

LA 'FIAMMATA MISTICA' E L'INTRECCIO TRA ARTE E FEDE A ROMA NELL'ORBITA DEL CARDINALE ALESSANDRO FARNESE

Guido Checchi

Questo contributo è incentrato su un problematico nodo, il probabile incontro avvenuto fra tre diversi artisti nella Roma del 1572.

Punto di partenza è il celebre saggio di Federico Zeri *Pittura e Controriforma, l'arte "senza tempo" di Scipione da Gaeta*, edito nel 1957. Approfondendo il complesso argomento del rapporto fra arte e fede nell'età della Controriforma, Zeri discusse della figura del cardinale Alessandro Farnese, considerandola una delle più importanti per la committenza artistica nella seconda metà del XVI secolo a Roma. Oltre all'arte semplificata e pacata di Scipione Pulzone, Zeri individuò un altro filone di pittura sacra, contraddistinta da una deformazione stilistica e da un marcato patetismo, che si sarebbe sviluppata proprio alla corte del cardinale Alessandro, un'arte «talora ardente delle più arroventate fiammate mistiche»¹, che vide protagonisti Giovanni de' Vecchi, El Greco, Blocklandt.

Per approfondire le assonanze stilistiche tra il pittore di Borgo Sansepolcro Giovanni de' Vecchi (1543-1615) e il più noto Domenikos Theotokopoulos detto El Greco (1541-1614), Zeri recuperò la figura dell'olandese Anthonie Blocklandt van Montfoort (1533/1534-1583), «il più mistico e trasognato dei romanisti», come anello di congiunzione tra i due pittori. Blocklandt, che scese in Italia secondo Van Mander nell'aprile 1572 restandovi sino a settembre², avrebbe sostato nel palazzo Farnese durante il suo soggiorno romano e influenzato il giovane El Greco, mentre il de' Vecchi ne avrebbe conservato il ricordo negli anni a venire:

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)

¹ FEDERICO ZERI, *Pittura e Controriforma, l'arte "senza tempo" di Scipione da Gaeta*, 2 ed. Torino, Einaudi, 1979, p. 54.

² KAREL VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, (*Schilder-Boeck, 1604*), edizione, traduzione e apparato critico di Ricardo Mambro Santos, Roma, Apeiron, 2000, pp. 253-254.

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 attività³.

La 'fiammata mistica' di Zeri, concetto chiave della ricerca, prova a spiegare lo sviluppo dello stile drammatico e visionario per il quale El Greco sarebbe poi diventato famoso in Spagna, e che avrebbe alimentato il mito dell'artista 'tormentato'.

L'idea di Zeri nel corso degli studi non è mai stata verificata in maniera sistematica ma solo menzionata di sfuggita, senza dare ulteriori contributi alla questione, e definita, di volta in volta, come plausibile⁴ o poco probabile⁵. Lo scopo primario della ricerca è stato perciò quello di

³ F. ZERI, *Pittura e Controriforma* cit., p. 57; Zeri per questa teoria si è basato almeno su due spunti. Il primo appare nella recensione di Roberto Longhi del 1920 su una monografia di HUGO KERHER, *Dominikos Theotokopoulos (1541 - 1614)*, Monaco, Schimdt, 1914, dove Longhi sottolineò la necessità di indagare sul ruolo che i manieristi romani, fra i quali anche Giovanni de' Vecchi, devono aver avuto sul giovane El Greco, cfr. ROBERTO LONGHI, recensione n. 28, «L'Arte», n. XXIII, 1920, p. 88. Fu poi Frederick Antal, nel 1929, ad accostare a livello stilistico Giovanni de' Vecchi con El Greco e a sottolineare come i cantieri pittorici dell'oratorio del Gonfalone e del palazzo di Caprarola, sostenuti dal cardinale Alessandro, dovettero esercitare una forte attrattiva per Blocklandt, la cui arte ha avuto un lungo e importante seguito per lo sviluppo del manierismo nordico, cfr. FREDERICK ANTAL, *Il problema del Manierismo nei Paesi Bassi*, in *Classicismo e Romanticismo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 58-126, (ed. originale *Zum Problem des niederlandisches Manierismus*, "Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", 1929), pp. 83-103, p. 118 nota 44 e p. 124 nota 77.

⁴ Si sono avute reazioni molto diversificate in merito. In una sintetica ricognizione si è potuto suddividere coloro che la giudicano plausibile, fra i quali: DWIGHT MILLER, recensione *Federico Zeri, Pittura e Controriforma*, «Art Journal», n. XXI, 1961, pp. 48-50; ITALO FALDI, *Gli affreschi di Caprarola*, Cassa di Risparmio di Imola, 1962, pp. 34-35; RENATO ROLI, *Giovanni de Vecchi (I-II)*, «Arte Antica e Moderna», n. VIII, 1965, pp. 45-46, pp. 324-334, p. 46; LUIGI GRASSI, *Aspetti della pittura italiana fra manierismo e controriforma*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 18-20; ANTONIO PINELLI, *Pittura e controriforma. "Convenienza" e misticismo in Giovanni de' Vecchi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. VI, 1977, pp. 49-85, pp. 51-52; ANNA LO BIANCO, voce *Blocklandt van Montfoort, Anthonie*, in *La Pittura in Italia, Il Cinquecento*, tomo secondo, Milano, Electa, 1992, p. 649; CLARE ROBERTSON, *Il Gran Cardinale, Alessandro Farnese, Patron of the arts*, Yale University Press, 1992, pp. 203-206; 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, pp. 1152-1154; 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.

⁵ Si sono avute reazioni scettiche da parte di: INGRID JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort*, Köln, 1960, p. 43, nota 6; HAROLD WETHEY, *El Greco and His School*, volume I, Princeton University Press, 1962, p. 29; SYDNEY FREEDBERG, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna, Nuova Silvana Editoriale, 1988, (ed. originale *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, Penguin, 1970), pp. 784-785, nota 30 a pp. 809-810; FERNANDO MARIAS – AGUSTIN BUSTAMANTE, *Las Ideas Artísticas de El Greco*, Madrid, Edición Catedra, 1981, pp. 214-217; 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, p. 196.

verificare il significato e il valore della 'fiammata mistica' allo stato attuale degli studi, attraversando la relativa bibliografia sul tema dell'arte della Controriforma, aggiornata a sessant'anni dalla pubblicazione di *Pittura e Controriforma* nel 1957. Nello studio non si è preso in considerazione un singolo artista, mirando ad una monografia dedicata ad una sola figura, ma ci si è concentrati su un determinato snodo che includesse, oltre a Blocklandt, El Greco e de' Vecchi, altre personalità artistiche vicine al loro incontro del 1572. Si è inoltre indagato sulla committenza del cardinale Farnese e sul complesso contesto storico della prima metà degli anni settanta del Cinquecento. Quel periodo è stato caratterizzato da eventi storici di forte impatto emotivo per la cristianità: la vittoria di Lepanto il 7 ottobre 1571, la strage degli Ugonotti il 24 agosto 1572 e i preparativi per il Giubileo del 1575, indetto dal bolognese Gregorio XIII, Ugo Boncompagni, eletto proprio nel maggio del 1572.

Concentrando la ricerca su un segmento temporale ristretto ma di portata europea, sono state considerate le opere databili fra il 1570 e il 1575 circa di Blocklandt, El Greco e de' Vecchi, allo scopo di effettuare un'analisi comparativa per trovare eventuali elementi in contatto fra i tre pittori, prima e dopo il loro presunto incontro del 1572. Individuare e confrontare le singole opere ha comportato un approfondimento bibliografico piuttosto arduo, dovuto al numero relativamente esiguo di dipinti ascrivibili al lustro prescelto e alle attribuzioni e datazioni, tuttora molto dibattute e incerte. Un'altra difficoltà di questo lavoro è che gli studi sui tre pittori sono in proporzione sbilanciati, vi è poca bibliografia su Blocklandt, di scarsa reperibilità in Italia, mentre è copiosa per il più noto El Greco, anche se sempre poco incentrata sul periodo romano, quello meno documentato e soggetto a congetture e, infine, Giovanni de' Vecchi è stato trattato esclusivamente da studi italiani e spesso in un periodo più tardo rispetto a quello di questa ricerca.

Una prima opera di Blocklandt, il più anziano e meno noto dei tre artisti, è l'*Adorazione dei pastori* di Amsterdam (*fig. 1*). Acquisita sul mercato solo nel 1987 è stata datata, in mancanza di documentazione, a prima del viaggio di Blocklandt in Italia⁶. Molte opere giovanili di Blocklandt sono andate perdute a causa degli attacchi iconoclasti, il *Beeldenstorm*, e la sua produzione giovanile, prima del 1572, è quasi sconosciuta⁷.

⁶ 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, la definisce ancora vicina a Frans Floris, maestro di Blocklandt, e di debole concezione.

⁷ W. KLOEK, *Art before iconoclasm: Northern Netherlandish art 1525-1580*, introduzione alla mostra *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam, 1986, pp. 151-155.



Fig. 1, Anthonie Blocklandt, *Adorazione dei pastori*, 1572 ca, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 2, Giulio Clovio, *Adorazione dei pastori*, 1546, *Libro d'ore Farnese*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.69, c. 26r.



Fig. 3, El Greco, *Ritratto di Giulio Clovio*, 1570-1572, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

La forte componente italiana dell'*Adorazione dei pastori* di Blocklandt mi ha indotto invece a pensare che il dipinto sia uno dei primi esiti del pittore dopo il viaggio in Italia. Considerando che Van Mander racconta che Blocklandt era di famiglia nobile, tanto che si faceva accompagnare sempre da un paggio⁸, si rafforza l'idea che possa aver ricevuto un trattamento di particolare riguardo rispetto ai numerosi artisti nordici in visita di formazione a Roma, e che potesse essere stato ospitato da una famiglia nobile.

Una possibile connessione fra l'ambiente farnesiano e Blocklandt è che la composizione di questa *Adorazione dei pastori* di Amsterdam, rimanda a quella presente nell'*Adorazione* miniata da Giulio Clovio nel suo *Libro d'ore Farnese*, realizzato per il cardinale Alessandro nel 1546, e oggi alla Morgan Library di New York (fig. 2)⁹. Blocklandt potrebbe aver visto il manoscritto soggiornando nel palazzo Farnese a Roma, dove avrebbe potuto incontrare El Greco e de' Vecchi, secondo la tesi di Zeri.

Lo stesso *Libro d'ore Farnese* appare nel *Ritratto di Giulio Clovio* (fig. 3), eseguito da El Greco dopo essere stato raccomandato alla corte farnesiana del cardinale Alessandro in una lettera dello stesso Clovio del novembre del 1570¹⁰. Nel quadro, dove il miniatore indica il proprio libro, il cretese dimostra di mantenere un colore prettamente veneto, che, essendo molto originale a Roma, dovette dargli un certo rilievo¹¹.

El Greco rimase per circa un anno e mezzo alla corte farnesiana fino all'estate del 1572, negli stessi mesi in cui Blocklandt passò per Roma. Di questo periodo, oltre al ritratto di Napoli, sono riferiti all'artista cretese altri pochi dipinti. Fra questi, la *Guarigione del Cieco* di Parma (fig. 4), di sicura committenza farnesiana per il presunto ritratto di Alessandro Farnese il duca, che si può scorgere nel gruppo a sinistra dell'episodio. In questo quadro El Greco dimostra di aver

⁸ K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., p. 253.

⁹ MARIA CIONINI VISANI - GRGO GAMULIN, *Miniaturist of the Renaissance, Clovio*, New York, Fine Arts, 1980, p. 46, al f. 26v del libro, cfr. <http://www.themorgan.org/collection/medieval-and-renaissance/manuscript/msm69f26v-27r>.

¹⁰ AMADIO RONCHINI, *Lettere di Giulio Clovio*, «Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria per le province parmensi e modenesi», volume III, 1865, pp. 267-270.

¹¹ Per il quadro cfr. H. WETHEY, *El Greco and His School* cit., pp. 88-89; JOSÈ GUDIOL, *El Greco*, Barcellona, Ediciones Poligrafia, 1982, p. 36, p. 45; C. ROBERTSON, *El Greco and Roman Mannerism*, in *El Greco in Italy and italian art*, catalogo della mostra, a cura di Nicos Hadjinicolaou, Atene, Ioniki Trapeza, 1995, pp. 397-403; PIERLUIGI 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, Electa, 1995, pp. 211-212; GABRIELE FINALDI, *Giulio Clovio*, in *El Greco*, catalogo della mostra, a cura di David Davies, Londra, National Gallery, 2003, pp. 262-263; JOSÈ ALVAREZ LOPERA, *El Greco's Estudio y Catálogo*, volume II, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007, pp. 90-93.



Fig. 4, El Greco, *Guarigione del Cieco*, 1571-1572, Parma, Galleria Nazionale.

Fig. 5, El Greco (attr.), *Paesaggio della fontana*, 1572 ca, Caprarola, sala d'Ercole.



appreso la prospettiva del Rinascimento italiano, inserendo la scena in uno spazio ampio e razionale¹².

A queste date dovrebbe risalire anche il disegno per il paesaggio della *Fontana della sala d'Ercole* nel palazzo Farnese di Caprarola (fig. 5), attribuito a El Greco per il carattere visionario e surreale, che anticiperebbe i paesaggi della maturità spagnola.¹³ Tale attribuzione sarebbe sostenuta dal fatto che il nome di El Greco è presente in una lettera del conte Ludovico Tedeschi, maggiordomo di Caprarola, indirizzata al cardinale Alessandro Farnese e datata il 18 luglio 1572, dove è scritto che «Col pittore greco [El Greco] ho reiterato l'ufficio fatto seco per prima»¹⁴.

La frase è di problematica interpretazione perché non è chiaro se con il termine 'ufficio' si intenda l'incarico per la fontana oppure si alluda al licenziamento di cui si trova traccia in una lettera inviata in precedenza, il 6 luglio 1572, da El Greco al cardinale Alessandro, nella quale il pittore si rammaricava di essere stato licenziato, senza specificarne il motivo¹⁵.

Incarico o licenziamento che sia, non si può escludere che il Theotokopoulos avesse potuto lasciare almeno il disegno preparatorio per la fontana o che avesse potuto terminare il lavoro prima di essere allontanato definitivamente dalla corte.

Nel corso della ricerca si sono approfondite le personalità e i luoghi che avrebbero potuto aiutare l'incontro tra Blocklandt, El Greco e de' Vecchi nel 1572. La residenza farnesiana di Caprarola è risultata di particolare interesse, com'era logico aspettarsi.

La presunta attività di El Greco nella decorazione della sala d'Ercole nell'estate del 1572, è di rilevanza per la teoria di Zeri perché negli stessi mesi è probabile che Blocklandt abbia visitato il cantiere di Caprarola. Il pittore olandese, seguace della maniera di Parmigianino, deve aver guardato all'arte di Jacopo Bertoja, unico testimone dello stile parmense attivo in quel

¹² L'ipotesi di un ritratto di un membro di casa Farnese si deve a ELIZABETH DE GUE TRAPIER, *El Greco in the Farnese Palace*, «Gazette des Beaux Arts», n. LI, 1958, pp. 73-90; è stato identificato con Alessandro Farnese il duca, per confronto con suoi ritratti, da P. LEONE DE CASTRIS, *Guarigione del Cieco*, 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. 248-250.

¹³ L'attribuzione è stata avanzata da MAURIZIO MARINI, *Momenti di Pittura a Caprarola*, in *Caprarola*, a cura di Paolo Portoghesi, Roma, Manfredi, 1996, pp. 43-82, p. 66, note 39-40-41.

¹⁴ La lettera, conservata nell'Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, Inv. no. 116, busta 23, è stata pubblicata per la prima volta da LOREN PARTRIDGE, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, part I, «The Art Bulletin», volume LIII, 1971, pp. 467-486, p. 480, nota 61, ma non viene preso in considerazione il nome di El Greco; è M. MARINI, *Momenti di Pittura a Caprarola* cit., p. 66, note 39-40-41, a legare il pittore greco con il Theotokopoulos.

¹⁵ La lettera è stata ritrovata da ALMUDENA PEREZ DE TUDELA, *A proposito di una lettera inedita di El Greco al cardinale Alessandro Farnese*, in «Aurea Parma», n. LXXXV, 2001, pp. 175-192, ed è conservata nell'Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano Estero, Roma, busta 367.

momento proprio nei cantieri farnesiani di Caprarola e all'oratorio del Gonfalone a Roma. Il Bertoja era impegnato nel 1572 negli affreschi nelle sale adiacenti a quella d'Ercole, che aveva già dipinto nel 1569, con la leggenda della nascita del lago di Vico per mano dell'eroe¹⁶.

Le figure dei pastori affrescate dal Bertoja (fig. 6), nella stessa sala dove vi è la fontana con il paesaggio attribuito a El Greco, devono aver influenzato i pastori di Blocklandt nella sua *Adorazione* di Amsterdam già ricordata.

Il palazzo di Caprarola si configura perciò come uno dei potenziali luoghi di incontro fra El Greco e Blocklandt, i quali avevano in comune un'attrattiva verso l'arte di Parmigianino e, al contempo, una ritrosia verso gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina¹⁷. I due artisti stranieri della 'fiammata mistica' devono aver sentito la necessità di assimilare la potente arte di Michelangelo tramite il filtro di Parmigianino, la cui linea flessuosa è stata rielaborata per alleggerire le pesanti anatomie del Buonarroti.

Se Bertoja a Caprarola può aver fatto emergere delle affinità stilistiche fra El Greco e Blocklandt, una figura da intermediario fra i due potrebbe essere stato il pittore di Malines Hendrick van den Broek, detto Arrigo Fiammingo o Arrigo Paludano, che proprio nel 1572 stava affrescando una *Resurrezione* nella controfacciata della Cappella Sistina (fig. 7)¹⁸.

Arrigo fu allievo di Frans Floris ad Anversa nello stesso periodo in cui lo fu Blocklandt¹⁹, ed è probabile che i due compagni di bottega si siano incontrati a Roma, mentre il legame tra

¹⁶ Per Bertoja a Caprarola cfr. L. PARTRIDGE, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola* cit., pp. 467-486; DIANE DE GRAZIA, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 91-93.

¹⁷ Blocklandt non si dimostrò entusiasta degli affreschi michelangioleschi ed era abile nell'imitare l'arte di Parmigianino cfr. K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., p. 253; 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, pp. 230-231, ricorda che El Greco avrebbe perfino detto che sarebbe stato capace di affrescare meglio il *Giudizio Universale* se fosse stato abbattuto; mentre dalle sue postille scritte a margine della sua copia delle *Vite* vasariane e da quelle nella sua copia del commento di Daniele Barbaro al *De Architectura* di Vitruvio, si comprende come El Greco apprezzasse i disegni di Parmigianino cfr. 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, p. 90, p. 128; F. MARIAS, *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 Marias e José Riello, Roma, Castelvechchi, 2017, pp. 262-264; F. MARIAS - A. 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 Marias e José Riello, Roma, Castelvechchi, 2017, pp. 154-155.

¹⁸ FRANCISCO STASNY, *A note on two frescoes in the Sistine Chapel*, «The Burlington Magazine», n. CXXI, 1979, pp. 777-783.

¹⁹ LUDOVICO GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa, 1567, p. 99, consultabile online: <http://amshistorica.unibo.it/185>.



Fig. 6, Jacopo Bertoja, *Ercole fa scaturire l'acqua dal terreno estraendo la clava*, 1569 ca., Caprarola, sala d'Ercole.



Fig. 7, Hendrick van den Broek, *Resurrezione*, 1572 ca, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Arrigo e El Greco si può intravedere nella difesa che quest'ultimo fece dell'*Adorazione dei magi* dipinta dal fiammingo per la chiesa di San Francesco al Prato a Perugia, che fu criticata negativamente da Vasari²⁰. Si tratta di una postilla tarda quando già El Greco era in Spagna da tempo, che dimostra la sua conoscenza dell'arte di Van den Broek.

Nell'analisi comparativa delle opere di El Greco ascrivibili agli anni italiani, risultano particolarmente interessanti due iconografie ripetute, dove El Greco si confronta con la *Pietà Bandini* di Michelangelo, le *Pietà* di Philadelphia (fig. 8) e dell'Hispanic Society di New York e le due versioni della *Deposizione* (fig. 9) entrambe in collezioni private, dove si avverte una virata stilistica.

Dalle costruzioni razionali e monumentali della *Guarigione del Cieco* a Parma già vista e della *Cacciata dei mercanti dal tempio* di Minneapolis, nate in ambito farnesiano, El Greco passa a quadri di piccolo formato e a carattere devozionale, le suddette *Pietà* e *Deposizioni* caratterizzate da un appiattimento dello spazio, da figure scheggiate e da una drammatica espressività. Questo secondo nucleo di dipinti, eseguiti probabilmente dopo che El Greco fu licenziato dalla corte del cardinale Alessandro nel luglio del 1572, spiega la sua iscrizione alla Corporazione dei pittori di San Luca a Roma nel settembre dello stesso anno²¹ ed è in linea con la 'fiammata mistica' di Zeri. Sono opere di intensa devozione e da datarsi a dopo il 1572, cioè dopo il probabile incontro con Blocklandt.

Lo studio della bibliografia relativa all'unico italiano dei tre artisti, Giovanni de' Vecchi, ha individuato poche opere a lui attribuite nel lustro compreso fra il 1570 e il 1575, che, a loro volta, mostrano pochi elementi in comune con El Greco e Blocklandt, rendendo così il pittore di Borgo Sansepolcro quello meno coinvolto nella teoria di Zeri. De' Vecchi sembrerebbe avvicinarsi alla 'fiammata mistica' nella sua successiva produzione della fine degli anni settanta e agli inizi degli anni ottanta, alcuni anni dopo il presunto incontro del 1572²².

²⁰ X. DE SALAS - F. MARIAS, *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari* cit., p. 101; F. MARIAS, *Le note di El Greco alle Vite di Vasari. Traduzioni e commento* cit., p. 289.

²¹ DOMINGO MARTINEZ DE LA PENA, *El Greco, en la Academia de San Lucas, (el primer documento cierto sobre la estancia del Greco in Italia)*, «Archivo Español de Arte», n. XLV, 1967, pp. 97-105, il pagamento dell'iscrizione è conservato nell'Archivio dell'Accademia di San Luca, *Libro antico degl'Accademici ed aggregati 1535-1653*, folio 62 e 63, corrispondente al 1572.

²² Per una prima ricostruzione del catalogo di Giovanni de' Vecchi cfr. R. ROLI, *Giovanni de' Vecchi (I-II)* cit, pp. 45-46, pp. 324-334; A. PINELLI, *Pittura e controriforma. "Convenienza" e misticismo in Giovanni de' Vecchi*, pp. 49-85; più recentemente de' Vecchi è stato approfondito in diversi interventi da Patrizia Tosini cfr. PATRIZIA TOSINI, *Rivedendo Giovanni de' Vecchi, nuovi dipinti, documenti e precisazioni*, «Storia dell'arte», n. LXXXII, 1994, pp. 303-347; P. TOSINI, *Opere dimenticate di Giovanni de' Vecchi*, «Nuovi Studi. Rivista d'Arte Antica e Moderna», n. XIII 2007, pp. 85-92; P. 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*, a cura di Marco



Fig. 8, El Greco, *Pietà*, 1572-1576, Philadelphia, Museum of Art.



Fig. 9, El Greco, *Deposizione*, 1572-1575, collezione privata.



Fig. 10, Giovanni de' Vecchi, *San Girolamo*, 1573, Roma, Santa Maria in Aracoeli.



Fig. 11, El Greco, *Ritratto di Vincenzo Anastagi*, 1575, New York, Frick Collection.

Soltanto il *San Girolamo* dipinto per la cappella Delfini in Santa Maria in Aracoeli, databile al 1573 (*fig. 10*), nel suo colore insolitamente veneto, da far risalire a Girolamo Muziano²³, insieme alla sua patetica espressività, mostrerebbe un avvicinamento di Giovanni de' Vecchi a quel misticismo pittorico descritto da Federico Zeri.

La ricerca ha anche permesso di rendere più chiara la complessa trama di frequentazioni e di committenze che avrebbero potuto accomunare i tre artisti attorno al 1572.

Si è potuto appurare che il cavaliere di Malta Vincenzo Anastagi, ritratto da El Greco in un dipinto alla Frick Collection di New York nel 1575 (*fig. 11*)²⁴, era cugino di secondo grado di Simonetto Anastagi²⁵, importante collezionista umbro. Simonetto, nella cui raccolta figuravano anche delle *Storie di san Paolo*²⁶ e una *Santa Catherina* di Arrigo Fiammingo, oggi perduti²⁷, ricevette in dono un *Crocifisso* di El Greco nel 1579 dal suo concittadino Ignazio Danti²⁸. Ciò dimostra che Simonetto si era interessato all'arte del cretese, forse, dopo aver visto il ritratto di

Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini, atti della conferenza annuale Renaissance studies of America, (Berlino, 26-28 marzo 2015) *After 1564: Death and Rebirth of Michelangelo in Late Cinquecento*, Roma, De Luca Editori d'arte, 2016, pp. 100-119.

²³ R. ROLI, *Giovanni de' Vecchi (I-II)* cit., pp. 45-46, pp. 324-334, p. 48; A. PINELLI, *Pittura e controriforma. "Convenienza" e misticismo in Giovanni de' Vecchi* cit., pp. 49-85, p. 56.

²⁴ H. WETHEY, *El Greco and His School* cit., pp. 88-89; Wethey in seguito trovò un documento conservato nell'Archivio di Stato di Perugia che attesta la presenza di Vincenzo a Roma nel 1575 per essere stato nominato Sergente Maggiore di Castel Sant'Angelo, citato per la prima volta in *The Frick Collection, an illustrated catalogue*, a cura di Bernice Davidson, volume II, The Frick Collection, New York, 1968, pp. 303-309, Archivio di Stato di Perugia, Privilegi, bolle, brevi e lettere, VII, fogli, n. 89-90; poi discusso in H. 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, p. 175, nota 12; la collocazione del quadro a Roma è stata accettata dalla letteratura successiva cfr. 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, pp. 251-253; J. ALVAREZ LOPERA, *El Greco's Estudio y Catálogo* cit., pp. 97-99, scheda n. 36; eccetto da Lionello Puppi, che afferma invece che Vincenzo Anastagi potrebbe essere stato ritratto dal El Greco a Venezia, ritornatoci prima del definitivo trasferimento in Spagna cfr. LIONELLO PUPPI, *Ancora sul soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco of Crete*, a cura di Nicos Hadjinicolaou, proceedings of the international symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth (Hiraklion, 1 - 5 Settembre 1990), Municipality of Hiraklion, 1995, pp. 251-254.

²⁵ Queste informazioni mi sono state gentilmente comunicate dal Dott. Emilio Ravaioli della Biblioteca Augusta di Perugia, che ringrazio per la sua cortese disponibilità.

²⁶ GIOVANNA SAPORI, *Rapporto preliminare su Simonetto Anastagi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. XXI, 1983, pp. 77-85, p. 79, nota 19 a p. 84.

²⁷ CRISTINA GALASSI, *La casa museo di Simonetto Anastagi*, in *Casa Museo, famiglie proprietarie e loro collezioni d'arte, esperienze a confronto*, a cura di Ruggero Ranieri, atti del convegno (Perugia, 18-19-20 aprile 2012), Quaderni della Fondazione Ruggeri di Sorbello, n. II, 2013-2014, Bologna, Pendragon, 2014, pp. 283-304, pp. 299-300.

²⁸ G. SAPORI, *Rapporto preliminare su Simonetto Anastagi* cit., pp. 77-85, p. 79, nota 19 a p. 84.

suo cugino Vincenzo del 1575. Essendo però El Greco partito per la Spagna all'incirca poco dopo, Simonetto si sarà adoperato per cercare le opere ancora circolanti in Italia.

A sua volta Simonetto Anastagi sarebbe stato in contatto con Antonio II Brancaloni, il cui ritratto è stato recentemente attribuito ad El Greco da Lionello Puppi. Il quadro sarebbe stato realizzato attorno al 1570 quando El Greco si dirigeva verso Roma²⁹.

Un'altra importante figura che si inserisce nel momento del presunto incontro nel 1572, è quella del teologo spagnolo Benito Arias Montano, cappellano del re Filippo II che lo nominò bibliotecario dell'Escorial. Egli realizzò le scritte che accompagnano ciascuna delle dieci *Sibille* stampate da Philippe Galle nel 1575 su disegno di Blocklandt.

Arias Montano, esponente spagnolo dell'età della Controriforma, 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 francese Christoph Plantin, il quale era in contatto con l'incisore Philippe Galle³⁰. Arias Montano viaggiò a Roma almeno due volte nella prima metà degli anni settanta del XVI secolo, ed è stato considerato un possibile tramite di El Greco per la Spagna, dato che conosceva sia Giulio Clovio sia Luis de Castilla, figlio del decano della Cattedrale di Toledo, dove il cretese esordì nel 1577 con l'*Espolio*³¹. Il teologo spagnolo dovette scendere una prima volta a Roma nel 1572 per difendere il suo operato della *Biblia polyglotta* di fronte alla commissione papale, che aveva sollevato molte obiezioni di carattere dottrinale.³² Difatti nell'estate di quell'anno Gregorio XIII scrisse un breve di ringraziamento a Filippo II, per aver fatto portare la *Biblia Polyglota* dal teologo spagnolo, il

²⁹ L. PUPPI, *Il pittore nel suo labirinto*, in *El Greco in Italia*, a cura di Lionello Puppi, catalogo della mostra (Treviso), Saggi, Milano, Skira, 2015, pp. 37-54, pp. 44-45; L. 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. 188-20, pp. 192-197.

³⁰ BERNARD REKERS, *Benito Arias Montano*, London, The Warburg institute, University of London, Leiden, E.J. Brill, 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 *Biblia polyglotta* fu malvista dalle dall'inquisizione spagnola, incontrando 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.

³¹ XAVIER BRAY, scheda, in *El Greco*, a cura di David Davies, catalogo della mostra (Londra-New York), Londra, National Gallery, 2003, pp. 264-265; J. ALVAREZ LOPERA, *El Greco's Estudio y Catálogo* cit., p. 91, che menziona anche Fulvio Orsini fra le conoscenze romane di Arias Montano; ANTONIO CICERI, *La Guarigione del Cieco nato (Gv9) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio*, a cura di Lionello Puppi, catalogo della mostra (Treviso), saggi, Milano, Ginevra, Skira, 2015, pp. 171-183, p. 171 che segnala che Arias Montano aveva studiato il tema della Guarigione del cieco, dipinta da El Greco in tre versioni, fra cui quella della Galleria Nazionale di Parma, di sicura committenza farnesiana.

³² B. REKERS, *Benito Arias Montano* cit., pp. 56-57.

23 agosto 1572³³. Arias Montano potrebbe, durante il suo soggiorno nelle Fiandre, aver conosciuto Blocklandt tramite Philippe Galle ed esser entrato in contatto con El Greco nel suo viaggio a Roma nell'estate del 1572, incontrandosi, forse, anche con Blocklandt, presente negli stessi mesi. Inoltre Philippe Galle 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, maestro di Blocklandt. Quando Arias Montano scese a Roma nel 1575 per la seconda volta per confrontarsi di nuovo 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 stampe³⁴ forse, proprio questa serie di *Sibille*.

La ricerca ha quindi implicato un allargamento della 'fiammata mistica' di Zeri che può essere considerata ancora oggi un'utile chiave di lettura del complesso rapporto fra arte e fede, includendo altre personalità artistiche, come Jacopo Bertoja e Arrigo Fiammingo, e altri personaggi vicini come gli Anastagi e Benito Arias Montano. Si è inteso il concetto di monografia non come studio di un singolo artista, secondo la tradizione più frequentata dagli studi non solo italiani, ma per affrontare, tramite l'analisi comparativa delle opere, un segmento temporale di alto spessore significativo e in cui si trovano coinvolti più artisti.

³³ 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 Päpstlichen 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)*, pp. 200-201, nota 1.

³⁴ B. REKERS, *Benito Arias Montano* cit., pp. 5, 75, 78, collezionava strumentazioni scientifiche, dipinti di Frans Floris, mappe di Ortelio e incisioni di Philippe Galle, che gli inviò alcune sue stampe quando Arias Montano era a Roma nel 1575.