4707, già in collezione Zeri

Pubblicato per la prima volta da Federico Zeri in *Pittura e Controriforma* nel 1957, il quadro (fig. 128) è inserito nell'argomentazione dello studioso sulla "fiammata mistica" della quale Giovanni de'Vecchi è uno dei protagonisti, dopo Antohnie Blocklandt ed El Greco. Questa *Pietà* dimostra, per Zeri, quel processo di semplificazione e di attenuazione delle eccentricità del Manierismo avviato dalla Controriforma in merito alla pittura religiosa e la tendenza a riprendere modelli arcaici quattrocenteschi e fiamminghi, in questo caso, Quentin Metsys, secondo la "regolata mescolanza" enunciata da Andra Gilio nel suo trattato del 1564. Datata al nono decennio del XVI secolo per le affinità con la spettrale *Processione della Madonna Liberatrice della Peste* affrescata all'Aracoeli dallo stesso de'Vecchi, in particolare per il paesaggio nebbioso, è un'opera marcatamente devozionale, che porta Zeri ad affermare che con la sua arte si entra a Roma nel pieno del misticismo pittorico, "del rovello mistico...che ricorre apertamente a primitivi e a fiamminghi per accrescere il potenziale sacro".⁹⁰⁵

Di ignota provenienza, la tavola fu acquistata nella Francia meridionale nel dopoguerra dallo stesso Zeri, che la teneva nella sua camera da letto nella villa di Mentana, per poi essere donata al Museo Poldi Pezzoli di Milano.⁹⁰⁶

Si è ipotizzato che la tavola possa essere quella presente nell'inventario Barberini del 3 dicembre 1631:

*una pietà dove è la Madonna con Nostro Signore morto e due o tre angeli che piangono, di mano di Diamante del Borgo, altri dicono di Giovanni de Vecchi, alto palmi 4, largo 3.*⁹⁰⁷

Tale proposta sarebbe da ritenere improbabile a causa delle maggiori dimensioni del quadro citato nell'inventario seicentesco rispetto alla tavola oggi a Milano.⁹⁰⁸ Il committente di questa tavola sul finire degli anni '80, al quale il de'Vecchi può essersi rivolto dopo il ritiro del Cardinale Alessandro Farnese a Caprarola, andrebbe ricercato fra i Mattei, gli Aldobrandini, Anton Maria Gallo, i Cenci o i Cesi.⁹⁰⁹

⁹⁰⁵ Zeri 1979, p. 59, fig. 45.

⁹⁰⁶ Natale 2000, pp. 98-100.

⁹⁰⁷ Roli 1965, p. 331, nota 62, Cfr: Aronberg Lavin 1975, p. 89, III Inv 26-31, n. 334; p. 109, III inv Brab Lat 5635; n. 334, p. 245, III inv 49, n. 755.

⁹⁰⁸ Natale 2000, pp. 98-100.

⁹⁰⁹ Tosini 2009, pp. 70-77, scheda XIII, p. 76.

Negli studi successivi la *Pietà*, già in collezione Zeri, è stata confrontata con la successiva, più complessa e zuccaresca *Pietà* in Santa Prassede, più propriamente una deposizione,⁹¹⁰ la quale condivide la tipologia di paesaggio e le figure di angeli che reggono i ceri.

La tavola è stata anche messa in relazione con un altro dipinto di Giovanni de'Vecchi nella collezione Sanminatelli-Odelascalchi a Bracciano rappresentante *San Francesco riceve la regola da Cristo*, in quanto i due quadri sono sulla stessa linea formale di quella pittura sacra, devozionale e intensa, tipica del maestro di Sansepolcro, all'opposto del suo lato profano e laico testimoniato dagli affreschi di Caprarola. La tela di Bracciano, proveniente da qualche convento francescano, ha dimensioni, 84x62,5 cm, da pittura devozionale ed è databile fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 del XVI secolo. Nel suo ispirato misticismo può essere una testimonianza del legame fra Giovanni de'Vecchi ed El Greco, instaurato ai tempi del soggiorno del cretese a Palazzo Farnese fra il 1570 e il 1572.⁹¹¹

Come in altre opere del pittore di Sansepolcro, è anche il paesaggio insolitamente veneto ad essere notato, e quello della *Pietà* del Museo Poldi Pezzoli è prossimo a quello presente nel *San Girolamo all'Aracoeli*, del 1573 (fig. 109), che denota un'ascendenza da Girolamo Muziano.⁹¹²

La cronologia della *Pietà* è stata poi spostata poco più avanti, alla seconda metà degli anni ottanta del Cinquecento, da Patrizia Tosini. È da affiancare ad un'altra e più tarda *Pietà* su lavagna, oggi a Dresda, che mostra una finora mai troppo sottolineata vicinanza con l'arte toscana, in particolare con le piccole composizioni dello "spirito" dello studiolo mediceo. La Tosini ha visto inizialmente in questa tavola devozionale non tanto il patetismo controriformato ma un più preciso gusto elitario delle opere di questo periodo. Le figure sacre esprimono in realtà una dolcezza nei volti quasi infantili, inserite in ricercati effetti atmosferici.⁹¹³ In occasione della mostra tenuta nel 2009 sulla figura dello studioso, la Tosini la torna a definire un'opera devozionale che ben rappresenta quella "sincera temperatura mistica" del pittore descritta da Zeri.⁹¹⁴

Della stessa opinione è Mauro Natale, che giudica la tavola come un esempio di notevole qualità della produzione di Giovanni de'Vecchi e rappresentativa della riforma devozionale dei dipinti sacri attuata dal pittore. Ma aggiunge anche che la *Pietà* è un'opera di importanza per il pensiero intellettuale di Zeri, essendo stata

⁹¹⁰ Roli 1965 p. 328.

⁹¹¹ Pinelli 1977, p. 52, fig. 11 e 19. Del quadro di Bracciano si conserva un disegno preparatorio agli Uffizi.

⁹¹² Pinelli 1977 op. cit. p. 56 scheda n. 1; Pinelli-Uguccioni 1991, p. 540, Knork Ezernieks 2013, p. 235.

⁹¹³ Tosini 1994, p. 322, e nota 82 a p. 341, la studiosa afferma di aver visto di persona il dipinto a casa di Federico Zeri.

⁹¹⁴ Tosini 2009, pp. 70-77, scheda XIII, p. 76.

presentata nel libro, che Natale definisce, di maggior impegno storiografico dello studioso romano, *Pittura e Controriforma*.⁹¹⁵

Ai modelli fiamminghi chiamati da Federico Zeri da accostare a questa Pietà, vi sarebbero da aggiungere anche altri esempi pittorici dal pronunciato patetismo come una Pietà di Giovan Francesco Bazzi detto il Sodoma alla Galleria Borghese e lo stile chiaroscurato e sofferto dello spagnolo Luis de Morales, come nelle sue pietà al Museo del Prado o alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sempre a Madrid. Un disegno conservato alla Pierpont Morgan Library di New York, rappresentante una donna velata potrebbe essere preso in considerazione come un'idea per la Vergine.⁹¹⁶

È recente l'attribuzione di una *Sacra Famiglia con S. Giovannino* alla Galleria Baerberini al de'Vecchi. Datata al 1600 è stata accostata per affinità stilistiche alla Pietà del Poldi Pezzoli.⁹¹⁷

⁹¹⁵ Natale 2000, pp. 98-100.

⁹¹⁶ Knorn Ezernieks 2013, p. 235.

⁹¹⁷ De Marchi 2015, p. 42.

3-Tra Caprarola e il Gonfalone

I pittori della “fiammata mistica” chiamati in causa da Federico Zeri, Anthonie Blocklandt, El Greco e Giovanni de’Vecchi, conobbero la Roma degli inizi della Controriforma religiosa, quando negli anni settanta del XVI secolo cominciarono a farsi sentire gli effetti dei decreti emanati dal Concilio di Trento in materia di arte sacra, e, nel contempo, influenzarono anche le decorazioni di tema laico.

Si sono individuati due cantieri pittorici che esprimono questo clima religioso, rispettivamente uno profano e l’altro sacro, entrambi legati alla committenza del cardinale Alessandro Farnese.

1-Caprarola

Il cantiere pittorico, caratterizzato da tematiche profane, più importante dei primi anni settanta è il palazzo Farnese di Caprarola dove, a partire dal 1560 circa, se ne intraprende la decorazione. I notevoli cicli di affreschi realizzati a Caprarola sono dovuti ad un avvicinarsi di più artisti di diversa provenienza e la residenza costituisce, come si vedrà, uno dei probabili luoghi dell’incontro nel 1572 fra Blocklandt, El Greco e de’ Vecchi, il quale vi operò poco dopo, fra il 1574 e il 1575.

La prima fonte a parlare del palazzo Farnese di Caprarola è il Vasari che scrisse che venne costruito da Jacopo Barozzi detto il Vignola per volere del cardinale Alessandro su una preesistente fortezza, eretta da Antonio da Sangallo il Giovane su incarico di Papa Paolo III. Il Vignola costruì l’edificio mantenendo le fondamenta pentagonali del castello sangallesco, conferendo così la particolare forma del palazzo.⁹¹⁸

L’artista e pittore aretino descrisse anche le pitture che ornano la residenza. Taddeo Zuccari si impegnò a dare i disegni per i riquadri e i motivi decorativi avvalendosi anche di aiutanti:

Avendo poi Alessandro cardinale Farnese condotto a buon termine il suo palazzo di Caprarola con architettura del Vignola, di cui si parlerà poco appresso, lo diede a dipignere tutto a Taddeo, con queste condizioni, che non volendosi Taddeo privare de gl’altri suoi lavori di Roma, fusse obligato a fare tutti i disegni, cartoni, ordini e partimenti dell’opere, che in quel luogo si avevano a fare, di pitture e di stucchi, che gli uomini i quali avevano a mettere in opera fussono, che a volontà di Taddeo, ma pagati dal cardinale, che Taddeo fosse obligato a lavorarvi egli stesso due o tre mesi

⁹¹⁸ Vasari 1967, volume V, p. 235, volume VII, pp. 70-73. Cfr: Giovannoni 1935, pp. 237-244, fig. 3; Robertson 1992, pp. 74-88.

*dell'anno e andarvi quante volte bisognava a vedere come le cose passavano e ritoccare quelle che non istessono a suo modo.*⁹¹⁹

In seguito, nel 1572 è Angelo Maria Edoari da Herba nel suo *Compendio copiosissimo de l'origine, antichità, successo et nobilità de la città di Parma* a celebrare Jacopo Bertoja a Caprarola:

*E vive ancora Giac.º di Bertoia molto giovane et di tanta buona speranza di tal arte et havendolo finqui con salario intratenuto il Duca Ottavio ha dipinto nel Castello intorno alla fontana, e nella Casa di S. Croce molte leggiariddis.e intentioni, et alla Comunità nella venuta dell Ser.ma Altezza in Italia la belliss.a Incoronata di Piazza, in Roma un Confalone à Papa Pio 5., una capella alla compagnai del Confalone, et à Capruolo in Campagna nel Palazzo del Cardinal Farnese alcune belliss.me stanze, et ha fatto, etiandio molte stampe di vaghiss.ma inventione in rame.*⁹²⁰

Baglione afferma, senza però scendere nei particolari, che anche Giovanni de' Vecchi partecipò ai lavori di decorazione del palazzo, essendo stato per molto tempo sotto l'egida del cardinale Alessandro:

*Fu dal Borgo S. Sepolcro Gio. de' Vecchi, & era buono, e valente Pittore. Servì il Cardinale Alessandro Farnese; & in diverse occorrenze per lui impiegò la sua opera, e particolarmente a Caprarola, dove fece assai belli lavori, e li migliori, che forsi habbia fatto in concorrenza di Taddeo Zuccherò all'hora Maestro.*⁹²¹

Il pittore di Sansepolcro sarebbe poi stato aiutato dal collaboratore Raffaellino Motta, detto Raffaellino da Reggio, che dipinse in una sala dei satiri talmente belli che il cardinale Alessandro si congratulò con il pittore. Questo fece suscitare l'invidia del de' Vecchi, tanto che il Motta dovette abbandonare il cantiere:

Finalmente fu condotto da Gio. de' Vecchi pittore al Cardinale Alessandro Farnese in Caprarola, per dipingere a quel Principe, e vi fece alcune cose bellissime. E tra le altre imitò alcuni satiri in certi canti di una sala intorno ad alcune cartelle, fatti con tanta vivacità, che non paiono dipinti, ma veri sì, che vedendo il Cardinale Farnese lodolli così straordinariamente, che Gio. de' Vecchi entronne in gelosia, e fu cagione,

⁹¹⁹ Vasari 1967, volume VII, p. 51.

⁹²⁰ Edoari da Herba 1572, p. 251, il manoscritto è segnalato per la prima volta da Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 6 e p. 48, la biografia di Bertoja è pubblicata da De Grazia 1991, p. 15. Si tratta di una copia del Settecento conservata nella Biblioteca Palatina di Parma, ms. 1287, Cfr: Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 6 e p. 48.

⁹²¹ Baglione 1642, p. 127.

*che cominciarono tra di loro ad urtarsi; e mise Raffaellino in necessità di partirli da Caprarola, e ritornarsene a Roma*⁹²²

Ma il Baglione, al di là di questo aneddoto, non specifica con esattezza quali affreschi spettino rispettivamente a ciascuno dei due.

Verso la fine degli anni settanta del XVI secolo la residenza di Caprarola doveva essere sostanzialmente conclusa dato che venne visitata e lodata per la ricchezza dei suoi affreschi in diversi resoconti. Nel 1578 fu visitata da Papa Gregorio XIII in visita al santuario viterbese di Santa Maria della Quercia,⁹²³ da Michel de Montaigne nel 1580⁹²⁴ e da Papa Clemente VIII nel 1597.⁹²⁵

Soltanto nel 1935 venne pubblicato il poemetto di Aurelio Orsi, erroneamente trascritto dal Baumgart come “Ameto Orti”, *La Caprarola*, dedicato al Cardinal Alessandro, e per questo datato a prima del 1589, anno della morte del porporato. In questo componimento encomiastico si citano Taddeo e Federico Zuccari, Jacopo Zanguidi detto il Bertoja e Giovanni de’Vecchi come gli artisti che affrescarono la meravigliosa residenza, specificando in alcuni casi in quali stanze ognuno lavorò. De’Vecchi fu attivo nella sala del Mappamondo nel 1574 e nella sala degli Angeli nel 1575.⁹²⁶ La presunta concorrenza raccontata dal Baglione che il pittore di Sansepolcro avrebbe fatto a Taddeo Zuccari per la sua abilità non trova perciò riscontro, essendo morto lo Zuccari nel 1566, almeno otto anni prima che il de’Vecchi iniziasse ad affrescare la sala del Mappamondo.

Orsi inoltre non menziona Raffaellino da Reggio, che avrebbe aiutato il de’Vecchi tanto abilmente, secondo il Baglione, da suscitare le sue invidie, aprendo un lungo dibattito attributivo per individuare la mano del pittore reggiano da quella del pittore biturgense.

Con la costruzione dell’edificio quasi completata, la campagna decorativa partì dall’appartamento d’estate verso il 1559 sotto la direzione di Taddeo Zuccari mentre i contenuti iconografici furono elaborati da Annibal Caro, Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini. Taddeo continuò a seguire i lavori al pianterreno della sala di Giove, delle quattro stanze delle Stagioni, e, al primo piano, della sala dei Fasti Farnesiani, dell’anticamera del Concilio, della stanza della Solitudine e dei Lanefici,⁹²⁷ fino alla

⁹²² Baglione 1642, pp. 26-27.

⁹²³ *Visita di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia, 1578, relazione di Fabio Arditio a Lavinia Feltria della Rovere, in data xxx luglio 1579*, pubblicato in Faldi 1981, pp. 57-68.

⁹²⁴ *Journal de Voyage en Italie en 1580*, pubblica in Faldi 1981, p. 68.

⁹²⁵ *Viaggio di Nostro Signore Clemente VIII alla Madonna della Quercia et a Civita Vecchia, 1597, et gli alloggiamenti et gli honori ricevuti da signori cardinali et altri*, pubblicato in Faldi 1981, pp. 71-72.

⁹²⁶ Baumgart 1935, strofe 100-121, p. 99 e strofe 139-148, p. 100. Pubblicate da Faldi 1981, p. 71.

⁹²⁷ Faldi 1962, pp. 14-18; Faldi 1981, p. 30; Robertson 1992, pp. 88-105; Jestaz 1994a, pp. 41-44; Acidini 1998, vol. I, pp. 159-216; per la sala dei Fasti Farnesiani e il suo significato celebrativo cfr. Partridge 1978, pp. 494-530.

sua morte nel 1566 quando fu sostituito dal fratello Federico che continuò parte degli affreschi del palazzo, come ricorda Vasari:

*Restò coperta alla morte sua l'opera della Trinità et imperfetta la sala grande del palazzo Farnese, e così l'opere di Caprarola, ma tutte non di meno rimasero in mano di Federigo suo fratello.*⁹²⁸

Se questa prima estensiva parte di lavoro di Taddeo e Federico Zuccari è quindi abbastanza sicura e documentata, le rimanenti sale del primo piano sono state, e sono in parte ancora, oggetto di un lungo e complesso dibattito. Gli studi di questi ultimi decenni hanno tentato di delineare meglio le singole mani che operarono nelle diverse sale dell'appartamento d'inverno del palazzo, assegnando e rivedendo varie attribuzioni, e provando a dare una cronologia all'esecuzione delle pitture. Ad affrescare queste problematiche sale si susseguirono, dal 1569 al 1575, prima Jacopo Bertoja, poi Giovanni de' Vecchi e Raffaellino da Reggio.

Federico Zuccari, oltre a completare gli affreschi di Taddeo, avrebbe realizzato la cappella circolare, replicando la *Pietà* del fratello, la volta della camera dell'Hermatena e la grande sala d'Ercole, aperta con una loggia sulla facciata del palazzo, nel cui riquadro centrale della volta è rappresentato *Ercole che nuota nel lago di Vico*.⁹²⁹ Nel 1569 Federico non aveva in qualche modo soddisfatto le aspettative del cardinale, come si comprende da una sua lettera di scuse al prelado del luglio di quell'anno.⁹³⁰ Siccome il parmense Jacopo Bertoja si trovava in quel momento a Roma a lavorare nell'Oratorio del Gonfalone, Alessandro Farnese decise di chiamarlo per completare la decorazione, dopo aver deciso di allontanare lo Zuccari.⁹³¹

Con l'arrivo del Bertoja la più sofisticata arte del Parmigianino fa il suo ingresso nel cantiere farnesiano. Il pittore parmense, giunto a Caprarola dopo aver affrescato nel 1569 la prima scena con l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* al Gonfalone, dovette essere attivo nel cantiere in maniera discontinua fino al 1572. Al Bertoja fu inizialmente assegnata, per evidenze stilistiche, la stanza della Penitenza, con l'*Esaltazione della Croce* e ai lati scene di vita eremitica, e la camera dei Giudizi con

⁹²⁸ Vasari 1967, volume VII, p. 66; Faldi 1962, pp. 12-13; Faldi 1981, pp. 29-31.

⁹²⁹ Faldi 1962, pp. 20-22; Faldi 1981, pp. 30-31; Robertson 1992, pp. 105-111; Jestaz 1994a, pp. 44-45; Acidini 1998, vol. II, pp. 13-32; per la *Pietà* della cappella circolare e per le derivazioni di Taddeo cfr. Hermann Fiore 2001, pp. 15-50.

⁹³⁰ Lettera di Federico al cardinale Alessandro del luglio 1569 conservata nella Biblioteca Palatina di Parma, pubblicata in: Boselli 1921, pp. 73-75.

⁹³¹ Lettere del 13 e 17 luglio 1569 del cardinale Alessandro a Ludovico Tedeschi, Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, busta 19 pubblicate in Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 46, n. 37 e n. 39; e da De Grazia 1991, pp. 289-290, pp. 27-30.

nel soffitto *Il Giudizio di Salomone*,⁹³² e, in seguito, la sua mano è stata individuata anche nella sala dei Sogni, dove è raffigurato nella volta *Il sogno di Giacobbe*, dato precedentemente a Giovanni de'Vecchi,⁹³³ e i quattro riquadri nella parte superiore della sala degli Angeli.⁹³⁴ Di quest'ultima anche la volta con la *Caduta degli Angeli Ribelli*, dopo essere già stata notata per i suoi caratteri emiliani,⁹³⁵ è stata ricondotta alla mano del Bertoja per ragioni stilistiche che la realizzò entro l'autunno del 1572. Il pittore, prima della sala degli Angeli, aveva iniziato la sua attività a Caprarola nel terminare gli affreschi della volta della sala d'Ercole con *Ercole che nuota nel lago di Vico*, lasciati incompiuti da Federico Zuccari nel 1569 per la sua partenza. Bertoja nella stessa volta dipinse poi *Ercole che estrae la sua clava dal terreno, facendo sgorgare una sorgente*, in quanto le figure dei contadini in primo piano sono molto vicine a quelle delle lunette della cappella Pepoli in San Domenico a Bologna, dipinte precedentemente dal Bertoja, mentre la scena a Caprarola con *I contadini costruiscono un tempio dedicato ad Ercole* presenta una figura simile in un altro affresco del Bertoja a palazzo Lalatta a Parma.⁹³⁶ El Greco visitò certamente la residenza di Caprarola, come si evince dalle postille alla sua copia delle *Vite* del Vasari,⁹³⁷ e nella stessa sala d'Ercole, nel luglio 1572, doveva esservi stato per i lavori alla fontana (fig. 97-98)⁹³⁸ e in contemporanea vi si trovava probabilmente a passare Blocklandt, sulla via per Roma, al quale pare che Bertoja sia stato fonte di ispirazione.⁹³⁹ La sala d'Ercole, come in generale l'intero complesso di Caprarola, si rivela un punto di incontro fra diverse personalità che frequentavano il circolo del cardinale Alessandro, anche in merito alla partecipazione della decorazione di Bartolomeus Spranger, che affrescò nel 1569 un paesaggio in un riquadro minore.⁹⁴⁰ Le successive due sala, del Mappamondo e degli Angeli risultano essere le più complesse dal punto di vista attribuzionistico, dove permangono tuttora alcuni nodi da sciogliere. Nella prima sala in molti hanno tentato di distinguere la mano di de' Vecchi da quella di Raffaellino da Reggio nelle pareti laterali, con i ritratti di illustri navigatori e le *Allegorie dei continenti*, e nelle lunette del soffitto. con figure di *Profeti* e scene mitologiche. Se le carte geografiche sono state realizzate da Giovan

⁹³² Faldi 1962, pp. 32-34; Ghidiglia Quintavalle 1963, pp. 13-22; Labrot 1970, p. 134, De Grazia 1991, pp. 75-77, pp. 81-83; Witte 2008, pp. 62-65.

⁹³³ Faldi 1962, pp. 34-35; Grassi 1971, p. 169.

⁹³⁴ Ghidiglia Quintavalle 1963, pp. 22-23; tesi accettata da Faldi 1981, p. 34; De Grazia 1991, pp. 78-80; Robertson 1992, pp. 111-116; Jestaz 1994a, pp. 45-46.

⁹³⁵ Roli 1964, pp. 53-54; Grassi 1971, p. 175 lo riferiva a Giovanni de'Vecchi vicino a Frans Floris.

⁹³⁶ Partridge 1971, p. 473; De Grazia 1991, pp. 81-83.

⁹³⁷ De-Salas-Marias 1992, p. 106; Marias 2017b, p. 300.

⁹³⁸ Vedi scheda 21.

⁹³⁹ Vedi scheda 4..

⁹⁴⁰ Robertson 1992, nota 179, p. 256, riferita a p. 111. Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, fascio 2096, f. 213; a Spranger andrebbe aggiunto Corneli Loots il cui nome compare nei libri di pagamento di Caprarola nel 1569 sempre per la decorazione della sala d'Ercole, cfr. De Grazia 1992, p. 273.

Battista da Varese,⁹⁴¹ l'autore della raffigurazione dello Zodiaco nel soffitto rimane ignoto. Nell'adiacente sala degli Angeli, la mano di Giovanni de' Vecchi è stata generalmente data alle scene centrali rappresentanti storie tratte dalla Bibbia con protagonisti gli angeli mentre le figure di questi ai lati sono state riferite a Raffaellino da Reggio⁹⁴². La lunga fase decorativa della residenza farnesiana si conclude nella scala elicoidale, ornata dai fantasiosi paesaggi affrescati da Antonio Tempesti, citato da Baglione,⁹⁴³ e databili fra il 1580 e il 1583, stando agli anni dipinti sulle pareti.⁹⁴⁴ Come il soffitto con lo *Zodiaco* nella sala del Mappamondo, anche la cupola alla sommità della scala, raffigurante grottesche e figure allegoriche, non ha ancora un nome.

Federico Zeri, nella formulazione della "fiammata mistica", scorse nell'impostazione del complesso di Caprarola quel ritorno a forme definite *neofeudali* e *cortigiane*, che è l'altro lato gaio e brillante di quel *bifrontismo* pittorico da lui teorizzato, opposto a quello ombroso e sofferto dell'arte sacra. Nella celebrazione dinastica dei Farnese, si visualizza un repertorio decorativo composto da stemmi araldici e insegne, ed incentrato su temi cavallereschi riccamente ornati, simbolo di quella ripresa neomedievale, a Caprarola raffigurata in un colto linguaggio umanista, proprio dei pittori del Cinquecento e costruito secondo la *regolata mescolanza* tra antico e moderno lodata da Gilio.⁹⁴⁵

Questa tendenza è specialmente evidente a Caprarola dove la pittura dialoga strettamente con l'architettura: eretto dal Vignola sulle fondamenta di una fortezza del Sangallo, palazzo Farnese racchiude in sé l'aspetto severo di un castello che domina il territorio e, al contempo, la ricchezza e la monumentalità di un palazzo cittadino, inserito armonicamente nel paesaggio agricolo circostante come una villa di campagna. L'edificio stesso è bifronte, presenta una facciata imponente e dominatrice verso il borgo ma le caratteristiche dei suoi lati, verso i giardini retrostanti, rimandano alla tipologia della villa.⁹⁴⁶

Anche Paolo Portoghesi ha sottolineato la particolare doppia natura del palazzo di Caprarola, che unisce la classicità rinascimentale a quella tendenza medievale che guarda al mondo cortese. La divisione neofeudale degli ambienti è accompagnata da una variegata e multiforme decorazione, dai temi storici, mitologici e sacri, esprime

⁹⁴¹ Lettera di Fulvio Orsini al cardinale Alessandro del 7 ottobre 1573, cfr. Boselli 1921, pp. 66-67.

⁹⁴² Vedi scheda 26.

⁹⁴³ Baglione 1642, pp. 214-216.

⁹⁴⁴ Baumgart 1935, p. 96.

⁹⁴⁵ Zeri 1979, pp. 50-60. Si rimanda al primo capitolo. Cfr. Gilio 1986, p. 94 v; nella letteratura più recente l'aspetto alcune considerazioni fatte da Zeri sono state riprese da Chiusa 2012, p. 29, che mette a confronto Girolamo Mirola al palazzo del Giardino a Parma, ancora legato alla maniera, e Bertoja a Caprarola, che si adegua al disciplinamento delle immagini sacre della Controriforma, alla "regolata mescolanza" invocata da Gilio, secondo quella tendenza neogotica e cortese efficacemente descritta da Zeri in *Pittura e Controriforma*.

⁹⁴⁶ Jestaz 1994a, pp. 38-39; Witte 2008, p. 57.

l'accettazione dell'arte pagana pur se storicizzata, depurata e cristianizzata e visualizzata in termini edificanti.⁹⁴⁷ Questo simbolo del potere neofeudale, che si stava instaurando in Europa, ha però una ricca e aulica decorazione che rende la dimora aristocraticamente distaccata dalla realtà comune.⁹⁴⁸

Il palazzo di Caprarola rientra in parte nella tipologia del luogo di ritiro e di studio, tipico del Rinascimento. Anche se il cardinale Alessandro fece costruire il palazzo di Caprarola non solo per avere una dimora appartata nella campagna, dedicata agli *otia*, ma per vantare una residenza che potesse rivaleggiare per ricchezza e magnificenza con Villa Giulia a Roma e Villa d'Este a Tivoli.⁹⁴⁹ È forse anche per questo che vari pittori operanti a Villa d'Este si ritrovano anche nei cantieri farnesiani di Caprarola e dell'oratorio del Gonfalone.⁹⁵⁰

A causa della notevole estensione della superficie affrescata suddivisa nelle varie stanze della residenza farnesiana e della sua qualità, le pitture del palazzo di Caprarola sono sempre state considerate emblematiche dell'arte della maniera dopo la metà del Cinquecento.

Antal per primo argomentò come le pitture di Caprarola degli Zuccari e di de' Vecchi dovessero aver avuto una notevole influenza sull'arte dei Paesi Bassi: in particolare la scena di *Gedeone e l'Angelo* (fig. 124), allora al de' Vecchi, è sembrata molto significativa in questa direzione. Allo stesso modo il paesaggio nel *Sogno di Giacobbe* nella sala dei Sogni, attribuito da Antal al pittore di Sansepolcro e poi assegnato a Bertoja, rimanda a quelli di Hendrick Goltzius e di Abraham Bloemaert. Quest'ultimo dimostra di aver subito l'ascendenza anche di Raffaellino da Reggio il cui stile sembra anticipare quello di pittori come Cornelis van Haarlem.⁹⁵¹

È stato quindi sottolineato più volte che il cantiere di Caprarola, lungo circa vent'anni, è stato caratterizzato dall'incontro di varie influenze dovute al susseguirsi dei diversi pittori incaricati dal cardinale.

Il confluire della corrente pittorica tosco-romana degli Zuccari e di quella elegante e flessuosa derivata da Parmigianino, del Bertoja e di Raffaellino da Reggio, sembra

⁹⁴⁷ Portoghesi 1996, pp. 16-17.

⁹⁴⁸ Zuccari 1999, pp. 230-229, Il cantiere del palazzo Farnese di Caprarola, assieme agli affreschi della Sala Regia in Vaticano, costituisce un "ponte" artistico fra i giubilei del 1550 e quello del 1575, vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

⁹⁴⁹ Per questa lettura di competizione con le famiglie più rilevanti all'epoca (Del Monte, Este) Robertson 1992, p. 76.

⁹⁵⁰ Tosini 2008, pp. 107-108, furono molti pittori che lavorarono, in tempi diversi, fra villa d'Este, Caprarola e il Gonfalone, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Matteo da Lecce, Federico Zuccari, Raffaellino da Reggio e Giovanni de'Vecchi.

⁹⁵¹ L'interesse dei pittori nordici (Hendrick Goltzius, Abraham Bloemaert e Cornelis van Haarlem) per le decorazioni di Caprarola è per la prima volta sottolineato da Antal 1975, pp. 83-84. L'attribuzione del *Sogno di Giacobbe*, dato da Antal a Giovanni de'Vecchi fu in seguito riferito a Bertoja da Ghidiglia Quintavalle 1963, pp. 22-23.

anticipare il manierismo internazionale dei pittori rudolfini e delle scuole di Haarlem e di Utrecht,⁹⁵² scuole a cui, non a caso, Blocklandt è strettamente legato.⁹⁵³

Il Bertoja stesso mostra la conoscenza della pittura fiamminga, avendo avuto modo di conoscerla già a Parma, dove Bartolomeus Spranger aveva soggiornato,⁹⁵⁴ prima che il fiammingo lavorasse nella sala d'Ercole a fianco del parmense.

Lo stile accademico degli Zuccari è stato così affiancato da quello emiliano di Bertoja e di Raffaellino da Reggio, che prediligono un'arte basata sul simbolo, sulla mozione degli affetti e sulla raffinatezza. Per Strinati, il risultato di queste due correnti, sebbene manifestatosi in un luogo chiuso ed esclusivo, porterà ad un linguaggio internazionale di cui i primi seguaci Giovanni de'Vecchi e Bartolomeus Spranger.⁹⁵⁵

Rafforza l'idea che la decorazione di Caprarola abbia avuto seguito nell'arte nordica il fatto che, verso il 1569, il cardinale Alessandro iniziò a chiamare artisti provenienti da Parma, italiani e fiamminghi, molti dei quali avevano già operato sotto il fratello Ottavio. Dopo essere passati nella città ducale, probabilmente grazie alla mediazione di Margherita d'Austria, moglie di Ottavio Farnese e a lungo governatrice dei Paesi Bassi, giunsero a Caprarola alcuni artisti fiamminghi ricordati nei documenti e oggi sconosciuti, come un Ruperto Fiammingo, e un pittore celebre come Bartolomeus Spranger,⁹⁵⁶ e uno meno noto come Cornelis Loots.⁹⁵⁷ Le dinamiche dei rapporti tra la Parma farnesiana e i Paesi Bassi non sono da escludere per Anthonie Blocklandt van Montfoort e il viaggio in Italia del 1572.

Un così vasto complesso pittorico ha ricevuto diverse valutazioni e giudizi non sempre concordi. Si è paragonato agli affreschi eseguiti da Giorgio Vasari a palazzo Vecchio,⁹⁵⁸ persino a quelli di Simone Martini nel palazzo dei papi di Avignone.⁹⁵⁹ Per dire dell'importanza, malgrado la loro localizzazione "periferica". Inoltre negli affreschi di Caprarola è stato visto un primo affacciarsi il genere pittorico del paesaggio.⁹⁶⁰

⁹⁵² La feconda compresenza di tradizioni pittoriche diverse è rilevata da Faldi 1962, p. 9; Grassi 1971, p. 130; Sricchia Santoro 1979, pp. 128-129; Faldi 1981, pp. 28-29; Zuccari 1999, p. 231; Per il manierismo di Haarlem cfr. Faggini 1966b e, più in generale per quello dei Paesi Bassi, cfr. Faggini 1966a; Nelle opere di de'Vecchi si riscontrano elementi stilistici propri delle due scuole nordiche di Utrecht e di Haarlem cfr. Tosini 1994 pp. 303-347.

⁹⁵³ I pittori di queste scuole sono stati influenzati dall'arte di Blocklandt. Le sue composizioni, nello stile elegante e artificioso desunto da Parmigianino, sono servite da modello per i tardo manieristi quali Abraham Bloemaert, Joachim Wtewael e Hendrick Goltzius, vedi capitolo II *I tre artisti della "fiammata mistica" e i dipinti 1570-1575* p. 44.

⁹⁵⁴ Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 12 e p. 22; Grassi 1971, p. 166.

⁹⁵⁵ Strinati 1980, pp. 22-23.

⁹⁵⁶ I nomi dei fiamminghi Ruperto e Cornelio furono recuperati dalle ricerche d'archivio di Robertson 1992, p. 111; De Grazia 1992, pp. 273-274.

⁹⁵⁷ De Grazia 1992, p. 273, che operò nel 1569 nella sala d'Ercole vicino a Spranger.

⁹⁵⁸ Voss 1994, pp. 281-282, che riteneva gli affreschi di Caprarola paragonabili in meglio a quelli di Vasari.

⁹⁵⁹ Antal 1975, pp. 83-84.

⁹⁶⁰ Strinati 1984a, p. 381.

Il ciclo pittorico di Taddeo Zuccari nella sala dei Fasti Farnesiani di Caprarola coniuga un linguaggio altamente sofisticato che esprime la supremazia dell'autorità papale sul potere temporale e prende in maniera accurata gli autorevoli modelli dell'arte classica, il senso di grandiosità del pieno Rinascimento entro un'elaborata ornamentazione manierista.⁹⁶¹

I programmi iconografici, scelti dai consiglieri del cardinale (Annibal Caro, Onofrio Panvinio, Fulvio Orsini), ai quali i pittori dovettero attenersi, raffigurano sia temi religiosi sia storici, quest'ultimi per celebrare la virtù e i conseguimenti della dinastia farnesiana, che hanno fatto definire il palazzo di Caprarola un monumento secolare della Controriforma romana.⁹⁶²

I temi rappresentati a Caprarola riflettono anche il mutare del clima culturale e religioso: la prima fase decorativa dell'appartamento d'estate, risalente agli anni sessanta, raffigura principalmente temi topografici e storici mentre la fase decorativa degli anni settanta, nell'appartamento d'inverno, si declina più verso contenuti religiosi. In questo cambiamento è forse possibile scorgere la volontà del cardinale Alessandro di aderire al clima della Controriforma, anche se è difficile determinare l'incidenza del ruolo del cardinale nella scelta nelle iconografie.⁹⁶³ In questo senso è emblematico il confronto fra la stanza della Solitudine affrescata da Taddeo Zuccari fra il 1563 e il 1565, dove i principi dell'*otium* e del *negotium* classici vengono associati ai principi cristiani di vita attiva e contemplativa, e la stanza della Penitenza, decorata dal Bertoja fra il 1569 e il 1571, a carattere eminentemente cristiano, che rimarca l'ascesi dei santi eremiti.⁹⁶⁴ La letteratura ha visto di un'adesione al disciplinamento tridentino del cardinale per convenienza. Ad Alessandro il concilio di Trento non suscitò simpatie, stando alle lettere da lui scritte al cardinal Morone, ma accettò di agire con zelo religioso per mostrarsi uomo di chiesa⁹⁶⁵ e, pur rimanendo sempre legato alla cultura umanistica, a partire dagli anni sessanta si rivolse soprattutto a sostenere opere di carattere religioso come ci si aspettava.⁹⁶⁶ Il

⁹⁶¹ Partdrige 1978, p. 528, la raffigurazione dei sovrani nella sala prende a prestito i grandi modelli ma risentono del venire meno del naturalismo e dell'individualismo, per prediligere un modello ritrattistico distaccato.

⁹⁶² De Grazia 1991, pp. 69-70.

⁹⁶³ Robertson 1991, pp. 143-145, Il cambiamento verso una maggiore religiosità fu dovuto in ossequio ai decreti tridentini e anche al suo ambire al papato. Il cardinale fece ispezionare i suoi feudi e le diocesi di sua amministrazione per evitare abusi e scandali. Resta però materia di discussione quanto questa adesione ai canoni controriformati sia stata di facciata piuttosto che autentica maturazione spirituale; La questione dell'apporto del cardinale al mutamento tematico a Caprarola è impostata nuovamente da Robertson 1992, pp. 122-123 e Robertson 1995c, pp. 67-68.

⁹⁶⁴ Witte 2008 pp. 58-64, la stanza della Solitudine combina la figura di Cristo, fra San Pietro e San Paolo, con filosofi seguaci di Platone mentre la stanza della Penitenza mostra sulla volta la figura della croce con la corona di spine sostenuta dagli angeli e, ai lati, San Paolo, San Antonio Abate, San Macario e San Giovanni Battista.

⁹⁶⁵ Guerrieri 1948, pp. 31-33, la sua tendenza al lusso è più evidente in età giovanile e con il passare degli anni dovette tornare a maggiore religiosità, mantenendo il fasto e, al contempo, proteggendo i Gesuiti, i monaci Basiliiani e i Cassinesi; Del Vecchio 1972, p. 116, Andretta 1995, p. 63; il cardinale Alessandro non riuscì a farsi eleggere pontefice perché considerato troppo poco riformatore cfr. Nasalli Rocca 1995, p. 106.

⁹⁶⁶ Ioannu 2014, pp. 104-109.

cardinale si rivolse perciò a pittori il cui linguaggio tetro e austero si ben adattava al mutato clima religioso, fra i quali anche il de' Vecchi.⁹⁶⁷

Proprio nella *Pietà* eseguita da Federico per la cappella circolare del palazzo, derivata da una versione di Taddeo, creduta persa ma recentemente ritrovata, è stato intravisto uno dei primi sentori del disciplinamento controriformistico delle immagini sacre. La composizione originaria di Taddeo, più volte ripresa, unisce il modello michelangiolesco della *Pietà Bandini* (fig. 93) con la produzione grafica di Dürer, insieme ad una rivisitazione di forme medievali, specie nelle figure isocefale degli angeli, il cui culto era stato proprio ripreso dopo la metà del Cinquecento a Roma. In questa composizione si avverte quel processo di semplificazione formale dell'arte sacra, verso una purezza di quella medievale, seguendo il clima post-conciliare.⁹⁶⁸

Per comprendere il valore degli affreschi di Caprarola nel loro insieme bisogna segnalare l'esigenza di unità che interessò i tanti e diversi pittori attivi a Caprarola, i quali si dovettero adeguare allo stile della residenza, facendo venire meno il loro carattere individuale e utilizzando come cornice lo splendido repertorio a grottesche.⁹⁶⁹

2-L'oratorio del Gonfalone

L'altro cantiere pittorico più significativo, la cui fase decorativa risale al momento della "fiammata mistica" di Zeri, è quello sacro dell'oratorio del Gonfalone.

La chiesa dedicata a Santa Maria Annunziata, detta più comunemente oratorio del Gonfalone o anche Santa Lucia al Gonfalone, trae le sue origini fin dal medioevo. Sarebbe stata fondata fra il 1240 e il 1260 circa, secondo la leggenda narrata da fonti postume, da Giacomo Giovanni Faide, che, per far fronte alla miseria diffusa per le vie di Roma, decise di fondare una confraternita. Faide si rivolse anche a

⁹⁶⁷ Tosini 2008, pp. 289-291, per la decorazione della chiesa del Gesù guardò a pittori dai toni più cupi e semplificati come Gerolamo Muziano, Scipione Pulzone, Jacopino del Conte e Gerolamo Siciolante da Sermoneta.

⁹⁶⁸ Hermann Fiore 2001, pp. 15-50, la *Pietà* di Taddeo, base di partenza per le repliche di Federico, è stata ritrovata da un antiquario a Torre Canadese, facendo propendere che la versione alla Galleria Borghese sia di mano di Federico. Il culto degli angeli era in concomitanza con la ricostruzione di Santa Maria degli Angeli su progetto di Michelangelo, e Taddeo è il primo che sceglie di raffigurarli già adulti, forse per conferirgli un aspetto più cerimonioso e ieratico. Gli angeli che reggono ceri e fiaccole erano inoltre ben noti anche a Venezia, perché frequenti nell'arte Bizantina, e quindi anche a El Greco, che gli avrà ritrovati nella replica di Federico a Caprarola; più recentemente è stata sottolineato l'adesione anche di un pittore fantasioso e brioso come Bertoja ai canoni della Controriforma proprio a Caprarola cfr. Chiusa 2012, p. 29.

⁹⁶⁹ Jestaz 1994a, pp. 46-47. Ne parlava di questo effetto unitario in senso un po' negativo, quasi fosse un livellamento, senza però togliere niente all'importanza delle decorazioni di Caprarola, definendola il più riuscito esempio di arte profana nella seconda metà del Cinquecento a Roma.

Bonaventura da Bagnoregio, al quale apparve la Madonna, che gli dettò la regola della confraternita, e che scelse il nome di Accomandati o Raccomandati di Santa Maria.⁹⁷⁰ Al di là della leggenda, l'anno preciso della fondazione della pia associazione non è noto e il primo documento che attesta la sua esistenza è una breve di Clemente IV (1265-68), che approvò la confraternita il terzo anno del suo pontificato, quindi attorno al 1268.⁹⁷¹ Il primo documento in cui appare il termine "Gonfalone" è in un testamento del 14 febbraio 1409:

*venerabili societatis Confalonis Florenos XXV ad rationem XLVII solidorum pro quolibet floreno.*⁹⁷²

Oltre alle opere di misericordia che erano tenute a seguire, compresa a quella di ospitare i pellegrini per il giubileo,⁹⁷³ i confratelli si prefiggevano anche di tutelare le immagini sacre e le cappelle in cui erano custodite, come la *Salus Populi Romani* in Santa Maria Maggiore o quella conservata sull'altare maggiore di Santa Maria in Aracoeli.⁹⁷⁴ La confraternita era inoltre nota per le numerose processioni religiose che curava nel corso dell'anno: quella di Santa Lucia, dei Santi Pietro e Paolo, dei Santi quaranta martiri, di San Marco, dell'Immacolata e dell'Annunziata.⁹⁷⁵ La processione più famosa era però quella che si svolgeva durante la Settimana Santa nella scomparsa chiesa di Santa Maria della Pietà al Colosseo, nella quale si rappresentava la Passione di Cristo.⁹⁷⁶ La prima testimonianza di questo teatro sacro risale alla Pasqua del 1490 e venne poi riproposto, sebbene in maniera discontinua, fino al

⁹⁷⁰ Fanucci 1601, pp. 195-196, <https://archive.org/stream/trattatodituttel00fanu#page/194/mode/2up>, Faide, canonico di San Vitale al ritorno dal pellegrinaggio da Santiago da Compostela, decise di fondare una confraternita dedita alla preghiera e al digiuno, insieme al suo confratello Agnolo ad altri dodici membri appartenenti a nobili famiglie romane; Biasiotti 1931, pp. 70-71, che narra di un Agnolo e di un Jacopo che decisero di fondare una confraternita dedita alla carità per risollevar Roma dalla miseria e dagli scontri interni.

⁹⁷¹ Tiliacos-Vannugli 1984, p. 145; Costamagna 1992, p. 45; Randolfi 1999, pp. 9-14; Martini 2002, p. 19; Randolfi 2010, pp. 12-13.

⁹⁷² Molfino 1964, pp. 7-8; Tiliacos-Vannugli 1984, p. 145, che riporta la data 1430; Randolfi 1999, p. 17; Martini 2002, pp. 19-20. Nel corso dei secoli altre confraternite e compagnie si unirono a quella del Gonfalone, e, per testimoniare questa unione, venne usato un vessillo. A prima del 1516 risale l'unione della confraternita della Natività di Signor Gesù Cristo della Beata Vergine e di Sant'Elena d'Aracoeli, nel 1544 sarebbe avvenuta la fusione con la confraternita dei Santi Pietro e Paolo; Randolfi 2010, p. 14; È però probabile che l'uso di un vessillo fosse iniziato già nel secolo XIV quando Roma, durante la cattività avignonese del papa, era in preda a continue lotte di potere. I membri della confraternita decisero di intervenire e a far giurare il governatore della città sotto il loro stendardo a segno di garanzia cfr. Piazza 1679, p. 379, https://archive.org/stream/bub_gb_zBvutaQ_cE4C#page/n401/mode/2up; Martini 2002, p. 20.

⁹⁷³ Cfr. paragrafo Gli eventi della storia...

⁹⁷⁴ Le attività caritatevoli della confraternita erano varie: dall'assistenza ai malati al pagamento del riscatto dei prigionieri rapiti dai turchi, fino alla fornitura di dote matrimoniale a fanciulle povere, cfr. Biasiotti 1931, p. 75; Randolfi 1999, pp. 26-51; Martini 2002, pp. 22-25; Randolfi 2010, pp. 14-23; Wisch-Newbiggin 2013, pp. 156-209.

⁹⁷⁵ Molfino 1964, p. 9; Tiliacos-Vannugli 1984, pp.145-146; Randolfi 1999, pp. 31-32; Martini 2002, pp. 20-21; Randolfi 2010, pp. 17-19.

⁹⁷⁶ Biasiotti 1931, p. 73; Costamagna 1992, p. 45; Randolfi 1999, pp. 34-42.

1561. Veniva realizzato con grande dispendio di mezzi e di allestimenti dentro l'Anfiteatro Flavio, compresa una lunga processione di flagellanti che partiva dalla sede originaria della confraternita, la chiesa di Santa Lucia Nuova, fino al Colosseo, alla quale assistevano molti fedeli per ottenere l'indulgenza plenaria. Nello specifico la rappresentazione sacra iniziava dal Giovedì Santo fino alla Domenica di Resurrezione, includendo gli episodi della Passione di Cristo vera e propria, dove venivano inscenati i "luoghi" della Gerusalemme evangelica, come quello del tribunale di Pilato e del palazzo di Erode.⁹⁷⁷

I membri della confraternita decisero di spostarsi dalla sede di Santa Lucia vecchia a causa del suo pessimo stato di conservazione, dovuta alle continue esondazioni del Tevere. Entro il 1551 un nuovo edificio venne innalzato al posto della chiesa di Santa Lucia vecchia ma ebbe vita breve, poiché nel 1555 un incendio lo distrusse. A partire dallo stesso anno la confraternita intraprese di nuovo la ricostruzione la cui fase principale doveva essere conclusa nel 1568, quando fu stipulato il contratto con Ambrogio Bonazzini per il soffitto ligneo.⁹⁷⁸ In quest'ultimo compaiono i Santi Pietro e Paolo e la Madonna dei Raccomandati che accoglie sotto il suo manto i confratelli, simbolo della confraternita. Vi sono anche gli stemmi dei cardinali Alessandro Farnese e Otto von Truchsess, conosciuti fin dai tempi in cui frequentavano l'Università di Bologna, dove ebbero come insegnante Ugo Boncompagni, futuro Gregorio XIII.⁹⁷⁹

La data d'inizio della decorazione parietale è stata quindi desunta dalla realizzazione del soffitto intagliato dal Bonazzini a partire dal 1568.⁹⁸⁰ In aggiunta a questo *post quem* deve essere considerato che le finestre laterali furono aperte nel 1570 e il 1571, come i pagamenti nell'archivio della confraternita testimoniano, mentre l'iscrizione del soffitto dell'atrio riporta il nome di Mattia Gherardi, custode dell'oratorio dal 1571 al 1575, che compare anche nel portale ligneo della facciata. Infine, nel contratto del coro ligneo del 1571 si specifica che gli schienali devono arrivare fino

⁹⁷⁷ Le cronache raccontano che queste rappresentazioni erano realistiche e cruenti a causa del sangue dei flagellanti. Nel 1539 papa Paolo III sospese perfino la processione per le violenze e i disordini dovuti ai fedeli che, trascinati dall'euforia emotiva, iniziarono ad aggredire gli attori che impersonavano i soldati di Pilato e gli ebrei, arrivando a lapidare quelli veri fuori dal Colosseo. Cfr. Biasiotti 1931, p. 73; Wisch 1994, pp. 808-819; Wisch 2002, pp. 52-54. Uno studio documentario vi è in Martini 2002, pp. 25-29; Wisch-Newbigin 2013, pp. 289-391.

⁹⁷⁸ Documento del 22 ottobre 1568 pubblicato da Oberhuber 1958/59, p. 249; Tiliacos-Vannugli 1984, p. 146; Costamagna 1992, p. 45; Randolfi 1999, pp. 58-88; Bernardini 2002a, p. 31, nota 10; Randolfi 2010, pp. 26-31; Wisch-Newbigin 2013, p. 418; Erwee 2014, p. 254, Erwee 2015, pp. 144-145. Altri lavori minori si protrassero negli anni seguenti, ed entro il 1584 venne anche completata la pavimentazione mentre la facciata su via del Gonfalone venne terminata agli inizi del XVII secolo da Domenico Castelli.

⁹⁷⁹ Mastrantonio 1984, pp. 149-150.

⁹⁸⁰ Molfino 1964, p. 16; Randolfi 1999, p. 97; Bernardini 2002a, p. 31; Randolfi 2010, p. 29; Erwee 2014, p. 254, Erwee 2015, pp. 144-145. Per una scheda dettagliata del soffitto ligneo cfr. Mastroantonio 1984, pp. 148-151.

alla *pittura*, indicando che la decorazione alle pareti era già stata avviata almeno fra il 1568 e il 1571.⁹⁸¹

Il ciclo di affreschi raffiguranti la Passione di Cristo consta di dodici scene, cinque per ogni parete, più altri due riquadri ai lati della controfacciata.

Il cardinal Alessandro, protettore della confraternita a partire dal 1565, adoperandosi per la decorazione dell'oratorio, decise di chiamare dalla Parma farnesiana del fratello Ottavio il pittore Jacopo Zanguidi detto il Bertoja.⁹⁸²

Una volta giunto a Roma, l'artista progettò, come dimostrano vari disegni preparatori agli Uffizi, a Capodimonte e al British Museum, tutti databili al 1568 circa, una decorazione architettonica costituita da colonne tortili che inquadrano l'episodio da lui dipinto dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*. Al di sopra di ogni colonna vi è una nicchia con capitelli ionici che ospita una figura allegorica, il cui frontone è sostenuto da cariatidi e sormontato da un putto. Sull'architrave compare una coppia formata da un profeta e una sibilla reggenti tavole con delle iscrizioni.⁹⁸³ Per questa coppia sembra che il Bertoja abbia guardato alle *Sibille e Angeli* di Raffaello in Santa Maria della Pace⁹⁸⁴ e agli *Evangelisti Matteo e Luca* affrescati da Daniele da Volterra nella cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso⁹⁸⁵ mentre l'impianto architettonico del registro superiore con la nicchia a capitelli ionici rimanda agli esempi emiliani di Pellegrino Tibaldi a palazzo Poggi a Bologna, di Michelangelo Anselmi a palazzo Lalatta a Parma e di Lelio Orsi nel Casino di Novellara. Le colonne tortili invece erano già state recentemente usate nella decorazione di Villa d'Este a Tivoli da Girolamo Muziano.⁹⁸⁶

Benché la struttura ideata dal Bertoja si distingua per armonia ed equilibrio e mantenga la chiarezza narrativa dei singoli episodi in maniera non dissimile dallo schema dell'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma, presenta una decorazione tipicamente manierista composta da festoni, putti e cariatidi, volti all'artificio e al

⁹⁸¹ Oberhuber 1958/59, p. 244; per un riassunto delle vicende della costruzione cfr. Tiliacos-Vannugli 1984, p. 145; per le vicende storiche più recenti cfr. Costamagna 1992, p. 46; Randolfi 1999, p. 76, p. 81 e p. 97; Bernardini 2002a, p. 31.

⁹⁸² Robertson 1992, pp. 178-179. Si ipotizza che la stessa confraternita volesse un pittore inviato dal cardinale per iniziare la decorazione, nella speranza che il prelado contribuisse al pagamento; il cardinale fu protettore della confraternita dal 1565 fino alla morte cfr. Wish-Newbigin 2013, p. 41, in particolare, nello statuto del 1584, si specificava l'esigenza di un cardinale che servisse da capo e guida, segno dell'adeguamento ai precetti tridentini.

⁹⁸³ Zeri 1979, p. 62; Oberhuber 1958/59, pp. 242-249; Ghidiglia Quintavalle 1963, pp. 15-18, fig. 10 a p. 10, una prima idea di questa struttura architettonica è rintracciabile in un disegno al museo di Capodimonte a Napoli, fig. 8 a p. 9, seguito da un altro conservato a Firenze. Quest'ultimo venne dato da Evelina Borea a Lelio Orsi durante il suo soggiorno a Roma nel 1554-1555. Questa sua prima idea per il Gonfalone sarebbe poi stata interrotta per ignoti motivi e ripresa e rielaborata dal suo allievo Bertoja dal 1568, cfr. Borea 1961, pp. 37-39. La Ghidiglia Quintavalle ha ricondotto il foglio alla mano del Bertoja, poi accettato da De Grazia 1991, p. 116 (fig. 71) per il disegno a Londra, p. 126 (fig. 68) per quello di Napoli.

⁹⁸⁴ Bernardini 2002b, pp. 63-64.

⁹⁸⁵ Strinati 2005, p. 35. È una delle prime rielaborazioni del prototipo michelangiolesco, poi ripreso dopo il sacco del 1527 da Perin del Vaga nella Sala Paolina a Castel Sant'Angelo.

⁹⁸⁶ Bernardini 2002b, pp. 63-64.

grottesco e rimanda agli sportelli d'organo dipinti dal Parmigianino in Santa Maria della Steccata a Parma.⁹⁸⁷

La scelta di raffigurare il ciclo della Passione di Cristo è un chiaro riferimento alla nota processione che la confraternita organizzava al Colosseo durante la Settimana Santa. Una volta che questo rito pasquale venne abrogato nel 1561 si sentì forse il bisogno di trasporlo sulle pareti, creando una versione pittorica che ne celebrasse il ricordo.⁹⁸⁸ Il carattere teatrale in cui sono presentati gli affreschi è da considerarsi proprio come un riflesso delle passate rappresentazioni. La particolare cornice architettonica realizzata dal Bertoja dimostra però una volontà di riproporre in una chiave più moderna le vecchie scene memori del teatro sacro medievale. A dimostrazione di ciò gli episodi affrescati nell'oratorio negli anni a venire non corrispondono difatti a quelli presenti nelle stampe che illustravano le precedenti sacre rappresentazioni tenute dalla confraternita.⁹⁸⁹

Forse ispirandosi agli sportelli d'organo del Duomo di Parma, dipinti dal suo presunto maestro Ercole Procaccini fra il 1560 e il 1562,⁹⁹⁰ Bertoja elaborò una partitura ponendo l'accento sulla tridimensionalità delle finte architetture, ed ispirandosi a quelle del teatro di corte dell'epoca, al quale avrà potuto prendere parte nella stessa Parma. Il pittore utilizzò colonne tortili in riferimento al tempio di Salomone che difatti compare sopra la porta d'ingresso, a significare anche il sopraggiungimento e la celebrazione della Nuova Alleanza e del nuovo tempio, ora diventato cristiano.⁹⁹¹ L'interpretazione della venuta della parola di Cristo come completamento della Vecchia Alleanza è rafforzata dalla scelta di sistemare sopra l'architrave la coppia di Profeti e di Sibille, che sarebbero un simbolo della continuità fra Vecchio e Nuovo Testamento.⁹⁹²

Lo schema architettonico impostato del Bertoja fu poi preso a modello per l'inquadratura di ogni singolo episodio affrescato, ciascuno dei quali si deve a diversi artisti che si susseguirono negli anni successivi.⁹⁹³

⁹⁸⁷ Molfino 1964, p. 17.

⁹⁸⁸ Wisch 1994, pp. 809-818; Randolfi 1999, p. 93; Wisch 2002, p. 51.

⁹⁸⁹ Wisch 2002, pp. 52-53. Per le stampe delle rappresentazioni del Gonfalone cfr. Newbigin 2000, pp. 173-202; Wisch-Newbigin 2013, pp. 322-359.

⁹⁹⁰ De Grazia 1991, p. 23, secondo Lomazzo il Procaccini fu maestro del Bertoja, e l'opera a cui può aver assistito come giovane allievo sono proprio gli sportelli del Duomo parmense.

⁹⁹¹ Il tema del tempio di Salomone come prefigurazione della chiesa traeva origine fin dal medioevo e fu ripreso proprio dai controversisti cattolici a difesa delle immagini di culto contro le polemiche dei protestanti, ed inserito nell'apologia che legittimava le immagini di culto cfr. Scavizzi 1981, pp. 224-230; Mangia Renda 1984, p. 191; Wisch 2002, pp. 53-59; Wisch-Newbigin 2013, p. 421.

⁹⁹² Bernardini 2002a, p. 40.

⁹⁹³ Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 17.

Il ciclo degli affreschi con la Passione di Cristo è stato quindi realizzato da più mani nel corso di pochi anni, rendendo, come per Caprarola, complessa e problematica l'attribuzione e la datazione di ogni singolo riquadro.

Il restauro eseguito in occasione del Giubileo del 2000 ha permesso di individuare le diverse sovrapposizioni delle giornate e di delineare meglio la successione cronologica dei singoli affreschi.⁹⁹⁴ Il rilievo delle giornate è stato poi incrociato con i dati della varia documentazione relativa alla confraternita fra il 1550 e il 1582.⁹⁹⁵

La sequenza degli episodi parte dall'inizio della parete sinistra di chi volge le spalle all'altare maggiore, prosegue in senso orario per la controfacciata e risale la parete destra, fino a ritornare all'altare maggiore.

Il primo episodio che inizia il ciclo, è l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* proprio di Jacopo Bertoja, affrescato entro la suddetta cornice da lui stesso eseguita.

La prima fonte a citare il Bertoja attivo al Gonfalone è, proprio come per Caprarola, Angelo Maria Edoari da Herba nel suo *Compendio*:

*E vive ancora Giac.º di Bertoia [...] in Roma un Confalone à Papa Pio 5., una capella alla compagnia del Confalone, et à Capruolo.*⁹⁹⁶

L'informazione di Edoari è confermata dalla lettera del luglio 1569 del cardinal Alessandro che, mentre il pittore era impegnato al Gonfalone, lo chiamò, come già si è detto, per sostituire Federico Zuccari a Caprarola.⁹⁹⁷ Il nome di Bertoja risulta già presente nei pagamenti del cardinale nel marzo 1568,⁹⁹⁸ facendo datare il suo affresco al Gonfalone fra il 1568 e l'estate del 1569.

Questa *Entrata di Cristo* è la prima opera documentata a Roma del Bertoja e al contempo segna, ancor prima che a Caprarola, la prima espressione del gusto parmense nell'ambiente artistico romano nella seconda metà del Cinquecento.

Cristo, procedendo da sinistra sulla groppa dell'asino, benedice la folla che gli si è riunita attorno, con la città di Gerusalemme sullo sfondo. La scena è raffigurata con un composto e ritmato movimento e mostra un avvicinamento ad un

⁹⁹⁴ Bernardini 2001, p. 40, nota 8, e per una scheda dettagliata sul rilievo delle giornate cfr. Brignardello-Moioli-Seccaroni 2002, pp. 175-197, in particolare la ricostruzione della successione dei singoli riquadri nella fig. 6 a p. 178.

⁹⁹⁵ Un'appendice documentaria contenente i nomi dei Guardiani e dei confratelli del Gonfalone, i pagamenti agli artisti e gli atti notarili è stata pubblicata in Pantanella 2002, pp. 217-226.

⁹⁹⁶ Edoari da Herba 1572, p. 251, il manoscritto è segnalato per la prima volta da Oberhuber 1958/59, p. 244; Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 6 e p. 48, la biografia di Bertoja è pubblicata da De Grazia 1991, p. 15. Si tratta di una copia del Settecento conservata nella Biblioteca Palatina di Parma, ms. 1287, Cfr: Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 6 e p. 48.

⁹⁹⁷ Lettere del 13 e 17 luglio 1569 del cardinale Alessandro a Ludovico Tedeschi, Archivio di Stato di Parma, Epistolario scelto, busta 19 pubblicate in Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 46, n. 37 e n. 39; e da De Grazia 1991, pp. 289-290, pp. 27-30.

⁹⁹⁸ Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 13, nota 31, Archivio di Stato di Parma, Mastro Farnesiano dal 1566 al 1568, 1° marzo 1568, c. 293, linea 33.

micelangiolo vicino a Pellegrino Tibaldi.⁹⁹⁹ È stato individuato un bozzetto di analogo soggetto alla Galleria Nazionale di Parma dove la scena è meno rifinita. In questo quadro però Bertoja mostra in maniera più evidente i caratteri di Parmigianino e il gusto fiabesco del paesaggio di Niccolò dell'Abate, uniti alla più aggiornata arte romana degli Zuccari e del Salviati, di Raffaello e Michelangelo.¹⁰⁰⁰

Questa rielaborazione da parte del Bertoja del Sanzio e del Buonarroti nell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* sarebbe meglio visibile e compiuta nell'affresco del Gonfalone, pur mantenendo la linea del Parmigianino nella morfologia delle figure e i colori acidi.¹⁰⁰¹

Il Bertoja ritornò al Gonfalone una seconda volta, fra la primavera e l'estate del 1572, per affrescare un'altra coppia di Profeta e Sibilla posta sopra la campata con la raffigurazione della *Cattura di Cristo*, il quarto riquadro di cui si parlerà più avanti. In queste figure si nota un avvicinamento dello Zanguidi alla maniera romana sia dal punto di vista formale, sia da quello cromatico, evidenziato dall'assimilazione dell'arte degli Zuccari a Caprarola.¹⁰⁰²

Dopo l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* si incontra il riquadro raffigurante l'*Ultima Cena*, da riferire –come attestano anche Mancini¹⁰⁰³ e Baglione¹⁰⁰⁴- al forlivese Livio Agresti, che giunse probabilmente al Gonfalone avendo già lavorato in Germania per conto del cardinale di Augusta Otto von Truchsess,¹⁰⁰⁵ uno dei mecenati del Gonfalone.¹⁰⁰⁶ Inizialmente si era pensato che l'*Ultima Cena*, compresa la coppia di

⁹⁹⁹ Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 18.

¹⁰⁰⁰ Il carattere visionario e fiabesco, memore di Niccolò dell'Abate, è stato argomentato da Oberhuber 1958/59, pp. 242-250, in seguito sempre ribadito, cfr. Lavagnino 1962, p. 165; Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 12; Molfino 1964, pp. 18-21; Tiliacos-Vannugli 1984, pp. 152-153.

¹⁰⁰¹ De Grazia 1991, p. 27, e pp. 92-93. Nel bozzetto preparatorio di Parma, invece, il Bertoja mostrerebbe di essere ancora legato ad uno stile emiliano, facendo pensare che l'abbia dipinto appena arrivato a Roma. Come primo effetto dell'arte romana le figure affrescate al Gonfalone mostrano di essere un po' più massicce e seguono meno la linea allungata di Parmigianino, al contrario del bozzetto. Nella sua scheda di catalogo della Galleria Nazionale di Parma si aggiunge che nella piccola tela del museo (olio su tela, 49x38,5cm) non è presente il ritratto presente sulla destra dell'affresco romano. Cfr. Frattarolo 1995, pp. 118-119. Per una più generale sintesi cfr. Randolfi 1999, pp. 119-121; Bernardini 2002b, pp. 61-65; Randolfi 2010, p. 41. Il Briganti invece considerava che il linguaggio del Bertoja, libero e fantasioso, rimase un caso isolato nell'ambiente romano, cfr. Briganti 1961, p. 56.

¹⁰⁰² Oberhuber 1958/59, pp. 247-248; Tiliacos-Vannugli 1984, p. 157; Randolfi 1999, pp. 137-139; Bernardini 2002b, p. 61; Randolfi 2010, p. 47.

¹⁰⁰³ Mancini 1956, p. 281.

¹⁰⁰⁴ Baglione 1642, p. 19.

¹⁰⁰⁵ Tiliacos-Vannugli 1984, pp. 154-155.

¹⁰⁰⁶ Mastrantonio 1984, p. 150. Non è ben specificato il ruolo di Von Truchsess nell'ambito della confraternita ma è stato uno dei cardinali più attivi della Controriforma, specialmente nella guerra contro i protestanti. Il cardinale Otto von Truchsess von Waldburg, (1514-1573), nato a Dillingen, era noto per il suo zelo e la sua religiosità, studiò a Tubinga, Dole, Bologna e Padova, divenuto amico del nipote di Paolo III farnese, Alessandro il cardinale, nel 1537 fu nominato *camerarius secretus* del papa. A dispetto del suo stile di vita lussuoso e dissoluto, impose costumi morigerati ai suoi sottoposti e raccolse finanze e risorse per la guerra contro i protestanti in Germania. Nel 1559 si trasferì a Roma dove, prima di morire nel 1573, si congratulò con il re di Francia Carlo IX per la strage degli ugonotti, cfr. Von Pastor 1925, p. 23; Deschner 2010, pp. 160-163.

Profeta e Sibilla sovrastante, fosse stata realizzata fra il 1570 e il 1571.¹⁰⁰⁷ L'individuazione delle giornate, nel 2000, ha permesso invece di comprendere che l'*Ultima Cena*, sempre giudicata in termini negativi per il suo stile convenzionale e anonimo,¹⁰⁰⁸ fu eseguita dall'Agresti in contemporanea con l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* del Bertoja, quindi attorno al 1569.¹⁰⁰⁹

Alquanto complesso risulta essere il terzo riquadro della parete destra che, anche se non presenta al di sopra di sé la consueta coppia del profeta e della sibilla a causa di una finestra, ha impegnato a lungo gli studi per l'identificazione dell'autore. L'episodio, raffigurante *l'Orazione nell'Orto*, è stato riferito inizialmente ad un anonimo emiliano¹⁰¹⁰ e si è visto presto che deriva da un'Orazione di Taddeo Zuccari, incisa da Cornelis Cort, molto simile a quella affrescata nella volta della cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione.¹⁰¹¹ Un primo tentativo di attribuzione si deve a Herwarth Röttgen che fece il nome di Giovanni de'Vecchi, per affinità stilistiche con i suoi cartoni usati per i mosaici nella cupola di San Pietro in Vaticano nel 1598-99, e la stretta somiglianza con le figure affrescate all'oratorio del Santissimo Crocifisso.¹⁰¹² Ma l'attribuzione al pittore di Sansepolcro, sebbene non improbabile per via del suo legame con il cardinale Farnese, non è stata in seguito accettata, e la ricerca si è rivolta di nuovo verso l'Emilia. Si sono fatti nomi di Domenico di Modena,¹⁰¹³ di Domenico Tibaldi¹⁰¹⁴ e di Domenico Carnevali.¹⁰¹⁵ È entrato nella discussione un disegno del Bertoja con *l'Orazione dell'orto* al Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles, che potrebbe essere stato di ispirazione per il riquadro di analogo soggetto al Gonfalone.¹⁰¹⁶

¹⁰⁰⁷ Randolfi 1999, pp. 124-130.

¹⁰⁰⁸ Briganti 1961, p. 55; Lavagnino 1962, p. 165; Tiliacos-Vannugli 1984, p. 154; Randolfi 1999; p. 126

¹⁰⁰⁹ Bernardini 2002b, p. 66.

¹⁰¹⁰ Un artista emiliano vicino a Lelio Orsi, che però sembra guardare a Siena, specie ai bagliori della pittura di Beccafumi, cfr. Lavagnino 1962, p. 165; Molfino 1964, pp. 22-23.

¹⁰¹¹ Acidini-Luchinat 1998, vol I, pp. 47-50, fig. 7; per l'incisione di Cort cfr. Bartsch, Cornelis Cort, n. 52, 1986, p. 95.

¹⁰¹² Röttgen 1970, pp. 3-26.

¹⁰¹³ Strinati 1976, pp. 14-22, *l'Orazione nell'orto* sembra essere legata al dipinto presente nella chiesa di Santa Maria degli Angeli firmato da "Domenico da Modena", il *Verbo Incarnato adorato dagli angeli*, del 1572-73, di un effetto luministico vibrante, vicino a Lelio Orsi e a Nicolò dell'Abate, e dunque all'affresco del Gonfalone; Nella cappella del Salvatore in Santa Maria degli Angeli, dove si trova il quadro di Domenico da Modena, vi sono altre tele date ad Hendrick van den Broeck, detto in Italia Arrigo Fiammingo, la *Cacciata di Adamo ed Eva*, *l'Eterno* e la *Caduta degli angeli ribelli* cfr. Magna Renda 1984, p. 192; Caiati 2012, pp. 299-3021; il pittore fiammingo è stato probabilmente un importante tramite fra Blocklandt ed El Greco cfr. paragrafo La "fiammata mistica" allargata.

¹⁰¹⁴ Tiliacos-Vannugli 1984, p. 155.

¹⁰¹⁵ Benati 1993, pp. 41-52; Mancini 1996, pp. 103-108. accostano quel "Domenico da Modena" ad un altro pittore, Domenico Carnevali, confrontando il dipinto del primo a Santa Maria degli Angeli con quelli modenesi del secondo, considerando che il Tibaldi non si sarebbe mai firmato "da Modena".

¹⁰¹⁶ De Grazia, 1991, pp. 108-109, l'episodio è stato affrescato da un anonimo esecutore che si è basato su tale modello, pur avendolo rielaborato. Il disegno potrebbe essere stato mandato da Bertoja a Roma da Caprarola, dove era stato chiamato dal cardinal Alessandro nel 1569, ed è plausibile che la Confraternita lo abbia poi passato all'ignoto artista.

Tutte queste proposte erano formulate prima del fondamentale restauro del 2000 che ha permesso di stabilire che l'*Orazione* fu realizzata fra il 1572 e il 1574. Maria Grazia Bernardini rifiuta le varie ipotesi di attribuzione per l'*Orazione*, giudicando le opere di de'Vecchi e di Domenico Carnevali non riferibili per stile a quest'affresco.¹⁰¹⁷

Patrizia Tosini, che ha studiato di recente il de'Vecchi, rifiuta l'attribuzione dell'*Orazione* al Gonfalone al pittore e preferisce ascrivere l'*Orazione nell'orto* ad un seguace di Girolamo Muziano a Tivoli, che si sarebbe basato su un disegno del maestro,¹⁰¹⁸ mentre il nome di de'Vecchi è di nuovo ribadito nel 2013 sulla base di un disegno del Louvre raffigurante la medesima scena e per confronto con opere del de'Vecchi a Caprarola, sala del Mappamondo, e al Belvedere Vaticano.¹⁰¹⁹

Proseguendo sulla parete sinistra si incontra la *Cattura di Cristo*, episodio da tempo assegnato a Marcantonio del Forno.¹⁰²⁰ Il nome dell'autore deriva unicamente dal confronto documentario: nei pagamenti della Confraternita, pubblicati da Oberhuber,¹⁰²¹ si fa riferimento ad un altrimenti sconosciuto Marcantonio del Forno fra il 16 settembre 1574 e il 12 febbraio 1575. Il nome del pittore è stato ritrovato da Claudio Strinati nell'archivio dei Barnabiti a San Carlo ai Catinari, dove in alcuni documenti risulta che l'artista eseguì alcune opere per la chiesa dell'Annunziata a Zagarolo, feudo dei Colonna. Si tratta di tre tele, databili all'incirca al 1580 rappresentanti l'*Annunciazione*, la *Flagellazione* e la *Resurrezione*, il cui confronto stilistico con l'affresco del Gonfalone permette di identificare che l'opera pittorica pagata da Marcantonio del Forno è proprio la *Cattura di Cristo*. Il riquadro sembra guardare agli effetti luministici sperimentati da Giulio Romano, e insieme alle tele di Zagarolo, dimostra la conoscenza da parte di Marcantonio del Duomo di Orvieto, del Muziano e del Nebbia. Anche se non è dimostrabile che venisse dall'Emilia, Marcantonio del Forno si allinea con la corrente di Domenico da Modena, Raffaellino da Reggio, Bertoja e Agresti, ed è emblematico della presenza della maniera emiliana a Roma.¹⁰²² La proposta di Strinati è stata sempre accettata,¹⁰²³ e non ha trovato

¹⁰¹⁷ Bernardini 2002b, pp. 111-112. L'affresco deve risalire al periodo compreso fra il 1572 e il 1574, essendo quest'ultimo fra la coppia di *Profeta e Sibilla* del 1572 di Bertoja alla sua sinistra e il successivo riquadro a destra con la *Cattura di Cristo* di Marcantonio dal Forno del 1574.

¹⁰¹⁸ Tosini 2005, pp. 43-58. Il disegno, oggi perduto, è noto attraverso un'incisione successiva di Francois Louis Gounod.

¹⁰¹⁹ Knorn-Ezernieks 2013, pp. 134-139.

¹⁰²⁰ Randolfi 1999, pp. 134-136. Di questa composizione era stata scoperta una replica nella chiesa di San Domenico a Spoleto datata al 1574, facendo propendere per l'affresco al Gonfalone, di poco precedente, il nome di Cesare Nebbia, cfr. Molino 1964, pp. 21-22.

¹⁰²¹ Oberhuber 1958/59, p. 252.

¹⁰²² I tre quadri a Zagarolo dimostrano un ripiegamento arcaizzante e semplificato che fa indurre ad una adesione ai canoni contro riformati. Nella cappella di Cristo Salvatore in Santa Maria degli Angeli vi sono 24 tavolette con le storie di Cristo. Fra queste è rintracciabile la mano di Marcantonio del Forno, autore del riquadro seguente, nella scenetta con la *Trasfigurazione*, confrontabile con quella della *Flagellazione* a Zagarolo. Cfr. Strinati 1976, pp. 14-22.

seguito la successiva proposta di Nicole Dacos di attribuire il riquadro al pittore fiammingo Joos Van Winghe.¹⁰²⁴

A Raffaellino da Reggio, è da riferire il seguente riquadro dove è affrescato *Cristo davanti a Pilato*,¹⁰²⁵ come affermano anche Mancini¹⁰²⁶ e Baglione.¹⁰²⁷ Il pittore di Reggio Emilia si basò per questa scena sul *Mosè di fronte al Faraone* di Federico Zuccari in Vaticano.¹⁰²⁸ Raffaellino forse arrivò a lavorare al Gonfalone grazie al contatto con lo Zuccari o, più probabilmente, con il parmense Bertoja, che in quel momento stava lavorando anche a Caprarola, dove giungerà lo stesso Raffaellino poco dopo nel 1574, ad aiutare Giovanni de'Vecchi.¹⁰²⁹ Un piccolo quadro su rame raffigurante un *Ecce Homo*, è stato attribuito a Raffaellino e collocato poco prima del suo arrivo a Roma. Il pittore potrebbe aver portato con sé dall'Emilia il dipinto da presentare in cerca di commissioni e costituirebbe nella sua iconografia un precedente del *Cristo davanti a Pilato* al Gonfalone.¹⁰³⁰ Il supporto su rame era però particolarmente diffuso in ambito romano, e fa pensare che il Motta lo possa aver realizzato appena arrivato a Roma. Essendo stato realizzato dopo la *Cattura di Cristo* di Marcantonio del Forno del 1575 e prima della *Flagellazione* di Federico Zuccari del 1573, il *Cristo di fronte a Pilato* di Raffaellino deve essere stato realizzato fra queste due date.¹⁰³¹ Al contrario dell'Agresti, il lavoro di Raffaellino da Reggio è stato

¹⁰²³ Tiliacos Vannugli 1984, p. 156; Randolfi 1999, pp. 134-137; Bernardini 2002b, pp. 92-94; Randolfi 2010, p. 47.

¹⁰²⁴ Dacos 1990, pp. 33-47, il paesaggio dell'*Orazione dell'Orto* al Gonfalone andrebbe confrontato con quello di un'*Adorazione dei Magi* alla Bob John University a Greenville negli Stati Uniti e altri dipinti di Joos van Winghe. Di questa Adorazione esiste una copia in collezione privata a Parigi, segnalata all'autrice proprio da Federico Zeri. La cultura emiliana di Van Winghe si avvicina allo stile del Correggio e nei ricercati effetti notturni visibili nella copia, ora al Metropolitan di New York, di un'*Annunciazione* del Mazzola-Bedoli al museo di Capodimonte. Secondo Van Mander 2000, pp. 278-279 l'artista trascorse quattro anni a Roma alla corte di un cardinale che potrebbe essere stato Alessandro Farnese, in quanto mecenate del ciclo al Gonfalone; Bücken 1990, pp. 49-60. Il pittore sarebbe stato attivo a Roma fra il 1568 e il 1574, e avrebbe lavorato a dei paesaggi nella Sala della Penitenza a Caprarola, collaborando alla decorazione insieme al Bertoja.

¹⁰²⁵ Il disegno preparatorio, conservato agli Uffizi, è stato segnalato da Röttgen 1968, pp. 141-142.

¹⁰²⁶ Mancini 1956, p. 223.

¹⁰²⁷ Baglione 1642, p. 26.

¹⁰²⁸ Tiliacos-Vannugli 1984, pp. 157-158; Bernardini 2002b, p. 87; Bigi-Zavatta 2008, pp. 62-63; Per l'affresco di Federico cfr. Acidini Luchinat 1998, vol I, p. 141, fig. 8, Raffaellino aveva già lavorato con l'artista di Sant'Angelo in Vado nel presbiterio della chiesa di Santa Caterina dei Funari cfr. Acidini Luchinat, 1998, vol II, p. 46.

¹⁰²⁹ Randolfi 1999, pp. 141-142; Bigi-Zavatta 2008, pp. 62-63.

¹⁰³⁰ Bellini 1990, pp. 51-58, il quadro (29,2x23,7cm), in collezione privata, è passato sul mercato nel 1987, Sothesby's Firenze, 18 maggio 1987.

¹⁰³¹ L'individuazione delle giornate in questo caso non può aiutare a comprendere la cronologia dell'esecuzione, perché l'affresco del Motta si colloca fra i due di Marcantonio del Forno e di Federico Zuccari, ponendosi sopra le loro due giornate e coprendole a tappo. Il profeta e la Sibilla sopra *Cristo di fronte a Pilato*, attribuiti da sempre al pittore, sarebbero da assegnare ad un modesto anonimo per differenze stilistiche e per il diverso modo di trattare le giornate dell'affresco, cfr. Bernardini 2002b, p. 85; in precedenza, siccome nel riquadro successivo Federico Zuccari cambiò il punto di vista delle colonne, mentre Raffaellino da Motta seguì il modo progettato dal Bertoja, il *Cristo di fronte a Pilato* era collocato fra il 1572 e il 1574, prima della partenza del Motta alla volta di Caprarola cfr. Molfino 1964, p. 28; Tiliacos-Vannugli 1984, p. 157, che segnala che il pittore Paris Nogari realizzò una copia nel 1575 nella cappella Corsini in Trinità dei Monti. Il *Cristo davanti a Pilato* di Raffaellino deve essere quindi precedente a questa data.

per lo più valutato in modo positivo per il suo stile più estroso ed elegante, che unisce i modelli zuccareschi in un linguaggio fantasioso di derivazione emiliana.¹⁰³²

Terminata la parete sinistra, la sequenza della Passione arriva alla controfacciata, alla cui sinistra è presente l'affresco con la *Flagellazione* di Federico Zuccari, l'unico riportante la data 1573 e lo stemma di Girolamo Mattei.¹⁰³³ Celebrato dal Baglione,¹⁰³⁴ e dal Mancini,¹⁰³⁵ è l'unico episodio in cui si visualizza una pratica realmente attuata dai membri della confraternita proprio durante le processioni della Settimana Santa ed è, forse anche per questo, l'unico ad essere raffigurato con una concezione teatrale.¹⁰³⁶ Ed è proprio l'aspetto della costruzione spaziale ad essere stato particolarmente argomentato. A rafforzare il legame tra la rappresentazione scenica e lo spettatore è il soldato che troneggia a sinistra, che occupa nello stesso tempo la scena sacra e lo spazio della platea, quasi a voler rendere partecipe il fedele all'episodio sacro, proprio come se si trovasse davanti alle rappresentazioni teatrali tenute al Colosseo anni prima.¹⁰³⁷ Il modello compositivo di questa *Flagellazione* rimanda a quello di Sebastiano del Piombo e di Raffaello, perfino da Piero della Francesca, nella figura del fustigatore a sinistra. La *Flagellazione* di Federico è stata intesa da Claudio Strinati in rapporto alle vicende biografiche del pittore e del committente Girolamo Mattei: l'uno allontanato da Caprarola, l'altro insoddisfatto per la mancata nomina a cardinale.¹⁰³⁸ In quest'affresco lo Zuccari giunge ad una semplificazione formale superando l'artificiosità del manierismo, e visualizzando la scena in termini composti e più naturali, che l'ha fatto etichettare come esponente del manierismo riformato.¹⁰³⁹

Sopra l'arco della controfacciata, stando a Baglione, Matteo da Lecce affrescò un re profeta, e a destra di questo la coppia di profeta e sibilla sopra l'*Ecce Homo*.¹⁰⁴⁰ Il re profeta è stato indentificato in *Re Salomone* in riferimento alle colonne tortili del suo tempio fatto costruire a Gerusalemme, e dunque usate nella partitura architettonica

¹⁰³² Lavagnino 1962, p. 170; Randolfi 1999, p. 142; Bernardini 2002b, pp. 85-91; Randolfi 2010, p. 50. Fa eccezione il Voss che, pur apprezzando la pittura di Raffaellino, giudica il *Cristo di fronte a Pilato* come una mediocre derivazione dagli Zuccari, cfr. Voss 1994, pp. 346-347; anche Grassi 1971, p. 173 che giudica macchinoso l'affresco del Motta.

¹⁰³³ Tiliacos-Vannugli 1984, p. 158.

¹⁰³⁴ Baglione 1642, p. 122.

¹⁰³⁵ Mancini 1956, p. 233.

¹⁰³⁶ Lavagnino 1962, p. 170; Strinati 1974, pp. 101-104; Tiliacos-Vannugli 1984, p. 161; Acidini-Luchinat 1998, vol II, pp. 50-53; Zuccari 199, p. 237; Bernardini 2002b, p. 80; Randolfi 2010, p. 50.

¹⁰³⁷ Il soldato che guarda al di fuori della scena, chiamando in causa lo spettatore, è un espediente teatrale, lo *Sprecher*. La funzione di coinvolgere il fedele è anche esplicita dalle altre figure che assistono alla *Flagellazione* che suggeriscono, nei loro atteggiamenti ed espressioni, come partecipare e meditare, cfr. Pinelli 2003, pp. 141-142; Randolfi 1999, p. 147; Bernardini 2002b, p. 80; Randolfi 2010, p. 50.

¹⁰³⁸ Strinati 1974, pp. 96-101, La colonna della *Flagellazione* dello Zuccari è in realtà una citazione di quella conservata come reliquia in Santa Prassede, in ossequio ai precetti post-conciliari secondo i quali le immagini dovevano essere il più possibile verosimili come riferito dai testi sacri.

¹⁰³⁹ De Grazia 1991, pp.

¹⁰⁴⁰ Baglione 1642, p. 31.

degli affreschi dal Bertoja.¹⁰⁴¹ I pagamenti della confraternita al pittore risalgono fra il 1575 e il 1576,¹⁰⁴² anni in cui deve aver realizzato anche il profeta e la sibilla sopra il riquadro successivo, con l'*Incoronazione di Spine* di Cesare Nebbia, nella prima campata della parete a destra della controfacciata.¹⁰⁴³ Come già rimarcato dalle fonti, Matteo da Lecce mostra di seguire l'arte di Michelangelo accentuandone il plasticismo e gli effetti cangianti, ottenendo delle anatomie ingigantite ed espressive che faticano a stare nello spazio assegnatogli.¹⁰⁴⁴ L'artista, la cui origine pugliese sembrerebbe essere stata accertata,¹⁰⁴⁵ aveva lavorato nella chiesa di Sant'Eligio degli Orefici nella quale de'Vecchi affrescò l'*Adorazione dei pastori* (fig. 115),¹⁰⁴⁶ e aveva dipinto nella controfacciata della Cappella Sistina, affrescando *La lotta sul corpo di Mosé* a fianco del fiammingo Hendrick van den Broek,¹⁰⁴⁷ quest'ultimo ben noto a El Greco e già compagno di Blocklandt nella bottega di Frans Floris ad Anversa. Si tratta dunque di un pittore che sembra poter collegare tra loro gli artisti coinvolti o vicini alla "fiammata mistica".

Sotto il *Re Salomone* di Matteo da Lecce, si trova lo stendardo raffigurante la *Santissima Trinità con la Madonna della Misericordia*, la cui attribuzione prima era stata data un anonimo seicentesco,¹⁰⁴⁸ poi a Cesare Nebbia, ancora legato al suo maestro Girolamo Muziano,¹⁰⁴⁹ e infine a Cesare Renzi, citato in un pagamento del 1575 per una pittura da usare in processione.¹⁰⁵⁰ Quest'ultima interpretazione non è stata accolta dato che i pagamenti riguardano una pittura da usare per la processione, cioè uno stendardo, che non può essere affatto identificato nella pala all'altare

¹⁰⁴¹ Tiliacos-Vannugli 1984, p. 162; Estivill 1993, p. 357.

¹⁰⁴² Oberhuber 1958/59, p.

¹⁰⁴³ Baglione 1642, p. 31.

¹⁰⁴⁴ Tiliacos-Vannugli 1984, p. 162; Randolfi 1999, pp. 154-155; Bernardini 2002b, pp. 96-97.

¹⁰⁴⁵ Gli studi hanno di volta in volta considerato Matteo da Lecce come spagnolo o come nativo della città salentina ma di origine spagnola, per una ricapitolazione cfr. Randolfi 1999, pp. 152-153; In aggiunta la ricostruzione del suo catalogo presenta varie incongruenze che mostrano stili molto diversi fra loro, facendo pensare a due diverse mani e alla necessità una ridefinizione dello studio su Matteo da Lecce, cfr. Bernardini 2002b, p. 98. La Tosini afferma che il pittore si è firmato chiaramente come "da Lecce" cfr. Tosini 2005, p. 50, tesi accettata anche da Guerrieri Borsoi 2012, p. 113; più recentemente il suo nome è stato riportato come Mateo Perez d'Alecio, detto Matteo da Lecce, cfr. Occhipinti 2012, cat. 31; Matteo Perez da Lecce sarebbe nato ad Alezio, da cui le varie storpiature, vicino a Gallipoli fra il 1545 e il 1550 cfr. Piscitello 2015 [http://www.treccani.it/enciclopedia/perez-matteo-detto-matteo-da-lecce_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/perez-matteo-detto-matteo-da-lecce_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁰⁴⁶ Baglione 1642, p. 128.

¹⁰⁴⁷ Stastny 1979, pp. 777-783, vedi scheda 6.

¹⁰⁴⁸ Lavagnino 1962, p. 170.

¹⁰⁴⁹ Ipotesi di Strinati 1976, p. 18; Tiliacos-Vannugli 1984, p. 162.

¹⁰⁵⁰ Randolfi 1999, p. 155-158. L'artista, originario di Ascoli Piceno, era fin dal 1570 iscritto alla corporazione dei pittori di San Luca. Avrebbe preso a modello l'*Assunta* di Daniele da Volterra nella cappella della Rovere a Trinità dei Monti per la figura della Vergine, che appare nello stendardo come una Madonna della Misericordia, a sua volta simile a quella dei Raccomandati, simbolo della confraternita. La devozione alla Vergine di questo stendardo fa eco alla venerazione e alla protezione delle icone mariane da parte della confraternita. Inoltre il cardinal Otto von Truchsess aveva scritto nel 1570 delle litanie da recitare al Santuario della Santa Casa di Loreto, dove gli epiteti rivolti a Maria sono associati al tempio di Salomone, in quanto entrambi *Sedes Sapientiae*.

maggiore. Le tela non è dipinta da entrambi i lati come di consueto e non è stata concepita per essere rimossa, essendo il telaio incastrato nella muratura. Il riferimento a Cesare Nebbia per questo dipinto è quindi più plausibile.¹⁰⁵¹ Inoltre, stando a Riera, per il Giubileo del 1575 la compagnia del Gonfalone portò in processione specificatamente uno *stendardo riccamente imbellito dell'immagine della Sacra Vergine Maria*,¹⁰⁵² che, più ragionevolmente, potrebbe essere lo stendardo realizzato da Cesare Renzi come menzionato dai documenti ma oggi non più rintracciabile.

A destra dell'altare maggiore si trova il riquadro che rappresenta l'*Incoronazione di spine*, dovuto secondo Baglione a Cesare Nebbia, che avrebbe eseguito anche il primo della parete a destra della Controfacciata, raffigurante l'*Ecce Homo*.¹⁰⁵³ L'*Incoronazione di spine*, da datare al 1576,¹⁰⁵⁴ sarebbe stata concepita in relazione alla *Flagellazione* di Federico Zuccari dall'altro lato della controfacciata, sia a livello stilistico,¹⁰⁵⁵ sia nel riproporre il soldato sulla destra della composizione, che sembra rivolgersi allo spettatore al di fuori della scena. L'episodio con l'*Ecce Homo* venne invece dipinto dal Nebbia dopo che l'affresco precedente di analogo soggetto venne distrutto da Matteo da Lecce, per ragioni non ben chiare.¹⁰⁵⁶ All'estrema sinistra del riquadro del Nebbia, dietro la figura voltata di spalle di ascendenza raffaellesca, si scorgono dei personaggi che guardano la scena sacra, probabili ritratti dei membri della confraternita.¹⁰⁵⁷ Anche se non identificabili, la loro resa pittorica così fresca e immediata, carica di un forte naturalismo fisiognomico, ha fatto pensare a Claudio Strinati a qualche riflesso dell'arte veneta, in quel momento testimoniata a Roma da artisti quali El Greco, il suo allievo Lattanzio Bonastri da Lucignano, Guidonio Guelfi dal Borgo e Salvio Savini.¹⁰⁵⁸ I ritratti nel riquadro di Nebbia sembrano

¹⁰⁵¹ La pala del Gonfalone si avvicina all'*Assunta* ad Anguillara Sabazia dipinta da Girolamo Muziano, maestro del Nebbia cfr. Bernardini 2002b, pp. 101-102, fig. 102; Il quadro di Anguillara, iniziato da Muziano, venne terminato nella parte superiore dal Nebbia, che si avvicina alla pala del Gonfalone, cfr Strinati 1976, p. 46.

¹⁰⁵² Riera 1980, p. 73,

https://books.google.it/books?id=pYFaDcedfD4C&printsec=frontcover&dq=riera&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=riera&f=false

¹⁰⁵³ Baglione 1642, p. 117.

¹⁰⁵⁴ I pagamenti relativi al Nebbia sono stati pubblicati da Oberhuber 1958/59, p. 253, nota 44; Il pittore in questo affresco tenta di ampliare lo spazio costruendolo in diagonale, secondo uno schema desunto da modelli veronesiani ma non ottenendo un risultato diverso dall'*Incoronazione di spine*, cfr. Tiliacos-Vannugli 1984, pp. 164-165, segnala che il Nebbia pare essersi ispirato all'*Ecce Homo* di Taddeo Zuccari in Santa Maria della Consolazione; Randolfi 1999, pp. 166-167, Nebbia si adegua allo stile di Federico Zuccari, citando perfino i balconcini della *Flagellazione*, insieme a elementi tratti da Raffaello e Michelangelo; Bernardini 2002b, p. 99; Randolfi 2010, p. 60.

¹⁰⁵⁵ Lavagnino 1962, p. 170; Freedberg 1971, p. 447; Strinati 2005, p. 37, che giudicano l'opera del Nebbia in difetto di inventiva e troppo dipendente dallo Zuccari dal punto di vista formale.

¹⁰⁵⁶ Questa notizia viene riportata nel capitolo aggiuntivo sulle vite dei pittori italiani durante il viaggio di Van Mander a Roma fra il 1573 e il 1577, pubblicato per la prima volta nella seconda edizione del *Schilderboek* nel 1618, cfr. Vaes 1931, pp. 516-517; Van Mander 2004, pp. 193v-194r, http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/

¹⁰⁵⁷ Randolfi 1999, p. 167.

¹⁰⁵⁸ Strinati 2005, pp. 39-40; la figura di Guidonio Guelfi del Borgo è poco nota ma è dato per certo che sarebbe sceso a Roma da Sansepolcro al seguito di Cherubino e Giovanni Alberti. Guelfi risulta attivo come collaboratore di Matteo da Lecce nella controfacciata della Cappella Sistina, dove Guidonio avrebbe dipinto la figura di *San Michele* nella *Lotta*

corrispondere stilisticamente al *Ragazzo che soffia su un tizzone* di El Greco a Capodimonte.¹⁰⁵⁹ L'ipotesi dell'intervento di un altro pittore è resa ancor più plausibile dal fatto che la parte sinistra della scena risulta incompiuta, come si vede nella gamba sinistra della figura raffaellesca vista posteriormente e nella mano di uno dei confratelli ritratti, appena abbozzata.¹⁰⁶⁰

Il secondo episodio affrescato sulla parete a destra dell'altare maggiore raffigura *La Salita al Calvario* di Livio Agresti come citano le fonti.¹⁰⁶¹ Il forlivese vi lavorò attorno al 1571, perciò poco dopo l'*Ultima Cena* posta nell'altra parete, realizzata, stando alla lettura delle giornate dell'affresco, nel 1569.¹⁰⁶² A dispetto dei giudizi negativi sul pittore romagnolo, va considerato che l'opera dell'Agresti è presente su entrambe le pareti dell'oratorio, a fianco sia al linguaggio più accademico dello Zuccari a sinistra dell'altare maggiore e a quello più libero e fantasioso di Jacopo Bertoja e di Marco Pino da Siena sulla parete destra.¹⁰⁶³

La terza e quarta campata della parete a sinistra dell'altare maggiore raffigurano la *Crocifissione* e la *Deposizione dalla croce*, che, a causa del silenzio documentario, sono in parte tuttora problematiche per attribuzione.¹⁰⁶⁴ Per la *Crocifissione*, che non presenta, al pari dell'*Orazione nell'Orto*, il profeta e la sibilla, per la presenza della finestra, si è tentato persino, su basi stilistiche, un avvicinamento all'ambiente

dei demoni sul corpo di Mosé cfr. Stastny 1979, p. 779, nota 29, a fianco della *Resurrezione* di Arrigo Fiammingo (vedi scheda 6). Guelfi avrebbe dapprima lavorato a villa d'Este come aiutante di Livio Agresti insieme a Matteo da Lecce e a Cornelis Loots nel 1568 cfr. Occhipinti 2009, pp. 174-75, nota 56 (Archivio di Stato di Modena, Cam. Duc. Amm. Dei princ., 850, registro di spese 1568); Guelfi si iscrisse all'Accademia di San Luca nel 1580 e due anni dopo ritornò a collaborare con Matteo da Lecce per una commissione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon e morì ancora giovane nel 1585. Nella villa di Marco Sittico Altemps a Mondragone il Guelfi è citato in pagamenti per alcune decorazioni, compresa la cappella, fra il 1575 e il 1576. Però la sua opera pittorica, pressoché sconosciuta, non consente una sua piena comprensione degli affreschi della villa di Mondragone, al quale deve aver partecipato come aiutante, cfr. Guerrieri Borsoi 2012, pp. 120-121, nota 46 (Archivio Altemps di Gallese, mastro 1573-1576, cc. 147.161). È però da sottolineare che la *Natività con San Gregorio* affrescata nella cappella della villa fra il 1576 e il 1585, cfr. Guerrieri Borsoi 2012, tav. 6 p. 133, e con una dubbia attribuzione al Cavaliere d'Arpino, presenta affinità con l'*Adorazione dei pastori* di Giovanni de'Vecchi in Sant'Eligio degli Orefici del 1574 circa, vedi scheda 25.

¹⁰⁵⁹ Strinati 2005, pp. 39-40, nota 18.

¹⁰⁶⁰ Bernardini 2002b, p. 100.

¹⁰⁶¹ Mancini 1956, p. 281; Baglione 1642, p. 19.

¹⁰⁶² Bernardini 2002b, pp. 66-70. Precedentemente era stata proposta una cronologia posteriore, attorno al 1574, cfr. Molfino 1964, p. 38-40.

¹⁰⁶³ Cfr. Strinati 1974, pp. 97-98, se si eccettua l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* del Bertoja, lungo la parete sinistra dell'altare maggiore sembra prevalere il modo zuccaresco mentre a destra per Strinati prevarrebbe la figura di Cesare Nebbia, nei suoi due episodi ma anche nelle anonime *Crocifissione* e *Deposizione* che sarebbero vicine all'opera di Nebbia; per Randolfi 1999, p. 170, nota 451, invece nella parete a sinistra si presenta un linguaggio più libero e originale, caratterizzato dai notturni di Marcantonio del Forno e di Domenico da Modena, più inconsueti nella scena pittorica romana, insieme al linguaggio parmense di Bertoja e Raffaellino da Reggio mentre sarebbe nella parete destra ad esserci una pittura più accademica e composta, con l'unica eccezione della *Resurrezione* di Marco Pino da Siena.

¹⁰⁶⁴ Per una riepilogazione della complessa vicenda attributiva cfr. Randolfi 1999, pp. 172-182 e Bernardini 2002b, pp. 108-111.

cremonese di Antonio Campi, connotata da un severo clima controriformato,¹⁰⁶⁵ in seguito non accolto dagli studi che sempre sottolineano la compresenza di elementi fiamminghi e romani. La *Crocifissione* sembra da datare fra il 1570 e il 1571, trovandosi, in sequenza, prima della *Deposizione* e dopo la *Salita al Calvario* dell'Agresti.¹⁰⁶⁶

La *Deposizione*, ancora anonima, è considerata forse l'opera meno riuscita dell'intero ciclo del Gonfalone. Basata su quella di Daniele da Volterra alla Trinità dei Monti, la versione dell'oratorio è giudicata per lo più negativamente.¹⁰⁶⁷ È stato fatto il nome di Giacomo Rocca, allievo del Ricciarelli, per le somiglianze stilistiche con la sua *Crocifissione* in Santa Maria degli Angeli.¹⁰⁶⁸ L'ipotesi non è stata accettata, sia perché Baglione non menziona l'affresco nella biografia del Rocca,¹⁰⁶⁹ sia perché la sua pittura non sarebbe affatto vicina a quella dell'affresco del Gonfalone. La *Deposizione*, a giudicare dal rilievo delle giornate, è stata realizzata poco prima della *Crocifissione*, perciò entro il 1570.¹⁰⁷⁰

L'ultimo riquadro del ciclo del Gonfalone è, secondo quanto dice il Baglione, la *Resurrezione* di Marco Pino da Siena,¹⁰⁷¹ che l'affrescò probabilmente al ritorno a Roma da Napoli narrato dal Mancini.¹⁰⁷² Come è documentato, il pittore senese fu chiamato nel 1568 da Giovan Battista Capogalli per affrescare la cappella di famiglia nella chiesa dei Santissimi Apostoli.¹⁰⁷³ A questo secondo soggiorno romano deve risalire la *Resurrezione* del Gonfalone, datata circa al 1569, in quanto sembrerebbe anticipare la sua *Pietà* a Cosenza, poi replicata sempre a Roma nel 1572 nella chiesa

¹⁰⁶⁵ Strinati 1976, p. 20, nota 14, l'affresco è da far ricondurre alla mano di un artista nordico per la resa dei dettagli e in particolare ad un anonimo legato ad Antonio Campi, l'unico di area lombarda di cui è testimoniata l'attività a Roma in quegli anni.

¹⁰⁶⁶ Sono per far rimanere la *Crocifissione* nell'anonimato: Tsiliacos-Vannugli 1984, p. 166; Randolfi 1999, pp. 172-178; Bernardini 2002b, pp. 110-111, lo spazio appiattito rimanda agli influssi fiamminghi diffusi a Roma dagli artisti provenienti dalle Fiandre alla corte dei Farnese. La matrice fiamminga è evidente se si confronta l'incisione di analogo soggetto di Schäufolein (fig. 119). Il pittore anonimo riprende vari modelli romani come la Madonna che sviene dalla *Crocifissione* di Daniele da Volterra, la *Maddalena* da quella di Taddeo Zuccari in Santa Maria della Consolazione mentre il grande cavallo sembra ispirato a quello presente nella decorazione a palazzo Spada dato ad un collaboratore di Siciolante da Sermoneta.

¹⁰⁶⁷ Molfino 1964, p. 40; Tiliacos, 1984, p. 167, Bernardini 2002b, p. 106.

¹⁰⁶⁸ Strinati 1976, p. 22, nota 15, la *Crocifissione* di Giacomo Rocca in Santa Maria degli Angeli è datata al 1575, anno della consacrazione della cappella, ed è perciò coeva agli affreschi del Gonfalone. Il Rocca non venne affatto ben considerato dal Baglione che lo descrive, non a torto, come un pittore mediocre. Strinati specula sul fatto che Baglione denigrasse il Rocca perché questo non aderì all'organizzazione collettiva dei cantieri pittorici, dove prevaleva uno stile omogeneo, e, al contrario, manteneva un proprio e autonomo stile senza livellarlo alle esigenze richieste.

¹⁰⁶⁹ Randolfi 1999, p. 178.

¹⁰⁷⁰ Bernardini 2002b, p. 106. È stato però sottolineato che l'artista anonimo ha rielaborato la composizione del Ricciarelli in maniera affatto originale, ha voltato in obliquo la croce e piegato il Cristo verso sinistra vicino alle pie donne e ha aumentato il volume plastico del San Giovanni. In questo modo si è come bloccata l'azione in termini più melanconici e pietistici. La qualità finale è molto modesta forse a causa dei restauri che ne hanno impoverito il tessuto pittorico, pp. 109-110, da datarsi al 1570 circa.

¹⁰⁷¹ Baglione 1642, p. 31.

¹⁰⁷² Mancini 1956, p. 198.

¹⁰⁷³ Masetti-Zannini 1974, pp. XLII-XLIII. Documento trascritto a pp. 83-84.

di Santa Maria Aracoeli, per la cappella della famiglia Mattei (fig. 114).¹⁰⁷⁴ La *Pietà* di Marco Pino all'Aracoeli riprende il modello michelangiolesco della Bandini al pari delle *Pietà* di El Greco a Philadelphia e all'Hispanic Society di New York (fig. 91-92), e si trova nella stessa chiesa in cui Giovanni de'Vecchi realizzò il *San Girolamo* nella Cappella Delfini (fig. 109) all'incirca nello stesso periodo¹⁰⁷⁵. La datazione della *Resurrezione* al 1569 concorda con il rilievo delle giornate, e dimostra che Marco Pino iniziò ad affrescare il suo riquadro fra il 1569 e il 1570, quasi in contemporanea con il Bertoja, che stava dipingendo nella parete opposta l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*.¹⁰⁷⁶ L'opera del pittore senese si contraddistingue senza dubbio per la esasperata tensione che la caratterizza e la discosta in maniera significativa dalle altre pitture nell'oratorio. Marco Pino rielabora Michelangelo in forme sorprendentemente dinamiche, le cui anatomie sono forzatamente aggrovigliate e disarticolate in un accentuato patetismo, e sono poste in primo piano come se volessero uscire dalla scena,¹⁰⁷⁷ in maniera apparentemente simile a quelle di Matteo da Lecce.¹⁰⁷⁸ Per la *Resurrezione* dell'oratorio e alla *Pietà* dell'Aracoeli, Marco Pino sembra guardare più alla *Conversione di San Paolo* in San Marcello al Corso,¹⁰⁷⁹ e al tondo affrescato a Caprarola con *Pietro Farnese fonda Orbetello*, entrambi di Taddeo Zuccari.¹⁰⁸⁰

Conclusa la sequenza degli episodi della passione, sull'altare maggiore, infine, è presente una *Crocifissione* da dare, stando ai pagamenti della confraternita, a Roviale

¹⁰⁷⁴ Strinati 1974, pp. 96-98; Strinati 1982, pp. 42-45. Precedentemente la *Resurrezione* era stata messa in relazione con la *Caduta di San Paolo* nel museo arcivescovile di Palermo, del 1574, cfr. Molfino 1964, p. 43; La famiglia Mattei era già stata committente di Taddeo Zuccari nella loro cappella in Santa Maria della Consolazione e, come si è già visto, di Federico nel Gonfalone stesso, cfr. Strinati 1982, p. 45.

¹⁰⁷⁵ Vedi scheda 24.

¹⁰⁷⁶ Bernardini 2002b, p. 74. La confraternita aveva avuto, per lo meno all'inizio, l'intenzione di affrescare progressivamente le singole scene a destra e a sinistra nello stesso tempo. Per ragioni non note la decorazione continuò invece in maniera discontinua e irregolare; Marco Pino, al contrario del Bertoja, nella partitura architettonica ha usato una colonna vista dal basso, disposizione che sarà poi mantenuta per tutta la parete destra alla controfacciata, compreso Zuccari per la sua *Flagellazione* successiva, cfr. Tiliacos-Vannugli, p. 152; Randolfi 1999, p. 185.

¹⁰⁷⁷ Molfino 1964, p. 43; Bernardini 2002b, pp. 76-78; vi sarebbe una citazione michelangiolesca dello *Schiavo morente* del Louvre per il soldato a sinistra per Pinelli 2003, p. 144; Questa figura, che fugge contorcendosi su se stessa, può anche esser stata ispirata dallo *Schiavo Giovane* della Galleria dell'Accademia a Firenze.

¹⁰⁷⁸ Strinati 2005, p. 35, nota 3. Se ad un primo sguardo possono sembrare affini, le anatomie michelangiolesche, che sembrano voler uscire dal piano, di Marco Pino e di Matteo da Lecce differiscono per stile; il primo realizza figure più eleganti e patetiche, il secondo pesanti e aggressive.

¹⁰⁷⁹ Strinati 1982, pp. 42-45; per Taddeo Zuccari cfr. Acidini-Luchinat 1998, p. 69, fig. 11; La *Pietà* dell'Aracoeli, oltre ad essere stata dipinta poco prima del *San Girolamo* di Giovanni de'Vecchi nella stessa chiesa, segue lo stesso modello michelangiolesco per le *Pietà* di El Greco (vedi scheda 20).

¹⁰⁸⁰ Uno stile così bizzarro sembrerebbe essere stato sviluppato dall'artista appena ritornato a Roma, aggiornandosi sulla situazione della maniera romana degli anni sessanta. Oltre a questi riferimenti, andrebbero aggiunti anche l'*Ecce Homo* di Taddeo Zuccari in Santa Maria della Consolazione e la *Terza e quarta piaga d'Egitto* negli appartamenti del Belvedere in Vaticano dipinte da Federico Zuccari, cfr. Acidini Luchinat 1998, vol I, p. 56, fig. 24, p. 183, fig. 43, e p. 143, fig. 15; Bernardini 2002b, p. 76; Un'altra *Resurrezione* su tavola di Marco Pino si trova alla Galleria Borghese, di ignota provenienza, pare essere legata per affinità stilistiche a quella del Gonfalone e quindi molto vicina cronologicamente cfr. Staccioli 1982, pp. 40-42.

Spagnolo, cioè Pedro de Rubiales, datata fra il 1556 e il 1557, quando la ricostruzione dell'oratorio, distrutto dall'incendio del 1555, era appena iniziata.¹⁰⁸¹ Al di là dei dubbi sull'attribuzione, nella pala appaiono due confratelli in basso furono, aggiunti a posteriori, insieme a San Bonaventura da Bagnoregio, il cui culto fu rilanciato dal 1576 ad opera di Gregorio XIII, con il suo breve *Pastoris aeterni*.¹⁰⁸²

Avendo avuto un ruolo chiave nella fondazione della confraternita, San Bonaventura è stato una naturale fonte d'ispirazione per il ciclo. Il Santo era ritenuto autore anche delle *Meditationes Vitae Christi*. In questo testo si narra della Passione, suddivisa in 19 episodi, incluso quello dell'*Entrata in Gerusalemme*, altrimenti assente nella tradizionale narrazione della Passione, che invece includeva il *Bacio di Giuda*, non presente difatti nel Gonfalone. Un altro riscontro stringente appare nella narrazione simultanea nelle *Meditationes* dell'*Ultima Cena* e della *Lavanda dei Piedi*, proprio come appare nell'affresco di Livio Agresti. Non si può individuare con certezza chi può aver proposto questa interpretazione delle *Meditationes*, però al tempo della decorazione, nella prima metà degli anni settanta del XVI secolo, era confratello Felice Peretti, futuro Sisto V, che apprezzò particolarmente la figura di San Bonaventura, fondando un collegio pontificio a suo nome nel 1586 ed eleggendolo a Dottore della Chiesa nel 1587.¹⁰⁸³

L'interpretazione dell'intero ciclo della passione al Gonfalone¹⁰⁸⁴ è legata anche alle iscrizioni nelle tavole dei profeti e delle sibille.¹⁰⁸⁵ Nella fascia superiore sopra il presbiterio vi si trova un'iscrizione riportante un passo del Vangelo di Luca (24,26), le cui parole iniziavano un dramma sacro sulla Passione rappresentato nell'Italia settentrionale alla fine del Quattrocento.¹⁰⁸⁶ Questa iscrizione si trova di fronte al *Re Salomone* di Matteo da Lecce, indicando la chiave di lettura dell'intero ciclo. L'iscrizione del profeta a sinistra del presbiterio rimanda alla profezia di Aggeo, nella quale si afferma che la gloria di Dio va celebrata non con la ricostruzione del tempio ebraico ma, bensì, con l'avvento della chiesa. Il ciclo dunque sottolinea la venuta di Cristo che, tramite la sua Passione e la sua Resurrezione, fonda il nuovo tempio della santa Nuova Alleanza, al posto del vecchio tempio ebraico di Re Salomone. Il

¹⁰⁸¹ Ipotizzato per la prima volta da Molfino 1964, p. 47, poi confermato da Randolfi 1999, p. 197; Bernardini 2002b, pp. 42-43; Le differenze con le opere conosciute di Roviale, *in primis* la cappella della Summaria di Castel Capuano a Napoli, ha messo in dubbio il nome dell'artista spagnolo per la *Crocifissione* del Gonfalone o ha fatto pensare ad una copia. La spiegazione è da ricercare nel fatto che Roviale consegnò la pala solo nel 1560 e peraltro incompiuta, facendo sì che un altro ignoto pittore la terminasse, cfr. Wisch 2000, pp. 203-234.

¹⁰⁸² Wisch 2000, p. 203-234.

¹⁰⁸³ Melani -Ratti, 2007, pp. 83-92.

¹⁰⁸⁴ Per una sintesi delle attribuzioni e delle datazioni cfr. Erwee 2014, pp. 253-255, e Erwee 2015, pp. 144-145.

¹⁰⁸⁵ Se lunga e complessa si è rivelata l'analisi degli affreschi dei singoli riquadri, la fascia superiore con il modello architettonico impostato dal Bertoja con la coppia composta da un profeta e una sibilla non è stata particolarmente approfondita.

¹⁰⁸⁶ HAEC OPORTVUIT PATI CHRISTVM/ET ITA INTRARE / IN GLORIAM SVAM, cfr. Estivill 1993, p. 357.

numero di sibille del Gonfalone sembrerebbe essere ispirato a quello del domenicano Filippo de Barbieri nel suo *Discordantie sanctorum doctorum Hieronymus et Augustini*, nel 1481, dove le sibille sono aumentate dal numero tradizionale di dieci a dodici, proprio come nell'oratorio. È probabile che l'opera del Barbieri, o altri drammi da essa influenzata, sia stata fonte d'ispirazione per le sibille del Gonfalone. Una completa lettura non è tuttavia possibile a causa della perdita della maggior parte delle iscrizioni sulle tavole, ormai non più leggibili.¹⁰⁸⁷

Tenendo conto che il tema della Passione era più comune dell'Italia settentrionale e del mondo nordico, sono state effettuate anche altre indagini sulle fonti iconografiche che possono esser state d'ispirazione per gli affreschi al Gonfalone.¹⁰⁸⁸ Quest'ultimi sembrerebbero corrispondere alle stampe di Anton Wierix, tratte da disegni di Marteen De Vos, in particolare per l'episodio dell'*Orazione nell'Orto*, dell'*Ultima Cena* e della *Cattura di Cristo*, e, inoltre, seguono la successione degli episodi nell'oratorio. Anche la serie di stampe illustranti la *Passione* di Giulio Bonasone mostrano sorprendenti affinità iconografiche con gli episodi dell'oratorio. Il ciclo della Passione al Gonfalone è la prima completa rappresentazione nell'Italia Centrale di questo tema tipicamente nordico.¹⁰⁸⁹ Il tema cristologico della Passione era tornato in auge a Roma proprio a partire dalla fine degli anni sessanta del Cinquecento e sostenuto dal Gregorio XIII nell'ottica della Controriforma di rilancio del culto e quello del Gonfalone costituisce il primo esempio a Roma dopo il Concilio di Trento.¹⁰⁹⁰

A dispetto dell'eterogeneità di linguaggi dovuti all'esecuzione discontinua ed irregolare del ciclo da parte di più pittori, il programma iconografico degli affreschi al Gonfalone deve essere stato deciso collegialmente e seguito nelle varie fasi. Questa pluralità di linguaggi che contraddistingue questa fase della cultura romana, che

¹⁰⁸⁷ Estivill 1993, pp. 357-362. Sono riconoscibili solo alcuni profeti e sibille presenti nell'oratorio. Il profeta Zaccaria compare ben due volte sopra *l'Entrata di Cristo a Gerusalemme* e sulla destra dell'arco d'ingresso del presbiterio, Isaia sopra la *Deposizione*, Giona sotto la *Resurrezione*, alla sinistra dell'altare è stato individuato il già citato Aggeo. Anche le sibille sono identificabili solo nel numero di due, l'Eritrea a fianco di Zaccaria sopra *l'Entrata in Gerusalemme*, e l'Hellespontica nell'arco del presbiterio. La redazione del programma deve essere stata predisposta già al momento della costruzione anche se, a causa della lunga esecuzione degli affreschi, ve n'è rimasta solo l'idea generale dopo l'avvicinarsi di varie mani, di modifiche e ripensamenti.

¹⁰⁸⁸ Costamagna 1992, p. 46, segnala che in parallelo nel nord Italia la rappresentazione del dramma sacro si manifesta anche sotto San Carlo Borromeo nella *Passione* dei Sacri Monti di Varallo.

¹⁰⁸⁹ Bernardini 2002a, p. 38; per le stampe di Anton Wierix cfr. Mauquoy-Hendrickx, 1978, vol I, pp. 17-21, fig. 126,125,127, la serie incisoria non è datata e riporta la firma di Hieronymus Wierix (1553-1609) nel primo episodio con *l'Entrata a Gerusalemme* e di Anton Wierix (1520/25-1572) per gli altri. Il fatto che Anton morì nel 1572 fa pensare che si tratti di Anton II (1555 ca-1559-1604) terzogenito di Anton, cfr. vol. III.2 pp. 513-524, che lavorò insieme al fratello Hieronymus. Inoltre le stampe sono state disegnate da Marten de Vos (1532-1603) e quindi, si può pensare, che le incisioni siano state realizzate dopo il ciclo del Gonfalone e che quindi ne siano una sua derivazione.

¹⁰⁹⁰ Mangia Renda 1984, p. 191; Bernardini 2012, p. 61; Caiati 2012, p. 308.

rende ogni singolo episodio come disgiunto l'uno dall'altro, venne poi superata nei cantieri di papa Sisto V.¹⁰⁹¹

In ogni caso la decorazione dell'oratorio del Gonfalone, insieme a quella precedente dell'oratorio di San Giovanni Decollato e quella successiva del Santissimo Crocifisso, comporta l'impostazione di un cantiere nel quale si configurò un modello organizzativo a più mani, che si affermò a Roma nel corso del Cinquecento, in parallelo ai cantieri vaticani. All'oratorio del Gonfalone tuttavia, non essendo riferito ad una comunità nazionale come il San Giovanni Decollato dei fiorentini, venne meno quello stretto legame fra committenza e il singolo artista.¹⁰⁹² L'avvicinarsi di più artisti fece elaborare un linguaggio grafico variegato, dove la corrente michelangiolesca divenne minoritaria, se si eccettuano le massicce anatomie di Matteo da Lecce, lontane da quelle più decorative e dinamiche degli altri pittori.¹⁰⁹³

Come per Caprarola, l'importanza dell'oratorio del Gonfalone nel panorama pittorico della seconda metà del Cinquecento romano è stata spesso rimarcata, in special modo riguardo al primo riflesso della Controriforma sull'arte sacra.¹⁰⁹⁴

Già Antal la definì senza mezzi termini una *Cappella Sistina della Controriforma*, lamentando, quando scrisse negli anni venti del Novecento, che l'oratorio fosse quasi sconosciuto.¹⁰⁹⁵

Zeri in *Pittura e Controriforma* afferma che le radici del Manierismo Internazionale affondano nell'oratorio del Gonfalone e, riallacciandosi ad Antal, sottolinea che il suo ruolo è stato pari, se non addirittura superiore, a quello avuto decenni prima dalla Cappella Sistina. Nel ciclo di affreschi di questo oratorio, pur se dovuto a più mani, si manifesta quella pittura controriformata, *neogotica*, in ambito religioso e legata alle sacre rappresentazioni della locale confraternita, di origini proprio medievali. Da lì a pochi anni il cardinale Alessandro avrebbe promosso questo tipo di decorazione collettiva anche nell'oratorio del Santissimo Crocifisso.¹⁰⁹⁶

Dopo questo intervento, la "riscoperta" del ciclo del Gonfalone, in relazione al clima pittorico della seconda metà del Cinquecento, è sempre stata sottolineata, in particolar modo sulla pluralità delle tendenze confluite nell'oratorio, dovuta ai diversi pittori che si sono avvicendati.

¹⁰⁹¹ Bernardini 2002a, pp. 31-40. La ragione del succedersi di diversi pittori è dovuta in massima parte alla variegata provenienza dei membri della confraternita, e va inoltre considerato che anche i relativi guardiani e camerlenghi avevano voce in capitolo nella committenza; per Zuccari 2005, p. 8, i modelli emiliani introdotti da Gregorio XIII, perdurarono anche agli inizi del pontificato di Sisto V, per essere poi rimpiazzati da artisti marchigiani.

¹⁰⁹² Pierguidi 2005, p. 23 e pp. 28-29, la lunghezza dei lavori sarebbe da attribuire a motivazioni economiche.

¹⁰⁹³ Rinaldi 2016, p. 61 e p. 71.

¹⁰⁹⁴ Molino 1964, pp. 15-16.

¹⁰⁹⁵ Antal 1975, p. 84.

¹⁰⁹⁶ Zeri 1979, p. 62. Per il ruolo svolto dal cardinale Alessandro cfr. Robertson 1992, p. 178.

Nel Gonfalone si concretizzano gli orientamenti pittorici fra il 1550 e il 1575 a Roma, che testimoniano sia l'arrivo in città dell'elegante e fantasiosa arte parmense di Jacopo Bertoja e di Raffaellino da Reggio, sia la prima tendenza alla semplificazione formale nella *Flagellazione* di Federico Zuccari, in ossequio ai canoni post-tridentini.¹⁰⁹⁷

Argomentando sulla pittura oratoriale, nata proprio per motivi devozionali, è stato visto che quella del Gonfalone sembra tentare di adeguarsi al bisogno narrativo e didascalico della controriforma, sviluppando delle iconografie tali che segnano il superamento dalla dimensione epica della prima metà del secolo nell'oratorio di San Giovanni Decollato, a quella più narrativa e prosastica della seconda metà del Cinquecento.¹⁰⁹⁸ Nelle pitture del Gonfalone però sembrano anche cristallizzarsi le varie tendenze stilistiche sviluppatesi a Roma negli ultimi quarant'anni, già manifestate in due altri due cantieri farnesiani, la sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari nel palazzo della Cancelleria e la sala Paolina a Castel Sant'Angelo di Perin del Vaga. Ad ulteriore dimostrazione dell'importanza dell'arte sacra raffigurata nei complessi e variegati affreschi nell'oratorio del Gonfalone, vi sarebbe una sorta di anticipazione degli assunti teorici che porteranno alla formulazione dell'Accademia di San Luca, fondata su una nuova dottrina dell'arte, sotto la direzione da Federico Zuccari e Cesare Nebbia. Si afferma nel cantiere pittorico dell'oratorio la tendenza ad omologare i diversi stili dei vari artisti che si sono succeduti, seguendo quindi un modello organizzativo diviso fra progettisti e meri collaboratori secondari, dove prevale l'attuazione del programma generale a discapito dell'emergere della singola personalità.¹⁰⁹⁹

Ma ad essersi focalizzata in questi ultimi decenni è stata soprattutto l'attenzione sulla presenza al Gonfalone di una forte componente emiliana e fiamminga, proprio come è stato per Caprarola.

Una spinta decisiva per l'arrivo a Roma di correnti emiliane e fiamminghe è stata l'elezione del bolognese Gregorio XIII, Ugo Boncompagni, sotto il quale a partire dal 1572 arrivarono molti artisti di formazione emiliana che veicolano anche, attraverso Parma, influssi fiamminghi.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁷ Briganti 1961, pp. 55-57, secondo il quale l'impatto dell'arte parmense non ha avuto particolare riscontro nell'ambiente romano, eccezione fatta, parzialmente, per il linguaggio di Raffaellino da Reggio; Molino 1964; pp. 13-14 e p. 30 che, al contrario di Briganti, afferma che la decorazione del Bertoja nel Gonfalone mostra eleganze e sottile grazia dei particolari, e mostra quale importanza avesse la cultura parmense nell'ambiente romano; Costamagna 1992, p. 46; Randolfi 1999, p. 97 e più recentemente Strinati 2002, pp. 45-49.

¹⁰⁹⁸ Strinati 1992, p. 30-31, Questo processo di adeguamento dell'arte al testo scritto sarebbe stato impensabile nei primi decenni del Cinquecento e sarebbe avvenuto solo per i precetti richiesti dalla Controriforma, pur tenendo conto che l'arte oratoriale si caratterizza per l'esaltazione formale e stilistica. Questa semplificazione più didascalica sembra avvenire in parallelo con la riforma musicale di Pierluigi da Palestrina.

¹⁰⁹⁹ Strinati 2005, pp. 35-42.

¹¹⁰⁰ Bernardini 2012, pp. 57-63, emblematica è la chiamata a Roma di Lorenzo Sabatini nel 1573.

Il cantiere decorativo del Gonfalone è contemporaneo a quello di Caprarola, nel momento in cui sempre più numerosi pittori stranieri, soprattutto olandesi, affluivano a Roma per formarsi come Denis Calvaert¹¹⁰¹ e Pieter de Wit, che lavorarono con Vasari nella sala Regia, Bartolomeus Spranger a Caprarola, Van Mander a Mondragone, altri si fermarono qualche tempo per studiare l'arte italiana, come Jan Speckaert, Otto van Neen, Hendrick Goltzius, Cornelius Cornelisz, e, fra questi, proprio Anthonie Blocklandt ed El Greco.¹¹⁰² Gli artisti emiliani sembrano prevalere sulla parete a sinistra dell'altare maggiore, e formano il gruppo forestiero più consistente nell'oratorio, mettendosi in preminenza fra le varie tendenze. L'arte emiliana al Gonfalone viene però rielaborata nella dominante arte romana, assimilando i grandi modelli di Raffaello e Michelangelo e l'arte fiamminga pervenuta a Roma, prima passata per la Parma farnesiana. In questo clima lavorano Jacopo Bertoja, Livio Agresti e Raffaellino da Reggio, insieme alla cultura emiliana vicina a Lelio Orsi dello sconosciuto autore dell'*Orazione nell'orto* e della *Cattura di Cristo* di Marcantonio del Forno.¹¹⁰³

Anche il ruolo di Raffaellino da Reggio nell'oratorio è stato riconsiderato, così come la sua presenza a Roma, seppur interrotta dalla precoce morte. La sua arte, volta alla ricercatezza sofisticata e all'eleganza lineare, deve aver influenzato lo Spranger, sceso a Roma all'incirca nello stesso momento del Motta, entrambi passati per Parma. Spranger, grazie al contatto con Raffaellino, trasse elementi per il suo aristocratico e sensuale stile che svilupperà a Praga e che tramite le incisioni di Goltzius avrà un lungo seguito fra i tardo manieristi nordici come Joachim Wtwael, Hans van Aachen, Abraham Bloemaert e Cornelis van Haarlem,¹¹⁰⁴ artisti, come già si è rimarcato, legati a Blocklandt.

L'arte parmense di Raffaellino da Reggio e di Jacopo Bertoja, a Caprarola come al Gonfalone, si configura dunque di grande importanza per i Paesi Bassi. La conoscenza di Blocklandt di questi due pittori, oltre a spiegare il suo apprezzamento per Parmigianino, ben si allinea alla diffusione di questo stile elegante dalle figure affusolate nella maniera olandese, alla quale lo stesso Blocklandt è partecipe.

Difatti è stata ipotizzata la conoscenza dell'oratorio del Gonfalone da parte di Blocklandt per meglio spiegare la sua vicinanza alla maniera degli Zuccari e all'arte

¹¹⁰¹ Vedi capitolo III *La "fiammata mistica" allargata* p. 247.

¹¹⁰² Molino 1964, pp. 15-16.

¹¹⁰³ Bernardini 2002c, pp. 375-384.

¹¹⁰⁴ Antal 1975, p. 84, sottolineando l'ascendenza di Raffaellino sulla pittura nordica, gli attribuisce erroneamente l'*Ecce Homo*, di mano di Cesare Nebbia; Briganti 1961, pp. 55-56, a testimonianza dell'influenza che lo stile brillante di Raffaellino deve aver avuto sulla pittura straniera, l'autore accenna che il pittore reggiano può essere entrato in contatto con Bartolomeus Spranger a Caprarola; Freedberg sottolinea che Raffaellino avrà seguito soprattutto nei tardo manieristi nordici come Wtewael cfr. Freedberg 1971, pp. 450-451; Grassi 1971, pp. 171-175, in particolare per *Tobiolo e l'angelo* alla galleria Borghese, successivo a quello affrescato nella sala degli Angeli a Caprarola; più recentemente cfr. Giannattasio 2002, pp. 336-338.

di Parmigianino, che proprio in quegli anni aveva fatto la sua comparsa sulla scena romana.¹¹⁰⁵ Blocklandt avrà avuto certamente modo di visitarlo durante la sua permanenza a Roma, tenendo presente, in aggiunta, che l'oratorio sorge a lato della bramantesca via Giulia, nelle immediate vicinanze di palazzo Farnese, nel quale, secondo l'ipotesi della "fiammata mistica" di Zeri, Blocklandt vi passò.

Il palazzo Farnese di Caprarola e l'oratorio del Gonfalone sono ulteriormente connessi fra di loro in quanto alla decorazione di entrambi parteciparono Federico Zuccari, Jacopo Bertoja e Raffaellino da Reggio,¹¹⁰⁶ grazie alla committenza del cardinale Alessandro.

Come per Caprarola, non è chiaro l'esatto ruolo del cardinale Farnese nella scelta degli artisti o dei temi raffigurati nel ciclo della Passione, non essendo pervenuto alcun tipo di documentazione. Tuttavia, il cardinale Alessandro, in quanto protettore della confraternita dal 1565, sostenne parzialmente la decorazione dell'oratorio. Sotto il suo patronato furono realizzati gli affreschi nel corso della prima metà degli anni settanta. Sembra che il ruolo del cardinale si limitasse soprattutto a finanziare i cantieri del Gonfalone, e del Crocifisso poi, invece che ricoprire il ruolo di committente in senso stretto.¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁵ Kloek 1986, p. 151; già Antal 1975, p. 102, aveva ipotizzato che la *Resurrezione* di Marco Pino da Siena avesse influenzato quella di Blocklandt incisa da Hendrick Goltizus, vedi scheda 6.

¹¹⁰⁶ Freedberg 1971, p. 443.

¹¹⁰⁷ Robertson 1992, p. 178.

Capitolo terzo

La “fiammata mistica” sessant’anni dopo

1-Andando a ritroso: l’importanza di Francesco Salviati e di Andrea Schiavone

I tre pittori della “fiammata mistica” El Greco, Blocklandt e de’Vecchi si sarebbero incontrati nel 1572, secondo Federico Zeri, in ambito farnesiano, è quindi legittimo pensare che, oltre a Caprarola, i tre abbiano guardato alle decorazioni delle dimore romane del cardinale Alessandro, eseguite da altri prima di loro. In questa direzione si palesa la figura di Francesco Salviati, morto nel 1563, che lasciò cicli di affreschi sia a palazzo Farnese, sia nella cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria.

Salviati nacque e si formò a Firenze, poi a Roma. Durante il soggiorno a Bologna, ebbe modo di conoscere direttamente l’arte di Parmigianino. Se ne avverte il primo sentore nella *Sacra Conversazione*, dipinta per la chiesa di Santa Cristina della Fondazza a Bologna, spedita da Venezia attorno al 1540, e nelle storie affrescate fra gli stucchi di Giovanni da Udine nella sala di Apollo in palazzo Grimani a Venezia.¹¹⁰⁸

El Greco potrebbe esser già entrato in contatto con l’arte di Salviati a Venezia vedendo le sue decorazioni a palazzo Grimani di Santa Maria Formosa, la cui famiglia potrebbe aver commissionato al cretese il *Trittico* di Modena, la più nota opera giovanile. Nello specifico il trittico sarebbe stato chiesto da Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia e mecenate di Giulio Clovio, che poi aiuterà il cretese ad introdursi a Roma.¹¹⁰⁹ Come è già stato argomentato anche la composizione dell’affresco di Salviati con la *Decollazione di San Giovanni* nell’oratorio romano di San Giovanni Decollato potrebbe aver influenzato El Greco nel suo *Martirio di San Maurizio*, dipinto nei primi anni spagnoli, oggi all’Escorial.¹¹¹⁰

È molto probabile che anche Blocklandt nei suoi mesi italiani del 1572, vissuti negli ambienti farnesiani, possa essersi interessato al pittore fiorentino. Come riferito dalla letteratura che, provando a far luce sul soggiorno italiano di Blocklandt, ha

¹¹⁰⁸ Mortari 1992, pp. 17-20, e pp. 108-109, cat. 5, le storie narrano in quattro scomparti episodi del dio Apollo e costituiscono il primo esempio di decorazione a Venezia di affreschi integrati con stucchi. L’opera di Salviati nella decorazione del palazzo Grimani consisteva anche in una *Psiche*, oggi perduta. La pala di Bologna, cat. 4 p. 108, raffigura la *Madonna del Bambino con Santa Cristina, Giovanni Battista, Filippo, Nicola da Bari, Romualdo e Lucia*.

¹¹⁰⁹ Marias 2014, p. 131, decorazioni eseguite insieme a Francesco Menzocchi e Giovanni da Udine, che costituiscono il primo esempio della maniera centro-italiana a Venezia, a cui il giovane Theotokopoulos può aver guardato ancor prima di giungere a Roma.

¹¹¹⁰ Robertson 1995b, pp. 400-401, El Greco sembrerebbe anche aver ripreso alcuni colori della tavolozza dei manieristi tosco-romani per il quadro di San Maurizio; l’affresco del Salviati all’oratorio di San Giovanni Decollato risale circa al 1538, cfr. Mortari 1992, pp. 107-108, cat. 2: di recente Pierguidi 2005, p. 27 mette in dubbio l’autografia di Salviati nella Decollazione di San Giovanni Battista e suggerisce che si tratti della cerchia dell’artista.

sottolineato l'importanza di Francesco Salviati, al quale il pittore olandese avrebbe imparato il modo più fluente e morbido di realizzare le figure.¹¹¹¹ Alcuni elementi riconducibili all'arte di Salviati sono stati notati anche in alcune opere di Blocklandt realizzate prima del viaggio in Italia, come il perduto modello originale dell'*Ultima Cena*, (fig. 1) poi incisa da Galle (fig. 2),¹¹¹² nella *Decapitazione di San Giacomo* di Gouda (fig. 4),¹¹¹³ forse da far risalire ad appena dopo il viaggio in Italia.¹¹¹⁴ Dopo il soggiorno del 1572, Blocklandt nella serie incisoria delle *Sibille*, stampate da Galle nel 1575 (fig. 46-55), sembra guardare nuovamente a Salviati. Se comparate con quelle ancora rigide nel maestro Frans Floris, l'artista di Montfoort realizza figure femminili in forme più ampie e addolcite sull'esempio di Salviati, in particolare proprio alle figure allegoriche di quest'ultimo di palazzo Farnese a Roma.¹¹¹⁵ Lo stesso ciclo di affreschi realizzato dal Salviati nella residenza romana del cardinale Alessandro è stato preso in considerazione anche per l'*Annunciazione* di Blocklandt, nota solo attraverso la stampa di Galle (fig. 56), dove le figure del pittore fiorentino sarebbero state d'ispirazione per il pittore olandese.¹¹¹⁶ Questo rafforzerebbe il presunto passaggio di Blocklandt a palazzo Farnese nel 1572, come ipotizzato da Zeri per la "fiammata mistica", dove avrebbe avuto modo di incontrare El Greco e Giovanni de'Vecchi. Il legame con gli affreschi farnesiani di Salviati in questa *Annunciazione* è ravvisabile in una affinità stilistica, senza che si possano identificare riprese letterali.¹¹¹⁷ È invece in un arazzo tessuto su disegno di Salviati e in una sua incisione che si trovano riscontri nell'*Annunciazione* (fig. 56) e nella *Resurrezione* di Blocklandt (fig. 31).¹¹¹⁸

Al di là di questo, la pittura di Salviati contribuì, insieme a quella di Parmigianino e degli Zuccari, a sviluppare quel linguaggio elegante e aristocratico che contraddistinse Blocklandt e che ebbe largo seguito nei manieristi nordici del tardo Cinquecento.¹¹¹⁹

¹¹¹¹ Jost 1960, p. 45; Vilain 1989, p. 364, Salviati compare insieme a Parmigianino, Vasari e gli Zuccari fra i vari italiani d'esempio per Blocklandt; Lucassen-Mackert 1986, p. 419; Già Antal 1975, p. 85, aveva evidenziato come le figure di Salviati fossero state notate anche da Spranger, arrivato a Roma grazie a Clovio come El Greco.

¹¹¹² Jost 1960, pp. 27-33, il modo di sovrapporre i piani e le figure rimanderebbe alla maniera romana fra cui anche Salviati, vedi scheda 1.

¹¹¹³ Idem, pp. 33-39, nello sfondo del martirio ricorrono figure di "vegliardi", che rimandano a Salviati e Vasari.

¹¹¹⁴ Vedi scheda 3.

¹¹¹⁵ Jost 1960, pp. 57-58, alle quali vanno aggiunte la *Carità* agli Uffizi e la *Pazienza* a palazzo Pitti, cfr. Mortari 1992, p. 113, cat. 16 e p. 133, ca. 38, però non più considerata di Salviati che invece realizzò un'allegoria della *Pazienza* agli Uffizi pp. 121-122, cat. 35.

¹¹¹⁶ Huygen van Meyer 1986, pp. 424-425; vedi scheda 9.

¹¹¹⁷ Per gli affreschi di Salviati a palazzo Farnese cfr. Mortari 1992, pp. 58-59, e scheda 36 a pp. 122-123.

¹¹¹⁸ Vedi *Annunciazione* di Blocklandt scheda 9, e *Resurrezione* scheda 6.

¹¹¹⁹ Lowenthal 1986, p. 39; Huvenne 1997, pp. 250-251; vedi capitolo *Il I tre artisti della "fiammata mistica" e i dipinti 1570-1575* p. 44.

L'arte di Salviati può quindi essere stata una fonte di ispirazione per Blocklandt soprattutto nella sua assimilazione di Parmigianino, che Salviati coniuga con la maniera toscana.

In analogia con il rapporto con Salviati, anche Andrea Meldolla detto lo Schiavone sembra essere uno degli artisti italiani a cui i pittori stranieri della "fiammata mistica" di Zeri devono aver guardato, in special modo per la sua personalissima rielaborazione dell'arte di Parmigianino, che ricorre puntualmente in Blocklandt e in El Greco.

Soprattutto il Theotokopoulos risente della pittura e della produzione grafica di Andrea Meldolla detto lo Schiavone, coetaneo del Salviati, durante il suo soggiorno a Venezia, dove lo Schiavone aveva a lungo lavorato.

È stato puntualizzato che El Greco abbia preso a prestito modelli compositivi dalle stampe dello Schiavone fin dalle opere giovanili, come il Trittico di Modena, il cui *Battesimo di Cristo* deriva da un'incisione di analogo soggetto del Meldolla.¹¹²⁰ Più generale gli studi hanno messo in evidenza come El Greco abbia adottato la linea serpeggiante di Parmigianino, unita al colore veneziano.¹¹²¹

Altre derivazioni dalla stampa di Schiavone con *Cristo che risana gli infermi* si riconoscono nell'*Adorazione dei Magi* del Museo Lazaro Galdiano a Madrid, nella figura vista di spalle,¹¹²² e nella *Guarigione del Cieco* di Dresda (fig. 67) nella composizione spaziale.¹¹²³ Il Meldolla, nato a Zara nelle terre d'oltremare della Serenissima, lo *Stato da Mar*, era di origine romagnola, nello specifico di Meldola da cui il nome, presso Forlì. Questo gli permise forse di poter viaggiare in Emilia, di conoscere da vicino le opere di Parmigianino e le relative traduzioni a stampa e di diventare uno dei più importanti divulgatori del linguaggio del Mazzola a Venezia.¹¹²⁴ Sebbene non sia ancora noto quando vi si trasferì, Schiavone, che fu forse un pittore autodidatta,¹¹²⁵ riuscì a coniugare l'aggraziata linea del Parmigianino

¹¹²⁰ Pallucchini 1937, p. 8.

¹¹²¹ Ballo 1952, p. 50, che vede nella espressività surreale e allucinata del cretese perfino un anticipo del Barocco.

¹¹²² Marias 1999, p. 59.

¹¹²³ Alvarez Lopera, 2007, vol II, p. 60. La composizione della *Guarigione del Cieco*, oltre alla stampa di Schiavone, è realizzata anche unitamente alla concitazione drammatica di Tintoretto, alla *Disputa del Sacramento* di Raffaello e dal *Mosè di fronte al Faraone* di Taddeo Zuccari e inciso da Cort. Vedi scheda 14.

¹¹²⁴ Già Vasari aveva menzionato una tela ad olio dello Schiavone commissionato da Ottaviano de' Medici raffigurante una battaglia, oggi perduta, e altre opere pubbliche a Venezia, nella cappella Pellegrini in San Sebastiano, un'*Assunta* e una *Presentazione* nella chiesa del Carmine, Vasari 1967, vol. VI, p. 439; Ridolfi 1648, p.222, https://books.google.it/books?id=wNvBAEooLagC&pg=PP23&lpg=PP23&dq=Le+*meraviglie+dell'arte,+Carlo+Ridolfi&source=bl&ots=0nqhYcsAQ_&sig=IzUMvF61yObdkR-oThN-54OwWuE&hl=it&sa=X&ved=0ahUKewiEvsDF7ezSAhXMPBQKHbkSCPkQ6AEIQzAI#v=onepage&q=Le%20*meraviglie%20dell'arte%2C%20Carlo%20Ridolfi&f=false, che lo fraintende di origine slava; Richardson 1980, pp. 6-8; per una più completa e aggiornata cronologia sulla vita del Meldolla, cfr. Miscellaneo 2015, p. 45.

¹¹²⁵ Bortolotti 2009, p. 267, il trasferimento a Venezia deve essere avvenuto all'incirca nella seconda metà del quarto decennio e sono state fatte varie ipotesi sul suo apprendistato, da Bonifacio de Pitati, da Lorenzo e Giovanni Pietro Luzzo a Feltre e dallo stesso Parmigianino.

con il colore veneziano nelle sue acqueforti, dove traduce le eleganze del parmense unendole ad un effetto pittorico tipicamente veneto, quanto in pittura, nella quale le sue flessuose figure sono realizzate entro un tonalismo atmosferico e avvolgente. Nella sua tendenza antinaturalistica è stato individuato una sorta di retaggio dell'arte bizantina, ancora viva in Dalmazia.¹¹²⁶ Questa caratteristica deve essere stata sentita in modo particolare da El Greco, in quanto formatosi nell'arte bizantino-cretese e proveniente, come lo Schiavone, dai domini d'oltremare della Repubblica di Venezia. Più in generale, El Greco, durante l'apprendistato a Venezia, sembra aver guardato alle sinuose e leggere forme, caricate di espressività dello Schiavone.¹¹²⁷ La maniera sviluppata da quest'ultimo, definita anticlassica e in antitesi con i canoni del Rinascimento, deve essere considerata vicina a quella di El Greco, specie se inserita nella genesi della deformazione e del colore irrealista della sua matura fase spagnola.¹¹²⁸ L'apprezzamento del Parmigianino da parte di El Greco è testimoniato dalle postille da lui scritte ai margini delle sue copie del commento a Vitruvio, intitolato *Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia*, edito a Venezia nel 1556, di Daniele Barbaro¹¹²⁹ e delle *Vite di Vasari*.¹¹³⁰ Nelle postille al suo Vitruvio il Theotokopoulos, per controbattere al primato del disegno toscano enunciato dal Vasari, pone altri cinque artisti sullo stesso piano di Michelangelo: Raffaello, Correggio, Tiziano, Tintoretto e Parmigianino, quest'ultimo apprezzato solo per i disegni:

*e no desare de arecordar Parmigiano digo Fran[cis]co Parmijiano que le pare q[ue] solo nassió por mostrar con los yschizos ho rascunños que essi dicono la svelteza e grazia nelas figuras
(e non lascerò di ricordare Francesco Parmegiano che pare sia nato solo per mostrare con i suoi schizzi o abbozzi, quello che si chiama snellezza e grazia delle figure)*¹¹³¹

¹¹²⁶ Pallucchini 1981a, pp. 23-25 Schiavone usa il tonalismo veneziano per appiattare le figure, al contrario di Tiziano, e le rende bidimensionali secondo i canoni dell'arte bizantina; Rossi 1981, p. 130; Rossi 1984, pp. 190-200; Marinelli 1999, p. 274.

¹¹²⁷ Una prima menzione dell'influenza della pittura di Schiavone su El Greco vi è in Grappe 1948, p. 16; un'analisi più approfondita in Pallucchini 1964; Joannides 1995, p. 199; e più recentemente in Donati 2015, pp. 112,121; Bigi lotti-Zavatta 2015, p. 137; Stoenescu 2016, p. 114.

¹¹²⁸ Hadjinicolaou 1995a, p. 407, nello specifico le figure di El Greco della più matura fase spagnola sembra guardare all'*Adorazione dei Magi* di Schiavone del 1547 alla Pinacoteca Ambrosiana.

¹¹²⁹ Cfr. Riello 2014, pp. 164-169, El Greco possedeva ben quattro copie di Vitruvio e in quella commentata da Barbaro vi sono numerose postille, nelle quali il pittore accenna di avere quasi cinquant'anni, datando le note al 1590 circa. La copia è oggi conservata alla Biblioteca Nacional de Madrid r/33475; Bigi lotti-Zavatta 2015, p. 137; cfr. Marias-Bustamante 2017, pp. 75-225.

¹¹³⁰ Marinelli 1999, pp. 275-276; Marinelli 2002, pp. 371-372.

¹¹³¹ Marias-Bustamante 1981, p. 236; Bigi lotti-Zavatta 2015, p. 138; Marias-Bustamante 2017, pp. 154-155.

Nelle *Vite*, invece, nel proemio della terza maniera, quando Vasari elenca, fra i pittori che hanno dato avvio alla *maniera moderna*, anche Parmigianino, El Greco precisa:

dibusi suy de Pintu[ra] Parmyano no supe nada y più pued[e] con tal competidor como Antonio de Core[ggio]
(*disegni suoi, poiché Parmigiano non sapeva nulla e meno ancora con competitori come Antonio da Correggio*)¹¹³²

Poco più avanti, in risposta ai commenti positivi di Vasari sul *Cupido che tende l'arco* di Parmigianino, El Greco mal giudica la sua pittura e scrive a lato:

y disgraciada direb[b]e mejor
(*e direbbe meglio sgraziata*)

e nel passo in cui il Vasari descrive la *Madonna dal Collo lungo*, all'epoca a Parma, il cretese ribatte:

lodata serà por los que no saben
(*lodata sarà da coloro che non sanno*)

Dove l'aretino loda la particolare grazia del Parmigianino, il cretese precisa che questo può appunto valere solo per i suoi disegni, *ay disegn.*¹¹³³

El Greco dimostra di conoscere bene l'opera di Parmigianino e di averla vista direttamente a Parma. Del pittore parmense apprezza i disegni ma non la pittura; opinione questa condivisa anche da altri artisti veneti attenti all'arte del Mazzola.¹¹³⁴

La sua arte aggraziata ed elegante trovò comunque seguito anche a Venezia:

*Per Venezia la formula magica parmigianinesca si rivelò forse ancor più efficace e funzionante, risuscitando arcaici verticalismi bizantini e fluidità lineari gotiche, impreziosite di oro e di luce.*¹¹³⁵

¹¹³² Marias 2017b, pp. 235-236.

¹¹³³ De Salas-Marias 1992, pp. 90,128; Marias 2017b, pp. 262-264.

¹¹³⁴ Marinelli 2002, p. 372. I modelli tratti da Parmigianino erano già stati parzialmente diffusi da stampe di Agostino Veneziano, Jacopo Caraglio, Antonio da Trento e Niccolò Vicentino ma lo Schiavone è il primo a rilaborarli in maniera autonoma. La sua produzione grafica ha influenzato molto la pittura di Jacopo Bassano e di Jacopo Tintoretto; Mariasb 2017, p. 263.

¹¹³⁵ Marinelli 1999, p. 274.

Di conseguenza, la capacità di Andrea Schiavone di tradurre nei termini del tonalismo veneziano la linea leggiadra e affusolata del Parmigianino deve essere stata di riferimento anche per il giovane El Greco fin dai suoi esordi nella bottega di Tiziano. È stato poi sottolineato che il colore di Schiavone, di grande espressività, poteva rivelarsi funzionale a rappresentare slanci trascendentali o mistici.¹¹³⁶

È significativo che:

un quadro di mano di Andrea Schiavone, famoso a tempo di Titiano, paese con l'istoria di Tobia

risulti nella collezione del perugino Simonetto Anastagi -parente del cavaliere di Malta Vincenzo Anastagi, ritratto da El Greco nel 1575 (fig. 102)¹¹³⁷ - insieme con un *Crocifisso* del cretese, che si trovava nella stessa stanza dove era conservata una *Santa Caterina* di Arrigo Fiammingo,¹¹³⁸ altro pittore che, come si vedrà nel prossimo paragrafo, sembra potersi coinvolgere nella “fiammata mistica” di Zeri. Simonetto Anastagi si rivela personaggio di grande interesse in quanto collezionista di artisti direttamente inseriti (El Greco) o vicini (Schiavone e Arrigo Fiammingo) alla “fiammata mistica”.

Nella recente mostra sul pittore dalmata, tenuta a Venezia nel 2015, si è ribadito, sia l'interesse di El Greco per i modelli grafici elaborati dallo Schiavone, sia che la sua drammatica espressività possa aver influenzato il misticismo del Theotokopoulos, come, ad esempio, nei suoi Santi, redatti in più versioni nella maturità spagnola, ispirati a quelli del Meldolla. Per quanto riguarda le postille alle *Vite* vasariane, El Greco sembra considerare l'arte dello Schiavone come la principale antagonista del primato del disegno vasariano, tanto contestato dai veneti.¹¹³⁹

Il nome di Andrea Schiavone ritorna fra le personalità artistiche che si ritiene abbiano influenzato Anthonie Blocklandt nella sua assimilazione dell'arte di Parmigianino, come si riconosce soprattutto nello stile del *Martirio di San Giacomo* (fig. 4).¹¹⁴⁰ È

¹¹³⁶ Richardson 1980, pp. 69-71.

¹¹³⁷ Vedi scheda 23.

¹¹³⁸ Galassi 2014, p. 299, per il *Crocifisso* di El Greco vedi scheda 18; per Arrigo Fiammingo vedi *Resurrezione* di Blocklandt scheda 6; per Simonetto Anastagi cfr. Saporì 1983, p. 79; Saporì 2001, p. 45; Galassi 2011, p. 155. Nella collezione perugina figurano insolitamente anche quadri di scuola veneta di Veronese, Tintoretto, Lotto e Sebastiano del Piombo, unitamente a Perugino, Raffaello, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Alessandro Allori, Lorenzo Sabatini, Federico Barocci e Luca Cambiaso e perfino *una carta pecora miniata di man di Giotto*. Oltre ad Arrigo Fiammingo, figuravano opere di altri nordici come il Civetta e Sustris.

¹¹³⁹ Callegari 2015, pp. 104-105 e pp. 109-110; nella stessa mostra si fa presente la difesa di Schiavone da parte di El Greco, insieme ad Annibale Carracci, di fronte alle critiche di Vasari cfr. Dal Pozzolo 2015, p. 79.

¹¹⁴⁰ Kloek 1986, p. 151 e p. 153; Kloek 1996, pp. 79-82; cfr. *Adorazione dei pastori* di Blocklandt scheda 4.

nell'*Adorazione dei pastori* di Amsterdam (fig. 9) che Blocklandt dimostra di conoscere le stampe di Schiavone.¹¹⁴¹

2-La “fiammata mistica” allargata

Intorno al fatidico incontro del 1572, dei tre artisti della “fiammata mistica” si muovono altre personalità contemporanee, vicine, in alcuni casi attive, agli stessi cantieri pittorici e agli stessi committenti.

Si dimostra di grande interesse il fiammingo Hendrick van den Broeck detto Arrigo Fiammingo o Arrigo Paludano. Nato a Malines attorno al 1530 e morto a Roma nel 1597, Van den Broek era coetaneo di Blocklandt, e di pochi anni più vecchio di El Greco e Giovanni de'Vecchi. Allievo di Frans Floris ad Anversa,¹¹⁴² giunto in Italia lavorò come aiutante a palazzo Vecchio a Firenze vicino a Vasari e Salviati,¹¹⁴³ fu poi molto attivo principalmente in Umbria.¹¹⁴⁴ Van den Broeck ebbe anche alcuni incarichi di un certo livello a Roma dove affrescò il *Terzo Concilio di Costantinopoli*, nella Biblioteca Vaticana,¹¹⁴⁵ e, soprattutto realizzò una *Resurrezione* nella controfacciata della Cappella Sistina (fig. 35).

La datazione di quest'affresco è, per quanto riguarda il soggiorno italiano di Blocklandt, molto importante, perché, come si spiegherà, Van den Broeck potrebbe essere stato il tramite fra El Greco e Blocklandt.

Secondo la ricostruzione di Stastny generalmente accolta, Van den Broek avrebbe realizzato la *Resurrezione* nella controfacciata della Cappella Sistina, a fianco della *Lotta sul corpo di Mosé* dovuta a Matteo da Lecce, proprio verso il 1572.¹¹⁴⁶

Originariamente la parete della controfacciata era stata affrescata dal Ghirlandaio con la *Resurrezione* nel 1481 e con la *Lotta sul corpo di Mosé* da Luca Signorelli a partire dal 1482 per incarico di papa Sisto IV. Entrambi gli affreschi vennero danneggiati dal crollo di una trave il 25 dicembre 1522. Questa parete rimase inspiegabilmente guasta

¹¹⁴¹ Vedi scheda 4.

¹¹⁴² Citato come allievo di Floris ad Anversa da Guicciardini 1567, p. 99, consultabile online: <http://amshistorica.unibo.it/185>; la data di nascita è approssimativamente fissata attorno agli inizi degli anni trenta del Cinquecento, cfr: Mancini 1987, p. 27, Mancini 1992, p. 378, Magliani 1992, p. 630.

¹¹⁴³ Magliani 1992, p. 630.

¹¹⁴⁴ Mancini 1987, p. 27, nota 47, p. 122, Arrigo lavorò anche nel Duomo di Orvieto e nel Santuario della Madonna di Mongiovinio; Mancini 1992, p. 378, il principale artista della colonia fiamminga attivo a Perugia; Magliani 1992, p. 630. Nel 1565 dipinge la vetrata nel duomo Perugia con *San Bernardino da Siena*, un Arrigo Fiammingo compare nel libro degli iscritti della compagnia di Santa Maria al Campo Santo Teutonico nel 1565 e di nuovo nel 1579, quando lavora nella cappella Ceuli in Santa Maria degli Angeli. Piuttosto problematica risulta essere la sua ipotetica partecipazione alla decorazione dell'Abbazia di Farfa, dove Arrigo, attraverso Giovanni de Mio, potrebbe aver conosciuto la pittura veneta; Saporì 1996, pp. 172-175.

¹¹⁴⁵ Magnusson 1981, pp. 160-163.

¹¹⁴⁶ Stastny 1979, pp. 779-781.

per cinquant'anni. Solo il marmo di rivestimento della porta fu rifatto ai tempi di Pio IV, papa dal 1559 al 1565, il cui emblema è presente nello stipite d'ingresso. Gli affreschi non furono toccati, nemmeno quando nel 1565 ulteriori crepe apparvero nella Cappella Sistina, tanto che venne chiusa e riaperta solo dopo lavori di restauro e di rinforzo durati dal luglio 1568 all'ottobre 1569 e voluti dal papa Pio V. In quegli anni, fu il Cardinale Rusticucci a chiamare Gerolamo da Fano per restaurare gli affreschi di Michelangelo e per completare le censure iniziate da Daniele da Volterra. Gerolamo da Fano prestò morì e fu sostituito dal suo aiutante Domenico Carnevale. È Van Mander la prima fonte storica che attesta che Matteo da Lecce affrescò la *Lotta sul corpo di Mosè*, confermato poi dal Baglione, che confonde l'iconografia dell'affresco, descrivendolo come le *Tentazioni di Sant'Antonio e San Michele Arcangelo*,¹¹⁴⁷ e da Francisco Pacheco,¹¹⁴⁸ che incontrò Matteo da Lecce a Siviglia. Arrigo fiammingo è menzionato per la prima volta come autore della *Resurrezione* da un anonimo manoscritto del Seicento,¹¹⁴⁹ e da Baglione:

*...e nella cappella Sista in Vaticano, nell'entrare dentro la porta a man dritta il Risuscitamento del figliuolo di Dio a fresco è bella opera del suo pennello.*¹¹⁵⁰

Inoltre il monogramma del pittore (HVDB), pubblicato da Hiigerwerff nel 1912,¹¹⁵¹ è stato riconosciuto da Stastny sul sarcofago del Cristo risorto, mentre nell'affresco con la *Lotta sul corpo di Mosè* di Matteo da Lecce appare sul sarcofago il dragone alato e senza coda dei Boncompagni, a dimostrare che l'affresco risale, o venne perlomeno completato, durante il pontificato di Gregorio XIII. Analizzando gli eventi cronologici e l'avvicinarsi degli artisti si è potuto precisare che gli affreschi di Van den Broek e di Matteo da Lecce risalgono all'incirca al 1572.¹¹⁵²

Ne è da escludere che la commissione si debba al papa Pio V del quale erano note la scarsa inclinazione all'arte e la sobrietà. Per queste ragioni non è da stupirsi che a rifare gli affreschi rovinati di Ghirlandaio e di Luca Signorelli siano stati chiamati due pittori minori, uno perfino straniero, a lavorare in quella stessa Cappella Sistina, dove il divino Michelangelo aveva lasciato gli affreschi ammirati della *Genesi* e lo stupefacente *Giudizio Universale*. Quando, nel maggio 1572, Pio V morì e venne subito eletto Gregorio XIII si pensò, con tutta probabilità, ad aggiungere, nel sarcofago di Mosé, lo stemma Boncompagni che diventa, così interpretato, un indizio

¹¹⁴⁷ Baglione 1642, pp. 31-32.

¹¹⁴⁸ Pacheco 2009, p. 439: riferisce di un disegno con la *Morte di Mosé* che Matteo da Lecce portò con sé a Siviglia.

¹¹⁴⁹ Il manoscritto seicentesco è riportato da Hoogewerff, *Beschieden en Italie*, 1917, citato da Stastny 1979, p. 779.

¹¹⁵⁰ Baglione 1642, p. 77, nella vita di Arrigo Fiammingo.

¹¹⁵¹ Hoogewerff 1912, p. 163, fig. 36.

¹¹⁵² Stastny 1979, p. 779

non all'intera durata del pontificato ma, più specificatamente, all'anno dell'elezione.¹¹⁵³

La datazione della *Resurrezione* di Arrigo Fiammingo fra il 1571 e il 1572 è stata quasi sempre accettata dagli studi successivi,¹¹⁵⁴ compresa Nicole Dacos, sebbene giudichi negativamente l'opera di Arrigo, definendola banale per il luogo in cui si trova,¹¹⁵⁵ seguendo in ciò l'opinione espressa tanti anni prima dal Voss.¹¹⁵⁶ Anche Giovanna Saporì, che ha studiato i fiamminghi attivi fra l'Umbria e il Lazio, concorda nel datare l'affresco di Van den Broek alla Sistina al 1572.¹¹⁵⁷

Senza evidenziarne le motivazioni, un leggero scarto cronologico al 1573 è suggerito, per gli affreschi di Van den Broek e di Matteo da Lecce, da Fabrizio D'Amico che mette in evidenza come il fiammingo si avvicini a Michelangelo rendendolo più "gentile" tramite l'arte fiorentina da lui conosciuta quando lavorò a Firenze negli anni cinquanta, e come, all'opposto, Matteo da Lecce riveli un'espressività esasperata che ne fa uno dei più singolari seguaci della "terribilità" di Michelangelo.¹¹⁵⁸ Pochi anni dopo Matteo da Lecce manifesterà lo stesso linguaggio anche nell'oratorio del Gonfalone, uno dei cantieri pittorici della Controriforma, nel 1572 in corso di realizzazione.¹¹⁵⁹

Al di là delle variazioni della cronologia, è il chiaro stile michelangiolesco ad essere sottolineato dagli studi, che sottolineano anche come tale commissione dovesse essere stata per Arrigo altamente prestigiosa,¹¹⁶⁰ facendo di lui l'unico artista straniero attivo nella Cappella Sistina.

È di grande importanza rilevare che Hendrick van den Broeck affrescò la *Resurrezione* proprio nello stesso tempo in cui Blocklandt visitò la cappella Sistina, della quale –come riporta Van Mander– si dimostrò "non molto entusiasta". C'è da credere che fosse stato un ritrovarsi da parte di due artisti che avevano trascorso la loro giovinezza come compagni nella bottega di Frans Floris ad Anversa.¹¹⁶¹

Di un interesse per Arrigo Fiammingo si trova testimonianza anche nella *Resurrezione* (Utrecht, Centraal Museum, fig. 31) di Blockandt e nella relativa riproduzione a stampa di Goltzius (fig. 32), nella figura del soldato caduto a terra, che

¹¹⁵³ Statsny 1979, pp. 777-783.

¹¹⁵⁴ Meijer 1995, pp. 35-55, p. 40, e note 47 e 48, p. 52; Johns 1996, p. 7.

¹¹⁵⁵ Dacos 2012, p. 149.

¹¹⁵⁶ Voss 1994, pp. 342-343.

¹¹⁵⁷ Saporì 1996, p. 171; Saporì 2007, pp. 57-58.

¹¹⁵⁸ D'Amico 1992, pp. 211-220, pp. 218-220, nota 1 p. 220.

¹¹⁵⁹ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

¹¹⁶⁰ Meijer 1995, pp. 35-55, p. 40, e note 47 e 48, p. 52; Saporì 2007, pp. 57-58; Dacos 2012, p. 149.

¹¹⁶¹ La formazione di Arrigo Fiammingo presso Floris è ricordata da Guicciardini 1567, p. 99, consultabile online; <http://amshistorica.unibo.it/185>; quella di Blocklandt è riferita da Van Mander 2000, p. 252.

è ripresa dal *Martirio di Santa Caterina* (Perugia, chiesa di Sant'Agostino, fig. 39) dipinta da Van den Broek verso il 1560.¹¹⁶²

Ad Arrigo Fiammingo è anche riconosciuto un ruolo rilevante nel clima figurativo della Roma postridentina: aveva affrescato a Roma la volta della cappella del Cristo Salvatore in Santa Maria degli Angeli, dove la pala con *il Verbo incarnato adorato dagli angeli* è firmata da Domenico da Modena, artista coinvolto negli affreschi del Gonfalone dove gli è attribuito, con molta cautela, l'episodio, di gusto emiliano, dell'*Orazione nell'orto*.¹¹⁶³

Attraverso la personalità del fiammingo si instaura un collegamento tra Blocklandt ed El Greco, avendo quest'ultimo difeso Arrigo, amico di vecchia data di Blocklandt, dalle critiche di Vasari. Hendrick van der Broek infatti aveva eseguito un'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di San Francesco al Prato a Perugia verso il 1564, di cui Vasari aveva scritto molto negativamente:

*Arrigo fiamingo, maestro di finestre di vetro, ha fatto nel medesimo luogo una tavola a olio, dentrovi la storia de' Magi, che sarebbe assai bella se non fusse alquanto confusa e troppo carica di colori, che s'azuffano insieme e non la fanno sfuggire.*¹¹⁶⁴

Di fronte a questo giudizio dell'aretino, El Greco affermò nelle postille della sua copia delle *Vite* che, invece, il dipinto di Van den Broek era il migliore in città e più riuscito delle tre tavole di mano dello stesso Vasari nella chiesa perugina di San Pietro:

y con todo eso la tienen por mejor manera que no l[o] que tien Vasari en la misma ciudad.

*(e con tutto questo la tengono per migliore nello stile di quanto ha Vasari nella stessa città)*¹¹⁶⁵

La postilla indica anche che El Greco apprezzava un'opera perugina di Hendrick van den Broek, da lui probabilmente conosciuta durante il suo passaggio in Umbria, quando transitava per la Piobbico dei Brancaleoni.¹¹⁶⁶

¹¹⁶² Vedi scheda 6.

¹¹⁶³ Strinati 1976, p. 19 e nota 12 a p. 22, Arrigo ebbe modo di lavorare anche a Orvieto accanto al Muziano e al Circignani anche se nulla è pervenuto e afferma che la sua importanza nell'arte della Controriforma è stata, fino ad allora, dimenticata dagli studi.

¹¹⁶⁴ Vasari 1967, volume VI (*Vita di Benvenuto Garofalo, Girolamo da Carpi, pittori ferraresi e d'altri lombardi*), p. 341; Saporì 1996, pp. 172-175, p. 173, fig. 147 a p. 344, oggi conservata alla Galleria Nazionale dell'Umbria.

¹¹⁶⁵ De Salas-Marias 1992, p. 101; Saporì 2007, pp. 57-58; Marias 2017b, p. 289.

¹¹⁶⁶ Donati 2015, p. 116, che dimostrerebbe l'attrattiva che l'Umbria dovette esercitare su El Greco.

Per i rapporti con El Greco è utile ricordare che il pittore di Malines risulta presente nella collezione di palazzo Farnese. Fra i vari quadri e disegni di proprietà di Fulvio Orsini vi era un cartone della *Venere e Cupido* di Michelangelo,¹¹⁶⁷ la cui versione dipinta su tavola, oggi conservata a Capodimonte,¹¹⁶⁸ sarebbe appartenuta al cardinal Alessandro.¹¹⁶⁹

Questa *Venere e Cupido* è attribuita a Hendrick van den Broek da Roberto Longhi.¹¹⁷⁰ È perciò altamente probabile che El Greco avesse visto il quadro durante la sua permanenza nel palazzo romano. L'arte di Arrigo Fiammingo era conosciuta nel circolo farnesiano, rafforzando ulteriormente l'eventualità che Van den Broek ed il Theotokopoulos si fossero conosciuti a Roma agli inizi degli anni settanta.

Come si è già detto, Van den Broek stava lavorando nella Cappella Sistina ancora nel maggio 1572; poco dopo, a luglio, El Greco veniva allontanato dalla corte farnese, e si iscriveva alla Corporazione di San Luca nel settembre di quell'anno; negli stessi mesi Blocklandt stava visitando Roma. In questa congiuntura temporale, potrebbe essere stato Arrigo Fiammingo, noto sia ad El Greco sia a Blocklandt a far da tramite fra i due artisti della "fiammata mistica".

La personalità di Hendrick van den Broek e la sua vicinanza con El Greco permette di ampliare sia il complesso intreccio di artisti sia la trama di committenti italiani del pittore cretese, finora rimasti poco chiariti.

Arrigo Fiammingo aveva lavorato a lungo in Umbria,¹¹⁷¹ ed era noto anche a quel Simonetto Anastagi, amatore d'arte di Perugia. Hendrick van den Broek dipinse una *Storia di San Paolo*¹¹⁷² e un'altra sua opera, una *Santa Caterina*, entrambi perduti, per la collezione di Simonetto, dove si conservava anche un *Crocifisso* di El Greco donato nel 1578 a Simonetto Anastagi da Egnazio Danti.¹¹⁷³

Questi riscontri indicano l'importanza di Simonetto Anastagi tanto per il pittore fiammingo quanto per il pittore greco. A rafforzare il collegamento tra El Greco e Simonetto Anastagi si deve ricordare che quest'ultimo era in contatto con Antonio II Brancaleoni, signore di Piobbico, di cui El Greco aveva fatto, intorno al 1570, il ritratto (fig. 62) –giusta l'identificazione proposta da Puppi- e che era un lontano cugino di Simonetto quel Vincenzo Anastagi (New York, Frick Collection) ritratto da

¹¹⁶⁷ Nolhac 1884, n. 60.

¹¹⁶⁸ Muzii 1995, pp. 104-105.

¹¹⁶⁹ Hochmann 1993, p. 69, http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1993_num_105_1_4251

¹¹⁷⁰ Longhi 1953, p. 15.

¹¹⁷¹ Laureyssens 1989, pp. 451-452; per uno studio più approfondito cfr. Mancini 1987, p. 27 e nota 47 a p. 122; Mancini 1992, pp. 377-378; Magliani 1992, p. 630; Van de Velde 1996, pp. 840-841; Saporì 1996, pp. 171-175, fig. 140-154, pp. 340-349.

¹¹⁷² Saporì 1983, pp. 77-85, p. 79, nota 19, p. 82; cfr. scheda 6, e scheda 18.

¹¹⁷³ Saporì 1983, pp. 77-85, p. 79, nota 19, p. 82; il *Crocifisso* è forse identificabile con quello della ex-collezione Piasecka Johnson cfr. scheda 18.

El Greco nel 1575 (fig. 102).¹¹⁷⁴ Il dono di Egnazio Danti, avvenuto nel 1578, quando El Greco si trovava già in Spagna, si può forse imputare proprio al gradimento ottenuto dal *ritratto di Vincenzo Anastagi*.

Si è anche ipotizzato che Antonio II Brancaleoni, con il quale Simonetto Anastagi era in contatto, avesse avuto un ruolo nell'introdurre El Greco alla corte romana del cardinale Alessandro Farnese, per i rapporti che all'epoca del suo matrimonio aveva avuto con Vittoria Farnese, sorella del "gran cardinale".¹¹⁷⁵ Di certo, come attesta la lettera di Giulio Clovio ad Alessandro Farnese, El Greco, *il giovane Candiotta discepolo di Titiano* era a Roma il 16 novembre 1570. È da precisare, infine, che Arrigo Fiammingo, probabilmente l'anello di congiunzione fra il Theotokopoulos e il pittore di Montfoort, mantenne tratti stilistici vicini alla maniera michelangiolesca nella sua produzione degli anni settanta, che non ha alcuna connessione con il misticismo pittorico descritto da Zeri.

Ad unire i tre artisti della "fiammata mistica", assume grande rilevanza la personalità del pittore parmense Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, attivo fra il 1569 e il 1572 nei due principali cantieri pittorici farnesiani, l'oratorio del Gonfalone e il palazzo di Caprarola, che costituiscono i potenziali luoghi di incontro fra i tre pittori dell'ipotesi di Zeri.¹¹⁷⁶ L'arte di Bertoja deve avere particolarmente attratto Blocklandt durante il suo viaggio in Italia per via del suo interesse per Parmigianino.¹¹⁷⁷ Ricordando Van Mander, che ha scritto che l'olandese era noto per saper imitare bene la maniera del Mazzola,¹¹⁷⁸ si può pensare che Blocklandt debba essersi ispirato anche ad esempi di seguaci di Parmigianino, proprio come Jacopo Bertoja. È probabile che Blockandt, nel viaggio del 1572, abbia guardato al Bertoja di Caprarola, soprattutto quello della sala di Ercole che affresca la leggenda dell'eroe antico e della nascita del lago di Vico.¹¹⁷⁹ Caprarola era un cantiere pittorico allora in auge¹¹⁸⁰ e frequentato da altri pittori dei Paesi Bassi, tra i quali Bartolomeus Spranger,¹¹⁸¹ passato per Parma e

¹¹⁷⁴ Vedi schede 12 e 23.

¹¹⁷⁵ Puppi 2016, pp. 188-201.

¹¹⁷⁶ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

¹¹⁷⁷ Vedi profilo di Anthonie Blockladt capitolo II, *I tre artisti della "fiammata mistica" e i dipinti 1570-1575* p. 44.

¹¹⁷⁸ Van Mander 2000, pp. 254-255; poi ripreso dal Baldinucci 1994, pp. 611-614 e da tutta la bibliografia successiva cfr. Immerzel 1843 p. 237; Moes 1910, p. 124; Moes 1912, p. 181; Antal 1975, pp. 102-103; Vuyk 1942, p. 136 e p. 138, che motiva l'interesse di Blocklandt per Parmigianino dopo un suo viaggio a Fontainebleau; Jost 1960, pp. 33-58, nel *Martirio di San Giacomo* e nelle *Sibille*, vedi schede 3, 8; Faggin 1966; Vassar Art College 1970, p. 18; Philippot 1970, p. 240; Villain 1989, p. 364; Boon 1980, p. 36; Lucassen-Mackert 1986, p. 419; fin dagli inizi dell'Ottocento un legame fra Blocklandt e Bertoja è suggerito, su base iconografica, da Zani 1820, vol. II, p. 346 che include lo Zanguidi, insieme a Federico Zuccari, fra gli artisti italiani che hanno imitato la caratteristica di dipingere gli angeli di entrambi i sessi, proprio come si nota nella stampa disegnata da Blocklandt con *Loth sortito da Sodoma colla Moglie, gli angeli, e le tre figlie*, incisa da Goltzius nel 1582.

¹¹⁷⁹ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

¹¹⁸⁰ Jost 1960, pp. 40-45, unitamente a Raffaellino da Reggio, altro emiliano attivo a Caprarola come al Gonfalone.

¹¹⁸¹ Sottolineato per la prima volta da Antal 1975, p. 85, vedi *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

giunto a Roma, come El Greco, con la raccomandazione di Giulio Clovio.¹¹⁸² Né si può escludere una sosta di Blocklandt a Parma, considerato che molti nederlandesi scendevano nella capitale ducale grazie alla duchessa Margherita d'Austria, a lungo governatrice dei Paesi Bassi.¹¹⁸³

Bertoja è l'unico artista di scuola parmense attivo a Roma nello stesso momento in cui Blocklandt vi soggiornò, quando rimase perplesso di fronte ai nudi di Michelangelo nella Cappella Sistina.¹¹⁸⁴ Proprio la riluttanza di Blocklandt verso gli affreschi sistini spiegherebbe la sua preferenza verso l'arte di Parmigianino, la cui linea affusolata fu usata dal pittore di Montfoort per alleggerire e rendere più fluenti le pesanti strutture anatomiche di Michelangelo.¹¹⁸⁵ Il Bertoja fu capace di rielaborare il linguaggio di Parmigianino, basato su figure isolate e celebrali, usando la sua fluente linea in gruppi di più figure, inseriti in complessi scenari entro in un paesaggio.¹¹⁸⁶ Quest'ultimo è memore dell'arte fiamminga, già conosciuta a Parma grazie a Spranger e a Bologna con Denis Calvaert.¹¹⁸⁷ Una volta giunto a Roma, lo Zanguidi conobbe la maniera romana e le sue figure acquisirono un maggior volume anatomico, attitudini della statuaria antica e cangiantismi michelangioli, ben diverse dalle affusolate ed evanescenti figure realizzate a Parma, che sembrano confondersi in un paesaggio fiabesco.¹¹⁸⁸ Bertoja riuscì a filtrare il michelangiolo attraverso il particolare linguaggio pittorico di Parmigianino nei suoi affreschi dei cantieri farnesiani e perciò deve essere stato di una forte ascendenza verso Blocklandt ed El Greco, che sentirono il bisogno di accostarsi all'arte di Michelangelo tramite degli intermediari.

Il pittore di Montfoort, dopo il primo impatto negativo nella Cappella Sistina, difatti riuscì ad assimilare l'arte di Michelangelo attraverso dei canali di mediazione che attenuassero in qualche modo l'impatto con l'arte del Buonarroti, come è già stato evidenziato nei suoi *Quattro Evangelisti* (fig. 17-18-19-20), ispirati a Sebastiano del

¹¹⁸² Jost 1960, p. 40. Proprio la rielaborazione dell'arte di Parmigianino da parte di Spranger e delle incisioni di Goltzius tratte da Blocklandt, hanno costituito la premessa per il tardo manierismo olandese cfr. *Vassar College Art Gallery* 1970, pp. 7-9 e p. 18; per il lavoro svolto da Spranger cfr. Robertson 1986, p. 123, nota 115; Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, fascio 2096, f. 213; Robertson 1992, nota 179, p. 256, riferita a p. 111.

¹¹⁸³ Robertson 1986, p. 123; Dacos 1990, p. 34; De Grazia 1991, pp. 23-24.

¹¹⁸⁴ Van Mander 2000, p. 254, escludendo la figura di Raffaellino da Reggio che iniziò ad operare appena dopo il 1572, sia a Caprarola sia al Gonfalone. Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

¹¹⁸⁵ Kloek 1995, p. 79.

¹¹⁸⁶ Ghidiglia Quintavalle 1963, pp. 5-12.

¹¹⁸⁷ Ghidiglia Quintavalle 1963, p.5-12 e p. 30, Bertoja, insieme a Mirola, nel palazzo del Giardino di Parma si esprime con modelli fiamminghi tratti da incisioni di Cort, Cock, Cornelis Bos e Gians Bol; De grazia 1991, p. 24,

¹¹⁸⁸ De Grazia, 1991, pp. 23-26, Edoari da Herba riporta solo la bravura di Bertoja ma non racconta praticamente nulla sulla sua formazione né chi sia stato suo maestro. Il Lomazzo afferma che il Bertoja fu allievo di Ercole Procaccini, che realizzò gli sportelli d'organo alla Steccata fra l 1560 e il 1562, anni in cui il Bertoja potrebbe essere stato alle sue direttive. Il paesaggio nei suoi affreschi di Parma presenta caratteri fantastici e irreali appresi da Patinir e più in generale dell'arte fiamminga di Met de Bles, Cock e Bruegel.

Piombo,¹¹⁸⁹ e più in generale nella sua opera grazie all'ausilio della pittura di Parmigianino e dei suoi seguaci. Vari elementi tratti dall'arte di Bertoja appaiono nell'*Adorazione dei pastori* di Amsterdam (fig. 9), nel *Martirio di San Giacomo* a Gouda (fig. 4) -forse non realizzate prima come parte degli studi suggeriscono, ma a ridosso del viaggio del 1572- nei *Quattro Evangelisti* (fig. 17-18-19-20) e nello sportello con il *Battesimo di Cristo* e il *San Filippo* a Lille (fig. 42).¹¹⁹⁰

Anche El Greco sembra particolarmente sensibile ai lavori eseguiti dal Bertoja a Caprarola, dove forse prese parte ai lavori alla fontana della Sala d'Ercole (fig. 97-98). Le figure deformate e allungate di El Greco nelle due *Deposizioni* in collezioni private e nei quadri della maturità spagnola suggeriscono l'interesse verso gli epigoni di Parmigianino, che il cretese, dopo Schiavone a Venezia, incontrò a Roma nella figura del Bertoja.

Non va dimenticato che anche Giovanni de'Vecchi lavorò, pochissimo tempo dopo Bertoja, a Caprarola, insieme a Raffaellino da Reggio. Il de'Vecchi dipinse, fra il 1574 e il 1575, prima nella sala del Mappamondo e poi nella sala degli Angeli,¹¹⁹¹ la cui volta venne affrescata proprio dallo Zanguidi nel 1572. Nella frequentazione del cantiere farnesiano, Giovanni de'Vecchi sembra aver assorbito qualche inflessione stilistica della pittura del Bertoja, unendola al suo inusuale cromatismo veneto.

Nell'ampliamento della "fiammata mistica" si inserisce Lattanzio Bonastri da Lucignano, che fu l'unico allievo di El Greco a Roma secondo le fonti. È difatti il Mancini che, prima della biografia del maestro cretese, riporta quella di Lattanzio:

Lattantio Buonastri, ... da Lucignano di Val di Chiana, dove nacque questo Lattantio, terra molto riguardevole e contrasegnata per i confini e varij eventi che sono occorsi fra la città di Siena e di Fiorenza rispetto a questa terra...

Lattanzio sarebbe stato allievo di El Greco, apprendendo il suo particolare colore simile a quello di Tiziano:

Nacque dico in questa terra d'honesti e riguardevoli parenti il nostro Lattantio; sotto quella disciplina di quel Greco che operò con la maniera di Tiziano e poi morì in Spagna..... fece tal progresso che fu chiamato a Siena ad operar per la Confraternita di S. Caterina in Fonte Branda, dove condusse un quadro d'un miracolo della Santa che convertisce a penitenza un attanagliato disperato dove, con quella maniera di botte titianesce, mostra composition, affetto, proprietà e colorito.

¹¹⁸⁹ Vedi scheda 5.

¹¹⁹⁰ Vedi schede 3, 4, 5 e 7.

¹¹⁹¹ Vedi scheda 26.

Mancini continua lodando i ritratti presenti nel quadro a Siena e non specifica le altre poche opere eseguite dal Bonastri che morì relativamente giovane:

E, quello che è di maraviglia, vi sono alcuni ritratti, et in particolare di Nicolò Costanti operaio et di mastro Gregorio del Prematiccio domenicano correttor e custode della Confraternita, tanto ben fatti che, chi ha conosciuto l'un e l'altro, è di maraviglia il veder quanto ben habbia osservato la similitudine e proprietà dell'affetto.

Doppo haver condotta questa opera se ne ritornò a Lucignano dove operò alcune cose, e doppo ritornò a Roma et, operando in casa dell'illustrissimo Altemps cascò da un palco et così finì sua vita, non senza gran perdita della professione: che, se fusse vissuto, non si deve dubitare che haverebbe fatto grandissimi progressi, come fu stimato per tale dal Riccio, pittor senese, che, per tal principio e speranza prese d'esso, hebbe pensiero dargli una figlia per moglie et lo fece richiedere, ma, non volendo egli accompagnarli, non accettò il partito.

Pare che anche Lattanzio, morto a soli 35 anni, avesse una profonda sensibilità religiosa:

Fu di costume molto christiano et uno de' suoi fratelli fu cortigian di S. Carlo e l'altro capuccino et / esso, col medesimo costume così ritirato, mostrava appresso al mondo un po'severo et austero, ma non era veramente così, perché nel trattar era affabilissimo, ma stando in sé er ritirato, in tal costume all'externo pareva severo. Morì d'età di 35 anni incirca.¹¹⁹²

Secondo Longhi, le informazioni sulla vita di El Greco furono reperite dal Mancini proprio tramite la conoscenza del Bonastri.¹¹⁹³

Poco dopo aver scritto nel 1952 *Pittura e Controriforma*, pubblicato poi nel 1957, Zeri incluse Lattanzio Bonastri da Lucignano fra El Greco e Giovanni de'Vecchi nella pittura mistica della Controriforma in contemporanea a quella di Giuseppe

¹¹⁹² Mancini 1956, pp. 229-230.

¹¹⁹³ Longhi 1914, pp. 301-303, tesi sempre accettata anche negli studi più recenti cfr. Panayotis 2007, p. 80. Mancini racconta però che il pittore senese morì ad appena 35 anni e considerando, che era stato allievo di El Greco durante la prima metà degli anni settanta quando doveva avere avuto 20 anni, la scomparsa del Bonastri quindici anni dopo deve attestarsi circa fra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta del XVI secolo, molto prima che Mancini scrivesse *Considerazioni sulla Pittura*. Ciò non esclude che il medico possa aver conosciuto Bonastri anni prima e aver appreso delle note biografiche di El Greco.

Valeriano, per argomentare il piegarsi degli aspetti formali nell'ottica del disciplinamento dell'arte sacra nella seconda metà del Cinquecento.¹¹⁹⁴

Sulla figura di Lattanzio Bonastri si sa però molto poco, oltre al quadro di Fortebranda a Siena (fig. 108), il Mancini cita che tornò a Lucignano senza specificare quale opere eseguì e che morì cadendo dall'impalcatura di palazzo Altemps una volta ritornato a Roma.¹¹⁹⁵ L'unica opera documentata di Bonastri è perciò la tela con il *Miracolo di Santa Caterina* a Siena, per il quale il pittore fu pagato fra il 1578 e il 1580 (fig. 108).¹¹⁹⁶ È stato notato che la tela di Bonastri, in linea con il rilancio del culto della santa durante la Controriforma, è inserito in un ciclo che sottolinea soprattutto il ruolo della locale confraternita e le sue attività caritatevoli, allo scopo di celebrarla. La figura della santa difatti nella scena di Lattanzio ha relativamente poco spazio ed è dipinta a mezzo busto messa in un lato secondario.¹¹⁹⁷

Negli studi riferiti a El Greco, la figura di Lattanzio Bonastri da Lucignano, suo unico allievo conosciuto in Italia, è stata considerata, per lo più, in relazione al dibattito del suo presunto ritorno a Venezia, dopo il periodo trascorso sotto il cardinal Alessandro Farnese. A rendere meno plausibile l'abbandono di Roma per un ritorno a Venezia da parte di El Greco, ipotesi sostenuta da Pallucchini e più recentemente da Puppi,¹¹⁹⁸ vi sarebbe proprio la presenza di un allievo a Roma come il Bonastri, che ben si spiega con l'iscrizione del Theotokopoulos alla Corporazione dei Pittori di San Luca nel settembre del 1572, appena dopo essere stato allontanato dalla corte farnesiana. El Greco perciò deve aver aperto bottega e preso, per un periodo di tempo non ben specificato, un allievo alle sue direttive, facendo quindi pensare che intendesse rimanere a Roma almeno per un lasso di tempo non breve.¹¹⁹⁹

La personalità artistica di Bonastri, per quel poco che se ne sa, è ripercorsa, in occasione di due recenti mostre su El Greco quella del 2007 ad Atene e quella di

¹¹⁹⁴ Zeri 1955, pp. 35-46, ripubblicato in Zeri 1994, pp. 115-121.

¹¹⁹⁵ Meloni Trkulja 1969, p. 594 che segnala che Brogi in *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, compilato da F. Brogi (1862-65) e pubblicato a cura della onor. Deputazione Provinciale Senese*, avrebbe assegnato a Bonastri anche una *Sacra Famiglia con San Giovannino* nella cappella del quartiere generale di Monteliveto Maggiore, i *Santi Cristoforo ed Elisabetta* in San Cristoforo a Vagliagli, un *San Girolamo* in San Bernardo a Montepulciano, e alcuni bozzetti rappresentanti i *Misteri del Rosario* nella confraternita del Corpus Domini a Rapolano, per via del loro stile tizianesco. Meloni Trkulja però non considera la possibilità di ricostruire il catalogo del Bonastri.

¹¹⁹⁶ Cfr. Kirwin 1972, p. 202 e appendice documentaria a p. 218, Lattanzio fu pagato 160 lire per il quadro, posto nella parete sinistra dell'altare maggiore dell'oratorio, Archivio di Stato di Siena, Patrimonio Resti, Compagnia di Santa Caterina, volume 483, memoriale A, foglio 8 (1578) e foglio 9 (1580).

¹¹⁹⁷ Wegner 1994, pp. 771-772, il ciclo di Fortebranda di Siena viene messo a confronto con quello della cappella Capranica in Santa Maria sopra Minerva dipinto da Giovanni de'Vecchi fra il 1579 e il 1582 circa, con intenti specificatamente devozionali verso la figura della santa e in cui traspare un conflitto fra la famiglia proprietaria e la confraternita romana del Rosario.

¹¹⁹⁸ Vedi Capitolo II *I tre artisti della "fiammata mistica" e i dipinti 1570-1575* p. 44.

¹¹⁹⁹ Marini 1999, p. 140; Panayotis 2007, pp. 72-73; Marias 2007, vol. I, p. 88; Marias 2014, p. 132.

Treviso nel 2015. dove si fa il punto sulla situazione sull'unico allievo italiano noto di El Greco durante i suoi anni romani.¹²⁰⁰

L'unica opera riferibile agli inizi degli anni settanta dell'attività del Bonastri è il disegno perduto con la *Battaglia di Lepanto*, di cui rimane memoria in una xilografia da Marco Cartaro datata 1572 (fig. 105), conservata ad Atene (Museo Storico Nazionale)¹²⁰¹ e dedicata al diplomatico spagnolo don Luis de Requesens y Zùñiga, precettore di Giovanni d'Austria, al cui fianco combatté nella battaglia di Lepanto, e che fu, in seguito, prima governatore di Milano fra il 1572-1573 e poi dei Paesi Bassi fra il 1573 e il 1576.¹²⁰²

La dedica al Requesens si riallaccia alla figura di don Giovanni d'Austria, forse ritratto da El Greco nel gruppo di sinistra della *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 66, 69), insieme all'altro grande protagonista della storica vittoria cristiana sui turchi a Lepanto, Alessandro Farnese il duca, nipote di Alessandro il cardinale.¹²⁰³

Una testimonianza dell'apprendistato di Lattanzio presso El Greco si trova nel *Miracolo di Santa Caterina* per l'oratorio di Fortebrandia a Siena, citato da Mancini, e datato al 1578-1580 circa. Nel dipinto è stata individuata una citazione dal *Soplòn* di El Greco a Capodimonte in un ragazzo che soffia sul braciere nell'episodio miracoloso della santa, che il Bonastri sembra ripetere come omaggio al maestro, a quelle date già partito per la Spagna. La composizione del dipinto a Fortebrandia, concitata e drammatica, rimanda alla pittura di Taddeo Zuccari della cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione e della cappella Frangipane in San Marcello al Corso e alla *Resurrezione* di Marco Pino all'oratorio del Gonfalone (fig. 34), unito ad un colore di ascendenza veneta, per il quale, come ricorda Mancini, Bonastri era confuso, al pari del suo maestro El Greco, con Tiziano. Mancini cita anche che Bonastri stava lavorando ad un affresco a palazzo Altemps, dal quale cadendo morì precocemente. Per il fregio, recentemente scoperto, si è tentata un'attribuzione al Bonastri ma lo stile ha poco a che fare con El Greco mentre non somiglia neppure al quadro conosciuto di Bonastri nell'oratorio di Santa Caterina a Siena.¹²⁰⁴

¹²⁰⁰ Panayotis 2007, pp. 72-73.

¹²⁰¹ Idem.

¹²⁰² Biferali 2015, pp. 261-265, anche le scene con i *Misteri del Rosario* nella chiesa del Corpus Domini sono incluse nel catalogo di Bonastri, insieme al *San Girolamo* di Montepulciano, del quale non è stata pubblicata un'immagine, che viene descritto di qualità modesta. Si afferma che nella stampa con la battaglia di Lepanto, la veduta dall'alto a volo d'uccello richiama il *Monte Sinai* di El Greco del 1570 circa, già presente nel Trittico di Modena, e oggi al Museo Storico di Creta a Heraklion. Il *Monte Sinai* era appartenuto a Fulvio Orsini, e quindi il Bonastri poté vederlo a palazzo Farnese. Ipotesi che però pare poco plausibile, un allievo di El Greco difficilmente avrebbe avuto accesso alla corte dopo il licenziamento del maestro stesso, e forse la stampa potrebbe essere stata eseguita prima dell'ingresso di Bonastri nella bottega di El Greco.

¹²⁰³ Vedi scheda 14.

¹²⁰⁴ Idem, pp. 77-80.

A Lattanzio Bonastri da Lucignano è stato dato ulteriore spazio nella mostra dedicata al periodo italiano di El Greco tenuta a Treviso nel 2015, dove si è tentato di ricostruire il suo esile catalogo. Si è confermata l'influenza, tutto sommato relativa, di El Greco sulla pittura di Bonastri, che sembra più reinterpretare il linguaggio luministico e visionario di Beccafumi nel *Miracolo di Santa Caterina* a Siena. Sono state però presentate in mostra altre due tavole attribuite a Lattanzio, l'*Annuncio ai Santi Gioacchino e Anna* e lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 106-107), datate al 1575, dunque cronologicamente vicine all'apprendistato presso il Theotokopoulos, nelle quali appare più evidente il modo di dipingere del maestro cretese. In particolare, nello *Sposalizio della Vergine*, si notano due figure ai lati e viste di spalle, che rimandano a quelle presenti nella *Guarigione del Cieco* di Parma di El Greco (fig. 65), dipinto pochissimi anni prima da El Greco.¹²⁰⁵

Un altro pittore attivo negli stessi anni del presunto incontro fra El Greco, Blockandt e de'Vecchi, è il fiammingo Denis Calvaert. Risulta interessante per l'approfondimento del periodo, compreso fra il 1570 e il 1575, la sua ipotetica attività proprio nei cantieri farnesiani di Caprarola e del Gonfalone,¹²⁰⁶ dove stavano già operando Bertoja, Raffaellino da Reggio e Federico Zuccari.¹²⁰⁷

Denis Calvaert sarebbe sceso a Roma e a Caprarola prima del viaggio del 1572 raccontato da Malvasia, secondo il quale il pittore fiammingo scese a Roma insieme a Lorenzo Sabatini, chiamato dal neo-eletto papa Gregorio XIII, il bolognese Ugo Boncompagni.¹²⁰⁸ La *Vigilanza* di Calvaert, la sua prima opera nota, è stata datata al 1568,¹²⁰⁹ e deriverebbe da quella di Taddeo Zuccari, dipinta nella sala dell'Aurora a Caprarola approssimativamente fra il 1563 e il 1565.¹²¹⁰ Inoltre il pittore fiammingo è documentato nel luglio 1568 nel cantiere di Villa d'Este.¹²¹¹

A rafforzare il soggiorno nel palazzo di Caprarola vi è un disegno a sanguigna attribuito a Calvaert, oppure una copia da un suo originale, raffigurante *Gesù bambino dormiente*, legato alla scultura di putto, databile al 1572, che decora la fontana nella sala d'Ercole (fig. 97-98).¹²¹² Simone Twiehaus ha recentemente proposto che alcuni disegni preparatori per il fregio con profeta e sibilla per l'oratorio del Gonfalone, derivati da quelli del Bertoja del 1569 e attribuiti a suoi anonimi collaboratori emiliani, sembrano essere vicini ad altri disegni di Calvaert. Si tratta del foglio preparatorio per la suddetta *Vigilanza*, quello con *l'Allegoria della Virtù* a

¹²⁰⁵ Biferali 2015, pp. 261-265.

¹²⁰⁶ Twiehaus 2010, pp. 457-468.

¹²⁰⁷ Vedi capitolo II *Tra Caprarola e il Gonfalone* p. 210.

¹²⁰⁸ Malvasia 1841, pp. 196-197.

¹²⁰⁹ Danieli 2006, pp. 185-187.

¹²¹⁰ Acidini-Luchinat 1998, vol. I, p. 207.

¹²¹¹ Coffin 1969, pp. 44-45, nota 13, Archivio di Stato di Modena, Registri, Pacco 120, giornale de li fabriche 1568.

¹²¹² Bruintjies-Köhler, 1992, pp. 40-41, fig. 9, Roma Istituto Nazionale della Grafica.

Monaco e quello con *l'Incoronazione della Vergine* al Louvre, che fa riferimento a quella di Federico a villa d'Este del 1567.¹²¹³ Calvaert avrebbe raggiunto Roma tramite Federico Zuccari, forse conosciuto a Firenze al seguito del suo maestro Prospero Fontana, e sarebbe giunto al Gonfalone tramite Livio Agresti, che avrà incontrato a villa d'Este, come il disegno del Louvre dimostrerebbe. Calvaert sarebbe stato dapprima a Caprarola e in seguito avrebbe partecipato ai cartoni preparatori per la struttura decorativa del fregio del Gonfalone, dopo quelli eseguiti da Bertoja nel 1569.¹²¹⁴

Contemplando questa possibilità, Calvaert sarebbe stato attivo fra la fine degli anni sessanta e gli inizi degli anni settanta fra i cantieri farnesiani, almeno fino al 1572, quando trasse il disegno con il puttino dormiente dalla fontana a Caprarola. Si tratta della fontana costruita nel corso dell'estate del 1572 nella sala d'Ercole, che pare essere stata uno dei potenziali punti d'incontro fra El Greco e Blocklandt, dato che il disegno del paesaggio della fontana è stato dato alla mano del cretese, ed inoltre la sala d'Ercole, dove la fontana si trova, è stata decorata dal Bertoja, uno dei seguaci di Parmigianino d'ispirazione per Blocklandt di passaggio a Roma proprio quei mesi del 1572. Il fiammingo Calvaert può essersi trovato forse nello stesso momento in cui anche Blocklandt visitava il palazzo di Caprarola.¹²¹⁵

3-Il significato della “fiammata mistica” allo stato attuale degli studi

L'idea di Federico Zeri della “fiammata mistica”, apparsa in *Pittura e Controriforma* nel 1957, può essere considerata ancora un'utile chiave di lettura del rapporto fra arte e fede alla luce dell'attraversamento critico della bibliografia successiva, a sessant'anni di distanza dalla sua pubblicazione, e dall'analisi comparativa delle opere dei tre pittori.

Nella ricerca si è evidenziato che il ristretto cerchio fra Blocklandt, El Greco e de'Vecchi, come pensato da Zeri, debba però essere ampliato, includendo anche altre personalità artistiche, prima e dopo, il probabile incontro del 1572.

L'allargamento della “fiammata mistica” di Zeri ad altre personalità ha condotto alla figura di Hendrick van den Broeck, detto Arrigo Fiammingo, che, molto probabilmente, può essere stato un intermediario fra El Greco e Blocklandt.

Un altro pittore, che può aver avvicinato i due pittori stranieri, soprattutto a livello stilistico, lo si trova in una residenza farnesiana dove è altamente probabile che Blocklandt ed El Greco si siano incontrati; il palazzo di Caprarola, considerato uno

¹²¹³ Twiehaus 2010, p. 4, disegni conservati al British Museum, a Würzburg e in collezione privata statunitense.

¹²¹⁴ Twiehaus 2010, pp. 460-461.

¹²¹⁵ Vedi scheda 21.

dei principali cantieri della maniera e punto d'incontro fra diverse correnti pittoriche. La volta della sala d'Ercole, insieme ad altri ambienti, fu affrescata da Jacopo Bertoja, al quale Blocklandt sembra essere stato fortemente ispirato, come dimostra lo stile parmense delle sue opere successive al viaggio italiano, facendo propendere che il pittore di Montfoort si sia fermato a visitare il palazzo nell'estate del 1572, proprio negli stessi mesi quando El Greco, forse, lavorò alla fontana della sala d'Ercole (fig. 97-98). Questo mette in luce un altro punto in comune fra il pittore cretese e quello olandese, cioè la predilezione per Parmigianino, a Roma, rappresentata da uno dei suoi principali seguaci come il Bertoja, L'adozione della linea flessuosa ed elegante del Mazzola da parte di Blocklandt ebbe difatti una grande influenza sul tardo manierismo nordico, e, la possibilità per il pittore di Montfoort di guardare direttamente gli affreschi del Bertoja, a Caprarola e al Gonfalone, deve aver nutrito questa sua caratteristica. Inoltre, si è notato come l'inflessione stilistica di Parmigianino era già stata appresa da El Greco e da Blocklandt tramite modelli di Francesco Salviati e Andrea Schiavone, artisti non più viventi nel 1572, che dimostrano, tuttavia, l'interesse dei due pittori stranieri della "fiammata mistica" di Zeri verso le declinazioni dell'arte di Parmigianino, non solo attraverso il contatto diretto con il Bertoja a Roma.

La preferenza verso le sinuose forme di Parmigianino è da spiegarsi con l'esigenza di alleggerire le pesanti anatomie di Michelangelo, che avevano bisogno di essere assimilate e rielaborate tramite filtri di altri artisti, a causa della ritrosia di Blocklandt verso gli affreschi della Cappella Sistina e, similmente, del complesso rapporto conflittuale di El Greco con Michelangelo.¹²¹⁶ Questo prestito stilistico dal Mazzola è stato rielaborato in maniera diversa: Blocklandt lo adottò per conferire un'eleganza manierista alle sue figure mentre El Greco lo riutilizzò per accrescere la sua originale drammaticità, unita congiuntamente al colore veneto. Come già Zeri ha ricordato, il Theotokopoulos si è ispirato alle stampe su disegno di Blocklandt nella maturità spagnola e, forse, avrà guardato all'olandese per la sua interpretazione dell'arte di Parmigianino già durante l'ipotizzato incontro a Roma nel 1572, forse avvenuto proprio a contatto con il Bertoja. Questo coincide con l'ipotesi di Zeri che vede Blocklandt come l'artista che fornì gli elementi di quella *grammatica* che avrebbe poi portato agli *incandescenti poemi toledani* del Theotokopoulos,¹²¹⁷ considerando inoltre che l'olandese era il più anziano dei tre della "fiammata mistica" e che nel 1572 era già un pittore maturo, al quale gli altri due devono avere guardato.

¹²¹⁶ Vedi profilo Blocklandt, profilo di El Greco in capitolo II *I tre artisti della "fiammata mistica" e i dipinti 1570-1575* p. 44 e capitolo III *La "fiammata mistica" allargata* p. 247.

¹²¹⁷ Zeri 1979, p. 57, vedi capitolo I *Anthonie Blocklandt, El Greco, Giovanni de'Vecchi e la "fiammata mistica"* p. 8.

Deve essere precisato che El Greco però rielaborò ulteriormente il tratto stilistico di Blocklandt per declinarlo secondo il suo linguaggio patetico e visionario, mentre il pittore olandese mantenne sempre un linguaggio più conforme alla corrente manierista, seppur connotato da una vena drammatica. È perciò il Theotokopoulos che, come ha ipotizzato Zeri, a sviluppare per primo il linguaggio sofferto e drammatico della “fiammata mistica” basandosi sugli *gli elementi di una grammatica* fornitagli da Blocklandt.

L’approfondimento delle opere del Theotokopoulos riferibili agli anni romani possono essere distinte, oltre ai ritratti già citati, in due parti.

Vi sono i dipinti eseguiti durante la permanenza nella corte del cardinale Alessandro, come il *ritratto di Giulio Clovio* a Napoli (fig. 64), la *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis (fig. 72) e la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 65), i più studiati, che presentano al meglio l’adesione di El Greco ai canoni italiani, e i quadri a carattere devozionale, di piccolo formato, come le due *Pietà* di New York e Philadelphia (fig. 91-92), i *Crocifissi* (fig.) le due *Deposizioni* in collezione privata (fig. 89-90), il *San Francesco che riceve le Stimmate* (fig. 81),¹²¹⁸ che dimostrano invece una virata stilistica verso un linguaggio più drammatico e tendente alla deformazione, eseguiti probabilmente dopo l’allontanamento da palazzo Farnese e alla sua iscrizione alla Corporazione dei pittori di San Luca nel 1572, perciò dopo il possibile incontro con Blocklandt. È in questo secondo nucleo di opere di El Greco che vi sembra di scorgere quel senso di misticismo descritto da Zeri, che il cretese svilupperà poi in Spagna, al quale può aver contribuito l’incontro con il pittore di Montfoort. Lo stile allucinato dal tono visionario dei suoi dipinti, che spesso ha alimentato il mito della personalità tormentata ed inquieta, era quindi già presente nella sua produzione italiana nella prima metà degli anni settanta, che anticipano le prime opere toledane.

Un altro risultato della ricerca è che El Greco sembra essere stato particolarmente vicino a committenti direttamente coinvolti nei significativi eventi che si susseguirono fra il 1571 e il 1572, nel clima di tensione religiosa che ha accompagnato la “fiammata mistica”. Un suo *San Francesco*, oggi a Napoli (fig. 81), presenta una scritta riferita agli Oddi di Perugia, di cui un membro combatté a Lepanto,¹²¹⁹ e proprio attorno al 1572 ritrasse Carlo di Guisa (fig. 78), cardinale di Lorena e grande nemico dei protestanti, che fu il primo ad informare Gregorio XIII della strage degli Ugonotti avvenuta in Francia.¹²²⁰

¹²¹⁸ Vedi le relative schede 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20,

¹²¹⁹ Vedi scheda 17 e capitolo II *Gli eventi della storia* p. 29.

¹²²⁰ Vedi scheda 16 e capitolo II *Gli eventi della storia* p. 29.

Gli studi su El Greco sono stati aggiornati da varie pubblicazioni a partire dal 2014, in occasione del quarto centenario della morte, ed è stato possibile definire meglio la sua attività nei pochi anni che trascorse a Roma e delineare le dinamiche della sua committenza italiana, rimasta sempre misconosciuta. Si è potuto trovare un legame fra il cavaliere di Malta Vincenzo Anastagi, ritratto del El Greco, e il collezionista perugino Simonetto Anastagi, che si procurò un *Crocifisso* del cretese, ed in contatto con Antonio Brancaleoni, conte di Piobbico, riconosciuto da Lionello Puppi in un ritratto sempre di El Greco (fig. 62). Un altro interessante intreccio di conoscenze che si è rivelato nel corso della ricerca riguarda la figura del teologo spagnolo Benito Arias Montano, che soggiornò alcuni nelle Fiandre e, conoscendo Clovio, scese a Roma proprio nell'estate del 1572, dove avrà potuto incontrare El Greco. Pochi anni dopo Montano fornì delle iscrizioni per una serie di *Sibille* su disegno di Blocklandt e incisa da Philippe Galle.

L'artista dei tre della "fiammata mistica", chiamato in causa da Zeri in *Pittura e Controriforma*, a risultare meno coinvolto in questi anni si è rivelato essere Giovanni de'Vecchi. Nell'approfondimento delle sue opere del periodo preso in considerazione non traspaiono ulteriori elementi che non siano già stati messi in luce dagli studi precedenti. La nota di espressività febbrile e deformante descritta da Zeri è stata intravista solo nel *San Girolamo* per la cappella Delfini in Santa Maria in Aracoeli (fig. 109) mentre la *Pietà con due angeli*, già nella collezione di Zeri stesso (fig. 128), sarebbe da postdatare ad una decina di anni dopo il presunto incontro con Blocklandt ed El Greco. Se gli affreschi di de'Vecchi a Caprarola, del 1574-1575, non sono ancora stati adeguatamente separati da quelli di Raffaellino da Reggio, e presentano tuttavia un linguaggio profano e accademico,¹²²¹ sono le opere di de'Vecchi eseguite a partire dalla seconda metà degli anni settanta a presentare uno stile più ombroso e sofferto, in linea con il misticismo descritto da Zeri, come gli affreschi narranti le *storie di Santa Caterina* della cappella Capranica in Santa Maria sopra Minerva, la *Presentazione di Maria al tempio* e la *Natività della Vergine* nella pinacoteca di Sansepolcro e gli affreschi all'Oratorio del Santissimo Crocifisso, fino a opere molto più tarde. La sua opera pittorica difatti è sempre stata distinta ed isolata dal resto del linguaggio artistico presenta a Roma durante la Controriforma, per l'insolito cromatismo veneto e la sua drammatica espressività.¹²²² Gli effetti della "fiammata mistica" di Zeri sembrano perciò farsi sentire in de'Vecchi come in differita, con alcuni anni di "ritardo" rispetto ad El Greco che, invece, gli rielaborò ben più velocemente durante negli anni romani. La tarda produzione di de'Vecchi non è stata

¹²²¹ Vedi scheda 26.

¹²²² Roli 1964, p. 48; Pinelli 1977 pp. 49-85; Maetzke 1988, p. 87; Tosini 1994, pp. 303-347; Calvesi 1996, pp. 293-294.

approfondita perché successiva di alcuni anni all'incontro del "drammatico" 1572 profilato da Zeri.

Un aspetto che è stato messo in luce dalla ricerca è un filo conduttore che accompagna i tre pittori della "fiammata mistica" di Zeri, Blocklandt, El Greco e de'Vecchi è il rapporto imprescindibile con Michelangelo. Se ai due pittori stranieri i suoi affreschi nella Cappella Sistina non entusiasmarono, de'Vecchi, invece, li difese da un possibile intervento censorio.

L'arte di Michelangelo, è stato sottolineato in una recente pubblicazione, *Dopo il 1564, L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, continuò ad esercitare un'attrattiva anche sugli artisti della Controriforma, comprese alcune opere tarde del de'Vecchi. Si è rimessa in discussione la tesi di Zeri secondo la quale l'arte di Michelangelo sarebbe stata biasimata a messa da parte in epoca post-tridentina per via della sua eterodossia, come Giovanni Andrea Gilio sottolineò nel suo trattato *Due Dialoghi* del 1564. In particolare, fra i vari interventi, si sottolinea che i disegni di Buonarroti, a dispetto dei biasimi e delle censure, continuò ad essere un punto di riferimento per gli artisti operanti a Roma,¹²²³ e un *Crocifisso* di Jacopo Rocchetti realizzato nel 1572 per la cappella Ceuli in Santa Maria degli Angeli, basato proprio su un modello di Michelangelo, presenta una marcata pateticità,¹²²⁴ che sembra essere in linea con la "fiammata mistica" di Zeri.

Molte opere del de'Vecchi presentano modelli e rielaborazioni desunti dal Buonarroti, pur attenuandone i tratti più sconvenienti, a testimonianza che in quegli anni si attinse proprio dai modelli michelangioteschi per rispondere alle sollecitazioni religiose. Le opere realizzate dal pittore di Sansepolcro nei primi anni settanta mostrano una ripresa di alcuni elementi michelangioteschi declinati nel suo linguaggio particolare e unito ad effetti cromatici veneti e deformazioni stilistiche, come nel *San Girolamo all'Aracoeli* (fig. 109).¹²²⁵

Si è quindi proposta un'altra possibile interpretazione dell'idea di Zeri: il comune interesse per Michelangelo potrebbe essere stato il punto d'incontro fra de'Vecchi ed El Greco, affermando quindi che la sua "fiammata mistica" sia legata alla meditazione sull'arte michelangiotesca. A riprova di ciò vi sarebbe la rielaborazione del *San Girolamo* dell'Aracoeli di de'Vecchi da parte di El Greco per il suo *San Sebastiano* a Palencia, già legato alla *Vittoria* di Michelangelo, che hanno in comune la *Crocifissione di Aman* affrescata in un pennacchio della Cappella Sistina.¹²²⁶ Il

¹²²³ Rinaldi 2016, p. 65.

¹²²⁴ Sickel 2016, p. 87, fig. 5-6.

¹²²⁵ Tosini 2016, pp. 101-103; vedi scheda 24.

¹²²⁶ Idem pp. 112-116, nonostante il cambiamento di rotta del cardinale negli anni sessanta, in vista della tiara pontificia, verso un'arte più devozionale e aderente ai canoni controriformati, sono molte le evidenze che il cardinale non abbandonò mai il mito di Buonarroti, che aveva sempre apprezzato l'arte del Buonarroti fin dalla commissione del

de'Vecchi dipinse opere affini alla “fiammata mistica” con Clemente VIII Aldobrandini negli anni novanta del Cinquecento, quando si ritornò a forme rinascimentali dopo la censura dei pontificati di Gregorio XIII e Sisto V. Il de'Vecchi poté rivolgersi nuovamente al Buonarroti e ai suoi aspetti che più si prestavano al potenziale sacro descritto da Zeri.¹²²⁷ Questa lettura spiegherebbe il suo manifestarsi in differita rispetto alla drammatica pittura di El Greco.

A sessant'anni dalla pubblicazione di *Pittura e Controriforma*, la proposta di Zeri può essere tuttora una chiave di lettura dell'arte sacra del periodo se estesa ad altri artisti vicini a El Greco, Blocklandt e de'Vecchi.

Giudizio Universale di Paolo III. Giovanni de'Vecchi si avvicinò a Michelangelo quando iniziò a lavorare per la corte Farnese. Il cardinale Alessandro aveva continuato a gradire lo stile di Michelangelo con Vasari e le miniature di Giulio Clovio, nella cui collezione vi erano molti disegni del maestro, al pari della raccolta di Fulvio Orsini. Lo stesso de'Vecchi avrà potuto consultare anche i disegni di Michelangelo presenti nella collezione di Tommaso de'Cavalieri con il quale entrò in contatto per gli affreschi dell'Oratorio del Santissimo Crocifisso fra il 1578 e il 1582.

¹²²⁷ Idem, pp. 104-107.

Bibliografia generale

Acconci 2013

Alessandra Acconci, *Scipione Pulzone e la nuova icona, linee di ricerca*, in *Scipione Pulzone, Da Gaeta a Roma, alle corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta), a cura di Alessandra Acconci e Alessandro Zuccari, Roma, Palombi editore, 2013, pp. 92-97

Acidini 1998

Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, volumi I-II, Milano, Roma, Jandi Sapi, Editore, 1998

Alvarez Lopera 1999a

Josè Alvarez Lopera, scheda n. 12, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Washington, National Art Gallery, in *El Greco, identità e trasformazione*, catalogo della mostra (Londra-Washington), Milano, Skira, 1999, p. 376

Alvarez Lopera 1999b

Josè Alvarez Lopera, scheda n. 14, *Charles de Guise, Cardinale de Lorraine*, in *El Greco, identità e trasformazione*, catalogo della mostra (Madrid, Roma, Atene), a cura di Josè Alvarez Lopera, Milano, Skira, 1999, pp. 377-378

Alvarez Lopera 1999c

Josè Alvarez Lopera, scheda n. 17, *Guarigione del Cieco*, in *El Greco, identità e trasformazione*, catalogo della mostra (Madrid, Roma, Atene), a cura di Josè Alvarez Lopera, Milano, Skira, 1999, pp. 381-382

Alvarez Lopera 2006

José Alvarez Lopera, scheda n. 296 *Ultima Cena*, in *Catalogo Generale della Pinacoteca Nazionale*, volume 2, *da Raffaello ai Carracci*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 444-446

Alvarez Lopera 2007

Josè Alvarez Lopera, *El Greco's Estudio y Catálogo*, Volume II, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007

Anderson 2013

Paul Anderson, *Marcantonio Colonna and the victory at Lepanto, the framing of a public space at Santa Maria in Aracoeli*, in *Perspectives on public space in Rome, from antiquity to the present day*, a cura di Gregory Smith e Jan Gadeyne, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 131-155

Andretta 1995

Stefano Andretta, voce *Farnese, Alessandro*, in “Dizionario Biografico degli italiani”, volume 45, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1995, pp. 52-65

Andretta 1997

Stefano Andretta, *Devozione, controversistica e politica negli anni santi 1550-1600*, in “Roma Moderna e Contemporanea”, 1997, pp. 355-376

Andrisani 1987

Gaetano Andrisani, *El Greco* (scritto nel novembre del 1962), in *Contributi alla Storia dell'Arte*, Firenze, Edizioni “Città di vita”, 1987, pp. 364-371

Antal 1975

Frederick Antal, *Il problema del Manierismo nei Paesi Bassi*, in *Classicismo e Romanticismo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 207-256, (ed. originale *Zum Problem des niederlandisches Manierismus*, in “Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur”, 1929)

Arlette 2007

Jouanna Arlette, *La Saint-Barthelémy, Les Mysteres d'un crime d'etat, 24 aout 1572*, Parigi, Gallimard, 2007

Aronberg 1975

Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories*, New York, New York University Press, 1975

Art Studies 1959

“Art Studies”, n. 58, 1959, pp. 32-33

Baglione 1639

Giovanni Baglione, *Le nove chiese di Roma*, (1639), a cura di e con introduzione di Liliana Barroero, note al testo di Monica Maggiorani e Cinzia Puija, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990

Baglione 1642

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal Pontificato di Gregorio 13. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (1642), ristampa anastatica, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995

Baldinucci 1994

Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua...*, 1681, volume II, ristampa anastatica Eurografica s.p.a., Firenze, 1994, dell'edizione di Batelli e Compagni, Firenze, 1846

Ballo 1952

Guido Ballo, *El Greco*, Milano, Mondadori, 1952

Bailey 2016

Meryl Baile, *Punishment as Brotherly Love: Antonio Zanchi's Expulsion of the Profaners from the Temple and Venetian Conforteria*, in “Artibus et Historiae”, n. 73, 2016, pp. 313-334

Barbero 2010

Alessandro Barbero, *Lepanto, La battaglia dei tre imperi*, Bari, Laterza, 2010

Baumeister 1929

E. Baumeister, *Eine Zeichnung des jungen Greco*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 1929, volume VI, pp. 201-203

http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523132190_1929_6|log18&physid=phys209#navi

Baumgart 1935

Franz Baumgart, *La Caprarola di Ameto Orti*, Roma, Cuggiani, 1935

Battisti 1960

Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960

Battistelli 1911

Catalogo n. 97: Galleria del N. H. Carlo Zen, quadri antichi di scuole italiane e straniere in vendita all'incanto, per opera dell'impresa di vendite Luigi Battistelli, Milano, 12-14 dicembre 1911

Bazin 1959

Germain Bazin, recensione: *Federico Zeri, Pittura e Controriforma* (1957), in "Gazette des Beaux-Arts", n. 101, 1959, pp. 127-128

Bellini 1990

Paolo Bellini, *Un Ecce Homo di Raffaellino da Reggio*, in "Arte Cristiana", n. 78, 1990, pp. 51-58

Beltramini 2016

Guido Beltramini, *I volti di Palladio*, in *Andrea Palladio, il mistero del volto*, catalogo della mostra (Vicenza), a cura di, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 9-57

Benati 1993

Daniele Benati, *Due artisti sassolesi: Domenico Carnevali e Giacomo Cavedoni*, in “Quaderni della Biblioteca”, comune del Sassuolo, n. 1, 1993, pp.41-52.

Benesch 1928

Otto Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, volume II. Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. Und XVI Jahrhunderts.*, Vienna, 1928

Benezit 1911

Emmanuel Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, R. Roger et F Chernoviz, 1911

Benzoni 2015

Gino Benzoni, *Dopo Lepanto*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Ginevra, Skira, 2015, pp. 157-169

Bernardini 2001

Maria Grazia Bernardini, *Oratorio del Gonfalone, gli affreschi cinquecenteschi*, in *Restauro d'arte e Giubilei, gli interventi della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma nel Piano per il grande Giubileo del 2000*, a cura di Angela Negro, Napoli, Electa, 2001, pp. 39-46.

Bernardini 2002a

Maria Grazia Bernardini, *L'Oratorio del Gonfalone: storia, committenza e iconografia della decorazione*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 31-43

Bernardini 2002b

Maria Grazia Bernardini, *Il ciclo della Passione di Cristo: gli artisti*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 61-115

Bernardini 2002c

Maria Grazia Bernardini, *Roma 1570: presenze emiliane nel ciclo della Passione dell'oratorio del Gonfalone*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale, (Parma), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 375-384

Bernardini 2012

Maria Grazia Bernardini, *La politica artistica di Gregorio XIII*, in *Unità e frammenti di modernità, Arte e Scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni*, a cura di Claudia Cieri Via, Ingrid Rowland, Marco Ruffini, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 57-70

Berti 2011

Alessia Berti, scheda n. 3.12, *Giulio Bonasone, Pietà, da Michelangelo*, in *L'ultimo Michelangelo, disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano), a cura di Alessandro Rovetta, Milano, Castello Sforzesco, Silvana editoriale, 2011, pp. 180-181

Bertini 2010

Giuseppe Bertini, *Dispersione delle collezioni nel XVII e XVIII secolo*, in *Palazzo Farnese, dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, catalogo della mostra (Roma), a cura di Francesco Buranelli, Firenze, Giunti, 2010, pp. 133-143

Bertolotti 1882

Antonio Bertolotti, *Don Giulio Clovio, Principe dei miniatori*, in “Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le provincie dell’Emilia”, 1882, volume III, parte II, pp. 259-279

Bertolotti 2009

Luca Bertolotti, voce *Meldolla, Andrea*, in “Dizionario Biografico degli italiani”, volume 73, 2009, Istituto Nazionale della Enciclopedia Italiana, Roma Treccani, 2009, pp. 267-271

Bettini 1933

Sergio Bettini, *La Pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Regia Università di Padova, pubblicazione della facoltà di Lettere e Filosofia, vol. VI, Cedam, 1933

Bettini 1984

Cristina Bettini, *Censimento delle operazioni architettoniche in occasione del Giubileo del 1575*, in *L’arte a Roma nel Cinquecento e gli anni santi*, in *L’arte degli anni santi, Roma 1300-1875*, Atlante, catalogo della mostra, (Roma), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano, Mondadori, 1984, pp. 184-190

Biasiotti 1931

Giovanni Biasiotti, *L’importanza e la funzione storica della confraternita del Gonfalone a Roma*, in *Atti del II convegno nazionale di studi romani*, volume II, Istituto di Studi Romani, Roma, Cremonese, 1931, pp. 69-78

Biferali 2015

Fabrizio Biferali, Lattanzio Bonastri, discepolo italiano del Greco, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Skira, 2015, pp. 261-266

Bigi-Zavatta 2008

Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta, *Raffaellino da Reggio (1550-1578): tracce di una biografia artistica*, 2008

Bigi Iotti-Zavatta 2015

Alessandra Bigi Iotti-Giulio Zavatta, *El Greco e l'ambiente artistico farnesiano tra Roma e Parma*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Skira, 2015, pp. 135-144

Bischi 1996

Delio Bischi, *Il Palazzo Brancaleoni di Piobbico*, Ancona, 1996

Bonazzi 1897

Francesco Bonazzi, *Elenco dei cavalieri del S. M. Ordine di Gerusalemme, Ricevuti nella veneranda lingua d'Italia, Dalla fondazione dell'ordine fino ai nostri giorni, Da Francesco Bonazzi da Sannicandro, Componente e Segretario della Commissione Araldica Napolitana e Corrispondente della Consulta Araldica del Regno Parte Prima dal 1136 al 1713*, Napoli Libreria Detken & Rocholl, Piazza del Plebiscito, 1897, p. 20, consultato on-line: <https://archive.org/details/elencodeicavali00bonagoog>

Bombe 1915

Walter Bombe, *Flandrische Maler des Sechzehnten Jahr-hunderts in Perugia*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", n. XXXVII, 1915, pp. 243-266

Boon 1980

Karel Boon, *Attraverso il Cinquecento Neerlandese, disegni della collezione Frits Lugt*, catalogo della mostra (Firenze-Parigi), a cura di Karel Boon, Institut Néerlandais, Parigi, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'arte Firenze, 1980

Borea 1961

Evelina Borea, *Lelio Orsi, il Bertoja e l'Oratorio del Gonfalone*, in "Paragone", n. 141, 1961, pp. 37-39

Borromeo 2000

Agostino Borromeo, voce *Gregorio XIII*, in “Enciclopedia dei Papi,” volume III, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, 2000, pp. 180-202

Boselli 1921

Antonio Boselli, *Il carteggio del Card. Alessandro Farnese, conservato nella “Palatina” di Parma*, in “R. Deputazioni di Storia Patria”, 1921

Braham 1966

Allan Braham, *Two notes on El Greco and Michelangelo*, in “The Burlington Magazine”, n. 108, 1966, pp. 307-308

Braudel 1976

Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, volume II (ed. originale, *La Méditerranée et le Monde méditerranée à l'époque de Philippe*, 1953), Torino, Einaudi 1976, pp. 1185-1193

Bray 2003a

Xavier Bray, scheda n. 71, *Ritratto d'uomo*, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 264-265

Bray 2003b

Xavier Bray, scheda n. 11, *San Francesco riceve le Stimmate*, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 102-103

Bray 2007

Xavier Bray, *Demystifying El Greco: the use of wax, clay and plaster models, El Greco's Studio*, Proceedings of the International Symposium, Rethymno, a cura di Nicos Hadjinicolau, Crete University Press, Hiraklion, 2007, pp. 323-342

Brejon de Lavergnée-Scottez-De Wrambechies 1999
Musée des Beaux Arts de Lille, volume I, *École étrangères, catalogue sommaire illustré des peintures*, a cura di Arnauld Brejon de Lavergnée e Annie Scottez-De Wrambechies, Paris, 1999

Brezzi 1949
Paolo Brezzi, *Storia degli anni santi*, Milano, Vallardi, 1949

Briganti 1961
Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1961

Brignardello-Moioli-Seccaroni 2002
Anna Maria Brignardello-Pietro Moioli-Claudio Seccaroni, *Osservazioni sulla tecnica di esecuzione del ciclo dell'Oratorio del Gonfalone. Giornate, incisioni e pigmenti*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 175-197

Brown 1982
Jonathan Brown, *El Greco of Toledo*, catalogo della mostra (Dallas-Washington-Madrid), a cura di Johnathan Brown, Boston, Little, Brown and Company, 1982, pp. 81-94

Brown-Carr 1984
Jonathan Brown-Dwason Carr, *El retrato de un cardenal: Simbolo o Simulacro?*, in, *Visiones del pensamiento: el Greco como interprete de la historia, la tradicion y las ideas*, a cura di Jonathan Brown, Madrid, Alianza, 1984, pp. 60-73

Bronstein 1963
Leo Bronstein, *El Greco*, Milano, Garzanti, 1963

Bücken 1990

Veronica Bücken, *Deux flamands dans l'atelier de Jacopo Bertoja: Joos van Winghe et Bartholomäus Spranger*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, a cura di Jadranka Bentini, Atti del convegno internazionale di studi, (Reggio Emilia-Novellara, 28-29 gennaio 1988), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990

Brugerolles 1986

Emmanuelle Brugerolles, scheda n. 61, *Renaissance et manierisme dans les Ecoles du Nord, dessins des collections de l'Ecole des Beaux-Arts*, catalogo della mostra (Parigi-Amburgo), Paris, EBA, 1985, pp. 124-125

Bruintjies-Köhler 1992

Da van Heemskerck a van Wittel, disegni fiamminghi e olandesi del XVI-XVII secolo, catalogo della mostra (Hertogenbosh-Roma), a cura di Jaap Bruintjies e Neeckje Köhler, Roma, Palombi, 1992

Bruson-Leribault 1999

Peintures du musée Carnavalet: catalogue sommaire, a cura di Jean Marie Bruson e di Christophe Leribault, Paris musées, 1999

Buchelius 1928

Arnoldus Buchelius, *Res Pictoriae, aanteekeningen over kunstenaars en kunstwerken voorkomende in zijn Diarium, Res pictoriae, Notae quotidianae, en Descriptio urbis Ultrajectinae* (1583-1639), a cura di Godefridus Johannes Hoogewerff e Quirijn van Regteren Altena, S'Gravenhage Martinus Nijhoff, 1928

Bulletin du Musée Carnavalet 1979

Paris au XVI siècle et sous le règne d'Henri IV: salles permanentes du Musée Carnavalet, in "Bulletin du Musée Carnavalet", n. 32, 1979, pp. 11-12

Bulletin van Het Rijksmuseum 1988
“Bulletin van het Rijksmuseum”, n. 36, 1988

Burns 2016

Howard Burns, Ritrarre gli architetti del Rinascimento, *Andrea Palladio, il mistero del volto*, catalogo della mostra (Vicenza), a cura di Guido Beltramini, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 79-105

Cacciavillani 2003

Ivone Cacciavillani, *Lepanto*, Venezia, Corbo e Fiore editori, 2003

Caiati 2012

Angela Caiati, *La cappella del Salvatore nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma*, in *Unità e frammenti di modernità, Arte e Scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni*, a cura di Claudia Cieri Via, Ingrid Rowland, Marco Ruffini, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 299-310

Calì 2000

Maria Calì, *Roma e il Lazio*, in *La Pittura del Cinquecento*, in *Storia d'arte in Italia*, a cura di Ferdinando Bologna, Torino, Utet, 2000, pp. 111-243

Callegari 2015

Chiara Callegari, *Andrea Schiavone e l'incisione. Dal pregiudizio alla modernità*, in *Splendori del Rinascimento a Venezia, Schiavone, tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia), a cura di Enrico Maria del Pozzolo e di Lionello Puppi, Milano 24 ore cultura, Venezia, MUVE, 2015, pp. 103-110

Calvesi 1996

Maurizio Calvesi, *L'attività di Giovanni de' Vecchi nel palazzo Mattei di Paganica*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia*, Istituto dell'Enciclopedia italiana con coordinamento di Gianfranco Spagnesi, Roma, 1996, pp. 281-316

Camon Aznar 1950

José Camon Aznar, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa Calpe, 1950

Capotorti 2011

Marino Capotorti, *Lepanto tra storia e mito, Arte e cultura visiva della Controriforma*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2011

Capponi 2006

Niccolò Capponi, *Victory of the West, The Great Christian-Muslim Clash the Battle of Lepanto*, McMillian Publisher, 2006

Caputi-Penta 1985

La Raccolta d'arte della Fondazione Pagliara, catalogo a cura di Anna Caputi-Maria Teresa Penta, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1985

Caravita 1999

Gregorio Caravita, *I Giubilei dal 1300 al 1975, tra storia e cronaca*, Libera Università per gli adulti e per la terza età, Ravenna e Cervia, e Associazione per gli scavi della città e per il porto romano di Classe, 1999

Cardini 1999

Franco Cardini, *Il perdono e la mezzaluna*, in *I giubilei, Roma, il sogno dei pellegrini*, Firenze, Giunti, BNL, Roma, 1999, pp. 156-173

Carratù 2008

Carratù Tullia, scheda n. 55, *Natività della Vergine*, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma-Berlino), Milano, Federico Motta, 2008, pp. 226-229

Carta-Russo 1988

Marina Carta-Laura Russo, *Santa Maria in Aracoeli*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Fratelli Palombi Editori, 1988

Casper 2007

Andrew Casper, *El Greco and Italy: Art Theory and the religious image of the late Cinquecento*, PhD thesis, Ann Arbor, Michigan, Proquest, 2007, pp.21-36

Casper 2011

Andre Casper, *Icone, guidebooks, and the religious topography of sixteenth century Rome, in Early Modern Rome 1341-1667*, atti del convegno (Roma, 2010), Ferrara, Edisai, 2011, pp. 477-487

Casper 2014

Andrew Casper, *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2014

Cecchini 1963

Giovanni Cecchini, Cipriano Piccolapasso, *Le piante et i ritratti della città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, a cura di Giovanni Cecchini, Roma, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, 1963

Celio 1967

Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, ristampa anastatica dell'edizione di Napoli del 1638, introduzione e commento di Emma Zocca, Milano, Electa, 1967

Cellini 2010

Giuseppina Alessandra Cellini, *Fulvio Orsini, in Palazzo Farnese, dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, catalogo della mostra (Roma), a cura di Francesco Buranelli, Firenze, Giunti, 2010, pp. 249-253

Ceschi Lavagnetto 1995

Paola Ceschi Lavagnetto, scheda n. 67, *Ritratto di Alessandro Farnese Giovinetto*, in *I Farnese, Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Monaco di Baviera), a cura di Lucia Fornari Schianchi e Nicola Spinosa, Milano, Electa, 1995, pp. 264-265

Chiusa 2012

Maria Cristina Chiusa, *Per Bertoja e "Mirollo" suo "amico carissimo"*, in "Art Italies", n. 18, 2012, pp. 28-38

Chong-Wieseman 1992

De Zichtbaere Werelt, schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad, a cura di Peter Marijnissen, Wim de Paus, Peter Schoon, George Schweitzer, 1992, Dordrecht Museum

Christiansen 2003a

Keith Christiansen, scheda n. 14, *Pietà*, Philadelphia Museum, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 108-109

Christiansen 2003b

Keith Christiansen, scheda n. 4.5, *Guarigione del Cieco*, Dresda, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 80-81

Christiansen 2003c

Keith Christiansen, scheda n. 4, *Guarigione del Cieco*, New York, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 82-83

Christiansen 2003d

Keith Christiansen, scheda n. 5, *Guarigione del Cieco*, Parma, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 84-85

Christiansen-Burke 2003

Keith Christiansen-Marcus Burke, scheda n. 15, *Pietà*, Hispanic Society of America, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 110-111

Christin 1992

Olivier Christin, *Les Arts, La priere et la foi*, in *Histoire du Christianisme*, Volume 8, *Le temps des confessions, (1530-1620)*, Desclée, 1992, pp. 1143-1183

Churchill 1912

Sydney Churchill, *A proposito della chiesa di Sant'Eligio degli Orefici in Roma*, in "Rivista d'Arte", n. 8, 1912, pp. 124-129

Ciceri 2015a

Antonio Ciceri, *La Guarigione del Cieco nato (Gv9) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Ginevra, Skira, 2015, pp. 171-183

Ciceri 2015b

Antonio Ciceri, *La Cacciata dei mercanti del tempio (Gv 2, 13-25) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Ginevra, Skira, 2015, pp. 185-195

Ciceri 2015c

Antonio Ciceri, *Francesco d'Assisi nell'immaginario culturale/devozionale nel XVI secolo*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Ginevra, Skira, 2015, pp. 197-206

Cloulas-Guinard 1989

Annie Cloulas-Paul Guinard, voce *El Greco*, in “Dizionario della pittura e dei pittori”, a cura di Enrico Castelnuovo e Bruno Toscano con la collaborazione di Liliana Barroero e Giovanna Saponi, volume secondo, Torino, Larousse Einaudi, 1989 (edi. Or. diretto da Michel Laclotte con la collaborazione di Jean Pierre Cuzin, Parigi, Larousse, 1979), pp. 189-191

Coffin 1960

David Coffin, *Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960

Coffin 1963

David Coffin, *Pirro Ligorio on the Nobility of Art*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, volume 27, 1963, pp.191-210

Collareta 1998

Marco Collareta, *Arte in Europa 1500-1570*, Torino, Utet, 1998, pp. 197-199

Collobi 1938

Licia Collobi, *Raffaellino Motta da Reggio*, in “Rivista dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte”, 1938, pp. 266-282

Copenhagen 1951

Royal Museum of Fine Arts, catalogue of old foreign painters, Copenhagen, 1951

Constantoudaki-Kitromilides 1999

Maria Constantoudaki-Kitromilides, *The Bologna Last Supper: a reconsideration*, in *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22 - 24 September 1995, a cura di Nicos Hadjinicolaou, University of Crete, Rethymno, 1999, pp. 109-123

Cossio 1965

Manuel Cossio, *El Greco*, (1944), Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1965

Costamagna 1992

Alba Costamagna, *Oratorio del Gonfalone*, in *Musiche, testi e luoghi nella Roma Barocca*, Roma, Assessorato alla cultura, 1992, pp. 45-55

Courtright 2003

Nicola Courtright, *The papacy and the art of Reform on sixteenth century, Gregory XIII's tower of the winds in the Vatican*, Cambridge University Press, 2003

Crispolti 1648

Cesare Crispolti, *Perugia Augusta Descritta*, 1648

https://archive.org/stream/bub_gb_9g2v7Zy6mowC#page/n19/mode/2up

Crowley 2009

Roger Crowley, *Imperi del mare, Dall'assedio di Malta alla battaglia di Lepanto*, Mondadori, 2009

D'Amico 1992

Fabrizio d'Amico, *Uno sguardo d'insieme*, in *La pittura a Roma nella seconda metà del Cinquecento, L'arte in Roma nel secolo XVI, La pittura e la scultura*, tomo 2, a cura di Daniela Gallavotti Cavallero, Fabrizio d'Amico, Claudio Strinati, in *Storia di Roma*, volume XXIX, Istituto Nazionale di Studi Romani, Cappelli editore, Bologna, 1992

Dacos 1990

Nicol Dacos, *La tappa emiliana dei pittori fiamminghi e qualche inedito di Joos van Winghe*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, a cura di Jadranka Bentini, Atti del convegno internazionale di studi, (Reggio Emilia-Novellara, 28-29 gennaio 1988), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 33-47

Dacos 2012

Nicole Dacos, *Viaggio a Roma, I pittori europei nel '500*, Milano, Jaca Book, 2012

Dal Pozzolo 2015

Enrico Maria del Pozzolo, *Per Andrea Schiavone pittore: revisioni e aggiornamenti*, in *Splendori del Rinascimento a Venezia, Schiavone, tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia), a cura di Enrico Maria del Pozzolo e di Lionello Puppi, Milano 24 ore cultura, Venezia, MUVE, 2015, pp. 77-102

Danieli 2006

Michela Danieli, *Denjs Calvaert, La Vigilanza*, scheda n. 128, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo Generale, vol. II, Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 185-187

Davies 2003

David Davies, *El Greco's Portrait: the Body Natural and Body Politic*, in *El Greco*, catalogo della mostra (Londra-New York), a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 250-260

De Bièvre 2015

Elisabeth de Bièvre, *Dutch Art and Urban Cultures 1200-1700*, Yale University Press, New Haven ND London, 2015

De Castris 1995a,

Perluigi Leone de Castris, *Ritratto di Giulio Clovio*, in *La Collezione Farnese, i dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi, Altre scuole. Fasti Farnesiani*. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, a cura di Nicola Spinosa, Napoli, Elceta, 1995, pp. 211-212

De Castris 1995b

Pierluigi Leone de Castris, scheda n. 55, *Guarigione del Cieco*, Parma, *I Farnese, Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Monaco di Baviera) a cura di Lucia Fornari Schianchi e Nicola Spinosa, Milano, Electa, 1995, pp. 248-250

De Grazia Bohlin 1984

Diane de Grazia Bohlin, *Correggio and his legacy: Sixteenth-century Emilian drawings*, with an essay of Eugenio Riccomini, catalogo della mostra, (Washington-Parma 1984), a cura di, Washington, National Art Gallery, 1984

De Grazia 1991

Diane de Grazia, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991

De Grazia 1992

Diane de Grazia, *Ottavio Farnese and his artists in Parma and Roma*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio (Bologna, 1990), a cura di Giovanna Perini, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1992, pp. 265-278

De Groot 2005

Wim de Groot, *Vigilius van Aytta and the Iconography of the Seventh Window and his prospective during the Iconoclasm of 1566 in Gouda*, in *The Seventh Window: the King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Jankerk in Gouda (1557)*, Hilversum, Verloeren, 2005, pp. 145-151

Du Gue Trapier 1958

Elizabeth du Gue Trapier, *El Greco in the Farnese Palace*, in “Gazette des Beaux Arts”, n. 51, 1958, pp. 73-90

De Marchi 2015

Andrea de Marchi, *‘600 a spicchi, classicismo e non*, a cura di Cinzia Ammanato, Roma, Campisano, 2015

De Nolhac 1884

Pierre de Nolhac, *Les Collections de Fulvio Orsini, Une Galerie de Peinture au XVI siecle*, in “Gazette des Beaux Arts”, n. 29, 1884, pp. 427-436

De Salas 1967

Xavier Salas, *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967, discurso academico del Exmo. Sr. D. Xavier de Salas y contestacion del Exmo. Sr. D. Francisco Javier Sanchez Canton

De Salas 1992

Xavier de Salas, *Miguel Angel y El Greco*, in *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola, Real Fundacion de Toledo, 1992, pp. 33-52

De Salas-Marias 1992

Xavier de Salas-Fernando Marias, *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola, Real Fundacion de Toledo, 1992.

Del Vecchio 1972

Edoardo del Vecchio, *I Farnese*, Istituto di Studi Romani, 1972

Descampes 1972

Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands allemands et hollandais*, 1753, tomo I, ristampa anastatica, Ginevra, Minkoff, 1972

Delfini 1983

Gabriella Delfini, *Sant'Eligio degli Orefici*, in *I luoghi di Raffaello*, catalogo della mostra (Roma), a cura di Luciana Cassanelli e Sergio Rossi, Roma, Multigrafica Editore, 1983, pp. 157-166

Deschner 2010

Karlheinz Deschner, *Storia criminale del cristianesimo, tomo IX, dalla metà del XVI secolo all'inizio del XVIII*, a cura di Carlo Pauer Modesti, Milano, Ariele, 2010, (ed. originale *Kriminalgeschichte des Christentums*, Rowoholt, verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 2008)

Dijkstra-Dirkse-Smits 2002

De Schilderijn van Museum Catharijneconvent, a cura di J. Dijkstra, P.P.W.M. Dirkse e A.E.A.M. Smits, Utrecht, Museum Catharijneconvent, Zwolle, Waanders, 2002

Dillon 1981a

Gianvittorio Dillon, *Natività, Andrea Schiavone*, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981, Milano, Electa, 1981, scheda n. 139, pp. 312-313

Dillon 1981b

Gianvittorio Dillon, *La vita di Caterina Vergine*, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981, Milano, Electa, 1981, scheda n. 178, p. 324

Dimier 1924

Louis Dimier, *Histoire de la Peinture de Portrait en France au XVI siecle*, volume I, Paris et Bruxelles, Libraire national d'art et d'histoire, G. Van Oest Editeur, 1924

Di Marco 2012

Maria Pia di Marco, *Le sale dei Foconi in Vaticano*, in *Unità e frammenti di modernità, Arte e Scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni*, a cura di Claudia Cieri Via, Ingrid Rowland, Marco Ruffini, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 37-55

Dionisotti 1974

Carlo Dionisotti, *Lepanto nella cultura italiana*, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni, Firenze, Olschki, 1974, pp. 127-151

Donati 2015

Andrea Donati, *El Greco a Roma, 1570-1575*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Skira, 2015, pp. 109-134

Donetzkoff 2005

Alexis Donetzkoff, *Manieristes du Nord dans les collections du Musee des beaux-arts de Lille*, a cura di Alain Tapie, Paris, Somogy, 2005, pp. 42-43

Dorotheum 1995

Dorotheum, Vienna, 17 ottobre 1995

Douglas Scott 1982

Michael Douglas Scott, *The portrait of Charles de Guise, Cardinal of Lorraine*, in "Arte Veneta", n. 36, 1982, pp. 216-217

Ekserdjian 2007

David Ekserdjian, *The early of El Greco and his sculptural sources*, in *El Greco's Studio*, Proceedings of the International Symposium, Rethymno, Crete, 23-25 September 2005, a cura di Nicos Hadjinicolau, Crete University Press, Hiraklion, 2007, pp. 171-185

Elliott 2009

John H. Elliott, *Spain, Europe & in the wider world 1500-1800*, Yale University Press, New Haven, 2009

Erlanger 1960

Philippe Erlanger, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, Paris, Gallimard, 1960

Erwee 2014

Michael Erwee, *The churches of Rome*, vol. I, London, Pindar Press, 2014

Erwee 2015

Michael Erwee, *The churches of Rome*, vol. II, London, Pindar Press, 2015

Esposito 1984

Carla Esposito, *Aspetti della produzione di stampe di soggetto religioso in occasione dei giubilei del Cinquecento e del Seicento*, in *L'arte degli anni santi, Roma 1300-1875*, catalogo della mostra, (Roma), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano, Mondadori, 1984, pp. 252-257

Estivill 1993

Daniel Estiville, *Profeti e Sibille nell'Oratorio del Gonfalone a Roma*, in "Arte Cristina", n. 81, 1993, pp. 357-366

Fabiańsky 2002

Marcin Fabiańsky, *El Greco in Italia: precisazioni su due quadri*, in “Paragone. Arte”, n. 46, 2002, pp. 33-38

Faggin 1966a

Giorgio Faggin, *Classicismo e Realismo nel Nord, I Maestri del Colore*, n. 263, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966

Faggin 1966b

Giorgio Faggin, *Il Manierismo di Haarlem, I Maestri del Colore*, n. 205, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966

Faggin 1968

Giorgio Faggin, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968

Faldi 1951

Italo Faldi, *Contributi a Raffaellino da Reggio*, in “Bollettino d’Arte,” n. 36, 1951, pp. 324-333

Faldi 1962

Italo Faldi, *Gli affreschi di Caprarola*, Cassa di Risparmio di Imola, 1962

Faldi 1981

Italo Faldi, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, prefazione di Mario Praz, saggio critico, testi e ricerche di Italo Faldi, Torino, Seat, 1981

Fanucci 1601

Camillo Fanucci, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma citta di Roma: nel quale si descriuono tutti gli spedali, confraternite, & altri luoghi pij de quale tutti o la maggior parte hanno facoltà di comunicare i loro priuilegi & indulgenze & si dichiara da chi sieno state instituite dette opere di che tempo, & quello che fanno & molte altre cose curiose da intendersi*, Roma, 1601,

<https://archive.org/stream/trattatodituttel00fanu#page/194/mode/2up>

Fasolo 1951

Furio Fasolo, *Una scheda biografica imprevista sull'attività architettonica di Giovanni de'Vecchi da San Sepolcro*, Roma, 1951

Fenlon 1985

Iain Fenlon, *In Destructione Turcharum: the victory of Lepanto in sixteenth-century music and letters*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, atti del convegno internazionale (Venezia, 16-18 settembre 1985), a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1987, pp. 293-317

Ferrero 1954

Giuseppe Guido Ferrero, *Marino e i Marinisti*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1954

Finaldi 2003a

Gabriele Finaldi, scheda n. 7, *Cacciata dai mercanti dal tempio*, Minneapolis, in *El Greco*, catalogo della mostra, a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, p. 89

Finaldi 2003b

Gabriele Finaldi, scheda n. 70, *Giulio Clovio*, in *El Greco*, catalogo della mostra, a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 262-263

Fiocco 1951

Giuseppe Fiocco, *Del 'Greco' veneziano e di un suo ritratto di Ottavio Farnese*, in "Arte Veneta", n. 5, 1951, pp. 116-121

Firmin Didot 1875-1877

Ambroise Firmin Didot, *Le Graveurs de portraits en France*, Volume I, Paris, Librairie Firmin Didot, 1875-1877

Fisichella 1999

Rino Fisichella, *Gli Anni Santi attraverso le Bolle*, Milano, Piemme, 1999,

Fornari Schianchi 1995

Lucia Fornari Schianchi, scheda n. 39, Girolamo Mazzola Bedoli, *Ritratto allegorico con Parma che abbraccia Alessandro Farnese*, in *I Farnese, Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Monaco di Baviera), a cura di Lucia Fornari Schianchi e Nicola Spinosa, Milano, Electa, 1995, pp. 226-228

Forneron 1893

Henri Forneron, *Les Ducs de Guise et leur époque*, tomo second, Paris, libraire Plon, 1893

Frangi 1999

Francesco Frangi, *Speciale dipinti antichi*, inserto in "Il Giornale dell'Arte", 1999

Franklin 2003

David Franklin, *The Art of Parmigianino*, Yale University Press, New Haven, 2003

Frattarolo 1995

Eleonora Frattarolo, scheda n. 264, *Jacopo Zanguidi, detto il Bertoja, Entrata di Cristo in Gerusalemme*, in *Galleria Nazionale di Parma, catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cassa di Risparmio di Parma & Piacenza, 1995, pp. 118-119

Freedberg 1988

Sydney Freedberg, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600* (ed. originale *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, Penguin, 1970), Bologna, Nuova Silvana Editoriale, 1988

Frezza-Benedetti 2001

Graziella Frezza-Fausto Benedetti, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, Roma, Edizioni De Luca, 2001

Friedländer 1975a

Max Friedländer, *Jan Van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Volume XII, in *Early Netherlandish Painting*, Brussel, Sijthoff La Connaissance, 1975, (ed. originale, *Die Altniederländische Malerei*, Leyden, Sijthoff, Uitgeversmij, 1924-1937)

Friedländer 1975b

Max J. Friedländer, *Antonis Mor and his contemporaries*, volume XIII, in *Early Netherlandish paintings*, Brussels, Sijthoff La Connaissance, 1975, (ed. originale, *Altniederländische Malerei*, Leyden, Sijthoff, Uitgeversmij, 1936)

Frick Collection 1954

The Frick Collection, Paintings, New York, 1954

Frick Collection 1968

The Frick Collection, an illustrated catalogue, a cura di Bernice Davidson, volume II, The Frick Collection, New York, 1968, pp. 303-309

Frick Collection 2004

The Frick Collection, Handbook of Paintings, The Frick Collection in Association with Scala Publishers, 2004

Fumagalli 1996

Elena Fumagalli, *Precoci citazioni di opere del Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Come Dipingeva il Caravaggio*, Atti delle giornate di studio (Firenze), a cura di Mina Gregori, con la collaborazione di Elisa Acanfora, Roberta Lapucci, Gianni Papi, Milano, Electa, 1996, pp. 143-150

Galassi 2011

Cristina Galassi, *Simonetto Anastagi, accademico e collezionista. Qualche considerazione*, in *L'Accademia riflette sulla sua storia*, a cura di Fedora Boco e Antonio Carlo Conti, Fondazione Accademia Belle Arti Pietro Vannucci, Perugia, 2011, pp. 151-172

Galassi 2014

Cristina Galassi, *La casa museo di Simonetto Anastagi*, in *Case Museo, famiglie proprietarie e loro collezioni d'arte, esperienze a confronto*, Atti del convegno (Perugia, 18-19-20 aprile 2012), a cura di Ruggero Ranieri, Quaderni della Fondazione Ruggeri di Sorbello, n. 2, 2013-2014, Bologna, Pendragon, 2014, pp. 283-304

Gargiulo 2004

Roberto Gargiulo, *Battaglia di Lepanto, 7 ottobre 1571*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2004

Garrido Pérez-García Maiquez 2015

Maria del Carmen Garrido Pérez-Jaime García Maiquez, *El Greco Pintor, estudio tecnico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015

Gaultier 1981

Francoise Gaultier, scheda n. 4, *Antonie Blocklandt, La Bapteme du Christ et Saint Philippe*, in *Donation D'Antoine Brasseur (Grands Noms, Grandes Figures de Musée de Lille II)* Broché, 1981, pp. 25-27

Gere 1990

Catalogo di vendita, Sotheby's, New York, 11 gennaio 1990, a cura di John Gere, n....

Ghidiglia Quintavalle 1963

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Il Bertoja*, Milano, Silvana Editoriale, 1963

Ghirardi 1989

Angela Ghirardi, *Indagini per Bartolomeo Passerotti: i ritratti di papa Gregorio XIII*, in "Il Carrobbio", n. 15, 1989, pp. 125-130

Giannattasio 2002

Paolo Giannattasio, *Raffaellino da Reggio tra Parmigianino e Perin del Vaga: premesse e sviluppi del manierismo internazionale*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale (Parma), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 333-341

Gibellini 2008

Cecilia Gibellini, *L'immagine di Lepanto, La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008

Giovannoni 1935

Gustavo Giovannoni, *Saggi sulla Architettura del Rinascimento*, Milano, Treves, Editori, 1935

Cionini Visani-Gamulin 1980

Maria Cionini Visani- Grgo Gamulin, *Miniaturist of the Renaissance*, Clovio, New York, Fine Arts, 1980

Gilardi 2006

Massimiliano Gilardi, *Gli arsenali della fede, Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane, (da Gregorio XIII a Pio XI)*, Roma, Aracne, 2006

Gilio 1986

Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialoghi, nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'histoire*, in Camerino, per Antonio Gioioso, 1564, ristampa anastatica di cura di Paola Barocchi, Firenze, SPES, 1986

Gollino 1973

Alina Gollino, *La strage della notte di San Bartolomeo*, Milano, de'Vecchi editore, 1973

Gombrich 1967

Hernst Gombrich, *Celebrations in Venice of the Holy League and of the victory of Lepanto*, in *Studies in Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London, Phaidon, 1967, pp. 62- 68

Gouda 1885

Catalogus van het Stedelijk Museum te Gouda, Gouda, 's van Bentum enzoon, 1885

Goudriaan 1996

Koen Gudriaan, *Gilded en broedersshappen in Middeleeuwen*, in *De Gilden in Gouda*, catalogo della mostra a cura di Koen Gudriaan, Martha HulsHof, Piet Lourens, Jan Lucassen, (Gouda), Wanders Uitezwege, Zwollae, 1996, pp. 21-63

Grappe 1948

Georges Grappe, *El Greco*, Editions d'Histoire et d'art, Paris, Libraire Plon, 1948

Grassi 1971

Luigi Grassi, *Aspetti della pittura italiana fra manierismo e controriforma*, Roma Bulzoni, 1971

Grelle 1966

Anna Grelle, *Gli affreschi del palazzo Farnese di Caprarola*, a cura di, Ministero della Pubblica Istruzione, Gabinetto fotografico nazionale, aggiornamenti e accessori, 1966

Gudiol 1982

Josè Gudiol, *El Greco*, Barcellona, Ediciones Poligrafia, 1982

Guerrieri 1948

Guerrera Guerrieri, *Il mecenatismo dei Farnese, opere ad essi dedicate*, Parma, 1948

Guerrieri Borsoi 2012

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *La decorazione pittorica di villa Mondragone*, in *Lo "stato tuscolano" degli Altemps e dei Borghese a Frascati. Studi sulle ville Angelina, Mondragone, Taverna-Parisi, Torlonia*, a cura di, Roma, Gangemi, 2012, pp. 111-143

Guicciardini 1567

Ludovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa, 1567,

Hadjinicolaou 1995a

Nicos Hadjinicolaou, *El Greco in Italy*, in *El Greco in Italy and italian art*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 404-410

Hadjinicolaou 1995b

Nicos Hadjinicolau, *Saint Francis receveing the stigmata*, El Greco, in *El Greco in Italy and italian art*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 523-526, scheda n. 43

Hadjinicolaou 1995c

Nicos Hadjinicolau, *Portrait of a man*, El Greco, in *El Greco in Italy and italian art*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 538-540, scheda n. 48

Hadjinicolaou 1999a

Nicos Hadjinicolau, *El Greco's italian period and Ellis K. Waterhouse*, in *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22 - 24 September 1995, a cura di Nicos Hadjinicolaou, Università di Creta, Rethymno, 1999, pp. 71-103

Hadjinicolaou 1999b

Nicos Hadjinicolau, *Stimmate di San Francesco*, scheda n. 8 olio su tavola, 40x45cm, 1567-1570, Bergamo, Accademia Carrara, in *El Greco, identità e trasformazione*, Milano, Skira, 1999, pp. 371-372

Hadjinicolau 1999c

Nicos Hadjinicolau, *Stimate di San Francesco*, scheda n. 9, tempera su tavola, 28,3x20,4cm, 1567-1570, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, in *El Greco, identità e trasformazione*, Milano, Skira, 1999, pp. 372-373

Hadjinicolau 2014

Nicos Hadjinicolau, *A disciple of Titian in the Palazzo Farnese 1570-1572* in *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*, catalogo della mostra (Atene-Heraklion), a cura di Nicos Hadjinicolau, Athens 2014, Benaki Museum, pp. 137-194

Haskell 1958

Francis Haskell, recensione *Painting and the Counter-Reformation* in "The Burlington Magazine", n. 100, 1958, pp. 398-399

Heidemann 1982

Johanna Heidemann, *The Cinquecento chapel decorations in Santa Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam, Academische Pers B.V., 1982

Heideman 1988

Johanna Heideman, *A new dating of De' Vecchi's 'Procession' painting in Santa Maria in Aracoeli in Rome*, in "Paragone. Arte", n. 39, 1988, pp. 51-61

Held 1998

Jutta Held, *El Grecos Interpretationen der "Blindenheilung"*, in *Zeitenspiegelung: zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft; Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998*

Hellwig 2016

Karin Hellwig, *El Greco's *Giorno* as an early commentary on Vasari's *Vita di Michelangelo**, in *Creative and Imaginative, Powers in the Pictorial Art of El Greco*, a cura di Livia Stoenescu, Brepol publishers, Turnhout, 2016, pp. 129-143

Helmuis 1999

De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, a cura di Lisbeth Helmuis, Schiederkunst tot 1850, Utrecht, Centraal Museum, 1999

Hermann Fiore 2001

Kristian Hermann Fiore, *La Pietà degli angeli di Federico Zuccari e il prototipo riscoperto del fratello Taddeo*, in *Federico Zuccari, La Pietà degli Angeli* con introduzione di Claudio Strinati, e note di restauro di Carlo Ginatomassi e Donatella Zarri, Roma, Gebart, 2001, pp. 15-50

Hirst 1981

Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981

Hochmann 1993

Michell Hochmann, *Le dessins et le peintures de Fulvio Orsini et de la collection Farnese*, in "Melange de l'ecole francais de Rome, Italie et Mediterranée," volume 105, 1993, pp. 49-91

on-line: http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1993_num_105_1_4251

Hoogewerff 1912

Godfriedus Hoogewerff, *Nederlandsche Schilders in Italië in de XVI eeuw (de gheschiedenis van het de romanisme)*, Utrecht, Oosthoek, 1912

Hondius 1610

Hendrick Hondius, *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris Effigies*, 1610

on-line: <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/34.html>

Houthakker 1965

Bernard Houthakker, Amsterdam, n. 73, 1965, ex collezione E. Peart

Huvenne 1997

Paul Huvenne, *Il Cinquecento e lo stile nuovo*, in *La Pittura dei Paesi Bassi*, tomo I, a cura di Bert Meijer, in *La Pittura in Europa*, Milano, Electa, 1997

Huygen van Meyer 1986a

M. Huygen van Meyer, scheda n. 311, *Laaste Avondaal* in *Kunst Voor den Beeldenstorm-Noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogo della mostra (Amsterdam), Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, p. 419

Huygen van Meyer 1986b

M. Huygen van Meyer, scheda n. *Annunciazione*, in *Kunst Voor den Beeldenstorm-Noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogo della mostra (Amsterdam), Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, pp. 424-425

Huygen van Meyer 1986c

M. Huygen van Meyer, scheda n. 318 *De Verkondiging*, in *Kunst Voor den Beeldenstorm-Noordnederlandse kunst 1525-1580*, catalogo della mostra (Amsterdam), Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, pp. 425-426

Ierace 1995

Erminia Ierace, *La nobiltà bifronte, Identità e coscienza aristocratica a Perugia tra XVI XVII secolo*, Milano, Unicopli, 1995

Immerzel 1843

Johannes Immerzel, *De Levens en Werken, (der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van het Begin der Vijftiede eeuw tot heden door J. Immerzel Jr. in leven lid der Maatschappij van Nederlansche Letterkunde te Leiden, en van Andere Binnen en Buitenlansche genootschappen)*, Van Kestern, Amsterdam, 1843, Tweede Deel, p. 237

Ioannou 2007

Panayotis Ioannou, *En torno al taller del Greco en Roma*, in *El Greco y su taller*, catalogo della mostra (Atene), a cura di Nicos Hadjinicolaou, Atene, Mouseio Kykladikēs Technēs, Seacex, 2007, pp.69-95

Ioannou 2014

Panayotis K. Ioannou, *The Maecenas Alessandro Farnese and the question of his patronage of El Greco*, in *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*, catalogo della mostra (Atene-Heraklion), a cura di Nicos Hadjinicolaou, Athens, Benaki Museum, 2014 pp. 83-135

Iserloch-Glazik-Jedin 1975

Erwin Iserloch, Josef Glazik, Hubert Jedin, *Storia della Chiesa, tomo 6, Riforma e Controriforma: crisi, consolidamento, diffusione missionaria, 16.-17. Sec.*, a cura di Hubert Jedin, Milano, Jaca Book, 1993, (ed originale *Handbuch der Kirchengeschichte, Reformation Katholische reforme und gegenreformation*, Verlag Herder KG, Freiburg im Breisgau, 1967)

James Adam & Sons 1974

Catalogue of oil paintings by old masters from the well-known and most valuable collection assembled during his lifetime, by the late Hon. James A. Murnaghan, Friday, 28th June, 1974, James Adam & Sons, Dublin

Jedin 1972

Hubert Jedin, *Storia della chiesa*, Milano, Jaca Book, 1972 (ed. orig. *Handbuch der Kirchengeschichte Reformation Katholische Reform und Gegenreformation*, Freiburg, Herler, 1967)

Jestaz 1994a

Bertrand Jestaz, *Casa Farnese*, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Franco Maria Ricci, 1994, pp. 35-48

Jestaz 1994b

L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644, a cura di Bertrand Jestaz, con la collaborazione di Michel Hochmann e Philippe Sénéchal, Roma, École française de Rome, 1994

Joannides 1995

Paul Joannides, *El Greco and Michelangelo*, in *El Greco of Crete*, proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth (1 - 5 September 1990, Hiraklion), a cura di Nicos Hadjinicolau, Municipality of Hiraklion, 1995, pp. 199-214

Joannides 2008

Paul Joaniddes, scheda n.91, *Modello per la "Natività della Vergine" nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino), Milano, Federico Motta, 2008, pp. 304-305

Johns 1996

Karl Johns, *Anthonie Bocklandt and Dutch History Painting of the Renaissance*, PhD thesis, Harvard University, 1996

Johns 2000

Karl Johns, *Imitation and Invention in figure studies by Anthonie Blocklandt*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano, Electa, 2000, pp. 272-275

Jordan 1982a

William Jordan, *Purificaton of the temple*, in *El Greco of Toledo*, catalogo della mostra (Washington, Dallas, Madrid), a cura di Johnatan Brown, Boston, Little, Brown and Company, 1982, p. 227

Jordan 1982b

William Jordan, *Giulio Clovio*, in *El Greco of Toledo*, catalogo della mostra (Washington, Dallas, Madrid), a cura di Johnatan Brown, Boston, Little, Brown and Company, 1982, pp. 258-259

Jost 1960

Ingrid Jost, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort*, Köln, 1960

Jost 1967

Ingrid Jost, *Ein unbekannter Altarfügel des Anthonis Blocklandt*, in "Oud Holland", n. 82, 1967, pp. 112-127

Joutard-Estèbe-Labrousse-Lecuir 1976

Philippe Joutard, Janine Estèbe, Élisabeth Labrousse, Jean Lecuir, *La Saint-Barthélemy: ou, Les résonances d'un massacre*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1976

Junius 2011

Hadrianus Junius, *Batavia*, (1588), a cura di Nico de Glas, Hilversum, Verloren, 2011

Justi 1897

Karl Justi *Domenico Theotocopuli von Kreta*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", n. , 1897, pp.177-184

Kauffmann 1923

Hans Kauffmann, *Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau* in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", n. 44, 1923, pp. 189-204, p. 200.

Consultabile online:

http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523141572_0044|LOG_0018&physid=PHYS_0184#navi

Kehrer 1935

Hugo Kehrer, *Un dibujo de El Greco en el Gabinete de Estampas de Munich*, in “Archivo Español de Arte y Arquelogia”, n. 11, 1935, pp. 283-286,
<http://search.proquest.com/docview/1302165542/E6EFB81251D94B56PQ/2?accountid=9652>

Kingdon 1974

Robert Kingdon, *Reactions to the St. Bartholomew massacres in Geneva and Rome*, in *The massacre of St. Bartholomew: reappraisals and documents*, a cura di Alfred Soman, The Hague, Nijhoff, 1974, pp. 25-51

Kirwin 1972

W. Chandler Kirwin, *The oratory of the sanctuary of Saint Catherine in Siena*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, n. 16, 1972, pp. 199-220

Kitaura 1999

Yasunari Kitaura, *El Greco: la Antigüedad encontrada a través del Renacimiento italiano*, in *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno (Crete, 22 - 24 September 1995), a cura di Nicos Hadjinicolaou, University of Crete, Rethymno, 1999, pp. 257-273

Klemm 1995

Christian Klemm, scheda n. 50 *Portrait of Charles de Guise, Cardinale de Lorraine*, in *Ho Gkreko stin Italia kai i italiki techni/ El Greco in Italy*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 544-545

Kloek 1986

Wouter Kloek, *Art before iconoclasm: Northern Netherlandish art 1525-1580*, introduzione alla mostra *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam, 1986

Kloek 1995

Wouter Kloek, *Anthonie Blocklandt van Montfoort*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, catalogo della mostra (Roma), 1995, Milano, Skira, 1995, pp. 79-82

Kloek 1996

Wouter Kloek, voce *Anthonie Blocklandt van Montfoort*, in "The Dictionary of Art", a cura di Jane Turner, New York-London, Grove-Mc Millan, 1996, pp. 79-82

Knorn Ezernieks 2013

Nicola Knorn Ezernieks, *Giovanni de'Vecchi, Seine Stellung in der römischen Malerei um 1600*, Hildesheim, Olms, 2013

Koshikawa 1986

Michiaki Koshikawa, *El Greco in Venice*, in *Gureko ten, El Greco exhibition*, catalogo della mostra, (Tokyo-Nara-Aichi), a cura di Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tōkyō Shinbun, 1986, pp. 88-91

Koshikawa 1999

Michiaki Koshikawa, *El Greco and Federico Zuccari*, in *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno (Crete, 22 - 24 September 1995), a cura di Nicos Hadjinicolaou, University di Crete, Rethymno, 1999, pp. 357-371

Krönig 1966

Wolfgang Krönig, *L'Ultima Cena di Jacopo Bassano*, in *Arte in Europa, scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, volume I, Milano, Artipo, 1966

Labrot 1970

Gérard Labrot, *Le Palais Farnèse de Caprarola*, Essai de lecture, Parigi, Edition Klincksieck, 1970

Laureyssens 1989

Willy Lauressens, s. v. *Broeck, Hendrick van den (Arrigo Fiammingo, Nicolas Hendrick, Henricus van Mechelen)*, in “Dizionario della pittura e dei pittori”, (ed. or. A cura di Michel Laclotte, con la collaborazione di Jean-Pierre Cuzin, Parigi, Larousse, 1979) edizione italiana diretta da Enrico Castelnuovo e Bruno Toscano, con la collaborazione di Liliana Barroero e Giovanna Saponi, Torino, Einaudi, 1989, volume I, pp. 451-452

Lavagnino 1962

Emilio Lavagnino, *La chiesa di Santo Spirito in Sassia e il mutare del gusto a Roma al tempo del Concilio di Trento*, Roma, Banco Santo Spirito, Torino, Ilte, 1962

Leeflang 2003

Huigen Leeflang, *Various Manners of the best masters, Prints and Drawings 1575-1585*, in *Hendrick Goltzius (1558-1617), Drawings, Prints and Paintings*, catalogo della mostra (Amsterdam-New York-Toledo, Ohio), a cura di Huigen Leeflang e di Ger Luijten, Waanders Publisher, 2003, pp. 33-55

Legendre-Hartmann 1937

Maurice Legendre-A. Hartmann, *Domenico Theotocopouli dit El Greco*, Parid, Edition Hyperion, 1937

Lenaghan 2000

Patrick Lenaghan, n.66, *Pietà*, in *The Hispanic Society of America, Tesoros*, Hispanic Society, New York, 2000, p. 244

Lietdke 2001

Walter Liedke, *Vermeer and the Delft School*, a cura di Walter Liedke, Michiel Plomp, e Axel Ruger,, catalogo della mostra (New York-Londra) Metropolitan Musuem of Art New York, Yale University Press, New Haven and London, 2001

Lill 2008

Rudolf Lill, *Il potere dei Papi, dall'età moderna ad oggi*, Bari, Laterza, 2008, (edizione originale *Die Macht der Päpste*, Lahn verlag, Limburg, Kevelaer, 2006)

Lipmann 2002

Norie Lipmann, *Blocklandt Anthonie*, in “Dizionario dei Pittori”, tomo I, A-F, in *La Pittura in Europa*, Milano, Electa, 2002, pp. 93-94

Liserre 2008

Francesca Romana Liserre, *Grotte e Ninfei del '500, il modello dei Giardini di Caprarola*, Roma, Gangiemi, 2008

Lo Bianco 1992

Anna Lo Bianco, voce *Blocklandt van Montfoort, Anthonie*, in *La Pittura in Italia, Il Cinquecento*, Tomo Secondo, Milano, Electa, 1992, p. 649

Longhi 1914

Roberto Longhi, *Il soggiorno romano del Greco*, in “L'Arte”, n. 17, 1914, pp.301-303.

Longhi 1920

Roberto Longhi, recensione n. 28, in “L'Arte”, n. 23, 1920, p. 88

Longhi 1946

Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946

Longhi 1953

Roberto Longhi, *Comprimarj spagnoli della maniera italiana*, in “Paragone”, n. 43, 1953, pp. 4-15

Longhi 1963

Roberto Longhi, *Una monografia su El Greco e due suoi inediti*, in "Paragone", n. 159, 1963, pp. 49-56

Lovato 2015

Guerrino Lovato, *Una novità per El Greco in Italia?*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio, saggi*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Skira, 2015, pp. 281-289

Lowenthal 1986

Anne Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting, VI, Davaco Publishers, 1986.

Lucassen-Mackert 1986a

C. Lucassen-Mackert, *Anthonie Blocklandt*, in *Kunst Voor den Beeldenstorm*, a cura di J. P. Filedt Kok, catalogo della mostra, Amsterdam, 1986

Lucassen-Mackert 1986b

C. Lucassen-Mackert, scheda n. 317, in *Kunst Voor den Beeldenstorm*, catalogo della mostra, a cura di J. P. Filedt Kok, Amsterdam, 1986, pp. 424-425

Lucco 2013

Mauro Lucco, *Occultato nell'ombra di Bonifacio Veronese: disvelamento di Stefano Cernotto*, in "Artibus et Historiae", n. 68, 2013, pp. 163-201

Maciotti 2000

Maria Immacolata Maciotti, *Pellegrinaggi e giubilei, I luoghi di Culto*, Bari, Laterza, 2000

Madonna 1984

Maria Luisa Madonna, *L'architettura e la città intorno al 1575*, in *L'arte a Roma nel Cinquecento e gli anni santi*, in *L'arte degli anni santi, Roma 1300-1875*, Atlante, catalogo della mostra, (Roma), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano, Mondadori, 1984, pp. 178-183

Magliani 1992

Stefania Magliani, s.v. *Arrigo Fiammingo*, in *La Pittura in Italia, il Cinquecento*, tomo secondo, Milano, Electa, 1992, p. 630

Magnusson 1981

Börie Magnusson, *A Drawing by Hendrick van den Broek for a Fresco in the Vatican Library*, in "Master Drawings", 1981, pp. 160-163

Malvasia 1841

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia, con aggiunte, correzioni, e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, Tipografia Guidi all'ancora, 1841 (ristampa anastatica Bologna, Forni editore, 1967)

Manolesso 1572

Emilio Maria Manolesso, *Historia noua, nella quale si contengono tutti i successi della guerra turchesca, la congiura del duca de Nortfolch contra la regina d'Inghilterra; la guerra di Fiandra, Flisinga, Zelanda, & Holanda; l'uccisione d'vgonotti, le morti de prencipi, l'elettioni de noui, e finalmente tutto quello che nel mondo è occorso, da l'anno 1570 fino all'hora presente, composta dal ... sig. Emilio Maria Manolesso...Stampata in Padoua : per Lorenzo Pasquati, 1572 (Stampata in Padoua),*

https://books.google.it/books?id=vEE8AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Historia+nova,+nella+quale+si+contengono+tutti+i+successi+della+guerra+Turchesca&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Historia%20nova%2C%20nella%20quale%20si%20contengono%20tutti%20i%20successi%20della%20guerra%20Turchesca&f=false

Mancini 1956

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, 1621, edizione critica e introduzione di Adriana Marucchi, presentazione di Lionello Venturi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, volume I, 1956

Mancini 1987

Francesco Federico Mancini, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Catalogo Regionale dei Beni Culturali dell'Umbria, Electa, Editori Umbri Associati, 1987

Mancini 1992

Francesco Federico Mancini, *La pittura del Cinquecento in Umbria*, in *La pittura in Italia, il Cinquecento*, tomo primo, Milano, Electa, 1992, pp. 369-386

Mancini 1996

Giorgia Mancini, *Per Domenico Carnevali (1524-1579)*, in "Quaderni della Biblioteca", comune di Sassuolo, n.2. 1996, pp.103-108.

Mangia Renda 1984

Paolo Mangia Renda, *La produzione artistica a Roma intorno al 1575*, in *L'arte a Roma nel Cinquecento e gli anni santi*, in *L'arte degli anni santi, Roma 1300-1875*, Atlante, catalogo della mostra, (Roma), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano, Mondadori, 1984, pp. 191-196

Manoussacas 1974

Manoussos Manoussacas, *Lepanto e i greci*, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni, Firenze, Olschki, 1974

Manzini 1969

Gianna Manzini, *Opera completa di El Greco*, apparati critici e filologici di Tiziana Frati, Classici dell'arte Rizzoli, Milano, 1969

Mariani 1953

Valerio Mariani, *Le Stimmate di San Francesco del Greco a Napoli*, in “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, n. 2, 1953, pp. 344-350

Mariás 1992

Fernando Mariás, *Los Anotaciones de El Greco a las “Vidas” de Vasari. Traducción y comentario*, Xavier de Salas-Fernando Marias, *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola, Real Fundacion de Toledo, 1992, in pp. 73-122

Mariás 1999

Fernando Mariás, *El Greco y los artistas de Italia: Venecia (1567-1570)*, in *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno (Crete, 22 - 24 September 1995), a cura di Nicos Hadjinicolaou, University of Crete, Rethymno, 1999, pp. 47-66

Mariás 2014

Ferdinando Mariás, *Crete, Italy, Toledo*, in *The Greek, between invention and history*, in *El Greco of Toledo*, catalogo della mostra (Toledo), a cura di Fernando Mariás, Madrid, El Viso, 2014, pp. 125-149

Mariás 2017a

Fernando Mariás, *Il pensiero artistico di El Greco: dagli occhi dell’anima della ragione*, in *El Greco il miracolo della naturalezza, il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari*, a cura di Fernando Mariás e José Riello, Roma, Castelvechi, 2017, pp. 17-45

Mariás 2017b

Fernando Mariás, *Le note di El Greco alle Vite di Vasari. Traduzioni e commento*, in *El Greco il miracolo della naturalezza, il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari*, a cura di Fernando Mariás e José Riello, Roma, Castelvechi, 2017, pp. 227-352

Mariàas-Bustamante 1981

Fernando Mariàas, Agustìn Bustamante, *Las Ideas Artísticas de El Greco*, Madrid, Edición Catedra, 1981

Mariàas-Bustamante 2017

Fernando Mariàas e Agustìn Bustamante, *Le annotazioni di El Greco al Vitruvio di Daniele Barbaro*, in *El Greco il miracolo della naturalezza, il pensiero artistico di El Greco attraverso le note a margine a Vitruvio e Vasari*, a cura di Fernando Mariàas e José Riello, Roma, Castelvecchi, 2017, pp. 75-225

Marinelli 1995

Sergio Marinelli, *Spazio e proporzione in Domenico Greco*, in *El Greco of Crete*, proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth (1 - 5 September 1990, Hiraklion), a cura di N. Hadjinicolau, Municipality of Hiraklion, 1995, pp. 343-356

Marinelli 1999

Sergio Marinelli, *I modelli emiliani nella cultura figurativa veneta: Parmigianino, Reni, Guercino*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di Sergio Marinelli e Angelo Mazza, Modena, Artioli Editore, 1999, pp. 269-292

Marinelli 2002

Sergio Marinelli, *Parmigianino nel Veneto*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale (Parma), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 370-374

Marini 1996

Maurizio Marini, *Momenti di Pittura a Caprarola*, in *Caprarola*, a cura di Paolo Portoghesi, Roma, Manfredi, 1996

Marini 1999

Creta gli diede la vita e i pennelli, Toledo una patria migliore dove cominciare a ottenere con la morte, l'eternità, in *El Greco, identità e trasformazione*, catalogo della mostra (Roma-Atene-Madrid), Milano, Skira, 1999, pp. 131-143

Marino 1620

Giovan Battista Mariano, *La Galeria del cavaliere Marino, distinta in pitture e sculture*, Venezia, dal Ciotti, 1620

<https://books.google.it/books?id=5Swa-vYr57oC&pg=PA311&lpg=PA311&dq=giovan+battista+marino+la+galeria+pittura+goffa&source=bl&ots=RB7CKTCR0h&sig=M3bP3gR-oXS2BPAIBUTI5TDUz8s&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwik3ueohdHQAhWBqxoKHVq7A7gQ6AEIOTAG#v=onepage&q=giovan%20battista%20marino%20la%20galeria%20pittura%20goffa&f=false>

Martinez De la Peña

Domingo Martinez de la Peña, *El Greco, en la Academia de San Lucas, (el primer documento cierto sobre la estancia del Greco in Italia)*, in “Archivo Español de Arte”, n. 45, 1967, pp. 97-105

Martini 2002

Antonio Martini, *L'Arciconfraternita del Gonfalone*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 19-29

Masetti-Zannini 1974

Gian Ludovico Masetti-Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma, documenti e registi*, Roma, De Luca, 1974

Massari 1983

Giulio Bonasone, catalogo della mostra, a cura di Stefania Massari, Roma, edizioni Quasar, 1983, volume II

Mastrantonio 1984

Cecilia Mastrantonio, *Ambrogio Bonazzini, soffitto ligneo*, in *Oratorio del Gonfalone*, in *Oltre Raffaello, Aspetti della cultura del Cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma), Roma, Multigrafica Editore, 1984, pp. 148-151

Mauquoy-Hendrickx 1978

Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les Estampes des Wierix. Conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 1978, vol. I, vol. III.2

Mazzella 1995

La battaglia di Lepanto (1571), scritti di Onorato Caetani, Gerolamo Diedo, con una nota di Salvatore Mazzarella, Palermo, Sellerio, 1995

Meijer 1988

Bert Meijer, *Parma e Bruxelles, Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Cassa di risparmio di Parma, 1988

Meijer 1995

Bert Meijer, *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*, in *Fiamminghi a Roma, 1508-1608, artisti nei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles-Roma), Milano, Skira, 1995, pp. 35-55

Melani-Ratti 2007

Margherita Melani - Federica Ratti, *L'Oratorio della Confraternita del Gonfalone a Roma*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n.91-92, 2007, pp.83-92.

Meloni Trkulja 1969

Silvia Meloni Trkulja, *Bonastri, Lattanzio*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, Volume II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, 1969, p. 594

Metropolitan Museum New York 1928

Catalogue of an exhibition of Spanish paintings from El Greco to Goya, catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, 1928

Mesini 1972

Candido Mesini, *Il Pontificato di Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), nel IV centenario della sua elezione al soglio pontificale, 1572-1972*, in “Strenna Storica Bolognese”, n. 22, 1972, pp. 143-185

Meyer 1978

Jos Meyer, *Utrechtse schilderkunst in de tweede helft van de 16de eeuw*, in “Jaarboek Oud-Utrecht”, 1978, pp. 106-191

Miedema-Meijer 1979

Hessel Miedema-Bert Meijer, *The introduction of the coloured ground in painting and Its influence on Stylistic Development with Particular Respect of the Sixteenth-century Netherlandish Art*, in “Storia dell'arte”, n. 35, 1979, (scritto nel 1973-1974), pp. 79-98

Miller 1961

Dwight Miller, recensione *Federico Zeri, Pittura e Contoriforma*, in “Art Journal”, n. 21, 1961, pp. 48-50

Minneapolis Museum of Art 1971

European Paintings from the Minneapolis Museum of Arts, Praeger Publishers, New York, Washington, London, 1971

Miscellaneo 2015

Silvia Miscellaneo, *Verifiche e novità archivistiche per Andrea Schiavone: genealogia, cronologia, e fonti documentarie*, in *Splendori del Rinascimento a Venezia, Schiavone, tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia), a cura di Enrico Maria del Pozzolo e di Lionello Puppi, Milano 24 ore cultura, Venezia, MUVE, 2015, pp. 41-56,

Missirini 1823

Melchiorre Missirini, *Memorie della romana Accademia di San Luca*, 1823
Consultabile on-line:
<https://archive.org/stream/memorieperservi00lucagoog#page/n78/mode/2up>

Moes 1910

Ernst Wilhem Moes, voce *Blocklandt*, in “Thieme-Becker”, volume IV, Leipzig, 1910, pp. 124-125

Moes 1912

Ernst Wilhem Moes, voce *Blocklandt*, “Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek”, onde redact van P. C. Molhuysen en P. J. Blok, met medewerking van tal van geleerden. Tweede deel, (volume 2), A.W. Sijthoff's Uitgevers-Maatschappij, Leiden, 1912, p. 181

Molfino 1964

Alessandra Molfino, *L'oratorio del Gonfalone*, Roma, Banco Santo Spirito, 1964

Moretti 1998

Nicoletta Moretti, scheda n. 267, *Domenico Theotokopoulos, detto El Greco, Guarigione del Cieco*, in *Galleria Nazionale di Parma, catalogo delle opere, Il Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, Franco Maria Ricci, 1998, pp. 120-122

Mortari 1992

Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Roma, Leonardo-de Luca, 1992

Moscone 1976

Livia Moscone, s.v. *Vecchi, Giovanni de'*, in "Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo," volume XI, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1976, pp. 265-266

Musée Royale des Beaux-Arts 1948

Musée Royale des Beaux-Arts, catalogue, Antwerp, 1948

Muzii 1995

Rossana Muzii, *Venere e Cupido*, copia da Michelangelo, attr. Hendrick van den Broek, in *La Collezione Farnese, I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani.*, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli, Electa, 1995, pp. 104-105

Nasalli Rocca 1995

Emilio Nasalli Rocca, *I Farnese*, Milano, Corbacci, 1995, (ed ori. 1969)

Natale 1978

Mauro Natale, scheda n. 80, *Charles de Lorraine*, in *Art Venitien En Suisse et Au Liechtenstein*, catalogo della mostra, a cura di Mauro Natale, Milano, Electa, 1978

Natale 2000

Mauro Natale, *Giovanni de'Vecchi, Pietà*, in *La donazione Federico Zeri, cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo), a cura di Andrea Bacchi e Francesca Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 2000, pp. 98-100

Natali 1989

Antonio Natali-Segreteria di Redazione, voce, *De Vecchi, Giovanni* in “Dizionario della pittura e dei pittori”, a cura di Enrico Castelnuovo e Bruno Toscano con la collaborazione di Liliana Barroero e Giovanna Saponi, volume secondo, Torino, Larousse Einaudi, 1989 (edi. Or. diretto da Michel Laclotte con la collaborazione di Jean Pierre Cuzin, Parigi, Larousse, 1979), p. 92

Newbiggin 2000

Nerida Newbiggin, *The decorum of the Passion, The plays of the Confraternity of the Gonfalone in the Roman Colosseum, 1490-1539*, in *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy, ritual, spectacle, image*, edited by Barbara Wisch and Diane Cole Ahl, Cambridge University Press, 2000, pp. 173-202

Nicolai 2013

Fausto Nicolai, *Ritratto di Marcantonio II Colonna a figura intera*, scheda n. 20, in *Scipione Pulzone, Da Gaeta a Roma, alle corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta), a cura di Alessandra Acconci e Alessandro Zuccari, Roma, Palombi editore, 2013, pp. 304-305

Noack 1940

Fr. Noack, voce *Vecchi, Giovanni de*, “Thieme Becker”, volume XXXIV, Leipzig, 1940, p. 152

Noguères 1970

Henri Noguères, *La notte di San Bartolomeo, 24 agosto 1572*, Milano, Sugar editore, 1970

Oberhuber 1958/59

Konrad Oberhuber, *Jacopo Bertoja im Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom*, “Römische Historische Mitteilungen”, n. 3, 1958/59, pp. 239-254

Occhipinti 2009

Carmelo Occhipinti, *Giardino delle Esperidi, Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci editore, 2009

Occhipinti 2012

Carmelo Occhipinti, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino Einaudi, 2012

Oldoini 1678

Agostino Oldoini, *Athenaeum Augustum*, Perugia, 1678

http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10679503_00384.html

Olivato 2015

Loredana Olivato, *El Greco fra architettura e scienza*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso), saggi, a cura di Lionello Puppi, Milano, Ginevra, Skira, 2015, pp. 223-231

Olivieri 1974

Achille Olivieri, *Significato escatologico di Lepanto*, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, a cura di Gino Benzoni, Firenze, Olschki, 1974

Orlandi 1753

Pellegrino Orlandi, *Abecedario pittorico del m.r.p. del Pellegrino Antonio Orlandi bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scultura ed architettura, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti, accademico clementino, ed ispettore della regia galleria di S. M. Federico Augusto III di Polonia, ed elettore di Sassonia*, in Venezia appresso Giambattista Pasquali, MDCCLII

Pacheco 2009

Francisco Pacheco, *Arte de a Pintura*, 1649, edición, traducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Edición Catedra, 2009

Pallucchini 1964

Anna Pallucchini, *El Greco*, in *I Maestri del Colore*, n. 42, Milano, Fabbri, 1964

Pallucchini 1937

Rodolfo Pallucchini, *Il polittico del Greco nella R. Galleria Estense e la formazione dell'artista*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1937

Pallucchini 1945

Rodolfo Pallucchini, *Trittico di El Greco*, in *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, 1945, Roma, Cosmopolita, pp. 259-261

Pallucchini 1950

Rodolfo Pallucchini, *La Giovinezza del Tintoretto*, Milano, Guarnati, 1950

Pallucchini 1952

Rodolfo Pallucchini, *New Light Upon El Greco's Early Career*, in "Gazette des Beaux Arts", tome LX, 1952, pp. 47-56

Pallucchini 1953a

Rodolfo Pallucchini, *La période italienne du Greco*, in *Domenico Theotocopuli dit: Le Greco, de la Crète a Tolède par Venise*, catalogo della mostra, (Bordeaux), a cura di M. Jacques Chaban Delmas, catalogo di Gilberte Martin Mery, pp. 24-25

Pallucchini 1953b

Rodolfo Pallucchini, *La vicenda italiana del Greco*, in "Paragone. Arte", n. 45, 1953, pp. 24-39

Pallucchini 1958

Rodolfo Pallucchini, *Some Early Works By El Greco*, in "Burlington Magazine", n. LI, 1958, pp. 130-137

Pallucchini 1966

Rodolfo Pallucchini, *El Greco a Venezia*, in *Venezia e l'oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di Agostino Pertusi, Testi delle lezioni del V Corso Internazionale di alta cultura, Fondazione Giorgio Cini, Sansoni, 1966, pp. 351-371

Pallucchini 1981a

Rodolfo Pallucchini, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981, Milano, Electa, 1981, pp. 11-68

Pallucchini 1981b

Rodolfo Pallucchini, *Domenico Theotokopoulos detto El Greco*, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia), Milano, Electa, 1981, pp. 246-247

Palomino 1742

Antonio Palomino, *Las Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles... Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras, han ilustrado la nacion : y de aquellos estrangeros, que han concurrido en estas provincias ... con sus eminentes obras*, Henrique Woodfall, Londra, 1742, pp. 37-40

https://books.google.it/books/ucm?vid=UCM5323749759&printsec=frontcover&redir_esc=y&hl=it#v=onepage&q&f=false

Palomino 1987

Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, tradotta da Nina Alaya Mallory, Cambridge University Press, 1987

Pantanella 2002

Rossella Pantanella, *Documenti*, in in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di, Maria Grazia Bernardini, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 217-226

Panayotakis 1999

Nikolaos Panayotakis, *Manoussos the Pirate 1571-1572*, in *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22 - 24 September 1995, a cura di Nicos Hadjinicolaou, Università di Creta, Rethymno, 1999, pp. 17-21

Paolini 1999

Lorenzo Paolini, *I Papi nati a Bologna, da Onorio II a Gregorio XV*, in *Papi a Bologna e papi bolognesi, Giubilei e pellegrinaggi*, a cura di Mario Fanti, e Giancarlo Roversi, Hitstudio 1999, pp. 3-24

Park 2014

Jeonhgo Park, *Men in Armor: El Greco and Pulzone face to face*, catalogo della mostra (New York), a cura di, New York, Frick Collection, 2014, pp. 11-42

Partdrige 1971

Loren Partdrige, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, part I, in “The Art Bulletin”, volume 53, 1971, pp. 467-486

Partdrige 1972

Loren Partdrige, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, part II, in “The Art Bulletin”, volume 54, 1972, pp. 50-62

Partridge 1978

Loren Partridge, *Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds*, in “Art Bulletin”, n. 60, 1978, pp. 494-530

Partridge 2001

Loren Parridge, *The Farnese Circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy, and Gender*, in "Art Bulletin", n. 80, 2001, pp. 259-293

Pascoli 1965

Lione Pascoli, *Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini, scritte, e dedicate alla maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Roma, 1732, ristampa anastatica Amsterdam, Boekhandel & Antiquariaat B. M. Israel N. V. 1965, pp. 143-147

Pastore 2005

Stefania Pastore, *Dalle Fiandre all'Escorial: Benito Arias Montano, José de Sigüenza e la riscoperta del Quattrocento spagnolo*, in *Nunc alia tempora, alii mores, Storici e storia in età postridentina*, atti del convegno internazionale (Torino), a cura di Massimo Firpo, Firenze, Olschki, 2005, pp. 455-475

Pepper 1995

Stephen Pepper, scheda n. 49, *Portrait of Charles de Guise, Duc de Lorraine*, in *Ho Gkreko stin Italia kai i italiki techni/ El Greco in Italy*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 541-543

Pérez de Tudela 2001

Almudena Pérez de tudela, *A proposito di una lettera inedita di El Greco al cardinale Alessandro Farnese*, in "Aurea Parma", n. 85, 2001, pp. 175-192

Pérez Sanchez 1970

Alfonso Emilio Pérez Sanchez, *Gli Spagnoli da El Greco a Goya, I disegni dei maestri*, a cura di Waler Vitzthum, Milano, Fratelli Fabbri editori, 1970

Pèrez Sedano 1914

Pèrez Sedano, *Los Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactas sistemàticamente en el siglo XVIII por el canònigo Obrero Don Francisco Perez Sedano*, Madrid, 1914, consultato on-line:

<https://archive.org/stream/notasdelarchivod00prez#page/128/mode/2up>

Philadelphia 1994

Paintings from Europe and the America in the Philadelphia Museum of Art, a concise catalogue, 1994

Philippot 1970

Paul Philippot, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, traduzione di Paola Argan, Torino Einaudi Editore, 1970, (edizione originale *Le problème de la Renaissance dans la peinture des Pays-Bas*)

Piazza 1679

Carlo Bartolomeo Piazza, *Opere pie di Roma, descritte secondo lo stato presente, e dedicate alla santità di nostro signore Innocenzo 11. dall'abbate Carlo Bartolomeo Piazza degli Oblati di Milano, e consultore della Sacra Congregazione dell'Indice*, Roma, 1679,

https://archive.org/stream/bub_gb_zBvutaQ_cE4C#page/n401/mode/2up

Pierguidi 2005

Stefano Pierguidi, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori*, in "Bollettino d'arte", n. 132, 2005, pp. 23-34

Pieri 1979

Marzio Pieri, *Giovan Battista Marino, La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Tomo primo e secondo, Padova, Liviana, 1979

Pierozzi 1994

Letizia Pierozzi, *La vittoria di Lepanto nell'escatologia e nella profezia*, in "Rinascimento", n. XXXIV 1994, pp. 317-363

Pignatti 1979

Teresio Pignatti, *The Golden Century of venetian painting*, catalogo della mostra (Los Angeles), a cura di Teresio Pignatti e Kenneth Donahue, Los Angeles County Museum of Arts, 1979

Pinelli 1977

Antonio Pinelli, *Pittura e controriforma. "Convenienza" e misticismo in Giovanni de' Vecchi*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n.6, 1977, pp. 49-85

Pinelli 2003

Antonio Pinelli, *La bella maniera, artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, (1993), Torino, Einaudi, 2003

Pinelli-Uguccioni 1991

Antonio Pinelli-Alessandra Uguccioni, s.v. *De' Vecchi Giovanni*, in "Dizionario Biografico degli Italiani," volume 39, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, 1991, pp. 539-542

Piscitello 2015

Patrizia Piscitello, voce *Peréz, Matteo, detto Matteo da Lecce*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", volume 82, 2015, [http://www.treccani.it/enciclopedia/perez-matteo-detto-matteo-da-lecce_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/perez-matteo-detto-matteo-da-lecce_(Dizionario-Biografico)/)

Plomp 1996

Michiel Plomp, *Delft Masters', Vermeer's Contemporaries, Illusionism through the Conquest of Light and Space*, a cura di Michiel C.C. Kersten, Danielle H. A. C. Lokin, con la collaborazione di Michiel Plomp, Wanders Publishers, Zwolle, Stedelijke Museum het Prinsenhof, Delft, 1996

Portoghesi 1996

Paolo Portoghesi, *Tra sogno e realtà*, in *Caprarola*, a cura di Paolo Portoghesi, Roma, Manfredi, 1996, pp. 14-18à

Prijatelj 1982

Kruno Prijatelj, Clovio, Giulio, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, volume 26, 1982, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 416-420.

Prodi 1984

Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, (ed. originale “Archivio italiano per la storia della pietà”, vol. III, 1962)

Puppi 1963

Lionello Puppi, *El Greco giovane e altri “madonneri” di maniera italiana a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in “Prospettive”, n. 26/27, 1963, pp. 25-46

Puppi 1967

Lionello Puppi, *El Greco*, Firenze, Sansoni editore, 1967

Puppi 1976

Lionello Puppi, *Sebastiano Ricci e Andrea Palladio*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Milano, Electa, 1976, pp. 23-32

Puppi 1984

Lionello Puppi, *Il soggiorno Italiano del Greco*, in *Studies of the history of art*, Centers of Advanced Study of Visual Arts, National Gallery of Art, Washington D.C., Symposium, series II, n. 13, 1984, pp. 133-151

Puppi 1990

Lionello Puppi, scheda n. 25, *Christ on the cross*, in *Opus Sacrum, From the collection of Barbara Piacecka Johnson*, catalogo della mostra (Varsavia), a cura di Jozef Grabsky, Vienna, IRSA, 1990 pp. 148-153

Puppi 1995a

Lionello Puppi, *Ancora sul soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco of Crete, proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth* (1 - 5 Settembre 1990, Hiraklion), a cura di Nicos Hadjinicolau, Municipality of Hiraklion, 1995, pp. 251-254

Puppi 1995b

Lionello Puppi, *El Greco's two sojourn's in Venice*, in *El Greco in Italy*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, 1995, pp. 393-396,

Puppi 1996a

Lionello Puppi, *Da Tintoretto a El Greco, da Venezia a Toledo, e da Barrès a Sartre: peregrinando*, in *Iacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Venezia, 1996, pp. 29-35

Puppi 1996b

Lionello Puppi, *Ritratti di spettatori discreti e di committenti "in abisso" nell'opera del Greco*, in *Il ritratto, i modelli, gli artisti, la memoria*, a cura di Gloria Fossi, Firenze Giunti, 1996, pp. 173-186

Puppi 1997

Lionello Puppi, *I testimoni impassibili. Ritratti di spettatori nei drammi evangelici dipinti dal Greco in Italia*, in *Scritti in onore di Corrado Maltese*, a cura di Stefano Marconi, con il coordinamento scientifico di Marisa Dalai Emiliani, Edizioni Quasar, 1997, pp. 285-296

Puppi 1999a

Lionello Puppi, *Il duplice soggiorno veneziano di El Greco*, in *El Greco and Italy and italian art*, Proceedings of International Symposium, (Rethymno, 22-25 settembre 1995), a cura di N. Hadjinicolau, University of Crete, 1999, pp. 345-356

Puppi 1999b

Lionello Puppi, *El Greco in Italia e l'arte italiana*, in *El Greco, identità e trasformazione*, catalogo della mostra (Roma-Atene-Madrid), a cura di José Alvarez Lopera, Milano, Skira, 1999, pp. 95-113

Puppi 1999c

Lionello Puppi, *El Greco da Venezia a Roma e da Roma a Venezia (per via di Parma)*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi, Scritti in onore di Angiola Maria Romanini*, volume III, Roma, edizioni Sintesi Informazioni, 1999, pp. 1119-1128

Puppi 2007

Lionello Puppi, *El Greco in Italia: problemi aperti*, in *El Greco's Studio*, Proceedings of the International Symposium, Rethymno, Crete, (23-25 September 2005), a cura di Nicos Hadjinicolau, Crete University Press, Hiraklion, 2007, pp.31-39

Puppi 2008

Lionello Puppi, *Doménikos Theotokopòulos detto El Greco, Ritratto di Andrea Palladio*, in *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza-Londra), a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia, Marsilio, 2008, scheda n. 113, pp. 225-226

Puppi 2012

Lionello Puppi, in "Engramma", 2012,
http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1084

Puppi 2015

Lionello Puppi, *Il pittore nel suo labirinto*, in *El Greco in Italia*, catalogo della mostra (Treviso), a cura di Lionello Puppi, Saggi, Milano, Skira, 2015, pp. 37-54

Puppi 2016

Lionello Puppi, *Un ritratto e una scommessa per una nuova geografia del soggiorno in Italia del Greco*, in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore Paolo Carpeggiani*, a cura di Carlo Togliani, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 188-201

Ragghianti 1987

Carlo Ludovico Ragghianti, *Periplo di El Greco*, Milano, Rusconi, 1987

Randolfi 1999

Rita Randolfi, *Oratorio del Gonfalone*, Le chiese di Roma illustrate, nuova serie, n. 32, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, Fratelli Palombi Editore, 1999

Randolfi 2010

Rita Randolfi, *L'Oratorio del Gonfalone*, Edizione a cura dell'Associazione Amici del Gonfalone, 2010

Rearick 1968

Roger Rearick, *El Greco*, in *From El Greco to Pollock: Early and late works by European and American artists*, catalogo della mostra (Baltimora), a cura di Gertrude Rosenthal, The Baltimore Museum of Art, 1968, p. 16

Recupero 1975

Iacopo Recupero, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Firenze, Bonechi, 1975

Redondo Cuesta 2010

José Redondo Cuesta, *El Greco Etat de la Question*, in *Dominikos Theotokopoulos dit El Greco 1900*, catalogo della mostra (Bruxelles), a cura di Ana Carmen Lavin Berdonces, Josè Redondo Cuesta, Schotten, BAI, 2010 pp. 52-55

Rekers 1972

Bernard Rekers, *Benito Arias Montano*, London, The Warburg institute, University of London, Leiden, E.J. Brill, 1972

Rendina 2005

Claudio Rendina, *I Papi, storia e segreti*, Roma, Newton Compton, 2005

Repetto Contaldo 1979

Marina Repetto Contaldo, s. v. *Cernotto, Stefano* in “Dizionario Biografico deli Italiani”, volume 23, 1979, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 779-781

Ricci 1896

Corrado Ricci, *La Regia Galleria di Parma*, Parma, 1896

Ricci 1913

Corrado Ricci, *Un quadretto di El Greco a Bergamo*, in “Bollettino d’arte della Pubblica Istruzione”, n. 7, 1913, pp. 308-311

Ricci 2008

Giovanni Ricci, *I turchi alle porte*, Bologna, Il Mulino, 2008

Richardson 1980

Francis L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford, Clarendon Press, 1980

Ridolfi 1648

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*,

https://books.google.it/books?id=wNvBAEooLagC&pg=PP23&lpg=PP23&dq=Le+*meraviglie+dell'arte,+Carlo+Ridolfi&source=bl&ots=0nqhYcsAQ_&sig=IzUMvF61yObdkR-oThN-54OwWuE&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiEvsDF7ezSAhXMPBQKHbkSCPkQ6AEIQzAI#v=onepage&q=Le%20*meraviglie%20dell'arte%2C%20Carlo%20Ridolfi&f=false

Riebesell 1989

Christina Riebesell, *Die Sammlung der Kardinal Alessandro Farnese ein "studio" für Künstler und Gelehrte*, Weinheim, Acta Humaniora, 1989

Riello 2014

Josè Riello, Giorgio Vasari, *Vida de los màs excelentes pintoree, escultores y arcquitectos*, Florencia, Giunti, 1568, in *Biblioteca del Greco*, catalogo della mostra (Madrid), edicìon a cargo de Javier Campo, Josè Riello, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014

Rientjes-Bouvy 1948

Rientjes-Bouvy, *Catalogus schilderijen Aartsbisschoppelijk, Museum*, a cura di A. E. Rientjes e D. P. R. A. Bouvy, Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, 1948

Riera 1580

Raffaele Riera, *Historia vtilissima, et diletteuolissima delle cose memorabili passate nell'alma città di Roma l'anno del gran giubileo M. D. LXXV. Gregorio XIII. sommo pontefice. ... Composta primieramente in latino in Roma dal R. P. Rafaele Riera della compagnia di Giesù, & poi stampata in Lione in francese, & fedelmente tradotta in volgare italiano, In Macerata, appresso Sebastiano Martellini, M. D. LXXX.* Macerata, Sebastiano Martellini, 1580,

https://books.google.it/books?id=pYFaDcedfD4C&printsec=frontcover&dq=riera&hl=it&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=riera&f=false

Rijksmuseum 1992

All the Paintings of the Rijksmuseum, a completely illustrated catalogue, First Supplement: 1976-1991, Amsterdam, Rijksmuseum, 1992

Rinaldi 2016

Furio Rinaldi, *Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza dopo il 1564*, in *Dopo il 1564, l'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, atti della conferenza annuale della Renaissance studies of America, Berlino, 26-28 marzo 2015, *After 1564: Death and Rebirth of Michelangelo in Late Cinquecento*, a cura di Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini, Roma, De Luca Editori d'arte, 2016, pp. 57-81

Robertson 1986

Clare Robertson, *The artistic patronage of Cardinal Alessandro Farnese, (1520-1589)*, Phd Thesis, Warburg Institute, Londra, 1986

Robertson 1991

Clare Robertson, "*Parmi che sia diventato tuto spirituale*": *il Cardinale Alessandro Farnese e la costruzione di edifici religiosi*, in *Convegno sul cardinale Alessandro Farnese*, Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1991, pp. 141-151

Robertson 1992

Clare Robertson, *Il Gran Cardinale, Alessandro Farnese, Patron of the arts*, Yale University Press, 1992

Robertson 1995a

Clare Robertson, *El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio*, in *El Greco of Crete*, proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth (1-5 September 1990, Hiraklion), a cura di Nicos Hadjinicolaou, Municipality of Hiraklion, 1995, pp. 215-227

Robertson 1995b

Clare Robertson, *El Greco and Roman Mannerism*, in *El Greco in Italy and Italian art*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 397-403

Robertson 1995c

Clare Robertson, voce *Farnese, Alessandro*, in “Dizionario Biografico degli italiani”, volume 45, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1995, pp. 65-70

Robertson 1996

Clare Robertson, s.v. *Orsini, Fulvio*, in “The Dictionary of Art”, volume 23, New York-London, Grove-Mc Millan, 1996, p. 577

Roli 1958

Renato Roli, recensione *Federico Zeri, Pittura e Controriforma*, in “Arte Antica e Moderna”, n.1, 1958, pp. 196-199

Roli 1964

Renato Roli, *Giovanni de Vecchi (I)*, in “Arte Antica e Moderna”, n. 1964, pp. 45-56

Roli 1965

Renato Roli, *Giovanni de Vecchi (II)*, in “Arte Antica e Moderna”, 1965, pp. 324-334

Romani 2005

Vittoria Romani, scheda 49, Michelangelo, *Crocifisso con due angeli dolenti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di Pina Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 165-167

Ronchini 1865

Amadio Ronchini, *Lettere di Giulio Clovio*, in “Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria per le province parmensi e modenesi”, volume 3, 1865, pp. 267-270

Rossi 1979

Francesca Rossi, *Domenico Theotokopoulos detto El Greco (?)*, *San Francesco Stigmatizzato*, in *Accademia Carrara di Bergamo: catalogo dei dipinti*, a cura di Francesca Rossi, con la collaborazione storico-bibliografica di Rosanna Paccanelli, Bergamo, Grafica-Gutenberg, 1979, p. 213

Rossi 1981

Paola Rossi, *Andrea Schiavone*, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981, Milano, Electa, 1981, p. 130

Rossi 1984

Paola Rossi, *Andrea Schiavone e l'introduzione del Parmigianino a Venezia*, in *Cultura e Società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Firenze, Leo Olschki Editore, 1984, pp. 189-205

Rossi 1995

Francesco Rossi, *El Greco, Saint Francis receveing the Stigmata*, in *Ho Gkreko stin Italia kai i italiki techni/ El Greco in Italy and italian art*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolau, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 521-523, scheda n. 42

Röttgen 1968

Herwath Röttgen, *Notes on Oratorio del Gonfalone*, in “The Burlington Magazine”, n. XC, 1968, pp. 141-142

Röttgen 1970

Herwarth Röttgen, *Christ on the mount of olives*, in "The Allen Memorial Art Museum Bulletin, n. XXVIII, 1970, pp. 3-26

Röttgen 1998

Herwarth Röttgen, scheda n. 91, *San Girolamo penitente*, in *Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra (Milano), Roma, De Luca Editori d'Arte, 1998, pp. 199-200

Röttgen 2008

Herwarth Röttgen, scheda n.1, *San Girolamo penitente, Raffaellino da Reggio*, in *Il Museo del Barroco Romano, la Collezione Lemme nel Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra, (Ariccia), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 4-5

Rubeis 2003

Grazia Maria Rubeis, scheda n. 72, *Adorazione dei pastori*, in *Parmigianino Tradotto, La fortuna di Francesco Mazzola nella riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, catalogo della mostra, (Parma), a cura di Massimo Mussini e Grazia Maria de Rubeis, Silvana Editoriale, 2003, pp. 63-64

Ryskamp 1996

Art in the Frick Collection: paintings, sculpture, decorative arts, by Charles Ryskamp, photography by Richard di Liberto and John Bigelow Taylor, edited by Joseph Focarino, New York, Harry N. Abrams in association with the Frick Collection, 1996

Salimei 1931

Alfonso Salimei, *Gli italiani a Lepanto*, Roma, Lega Navale Italiana, 1931

Salvo 1995

Simona Salvo, *La chiesa di Sant'Eligio degli Orefici, problemi di restauro e consolidamento di una chiesa del Cinquecento romano*, Quaderni di Architettura e Restauro 1, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, 1995

Sánchez Cantón 1961

Francisco Javier Sánchez Cantón, *El Greco*, Milano, Silvana Editoriale, 1961

Sanchez Perez 1970

Alfonso Emilio Sanchez Perez, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, Milano, Fabbri, 1970

San Roman Fernandez 1934

Francisco de Borjia San Roman Fernandez, *Documentos de El Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo El Antiguo*, in "Archivo Español de Arte y Arquelogia", n. 10, 1934, pp. 1-13

Sapori 1983

Giovanna Sapori, *Rapporto preliminare su Simonetto Anastagi*, in "Ricerche di Storia dell'Arte," n. 21, 1983, pp. 77-85

Sapori 1990

Giovanna Sapori, *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone. Arte", n. 41, 1990, pp. 10-48

Sapori 1993

Giovanna Sapori, *Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei nordici in Italia*, in "Bollettino d'Arte", n. 78, 1993, pp. 77-90

Sapori 1996

Giovanna Sapori, *Sulla fortuna di Hendrick van der Broek, (Arrigo Fiammingo)*, in *Scritti di Archeologia e Storia dell'Arte, in onore di Caro Pietrangeli*, a cura di Vittorio Casale, Filippo Coarelli e Bruno Toscano, Studi dell'Accademia Spoletina, Roma, Quasar, 1996, pp. 172-175

Sapori 2001

Giovanna Sapori, *Collezioni di Centro, collezioni di periferia in Geografia del collezionismo, Italia e Francia, tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, a cura di Michel Hochmann, Luigi Spezzaferro e Bruno Toscano, Ecole Française de Rome, 2001, pp. 41-59

Sapori 2007

Giovanna Sapori, *Fiamminghi nel Cantiere Italia, 1560-1600*, Milano, Electa, 2007

Scavizzi 1981

Giuseppe Scavizzi, *Arte e architettura sacra*, Reggio Calabria, Roma, Casa del libro, 1981

Sciolla 2001

Gianni Carlo Sciolla, *Da Leonardo a Rembrandt: fortuna e interpretazione del Cenacolo nell'area nordica durante i secoli XVI e XVII*, in *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo*, catalogo della mostra (Milano), a cura di Pietro Marani, con prefazione di Ernst Gombrich, Milano, Skira, 2001, pp. 321-333

Schilderkunst Utrecht 1894

Catalogus der Tentoonstelling van oude Schilderkunst te Utrecht, catalogo della mostra, (Utrecht), J. L. Beijters, 1894

Schlosser 1977

Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica, manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di Filippo Rossi, Firenze, La nuova Italia, Wien, A. Schroll, 1977 (Rist. anast. della 3. ed. italiana aggiornata da Otto Kurz, 1924)

Schulz Hänsler 2012a

Michael Schulz Hänsler, *Pietà*, Hispanic Society e Philadelphia Museum, in *El Greco and the Modernism*, catalogo della mostra (Düsseldorf), a cura di Beat Wismer e Michael Schulz Hänsler, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2012, pp. 60-63

Schulz Hänsler 2012b

Michael Schulz Hänsler, *Charles de Guise, Zurigo*, in *El Greco and the Modernism*, catalogo della mostra, Düsseldorf, a cura di Beat Wismer e Michael Schulz Hänsler, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2012, pp. 64-65

Settis 2013

Salvatore Settis, *Ars Moriendi: Cristo e Meleagro*, in *Tre Figure, Achille, Meleagro, Cristo*, a cura di Maria Luisa Catoni, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 83-108

Setton 1984

Kenneth Setton, *Papacy and the Levant, volume IV, The sixteenthcentury form Julius III to Pius V*, The American Philosophical Society, Philadelphia, 1984

Sickel 2016

Lothar Sickel, *Jacopo Rocchetti as beneficiary of Michelangelo's drawings*, in *Dopo il 1564, l'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, atti della conferenza annuale della Renaissance studies of America, Berlino, 26-28 marzo 2015, *After 1564: Death and Rebirth of Michelangelo in Late Cinquecento*, a cura di Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini, Roma, De Luca Editori d'arte, 2016, pp. 83-99

Siepi 1822

Serafino Siepi, *Descrizione topologico-istorica della citta' di Perugia esposta nell'anno 1822 da Serafino Siepi*

Soria 1948

Martin Sorìa, *Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain*, in "The Art Bulletin", n.30, 1948, pp. 249-259

Sorìa 1954

Martin Soria, *Greco's italian period*, in "Arte Veneta", n. VIII, 1954, pp. 213-221

London 1967

Catalogo di vendita, Sotheby's, London, 21-06-1967, n. 65, p. 9

Smith 2009

Jamie Smith, scheda n. 39, *Cristo e la samaritana al pozzo*, dalla serie *Cristo e le donne dai Vangeli*, in *Scriptures for the Eyes, Bible illustration in Netherlandish prints of the sixteenth century*, catalogo della mostra, (New York,) a cura di James Clifton e di Walter S. Melion, New York, Museum of Biblical Art, 2009, p. 176.

Snow-Smith 1999

Joanne Snow-Smith, *El Greco's Religious, Oeuvre in Spain: Reflections of Titian's Venetian Light and Michelangelo's Figura Serpentinata*, in *El Greco in Italy and Italian art*, proceedings of the International Symposium Rethymno (Crete, 22 - 24 September 1995), a cura di Nicos Hadjinicolaou, Università di Creta, Rethymno, 1999

Sricchia Santoro 1979

Fiorella Sricchia Santoro, *Arte Italiana e Arte Straniera*, in *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte prima, volume terzo, Torino, Einaudi, 1979, pp. 71-156

Staccioli 1982

Sara Staccioli, scheda n. 11, *Resurrezione*, Marco Pino, in *Un'Antologia di Restauri. 50 opera d'arte restaurate fra il 1974 e il 1981*, catalogo della mostra, (Roma), Roma, De Luca, 1982, pp. 40-42

Stasny 1979

Francisco Stasny, *A note on two frescoes in the Sistine Chapel*, in "The Burlington Magazine," n. 121, 1979, pp. 777-783

Stedelijk Museum Gouda 1885

Catalogus van het Stedelijk Museum te Gouda, Gouda, 's van Bentum en zoon, 1885

Steinberg 1974

Leonard Steinberg, *An El Greco 'Entombment' Eyed Awry*, in "The Burlington Magazine," vol. CXVI, August 1974, pp. 474-477

Stoenescu 2016

Livia Stoenescu, *History and Style in El Greco's Pictorial Art*, in *Creative and Imaginative, Powers in the Pictorial Art of El Greco*, a cura di, Brepol publishers, Turnhout, 2016, pp. 111-128

Stopani 1999

Renato Stopani, *A Roma per il Giubileo del 1575, lungo la via francigena con la confraternita della santissima Trinità*, Firenze, Le lettere, 1999

Strinati 1974

Claudio Strinati, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in "Storia dell'Arte", n. 21, 1974, pp. 85-115

Strinati 1976

Claudio Strinati, *Marcantonio del Forno nell'Oratorio del Gonfalone*, in "Antichità Viva", anno XV, 1976, pp. 14-22

Strinati 1980

Claudio Strinati, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 10, 1980, pp. 15-48

Strinati 1982

Claudio Strinati, scheda n. 12, *Marco Pino, Pietà*, in *Un'Antologia di Restauri. 50 opera d'arte restaurate fra il 1974 e il 1981*, catalogo della mostra, (Roma), Roma, De Luca, 1982, pp. 42-45.

Strinati 1984a

Claudio Strinati, *L'arte a Roma nel Cinquecento e gli anni santi*, in *L'arte degli anni santi, Roma 1300-1875*, catalogo della mostra, (Roma), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano, Mondadori, 1984, pp. 374-382

Strinati 1984b

Claudio Strinati, *Espressione figurativa e committenza confraternale nella cappella Capranica alla Minerva (1573)*, in "Ricerche per la storia religiosa di Roma," 1984, pp. 395-427

Strinati 1992

Claudio Strinati, *La cultura figurativa dell'oratorio romano*, in *Musiche, testi e luoghi nella Roma Barocca*, Roma, Assessorato alla cultura, 1992, pp. 29-32

Strinati 1999

Claudio Strinati, *1570-1575, la situazione della pittura a Roma*, in *El Greco, Identità e Trasformazione*, catalogo della mostra (Roma-Atene-Madrid), a cura di José Alvarez Lopera, Milano, Skira, 1999, pp. 115-130

Strinati 2002

Claudio Strinati, *Storie della Passione*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di Maria Grazia Bernardini, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 45-49.

Strinati 2005

Claudio Strinati, *Ritratti esemplari in un affresco di Cesare Nebbia*, in “Bollettino d'Arte”, n. 132, 2005, pp. 35-42

Vecchi, Giovanni de' 1996

Voce anonima, *Vecchi, Giovanni de'*, in “The Dictionary of Art”, a cura di Jane Turner, 1996, volume 32, pp. 101-102

Tacchi Venturi 1934

Pietro Tacchi Venturi, *Il Giubileo del 1575*, in *Gli Anni Santi*, Istituto di Studi Romani, Torino, Società editrice internazionale, 1934

Tamis 2011

Dorien Tamis, scheda n. 3, *Resurrection*, in *Catalogue of Utrecht Museum*, a cura di Liesbeth Helmus, 2011, pp. 79-82

Teza 2001

Laura Teza, *Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti, la più antica guida di Perugia (1597)*, a cura di Laura Teza, apparato critico e archeologico di Simonetta Stopponi, Accademia delle Arti del Disegno, n. 6, Firenze, Leo Olschky, 2001, pp. 56-58

Tosini 1994

Patrizia Tosini, *Rivedendo Giovanni de' Vecchi, nuovi dipinti, documenti e precisazioni*, in “Storia dell'arte”, n. 82, 1994, pp. 303-347

Tosini 2003

Patrizia Tosini, *L'Assunta di Giovanni de' Vecchi per Villa d'Este a Tivoli: Storia di un viaggio da Roma a Modena*, in "Paragone. Arte", n. 54, 2003, pp. 56-67

Tosini 2005

Patrizia Tosini, *Presenze e compresenze tra villa d'Este e il Gonfalone*, in "Bollettino d'Arte", n. 132, 2005, pp.43-58

Tosini 2007

Patrizia Tosini, *Opere dimenticate di Giovanni de'Vecchi*, in "Nuovi Studi. Rivista d'Arte Antica e Moderna", n. 13, 2007, pp. 85-92

Tosini 2008

Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano, 1532-1592, dalla Maniera alla Natura*, Roma, Bozzi editore, 2008

Tosini 2009a

Patrizia Tosini, *Pittura e Controriforma: Federico Zeri e l'arte senza tempo della maniera*, in *Federico Zeri-Dietro l'immagine, opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di Anna Ottani Cavina, Torino, Umberto Allemandi, 2009, pp. 70-77

Tosini 2009b

Patrizia Tosini, scheda n. 12, *Pietà*, in *Federico Zeri, dietro l'immagine, Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di Anna Ottani Cavina, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2009, p. 76

Tosini 2016

Patrizia Tosini, *Giovanni de'Vecchi, 'amante segreto', di Michelangelo, e il milieu del cardinale Alessandro Farnese*, in *Dopo il 1564, l'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, atti della conferenza annuale della Renaissance studies of America, (Berlino, 26-28 marzo 2015) *After 1564: Death and Rebirth of Michelangelo in Late Cinquecento*, a cura di Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini, Roma, De Luca Editori d'arte, 2016, pp. 100-119

Totti 1652

Pompilio Totti, *Ritratto di Roma Moderna, nel quale sono effigiati chiese, corpi santi, reliquie, indulgenze, monasterij, hospedali, oratorij, ... Distinto in sei giornate da diuersi autori, con le dichiarazioni storiche di quanto in'esso si contiene in questa nuoua editione accresciuto, e migliorato in molti luoghi*, Roma, Filippo de' Rossi, 1652, <https://archive.org/stream/ritrattodiromamo00tott#page/n1/mode/2up>

Titi 1763

Filippo Titi, *Descrizione delle Pitture*, 1763

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/I/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/_Texts/Titi/1763*/home.html

Twiehaus 2010

Simone Twiehaus, *Dal nord a Bologna. Dionisio Calvaert pittore e disegnatore fiammingo in Italia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica, forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XX-XVI)*, a cura di Sabine Frommel, Atti del Convegno, Bologna, 2009, Bononia University Press, 2010, pp.457-468

Utrecht 1894

Catologus der Tentoonstelling van oude Schilderkunst te Utrecht, catalogo della mostra (Utrecht), J. L. Beijters, 1894

Vaes 1931

Maurice Vaes, *Appunti di Karel van Mander su diversi pittori italiani conosciuti da lui a Roma, dal 1573 al 1577*, in *Atti del II convegno nazionale di studi romani*, volume II, Istituto di Studi Romani, Roma, Cremonese, 1931, pp. 509-519

Vannugli-Tiliacos 1984

Antonio Vannugli – Cristina Tiliacos, *Oratorio del Gonfalone*, in *Oltre Raffaello, Aspetti della cultura del Cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma), Roma Multigrafica Editore, 1984, pp. 145-171

Vannugli 2013

Antonio Vannugli, Scipione Pulzone ritrattista, in *Scipione Pulzone, Da Gaeta a Roma, alle corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta), a cura di Alessandra Acconci e Alessandro Zuccari, Roma, Palombi editore, 2013, pp. 25-63

Van Kuyk 1912

Van Kuyk, *Hendrick van Monfoort*, in “Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek”, onde redact van P. C. Molhuysen en P. J. Blok, met medewerking van tal van geleerden. Tweede deel, (volume 2), A.W. Sijthoff's Uitgevers-Maatschappij, Leiden, 1912, pp. 939-940

Van Mander 2000

Karel Van Mander, (*Schilder-Boeck, 1604*), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, edizione, traduzione e apparato critico di Ricardo Mambro Santos, Roma, Apeiron, 2000

Van Mander 2004

Karel van Mander *Het schilder-boeck*, 2004,
http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/

Van Ruyven-Zeman 1996

Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, *The Church of St. Jan at Gouda. A monument of Sixteenth-Century stained glass the Windows and other cartoons*, in “Gazette des Beaux-Arts”, n. 127, 1996, pp. 1-10

Van Ruyven-Zeman 2010

Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, *Le vitrail hollandais et la Réforme*, in “Revue de l’art”, n. 167, 2010 pp. 51-59.

Van de Velde 1975

Carl van de Velde, scheda n. 123, *Frans Floris (1519/1520-1570), Leven en Werken*, Brussel, Paleis der Academiën, 1975, volume I, p. 267

Van de Velde 1996

Carl van de Velde, *Hendrick van der Broek*, in “The Dictionary of Art”, volume 4, a cura di Jane Turner, New York-London, Grove-Mc Millan, 1996, pp. 840-841

Vasari 1967

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, (1568), a cura di Paola della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, Novara, Istituto geografico de Agostini, 1967

Vassar College Art Gallery 1970

Dutch Mannerism, Apogee and Epilogue, catalogo della mostra (Poughkeepsie), con introduzione di Wolfgang Stechow, New York, Vassar College Art Gallery, 1970

Venturi 1933

Adolfo Venturi, *Storia dell’Arte Italiana*, IX, vol. 6, 1933

Vermigliogli 1828-1829

Giovan Battista Vermiglioli, *Bibliografia degli scrittori perugini*, 1828-1829

Vilain 1989

Jacques Vilain, voce Blocklandt, Anthonie van Montfoort, in “Dizionario della pittura e dei pittori”, a cura di Enrico Castelnuovo e Bruno Toscano con la collaborazione di Liliana Barroero e Giovanna Saponi, volume primo, Torino, Larousse Einaudi, 1989 (edi. Or. diretto da Michel Laclotte con la collaborazione di Jean Pierre Cuzin, Parigi, Larousse, 1979) p. 364

Villata 2001

Edoardo Villata, scheda n. 131, *Ultima Cena*, bottega di Pieter Coeck van Aelst, in *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo*, catalogo della mostra (Milano), a cura di Pietro Marani con prefazione di Ernst Gombrich, Milano, Skira, 2001, pp. 340-341

Vogelaar 1987

Netherlandish fifteenth and sixteenth century paintings in the National Gallery of Ireland: a complete catalogue, a cura di Christiaan Vogelaar, Dublin, National Gallery of Ireland, 1987

Von Lobenstein 2007

Franz von Lobenstein, *Cavalieri di San Giovanni in Umbria*, in *L'ordine di Malta in Umbria, una storia di oltre ottocento anni (1150-2007)*, a cura di Paolo Caucci Von Saucken, Perugia, Benucci 2007

Von Osten-Von Der Vey 1969

Gert von Osten-Horst von der Vey, *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands: 1500-1600*, The Pelican History of Art, London, Penguins, 1969

Von Pastor 1924a

Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi, dalla fine del medio evo, Volume V, Paolo III (1534-1549)*, a cura di Angelo Mercati, Roma, Desclée editori, 1924, ed originale *Geschichte der Päpste dem Ausgang des Mittelalters mit Benutzung des Päpstichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive bearbeit* von Ludwig Freiherrn v. Pastor,

Von Pastor 1924b

Ludwig von Pastor *Storia dei Papi, dalla fine del medio evo, Volume VIII, Pio V (1566-1572)*, a cura di Angelo Mercati, Roma, Desclée editori, 1924, ed originale *Geschichte der Päpste dem Ausgang des Mittelalters mit Benutzung des Päpstichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive bearbeit* von Ludwig Freiherrn v. Pastor)

Von Pastor 1925

Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi, dalla fine del medio evo, Volume IX, storia dei Papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica, Gregorio XIII (1572-1585)*, a cura di Pio Cenci, Roma, Desclée editori, 1925, (ed originale *Geschichte der Päpste dem Ausgang des Mittelalters mit Benutzung des Päpstichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive bearbeit* von Ludwig Freiherrn v. Pastor, IX band, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Gregor XIII (1572-1585)*)

Von Sandrart 1994

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen bau, bild und mahlerey-kunste*, Norimberga, 1675-1679, ristampa anastatica del 1994 a cura di Christian Klemm, Nördlingen, Alfons Uhl, 1994-1995

Von Wurzbach 1906

Alfred von Wurzbach, *S.V. Blocklandt*, “Niederländische Kunst Lexikon”, Vienna-Lipsia, Edizioni von Halm e von Goldmann, 1906, pp. 108-109

Voss 1994

Hermann Voss, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, (ed. originale, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1920), con un saggio di Roberto Longhi e una nota editoriale di Francesco Abbate, note filologiche di Francesca de Luca e Concetta Restaino. Traduzione di Rossella Zeni, Roma, Donzelli Editore, 1994

Vuyk 1928

Jadwiga Vuyk, *Zwei Altarflügel von Anthonie Blocklandt van Montfoort*, in "Oud Holland", n. 45, 1928, pp. 159-176

Vuyk 1929

Jadwiga Vuyk, *Anthonie Blocklandt van Montfoort II*, in "Oud Holland", n. 46, 1929, pp. 106-114

Vuyk 1931

Jadwiga Vuyk, *Anthonie Blocklandt van Montfoort III*, in "Oud Holland", n. 48, 1931, pp. 72-82

Vuyk 1942

Jadwiga Vuyk, *Blocklandt in Parijs*, in "Oud Holland", n. 59, 1942, pp. 133-139

Wataghin Cantino 1980

Gisella Wataghin Cantino, *Roma sotterranea. Appunti sulle origini dell'archeologia cristiana*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 10, 1980, pp. 5-14

Wegner 1994

Susan Wegner, *Painted records of two companies of St. Catherine of Siena, late sixteenth century Siena and Rome*, in *Confraternite, chiese e società*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, Fasano, 1994, pp. 755-775

Wethey 1962

Harold Wethey, *El Greco and His School*, Volume I-II, Princeton University Press, 1962

Wethey 1967

Harold Wethey, *El Greco y su escuela*, Volume I-II, Madrid, Guadarrama, 1967

Wethey 1974

Harold Wethey, *El Greco's Entombment*, in "Burlington Magazine", n. 116, 1974, p. 760

Wethey 1984

Harold Wethey, *El Greco in Rome and the Portrait of Vincenzo Anastagi*, in *El Greco: Italy and Spain*, a cura di Jonathan Brown e José Manuel Pita Andrade, Centers of Advanced study in the Visual Arts, Symposium series II, National Gallery of Art, Washington, 1984, pp. 171-178

Wind 1939-1940

Edgar Wind, in "The Journal of the Warburg and the Courtauld Institute", n. 3, 1939-1940, pp. 141-142

Wisch 1994

Barbara Wisch, *Spettacolo appassionante e drama sacra: celebrazioni della Settimana Santa della confraternita romana del Gonfalone*, in *Confraternite, chiese e società, aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, Schena, Fasano, 1994, pp. 807-821

Wisch 2000

Barbara Wisch, *New Themes for New Rituals, The Crucifixion Altarpiece By Roviale Spagnolo for the Oratory of the Gonfalone in Rome*, in *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy, ritual, spectacle, image*, edited by Barbara Wisch and Diane Cole Ahl, Cambridge University Press, 2000, pp. 203-234

Wisch 2002

Barbara Wisch, *Memorie di teatro o rappresentazioni teatrali? Le rappresentazioni del Gonfalone nel Cinquecento e le scene "teatrali" del suo Oratorio*, in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma, Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di Marai Grazia Bernardini, Silvana Editoriale, 2002, pp. 51-59

Wisch-Newbiggin 2013

Barbara Wisch-Nerida Newbiggin, *Acting on Faith, The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2013

Witte 2008

Arnold Witte, *The artful hermitage, the Palazzetto Farnese as counter-reformation Diaeta*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2008

Zani 1820

Pietro Zani, *Enciclopedia Metodica Critico, Ragionata delle Belle Arti*, Parma, 1820 parte seconda, volume II

Zeri 1953

Federico Zeri, *Bernardino Campi: una "Crocifissione"*, in "Paragone", n. 37, 1953, pp. 36-42

Zeri 1955

Federico Zeri, *Giuseppe Valeriano*, in "Paragone", n. 61, 1955, pp. 35-46

Zeri 1979

Federico Zeri, *Pittura e Controriforma, L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, (ed. or. 1957) Torino, Einaudi, 1979

Zeri 1994

Federico Zeri, *Giorno per Giorno nella Pittura, Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Umberto Allemandi, 1994

Zottmann 1906

Ludwig Zottmann, *Zur Kunst von El Greco*, in "Die Kristliche Kunst", n. 3, 1906-1907, pp. 66-67, pp. 79-88, 104-110, 186-192, 213-216, 221-239,

<https://archive.org/stream/diechristlicheku03geseuft#page/66/mode/2up>

Zuccari 1999

Alessandro Zuccari, *La pittura a Roma attorno ai giubilei del 1550 e del 1575*, in *I giubilei, Roma, il sogno dei pellegrini*, Firenze, Giunti, BNL, Roma, 1999, pp. 222-241

Zuccari 2005

Alessandro Zuccari, *Ideazione ed esecuzione nei cicli pittorici di Gregorio XIII e Sisto V*, in "Bollettino d'arte", n. 132, 2005, pp. 1-22