SILVIA URBINI | # Arte italiana e arte tedesca fra le pagine dei libri

A Giovanni

Arte tedesca in Italia: oltre la pittura

Per rintracciare le affinità esistenti fra la cultura figurativa tedesca e quella italiana, Roberto Longhi, contro l'interpretazione troppo apodittica sulle differenze fra Germania e Italia avanzata da Heinrich Wölfflin, esortava a indagare nelle zone eccentriche, "sia nel senso geografico che della fantasia" [1]. Aveva osservato che, fra le pieghe dei più importanti fatti artistici del Rinascimento veneto, lombardo, emiliano, si può cogliere "il miracolo di accordo culturale" delle due nazioni. Da allora molta strada è stata percorsa, e una recente mostra veneziana ha presentato esempi eccelsi del rapporto dialettico intercorso fra la pittura dei due paesi [2]. Per la stessa natura del fare e del pensare l'arte in Germania, però, l'apporto maggiore da parte dell'arte nordica a quella italiana si misura prendendo in considerazione anche la circolazione nel nostro Paese della scultura tedesca [3], dei manufatti afferenti all'ambito delle arti decorative, nonché delle stampe su fogli sciolti o nei libri. Da tempo è stata sottolineata la forte prevalenza di queste tipologie nella produzione artistica nordica. Longhi aveva scritto ancora: "Intere foreste a disposizione degli intagliatori d'altari giganteschi e degli silografi infaticabili, tonnellate di rame per gli incisori... I resti dell'artigianato nostro, a quei tempi, starebbero tutti in poche stanze, ma i musei del *Kunstgewerbe* tedesco sviluppano chilometri..." [4]. In Italia le "poche

[1] R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, in R. Longhi, *"Arte italiana e arte tedesca" con altre congiunture fra Italia ed Europa*, Firenze 1979, p. 13 (da "Le Arti" 1941). Maurizio Ghelardi nell'Introduzione a Heinrich WÖLFFLIN, *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, Livorno 2001, pp. 8-16, analizza – prendendo in considerazione le annotazioni, le lettere, i libri – il rapporto oscillante, conflittuale e in continua evoluzione con l'arte italiana dello storico dell'arte svizzero.

[2] B. AIKEMA, B.L. BROWN, G. NEPI SCIRÉ, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milano 1999.

[3] W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, Venezia 1976, vol. I, pp. 101-104, non ritiene che, entro la metà del '400, l'apporto degli scultori forestieri sia stato importante per lo sviluppo della plastica locale. Nel Rinascimento il prestito tedesco all'arte italiana, per quel poco che ne sappiamo, sarà più evidente dal punto di vista iconografico piuttosto che formale, e più apprezzabile in ambito pittorico che scultoreo. Nella scheda sulla *Pietà* di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia, nel catalogo della mostra *Il Rinascimento a Venezia*, op. cit., p. 228, Bernard Aikema cita alcuni pittori del nord Italia che si ispirarono ai Vesperbild importati nel nostro paese dalla Germania. Significative pagine sui rapporti fra l'arte d'oltralpe e la coroplastica italiana si leggono nella monografia su Guido Mazzoni di Adalgisa Lugli: A. LUGLI, *Guido Mazzoni. La rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990, pp. 65-85.

[4] R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, op. cit., p. 12.

stanze" dove sono raccolti quegli oggetti – allora come in parte oggi – sono le sagrestie e i tesori delle chiese. Basta aprire, per rimanere in terra veneta, gli armadi del Bellano nella Sagrestia della Basilica del Santo a Padova, per trovare la testimonianza concreta della quotidiana e affollata convivenza della maniera italiana con quella tedesca, rappresentata, ad esempio, dalla splendida pisside in argento dorato dell'orafo di Norimberga Ludwig Krug (1490-1552 ca.)[5].

È probabile quindi che i tedeschi fossero più noti e più concretamente presenti in Italia per queste declinazioni artistiche che per la pittura. Anche il loro contributo alla cultura letteraria e figurativa italiana come grandi – e primi – stampatori di libri e eccelsi illustratori – sia tramite la miniatura che l'incisione – non ha avuto adeguato spazio nella mostra veneziana, dove è stato esposto solo il celebre Breviario della Biblioteca Marciana posseduto da Domenico Grimani e miniato da Gerard Horembout. L'impatto delle immagini del Breviario sull'arte italiana, comunque, è ancora da indagare: anche i collegamenti finora attivati fra le illustrazioni del libro e i dipinti veneti sono risultati, a parte pochi casi, piuttosto generici[6]. Per disposizione testamentaria del magnifico cardinale il Breviario poteva essere mostrato alle persone di riguardo[7], dovette in realtà suscitare vivo interesse fra gli artisti, e non solo fra quelli residenti in laguna: Amico Aspertini, ad esempio, trasferì su grande scala – nell'anta d'organo della Chiesa di San Petronio a Bologna – il *bas de page* raffigurante la *Predica di Giovanni Battista* miniato da Horembout alla carta 594r del Breviario Grimani[8].

A mio parere avrebbero meritato poi l'onore dell'esposizione, oltre ai *Vesperbild* dislocati nelle chiese venete[9], le illustrazioni citate in catalogo che Hans Schäufelein eseguì a commento del poemetto di Hans Sachs *Der Waldbruder mit dem Esel. Der agren Welt tut niemand recht,*

[5] G. MARIACHER, *Il "Tesoro" della Basilica di S. Antonio*, in *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, Padova 1981, pp. 126-127, p. 137.

[6] *Il Rinascimento a Venezia*, op. cit., p. 470. Bert W. Meijer, "*Titian en het Breviarium Grimani*", in *Rélations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance, Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles, Rome 1980, pp. 179-183.

[7] M. SALMI, G.L. MELLINI (a cura di), *Breviario Grimani*, Milano 1970, p. 13.

[8] S. URBINI, *Amico Aspertini poligrafo dell'illustrazione libraria*, in "Nuovi Studi", 4, 1997, II, pp. 149-150.

[9] W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, op. cit., vol. II, figg. 732, 733, 737, 738.

Hans Schäufelein, *La fuga in Egitto*, da Hans Sachs, *Der Waldbruder mit dem Esel. Der agren Welt tut niemand recht.*

alle quali attinse Jacopo Bassano per rappresentare i contadini nella *Fuga in Egitto* del Museum of Art di Toledo [10]. L'individuazione in queste illustrazioni di una fonte iconografica e stilistica per il Bassano non esaurisce il loro interesse. Esse ci potrebbero dare lo spunto per affrontare ed approfondire metodi e argomenti di indagine non ancora sondati. Ad esempio per quali vie Jacopo Bassano giunse in possesso del poema satirico sulla creduloneria contadina di Sachs (ma chissà se l'ha letto...) e soprattutto delle sue illustrazioni? Ovvero quali furono le strade concrete, mercantili, di penetrazione e circolazione dell'arte straniera in Italia?

Fino ad ora, giustamente, gli studiosi si sono impegnati ad accertare le presenze di opere d'arte forestiere in Italia attraverso l'analisi e la verifica dei testamenti e delle cronache locali del tempo. Ma non sarebbe interessante – anche se forse quasi impossibile – tentare di ricostruire il mondo dei mercanti, dei mercati e delle fiere, sapere quali erano i cartolai e le botteghe responsabili della diffusione dell'arte tedesca (francese, olandese...) in Italia [11]? Mi riferisco naturalmente alla grande circolazione di opere di costi e dimensioni minori rispetto alle pale d'altare e ai ritratti, tipologie che necessariamente implicavano una rete di relazioni molto più dirette e personali fra committente ed artista [12]. Quali erano i nomi, quali le trame di contatti umani e professionali, quali, se esistevano, le specializzazioni su generi, scuole e artisti da parte dei mercanti, dei viaggiatori del nord, dei commercianti milanesi, bolognesi, padovani o veneziani [13]? O dei singoli artisti che, come Dürer, Hans Burgkmair,

[10] B.L. Brown, *Genere e significato: scambi tra Venezia e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia*, op. cit., pp. 112-113, con bibliografia precedente alla nota 69, p.113.

[11] L. Perini, *Editoria e Società*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Firenze 1980, pp. 263-264.

[12] A. Esch, C.L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, Torino 1995, è uno dei più recenti contributi sulla committenza e sul mecenatismo di prestigio.

[13] Per la sua peculiare situazione Venezia – sede del Fondaco dei Tedeschi, *leader* dell'editoria europea, importantissimo polo commerciale – è l'unico caso in cui questi studi siano progrediti: B. Roeck, *Venezia e la Germania: contatti commerciali e stimoli intellettuali*, in *Il Rinascimento a Venezia*, op. cit., pp. 45-55. Il panorama più completo sulla circolazione e il

Holbein, Urs Graf, Manuel Deutsch, per mantenersi durante il viaggio iniziatico in Italia (e per ripararsi meglio dal freddo...), si foderavano la giubba con i fogli disegnati in proprio o da altri e incisi a Norimberga, Basilea, Wittemberg, per barattarli con l'oste della locanda che li ospitava?[14] E che peso ebbe la presenza degli studenti tedeschi nelle Università di Padova, Bologna, Ferrara, Milano, Pavia per la diffusione di nuovi sentimenti, di nuove attitudini verso le immagini, di nuove opere d'arte? Ce ne registra un passaggio il Ruzzante che nutriva una viscerale antipatia verso tutti gli aspetti della germanità, considerando i tedeschi – in quanto invasori del Veneto – diretti responsabili delle Guerre d'Italia e del Sacco di Roma[15]. Durante la *Seconda Orazione* in lode del neo cardinale Marco Cornaro, nello scenario del Barco già sede degli eletti incontri fra la Regina di Cipro e il Bembo, il caustico Ruzzante recitò:

> "...quel malvagio vendi-frottole di quel tedesco, Martinello da Liutolo. Ma lasci pure, che spero che, se egli suonerà il suo liuto, voi lo farete ballare ad un altro suono, lui e tutti quelli che gli vanno dietro, anche di questo paese (Padova, ndr), che ce ne sono assai che non si vogliono più confessare, che non fanno più veglie, che non vanno mai in chiesa e non guardano mai altre figure che quelle che sono sulle carte..."[16].

Così interpreta questo passo Eugenio Battisti nel contesto di una riflessione sull'arte riformata tedesca:

> "...essendo la polemica iconoclasta rivolta contro gli idoli, cioè contro le sculture (dato il costante riferimento al vitello d'oro biblico) la stampa, cioè

precoce collezionismo di incisioni in Italia nel Rinascimento è tracciato in D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance print*, New Haven e Londra, 1994, pp. 91-102.

[14] Urs Graf e Manuel Deutsch, oltre che per interessi culturali e commerciali, scendevano in Italia vestendo i panni di soldati di ventura. Graf nel 1511 è mercenario a Roma, tutti e due nel 1515 combattono per il duca di Milano nella terribile battaglia di Marignano, mentre nel 1522 furono coinvolti con l'esercito francese nella disfatta della Bicocca, fra Milano e Monza. P. THEA, *Gli artisti e gli "spregevoli". 1525: la creazione artistica e la guerra dei contadini in Germania*, Milano 1998, pp. 71 e 83.

[15] Angelo Beolco IL RUZANTE, *I Dialoghi... La Seconda Orazione. I Prologhi alla Moschetta*, testo critico, tradotto e annotato a cura di G. Padoan, Padova 1981, p. 3.

[16] A. Beolco IL RUZANTE, *I Dialoghi.*, op. cit., *La Seconda Orazione*, p. 49. Il Padoan traduce il termine "carte" con tarocchi. Io invece concordo con l'interpretazione di Battisti, confermata dalle molte citazioni della parola in testi veneti del '500 riportati da S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1962, pagg. 808-809: con il termina "carta", infatti, si intendeva allora "foglio scritto, stampato, disegnato, dipinto, miniato...".

l'illustrazione del fatto evangelico, si salva in quanto antropomorfizzazione del fatto divino; e anzi assumeva grande rilievo in funzione di quella attività didattica che i riformati svolsero strenuamente"[17].

I canali di penetrazione della stampa tedesca in Italia, sono quindi molteplici. Come vari ne sono i motivi: non solo commerciali ma anche, più o meno direttamente, politico-religiosi.

Ruzante parlava di carte stampate, quindi, verosimilmente, di incisioni su fogli sciolti. Ma altrettanto e forse più importante, sebbene non studiata, doveva essere in Italia la presenza della grafica tedesca fra le pagine dei libri, sia che fossero pubblicati a Nord delle Alpi, che, come vedremo, nel nostro paese[18]. L'impatto della grafica tedesca sull'arte italiana è stato fin'ora studiato prendendo in considerazione quasi esclusivamente le incisioni su fogli sciolti. Ma visto il consistente flusso editoriale che scendeva in Italia dalla Svizzera e dalla Germania, e considerando l'altissima qualità dell'illustrazione libraria d'oltralpe, mi sembra plausibile che un ragguardevole numero di immagini fino ad ora mai considerate provenienti dal nord possano essere entrate negli occhi e variamente ricadute nelle opere degli artisti italiani[19].

Incisioni tedesche in libri italiani

A Venezia ancora prima della metà del XV secolo, come registrano i documenti, si stampavano xilograficamente carte da gioco figurate e

[17] E. BATTISTI, *Riforma e Controriforma*, in Enciclopedia Universale dell'Arte, Firenze 1963, col. 373.

[18] Importanti studi sui rapporti editoriali fra Germania e Italia sono stati condotti da Ugo Rozzo, Peter Amelung, Heinz Finger: U. ROZZO, *Editori e tipografi italiani operanti all'estero "religionis causa"*, pp. 89-118, in M. SANTORO (a cura di), *La stampa in Italia nel Cinquecento, Atti del Convegno*, Roma 1992; P. AMELUNG, *Libri di lingua italiana stampati in Germania nel '500*, in M. SANTORO, op. cit., pp. 687-695; H. FINGER, *Editoria italiana-editoria tedesca nel '500*, in M. SANTORO, op. cit., pp. 697-717.

[19] L'unico storico dell'arte, a quanto so, che abbia riconosciuto l'utilità di uno studio sulla circolazione di libri illustrati tedeschi in Italia è Alessandro Nova. A. NOVA, *Folengo and Romanino: the "Questione della Lingua" and its eccentric trends*, in "Art Bullettin", 12, 1, 1994, p. 678. Tale ricerca sarebbe facilitata se fosse avviata, sul modello di Edit 16, la catalogazione delle cinquecentine straniere conservate nelle Biblioteche italiane. Al convegno "Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I", Padova 9-11 maggio 2001: Vincenzo Farinella, nell'ambito della relazione "L'Eneide di Dosso per Alfonso d'Este ed altre mitologie", ha dimostrato l'influenza sugli artisti italiani del "Virgilio" illustrato stampato a Strasburgo nel 1502.

immagini di santi [20]. Il valore esemplare che avevano i modelli transalpini, già a queste epoche, è dimostrato dalle pionieristiche prove nel campo dell'incisione su legno del miniatore veneziano Cristoforo Cortese [21]. Dal punto di vista stilistico, la grafica nordica che circolava in laguna ispirò all'artista il distacco dalla tradizione padovana – nel segno di Altichiero – e da quella veneziana di ascendenza gotico-bizantina [22]. Ma Cortese intuì soprattutto il grande potenziale racchiuso in questa nuova tecnica, che, negli anni a venire, fu responsabile del declino della pratica miniatoria. Gli storici dell'arte, assegnando un giudizio di valore al dato oggettivo costituito dal naturale prevalere di una tecnica più moderna su un'altra, hanno tendenzialmente valutato in modo negativo il passaggio dalla policromia della pagina miniata al monocromo meccanico della pagina a stampa, determinando così la sfortuna degli studi sull'illustrazione libraria. Si tratta, in realtà, di una visione storicizzata ed estetizzante di un importante snodo culturale che non dà ragione della reale complessità dei fatti. Gli stessi miniatori e pittori attivi nei codici manoscritti – come Cristoforo Cortese, Botticelli [23], Liberale da Verona [24]...– furono infatti tra i primi entusiasti sperimentatori della tecnica incisoria – sia su fogli sciolti che all'interno di libri – consapevoli che questo nuovo *medium* avrebbe potuto portare potenziale aumento di lavoro e rinnovate occasioni di divulgazione della loro arte [25].

[20] B. CECCHETTI, *La stampa tabellare in Venezia nel 1447 e l'esenzione dal dazio dei libri nel 1433*, in "Archivio Veneto, XV, 1885, p. 90.

[21] G. MARIANI CANOVA, *Di alcuni corali superstiti a S. Giustina in Padova. Cristoforo Cortese e altri miniatori del Quattrocento*, in "Arte Veneta", XXIV, 1970, pp. 35-46.

[22] G. Mariani CANOVA, op. cit., p. 37.

[23] Da ultimo S. GENTILE (a cura di), *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, Roma 2000.

[24] G. MARDERSTEIG, *Liberale ritrovato nell'Esopo veronese del 1479*, Verona 1973. Hans-Joachim Eberhardt, oltre a riportare un infuocato (e assai spassoso) attacco di Lamberto Donati alle discipline storico artistiche ("Noi cultori della bibliologia che è scienza esatta, estranea alla retorica della storia dell'arte..."), riassume la vicenda attributiva seguita alla proposta di Mardesteig, e conferma l'attribuzione a Liberale dell'*Esopo* di Verona. Liberale fu sempre attento osservatore della grafica nordica, anche per l'*Esopo* si ispirò ad un'opera omonima stampata a Ulm nel 1477. H.J. Eberhardt, in G. Castiglioni, S. MARINELLI, *Miniatura veronese del Rinascimento*, Verona 1986, pp. 218-220.

[25] Vanno in questa direzione le riflessioni di Gino Castiglioni sul coinvolgimento dei miniatori nella decorazione del libro a stampa nel Veneto: G. CASTIGLIONI, *"Frixi et figure et miniadure ... ". Tra silografia e miniatura in alcuni incunaboli veneziani"*, in "Verona Illustrata", 1989, 2, pp. 19-28.

Cristoforo Cortese, *Cristo davanti a Pilato,* dalla *Passio veneziana* della Stadtbibliothek di Norimberga.

All'epoca in cui è attivo Cortese, prima della metà del '400, e quindi avanti l'invenzione della stampa a caratteri mobili da parte di Gutemberg, fra le mani degli artisti non passavano solo stampe devozionali tedesche su fogli sciolti ma anche veri e propri – anche se rarissimi – libri illustrati di origine nordica. Sono i cosiddetti libri tabellari (o xilografici), ottenuti intagliando su uno stesso blocco di legno, che poi veniva passato sotto il torchio, sia le parole che le immagini [26]. Così, quando giunse in Italia un libro illustrato tedesco sulla Passione di Gesù Cristo, lo stupore di fronte al nuovo prodotto e allo stile delle immagini fu certamente forte. Cortese decise di riprodurre quelle incisioni dando vita al primo libro illustrato stampato in Italia (anche se iconograficamente di origine nordica). Ne rimane un unico esemplare superstite alla Stadtbibliothek di Norimberga [27]. Per avere un libro con figure che attingano a fonti iconografiche locali dovevano trascorrere una ventina d'anni: nel 1466 a Roma, da Ulrico Han, verranno stampate le *Meditazioni* del Cardinale Juan de Torquemada [28]. Come è noto, le illu-

[26] L. PASSERINI, *Xilografico, libro*, in *Manuale Enciclopedico della Bibliofilia*, Cremona 1997, pp. 609-10.

[27] Ne esiste un'altra versione di mano tedesca al Kupferstichkabinett di Berlino. Come ha ipotizzato Lamberto Donati doveva esistere un esemplare precedente ora perduto a cui si sono ispirati sia Cortese che l'illustratore del volume conservato a Berlino. Undici delle diciotto xilografie presenti nella Passio di Cortese sono state ristampate – anche se mutile del testo sottostante le immagini – nello Pseudo Bonaventura, *S. Meditationes vitae Christi*, Venezia, Hieronymus de Sanctis et Cornelio, 1487. L. DONATI, *Prolegomeni allo studio del libro illustrato italiano. Divagazioni intorno alle 'Meditationes Johannis de Turrecremata'*, in "Maso Fininguerra", IV, 1939, pp. 5-68; Id., *Meditationes Johannis de Turrecremata (1467). Divagazione Seconda*, in *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi de Gregori*, Roma 1949, pp. 99-128.

[28] Secondo Friedrich Lippmann, Han fu anche l'incisore delle xilografiche, di palese ascendenza tedesca: R. LIPPMANN, *The art of wood-engraving in Italy in the fifteenth century*, Amsterdam 1969, pp. 9-11. La Biblioteca della Fondazione Ugo Da Como possiede alcuni rari incunaboli del Torquemada: la *Summa de potestate Papae et concilii generalis*, a cura di Johannes Monissart, Roma, Eucharius Silber, 1489, due esemplari dell'*Expositio super toto Psalterio*, stampati rispettivamente a Parigi e a Venezia agli inizi del XV secolo. Si vedano le schede relative in U. BARONCELLI, *Catalogo degli Incunaboli della Biblioteca Ugo Da Como di Lonato*, Firenze 1953, pp. 108, 118, 124.

strazioni riproducono il perduto ciclo di affreschi nel chiostro della chiesa domenicana di Santa Maria Sopra Minerva, a Roma, che erano stati commissionati dallo stesso cardinale[29].

I tedeschi disegnarono, intagliarono, incisero e soprattutto esportarono in centinaia di esemplari e di varianti, non solo gli episodi legati alla Passione ma anche, naturalmente, gli interi cicli iconografici della vita di Cristo[30] e della Vergine[31].

Il caso più noto e fortunato di divulgazione di queste serie grafiche in Italia è rappresentato dalla *Vita della Vergine* di Albrecht Dürer. Il bolognese Marcantonio Raimondi tradusse a bulino per gli editori veneziani Domenico e Nicolò del Gesù parte di questa serie di xilo-

[29] Juan de Torquemada, *Meditationes, Faksimile-Ausgabe des Erstdrucks von 1467 nach dem Exemplar der Stadtbibliothek Nurnberg Herausgegeben von Heinz Zirnbauer*, Wiesbaden 1968, edizione anastatica con commento e bibliografia precedente. AA.VV., *Materiali e ipotesi per la stampa a Roma*, in *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Aspetti e problemi*, Città del Vaticano 1980, pp. 213-244.

[30] Entro la fine del XV secolo su questo argomento circolavano già interi repertori iconografici in forma di libro. È il caso ad esempio dello *Specchio dell'anima* di Pietro Ferraro, Milano, Guillermos La Signerre 1498, la punta di diamante dell'illustrazione lombarda quattrocentesca, la risposta padana al veneziano Polifilo. Sarebbe molto interessante analizzare gli eventuali scambi di motivi iconografici e stilistici fra questi *corpus* e le arti maggiori: nel caso lombardo, ad esempio, ebbero una qualche parte nei programmi decorativi dei tramezzi francescani? Sia lo *Specchio dell'Anima* che l'altro libro di Pietro Ferraro, il *Tesauro Spirituale*, Milano Guillermos fratres Rothomagenses 1499, sono i principali protagonisti di una ricerca a cui mi sto dedicando sull'illustrazione lombarda rinascimentale. Ringrazio Giovanni Agosti per aver stimolato con i suoi consigli le mie riflessioni su questo argomento.

[31] Uno dei "luoghi librari" che predilesse il riutilizzo di stampe tedesche religiose fu quello dei Messali. Fra le più di trecento edizioni di questo popolarissimo genere stampate in Italia tra XV e XVI secolo, molte contengono stampe di derivazione germanica. Fra quelle citate nel bellissimo libro di V. MASSENA, *Les Missels imprimés a Venise de 1481 a 1600*, Parigi 1896, richiamo a titolo esemplificativo la *Crocefissione* presente nel *Missale iuxta ritum Alme aquileyensis ecclesie*, Venezia, Jacobus Pencius de Leucho, impensiss Joannis Oswaldi, 1517, e l'*Annunciazione* del Missale Romanum del 1530, Venezia Lucantonio Giunta. L'iniezione di arte forestiera nei Messali stampati in Italia era favorita, oltre che dal coinvolgimento di editori e stampatori stranieri, dall'anarchia in cui versò l'*Ordinarum Missae* e l'eucologia eucaristica fino alle riforme del Concilio di Trento. Oltre ai Messali principali, che seguivano i riti ambrosiano e mozarabico, circolavano varianti che rispondevano a innumerevoli riti diocesani e monastici locali. Per cui a Venezia si stampavano contemporaneamente i Messali di Colonia, Salisburgo, Parigi, eccetera, corredati spessso da apparati iconografici importati dalle terre d'appartenenza . W. BOATTA, *Bibliografia Liturgica. Catal. Missalium*, Londra 1928. *Enciclopedia Cattolica*, Firenze 1952, VIII, pp. 831-842.

Incisore tedesco, *Annunciazione Missale Romanum*, Venezia, Luc'Antonio Giunta, 1530.

grafie del pittore tedesco [32]. Con buona probabilità l'incisore italiano ebbe il privilegio di conoscerle per intero proprio dalle mani del loro esecutore. Verosimilmente ambedue gli artisti furono presenti negli stessi periodi del 1506 sia a Venezia che a Bologna [33].

Se la fama di Dürer in Italia era già alta al tempo del suo secondo viaggio nella penisola [34], la divulgazione della sua opera grafica dovette avere un'accelerazione dopo il 1511, in seguito ad una eccezionale operazione editoriale concertata dallo stesso artista.

La grande dimestichezza con il mondo del

[32] Intorno al 1515, nella sua bottega romana, l'artista riprodusse anche la cosidetta *Piccola Passione* di Dürer: M. FAIETTI, K. OBERHUBER, *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Bologna 1988, p. 153. Nel 1521 a Bologna, su commissione di Leandro Alberti, Amico Aspertini eseguì il frontespizio del libro *Vita della beata Colomba da Rieti*, ispirandosi alla *Natività* della *Piccola Passione*. Si veda S. URBINI, *Amico Aspertini poligrafo dell'illustrazione libraria*, op. cit., pp. 146-147.

[33] L'intera questione è discussa da Marzia Faietti nella scheda su Marcantonio Raimondi, *L'Adorazione dei Magi* (copia dalla *Vita della Vergine* di Dürer), in M. FAIETTI e K. OBERHUBER, *Bologna e l'Umanesimo*, op. cit., pp. 150-154. Manca ancora una indagine sul ruolo che ebbero gli editori rinascimentali nel campo della commissione, della produzione, del commercio e del riutilizzo delle stampe che pubblicavano. Gli stessi Domenico e Nicolò del Gesù, ad esempio, oltre ai bulini di derivazione dureriana commissionati al Raimondi, possedevano anche almeno un'altra incisione dell'artista bolognese. Essa venne utilizzata, insieme ad altre di Agostino Veneziano e di Jacopo Palumba, nelle *Epistole & Evangeli volgari historiade*, stampato a Venezia per Zuane Antonio et fradeli da Sabio ad instantia de Nicolo et Demenego dal Jesu fradeli, nel giungo 1512. M. FAIETTI, *L'incredulità di San Tommaso*, in *Bologna e l'Umanesimo*, op. cit. pp. 154-156. Tra il 1521 e il 1524 molte xilografie di derivazione raimondiana compaiono nelle edizioni veneziane di Nicolò Zoppino e Vincenzo Polo. Sono state individuate da V. Massena, Principe d'Essling, *Les livres a figures vénitiens de la fin du XV siecle et du commencement du XVI*, Florence-Paris 1909, vol. III p. 126, 127, 417, 433, 446. Chi scrive ha attribuito all'incisore bolognese i frontespizi di due libri pubblicati a Ferrara e a Roma: S. URBINI, *Marcantonio as Book Illustrator*, "Print Quarterly", marzo 1999, vol. XVI, n. 1, pp. 50-56. Sulle "triangolazioni grafiche" fra Dürer, gli artisti bolognesi e quelli veneziani si veda ultimamente G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2001, pp. 419-422.

[34] G.M. Fara, *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, in "Prospettiva", n. 85, 1997, pp. 91-96. Sulle "Triangolazioni grafiche" fra Dürer, gli artisti bolognesi e quelli veneziani, si veda ultimamente, G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze 2001, pp. 419-422.

Michael Wolghemut e Albrecht Dürer, da *Liber Chronicarum*, di Hartmann Schedel, Norimberga, Anton Koberger, 1493.

libro che caratterizza, da vari punti di vista, tutta la carriera del pittore, trova la sua motivazione già nel battesimo artistico del giovane norimberghese, che avvenne al ritmo dei torchi, fra tavolette di legno di frutto, sgorbie e bulini. Dürer partecipò infatti, come è noto, a partire dal 1487, a quella grande impresa tipografica che va sotto il nome di *Liber Chronicarum*, una sorta di "storia del mondo" scritta dal medico norimberghese Hartmann Schedel, pubblicata da Anton Koberger, padrino di Dürer, e illustrata da Michael Wolghemut, nella cui bottega l'artista compiva il suo apprendistato. In questo straordinario incunabolo, che è anche uno dei più preziosi gioielli conservati nella Biblioteca della Fondazione Ugo Da Como, "la silografia del libro passa a essere rappresentazione autonoma, composta secondo le leggi della pittura su tavola" [35]. Proprio seguendo questo criterio di nobilitazione del mezzo grafico Dürer ideò la più grande e moderna operazione di autopromozione che mai un artista, fino ad allora, avesse realizzato. Nel 1511, infatti, raccolse e ripubblicò in quattro libri i cicli di incisioni che dal 1496 ad allora aveva eseguito: l'*Apocalisse* di San Giovanni, la *Grande Passione*, la *Vita della Vergine*, la *Piccola Passione*. I primi libri della storia concepiti, illustrati, stampati e finanziati per volere di una stessa persona [36], furono strutturati dall'artista in modo assai innovativo rispetto alla corrente produzione libraria. Dürer volle infatti che il testo – redatto in tutti e quattro i casi in latino da Benedictus Chelidonius, benedettino di Sant'Egidio a Norimberga – fosse ridotto al minimo, e stampato sul retro delle immagini, libere così di essere le protagoniste di un oggetto che giunse ad assumere l'aspetto non più di un libro ma di un pionieristico *album*. A conferire questo nuovo volto contribuì anche l'inedito grande formato scelto per due dei quattro cicli [37], che venivano così nobilitati, e resi più assimilabili quasi ad "altaroli portatili" piuttosto che a semplici incisioni. Consapevole dell'innovazione che rappresentavano queste pubblicazioni nel mercato editoriale contemporaneo, Dürer, per la prima volta nella sua carriera, richiese per questi libri a Massimiliano I un privilegio per difendersi dai falsari [38]. Anche questa volta

[35] P. STRIEDER, *Albrecht Dürer*, Milano 1992, p. 61. Su Anton Koberger si veda D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance print*, op. cit., pp. 38-42.

[36] E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano, 1967, p. 69 (Princeton 1943).

[37] *Apocalisse di San Giovanni*, cm 40x30. *Grande Passione*, cm 40x30. *Vita della Vergine*, cm 30x21, *Piccola Passione*, cm 12xII.

Domenico Campagnola, *Visione dei sette candelabri,* da Giovanni Evangelista, *Apocalypsis Jesu Christi*, Venezia Alexandro Paganini, 1516.

l'artista mobilitò i venditori ambulanti con i quali già da tempo aveva stipulato contratti per la distribuzione delle proprie opere grafiche, ed affidò, come al solito, la vendita diretta alla madre e alla moglie, pellegrine nelle fiere e nei mercati della bassa Germania[39]. Ben presto, grazie a questa ben collaudata organizzazione commerciale, una nuova ondata di citazioni dureriane rende più espressionistici e patetici sia i fogli sciolti che quelli rilegati incisi da un capo all'altro d'Italia: dalla capitale dell'editoria, Venezia, a Roma, già a quell'epoca principale centro di produzione delle stampe di riproduzione. Qui Marcantonio Raimondi si cimentò per la seconda volta, verso la metà del secondo decennio del '500, nella riproduzione di un ciclo dureriano: fu la volta, infatti, della *Piccola Passione*, la più ampia serie di incisioni licenziata dal maestro di Norimberga[40]. A Venezia l'intero ciclo dureriano dell'Apocalisse venne riprodotto xilograficamente con alcune varianti nell'*Apocalypsis Iesu Christi*, Alexandro Paganini, con traduzione in volgare quattrocentesca di frate Federico Veneto ordinis praedicatorum[41]: fu edito nel 1515 il primo volume con il testo, e nel 1516 il secondo con quindici xilografie e il frontespizio. Questa pubblicazione, assai significativa per la storia del gusto e della ricezione di motivi stilistici stranieri in Italia, è molto importante per gli storici dell'arte perché fra le sue pagine esordì il giovane Domenico Campagnola[42]. L'artista, legato a doppio filo alla Germania – era figlio di un ciabattino tedesco, sposerà una ragazza di Monaco[43] –, manifestò negli anni giovanili un forte sentimento filogermanico sia dal punto di vista

[38] *Bologna e l'Umanesimo*, op. cit., p. 151.

[39] P. STRIEDER, *Albrecht Dürer*, op. cit., p. 277.

[40] M. FAIETTI, K. OBERHUBER, *Bologna e l'Umanesimo*, op. cit., p. 153.

[41] ESSLING, *Les livres a figures vénitiens,* op. cit., vol. I, n. 205, pp. 189-201.

[42] Questa attribuzione fu avanzata per la prima volta da Essling, vedi nota 21, che gli assegnò i fogli schedati con i numeri 2, 4, 5, 6, 7. La proposta fu accettata da Michelangelo Muraro e David Rosand. Tietze e Tietze-Conrat avanzarono il nome di Tiziano mentre Dreyer quello di Ugo da Carpi: M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza 1976, pp. 86-87 con bibliografia precedente.

[43] R. COLPI, *Domenico Campagnola. Nuove notizie biografiche e artistiche*, in "Bollettino del Museo Civivo di Padova", 1942, pp. 81-110. Gli studiosi ormai unanimemente concordano nel retrodatare la data di nascita del Campagnola, che secondo un documento probabilmente errato sarebbe da far risalire al 1500. Da ultimo sull'argomento si veda Bernard AIKEMA in, *Il Rinascimento a Venezia*, op. cit., p. 410.

Domenico Campagnola (attr.), *Evangelista* (frontespizio), da *Ammonius Alexandrinus, Quator Evangeliorum Consonantia,* Venezia, Bernardino de Vitali, 1527. A FIANCO, Domenico Campagnola, *Due teste* (particolare), Chatsworth. A DESTRA, Albrecht Dürer, *San Giovanni Evangelista* (frontespizio), da *Apocalypsis Iesu Christi,* Venezia, Alessandro Paganini, 1516.

stilistico che da quello dei contenuti delle sue opere: ad esempio nella grafica a tema paesaggistico autonomo, importata in Veneto da Dürer già al tempo del suo primo viaggio nella penisola [44]. Nel libro veneziano dell'*Apocalisse*, le incisioni del Campagnola, per l'intelligenza nella rielaborazione del prototipo dureriano e per la sicurezza nell'utilizzo del *medium* tecnico, si staccano di più lunghezze dai restanti fogli, firmati dal prolifico e a volte scadente illustratore Zoan Andrea [45]. Ritengo che, se approfondito, il contributo del Campagnola alla storia dell'illustrazione rinascimentale tra Venezia e Padova potrebbe riservare molte sorprese. Già sappiamo che negli anni della maturità l'artista eseguì i frontespizi di tre pubblicazioni del celebre medico e collezionista padovano Marco Mantova Benavides [46]. Non gli è forse estranea una xilografia che deriva proprio dal *San Giovanni* nel frontespizio dell'*Apocalisse* di Dürer, un libro che doveva essere assai caro al Campagnola se come sostengono – seppur con qualche margine di dubbio –

[44] E. Saccomani, *Alcune proposte per il catalogo dei disegni di Domenico Campagnola*, in "Arte Veneta", 32, 1978, p. 106, Id., *Domenico Campagnola disegnatore di "Paesi": dagli esordi alla prima maturità*, in "Arte Veneta", 36, 1982, p. 81. Giovanni Agosti, a proposito del disegno raffigurante un *Baccanale* degli Uffizi, eseguito da Domenico intorno al 1516, si sofferma sul nordicismo che contamina in senso espressionistico l'attività grafica giovanile del Campagnola: G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, op. cit., pp. 425.

[45] V. MASSENA, C. EPHRUSSI, *Zoan Andrea et ses homonymes*, in "Gazette des beaux-arts", LXVIII (1891), pp. 401 sgg., LXIX (1891), pp. 225 sgg.

[46] Si tratta del *Clarissimi iuriscon...*, del *Non minus Utilis...*, e del *Dialogus de Concilio...*, pubblicati a Venezia fra il 1539 e il 1541 dal Pincio e dal Benalio. E. SACCOMANI, *Domenico Campagnola, Gli anni della maturità*, in "Arte Veneta", 34, 1980, pp. 68-69. Vedi nota 72 per l'attribuzione al Campagnola di alcune xilografie del *De Humani Corporis Fabrica* del Vesalio.

Popham e Wilde, é da ascrivere al suo ambito l'album contenente ventidue disegni dell'*Apocalisse* conservato a Windsor Castle[47]. Mi sembra infatti che l'immagine di evangelista che apre il libro di Ammonius Alexandrinus, *Quatuor Evangeliorum Consonantia*, pubblicato a Venezia per Bernardino de Vitali nel 1527, nel piglio virile sostenuto da una notevole abilità tecnica e nella imponente costruzione stilistica, sia coerente con la serie di "teste" licenziate dall'artista a Padova proprio in quegli anni. Mi riferisco, in particolare, alle teste di *Vescovi e monaci* nel tramezzo della chiesa del Seminario, ai frammenti con *Busti di Profeti* che da Padova sono giunti alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, così come al volto maschile nel disegno con *Due teste* di Chatsworth[48].

Albrecht Dürer e Ercole I d'Este

Alla storia delle vie di penetrazione dell'opera grafica del pittore di Norimberga in Italia, possiamo aggiungere un curioso episodio.

Siamo a Ferrara, alla fine del Quattrocento, quando le strade della capitale del ducato erano pervase dal profumo d'incenso delle processioni, le piazze ospitavano più sacre rappresentazioni che banchi di mercato, ed Ercole I d'Este, grande e pio regista dei fatti cittadini, più per devozione che per amore dell'arte attingeva alle casse dello stato per ristrutturare, erigere e far affrescare un gran numero di chiese[49].

Mentre il titolo che potrebbe fare da vessillo alla politica culturale dei predecessori Leonello e Borso è il *De la decorante Ferrara* di Michele Savonarola – un manoscritto che, se ritrovato, chiarirebbe numerose incognite sulla pittura quattrocentesca ferrarese[50] –, il titolo conforme alla personalità di Ercole è invece il *De Triumphis Religionis* di Sabadino degli Arienti[51]. Un altro Savonarola, nipote di ben diverso spirito del medico cortigiano Michele, aleggiava nelle stanze di Ercole I: è Girolamo, naturalmente, col

[47] A.E. POPHAM, J. WILDE, *The italian drawings of the XV and XVI centuries at Windsor Castle*, London 1949, p. 202, n. 161, fig. 168.

[48] E. SACCOMANI, *Ancora su Domenico Campagnola: una questione controversa*, in "Arte Veneta", 33, 1979, p. 45, fig. 3. Si veda anche: A. BALLARIN, D. BANZATO, *Da Bellini a Tintoretto,* Roma 1991, figg. 72, 80, 81.

[49] T. TUOHY, *Herculean Ferrara, Ercole d'Este (1471-1505) and the invention of a ducal capital*, Cambridge 1996. Questi argomenti sono trattati dal Tuohy soprattutto nel capitolo *Princely Piety*, pp. 164-185. Sonia Cavicchioli ha fatto riemergere però le componenti laiche e cortesi della committenza di Ercole, il quale evidentemente non si accompagnava solo ai "pittori bigotti" stigmatizzati da Longhi ma anche a Boccaccio, Nicolò da Correggio eccetera: S. CAVICCHIOLI, *"Cose sumptuose, grandi et sublimi". Ercole I d'Este committente negli ultimi anni del suo ducato*, in "Civiltà Mantovana", 106, maggio 1998, pp. 87-101.

quale il duca intratteneva una relazione epistolare che, soprattutto dal 1496, determinerà una grande influenza del frate sul duca[52]. Alla morte di Savonarola, Ercole, bisognoso di un riferimento spirituale, sostituì il fustigatore dei costumi contemporanei allineandosi a quanto stava succedendo, in materia di fede, in altre corti italiane: si procurò una profetessa. Fra i Signori del tempo, infatti, era tutto un contendersi queste donne, che mettevano al servizio dell'aristocrazia e della politica le proprie straordinarie doti mistiche: costoro erano spesso legate al movimento savonaroliano, ai domenicani e alle congregazioni riformate tosco-romane e lombarde[53]. E i legami, per fare solo qualche esempio, di Osanna Andreasi e Stefana Quinzani con i Gonzaga, di Colomba da Rieti con i Baglioni, fra gli Sforza e Veronica da Binasco, fra i Pico e Caterina da Racconigi, furono prodighi di ricadute anche sulle arti visive. A Ferrara è il caso, appunto, di Lucia da Narni, la suora visionaria e stigmatizzata prediletta da Ercole I d'Este, fatta uscire nascosta dentro un cesto dalla città di Viterbo, che non voleva cederla al duca, e giunta nella capitale del ducato Estense dove visse circondata di grandi privilegi e invidie[54]. Per lei e la sua piccola corte di suore il duca fece erigere il convento (ora non più esistente) di Santa Caterina da Siena, affrescato, secondo fonti documentarie, da Fino Marsigli e da Ettore Bonacossi[55]. A

[50] Citato da Mauro Natale, M. NATALE, *Lo studiolo di Belfiore: un cantiere ancora aperto*, in A. Mottola Molfino, M. Natale, *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, p. 30. A. Segarizzi, *La vita e le opere di Michele Savonarola medico padovano del XV secolo*, Padova 1900, p. 44: "*Nell'opera "Di tutte le cose che se manzano"* (si veda l'edizione di Venezia del 1515, f. 4 r, nda) *parlando di Ferrara, Michele ricorda un suo libretto "De la decorante Ferrara" e, pur parlando del carattere dei Ferraresi: " ut perpulcre declaravi in libello quem de decorandis ferrariensibus edidi". Il libretto non giunse fino a noi e nessuno scrittore lo nomina, ma dalle parole su riferite si può argomentare che l'opera perduta non fosse molto diversa da quella storica che ci resta, nella quale Michele ci lasciò invece le lodi di Padova*" (*De magnifici ornamentis regiae civitatis Padue*, nda).

[51] W.L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: the "De Triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Ginevra 1972.

[52] T. TUOHY, *Herculean Ferrara,* op. cit., p. 172.

[53] G. ZARRI, *Pietà e profezia alle corti padane: le pie consigliere dei principi*, in Id., *Le sante vive. Profezia di corte e devozione femminile fra '400 e '500*, Torino 1990, pp. 52-53.

[54] La vita di Lucia Brocadelli – sorella di Cassio da Narni, autore, alla corte di Alfonso d'Este, de *La morte del Danese*– è stata ricostruita da Adriano Prosperi nel Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1972, pp. 381-383. Nell'Archivio della Curia di Ferrara non esiste un manoscritto con la vita di Lucia da Narni, come invece parrebbe nella bibliografia raccolta da Prosperi. Ringrazio il direttore dell'Archivio Arcivescovile, don Enrico Peverada, per avere agevolato le mie ricerche.

[55] T. TUOHY, *Herculean Ferrara,* op. cit., pp. 371-373.

Marco d'Oggiono, *Veronica da Binasco, Isidorus de Insulis,* da *Inexplicabilis mysterii gesta Beatae Veronicae Virginis praeclarissimi monasterii Sanctae Marthae,* Milano, Gottardo da Ponte, 1518.

Giovan Francesco Maineri commissionò la *Testa di San Giovanni Battista*, ora a Brera [56], e a un pittore non ancora identificato una pala (Pinacoteca Nazionale di Ferrara) dove si fece ritrarre con Lucia e il figlio Alfonso – guarito miracolosamente dalla beata [57] – al cospetto di Santa Caterina da Siena [58].

La grande fama di profetesse e guaritrici delle "sante vive" stimolò la richiesta e la produzione su grande e piccola scala di loro immagini, e la redazione di biografie. L'editoria si appropriò delle loro storie e gli artisti si resero disponibili a disegnare e incidere quegli eventi prodigiosi. La biografia di Veronica da Binasco fu stampata a Milano nel 1518 con le illustrazioni del pittore leonardesco Marco d'Oggiono. Quella di Colomba da Rieti, edita a Bologna nel 1521, si apre con il frontespizio di Amico Aspertini [59]. Ma già nel 1501 Ercole I d'Este aveva fatto pubblicare a Norimberga la "patente di santità" di Lucia da Narni, arricchita con un'incisione creata per l'occasione – eccolo finalmente – da Albrecht Dürer: rappresenta tre suore ai piedi del Cristo Crocifisso [60]. Questo opuscolo – cinque carte escluso il frontespizio –, che si era reso necessario per contrastare il clima velenoso e le voci maligne che circondavano la suora, contiene perizie e testimonianze sulle stigmate di Lucia e sugli eventi prodigiosi di cui era capace [61].

[56] S. ZAMBONI, *Pittori di Ercole I d'Este*, Milano 1975, p. 51.

[57] Lucia impose ad Alfono un panno bagnato col sangue delle sue stigmate. G. Marcianese, *Narratione della nascita, vita e morte della Baeata Lucia da Narni dell'Ordine di San Domenico, fondatrice del Monastero di S. Caterina da Siena di Ferrara*, Ferrara 1616, Capitolo XXXIX, *D'alcune infermità sanate dalla Beata Lucia*, pp. 199-200.

[58] Ringrazio Sonia Cavicchioli per avermi segnalato questo dipinto. A. Pattanaro, Pittore ferrarese XVI secolo, *Santa Caterina da Siena incoronata da Dio Padre fra le nubi, sotto papa Pio II, Ercole I d'Este, alcune monache, Alfonso d'Este,* olio su tavola, cm. 220x143, in J. BENTINI (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, catalogo generale, Bologna 1992, pp. 178-180.

[59] C. MARCORA, *Marco d'Oggiono*, Oggiono 1976, pp. 60-62, S. URBINI, *Amico Aspertini poligrafo dell'illustrazione libraria*, op. cit., pp. 146-148.

[60] C. DODGSON, W. KURTH, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, 1963, pp. 24-25, n. 167.

[61] *Spiritualim personarum. Foeminei sexus facta admiratione digna*, Norimberga 1501. Il libro,

Albrecht Dürer, *Lucia da Nardi e due suore ai piedi della Croce*, da *Spiritualim personarum. Foeminei sexus facta admiratione digna*, Norimberga, Hans Hötzel, 1501.

A questo punto però molti interrogativi si affollano nella nostra mente. Perché Ercole ritenne di dover far stampare il libro nella città tedesca e non nelle ben collaudate tipografie ferraresi? Il duca ebbe qualche diretta responsabilità nell'intervento di Dürer, o il suo coinvolgimento dipese dalla volontà del Consiglio di Norimberga interpellato sulla vicenda dal duca? E Dürer, da sempre e per sempre lucido tessitore di proficue e altolocate trame, forse con questo frontespizio intese ingraziarsi il signore di Ferrara? Su questa misteriosa sortita religiosa e figurativa degli Estensi in Germania mi limito a consegnare l'esile traccia che ho individuato a chi ha più competenze storiche di me. Fu naturalmente Venezia la città italiana con la quale Norimberga intrattenne più frequenti relazioni commerciali – due volte la settimana i corrieri facevano la spola fra le due città [62] –, ma anche artistiche [63]. È nella città tedesca, ad esempio, che, un anno prima dell'uscita del libro commissionato da Ercole I d'Este, venne stampata la veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari, artista che fino al 1503 vivrà in Germania alle dipendenze di Massimiliano I [64]. A mia conoscenza non possediamo alcuna notizia rilevante in merito a contatti di Norimberga con le città emiliane, e in particolare con Ferrara. La visita di Dürer a Bologna, dove avrebbe potuto incontrare Luca

trascritto dal Marcianese, contiene: la lettera scritta da Ercole alla comunità di Norimberga, la perizia di quattro medici di Ferrara indirizzata ai Signori Consiglieri dell'Alma Città di Nurimburgo, la lettera di Pietro Gambo Tranense Suffraganeo di Ferrara, pastore del popolo ferrarese e francescano, una terza testimonianza di Monsignor Nicolò Maria d'Este, la quarta patente del cardinale Ippolito d'Este, e infine quella del medico di papa Alessandro VI, Bernardus Recanatensis. Furono presenti a quest'ultima perizia sulla suora, tra gli altri, Lucrezia Borgia e il nipote del papa Guglielmo Raimondo. G. MARCIANESE, *Narratione della nascita, vita e morte della Baeata Lucia da Narni*, pp. 169-207.

[62] F. KORENY, *Dürer e Venezia*, in *Il Rinascimento a Venezia*, op. cit., p. 241.

[63] B. ROECK, *Venezia e la Germania: contatti commerciali e stimoli intellettuali*, in *Il Rinascimento a Venezia*, op. cit., p. 46.

[64] Su di lui ultimamente G. ROMANELLI, S. BIADENE, C. TONINI, *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e la rappresentazione di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia 1999.

[65] R. LONGHI, *Una Madonna del Dürer a Bagnacavallo*, in R. LONGHI, *"Arte italiana e arte tedesca"*, op. cit., p. 46 (da "Paragone" 1961); M. Dalai Emiliani, *"Per amore dell'arte della segreta prospettiva...": itinerario bolognese di Luca Pacioli e Albrecht Dürer*, in Carlo PEDRET-

Pacioli, Marcantonio Raimondi e Donato Bramante[65], ha stimolato negli studiosi l'ipotesi di una possibile puntata dell'artista nella capitale del ducato estense[66]. Nel 1506, però, siamo ormai fuori tempo massimo: l'incisione per il libro di Lucia era vecchia di cinque anni, e da un anno lo stesso Ercole era morto.

Ci possiamo solo affidare, per un eventuale proseguio della ricerca, ad alcune notizie interne alla storia del libro e alla biografia della suora.

Alcun persone giunte a Ferrara da Norimberga chiesero al confessore di Lucia da Narni di poter assistere a un suo miracolo:

> "Mirabile fu quello ch'occorse in materia del conoscer l'Hostia consecrata dalle non consecrate. Fu richiesto il suo Confessore cioè il sovente nominato P.F. Nicolò da alcuni di Nurimbergo della realtà della vita di questa Beata; or'egli come quel, che in se stesso non così facilmente credeva, si determinò di farne una pruova; onde una mattina prese un'Hostia consecrata, e la pose sopra la patena, e sopra di lei pose due altre non consecrate dell'istezza grandezza, e intorno poi ve ne accomodò undeci altre, niuna delle quali era consecrata; e poi presentatosi innanzi alla Beata Lucia, le disse; che dovesse saper dir, qual'era quella, in cui era il suo Sposo; ed ella inginocchiata con ogni terrore disse qual'era..." [67].

Ritengo che i tedeschi citati da Marcianese fossero persone di grande riguardo, in contatto con lo stesso duca, il quale sicuramente non a chiunque permetteva di entrare in un convento di clausura, e di intrattenersi con la suora e il suo confessore, per assistere a *performances* miracolose organizzate *ad hoc*. Forse costoro appartenevano alle più alte cariche della città tedesca. Infatti, fu il Consiglio della città di Norimberga a chiedere a Ercole la perizia sulle stigmate di suor Lucia:

> "Il Duca di Ferrara da Este... dopo haver fatte esquisite diligenze sopra la verità delle dette Stigmate, diè fuora una testimonianza della verità di esse diretta alla città di Norimberga, dalla quale ne era stato richiesto, e fè che facessero l'istesso a tutto il Mondo Cattolico" [68].

TI (a cura di), *Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola*, Bologna 1985, pp. 185-186, 188-189.

66 G. ARNOLDS, *"Opus quinque dierum."*, In *Festschrift Friedrich Winckler*, Berlin 1959, pp. 187-190.

67 G. MARCIANESE, *Narratione della nascita, vita e morte della Beata Lucia da Narni*, op. cit., capitolo XXXVI, *Delle visioni havute nell'Eucharistia e degl'incredibili suoi digiuni*, pp. 165-166.

68 D.M. MARCHESE, *Sacro Diario Domenicano*, Napoli 1681, tomo VI, p. 88.

Il misterioso ma reale interessamento di Norimberga e di Albrecht Dürer alla vicenda della mistica è dimostrato anche dal fatto che nello stesso anno di pubblicazione dell'opera in latino da parte dell'editore Hans Höltzel, fu sentita la necessità di tradurre il libro in tedesco e di finanziarne una nuova uscita[69].

Hans Holbein in Italia

Nella prima metà del Cinquecento molti artisti girovaghi portarono in Italia, dal nord, un fardello di inquietudini religiose che pesava molto di più della manciata di fogli disegnati e incisi destinati ad essere venduti durante il viaggio. Erano gli stessi pensieri condivisi dalle menti europee più aperte e sensibili, sentimenti presenti in tutti gli strati della società. Tedeschi, svizzeri, inglesi, italiani, artigiani, ecclesiatici e umanisti sentivano come necessaria e improrogabile una riforma dell'edificio ecclesiatico romano. La discussione su una ipotetica nuova chiesa, accompagnata da una devozione rivolta alla valorizzazione della centralità di Cristo, si espressero, naturalmente, anche attraverso le immagini: soprattutto quelle incise su carta, che volavano veloci e leggere da una parte all'altra dell'Europa. È tuttavia quasi impossibile ricostruire la fortuna e la circolazione in Italia della grafica filoprotestante, polverizzata nella quasi totalità dalla furia tridentina contro la produzione editoriale. I pochi testimoni sopravvissuti, però, ci possono raccontare qualche brandello di questa storia.

> "La parola d'ordine adesso è commistione, capito?, com-mi-stio-ne! Quelle robe che ti lasciano col fiato sospeso, capito? E fino alla fine non capisci se si tratta di un autore eretico o ortodosso. Libri come il Beneficio di Cristo, scritto da un frate cattolico ma pieno di temi cari alla fede d'Allemagna".

Siamo nel 1545, sta parlando Pietro Perna[70], editore e libraio lucchese, uomo, come tanti ai suoi tempi, perennemente in fuga. È a Basilea, nella stamperia di Oporinus, che due anni prima aveva pubblicato il rivoluzionario *De Humani corporis Fabrica* di Andrea Vesalio, una delle più alte sintesi fra la cultura scientifica e artistica fiamminga e italiana[71]. La Dieta di Ratisbona è fallita già da qualche anno. Lì il cardinale Gaspare Contarini aveva tentato per l'ultima volta di conciliare le opposte fazioni reli-

[69] C. DODGSON, W. KURTH, *The Complete Woodcuts,* op. cit., p. 24.

[70] Dalle pagine di *Q* di Luther Blissett, Torino 2000, p. 398.

[71] Michelangelo Muraro attribuì le silografie del Vesalio, oltre che a Calcar, a Domeni-

giose, luterana e romana. Prima di allora – e anche dopo, come testimonia Pietro Perna – spesso non era possibile "stabilire la divisione fra ortodossia ed eresia"[72]: l'evangelismo italiano – molto diffuso nel sempre più alfabetizzato mondo degli artigiani e quindi anche fra gli artisti – era caratterizzato da posizioni moderate e aperte, e la situazione politica ufficiale non aveva ancora prodotto la definitiva distinzione fra cattolici ed eretici, fra buoni e cattivi. Grazie a un clima abbastanza tollerante era così possibile sia la circolazione in Italia di libri illustrati tedeschi, quegli stessi che sarebbero poi stati messi all'indice, quanto una produzione nazionale di libri figurati di spirito anticlericale[73].

Se i lettori italiani "medi" per molto tempo non ebbero la percezione della "pericolosità" di quello che stavano leggendo, gli editori, al contrario, sapevano bene che finanziando certe pubblicazioni si inoltravano su un terreno minato. Quando ci si occupava di certi argomenti e di certi autori era meglio, quindi, passare inosservati, e stampare libri poco appariscenti, di piccolo formato, e – purtroppo per noi – poco e assai semplicemente illustrati[74].

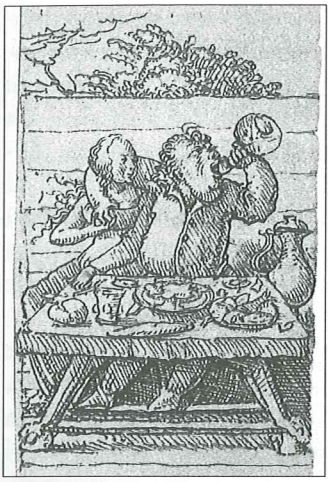
Alcuni libri stampati dagli anni '20 agli anni '40 del Cinquecento, testimoniano però che l'immagine della protesta poteva, anche nel nostro paese, ritagliarsi qualche spazio.

co Campagnola, Jacopo Sansovino e a Tiziano. M. MURARO, *Tiziano e le anatomie del Vesalio*, in *Tiziano e Venezia, Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, Vicenza 1980, pp. 307-316. Realdo Colombo, allievo di Vesalio e suo successore nella cattedra di Padova, tentò inutilmente di contattare Michelangelo con il proposito di fargli illustrare un nuovo trattato di anatomia: A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo*, Firenze 1975, II, p. 198. Un importante precedente al libro di Vesalio fu il *Commentaria* di Berengario da Carpi al trattato di anatomia di Mondino de' Liuzzi, libro stampato a Bologna per Girolamo de' Benedetti nel 1521, in parte illustrato da Jacopo FRANCIA e Amico ASPERTINI, M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena 1995, pp. 339-341.

[72] A. PROSPERI, *La crisi religiosa in Italia nel primo Cinquecento*, in D.A. BROWN, P. HUMFREY, M. LUCCO, *Lorenzo Lotto*, Milano 1998, p. 25.

[73] Sul grande flusso di libri riformati tedeschi che giungevano – spesso clandestinamente – in Italia, Ugo Rozzo scrive: "Il traffico più o meno intenso, ma sempre pericoloso, durò consistente almeno fino agli anni '70 del Cinquecento, ma intorno al 1540 dovette toccare il suo apice, se Filippo Melantone poteva scrivere che allora "intere biblioteche" entravano in Italia attraverso la Savoia, il ducato di Milano e i territori della Signoria di Venezia". U. ROZZO, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia (1465-1600)*, Udine 1993, p. 33.

[74] Ugo Rozzo ha però sottolineato la coerenza e l'originalità dei soggetti di queste poche immagini con i contenuti del libri che andavano ad illustrare. U. Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia,* op. cit., p. 51.



Hans Holbein, *Epicuro*, da *Elogio della Follia*, di Erasmo da Rotterdam, Basilea, Johann Froeben, 1515.
A FIANCO, Anonimo artista lombardo, *Merli Cocai e le sue muse*, (frontespizio) da *Baldus*, di Teofilo Folengo, Toscolano, Alessandro Paganini, 1521.

A quei tempi in Italia la letteratura antifratesca – molto più di quella apertamente eretica – era piuttosto diffusa e tollerata [75]. Su quel filone interviene nel 1525 il pittore, scultore e incisore bolognese Amico Aspertini, ideando il frontespizio assai esplicito dell'anonima *Comedia di più frati da recitare ad ogni convito; li quali per seguire amore lassaro il convento*. Qualche tempo prima Teofilo Folengo – il letterato lombardo al cui stile prosodico e ai cui temi si deve la definizione di "maccheronico" – nel suo *Baldus* aveva salutato "in Erasmo da Rotterdam il superatore della barbarie scolastica antifratesca" [76]. Nella seconda edizione dell'epopea contadina folenghiana, uscita per l'editore bresciano Paganini nel 1521 a Toscolano, le vicende del protagonista e dei suoi compagni di malefatte – Fracasso, Cingar, Falchetto... – vennero tradotte in immagini da un artista indisciplinato ma formidabile.

Queste incisioni, riportate con grande sensibilità all'attenzione degli storici dell'arte da Alessandro Nova nei suoi studi su Girolamo Romanino, attendono ancora un'analisi che le leghi, se non a un preciso artista, alme-

[75] V. CIAN, C. SALVIONI, *Le rime di Bartolomeo Cavassico notaio bellunese della prima metà del XVI secolo*, Bologna 1969.

[76] S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia 1520-1580*, Torino 1987, p. 38.

[77] U. BARONCELLI, *La stampa nella riviera bresciana del Garda nei secoli XV e XVI*, Salò 1964; A. Nova, *Folengo e Romanino. The "Questione della lingua" and its excentric trend*, op. cit., pp. 672-679, Id., *Girolamo Romanino*, Torino 1994, pp. 41-50. La biblioteca della Fondazione Ugo Da Como possiede un esemplare di questa rara edizione. Della sessantina di xilografie che ornano questo in 16°, solo una decina – quasi tutte entro le prime 70 pagine del libro- spiccano qualitativamente: oltre al frontespizio le incisioni alle pp. 36 v, 41 v, 45 v, 53 v, 57 v, 66 v, 73 v, 102 v, 191, 197 v. Mi sembra che queste dieci xilografie appartengano tutte a uno stesso autore. Nelle sue vignette migliori – come la 53 v, con Torgnazzo e Zambello seduto ai piedi di un albero (fig. 11) – le figure si accampano imponenti, con corrette soluzioni prospettiche, l'ambientazione semplice, non affollata, esalta l'efficace espressionismo con cui sono cartterizzati i volti dei personaggi (il più riuscito, sicuramente, Tognazzo). Meno feli-

Anonimo artista lombardo, *Tognazzo e Zambello*, da *Baldus*, di Teofilo Folengo, Toscolano, Alessandro Paganini, 1521.

no a un delimitato contesto stilistico di appartenenza[77]. Del resto le ricerche sull'illustrazione lombarda rinascimentale e sui suoi legami con le "arti maggiori" sono praticamente ferme ai tempi di Caterina Santoro e Samek Ludovici[78]. Così, per rimanere aderenti al tema di queste pagine, mi limito a segnalare che l'incisione dell'anonimo illustratore in apertura del *Baldus* pare ispirata – non si può parlare di citazione – ad un celebre libro figurato stampato a nord delle Alpi. Qui il poeta incoronato, evocate le "muse grasse...che colano unto"[79], più adatte delle classiche figlie di Zeus e Mnemosine a placare la sua fame e a ispirare la sua poesia, vien da quelle ingozzato di maccheroni e intrattenuto al suono della zampogna, mentre seduto su una botte di vino, alza il fiasco brindando propiziatoriamente alla riuscita della sua impresa letteraria. È ubriaco e satollo come l'*Epicuro* che Hans Holbein disegna in margine a una pagina dell'*Elogio della Follia* di Erasmo da Rotterdam stampato a Basilea nel 1515 da Johann Froben. Le due immagini non sono certo sovrapponibili. Ritengo tuttavia che l'idea di questa come di altre incisioni a commento del *Baldus* siano fortemente permeate di cultura figurativa nordica: e che non camminino al passo misurato e "classico" dureriano, ma a quello sarcastico e sguaiato di Holbein, Cranach, e degli artisti impegnati a rappresentare il disagio sociale e religioso dei tempi.

La ricezione in Italia dell'opera grafica di Holbein, come di molti altri artisti forestieri, non è stata studiata. Sono assai limitati non solo i materiali presi in considerazione dagli studiosi, come ho precedentemente detto, ma anche la rosa di maestri tedeschi coinvolti nel confronto con la nostra

ci risultano le rappresentazioni cittadine, convulse e iperdecorate, e così tipiche del gusto lombardo (fig. 12).

[78] C. SANTORO, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento*, Milano 1956, S. SAMEK LUDOVICI, *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel '400 e '500*, Modena 1960. Ultimamente però Giovanni Agosti ha segnalato nuovi e interessanti legami stilistici e iconografici fra editoria illustrata, pittura e scultura milanese: G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STRENHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 51-54.

[79] Secondo la traduzione di Mario Chiesa nel volume da lui curato, Teofilo FOLENGO, *Baldus*, Torino 1997, pp. 67-71.

cultura figurativa di primo Cinquecento. Non si esagera affermando che quasi esclusivamente il corpus grafico di Dürer (e, solo in parte, di Schongauer e Altdorfer) è stato vagliato in modo sistematico alla ricerca di possibili scambi con l'arte italiana.

Vari riscontri figurativi, una testimonianza documentaria e alcuni libri pubblicati a Venezia, registrano la conoscenza, nel nostro paese, di almeno quattro capolavori di Hans Holbein illustratore: mi riferisco ai già citati disegni per l'*Elogio della Follia* di Erasmo da Rotterdam, alla serie dell'*Apocalisse* che Holbein derivò dalle incisioni di Cranach per il rivoluzionario Nuovo Testamento in tedesco di Lutero, al ciclo dell'Antico Testamento noto con il nome di *Icones*. e, infine, alla *Danza macabra* o *Totentanz*.

Precocissima fu la diffusione del best seller di Erasmo – il *Moriae Encomium* – in Italia. Già nel 1515, anno della prima edizione ufficiale uscita per Froeben a Basilea, l'opera fu stampata anche Venezia sia da Giovanni Tacuino che da Aldo Manuzio[80]. Una copia dell'edizione svizzera[81], nata, come tutte le altre, senza illustrazioni, passò dalle mani del proprietario Oswald Geiss-Hüsler, detto Myconius, amico di Erasmo, a quelle di un altro amico, il diciottenne Hans Holbein, appena giunto nella città renana dalla nativa Augsburg. L'esordio dell'artista avvenne proprio con gli ottantacinque disegni che, quasi pagina per pagina, commentano icasticamente le bordate della Follia erasmiana a tutte le categorie sociali del tempo. Questi disegni, di cui Erasmo si compiacque[82], vennero stampati solo nel 1676 a Basilea, nell'edizione della *Stultitiae laus* voluta dal parigino Charles Patin: qui i disegni cinquecenteschi furono riprodotti su rame con varianti ed "epurazioni" dall'incisore di Berna Wilhem Stetter[83].

[80] Se non segnalato in seguito, tutte le notizie e i relativi rimandi bibliografici sulle edizioni dell'opera di Erasmo e sulle illustrazioni di Holbein sono ricavate da C. Carena (a cura di), ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Follia*, Torino 1997, pp. VII-XLVIII. I disegni di Holbein sono riprodotti nell'edizione anastatica dell'*Elogio* di Miconio, il suo possessore: Erasmi Roterdami *Encomium Moriae i. e. Stultitiae Laus Lob der Torheit, Basler Ausgabe von 1515 mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d. J.*, ed. H. A. Schmid, Basel 1931, o anche, e per noi più accessibile, nella traduzione italiana dell'*Elogio* a cura di Benedetto Croce: B. Croce (a cura di), Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Pazzia e Dialoghi*, Bari 1914.

[81] Dal 1578 conservata all'Öffentliche Kunstsammlung di Basilea.

[82] Sui rapporti fra Erasmo e Holbein, e per molte altre riflessioni, rimane fondamentale E. Panofsky, *Erasmus and the visual Arts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1969, pp. 200-227.

[83] M. BESSO, *L'Encomium Morias di Erasmo di Rotterdam. Con l'iconografia dell'opera e dell'uomo. Documenti, facsimili, illustrazioni*, Roma 1918, ha ricostruito a grandi linee la storia delle edizioni illustrate dell'*Elogio*.

La ricaduta degli scritti di Erasmo su personaggi variamente compromessi con le arti visive è testimoniata non solo dal già citato Teofilo Folengo, ma anche da Andrea Guarna, che nel suo *Scimia* – famoso per la cacciata all'Inferno di Donato Bramante, reo, secondo l'autore, di aver convinto il papa a demolire San Pietro – ricalca lo *Iulius Exclusus e Coelo* circolato anonimo dal 1511, ma di sicura paternità erasmiana [84]. In un coro dello stallo di Todi, poi, Sebastiano Bencivieni intagliò entro il 1530 tre frasi dedotte dai *Colloquia* di Erasmo, che irridevano il contenuto dei reliquiari rappresentati [85].

Se una parentela più tematica che stilistica accomuna il frontespizio del *Baldus* di Folengo e l'*Epicuro* disegnato da Holbein per l'*Elogio della Follia* dell'Öffentliche Kunstsammlung di Basilea, appare più stringente, invece, la sintonia fra altre due illustrazioni del libro svizzero con due opere, su grande scala, di Amico Aspertini, artista bolognese dalla vena iconografa e stilistica non allineata, nutrita in buona parte con stampe e miniature nordiche [86]. Questa mia ipotesi implica quindi l'esistenza di copie perdute dei disegni di Holbein per l'*Elogio*, divulgate per mano dello stesso artista – che, come vedremo, calò almeno una volta nel nord Italia – o tramite il mercato. Mi sembra infatti verosimile che Holbein abbia promosso la circolazione di quegli ottantaquattro disegni, sia per ostentare la propria frequentazione con la brigata basileense di Erasmo, che, soprattutto, per legare la propria arte a un libro che già nel 1522 era stato stampato in tutta Europa in ben 20.000 copie [87].

Gli studiosi sono concordi nel collocare un primo viaggio di Holbein nel nord Italia fra il 1518 e il 1519 [88]. Contemporaneamente, a Bologna,

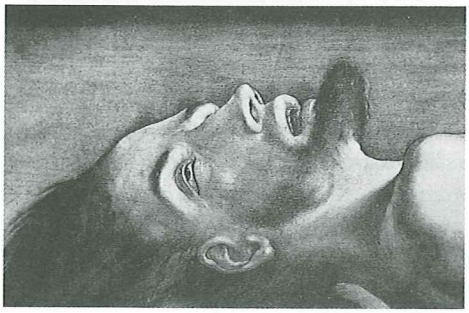
[84] W. FERGUSON, *Erasmi opuscola*, La Haye, 1933, pp. 38-124, P. CASCIANO, *Papa Giulio scacciato dai cieli*, Lecce 1988, A. GUARNA DA SALERNO, *Scimmia*, a cura di E. e G. Battisti, Roma 1970, F. BORSI, *Bramante*, Milano 1999, p. 30.

[85] M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, Parte terza, vol. IV, pp. 526-528, 580; S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia*, op. cit., p. 35.

[86] M. FAIETTI, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, in V. Fortunati (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, Milano 1994, pp. 9-47, M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, op. cit., *passim*.

[87] C. CARENA (a cura di), Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, op. cit., p. XXIX.

[88] P. GAUTHIEZ, *Hans Hobein sur la route d'Italie: Lucerne; Altdorf*, in "Gazette des Beaux-Arts", dicembre 1897, pp. 441-453, febbraio 1898, pp. 157-173, *Holbein Hans*, in U. THIEME, F. Becker, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Lipsia 1907-50, vol. XVII, p. 337, P. GANZ, *The paintings of Hans Holbein*, Londra 1950, p. 215-218, R. SALVINI, *L'opera completa di Holbein il Giova-*



Amico Aspertini, *Pietà fra i Santi Marco, Ambrogio, Giovanni Evangelista e Antonio Abate* (particolare), Bologna, San Petronio.
SOTTO, Hans Holbein, *Cristo nel sepolcro* (particolare), Basilea Öffentliche Kunstsammlung.

nel cantiere di San Petronio, forse anche grazie alla diretta conoscenza dei fogli di quel giovane collega forestiero, si acuivano il risentimento anticlassico e la passione per i nordici di Amico Aspertini. Tre citazioni reciproche – fra Amico e Hans – nell'arco di circa un settennato, sembrano infatti troppe, per essere fortuite coincidenze. Nella *Pietà* datata 1519 ora nella Cappella Garganelli in San Petronio [89] – quasi un *Vesperbild* risolto in pittura – notiamo una forte somiglianza fra il volto di Cristo inventato da Amico, che sembrerebbe impegnato a insegnare "todescherie" ai tedeschi, e quello che dipingerà (e consacrerà ai posteri) Hans Holbein nel 1521: mi riferisco naturalmente alla predella con *Cristo nel sepolcro* (Basilea, Öffentliche Kunstsammlung), che nell'impianto compositivo deriva, come è noto, da due dipinti con lo stesso soggetto di Grünewald [90].

Durante la sua ipotetica sortita bolognese, Holbein dovette pure esibire agli artisti locali qualche testimonianza della propria opera. Forse il suo prodotto più recente, più famoso e più trasportabile: l'*Elogio della Follia* illustrata per l'amico Miconio, o copie tratte da quei disegni.

ne, Milano, 1971, p. 7. Rossana Bossaglia, notando la forte somiglianza fra alcuni ritratti di Holbein negli affreschi di Casa Hertenstein a Lucerna con quelli affrescati dal Romanino nel Duomo di Cremona, ha ipotizzato un incontro fra i due artisti a Milano nel 1518. R. Bossaglia, *Il ciclo di Trento nel percorso del Romanino*, in P. PRODI (a cura di), *Bernardo Clesio e il suo tempo*, Atti del Convegno, Trento 1985, Roma 1987, p. 413. Le influenze dell'arte italiana sulla pittura e la grafica di Holbein sono state ultimamente approfondite da Oskar Bätschmann. Nella sua interpretazione mi sembra di cogliere però qualche forzatura: come nel caso della presunta dipendenza della *Madonna e Santi* commissionata a Holbein da Johann Gerster (Solthurn, Kunstmuseum) dalla *Pala dei Mercanti* di Francesco del Cossa (Bologna, Pinacoteca Nazionale). O. BÄTSCHMANN, P. GRIENER DUMONT, *Hans Holbein*, Colonia 1997, p. 123, O. BÄTSCHMANN, *Holbeins künstlerische Beziehungen zu Italen und Frankreich*, in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 55, 1988, pp. 122. Ringrazio Samuel Felix Vitali per avermi aiutato nella traduzione di questi e di altri testi tedeschi.

[89] M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, op. cit., pp. 169-172.

[90] Matthias Grünewald, Predella dell'Altare di Isenheim, dipinto per Albrecht di Brandeburgo della Collegiata di Aschaffenburg. P. GANZ, *Hans Holbein*, op. cit., p. 218.

Amico Aspertini, *Cristo benedicente fra la Madonna e san Giuseppe* (particolare), Firenze Fondazione Longhi.
A DESTRA, Hans Holbein, *Cristo benedicente,* da *Elogio della Follia*, di Erasmo da Rotterdam, Basilea, Johann Froeben, 1515.

Sembra infatti che il volto assorto e rassegnato del *Cristo fra la Madonna e San Giuseppe* che Amico dipinse per la Foresteria della Madonna del Monte (con il gesto della mano benedicente *duobus digitis*, alla maniera di Dürer)[91], uscendo dalle pagine dell'*Elogio* abbia deciso di voltarsi verso i fedeli per imprimere nei loro occhi il proprio presagio di morte[92]. Ha ancora la mano destra sul globo di cristallo con la croce, e il volto contornato da arcaici e ben evidenti raggi.

Qualche anno dopo, nel *Cristo e San Giovanni d'Arimatea* che la lunetta sopra il portale di destra in San Petronio, Amico consegna una delle prove più alte del suo appassionato sincretismo fra fonti stilistiche e culturali diverse. Il gruppo scultoreo è ispirato a un dipinto di Filippino Lippi dal medesimo sogget-

[91] Firenze, Fondazione Roberto Longhi. M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, op. cit., pp. 172-174.

[92] Il *Cristo* di Holbein illustra un passaggio decisivo del rapporto di Erasmo "and the visual Arts", e più in generale è testimonianza delle polemiche sul culto delle immagini che infiammavano le opposte fazioni religiose: "Gli Apostoli battezzavano dappertutto, e tuttavia non insegnarono mai quale sia la causa formale, materiale, efficace e finale del battesimo, né il suo carattere delebile o indelebile trova alcuna citazione nei loro scritti. Essi adoravano il Signore, ma in spirito, senz'altra guida che il precetto evangelico: "Dio è spirito, e coloro che Lo adorano devono adoralo in spirito e verità"; ma non risulta gli fosse rivelato allora che si deve adorare con la stessa e uguale adorazione un'immaginetta tratteggiata su un muro con un pezzo di carbone e Cristo in persona, purché là sia rappresentato con due dita tese, lunga capigliatura e un'aureola attaccata alla nuca con tre raggi. Distinzioni percepibili solo da chi abbia consumato trentasei anni interi sulla fisica e sulla metafisica di Aristotele e di Scoto". C. Carena (a cura di), Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, op. cit., Capitolo 53, pp. 174-177.

to[93]. Ma il San Giovanni di Filippino oppresso da una sconsolata mestizia, nella scultura del bolognese si risveglia con un'espressione furente, e la più canonica presentazione frontale del Cristo fiorentino si distorce, sotto lo scalpello di Amico, con una "forte aritmia compositiva"[94]. Aspertini deforma il prototipo italiano – quello, comunque, di un toscano arrovellato e indocile –, ispirato dal *furor* espressionistico nordico. Per il volto del San Giovanni, ad esempio, la sua fonte potrebbe essere stata la figura del vecchio che litiga su questioni di fede disegnato da Holbein nel capitolo 64 dell'*Elogio* di Erasmo[95].

Aspertini volle, attraverso le immagini ricavate dal Holbein, citare anche i discorsi di Erasmo che quei disegni illustravano? Accogliendo il monito di Adriano Prosperi riguardo alla difficoltà e alla cautela con cui si deve procedere nello "studiare le idee religiose di un uomo che si è espresso esclusivamente attraverso immagini pittoriche"[96], e quello di Carlo Dionisotti per

[93] M.G. CIARDI DUPRÈ, *La scultura di Amico Aspertini*, in "Paragone", 189, 1965, p. 20. Nella scheda dedicata al dipinto all'interno del catalogo della collezione di Robert and Evelyn Benson (T. Borenius (a cura di), *Catalogue of Italian Pictures at 16, South Street, Park Lane, London, collected by Robert and Evelyn Benson*, Londra 1914, p. 59) è dichiarato che la *Deposizione nel Sepolcro* di Filippino proveniva dal mercato antiquario bolognese (notizia già ripresa da K. B. Neilson, *Filippino Lippi, a critical study*, Cambridge 1938, Westport 1974, p. 121).

[94] D. SCAGLIETTI in M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, op. cit., pp. 185-186. All'identificazione tradizionale con Nicodemo del personaggio che sorregge Cristo, dovrebbe essere preferito San Giovanni d'Arimatea: E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Parigi 1980, p.59, L. Goosen, *I personaggi dei Vangeli. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Torino-Milano 2000, pp. 205, 317-318.

[95] La disputa illustra un passo che riguarda il travisamento di una parabola di Cristo (Luca, 22.35), interpretato da alcuni teologi -contestati da Erasmo- come un incitamento alla risposta violenta nei confronti dei presunti nemici della Chiesa: *Io stessa* (la Follia, nda) *intervenni recentemente a una discussione teologica, come faccio spesso, in cui qualcuno richiese quale fosse l'autorevole passo della Scrittura divina in cui si comanda di vincere gli eretici col fuoco anziché convincerli con la discussione. Un vecchio severo, un teologo a giudicarlo almeno dal cipiglio, rispose furibondo che è una legge promulgata dall'apostolo Paolo, il quale disse: "Evita l'eretico dopo una prima e una seconda ammonizione". Poiché continuava a tuonare sempre queste parole e i più si chiedevano meravigliati cosa gli fosse accaduto, alla fine spiegò che bisognava togliere "e vita", dalla vita, gli eretici...A nessuno venne in mente che quella norma riguardava gli indovini, i fattucchieri, i maghi, che in ebraico si dicono "mechascefim", malfattori. Altrimenti si sarebbe dovuto punire con la morte anche l'adulterio e l'ubriachezza.* C. Carena (a cura di), Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, op. cit., Capitolo 64, pp.174-177.

[96] E notare che le parole dello studioso sono riferite a Lorenzo Lotto, che di scritti comunque ne ha lasciati. A. PROSPERI, *La crisi religiosa in Italia nel primo Cinquecento*, in D. A. BROWN, P. HUMFREY, M. LUCCO, *Lorenzo Lotto*, op. cit., p. 25.

il quale l'iconologia sconfina nella divinazione se non si fonda "su di una adeguata filologia e storicizzazione"[97], sospendo per mancanza di dati l'interpretazione delle citazioni figurative di Aspertini da Holbein e quindi da Erasmo. Anche se certo non mi lascia indifferente la coincidenza che riguardino proprio due nodi cruciali della polemica religiosa del tempo: la questione del culto delle immagini e il giudizio sui presunti eretici.

Non ci sono dubbi, invece, sulle propensioni eretiche di Antonio Brucioli "autore, curatore e traduttore di opere letterarie, filosofiche, teologiche, nonché direttamente coinvolto nell'attività tipografico-editoriale"[98]. A lui si deve – tra l'altro – la traduzione in volgare della Bibbia stampata a Venezia da Luc'Antonio Giunta nel 1532[99]. Quest'opera è stata portata alla ribalta degli studi storico-artistici grazie ad una brillante agnizione di Giovanni Romano, che ha riconosciuto in Lorenzo Lotto l'autore del frontespizio del Nuovo Testamento[100]. All'artista è probabilmente da riferire anche la marca tipografica che Giunta stampò sia nell'ultima pagina della Bibbia che in un'edizione di Tito Livio dello stesso anno[101]. Il Nuovo Testamento contiene anche 21 xilografie la cui importanza è giusto sottolineare: la loro presenza, a mio parere, testimonia la volontà del Brucioli di collegare esplicitamente la propria opera alle Bibbie riformate tedesche e, *in primis*, alla traduzione in tedesco di Lutero illustrata da Cranach, uscita a Wittemberg nel 1522, e a Basilea l'anno seguente con copia delle precedenti incisioni eseguite da Hans Holbein[102]. Brucioli

[97] Dionisotti rifletteva su questo argomento nella Prefazione ad *Appunti su arti e lettere*, Milano, 1995, p. 9. Le parole che interpretano il pensiero dello studioso poste fra virgolette si devono a Paola Santucci (in "Dialoghi di storia dell'arte", 1, 1995, p. 209) nella premessa alla ristampa della recensione di Dionisotti ("Art Bullettin", XXXII, 3, 1950, pp. 237-239) al libro di Edgar Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A study in Venetian Humanism*, Cambridge, 1948.

[98] E. Barbieri, *Tre schede per Antonio Brucioli e alcuni suoi libri*, in "Aevum", LXXIV, 3, 2000, p. 709.

[99] *La Biblia quale contiene i sacri libri del vecchio testamento, tradotti nuovamente da la hebraica uerita in lingua toscana per Antonio Brucioli. Co diuini libri del nuouo testamento di Christo Giesu Signore et saluatore nostro. Tradotti di Greco in lingua Toscana pel medesimo...*, Venezia, Lucantonio Giunta 1532. E. Barbieri, *Antonio Brucioli traduttore della Bibbia*, in Id., *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano 1992, vol. I, pp. 107-127.

[100] G. Romano, *La Bibbia di Lotto*, in "Paragone", XXVII, 1976, pp. 82-91.

[101] F. Cortesi Bosco, *A proposito del frontespizio di Lorenzo Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli*, in "Bergomum", LXX, 1976, p. 42.

[102] G. Schmidt, H. Reinhardt, *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Basilea 1960, pp. 308-309, G. Schmidt, *Die illustration der Luther Bible 1522-1700*, Basilea 1962.

Amico Aspertini, *Cristo sorretto da san Giovanni d'Arimatea* (particolare), Bologna san Petronio. Hans Holbein, *Disputa sui presunti eretici*, da *Elogio della Follia*, di Erasmo da Rotterdam, Basilea, 1515.

avrebbe potuto scegliere di uniformarsi alla tradizione icononografica delle "biblie vulgari istoriate" veneziane, fondata a partire dalla Bibbia Malermi, stampata da Giunta nel 1490 [103], e caratterizzata da un copioso corredo di vignette e illustrazioni a piena pagina che si svolgono uniformemente sia nel libro del Vecchio che in quello del Nuovo Testamento. O avrebbe potuto attingere, per il commento alle visioni di San Giovanni, al ciclo düreriano dell'Apocalisse, di grande qualità e già disponibile a Venezia, dove era stato integralmente stampato nel 1516 [104]. Invece, così come avviene nella Bibbia di Lutero, Brucioli preferì limitare le immagini – ad esclusione del frontespizio e di alcune iniziali figurate – al solo libro dell'Apocalisse. Preferì a quelle già disponibili a Venezia, le xilografie che Hans Holbein aveva intagliato per l'edizione del 1523 della Bibbia di Lutero, caratterizzate – come quelle di Cranach da cui derivano – da una fortissima connotazione antipapale [105]. Brucioli potrebbe esserne venuto a conoscenza durante il suo primo esilio dall'Italia, dal 1523 all'inizio del 1527. Fu forse allora che si procurò una copia della Bibbia di Lutero: quella di cui si servirono l'incisore Matteo da Treviso (che spesso si firma) e un suo anonimo collaboratore di ben più alta levatura [106].

[103] Essling, *Les livres a figures vénitiens*, op. cit., n. 133.

[104] Cfr. p. 49.

[105] U. Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia*, op. cit., pp. 51-52.

[106] Non tutte le xilografie sono infatti da ascrivere, come erroneamente si ripete, allo scadente Matteo da Treviso. Un anonimo e bravo artista eseguì infatti le incisioni pertinenti ai capitoli IIII, VI, X, XI dell'*Apocalisse*. Nelle Biblioteche italiane sembra non siano rimaste esemplari delle *Bibbie* di Lutero illustate da Cranach o Holbein: G. Mazzetti, *Le prime edizioni di Lutero (1518-1546) nelle Biblioteche italiane*, Firenze 1984. Se il possesso da parte di Brucioli di una di queste due versioni del testo tedesco è confinata nel regno delle ipotesi, una nota manoscritta nella prima carta della *Divina Commedia* bresciana del 1487 posseduta dalla Biblioteca Ugo Da Como indica con più probabilità l'appartenza di quel volume all'"*Illustrissimo signor dno. Antonio Bruciolli*". Alla fine del canto trentaquattresimo un'altra nota – che mi sembra coincida nella grafia con quella iniziale– indica un successivo posses-

Matteo da Treviso, *Gli angeli versano sulla Bestia le sette coppe colme dell'ira di Dio*, da *La Biblia...*, Venezia, Luc'Antonio Giunta, 1532.

L'interesse nei confronti della grafica di Holbein continuò anche nel quinto decennio del Cinquecento, quando iniziarono a circolare in forma di volume i suoi cicli di incisioni del Vecchio Testamento – detto in modo abbreviato *Icones* – e della *Danza Macabra*, disegnati dall'artista a metà degli anni Venti, ma pubblicati solo nel 1538 a Basilea [107]. Spuntano citazioni documentarie di Holbein durante i processi dell'Inquisizione: "Vincenzo Grasso, organista del duomo di Spilimbergo dal 1547 al 1559, dichiara di avere letto, oltre ad Erasmo, Ochino ecc., anche *Le imagini della morte*" [108] ovvero le *Imagines mortis*, con incisioni di Hans Holbein, pubblicato a Venezia da Vincenzo Valgrisi nel 1545 [109].

Ma già nel 1540, anche se in modo meno esplicito, si incominciarono a stampare nei libri veneziani illustrazioni tratte direttamente dai cicli di Holbein. Le troviamo ad esempio nel *De primi principi della lingua romana* di Francesco Priscianese,

sore dell'incunabolo, forse colui che lo comprò da Brucioli: "*laus deo 1571 Julio Cerone*". Costui potrebbe appartenere alla stessa famiglia bergamasca del musicista e teorico cinquecentesco Domenico Pietro Cerone: A. Ascarelli, *ad vocem*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1979, 23, pp. 788-791. Barbieri ritiene che l'incunabolo sia costituito dal montaggio di fascicoli appartenuti a diversi esemplari, E. BARBIERI, *Tre schede per Antonio Brucioli e alcuni suoi libri*, op. cit.

[107] *Historiarum veteris instrumenti icones ad vivum expressae*, Lione, Melchior e Gaspar Trechsel 1538. *Les simulacre et historiees faces de la mort*, Lione, Melchior e Gaspar Trechsel 1538. Sull'intagliatore dei due cicli di incisioni, Hans Lützelburger, si veda D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance print*, op. cit., pp. 212-216.

[108] U. ROZZO, *Biblioteche italiane del Cinquecento tra Riforma e Controriforma*, Udine 1994 p. 30.

[109] *Imagines mortis. His accesserunt epigrammata è Gallico idiomate à Georgio Aemylio in latinum traslata...*, Venezia, Vincenzo Valgrisi 1546, Essling, *Les livres a figures vénitiens*, op. cit., II parte, II volume, p. 674.

uscito presso Bartolomeo Zanetti[110]. Qui si ispirano alle *Icones* di Holbein tre delle iniziali, incise probabilemente dal tedesco Giovanni Britto, che frequentava gli amici di Francesco Marcolini: Sansovino, Tintoretto, Sebastiano del Piombo, Pietro Aretino e Tiziano[111]. Come ha ricostruito Erika Michael, singole immagini tratte dalle *Icones* comparvero in edizioni dei Giolito, che avevano rilevato la tipografia Zanetti e quindi i suoi legni: in un Decamerone del 1552, in un Ovidio del 1553, e soprattutto in una Bibbia del 1588, dove su centotrentacinque xilografie ben 54 derivano dalle *Icones* di Holbein[112]. Tutte queste incisioni furono eseguite contemporaneamente a quelle apparse nel 1540 nel Priscianese: entro due anni dalla pubblicazione a Basilea del ciclo veterotestamentario, a Venezia fu dunque commissionata una copia delle *Icones*, destinata probabilmente a illustrare una *Bibbia*. Forse per le difficoltà insorte presso la bottega di Bartolomeo Zanetti – che per primo pubblicò i legni e fu forse lo stesso committente – questa impresa editoriale non andò in porto. Le xilografie, pertanto, vennero parcellizzate in varie, successive, pubblicazioni. Pignatti e Michael, non senza interessanti argomentazioni, hanno proposto un "Tiziano invenit, Britto sculpsit", come sigla dei fogli della serie derivata da Holbein. Per riconoscere alla storia dell'illustrazione il valore di disciplina autonoma, prima e più che trovarle dei padrini eccezionali come Tiziano, è importante ricostruire, visionando il maggior numero possibile di libri, le diverse botteghe di illustratori, e studiare le famiglie di immagini e di stili acquisiti intrecciandoli prima di tutto con gli elementi noti sui professionisti del settore[113]. Da queste premesse potrebbero prendere forma nuove personalità artistiche ma anche più documentate interferenze con il mondo del libro da parte di pittori, scultori e architetti.

[110] T. PIGNATTI, *Tiziano e le figure della "Lingua Romana" del Priscianese*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi. Venezia 1976*, Vicenza 1980, pp. 369-379.

[111] Su di lui si veda F. BORRONI, *Giovanni Britto*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1972, 14, pp. 351-352, K. OBERHUBER, *Titian woodcuts and drawings: some problems*, in *Tiziano e Venezia*, op. cit., pp. 525-528.

[112] E. MICHAEL, *Some sixteenth-Century Bible Woodcuts Inspired by Holbein's Icones*, in "Print Quarterly", pp. 238-247.

[113] Dovrebbero, ad esempio, appartenere alla stessa bottega, se non alla stessa mano, sia le incisioni tratte dalle *Icones* di Holbein (eseguite fra il 1538 e il 1540) che quelle, celebri, pubblicate ne *Il sogno dil Caravia*, Venezia, Giovann'Antonio Nicolini da Sabbio, 1541. Sul famoso orafo veneziano si veda ora E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000.