

## ANTHONIE BLOCKLANDT E L'ITALIA

Guido Checchi

Tra gli studi dedicati agli artisti nordici, fiamminghi e olandesi, che viaggiarono in Italia nel Cinquecento, uno degli artisti meno indagati risulta essere Anthonie Blocklandt van Montfoort (1532/1533-1583).

Secondo Karel van Mander, il suo primo biografo, Blocklandt era un pittore di origine nobile, appartenente alla casata dei baroni e visconti di Montfoort, un feudo vicino a Utrecht. Nato nel 1532, imparò i rudimenti dell'arte prima dallo zio Hendrick Sweersz e poi, dal 1550 al 1552, ad Anversa nella bottega di Frans Floris. L'autore del *Schilderboeck* racconta inoltre che buona parte dei dipinti di Blocklandt andarono perduti a causa dei disordini iconoclasti<sup>1</sup>. L'artista decise di scendere in Italia in compagnia di un orafo di Delft, la cui identità è rimasta ignota, dall'aprile al settembre 1572:

desiderando da sempre, contemplare i massimamente celebri lavori romani e italiani - le opere antiche, le pitture e altre belle cose - si decise finalmente a intraprendere il viaggio, in compagnia di un orafo di Delft, partendo nel medesimo periodo in cui il Duca Van der Marck giunse a Den Briel, nel 1572, ai primi di aprile. 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. In tutto, egli vi rimase circa sei mesi, poiché nel settembre successivo era già rientrato a casa<sup>2</sup>.

L'artista di Montfoort non sembrò «entusiasta» nei confronti degli affreschi sistini di Michelangelo e Van Mander lo giustifica spiegando che le opere del maestro toscano necessitano di più tempo per essere comprese. Invece avrebbe ammirato «I volti delle sue figure femminili,

---

<sup>1</sup> 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, pp. 252-253. Van Mander scrive 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 classe dirigente locale; già nel 1588 HADRIANUS JUNIUS, *Batavia*, (1588), a cura di Nico de Glas, Hilversum, Verloren, 2011, p. 200, scriveva che i Montfoort erano di origine nobile e possedevano un feudo nella omonima cittadina nei dintorni di Utrecht.

<sup>2</sup> K. VAN MANDER, (*Schilder-Boeck, 1604*), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., p. 254.

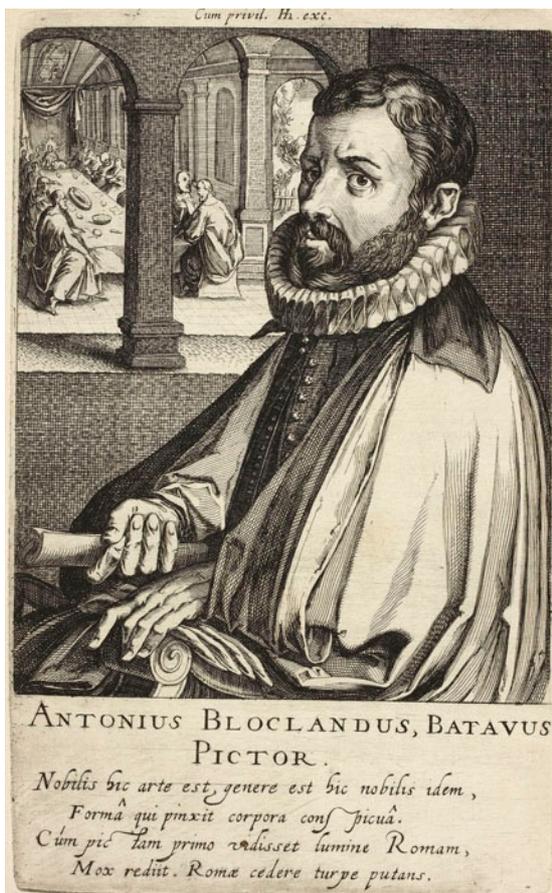


Fig. 1, *Ritratto di Anthonie Blocklandt*, acquaforte, 20,3x12,4 cm, in *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris Effigies*, L'Aia, Hendrick Hondius, 1610.

specialmente di profilo, [che] rivelano la sua profonda conoscenza dell'arte di Parmigianino, da lui imitata assai bene».

Dalla vita di Van Mander subito emergono i due poli stilistici entro cui si cala l'esperienza italiana di Blocklandt: da un lato un Michelangelo cercato ma poco inteso, dall'altro lato un Parmigianino profondamente accolto come seducente.

A conclusione, il biografo riferisce che Blocklandt, dopo il viaggio in Italia, si trasferì a Utrecht dove si sposò ed ebbe tre figli; morì nel 1583 all'età di quarantanove anni<sup>3</sup> e fu sepolto nel convento di Santa Caterina a Utrecht; ebbe molti allievi e garzoni, fra i quali il ritrattista Adrian van Cluyt e Michiel Miereveldt<sup>4</sup>.

La ritrosia di Blocklandt verso Michelangelo, riferita da Van Mander, trova eco, pochi anni dopo, nell'espressione *Romae cedere turpe putans* che compare nella scritta in latino alla base del ritratto a

stampa che raffigura Anthonie Blocklandt (fig. 1). Il ritratto è inciso nelle *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris Effigies*, edito da Hendrick Hondius nel 1610<sup>5</sup>, continuazione dell'opera omonima di Dominicus Lampsonius del 1572, e la scritta in latino tradotta riferisce:

<sup>3</sup> Van Mander scrive che Blocklandt nacque nel 1532 e morì nel 1583 a 49 anni, contraddicendosi da solo: se morì a 49 anni, il pittore doveva essere nato attorno al 1534, oppure quando morì nel 1583 ne aveva circa 51; INGRID JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort*, Köln, 1960, pp. 9-12, prende in considerazione una medaglia conosciuta nel 1560 da Steven van Heerwijk raffigurante di profilo Blocklandt che riporta la data di nascita al 1533-1534.

<sup>4</sup> K. VAN MANDER, (*Schilder-Boeck*, 1604), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., pp. 254-255.

<sup>5</sup> HENDRICK HONDIUS, *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris Effigies*, 1610, consultabile online: <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/34.html>. Il disegno del ritratto è attribuito a Simon Frisius e inciso ad acquaforte da Hondius. Nello sfondo a sinistra appare in uno scorcio in diagonale un' *Ultima Cena*, che presenta una composizione diversa da quella disegnata da Blocklandt e incisa nel 1571 da Philippe Galle, cfr. *The Illustrated Bartsch*, a cura di Walter Strauss e John Spike, New York, Abaris books, vol. 26, 1978, p. 41. Dalla stampa è poi stata tratta un' *Ultima Cena* su tavola riferibile ad un anonimo seguace cfr. *De Schilderij 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, p. 34; anche nel sito del museo la tavola viene datata attorno al 1575 e viene assegnata con riserve a Blocklandt cfr. <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/7987/?q=Anthonie+Blocklandt+van+Montfoort&f=maker>

Anthonie Blocklandt pittore Batavo

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<sup>6</sup>.

Nel XX secolo, dopo un momento di scarsa considerazione<sup>7</sup>, la personalità artistica di Blocklandt è stata rivalutata dagli studi stranieri, a partire da Frederick Antal, in relazione al suo importante contributo allo sviluppo del manierismo nordico.<sup>8</sup> Nel tempo sono state confermate le informazioni biografiche di Van Mander<sup>9</sup> e si è sottolineato come l'elegante stile di Blocklandt, desunto da Parmigianino, abbia avuto un largo seguito nella pittura olandese del tardo XVI secolo<sup>10</sup>, in special modo grazie alle incisioni di Hendrick Goltzius e di Philippe Galle<sup>11</sup>, che influenzarono pittori

<sup>6</sup> Questo atteggiamento di disagio dell'artista olandese ricorre anche nelle fonti successive, che riportano le stesse informazioni di Van Mander, con piccole varianti poco significative, JOACHIM VON SANDRART, *Teutsche Academie der edlen bau, bild und mahlerey-kunste*, Norimberga, 1675-1679, ristampa anastatica, a cura di Christian Klemm, Nördlingen, Alfons Uhl, 1994, pp. 266-267; e il primo italiano a parlare dell'artista olandese FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua...*, 1681, ristampa anastatica Eurografica s.p.a., Firenze, 1994, dell'edizione di Batelli e Compagni, vol. II, Firenze, 1846, pp. 611-614.

<sup>7</sup> GODFRIEDUS HOOGEWERFF, *Nederlandsche Schilders in Itali in de XVI eeuw (de gheschiedenis van het de romanisme)*, Utrecht, Oosthoek, 1912, pp. 118-120, Blocklandt venne giudicato negativamente da Hoogewerff perché caratterizzato da un romanismo povero di invenzione e di espressione.

<sup>8</sup> 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. 101-104.

<sup>9</sup> Sono importanti le scoperte di INGRID JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort*, Köln, 1960, pp. 5-15, che negli archivi di Utrecht ha trovato le date della morte dell'artista, la sua iscrizione alla Gilde dei pittori, il matrimonio, il numero dei figli.

<sup>10</sup> GERT VON OSTEN-HORST VON DER VEY, *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands: 1500-1600*, London, Penguins, 1969, p. 295; PAUL PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi Editore, 1970, pp. 239-240; KAREL BOON, *Attraverso il Cinquecento Neerlandese, disegni della collezione Frits Lugt*, a cura di Karel Boon, catalogo della mostra (Firenze-Parigi, 1980), Parigi, Institut Néerlandais; Firenze, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'arte, 1980, p. 36.

<sup>11</sup> *Dutch Mannerism, Apogee and Epilogue*, con introduzione di Wolfgang Stechow, catalogo della mostra (Poughkeepsie, 1970), New York, Vassar College Art Gallery, 1970, pp. 7-9; HUIGEN LEEFLANG, *Various Manners of the best masters, Prints and Drawings 1575-1585*, in *Hendrick Goltzius (1558-1617), Drawings, Prints and Paintings*, a cura di Huigen Leeftlang e di Ger Luijten, catalogo della mostra (Amsterdam-New York-Toledo, Ohio, 2003-2004), Waanders Publisher, 2003, pp. 33-55, pp. 37-38, le figure leggere e affusolate di Blocklandt devono essere state apprezzate, se confrontate con le pesanti anatomie michelangiottesche di Maarten van Heemskerck, e sono state il modello per le composizioni di Hendrick Goltzius.

come Abraham Bloemaert, l'allievo Michiel Miereveldt, Joachim Wtwael e lo stesso Goltzius nella sua attività di pittore<sup>12</sup>.

In Italia Blocklandt è artista poco noto<sup>13</sup>. Alcune sue opere sono state esposte nella mostra *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, tenuta a Roma nel 1995: *I quattro Evangelisti*, conservati a Utrecht e la *Venere e Cupido*, oggi a Praga, in Národní Galerie<sup>14</sup>.

Fin dal 1957 Federico Zeri rifletteva sul soggiorno romano di Blocklandt e lo inseriva, insieme con El Greco e Giovanni de'Vecchi, in quella congiuntura di accensione religiosa e stilistica da lui definita «fiammata mistica», avviata nel 1572, nei dintorni della corte del cardinale Alessandro Farnese<sup>15</sup>. Ma il viaggio di Blocklandt in Italia del 1572, in special modo il soggiorno a Roma -cui gli studi, anche i più recenti, danno fiducia- non è documentato e i rapporti del pittore con l'arte italiana si possono solo intravedere dall'analisi stilistica delle opere databili intorno o vicine al 1572<sup>16</sup>.

In questa direzione assume speciale risalto l'*Adorazione dei pastori* di Amsterdam (fig. 2). Dopo il suo ingresso nel museo nel 1987<sup>17</sup>, la pala fu identificata come una delle poche opere giovanili di Blocklandt, anteriori al viaggio del 1572<sup>18</sup>, scampata alla furia iconoclasta del *Beeldenstorm*<sup>19</sup>, ma

<sup>12</sup> 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, catalogo della mostra (Delft, 1996), Zwolle, Wanders Publishers, Delft, Stedelijke Museum het Prinsenhof, 1996, p. 21; 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, p. 250; KARL JOHNS, *Imitation and Invention in figure studies by Anthonie Blocklandt*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano, Electa, 2000, pp. 272-274; NORIE LIPMANN, *Blocklandt Anthonie*, in "Dizionario dei Pittori", tomo I, in *La Pittura in Europa*, Milano, Electa, 2002, pp. 93-94; ELISABETH DE BIEVRE, *Dutch Art and Urban Cultures 1200-1700*, Yale University Press, New Haven ND London, 2015, p. 376.

<sup>13</sup> Se ne trova solo una menzione in MARCO COLLARETA, *Arte in Europa 1500-1570*, Torino, Utet, 1998, pp. 198-199.

<sup>14</sup> WOUTER KLOEK, *Anthonie Blocklandt van Montfoort*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, catalogo della mostra (Roma, Bruxelles, 1995), Milano, Skira, 1995, pp. 79-82.

<sup>15</sup> FEDERICO ZERI, *Pittura e Controriforma, L' arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 55-57.

<sup>16</sup> HUYGEN VAN MEYER, schede, in *Kunst Voor den Beeldenstorm-Noordnederlandse kunst 1525-1580*, a cura di J.P. Filedt Kok, catalogo della mostra (Amsterdam, 1986), Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, pp. 424-425, che vede nelle figure della Vergine e dell'Angelo nell'*Annunciazione*, incisa da Philippe Galle, una conoscenza di Blocklandt degli affreschi di Salviati a palazzo Farnese. Questa conoscenza risulta però generica dato che non si trovano particolari o posizioni nell'*Annunciazione* ripresi in maniera letterale dal ciclo romano, cfr: LUISA MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma, Leonardo-de Luca, 1992, pp. 112-113.

<sup>17</sup> Stando alle informazioni presenti sul sito del museo <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-4849>, la tavola è stata acquisita nel maggio del 1987 da Elisabeth Verheyen Dockx ed era già stata data in precedenza alla scuola italiana, poi attribuita a Pieter Aertsen e a Maarten van Heemskerck. L'*Adorazione* è stata pubblicata per la prima volta in «Bulletin van het Rijksmuseum», n. XXXVI, 1988, p. 457; *All the Paintings of the Rijksmuseum, a completely illustrated catalogue, First Supplement: 1976-1991*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1992, p. 43.

<sup>18</sup> WOUTER KLOEK, voce *Anthonie Blocklandt van Montfoort*, in "The Dictionary of Art", a cura di Jane Turner, New York-London, Grove-Mc Millan, 1996, vol. 4, pp. 79-82, che definisce la pala ancora vicina al maestro Frans Floris e troppo debole di concezione.

<sup>19</sup> K.VAN MANDER, (*Schilder-Boeck, 1604*), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., p. 255.



Fig. 2, Anthonie Blocklandt, *Adorazione dei pastori*, 1572-1573 ca., Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n. 4049.

non è stata mai stata studiata in modo approfondito. Ad un'osservazione attenta il dipinto si rivela denso di riferimenti, molti dei quali portano all'arte italiana. L'architettura della scena sacra rinvia al maestro di Blocklandt, Frans Floris, in particolare alla sua *Sacra Famiglia* in collezione privata a Berlino<sup>20</sup>, e richiama le rovine antiche e le arcate della Roma Antica incise da Hieronymus Cock nel suo *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta* edito nel 1551<sup>21</sup>.

Nel quadro di Amsterdam si trova conferma della predilezione di Blocklandt per Parmigianino. Difatti il disegno con l'*Adorazione dei pastori* (fig. 3) del Mazzola, inciso da Iacopo Caraglio,<sup>22</sup> presenta a sinistra un pastore inchinato in avanti che si sta togliendo il cappello in segno di

<sup>20</sup> MAX FRIEDLÄNDER, *Antonis Mor and his contemporaries*, vol. XIII, in *Early Netherlandish paintings*, Brussels, Sijthoff La connaissance, 1975, (ed. originale, *Altniederländische Malerei*, Leyden, Sijthoff, Uitgeversmij, 1936), tavola 72, fig. 135, Berlino, collezione Grzimek. Questa *Sacra Famiglia* è una rielaborazione della *Sacra Famiglia di Francesco I* di Raffaello, oggi al Louvre.

<sup>21</sup> PETER FUHRING, *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta vivis prospectibus*, in *Hieronymus Cock, The Renaissance in Print*, a cura di Joris van Grieken, Ger Luijten, Jan Van Der Stock, New Haven-London, catalogo della mostra (Lovanio, Parigi, 2013), Yale University Press, 2013, pp. 90-95.

<sup>22</sup> *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 28, 1995, p. 80; GRAZIA MARIA RUBEIS, scheda, in *Parmigianino Tradotto, La fortuna di Francesco Mazzola nella riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, a cura di Massimo Mussini e Grazia Maria de Rubeis, catalogo della mostra, (Parma, 2003), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 63-64; DAVID FRANKLIN, *The Art of Parmigianino*, Yale University Press, New Haven, 2003, pp. 131-136.



Fig. 3, Parmigianino, *Adorazione dei pastori*, Weimar, Graphische Sammlung.

riverenza, la cui posa è ripresa dall'artista olandese per la figura seduta a sinistra, con il piede sopra il cestino, in atto di indicare Gesù Bambino. È da notare però che la figura di questo pastore inchinato ha il verso del disegno di Parmigianino a Weimar e non quello in controparte della stampa di Caraglio, facendo pensare che il pittore olandese abbia conosciuto la composizione del Parmigianino tramite qualche altra fonte.

Si evidenziano anche rimandi all'*Adorazione* miniata da Giulio Clovio nel 1546 nel *Libro d'ore* (fig. 4), realizzato per il cardinale Alessandro Farnese, oggi a New York presso la Pierpont Morgan Library, che nel 1572 si trovava nel suo palazzo a Roma<sup>23</sup>. Dalla miniatura di Clovio derivano, nel quadro di Amsterdam, la figura del pastore che si appoggia sul bastone, il vecchio san Giuseppe con la barba bianca, accanto all'asino, e il gruppo dei pastori che parlano sulla destra. Queste assonanze fanno pensare che Blocklandt possa aver consultato il *Libro d'ore* durante la sua permanenza a Roma, testimoniata da Van Mander, e che la sua *Adorazione dei pastori* sia stata eseguita dopo il viaggio in Italia del 1572.

<sup>23</sup> MARIA CIONINI VISANI-GRGO GAMULIN, *Miniaturist of the Renaissance, Clovio*, New York, Fine Arts, 1980, p. 46; consultabile on-line: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/15/77250>, c. v 26.



Fig. 4, Giulio Clovio, *Adorazione dei pastori*, 1546, nel *Libro d'ore Farnese*, f. 26, New York, Pierpont Morgan Library.

La figura del pastore, in primo piano a sinistra nel quadro di Amsterdam, sembra essere stata ben meditata dall'artista, in quanto debitrice di altri esempi successivi alla miniatura di Clovio. Il pastore che si appoggia al bastone sembra prendere a modello il san Giuseppe inciso, in una posizione simile, nell'*Adorazione dei pastori*, datata dopo il 1555, di Andrea Schiavone, al quale Blocklandt deve essersi certamente interessato, in quanto seguace di Parmigianino<sup>24</sup>. Questa particolare figura si ritrova anche in un'acquaforte raffigurante il *Sermone di San Giovanni Battista*, del 1558 (fig. 5), parte di una serie narrante la storia del santo predicatore edita da Hans Liefrinck<sup>25</sup>,

<sup>24</sup> FRANCIS RICHARDSON, *Andrea Schiavone*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 81, scheda n. 6, p. 184, nella stampa appare 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; GIANVITTORIO DILLON, scheda, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, a cura di Rodolfo Pallucchini, catalogo della mostra, (Venezia, 1981), Milano, Electa, 1981, 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 21,4x32,7 cm.

<sup>25</sup> Hans, figlio di Willem, nacque attorno al 1518 forse ad Augusta come il padre, ma fu attivo ad Anversa fino a quando morì nel 1573, cfr. JETTY VAN DER STERRE, voce *Liefrinck*, in "The Dictionary of Art", cit., pp. 342-343.



Fig. 5, Hans Liefrinck da Jan Swart van Groningen, *Sermone di San Giovanni Battista*, 1558, dalla serie *La storia di San Giovanni Battista*, Amsterdam, Rijksprentenkabinett.

la cui bottega, come riferisce Vasari<sup>26</sup>, era in rivalità con quella di Hieronymus Cock<sup>27</sup>. Il disegno della serie si deve all'olandese Jan Swart van Groningen, pittore e incisore, che collaborò con Liefrinck a partire dal 1533. Della produzione di Swart rimane poco<sup>28</sup> ma Van Mander racconta che il pittore ebbe modo di visitare l'Italia e che i suoi dipinti ricordano quelli del romanista Jan Van Scorel<sup>29</sup>. Nella stampa con il *Sermone di San Giovanni Battista* compare sulla destra una figura appoggiata su un bastone molto vicina a quella nel quadro di Blocklandt.

Il pittore di Montfoort deve essersi perciò basato su questi modelli italiani o italianizzanti per il suo pastore nell'*Adorazione* ad Amsterdam.

Sempre in riferimento al viaggio in Italia, per il pastore e per le altre figure dell'*Adorazione* di Blocklandt, appare un legame stilistico con i pastori del lago di Vico affrescati da Jacopo Zanguidi,

<sup>26</sup> «E mentre che Liè Frynch [Hans Liefrinck] a sua concorrenza [Hieronymus Cock], fece in dieci carte la vita e la morte di san Giovanni Battista» dalla vita di Marcantonio e di altri intagliatori di stampe in GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (1568), a cura di Paola della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, note e bibliografia a cura di Giovanni Previtali e Paola Ceschi, Milano, Edizioni per il club del libro, 1964, vol. 5, p. 218.

<sup>27</sup> La stampa di Liefrinck con il pastore è recentemente apparsa in JAN VAN DER STOCK, *Hieronymus Cock and Volcxken diericx, print publishers in Antwerp*, in *Hieronymus Cock, The Renaissance in Print* cit., pp. 14-21, fig. 5 p. 15, ed è conservata al Rijksprentenkabinett di Amsterdam.

<sup>28</sup> ELLEN KONOWITZ, voce *Swart (van Groningen), Jan*, in "The Dictionary of Art", vol. 30, cit., pp. 61-62

<sup>29</sup> K. VAN MANDER, *Schilder-Boeck, 1604*, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., p. 185.



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

detto il Bertoja, nel 1569 nella volta della sala d'Ercole in palazzo Farnese a Caprarola, nell'episodio raffigurante *Ercole che estraee la sua clava dal terreno, facendo sgorgare una sorgente* (fig. 6)<sup>30</sup>. Il cantiere pittorico di Caprarola è sempre stato considerato un importante punto d'incontro fra artisti italiani e nordici, e il linguaggio che vi fu elaborato, molto suggestionato da Parmigianino attraverso gli emiliani Bertoja e Raffaellino da Reggio e il fiammingo Bartholomeus Spranger (attivo proprio nella sala d'Ercole<sup>31</sup>), ebbe grande influenza nello sviluppo della pittura nordica del tardo XVI secolo<sup>32</sup>. Come si è già pensato<sup>33</sup>, Blocklandt ebbe forse occasione di visitare il cantiere farnesiano di Caprarola nel 1572 e di conoscere da vicino le pitture del

parmense Bertoja, unico testimone dell'arte di Parmigianino allora operante a Caprarola e a Roma.

Il legame con lo Zanguidi ritorna una seconda volta in un suo disegno, raffigurante una scena

<sup>30</sup> LOREN PARTRIDGE, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, part I*, «The Art Bulletin», vol. LIII, 1971, pp. 467-486; DIANE DE GRAZIA, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 81-83; l'iconografia di Ercole che fa nascere il lago di Vico, feudo farnesiano, fa anche riferimento ai lavori di approvvigionamento idrico fatti eseguire dal cardinale Alessandro.

<sup>31</sup> Il pagamento a Spranger per lavori effettuati nella sala d'Ercole è in un documento dell'Archivio di Stato di Napoli, *Archivio Farnesiano*, fasc. 2096, f. 213, ritrovato da CLARE ROBERTSON, *The artistic patronage of Cardinal Alessandro Farnese, (1520-1589)*, Phd Thesis, Londra, Warburg Institute, 1986, p. 123, nota 115 e pubblicato in C. ROBERTSON, *Il Gran Cardinale, Alessandro Farnese, Patron of the arts*, Yale University Press, 1992, pp. 111, 256 nota 179.

<sup>32</sup> F. ANTAL, *Il problema del Manierismo nei Paesi Bassi* cit. pp. 83-84, che vede negli affreschi della sala degli Angeli e nella sala di Giacobbe i caratteri che avrebbero influenzato il manierismo di Utrecht e di Haarlem a venire; l'importanza del cantiere pittorico di Caprarola per gli artisti nordici è poi sempre stato ribadito dalla storiografia successiva cfr. ITALO FALDI, *Gli affreschi di Caprarola*, Cassa di Risparmio di Imola, 1962, p. 9; LUIGI GRASSI, *Aspetti della pittura italiana fra manierismo e controriforma*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 130; FIORELLA SRICCHIA SANTORO, *Arte Italiana e Arte Straniera*, in *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte prima, vol. III, Torino, Einaudi, 1979, pp. 71-156, pp. 128-129; ALESSANDRO ZUCCARI, *La pittura a Roma attorno ai giubilei del 1550 e del 1575*, in *I giubilei, Roma, il sogno dei pellegrini*, Firenze, Giunti-Roma, BNL, 1999, pp. 222-241, p. 231.

<sup>33</sup> I. JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort* cit., p. 43, nota 6, il cantiere pittorico di Caprarola non poteva non attrarre l'artista che, di passaggio a Roma, probabilmente lo visitò.

mitologica, datato fra il 1568 e il 1572, e probabile studio per gli affreschi di Caprarola<sup>34</sup>. Nel foglio compare una figura appoggiata su un bastone, che potrebbe aver ispirato il pastore nel quadro di Amsterdam.

Ci sono dunque nell'*Adorazione dei pastori* di Blocklandt molti caratteri stilistici e compositivi che suggeriscono un'esecuzione subito successiva al viaggio in Italia del 1572.

Testimonia il contatto di Blocklandt con l'arte italiana anche la serie di disegni ad olio con *I quattro Evangelisti* (figg. 7-10), apparsi per la prima volta nel 1967<sup>35</sup> e acquistati dal museo di Utrecht nell'anno seguente<sup>36</sup>. La nuvola su cui poggia *San Luca* presenta il monogramma del pittore e l'anno '1574'<sup>37</sup>, facendo datare la serie dopo il soggiorno italiano. I quattro disegni di forma ovale devono essere stati realizzati per la traduzione a stampa di Philippe Galle<sup>38</sup>, come hanno fatto pensare il *San Matteo* e il *San Giovanni* che sono stati raffigurati con la penna impugnata nella loro mano sinistra, per poi essere rivoltati in controparte nelle incisioni. I quattro santi di Blocklandt sono accompagnati dai loro attributi tradizionali: 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<sup>39</sup>, mentre la loro posizione sulle nuvole segue l'esempio degli *Evangelisti* incisi da Agostino Veneziano su disegno di Giulio Romano<sup>40</sup>. È stata la particolare tecnica ad olio ad essere discussa nella mostra *Fiamminghi a Roma*, dove gli ovali furono esposti. Blocklandt la adottò per esprimere al meglio in questa serie il colore e la luce, rimandando ad ascendenze veneziane<sup>41</sup>. Al contempo è stato supposto che l'artista olandese sia rimasto colpito dalla discussione, tipicamente italiana, sul primato del disegno o del colore. Questi quattro fogli ad olio sono firmati e datati perché il pittore di Montfoort li teneva in alta considerazione, e potrebbero essere stati pensati dall'autore non solo come schizzi preparatori ma come opere d'arte autonome. Inoltre un ulteriore frutto del viaggio italiano si nota nel paesaggio, presente nella parte basse degli ovali, contraddistinto da rovine antiche<sup>42</sup>.

---

<sup>34</sup> Il disegno è conservato al Teylers Museum di Haarlem, studiato e riprodotto da D. DE GRAZIA, *Bertoja, Mirola and the Farnese Court* cit., fig. 115, p. 59.

<sup>35</sup> Sotheby's, London, 21-06-1967, n. 65, p. 9.

<sup>36</sup> *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, Schilderkunst tot 1850*, a cura di Lisbeth Helmuus, Utrecht, Centraal Museum, 1999, pp. 641-644.

<sup>37</sup> Sotheby's cit., p. 9.

<sup>38</sup> La quattro stampe di Galle si possono vedere riprodotte in *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 56, 1987, pp. 213-217.

<sup>39</sup> C. LUCASSEN-MACKERT, scheda, in *Kunst Voor den Beeldenstorm*, cit., pp. 424-425. I quattro ovali furono restaurati nel 1969 e sottoposti ad una riflettografia all'infrarosso nel 1983.

<sup>40</sup> Lo segnala I. JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort* cit., pp. 93-96, per le stampe di Giulio Romano cfr. *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 26, 1978, pp. 120-123.

<sup>41</sup> W. KLOEK, *Anthonie Blocklandt van Montfoort*, in *Fiamminghi a Roma* cit., pp. 79-82.

<sup>42</sup> DORIEN TAMIS, scheda, in *Catalogue of Utrecht Museum*, a cura di Liesbeth Helmuus, 2011, pp. 68-72.



Fig. 7, Anthonie Blocklandt, *San Matteo*, 1574, Utrecht, Centraal Museum.



Fig. 8, Anthonie Blocklandt, *San Marco*, 1574, Utrecht, Centraal Museum.



Fig. 9, Anthonie Blocklandt, *San Luca*, 1574, Utrecht, Centraal Museum.



Fig. 10, Anthonie Blocklandt, *San Giovanni*, 1574, Utrecht, Centraal Museum.

La linea curva e flessuosa di Parmigianino è usata per le figure dei *quattro Evangelisti* di Utrecht allo scopo di alleggerire le pesanti anatomie di Michelangelo<sup>43</sup>, verso le quali Blocklandt, come riferisce Van Mander, «non si sarebbe dimostrato entusiasta»<sup>44</sup>. Anche se è già stata notata una vicinanza di *San Giovanni* e di *San Marco* al *Dio Padre* di Michelangelo nella *Creazione* della volta nella Cappella Sistina<sup>45</sup>, non si può ignorare che l'artista di Montfoort dovette meditare sull'opera del Buonarroti.

Le pose degli *Evangelisti* rimandano in maniera chiara alle figure della volta sistina, pur passando per gli esempi grafici di Agostino Veneziano. Quello che sembra fare Blocklandt, in questo caso, è riprendere Michelangelo, non guardando direttamente alle sue opere ma ad esempi a lui ispirati,

<sup>43</sup> W. KLOEK, *Anthonie Blocklandt van Montfoort*, in *Fiamminghi a Roma* cit., pp. 79-82.

<sup>44</sup> K.VAN MANDER, (*Schilder-Boeck*, 1604), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., pp. 254-255.

<sup>45</sup> I. JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort* cit., pp. 93-96.

come se l'olandese avesse avuto bisogno di assimilare l'arte del Buonarroti tramite dei filtri intermedi, per superare il suo sconcerto di fronte a tanta eterodossa e titanica potenza. Anche per il



Fig. 11, Sebastiano del Piombo e Francesco Salviati, *Natività della Vergine*, 1530-1554, Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi.

rapporto con il Padreterno della *Creazione* di Michelangelo, già citata, è più probabile che Blocklandt abbia guardato, soprattutto per la posizione delle gambe degli *Evangelisti Matteo* e *Giovanni*, alla figura del Dio Padre collocata nella parte alta della *Natività della Vergine* di Sebastiano del Piombo, iniziata nel 1530 per la Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (fig. 11), il cui disegno preparatorio si conserva al Museo del Louvre<sup>46</sup>. Sebastiano proprio in quegli anni stava eseguendo degli studi sul Dio creatore della Sistina<sup>47</sup>, ma dopo un iniziale schizzo con la *Natività* senza la parte superiore, oggi a Berlino, avrebbe richiesto a Michelangelo una qualche idea o modello per il Dio Padre, che avrebbe portato alla composizione completa nel foglio di Parigi. Si spiegherebbe così la forte vicinanza del

<sup>46</sup> MICHAEL HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981, pp. 141-143; TULLIA CARRATU', scheda, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma-Berlino, 2008), Milano, Federico Motta, 2008, pp. 226-229. La pala su ardesia 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 dopo la morte del Luciani nel 1547, da Francesco Salviati nelle figure femminili della parte inferiore. Il disegno preparatorio è conservato a Parigi (matita nera, acquerello marrone e biacca su fogli di carta bianca incollati, 76,6x49,3 cm, 1532 ca., Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5050). Questo foglio 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 i giovani angeli senza ali ai lati, rimandano al Buonarroti; più recentemente per la *Natività* di Sebastiano del Piombo si veda COSTANZA BARBIERI, *Agostino Chigi, Sebastiano's First Roman Patron*, in *Michelangelo & Sebastiano*, a cura di Matthias Wivel, catalogo della mostra (Londra, 2017), a cura di Matthias Wivel, Londra, National Gallery Company, 2017, pp. 41-51, pp. 50-51, riguardo al suo significato teologico. La nascita della Vergine Maria, predestinata ad essere la madre di Cristo, e della *Immacolata Concezione*, sono simbolo della salvezza per l'umanità, secondo il testamento di Agostino Chigi.

<sup>47</sup> A Sebastiano è riferibile un disegno (gessetto nero su carta, 30,1x23,7 cm, Royal Collection Her Majesty the Queen Elizabeth II, inv. RL4815) raffigurante *Dio Padre*, studio di quello di Michelangelo nella *Creazione del sole e della luna* della Sistina. Potrebbe essere stato preparatorio per la parte superiore della *Natività della Vergine* in Santa Maria del Popolo, rimasta incompleta nel foglio di Berlino, cfr. PAUL JOANNIDES, scheda, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547* cit., pp. 300-301; e più recentemente MINNA MOORE EDE, scheda, in *Michelangelo & Sebastiano* cit., pp. 210-211.



Fig. 12-13, Philippe Galle da Anthonie Blocklandt, *Sibilla Persica* e *Sibilla Delfica*, 1575, Amsterdam, Rijksprentenkabinett.

Creatore in Santa Maria del Popolo con quello della Sistina<sup>48</sup>. È significativo che Blocklandt abbia rivolto il suo interesse proprio alla figura del Dio Padre di Sebastiano la cui vicinanza a Michelangelo non è solo di superficie, possiamo ipotizzare un suo intervento. Blocklandt si è ricordato del gruppo con il Padreterno nella *Natività della Vergine* di Sebastiano anche alcuni anni dopo il viaggio a Roma nel 1572, non solo negli *Evangelisti* di Utrecht ma anche in molti angeli del *Trittico dell'Assunzione* (Binghen am Rheim, Basilica di San Martino) databile al 1579<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> L'ipotesi si deve a M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, cit., pp. 140-144, che prende in considerazione una lettera del 25 maggio 1532, nella quale Sebastiano chiedeva al maestro un qualche consiglio proprio per un gruppo raffigurante l'Eterno e gli angeli. La lettera pubblicata in *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, vol. III, Firenze, Sansoni Editore, 1973, pp. 405-406, è conservata nell'Archivio Buonarroti a Firenze (IX, n. 494). Hirst inoltre sottolinea come 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; le idee di Hirst sono poi state riprese da PAUL JOANNIDES, scheda, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547* cit., pp. 304-305; per il foglio di Berlino cfr. COSTANZA BARBIERI, scheda, in *Sebastiano del Piombo, 1485-1547* cit., pp. 298-299, la composizione del disegno (matita nera con acquerello marrone e grigio e biacca su carta bluastra, 40,2x28,7 cm, Berlino Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ. 5055) si basa da una xilografia di Dürer di analogo soggetto e presenta la parte inferiore accurata e quella superiore invece appena abbozzata.

<sup>49</sup> Pubblicata in GIORGIO FAGGIN, *Il Manierismo di Haarlem, I Maestri del Colore*, n. 205, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966, tav. I-II; W. KLOEK, *Art before iconoclasm: Northern Netherlandish art 1525-1580*, introduzione alla mostra *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580* cit., pp. 154-155.

È datata 1575 la stampa con la *Sibilla Persica* (fig. 12) ideata da Blocklandt e incisa da Philippe Galle<sup>50</sup>, che fa parte di una serie di dieci Sibille eseguite a ridosso dell'esperienza italiana del 1572, di cui si sono perduti i disegni originali. Gli studi hanno evidenziato come Blocklandt nelle sue *Sibille*, ognuna recante il nome dell'artista in qualità di *inventor*, si sia un po' differenziato dalle iconografie tradizionali<sup>51</sup>, raffigurando le sue figure in un ampio spazio a piena pagina, in paesaggi arricchiti, in alcuni casi, da architetture all'antica. Pur avendo presente le *Allegorie* incise su disegno del suo maestro Frans Floris<sup>52</sup>, Blocklandt mostra chiaramente la conoscenza delle Sibille affrescate da Michelangelo, specie per la sua *Sibilla Delfica* (fig. 13), vicina alla *Persica* della Sistina. Andrebbero aggiunti altri prestiti per la sua *Sibilla Cumana* che è modellata sull'esempio dell'anziana Sant'Anna nella *Madonna del Divino Amore* di Raffaello e della *Madonna della Gatta* di Giulio Romano, entrambe ora nel Museo di Capodimonte a Napoli. Ispirato dall'arte italiana, Blocklandt in queste dieci stampe, più che adattarsi al significato teologico delle Sibille, sembra averne voluto rendere l'aspetto esteriore, grazie all'ausilio della linea di Parmigianino. Le sue figure femminili, elegantemente aggraziate<sup>53</sup>, risultano come alleggerite rispetto ai più poderosi modelli michelangioteschi di partenza.

Nella prima stampa con la *Persica* appare in basso una scritta che reca la firma del religioso spagnolo Benito Arias Montano, a cui si devono anche le altre scritte di ogni sibilla. Arias Montano, bibliotecario dell'Escorial, fu personaggio di spicco nell'età della Controriforma e dal 1568 fu consulente per la redazione della *Bibbia Polyglotta* presso l'editore Christoph Plantin ad Anversa,

<sup>50</sup> *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 56, 1987, pp. 231-240.

<sup>51</sup> I. JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort* cit., pp. 46-50, considera le serie di Sibille sedute sopra un trono nel *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia*, edito a Roma nel 1482, opera di Filippo de Barberi, illustrato da incisioni di un maestro tedesco, consultabile on-line; <https://bildsuche.digitalesammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00092266&pimage=19&v=5p&nav=&l=it>, e il *Promptuarium iconum Insigniorum* edito a Lione nel 1553, consultabile on-line, <http://dlc.mpdl.mpg.de/dlc/view/escidoc:18190:18/recto-verso>, dove le Sibille sono ritratte di profilo secondo il modello numismatico.

<sup>52</sup> In particolare I. JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort* cit., pp. 50-53, vede un'attinenza specifica fra alcune sibille di Blocklandt con le allegorie di Floris incise nel 1560 da Cornelis Cort ed editate da Hieronymus Cock. La *Sibilla Cumea* di Blocklandt rimanda all'allegoria dell'*Astrologia* di Floris, la *Tiburtina* alla *Castità*, l'*Ellespontica* alla *Sobrietà*, la *Delfica* invece ricorda, oltre che Michelangelo, la *Venere delle storie con Plutone e Proserpina*, sempre di Floris, cfr. *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 52, 1986, *Venere*, pp. 213-214, *Astrologia* a p. 263, *Sobrietà* a p. 272, *Castità* a p. 273. Le allegorie di Floris possono aver anche aiutato Blocklandt a conoscere lo stile di Fontainebleau e di Primaticcio, la cui influenza è stata effettivamente ipotizzata, cfr. HANS KAUFFMANN, *Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», n. XLIV, 1923, pp. 189-204, consultabile online: [http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523141572\\_0044|LOG\\_0018&physid=PHYS\\_0184#navi](http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523141572_0044|LOG_0018&physid=PHYS_0184#navi)

<sup>53</sup> I. JOST, *Studien zu Anthonie Blocklandt von Montfoort* cit., pp. 55-60.

dove conobbe anche Philippe Galle.<sup>54</sup> Il religioso, per rispondere alle obiezioni di carattere dottrinale sollevate dalla commissione papale in merito alla sua partecipazione al progetto di Plantin, dovette scendere a Roma nell'estate 1572, quando, il 23 agosto di quell'anno, Gregorio XIII scrisse un breve di ringraziamento a Filippo II, per la *Biblia Polyglotta* portata in dono da Arias Montano.<sup>55</sup>

Non si può escludere che Arias Montano e Blocklandt si fossero già conosciuti nei Paesi Bassi, prima della serie delle *Sibille*, tramite la comune conoscenza di Philippe Galle, e che si siano incontrati a Roma nell'estate del 1572.

Difatti Galle incise vari disegni del pittore olandese<sup>56</sup> e 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<sup>57</sup>, maestro di Blocklandt. Inoltre Arias Montano probabilmente conosceva Giulio Clovio<sup>58</sup> e Fulvio Orsini, bibliotecario del cardinale Alessandro Farnese nel suo palazzo romano<sup>59</sup>, e potrebbe aver aiutato Blocklandt ad accedere alla corte del prelado dov'era conservato il *Libro d'ore*, che l'artista olandese dimostra di conoscere nella sua ricordata *Adorazione dei pastori* di Amsterdam .

Nel 1575 Arias Montano fu richiamato a Roma una seconda volta per confrontarsi nuovamente con l'ostilità della commissione papale, ricevendo molti segni di solidarietà, fra i quali anche quello di Galle che gli inviò le sue ultime stampe<sup>60</sup>, forse, proprio quelle con le *Sibille* alle quali lo stesso

<sup>54</sup> BERNARD REKERS, *Benito Arias Montano*, London, The Warburg institute, University of London, Leiden, E.J. Brill, 1972, pp. 13-15, pp. 52-62, dopo un'iniziale adesione alla repressione del duca d'Alba contro gli iconoclasti eretici, Arias Montano cambiò opinione a causa dell'ostilità dell'inquisizione spagnola verso la *Biblia polyglotta*.

<sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup> Si rimanda alla già citata *Ultima Cena* del 1571, ai *Quattro Evangelisti* e ad altre stampe di Galle cfr. *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 56, 1987.

<sup>57</sup> B. REKERS, *Benito Arias Montano* cit., p. 5 e p. 75, collezionava strumentazioni scientifiche, dipinti di Frans Floris, mappe di Ortelio, incisioni di Galle. Per le opere di Montano illustrate da Galle dal 1572 al 1575 cfr. pp. 187-188.

<sup>58</sup> XAVIER BRAY, scheda, in *El Greco*, a cura di David Davies, catalogo della mostra (Londra-New York, 2003-2004), Londra, National Gallery, 2003, pp. 264-265, dove si ipotizza che Arias Montano, tramite Clovio, possa aver conosciuto El Greco alla corte del cardinale Alessandro ed averlo indirizzato in Spagna; JOSE ALVAREZ LOPERA, *El Greco's Estudio y Catálogo*, I vol., Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007, p. 91; PANAYOTIS IOANNOU, *The Maecenas Alessandro Farnese and the question of his patronage of El Greco*, in *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*, a cura di Nicos Hadjinicolaou, catalogo della mostra (Atene-Heraklion, 2014-2015), Athens, Benaki Museum, 2014, pp. 83-135, p. 133; ANTONIO CICERI, *La Guarigione del Cieco nato (Gv9) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca*, in *El Greco in Italia, metamorfosi di un genio. Saggi*, a cura di Lionello Puppi, Milano, Ginevra, Skira, 2015, pp. 171-183, p. 171, che segnala che Arias Montano studiò l'episodio della Guarigione del Cieco, dipinto da El Greco due volte.

<sup>59</sup> J. ALVAREZ LOPERA, *El Greco's Estudio y Catálogo* I vol. cit., p. 91.

<sup>60</sup> B. REKERS, *Benito Arias Montano* cit., p. 78.

religioso aveva collaborato fornendo le scritte. Rimane incerto se l'abbinamento del nome di ciascuna Sibilla con la relativa immagine a stampa si debba a Blocklandt o sia stata attribuita in un secondo momento dalla bottega incisoria di Galle o da Arias Montano stesso.



Fig. 14, Anthonie Blocklandt, *Resurrezione*, 1575-1576 ca, Utrecht, Ceentral Museum.

Si rapporta in maniera piuttosto complessa con l'arte italiana la *Resurrezione* di Blocklandt a Utrecht (fig. 14), la cui incerta provenienza è stata oggetto di alcune ipotesi<sup>61</sup>. Il dipinto potrebbe riferirsi ad un trittico perduto con la Pentecoste, l'Ascensione, citato da Van Mander, per la chiesa di Santa Gertrude, la *Geertekerk*, a Utrecht<sup>62</sup>, e che doveva avere, si presume, la Pentecoste nella tavola centrale mentre l'Ascensione e la Resurrezione negli sportelli laterali. Nei conti della chiesa è menzionata, nel 1576, una pala simile che, in gran parte, corrisponde alla descrizione di Van Mander, senza però l'Ascensione ma con una Nascita di Cristo<sup>63</sup>.

Il trittico, di cui la *Resurrezione* di Utrecht potrebbe aver fatto parte, è forse quello menzionato in un altro documento della chiesa di Santa Gertrude del 1598. Si tratta di un processo contro un certo Steven Willensz. Pau, riguardo al suo possesso dell'opera, rimossa dalla chiesa per preservarla dall'iconoclastia, che presentava nello sportello destro proprio una Resurrezione e una Pentecoste nel quadro centrale. Il fatto che Van Mander riporti una Ascensione invece che una Resurrezione, può essere dovuto al fatto che

<sup>61</sup> La tela è stata acquistata nel 1992 dall'antiquario di Bruxelles Jan de Maere, dopo essere stata nella collezione Hazeur ad Anversa, cfr. *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, Schilderkunst tot 1850* cit., pp. 647-648.

<sup>62</sup> K. VAN MANDER, (*Schilder-Boeck*, 1604), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., p. 254.

<sup>63</sup> Le informazioni sui conti della Chiesa di Santa Gertrude si trovano in *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, Schilderkunst tot 1850*, cit., pp. 647-648.

queste due iconografie venivano spesso confuse.<sup>64</sup> A sostegno dell'identità del trittico citato da Van Mander con quello del documento del 1598 sembra convergere anche Arnold Buchelius che, fra il 1585 e il 1590, aveva incluso una Pentecoste fra le opere del pittore a lui note<sup>65</sup>.

Nella *Resurrezione* di Blocklandt, dove Cristo si eleva sul sarcofago aperto<sup>66</sup>, vi sono alcune incertezze compositive e schematizzazioni del tratto stilistico che possono essere spiegate con il



Fig. 15, Hendrick Goltzius da Anthonie Blocklandt, *Resurrezione*, edita da Philippe Galle, 1577-1578, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

cattivo stato di conservazione in cui si trovava la tela quando venne acquistata e con il successivo restauro, che ha comportato anche il rifacimento del supporto<sup>67</sup>.

Il quadro di Utrecht si ritrova parzialmente riprodotto da Hendrick Goltzius in una stampa che riporta il nome di Blocklandt come *Inventor*, edita da Philippe Galle (fig. 15)<sup>68</sup>. Poiché le analogie si rintracciano solo nella parte sinistra bisogna chiedersi se il resto dell'incisione sia dovuto ad una rielaborazione originale di Goltzius oppure se, con maggiore probabilità, prenda a modello un'altra *Resurrezione* di Blocklandt andata perduta. È presente in entrambe le *Resurrezioni* il gruppo con il soldato romano che alza il braccio sinistro, quasi per proteggersi dalla luminosa apparizione di Cristo risorto, e che sembra

<sup>64</sup> D. TAMIS, scheda, in *Catalogue of Utrecht Museum* cit., p. 79. I documenti descrivono che il trittico posseduto da Steven Willensz. Pau aveva il quadro 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 il ritratto della moglie di Hermansz., Merichen, e all'esterno il suo corrispettivo santo protettore. Secondo il documento sulla predella del trittico in questione ci sarebbe stata la data 1576 ma al contempo vi è scritto che la pala venne ritirata dalla chiesa già nel 1575.

<sup>65</sup> 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, p. 25.

<sup>66</sup> Secondo D. TAMIS, scheda, in *Catalogue of Utrecht Museum* cit., p. 79, è un'iconografia superata dalle direttive della Controriforma; in realtà si può trovare questo stesso modello iconografico in molti esempi di *Resurrezione* del tardo Cinquecento europeo.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 3, 1980, p. 230; datata al 1577-1578 anche se la firma *Henricus Goltz sculp.* suggerirebbe un'esecuzione antecedente, *The Illustrated Bartsch* cit., vol. 3 (*Commentary*), 1982, p. 297.

calpestare 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 soldati spaventati dall'evento miracoloso.

Frederick Antal aveva legato l'incisione di Goltzius con la *Resurrezione* alla diretta conoscenza della cultura toscano-romana da parte di Blocklandt del cantiere pittorico dell'oratorio del Gonfalone, dove Marco Pino da Siena affrescò una *Resurrezione* attorno al 1569<sup>69</sup>. È probabile che l'artista olandese abbia visitato l'oratorio quando soggiornò a Roma nel 1572, forse durante la sua probabile permanenza alla corte del cardinale Alessandro Farnese, protettore della confraternita del Gonfalone<sup>70</sup>, ma la sua *Resurrezione* e quella del senese non presentano analogie stringenti. Forse Blocklandt nella sua versione si sarà ricordato 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 e dalle loro espressioni patetiche.

È in Hendrick van den Broek da Malines (1530 ca-1597), detto Arrigo Fiammingo o Arrigo Paludano e coetaneo di Blocklandt<sup>71</sup>, che si riscontrano elementi compositivi in comune con la *Resurrezione* a Utrecht. Van den Broek ottenne il prestigioso incarico di affrescare, in sostituzione di una perduta pittura di Domenico Ghirlandaio, una *Resurrezione* (fig. 16) nella controfacciata

<sup>69</sup> F. ANTAL, *Il problema del Manierismo nei Paesi Bassi* cit., p. 102; la *Resurrezione* di Marco Pino 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 cfr. ANTONIO VANNUGLI – CRISTINA TILIACO, *Oratorio del Gonfalone*, in *Oltre Raffaello, Aspetti della cultura del Cinquecento romano*, a cura di Luciana Cassanelli e Sergio Rossi, catalogo della mostra (Roma, 1984), Roma, Multigrafica Editore, 1984, pp. 145-171, p. 167; RITA RANDOLFI, *Oratorio del Gonfalone*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, Fratelli Palombi Editore, 1999, p. 182; 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, p. 74; ANDREA ZEZZA, *Marco Pino, l'opera completa*, Napoli, Electa, 2003, p. 281, fig. a p. 153.

<sup>70</sup> C. ROBERTSON, *Il Gran Cardinale* cit., pp. 178-179, che 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; BARBARA WISH – NERIDA NEWBIGIN, *Acting on Faith, The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 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.

<sup>71</sup> La data di nascita di Arrigo è approssimativamente fissata attorno agli inizi degli anni trenta del Cinquecento e, dopo l'apprendistato da Frans Floris, andò a Firenze dove lavorò a palazzo Vecchio con Giorgio Vasari e Francesco Salviati. Fu poi a lungo attivo in Umbria, alternandosi con alcuni incarichi di rilievo a Roma, dove risulta essere iscritto nella compagnia di Santa Maria al Campo Santo Teutonico nel 1565 e di nuovo nel 1579, quando lavorò nella cappella Ceuli in Santa Maria degli Angeli. Arrigo morì a Roma nel 1597 cfr. FRANCESCO FEDERICO MANCINI, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Catalogo Regionale dei Beni Culturali dell'Umbria, Electa, Editori Umbri Associati, 1987, p. 27, nota 47 a p. 122; F. F. MANCINI, *La pittura del Cinquecento in Umbria*, in *La pittura in Italia, il Cinquecento*, tomo primo, Milano, Electa, 1992, pp. 369-386, pp. 377-378; SEFANIA MAGLIANI, voce *Arrigo Fiammingo*, in *La Pittura in Italia, il Cinquecento*, tomo II, Milano, Electa, 1992, p. 630; GIOVANNA SAPORI, *Sulla fortuna di Hendrick van den 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, Edizioni Quasar, 1996, pp. 172-175.



Fig.16, Hendrick van den Broek, *Resurrezione*, 1572 ca, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

della Cappella Sistina<sup>72</sup>, databile fra il 1571 e il 1572, a fianco dell'altro affresco di Matteo da Lecce rappresentante *La lotta sul corpo di Mosè*<sup>73</sup>. Arrigo Fiammingo stava lavorando all'affresco proprio nel 1572 quando, secondo Van Mander, Blocklandt sarebbe sceso in Italia e avrebbe espresso le proprie perplessità di fronte agli affreschi di Michelangelo. Il legame fra Blocklandt e Van den Broek è rafforzato dal fatto che entrambi furono allievi, all'incirca negli stessi anni, di Frans Floris, come ricordano Guicciardini e Van Mander<sup>74</sup>, lasciando immaginare che i due vecchi compagni di bottega possano essersi incontrati a Roma.

Il soldato a sinistra che alza il braccio spaventato nell'affresco sistino di Arrigo si ritrova nella stampa di Goltzius e nella tela di Utrecht 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. Nella *Resurrezione* di Van den Broek i concitati gruppi dei soldati ai lati del sarcofago sono ispirati a quelli della *Conversione di San Paolo* nella Cappella Paolina di Michelangelo, in special modo il soldato visto di spalle in piedi a destra con lo scudo

<sup>72</sup> CARL VAN DE VELDE, voce *Hendrick van den Broek*, in "The Dictionary of Art", vol. 4, cit., pp. 840-841.

<sup>73</sup> FRANCISCO STASNY, *A note on two frescoes in the Sistine Chapel*, «The Burlington Magazine» n. CXXI, 1979, pp. 777-783.

<sup>74</sup> LUDOVICO GUICCIARDINI, *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa, 1567, p. 99, consultabile online: <http://amshistorica.unibo.it/185>; K. VAN MANDER, (*Schilder-Boeck, 1604*), *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi* cit., pp. 252-253; si veda anche GIORGIO FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968, pp. 53-54.

alzato, dimostrando il linguaggio prettamente michelangiolesco di Van den Broek, che non sarebbe dovuto piacere a Blocklandt. Eppure il pittore di Montfoort trae direttamente la posa del nudo da Buonarroti (fig. 17) per il soldato a sinistra della sua *Resurrezione*<sup>75</sup>, nel dipinto di Utrecht e nella stampa incisa da Goltzius. La ripresa quasi letterale da un modello di Michelangelo costituisce l'unica eccezione in grado di documentare come Blocklandt sia riuscito ad attingere dal maestro toscano senza bisogno di ricorrere al filtro stilistico di un altro artista. Non è da escludere che possa essere stato proprio Arrigo, a contatto con l'arte di Michelangelo da anni, ad aver aiutato Blocklandt a ripensare al linguaggio del Buonarroti.



Fig. 17, Michelangelo, *Nudo*, particolare della *Conversione di San Paolo*, 1542-1545, Città del Vaticano, Cappella Paolina.

Fig. 18, Hendrick van den Broek, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, 1560, Perugia, Sant'Agostino.

<sup>75</sup> Il soldato, nella tela di Utrecht quanto nell'incisione, presenta la stessa posizione di braccia e gambe della figura nell'affresco romano della Cappella Paolina, già tradotto a stampa da Nicolas Beàtrizet nel 1560, ma che Blocklandt deve aver avuto di certo la possibilità di vedere di persona mentre era a Roma. Per la stampa di Beàtrizet si veda *The Bartsch Illustrated*, cit., vol. 29, 1982, p. 277; e più recentemente in EVELINA BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana, Stampe in cinque secoli*, vol. II, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009, cap. XIII, *Il punto di Giorgio Vasari nel 1568*, n. 13, dove si riportano le misure della stampa, 43,2x53,5 cm, conservata nell'Istituto Nazionale per la Grafica.

Il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 18) dipinto da Arrigo per la chiesa di Sant'Agostino a Perugia nel 1560<sup>76</sup>, mostra di avere alcuni legami con la *Resurrezione* di Blocklandt del museo di Utrecht.

Nella parte bassa del *Martirio* di Van den Broek a Perugia, ai piedi della santa che si rivolge a Cristo in estasi, si ritrova la stessa figura del soldato caduto a terra, con il particolare del braccio disteso verso destra, presente nelle due *Resurrezioni* di Blocklandt. Delle similitudini si riscontrano anche fra lo squarcio di nubi in cui appare Cristo con la corona del *Martirio di Santa Caterina* di



Fig. 19, Francesco Salviati, *Martirio di Santa Caterina*, 1540 ca, Venezia, Biblioteca Marciana, inv. 66 D.196.

Arrigo, e quello in cui Cristo si eleva sopra la tomba nella tela conservata a Utrecht. 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 abbia visto direttamente il quadro in Sant'Agostino passando per Perugia.<sup>77</sup>

Blocklandt per la *Resurrezione* sembra aver guardato anche a Francesco Salviati. Alcune figure dell'incisione rimandano a quelle presenti in una xilografia, raffigurante il *Martirio di Santa Caterina* (fig. 19) attribuita proprio a Salviati, eseguita durante il suo periodo veneziano per illustrare il volume di

<sup>76</sup> Una *Santa Caterina* di Van den Broek in Sant'Agostino a Perugia è citata da Cesare Crispolti una prima volta nel 1597 vedi 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, Firenze, Leo Olschky, 2001, pp. 56-58, p. 100, ff. 18v-19r, fig. 10; e nuovamente nella sua opera postuma CESARE CRISPOLTI, *Perugia Augusta Descritta*, 1648, *Libro Primo*, p. 133, consultabile on-line: [https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_9g2v7Zy6mowC#page/n19/mode/2up](https://archive.org/stream/bub_gb_9g2v7Zy6mowC#page/n19/mode/2up); il quadro con il *Martirio di Santa Caterina* venne commissionato da Vincenzo Gualterotti nel 1560 vedi SERAFINO SIEPI, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia esposta nell'anno 1822 da Serafino Siepi*, Perugia, 1822, p. 189, consultabile on-line: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015041996706;view=1up;seq=199>; datazione confermata dagli studi successivi cfr. WALTER BOMBE, *Flandrische Maler des Sechzehnten Jahr-hunderts in Perugia*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», n. XXXVII, 1915, pp. 243-266, pp. 248-250; HERMANN VOSS, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, 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 (ed. originale, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1920), p. 343.

<sup>77</sup> 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.

Pietro Aretino con la *Vita di Caterina Vergine*, datato al 1540.<sup>78</sup> Nel Martirio della santa d'Alessandria d'Egitto il soldato romano al centro, che cade all'indietro con la gamba destra alzata, ricorre nella *Resurrezione* incisa da Goltzius, così come in basso a sinistra di santa Caterina il soldato, che caduto a terra si appoggia con la mano come per volersi rialzare, cui è stato aggiunto il lungo braccio preso da Arrigo, ritorna nella stampa. Blocklandt, a mio parere, si è ispirato per i soldati della sua *Resurrezione* all'iconografia dei carnefici nel martirio della santa paleocristiana, così come era stata rappresentata in Italia da artisti locali come Salviati, o da stranieri naturalizzati come il suo compagno di bottega Hendrick van den Broek. Benché realizzata a Venezia, l'incisione di Salviati era di certo nota anche a Roma, tanto più che si trovava inserita in un libro di un letterato ben noto all'epoca in tutta Italia.



Fig. 20, Nicola Karcher su disegno di Francesco Salviati, *Resurrezione*, 1545-1549, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1912-1925, n. 59.

Importa anche ricordare la *Resurrezione* disegnata da Salviati per un arazzo di Nicola Karcher, oggi agli Uffizi di Firenze (fig. 20). La figura del Cristo risorto, presente nell'arazzo<sup>79</sup>, rivela alcune similitudini con quella incisa da Goltzius dove si rintraccia il particolare della posizione delle gambe e dell'asta in diagonale mentre, nel quadro di Utrecht, il Risorto è speculare, nelle braccia e nel volto, a quello dell'arazzo.

Il modello inciso da Goltzius della *Resurrezione* è stato ripreso da un artista ancora poco conosciuto e

<sup>78</sup> G. DILLON, scheda, in *Da Tiziano a El Greco: per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590* cit., p. 324, 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; L. MORTARI, *Francesco Salviati* cit., pp. 307-308, scheda n. 56. Le xilografie, entrambe di 10,2x7,9cm, sono conservate a Venezia nella Biblioteca Marciana, 66.D.196, nel volume dell'Aretino.

<sup>79</sup> L. MORTARI, *Francesco Salviati* cit., pp. 290-291, 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. Le altre figure dei soldati, degli angeli e delle allegorie a lato rimandano allo stile di Giorgio Vasari.

attivo a Roma: Marcantonio del Forno. Al pittore che, sulla base della documentazione d'archivio, si sapeva operoso nell'oratorio del Gonfalone<sup>80</sup>, è stato attribuito da Claudio Strinati l'affresco con la *Cattura di Cristo*, databile fra il 1574-1575. L'attribuzione nasce dal confronto dell'affresco con i



tre dipinti (l'*Annunciazione*, la *Flagellazione* e la *Resurrezione*) eseguiti da Marcantonio per chiesa della Santissima Annunziata di Zagarolo nel 1580<sup>81</sup>. Proprio la *Resurrezione* (fig. 21) mostra legami compositivi con quella di Blocklandt, allorché ripropone il soldato a sinistra sopra quello caduto a terra con il braccio disteso, e il particolare della lancia, dell'elmo e dello scudo, mentre il Cristo risorto rimanda a quello affrescato da Arrigo Fiammingo nella Sistina. Questa composizione di Blocklandt era perciò conosciuta a Roma tramite la stampa di Goltzius anche dopo il passaggio dell'artista nel 1572, forse grazie al suo amico e vecchio compagno di bottega Hendrick van den Broek.

Fig. 21, Marcantonio del Forno, *Resurrezione*, 1580, Zagarolo, Santissima Annunziata.

<sup>80</sup> Il nome di Marcantonio compare nei pagamenti della confraternita fra il 16 settembre 1574 e il 12 febbraio 1575, senza che però venisse specificato per quale pittura. I documenti della confraternita furono pubblicati da KONRAD OBERHUBER, *Jacopo Bertoja im Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom*, «Römische Historische Mitteilungen», n. III, 1958/59, pp. 239-254, p. 252.

<sup>81</sup> 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 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 e di un ripiegamento su modi arcaizzanti in linea con il clima controriformistico. Anche se non è dimostrabile che venisse dall'Emilia, Marcantonio del Forno si allinea con la corrente di Domenico da Modena, Raffaellino da Reggio, Jacopo Bertoja e Livio Agresti, ed è emblematico della presenza della maniera emiliana a Roma. L'episodio della *Cattura di Cristo* è il quarto della navata sinistra avendo l'altare maggiore alle spalle, cfr. CLAUDIO STRINATI, *Marcantonio del Forno nell'Oratorio del Gonfalone*, «Antichità Viva», n. III, 1976, pp. 14-22; l'attribuzione è poi sempre stata accettata A. VANNUGLI – C. TILIACOS, *Oratorio del Gonfalone* cit., p. 156; R. RANDOLFI, *Oratorio del Gonfalone* cit., pp. 134.137; M. G. BERNARDINI, *Il ciclo della Passione di Cristo: gli artisti* cit., pp. 92-94, fig. 76.