UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXVI

L'apporto della pittura tedesca alla Rinascenza veneta 1490-1510

Il ruolo delle stampe

DIRETTORE DELLA SCUOLA: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

SUPERVISORE: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

DOTTORANDA: Barbara Ceccato

(Matr. 1018212)

INDICE

1. Introduzione 5

2. Venezia e la Germania: una rete di relazioni 11
2.1 Rapporti politici e commerciali tra Venezia e l'Impero 13
2.2 Venezia di fronte alla "Nazione Alemanna": il Fondaco e la Chiesa di san Bartolomeo 18
2.3 La comunità degli stampatori tedeschi 37
2.4 Il privilegio librario, le imprese tipografiche e il commercio del libro 42

3. Raccogliere stampe nel primo Cinquecento 51
3.1 Appunti per un collezionismo di stampe 54
3.2 Era "venuta in pregio e reputazione la cosa delle stampe" 65
3.3 L'inventario di Fernando Colombo e le stampe di grande formato 70
3.4 Il *Trionfo di Cristo* di Tiziano 80

4. I viaggi di Dürer in Italia 99
4.1 Il primo viaggio 100
4.1.1 La critica di fronte al primo soggiorno 100
4.1.2 "1494-95 VS 1496-97" 105
4.1.3 Le ragioni del viaggio 108
4.1.4 Riflessi di italianità 111
4.1.5 Gli acquerelli di paesaggio: problemi di datazione 117
4.2 Il secondo viaggio 129
4.2.1 Viaggio a Padova 133
4.2.2 Viaggio a Bologna 134
4.2.3 Viaggio a Ferrara 139
4.2.4 Viaggio a Roma 141
4.2.5 Per un viaggio in Lombardia 150
4.2.6 I dipinti veneziani 171

5. L'apporto della pittura tedesca alla rinascenza veneta 1490-1510 195
5.1 "Das Deutsche Element" 197
5.2 La maniera tedesca 231
5.3 Il Rinascimento tedesco 238
5.4 Generi a confronto 262
5.4.1 Il paesaggio 262
5.4.2 Il ritratto 303
5.4.3 Il colore 318

6. Tavole 337

7. Bibliografia 487

1. INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende offrire un'analisi interdisciplinare e un solido e originale riepilogo critico sul fenomeno dell'apporto dell'arte tedesca alla Rinascenza veneta nel delicato momento di trapasso di secolo.

Il tema, sebbene largamente frequentato dalla storiografia artistica sul versante tedesco e su quello italiano, ha lasciato ampi margini per precisazioni e ulteriori approfondimenti. La mostra veneziana del 1999 *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* si presenta come uno dei più accorti tentativi volti ad abbracciare la complessità di una materia che chiama in causa vasti ambiti di indagine. Molti sono i modi attraverso i quali i conseguimenti più originali e innovativi del dipingere moderno hanno dialogato con l'arte tedesca e con l'opera di Dürer in particolare. Il lavoro ha dunque preso forma da un'analisi delle relazioni tra il Nord e il Sud seguita da una disamina del collezionismo di stampe, sezioni introduttive necessarie al corpo centrale della ricerca, nel quale trova ospitalità il rapporto tra pittura tedesca e veneziana sullo sfondo di un riesame dei viaggi di Dürer nella città lagunare.

Prodromo all'analisi del dialogo artistico è stata la riflessione sul contesto sociale e culturale veneziano che accoglie i tedeschi. I contributi riuniti in occasione del convegno veneziano del 2011 *La Chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedesca a Venezia*, hanno costituito un chiarificatore momento di valutazione critica su quanto si conosce della comunità alemanna. Attraverso la disamina degli studi storici sul Fondaco e sulla Chiesa di San Bartolomeo, poli aggreganti dei tedeschi in laguna, e di alcune indagini propriamente storiche e demografiche di studiosi come Braunstein (1977, 1984), Fedalto (1977, 1980) e Calabi (1996, 1998), si è inteso restituire la fisionomia della cosiddetta "Nazionale Alemanna". Il legame tra Venezia e la Germania, se deve la sua origine a scambi di natura spiccatamente commerciale, si declinò presto in una fitta trama di relazioni che videro coinvolti non solo mercanti ma anche artigiani, artisti, stampatori, postini e viaggiatori. L'interferenza artistica va compreso nella circostanza di una familiarità tra tedeschi e veneziani, abituati a intrattenere relazioni e a vivere a fianco a fianco in laguna. Nel primo capitolo si è

deciso di prestare attenzione ad alcune di queste personalità, approfondendo le dinamiche del mondo degli stampatori e dell'industria libraria. Le prime imprese editoriali sono state messe in relazione con le parallele strategie dispiegate dalla Serenissima per il controllo e il monopolio della produzione culturale ed economica del libro a stampa, che trovano applicazione nel sistema dei privilegi per la tutela dei diritti commerciali e intellettuali. Il mercato del libro prese dunque forma attraverso l'attività di intraprendenti tipografi e della loro rete di agenti e distributori. La vasta letteratura che si fonda sulle indagini di Pastorello (1924, 1933), Norton (1958) e Zorzi (1986, 1990) ha fatto emergere un clima culturale in fermento, dal quale si è tentato di ricavare l'equivalente in campo incisorio. La mancanza di testimonianze antiche ha ostacolato la restituzione della reale portata del primo collezionismo di stampe, più documentato dalla metà del secolo e reso noto soprattutto grazie alle ricerche di Bury (1985), Borea (1979), Landau e Parhall (1994). Si è cercato di rintracciare la consistenza del precoce intesse per la raccolta di stampe mettendo a frutto la pubblicazione dell'inventario di Fernando Colombo curata da Marc McDonald nel 2004. Con i suoi esemplari, raccolti tutti entro il 1520 e il 1522, questo si configura come la prima collezione sistematica di stampe del XVI secolo. La lettura attenta dell'inventario, con l'ausilio dei repertori sui privilegi di stampa editi da Rinaldo Fulin (1882) e Christopher Witcombe (2004), ha incoraggiato a portare ulteriori precisazioni sulla genesi di alcune delle più note xilografie monumentali realizzate a Venezia, argomentando un deciso affondo sulla xilografia del *Trionfo di Cristo* di Tiziano.

Il corpo della ricerca, incentrato sull'influenza dell'arte tedesca sulla pittura veneziana nel momento di trapasso di secolo, è preceduto da una consapevole e necessaria revisione critica dei due soggiorni italiani di Albrecht Dürer. All'artista norimberghese la critica ha giustamente attribuito il ruolo di riconosciuto mediatore tra le due culture. Occuparsi del fenomeno della *Dürer-Forschung* significa districarsi tra una letteratura sterminata. La bibliografia era già talmente ampia nel 1971 da obbligare Matthias Mende a creare un elenco di voci per facilitare gli studiosi a informarsi su quanto pubblicato. Operazione recentemente riproposta da Campbell Hutchinson nel 1990 e nel 2000, a conferma di quanto la penna degli studiosi düreriani sia prolifica. Tuttavia, nonostante il moltiplicarsi di interventi e ricerche, non si è ancora giunti alla formazione di una corretta biografia. Il percorso lungo più di un

secolo che ha portato alla definizione della vita e dell'opera di Albrecht Dürer contiene numerose contraddizioni interne. Non si tratta di una storia lineare che assomma conoscenze, ma di una storia frammentaria che si ripiega costantemente su se stessa. Giovanni Maria Fara (2007) l'ha definita la storia di un fraintendimento. Per affrontare l'influenza düreriana sull'arte veneziana si è dovuta maneggiare la vasta bibliografia, portando all'emersione alcune lacune nella ricostruzione operata dalla critica, in troppi casi priva di riferimenti alle fonti più antiche e poco portata a riflettere sui testi pittorici e grafici. Si è ritenuto pertanto necessario riepilogare i problemi storiografici dei due soggiorni, chiaroscurando contraddizioni, incertezze, errori e ambiguità e cercando di precisare cronologia, motivazioni e ripercussioni artistiche. L'attenzione è stata posta in particolare sugli acquerelli di paesaggio, con l'intenzione di motivare la postdatazione di alcuni fogli suggerita da Alessandro Ballarin. Sono stati dunque riesaminati testi poco segnalati, l'intervento di Beenken del 1936 e quello di Kristina Hermann Fiore del 1972, che avevano prospettato la possibilità di creare delle distinzioni cronologiche all'interno degli acquerelli, trattati tradizionalmente come un gruppo omogeno da datare al 1494-1495, secondo l'autorevole interpretazione di Winkler (1936-1939) e Koschatcky (1971).

In questo stesso capitolo si sono investigati gli spostamenti minori del pittore, a Padova, Bologna, Ferrara e la questione del viaggio a Roma, concentrando infine l'attenzione sui rapporti tra l'artista e l'ambiente lombardo. La relazione tra Dürer e Leonardo è un soggetto cardine della letteratura critica, declinato però principalmente sul piano delle affinità teoriche tra i due artisti. Mettendo a frutto gli indirizzi d'indagine emersi in occasione della pubblicazione dei volumi del 2010 a cura di Alessandro Ballarin, si è sviluppata una ricerca atta a scoprire le affinità tra l'opera düreriana e quella leonardesca dall'anno 1503, sfruttando gli intramontabili stimoli di Erwin Panofsky (1943) e quelli recenti dei contributi di Giovanni Maria Fara (2012) e Simone Ferrari (2013), che hanno riportato l'attenzione sul possibile viaggio di Dürer in Lombardia.

Albrecht Dürer è protagonista nella peculiare congiuntura dello scambio figurativo tra Nord e Sud, il primo artista tedesco a ricevere un riconoscimento europeo perché capace di condizionare il Rinascimento italiano. Il mito di Dürer

nacque alla sua epoca come prodotto dell'umanesimo tedesco, fu alimentato attraverso il fenomeno della *Dürerrenaissance* e trovò nuova consistenza con il nazionalismo degli inizi del XX secolo. Nell'ultimo capitolo, l'analisi dei testi figurativi è dunque preceduta da un'ampia discussione critica volta a raffrontare il versante tedesco e quello italiano della storiografia artistica. Tale disamina si è dimostrata necessaria per la costatazione di una ricerca che appare essersi arenata: tutti sembrano riconoscere l'influenza, limitandosi a citarla. Essa non è mai stata scandagliata in maniera approfondita, soprattutto in ambito pittorico, privilegiando i confronti con la grafica. Si è dunque sviluppato un riepilogo critico attorno al concetto di "deutsche Element", coniato dagli storici dell'arte tedeschi agli inizi del Novecento, ripercorrendo le principali tappe dello studio dell'influenza düreriana dal XVI secolo a oggi. Allo stesso modo, per afferrare la complessità del rapporto tra Venezia e la Germania, sono stati indagati gli aggiornamenti che investirono la pittura nordica, tesa verso la maturazione di un Rinascimento propriamente tedesco. Questa doverosa analisi ha gettato le premesse per giungere a comprendere con quali modelli e prototipi della "maniera tedesca" i pittori veneziani si confrontassero. Sono state considerate alcune fonti in grado di riportare il gusto e l'immagine che i pittori italiani avevano dell'arte nordica, associata alla rappresentazione paesaggistica, a un ritratto individualizzato e concreto, a una forte espressività del segno.

Sullo sfondo di queste riflessioni sono stati scelti tre grandi ambiti di ricerca selezionati per la loro capacità di restituire in modo significante le declinazioni del dialogo tra Nord e Sud: paesaggio, ritratto e colore. Queste aree sono quelle che hanno visto attivi i maggiori protagonisti, Giorgione, Tiziano e Lorenzo Lotto, impegnati a offrire una personale risposta alle sollecitazioni nordiche. La prima sezione sul paesaggio ha dimostrato come un nuovo interesse per questo genere sia stato stimolato dall'incontro con l'arte tedesca. Per la prima volta il paesaggio acquistò un ruolo di primo piano nella pittura veneziana e assunse carattere di forte protagonismo negli eventi rappresentati, oltre a segnalare veri e propri prestiti dal repertorio. La riflessione ha ruotato intorno alla *Fuga in Egitto* di Tiziano, recentemente restaurata e riconsegnata agli studi attraverso due mostre a Londra e a Venezia. L'altro dipinto al centro della discussione è stato il *san Girolamo* di Lorenzo Lotto del Louvre, la cui problematica iscrizione lo rende un testo particolarmente rilevante per l'evoluzione

paesaggistica veneziana, rischiando di fare di Lotto, qualora si accetti la data 1500, un comprimario di Giorgione. La nascita del ritratto moderno veneziano è stata raccontata a confronto con la ritrattistica düreriana, che suggerì ai pittori veneti di orientare i propri stilemi formali verso una connotazione realistica, più individuale e indagata psicologicamente, dove i moti dell'animo emergono in una resa somatica incisa e non più idealizzata. Infine, si è messa a confronto l'immediata risposta coloristica di Giorgione, Tiziano e Lotto all'apparizione della *Festa del Rosario* sull'altare di san Bartolomeo che, per l' esplosione dei colori, costrinse questi artisti ad accelerare le proprie sperimentazioni cromatiche.

La ricerca intende dunque qualificarsi come un ampio e aggiornato lavoro di riordino del materiale critico, atto a mettere a fuoco il rapporto tra Nord e Sud, approfondito nelle sue diverse sfaccettature: dal ruolo della "Nazione Alemanna" alla circolazione delle stampe, all'assetto cronologico dei viaggi di Dürer e all'influenza di Dürer e degli altri artisti tedeschi sul fronte specifico della produzione pittorica lagunare.

2. VENEZIA E LA GERMANIA: UNA RETE DI RELAZIONI

Nell'immaginario europeo del XV e XVI secolo Venezia rappresenta la città magica, moderna, ricchissima, centro culturale e commerciale a livello mondiale. Con questi presupposti è facilmente comprensibile l'attrazione esercitata sul mondo tedesco, che ha dato origine a uno scambio culturale e a una storia complicata di condivisione di idee, forme e costumi. Per il popolo tedesco non esiste una sola Venezia, ma tante "Venezie" che si relazionano con chi fa il proprio ingresso in laguna. La città si apre e svela le sue diverse facce, riuscendo sempre a offrire il meglio di quello che il visitatore, l'uomo d'affari, il letterato o l'artista cerca. Esiste la Venezia del pellegrino che ne visitava le chiese, la Venezia per gli umanisti che andavano alla ricerca di manoscritti rari e testimonianze della classicità, la Venezia per i mercanti e i banchieri che vi svolgevano i propri affari, infine la Venezia per gli artigiani e gli artisti che desideravano aggiornarsi sulle ultime tendenze artistiche e trovare occasioni di lavoro. Le possibilità concesse dalla città lagunare erano numerosissime e preziose per la gente del Nord, che contribuisce alla creazione di un'immagine di Venezia che è divulgata in Europa, esemplificata dalla pianta di Jacopo de' Barbari e dalle numerose rappresentazioni cartografiche della città uscite dai torchi tedeschi. In questa fitta trama di relazioni un ruolo chiave lo ebbero non soltanto i viaggiatori, ma soprattutto i mercanti e i postini, che nel loro bagaglio trasportavano da un lato all'altro delle Alpi lettere, quadri, incisioni, libri, manoscritti e molti altri oggetti. Una contaminazione culturale che in entrambi i contesti, veneziano e tedesco, ha significato sviluppo, cambiamento, trapasso. Per quanto concerne l'ambito artistico si può costatare come la risposta veneziana di fronte alla diffusione dell'arte tedesca, risposta che va intesa come una concausa all'accelerazione della trasformazione della tradizione pittorica lagunare nel nuovo secolo, sia influenzata e determinata dalle peculiarità del rapporto tra la città lagunare e l'ambiente tedesco, rapporto che rende il contesto artistico veneziano particolarmente permeabile al linguaggio nordico. In questi anni a cavallo del secolo Venezia si trova in un delicato momento di trapasso e insieme di travaglio, immessa in una politica estera alla quale non è preparata. L'apertura all'Europa permette tuttavia alla città di trasformarsi in un osservatorio sulla scena del mondo, all'interno del quale i contatti con le altre culture e società diventano occasioni di fecondazione reciproca.

La rapida ricostruzione del Fondaco dei Tedeschi dopo l'incendio del 1505 sovraintesa dal Consiglio dei Dieci fin dagli inizi, sembra contribuire a quella transizione verso la Rinascenza veneziana dei primi anni del XVI secolo, durante la quale si scontrano la tradizione e la necessità di adeguarsi di fronte all'incalzante bombardamento di modelli culturali e artistici provenienti dal resto dell'Italia e del mondo.

In questo capitolo si cercherà di mettere in luce e di ragionare sui diversi punti di contatto tra le due culture, riconoscendo che l'eccezionalità del legame tra la città lagunare e la Germania non dipende soltanto da una lunga tradizione di scambi economici e finanziari e di contatti politici, ma soprattutto dalla singolare e forte presenza di persone di nazionalità tedesca in laguna. Gli intellettuali, umanisti e artisti tedeschi trovano in Venezia quella libertà di espressione culturale ancora frenata al Nord e riassunta nella celeberrima affermazione düreriana «Hier ich bin ein Herr»[1].

La letteratura critica sull'argomento è vasta ed eterogena. La moderna storiografia ha dedicato molte pagine al tema dell'immigrazione e della presenza straniera, analizzando le correnti migratorie nel loro sviluppo temporale, nella loro composizione mutevole, nelle singole motivazioni di carattere politico, economico e sociale che le hanno generate, pur scontrandosi con il dramma di non disporre quasi mai di testimonianze personali sulle ragioni e sulle effettive esperienze di coloro che sono approdati in laguna. Ne è emersa un'immagine di grande complessità della metropoli Venezia, comprensibile solo se inserita nella rete di relazioni economiche e politiche di cui era al centro.

I testi considerati come punto di partenza ai quali si è principalmente attinto per affrontare questi argomenti sono tre pubblicazioni incentrate sui rapporti tra Nord e Sud. Al 1986 risale il volume Electa intitolato *Venezia e la Germania* che raccoglie una serie di saggi accomunati dall'intento di mettere a confronto le due civiltà sotto il profilo artistico, politico e commerciale nel corso dei secoli. Nel 1999 è stato dato alle stampe il catalogo della mostra *Il Rinascimento a Venezia e la Pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano* a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, un'occasione per affrontare la complessità dei rapporti tra le due culture. Infine, nell'aprile del 2013 sono stati pubblicati gli atti del convegno veneziano su *La Chiesa di*

[1] Lettera del 13 ottobre 1506 (Fara(a), 2007, pp. 63-64).

San Bartolomeo e la Comunità tedesca a Venezia tenutosi a Venezia nel 2011[2], un aggiornamento bibliografico e critico sullo stato degli studi e delle conoscenze in relazione alla chiesa, al Fondaco e alla comunità tedesca.

2.1 Rapporti politici e commerciali tra Venezia e l'Impero

Gli intramontabili studi di Gino Luzzatto[3] hanno messo in luce che il forte legame tra veneziani e tedeschi è in primo luogo il risultato di una lunga tradizione di scambi commerciali. La strategica posizione di Venezia, facilmente accessibile via mare e via terra tramite le vie fluviali e i bassi valichi alpini orientali, richiamò fin dal XII secolo un grande numero di mercanti d'Oltralpe soprattutto provenienti dalla *Alemania*, termine che comprendeva sia la Germania sia l'Austria. Nel linguaggio politico veneziano Germania era sinonimo di Impero, Impero romano d'Occidente, che si estendeva molto a sud, fino in Italia settentrionale, dove numerose città, tra le quali Verona, Vicenza e Padova, erano ancora considerate feudi imperiali in quanto rientranti nel Dominio veneto solo dall'inizio del Quattrocento. Venezia ci teneva a proclamare la propria indipendenza dall'Impero, sebbene invece da quest'ultimo dipendesse a livello economico e commerciale: il successo del traffico con l'Oriente si avvantaggiava della possibilità di smerciare i prodotti in centro Europa, nelle principali città tedesche, come Norimberga e Augusta. Venezia tuttavia era superba, perché aveva fatto della propria funzione di mediatrice tra Oriente e Occidente il motivo e il cardine della propria fortuna. Nel 1502 Massimiliano I dimostrò il proprio sdegno perché i veneziani si facevano chiamare «imperatores quartae partis Europae»[4] e la situazione non sembra cambiata quando l'8 settembre 1506 Dürer da Venezia scrisse a Pirckheimer che i veneziani «si fanno beffe assai del nostro re»[5]. Nonostante questi segnali di diffidenza all'interno degli ambienti politici, i tedeschi e i veneziani erano uniti tra loro sull'uno e l'altro versante delle Alpi attraverso una fitta rete di

[2] Gli atti sono a cura di Bonazza, Di Lenardo, Guidarelli, 2013.
[3] Luzzatto, 1961.
[4] Romanin, 1853-1861, ed. 1912, p. 12.
[5] Lettera dell'8 settembre (Fara(a), 2007, pp. 50-51).

relazioni d'affari, tessuta durante il corso dei secoli[6]. I tedeschi sono stati a lungo gli unici interlocutori per il commercio con l'Impero. Nel 1476 in un documento ducale è asserito: «scitote inter ceteras nationes nos maxime diligere et charos habere Germanos», a significare la particolare considerazione che l'aspetto economico esercitava circa la loro presenza[7], e ancora nel 1507 il Doge Leonardo Loredan definì i tedeschi "conterraneos nostros". Il forte legame tra le due culture si fondava su una serie di vincoli molto rigidi imposti ai tedeschi e nonostante le tensioni che potevano crearsi, la consapevolezza di essere fondamentali gli uni agli altri spiega i durevoli rapporti tra le due nazioni, che riconoscevano la reciproca dipendenza. Risale al 1177 il divieto per i mercanti tedeschi di commerciare direttamente con l'Oriente. Venezia era quindi il nodo primario per ogni tipo di commercio. La politica della Serenissima era volta a fare della città un attivo centro di scambi trasformandola in un grande emporio. I mercanti non potevano semplicemente transitare in laguna, ma erano costretti a effettuare tutti i propri commerci in città, in modo tale che il profitto ricadesse sui suoi cittadini. In questo modo si determinò il formarsi di vere e proprie colonie che si insediarono in città creando delle filiali mercantili. Per favorire l'attività d'intermediaria commerciale e fiscale tra i Paesi d'Oltralpe e il Levante, la Serenissima aveva predisposto dazi, gabelle e regolamenti, e aveva fatto ricorso a strategie urbane assai efficaci[8]. Tra queste il ruolo e la posizione del Fondaco dei Tedeschi: esso garantiva l'accesso diretto alla principale via d'acqua e allo stesso tempo era al centro della zona mercantile, dove si svolgevano le principali contrattazioni commerciali e il mercato all'ingrosso, grazie alla presenza delle banche collocate sotto i portici della piazza di san Giacomo, dove i tedeschi depositavano e cambiavano il proprio denaro. La piazza finanziaria era fondamentale per l'esercizio della mercatura, soprattutto dopo l'introduzione della cambiale e dell'assicurazione. Per il mercante tedesco il Fondaco era l'unico punto di riferimento: doveva potervi dormire all'interno e pagarsi la mensa, nel Fondaco alloggiava la sua merce e solo all'interno dell'edificio poteva svolgere i propri affari, rigorosamente con mercanti veneziani. Il Fondaco serviva da deposito delle merci che provenivano dall'Oriente ed erano poi inviate in tutta Europa: oro,

[6] Braunstein, 1986, p. 49.
[7] *Statuta universitatis iuristam Patavibi gymnasii*, Patavii 1550, f. 4, cit. in Fedalto, 1980, pp. 514-515.
[8] Lupprian, 1978, pp. 4-7.

argento, ma soprattutto spezie e panni[9]. Nel 1581 Sansovino scrisse: «Oltre à li altri popoli che ci concorrevano con grande utile del pubblico e del privato, i Tedeschi spezialmente ci portavano ori, argenti, rami e altre robe»[10]. Un servizio postale regolare manteneva i contatti commerciali: normalmente servivano quindici giorni per spostarsi dalla laguna in Europa centrale. Gli scambi dovevano necessariamente appoggiarsi a un efficace sistema di trasmissione delle notizie. Gli incaricati dei servizi postali erano i corrieri della Compagnia della Serenissima riuniti in arte dal 1490 che si occupavano dei collegamenti con Roma e l'Europa, e i "cavallari" locali incaricati del resto delle comunicazioni con la Penisola[11].

I giovani mercanti tedeschi si recavano a Venezia per apprendere le migliori tecniche contabili e finanziarie[12]. Con una petizione datata 4 novembre 1472 i mercanti del Fondaco chiesero al Collegio degli alloggi speciali per ospitare sei tedeschi di giovane età mandati in città dai loro genitori per imparare la lingua e a fare i conti, secondo una tradizione ormai consolidata[13]. I nomi di Georg e Jacob Fugger, degli Imhof e dei Paumgartner, Lucas Rem e Matthäus Schwarz, sono associati alla città perché questi mercanti nordici vi si recarono per apprendere l'arte della mercatura[14]. Molte città dell'Europa in un modo o nell'altro intessevano rapporti con la Serenissima[15]. Il commercio seguiva due vie: verso la regione danubiana e verso quella

[9] Un elenco delle merci orientali è riportato in Heyd, 1885, I, p. 555.
[10] Sansovino, 1581, I, p. 368.
[11] Per una discussione critica sul ruolo dei postini, sulla loro identificazione e attività si veda Palazzo, 2008-2011, con bibliografia di riferimento.
[12] Sui mercanti a Venezia si veda in particolare Tucci, 1981.
[13] «1472 die 4 Novembris. Ad instantem supplicationem mercatorum Theotonicorum versantium in fontico nostro suppliciter petentium, quod, cum impresentiarum habeant in fontico Theotonicorum aliquos adolescentes Theotonicos tenere etatis, missos per parentes eorum ad hanc urbem nostram, ut discant linguam nostram et abachum, sicut ab antiquo hie servari consuevit; [...]». Le prime notizie di giovani tedeschi che avevano appreso l'italiano e il mestiere del commerciante a Rialto risalgono al 1308 (Simonsfeld,1887, I, pp. 289-290).
[14] Lucas Rem, originario di Augusta, è autore del *Tagebuch aus den Jahren 1494–1541. Ein Beitrag zur Handelsgeschichte der Stadt Augsburg*, edito da B. Greiff nel 1861. Si tratta di un diario di viaggio che può essere interpretato anche come un libello sull'arte della mercatura. Lucas Rem fu mandato dal padre, anch'egli mercante, a Venezia molto giovane per formarsi. In soli otto giorni da Augusta giunse nella città lagunare, dove fu accolto da amici e conoscenti alloggiati nella "Deutsche Haus am Rialto", il Fondaco. In quattro anni riuscì a imparare tutto quello che era utile sapere per intraprendere i propri viaggi e affari commerciali in Europa. Matthäus Schwarz dopo aver appreso l'arte del commercio divenne fattore, cioè procuratore dei Fugger. È celebre per aver compilato il *Trachtenbuch des Augsburgers Matthäus Schwarz*, databile tra il 1520 e il 1560, conservato presso la Landesbibliothek di Hannover.
[15] Per i rapporti tra Venezia e le principali città del Nord si vedano in particolare Wirtz, 2006 e Kunz, 2009.

orientale con Ratisbona e Vienna leader dei traffici[16]. A questo percorso si affiancava il commercio attraverso la via renana, capeggiata da città come Colonia, Augusta, Ulm e Norimberga. Soprattutto dalla metà del XV secolo l'asse maggiore dei traffici si spostò lungo la linea Tirolo, Carinzia, Stiria, Innsbruck, Augusta. In questa rotta si stabilirono gli interessi della potente famiglia Fugger, e sarà la via scelta da Albrecht Dürer per scendere in Italia. L'arrivo dell'artista in città contribuì a intensificare i rapporti tra Venezia e il Nord, soprattutto durante il meglio documentato secondo soggiorno del 1505-07. L'artista tedesco alloggiò nell'osteria di Pieter Pander, uno dei personaggi più noti in quel periodo come gestore di una locanda per i tedeschi forestieri, collocata nella zona realtina. Dürer proveniva da Norimberga, una delle città tedesche ad aver stretto i più solidi rapporti con la Serenissima. Entrambe erano considerate le più grandi città commerciali e il loro legame era così forte che nel corso del XVI secolo si diffuse una leggenda in base alla quale la città tedesca avrebbe spedito una sua delegazione a Venezia intorno al 1506 per ottenere delle informazioni circa la costituzione politica veneziana, in modo da poterne imitare la forma di governo. Questa storia fu raffigurata sulle pareti di Palazzo Ducale dopo l'incendio del 1577, a sottolineare la superiorità politica della città italiana. Non esiste nessuna documentazione o certezza su quest'avvenimento, ma l'esistenza stessa della storia testimonia come la sintonia tra le due metropoli dell'epoca fosse qualcosa di reale e sentito comunemente da tutti. Come Venezia, anche Norimberga si trovava al centro delle principali rotte commerciali che univano il Nord con la penisola italiana e costituivano il cuore dei traffici internazionali, grazie al supporto finanziario dato dalle famiglie di banchieri. Lutero in una sua predica definì Norimberga "l'occhio e l'orecchio" della Germania, a indicare l'importante ruolo di punto di riferimento verso l'esterno. La facilità con la quale l'artista tedesco scese a Venezia va contestualizzata in un momento in cui erano molto forti le aspettative e le suggestioni di un'ipotesi di alleanza politica e culturale veneto-tedesca, sviluppatesi soprattutto a Norimberga, che si era meritata anche la definizione di "cuore dell'impero"[17]. I primi contatti tra il commercio norimberghese e la città lagunare risalgono intorno al 1328-1337. Tra il 1364 e il 1442 ben sette compagnie norimberghesi presero possesso del Fondaco, tra le

[16] Ratisbona gestiva il commercio delle spezie provenienti dall'Oriente, Vienna quello dei metalli: rame, oro e argento.
[17] Rösch, 1986, pp. 51-52.

quali figuravano quelle Imhoff e Paumgartner. Ben sei delle cinquantaquattro camere disponibili del Fondaco erano abitate dai mercanti norimbeghesi. Per l'utilizzo della chiesa di san Bartolomeo si pagava una tassa annua finanziata con il contributo interno di tutti i mercanti tedeschi, il cottimo[18]. I mercanti norimberghesi avevano fissato un fondo, documentabile dal 1434, per dotare la chiesa di un cappellano fisso per l'altare dedicato a Sank Sebald o Sebaldus, il Sebaldo o Sinibaldo patrono della città[19] celebrato il 19 agosto[20]. Inizialmente il calcolo dei denari era fatto dai Paumgartner, per il periodo 1491-1515 dagli Imhoff e figli. La potenza e il prestigio di questa comunità lasciano indovinare facilmente quale potesse essere stato il canale che spinse Dürer ad alloggiare a Venezia nel primo decennio del XVI secolo[21].

Le altre città che detenevano i maggiori contatti con la Serenissima erano Augusta e Colonia, entrambe collocate sulle principali arterie del commercio e pertanto facilmente raggiungibili attraverso i traffici. Anche Francoforte godeva di una posizione geografica particolarmente favorevole per il commercio dei panni, trovandosi al centro delle vie di transito dei mercanti di tessuti della Germania meridionale e i centri di produzione più al Nord, in Fiandra e in Inghilterra. La fiera di Francoforte era il luogo dove effettuare lo scambio di merci tra la Germania del Nord e del Sud e gli altri paesi[22]. Gli interessi economici e le necessità dei mercanti e degli artigiani specializzati, spinsero i tedeschi non solo a spostarsi continuamente per seguire i propri affari, ma a crearsi un appoggio e un punto di riferimento in loco, riunendosi a Venezia nella "Nazione Alemanna".

---

[18] Questa tassa era versata e gestita dai "cottimieri", i rappresentanti dei mercanti tedeschi di fronte alla Serenissima. Questi soldi servivano a coprire quelle spese amministrative e di sorveglianza che i mercanti sostenevano in maniera autonoma all'interno del Fondaco e che quindi garantivano loro una certa indipendenza (Rösch, 1986, pp. 51-52).

[19] Secondo la leggenda san Sinibaldo era un principe danese vissuto nell'VIII secolo che ripudiò le ricchezze per vivere come eremita nella foresta vicina Norimberga, compiendo molti miracoli. Fu sepolto nel bosco e sul luogo di sepoltura fu costruita la prima chiesa a esso titolata. Diventò presto simbolo della città e rappresentativo di quest'ultima fuori dalla Germania, anche a Venezia. La *Vita di san Sebaldo* fu composta nel 1385. Le prime raffigurazioni del santo sono la xilografia di Albrecht Dürer del 1501 ca. e la sua immagine dipinta nelle ante d'organo di Sebastiano del Piombo realizzate per la chiesa di san Bartolomeo (Von Erffa, 1976, pp. 1-12).

[20] Già dal 1392 la confraternita decise di condividere il proprio altare con la Scuola di San Mattia. Nella pala dell'altare i due santi erano raffigurati insieme. Dal 1514 la confraternita di san Sebaldo cominciò a declinare, tanto che dal 1534 l'effigie del santo fu rimossa dall'altare, per rimanere soltanto nelle ante d'organo.

[21] L'artista teneva rapporti con gli Imhoff, come si evince dalle lettere inviate a Pirckheimer. A Norimberga lavorò per la famiglia Paumgartner.

[22] Rothmann, 1998, p. 143.

2.2 Venezia di fronte alla "nazione alemanna": il Fondaco e la Chiesa di san Bartolomeo

Occuparsi della popolazione tedesca a Venezia implica chiamare in causa il Fondaco dei Tedeschi e la Chiesa di San Bartolomeo, i due principali poli aggreganti la "Nazione Alemanna" all'interno della città lagunare. Del Fondaco molto si conosce sulla sua storia, sulla sua funzione e caratteristiche, grazie ad alcuni testi pubblicati alla fine del XIX secolo, che hanno raccolto i documenti d'archivio concernenti l'edificio. Ancora oggi le ricerche di Thomas, Heyd e soprattutto di Henry Simonsfeld[23] forniscono le informazioni più importanti sul Fondaco, restituendo un'immagine precisa della sua importanza all'interno della vita della città, non solo in rapporto alla popolazione tedesca. I risultati emersi da queste indagini chiariscono come fosse regolamentata la vita all'interno del Fondaco, chi lo frequentava e con quali mansioni. A questi fondamentali testi di raccolta documentaria, si aggiungono gli studi più ampi sul Fondaco, dal primo intervento di Dazzi fino all'insuperabile volume di Ennio Concina[24] sulla storia dei fondaci veneziani. Mentre Wolfgang Stromer Von Reichenbach[25] ha affrontato il problema della fondazione del Fondaco sullo sfondo dei rapporti commerciali tedesco-veneziani, Lupprian[26] ha analizzato la legislazione e la normativa sulle funzioni principali del Fondaco e sugli incarichi di chi vi lavorava all'interno. Gli studi di Donatella Calabi[27] sulla zona realtina hanno contestualizzato a più riprese la posizione dell'edificio in rapporto all'area di Rialto e di san Marco, centro dell'attività mercantile e maggiore piazza d'affari in laguna. Una fonte primaria di notizie è inoltre costituita dai noti *Diari* di Marin Sanudo e del mercante Girolamo Priuli[28]. I due diaristi in più occasioni alludono alla comunità tedesca e al mondo dei mercanti raccolti attorno al Fondaco. Entrambi i *Diari* si fondano su un fitto ed efficiente *network* di

[23] Thomas, 1874; Id., 1881; Heyd, 1874; Simonsfeld, 1887.
[24] Dazzi, 1941; Concina, 1997. Per il Fondaco si vedano anche Padoan, 1939, pp. 287-292; Forlati, 1940, pp. 275-286; Caffi, 1980; Rösch, 1986, pp. 115-140; Schweikhart, 1993, pp. 41-49; Romanelli, 1999, pp. 77-81; Barbon, 2005; Wirtz, 2005, pp. 1-48; Nova, 2008, pp. 71-104; Foscari, 2009, pp. 7-17; Oakes, 2009, pp. 479-496; Calabi, 2013, pp. 113-127; Pichi, 2013, pp. 232-248.
[25] Stromer von Reichenbach, 1978.
[26] Lupprian, 1978.
[27] Donatella Calabi si è dedicata in più occasioni al contesto urbanistico veneziano, mettendo in risalto la centralità della zona realtina come centro pulsante della città, analizzando gli interventi urbani realizzati nel corso degli anni in funzione del ruolo di volta in volta tenuto da questo particolare contesto cittadino. Si veda: Calabi, 1982, pp. 55-66; Calabi, Morachiello, 1987; Calabi, 1991, pp. 789-817; Calabi, Lanaro, 1998; Calabi, 2006, pp. 101-140; Id., 2013, pp. 113-126. Si veda anche Cessi, Alberti, 1991.
[28] Per l'importanza dei diari come fonti si veda Neerfeld, 2006, pp. 1-25, 223-227.

comunicazione che permetteva alla città lagunare di essere costantemente aggiornata sulle notizie provenienti da tutte le terre "cognite"[29]. La struttura stessa dei *Diari* permette di comprendere quanto, semplicemente attraverso la rete commerciale e politica creata dalla Serenissima, si potessero ricevere in brevissimo tempo notizie provenienti da tutto il mondo, necessarie all'orientamento dei traffici e del mercato[30]. L'informazione seguiva due canali, quello diplomatico e quello mercantile. Il primo forniva le informazioni ufficiali attraverso la presenza di delegati e ambasciatori veneziani in tutte le principali corti e città europee, il secondo garantiva una ricca e immediata circolazione di notizie attraverso gli spostamenti di mercanti, postini, agenti che percorrevano rapidamente le vie dei traffici commerciali. Girolamo Priuli (1476-1547) affiancò alla sua attività di mercante e gestore di un banco di scritta a Rialto quella di compilatore di un diario, la cui redazione iniziò probabilmente dopo il rientro a Venezia a seguito di un soggiorno a Londra, e si interruppe bruscamente nel 1512[31]. Come ha fatto notare Chiara Palazzo, i *Diari* di Priuli sono stati in misura minore tenuti in considerazione dalla critica perché considerati meno dettagliati e attendibili rispetto a quelli di Sanudo. Sono stati soprattutto gli storici dell'economia e del commercio ad analizzare i passi di Priuli che, come mercante, fornisce informazioni sui prezzi e sugli scambi commerciali, basandosi sulle lettere mercantesche. Queste lettere costituivano la principale fonte d'informazione tra i mercanti che, oltre a scambiarsi notizie sulla valutazione delle merci e su tutto quello che succedeva nelle altre piazze commerciali, esprimevano anche commenti personali sulla situazione economica e politica[32]. Priuli preferisce occuparsi di argomenti mercantili e solo ogni tanto raccontare qualche aneddoto. Per queste ragioni i suoi *Diari* sono utili principalmente per ricavare tutte quelle informazioni sul rapporto tra la Serenissima e i mercanti tedeschi, sui traffici del Fondaco e sulla considerazione nei confronti dei teutonici. I ben noti *Diari* di Sanudo[33] , invece, non sono soltanto una preziosa fonte documentaria

[29] Biblioteca del Museo Correr, Cod. PD c 252, Priuli, *Diari*, V, p. 84.
[30] Si vedano le riflessioni di Infelise, 2007, pp. 499-522; riprese e ampliate da Chiara Palazzo, 2008-2011.
[31] In origine si trattava di otto volumi, di cui se ne sono conservati sette (manca il terzo), uno alla biblioteca Marciana, gli altri sei al Correr. Incompiuto il progetto di un'edizione critica che ha visto la pubblicazione del I volume a cura di Segre nel 1921, e del II e IV volume a cura di Cessi nel 1933 e nel 1968. Per la figura di Priuli e dei suoi *Diari* si vedano Fulin, 1881 e la tesi di laurea di Chiara Palazzo, 2004-2005.
[32] Palazzo, 2004-2005.
[33] I *Diari* di Sanudo sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. VII. 228-286 (=9215-9273).

perché Sanudo vi ha trascritto con precisione lettere, documenti, estratti, ecc., ma sono anche ricchi di aneddoti e racconti di eventi particolari, come festeggiamenti, ingressi di ambasciate e altre curiosità che lo colpivano, delle quali veniva a conoscenza attraverso una trasmissione orale di notizie all'interno della città. Con le "nuove da Rialto" si fa riferimento a quelle notizie che circolavano all'interno della maggiore piazza d'affari d'Europa, trasmesse da chi sbarcava in laguna e tra un mercante all'altro senza traccia scritta, delle quali rimane testimonianza parziale soltanto nei *Diari*, introdotte con le parole "si dice che"[34]. Compensandosi tra loro, i due *Diari* costituiscono una ricca miniera di dati ai quali gli studiosi hanno attinto anche per ricostruire la vita del Fondaco e della comunità tedesca.

Esiste poi una letteratura che analizza la presenza tedesca a Venezia in rapporto alla storia economica, sociale, artistica e religiosa, per offrire una panoramica in grado di illustrare le interferenze tra i tedeschi residenti in laguna e la realtà cittadina anche al di fuori del Fondaco. Un fiume di artigiani intraprendenti si era trasferito nella città lagunare nel corso del tempo per approfittare del suo florido clima commerciale. Questo filone di ricerca ha cercato di individuare e identificare la consistenza tedesca a Venezia, considerando la comunità alemanna come una delle minoranze presenti in laguna, allo stesso modo degli slavi o dei greci. In particolare gli studi di Braunstein, Zorzi e Fedalto[35] si sono concentrati su un'analisi della popolazione tedesca nella sua eterogeneità, ampliando lo sguardo oltre i mercanti a tutti i residenti di lingua e provenienza tedesca. Questo tipo d'indagine si è rivelato utile per ottenere degli indizi sulla reale presenza tedesca in città, per quanto la mancanza di registri parrocchiali, censimenti e documenti fiscali a queste date, renda difficile rintracciare la composizione numerica e demografica.

Per quanto riguarda la Chiesa di san Bartolomeo, il punto sugli studi è stato offerto dal citato convegno internazionale tenutosi a Venezia a luglio 2011 dal titolo *La Chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedesca a Venezia*[36]. Il Convegno, organizzato dal Centro di Studi Veneziani in collaborazione con lo Studium Generale Marciano, ha generato una pubblicazione che si presenta come il primo numero di una nuova collana

[34] Palazzo, 2009-2011, pp. 244-245.
[35] Braunstein, 1977, I, pp. 233-234; Id., 1981, pp. 381-389; Id., 1984, pp. 511-517; Zorzi, 1986, pp. 115-140; Fedalto, 1977, I, pp. 152-154; Id., 1980, pp. 501-514. Si vedano anche Ipser, 1976; Calabi, 1996, pp. 913-946; Id., 1999, pp. 1-13; Wirtz, 2005, pp. 1-48; Zannini, 2009.
[36] Bonazza, Di Lenardo, Guidarelli, 2013.

sulle Chiese di Venezia. Citando dall'introduzione: «La chiesa di san Bartolomeo è stata scelta come primo oggetto di confronto per gli studiosi per il denso intreccio di aspetti giurisdizionali, socio-economici, artistici, pastorali e devozionali che ne caratterizzano l'esistenza dall'XI al XIX secolo, a fronte di un'assenza di studi complessivi che la riguardavano»[37]. Il convegno e la pubblicazione derivata si concentrano sui rapporti plurisecolari tra la chiesa e i tedeschi, che qui avevano la propria scuola di nazionalità (cappella e oratorio). La ricerca affronta tre diversi ambiti disciplinari: nella prima sezione si trattano persone e gruppi attivi in chiesa; nella seconda artisti, committenze e opere; nella terza si analizza la vita religiosa e pastorale. Se da un lato il merito del convegno è stato quello di riportare l'attenzione sulla chiesa e sulla sua importanza storica nel contesto veneziano cercando di sopperire alla perdita della documentazione più antica[38], mancano decisi progressi nella ricerca e sorprende come alcuni temi siano stati in parte o completamente tralasciati. Le conclusioni che si possono trarre dagli atti confermano la complessità di un argomento di grande importanza per la storia veneziana perché intrecciato con le vicende economiche, politiche e artistiche della città. Allo stesso modo ci si scontra con la difficoltà di dare una risposta a quegli interrogativi ancora aperti che tormentano la storiografia e che ruotano attorno all'individuazione di personalità influenti all'interno della *Natio Alemanna* e del loro rapporto con i patrizi veneziani, alle committenze delle opere e del loro significato, alle pratiche legate al commercio e al culto. L'intervento di Andrew John Martin sull'identificazione dei ritratti della *Festa del Rosario* conferma quanto sia problematico offrire una nuova chiave di lettura[39]. L'opera, sebbene scelta come *fil rouge* dell'intero convegno, è discussa senza nuove riflessioni sul contesto all'interno del quale fu creata e sui suoi significati artistici. Anzi, si mettono in scena inerpicati tentativi di indentificare personaggi non presenti, come il doge. Martin non crede possibile che possa mancare il Doge Leonardo Loredan tra i ritratti, lo stesso doge che fece visita a Dürer apprezzandone il lavoro, e giunge quindi alla conclusione che le rose raffigurate alludano alla sua presenza, perché nel *Poema* di Paolo Ramusio del 1501

[37] *Ivi*, p. 14.
[38] Con il devastante incendio del 1572, tutti i documenti inerenti la chiesa di San Bartolomeo andarono distrutti, anche quelli delle confraternite di san Sinibaldo e del Rosario. Questo ha creato un forte spartiacque tra l'antico assetto medievale e la storia seicentesca della chiesa. L'incendio ha distrutto l'archivio documentario della parrocchia causando la perdita delle testimonianze sull'antica presenza tedesca nell'area realatina e sulle consuetudini religiose e devozionali delle sedici confraternite che partecipavano alla vita religiosa della chiesa.
[39] Martin, 2013, pp. 55-66.

Loredan si definisce "sum rosa"[40]. Di fatto non c'è motivo di cercare il doge nella pala, un'opera commissionata da una comunità di tedeschi che celebra il potere temporale e quello spirituale al cospetto della Vergine, ritraendo l'ancora re Massimiliano I e il papa[41]. Nessuna novità quindi circa l'identificazione dei personaggi ritratti, nessun ragionamento sulla sua effettiva datazione e sulla sua commissione, a testimoniare quanto il problema Dürer sia stato dato per assodato, qualcosa su cui tutto è già stato detto[42]. Stupisce inoltre che nell'ambito di un convegno sulla chiesa di san Bartolomeo ci sia una grande assente: Sebastiano del Piombo. Le celeberrime ante d'organo, dipinte appositamente per la chiesa nel 1508 contribuendo a segnare un nuovo capitolo della pittura veneziana, non sono state nominate in quasi nessuno degli interventi. Ante che invece sollevano più di un quesito, dalla scelta stessa di commissionarle a Sebastiano del Piombo da parte di Alvise Ricci, vicario della chiesa dal 1507 al 1509[43]. L'intervento più interessante è quindi il saggio di Thomas Eser che analizza il *Libretto di San Sinibaldo*[44]. Si tratta di un Libro dei Conti che documenta le entrate e le uscite della confraternita di norimberghesi legati al culto di san Sinibaldo[45]. Questo gruppo di tedeschi costituiva una delle due Scuole più importanti insieme con quella del Rosario. Uniti sotto l'egida di San Sinibaldo la confraternita rappresentativa dei mercanti di Norimberga è documentata *ante* 1392[46]. Il *Libretto* costituisce una testimonianza importante, avendo perso ogni altra fonte veneziana a causa dell'incendio del 1572. Come ricorda Eser, il manoscritto era già noto alla critica perché pubblicato da von Kress nel 1895[47], però molte pagine erano illeggibili a causa dei danni dell'umidità. Nel 2011 si procedette a una mappatura completa delle pagine con i raggi ultravioletti, favorendone in questo modo la lettura. Il libretto fornisce indicazioni precise sulle spese sostenute dalla comunità, permettendo di risalire ad alcuni nomi di

[40] *Idem.*
[41] Un papa però generico, nel cui ritratto non è riconoscibile l'effige di Giulio II.
[42] Per una discussione sulla *Festa del Rosario* si veda il capitolo *I Viaggi di Dürer in Italia*, in questa tesi.
[43] Antonio Nardini, parroco della chiesa di san Bartolomeo, nel 1788 pubblicò un libro basandosi su materiale di archivio e scrisse: «Alvise Ricci viene eletto il 7 ottobre 1507 vicario perpetuo e confermato in tale carica dal Patriarca». Nardini elencava notevoli cose fatte da Alvise che morì nel 1509, tra queste la commissione a Sebastiano del Piombo delle quattro tavole con i santi Bartolomeo, Sebastiano, Ludovico Vescovo, Sinibaldo, che sono le ante d'organo della chiesa. La commissione delle tavole deve essere quindi avvenuta tra il 1507 e il 1509, verosimilmente nel 1508 (Lucco, in Strinati, 2008, pp. 114-116).
[44] Eser, 2013, pp. 66-87.
[45] Il manoscritto si trova nell'archivio della famiglia Imhoff a Norimberga, GNMHA, Fondo Imhoff I, busta 19, n. 20.
[46] Vio, 2004, pp. 406-407.
[47] Von Kress, 1895, pp. 201-210.

norimberghesi presenti a Venezia in quegli anni, considerati tra i più importanti "todeschi" e definiti spesso "nobili". Come rilevato da Eser, la chiesa di san Bartolomeo appare un luogo di culto vivace e un vero e proprio polo di aggregazione. La ricorrenza tra i testimoni presenti all'apertura della cassa con le offerte dei nomi Kolb, Imhoff, Hirschvogel, Tucher, Ott, conferma che il soggiorno a Venezia e il far parte di questa confraternita era una tradizione tramandata da padre in figlio. Purtroppo, rileva lo studioso, il libretto non contiene informazioni su committenze di opere d'arte e non nomina Dürer e la pala di san Bartolomeo. Anzi, dopo il 1500, soprattutto dopo il 1514, la vita della comunità sembra molto ridursi, molte feste non sono più celebrate e neppure l'apertura delle casse. Eser si domanda allora se l'aver chiamato Dürer per realizzare la pala per la chiesa dopo l'incendio che aveva fatto scappare le ultime famiglie rimaste, non possa essere una mossa pubblicitaria per rivitalizzare le attività della confraternita. In realtà, va ricordato che la pala dipinta dal maestro tedesco era destinata all'altare della cappella absidale destra, appartenente all'altra importante confraternita, quella dei mercanti devoti sotto la "Zoia Restata", in altre parole il Rosario, la Scuola promossa dallo stampatore di Regensburg Leonard Wild nel 1478[48]. Grazie al patronato del casato dei Fugger, questa scuola fu il punto di riferimento dei tedeschi di Augusta e delle città del tratto danubiano e orientale. La differenza tra le due scuole più importanti, dedicate ai tedeschi di Norimberga e a quelli di Augusta, di area renana e di area danubiana, rispecchia le diverse provenienze geografiche di tutti i mercanti che risiedevano nel Fondaco, che sedevano in due diverse tavolate: da una parte i mercanti di Ratisbona insieme a Augusta, Ulma, Costanza, Vienna e Salisburgo; dall'altra quelli di Norimberga con Colonia, Basilea, Strasburgo, Spira, Worms, Magonza, Francoforte e Lubecca[49]. Dürer, nativo di Norimberga, deve sicuramente aver sfruttato i contatti con i concittadini r raccolti nella confraternita di san Sinibaldo per scendere in laguna, ma ha accettatto la commissione di una pala per la Scuola del Rosario, capeggiata dai Fugger, famiglia affatto distante dal maestro tedesco[50]. A sancire che questa scuola fosse il più prestigioso riferimento per la Nazione Alemanna nella chiesa di san Bartolomeo è il fatto che fu la sola a dotarsi di una stanza, "zimmer",

[48] Si vedano in particolare Niero, 1974, p. 475; Humfrey(b), 1991, pp. 21-33; Bartilla, in Kotkvá 2006, pp. 33-41.
[49] Braunstein, 1986, p. 49.
[50] I Fugger commissionarono a Dürer la tomba di famiglia ad Augusta. Si veda Bushart, 1994.

per le riunioni del capitolo[51]. Questo ambiente si trovava con tutta probabilità sopra la cappella, si estendeva fino a metà della campata destra[52] e vi si accedeva attraverso una scala di legno direttamente dalla cappella[53]. Un'altra confraternita dei Tedeschi era quella dei "bastasi" del Fondaco, intitolata a san Nicolò e presente a San Bartolomeo almeno dal 1413. I bastasi erano coloro che si occupavano delle attività di magazzinaggio delle merci all'interno del Fondaco, erano tutti di nazionalità germanica e assunti direttamente dalla Nazione Alemanna[54]. Per i bastasi la necessità di riunirsi in una confraternita derivava dalla volontà di poter officiare nella chiesa di san Bartolomeo e dare sepoltura ai morti. L'8 giugno 1413 gli fu concesso l'altare di san Nicolò, collocato nella navata sinistra della chiesa. Oltre a queste principali erano presenti altre confraternite minori che accoglievano gli abitanti di nazionalità tedesca[55].Nella chiesa le diverse scuole di mercanti avevano quindi i propri altari di riferimento ed erano libere di professare il proprio culto. Le ricerche emerse dal convegno documentano che i mercanti di Norimberga ingaggiavano un prete affinché diventasse cappellano della chiesa. Si trattava di un impiego a tempo pieno e remunerato con quaranta ducati annui. Il primo contratto noto è al cappellano Johannes Kolb redatto il 16 dicembre 1478[56], tre anni dopo fu sostituito da Wolfgang Stahel. Il ruolo del cappellano è descritto dal contratto e, come individua Eser, può essere riassunto nel mantenere un buon comportamento nei confronti dei mercanti per ottenere rispettabilità nella città più famosa del mondo. Kolb fu quindi cappellano dal 1478 al 1481, Stahel dal 1481 al 1483. Da questa data in poi nel *Libretto di san Sinibaldo* si legge che fino al 1512 rimase in carica un certo Pre Lucho o Pre Lucca[57].

---

[51] Dalla mariegola del 1562 si ricava che il capitolo era guidato da due sindaci, un vicario e uno scrivano (Di Lenardo, 2013, pp. 132-133).

[52] Martin in Kotková, 2006, pp. 53-67.

[53] In seguito, la Scuola di San Mattia assunse sempre più potere e dopo l'incendio del 1572 che distrusse parte del transetto e della navata destra, nel 1574 impose la costruzione di un "albergo" sopra le cappelle di San Mattia e del Rosario, condiviso da entrambe le confraternite. Tra il 1593 e il 1595 fu poi costruito un oratorio, per il quale Palma il Giovane eseguì il dipinto con *L'Assunta, san Mattia, san Bartolomeo e san Marco* (Di Lenardo, 2013, pp. 136-137).

[54] Pichi, 2013, pp. 232-233.

[55] Un'altra confraternita era ad esempio quella dei "ligadori", che però celebravano le proprie funzioni nella cappella della Santissima Trinità della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

[56] Eser, 2013, pp. 68-69.

[57] I contratti sono importanti perché forniscono alcuni nomi di personalità appartenenti all'alta società norimberghese. Come testimoni dei contratti stilati tra il 1478 e il 1481 appaiono i nomi di Hans Tucher (1428-1491) e di Stephan Kolb (1429-1504), padre dello stampatore Anton. Hans Tucher IV, di cui si conosce un ritratto di mano di Wolgemut (Norimberga, Musee der Stadt), è autore di uno dei più famosi ricordi di viaggio in terra santa, il *Reise ins gelobte Land* pubblicato nel 1482. Nel libretto sono ricorrenti

Gli interventi del convegno contribuiscono, dunque, a delineare i profili della comunità tedesca, che costituiva un'importante *enclave* all'interno della zona realtina. Il Fondaco e la Chiesa di san Bartolomeo erano il centro delle relazioni degli ultramontani, che avevano costruito un quartiere a misura di tedesco. Sulla base degli atti e ripercorrendo la letteratura critica sopra citata sul Fondaco e sulla popolazione tedesca, è possibile dipingere un quadro abbastanza preciso sul ruolo e sul potere della "Nazione Alemanna". Quest'analisi è preliminare alla costatazione che la presenza di tedeschi in laguna, con le loro abitudini, le loro tradizioni, la loro libertà, possa aver portato al riconoscimento e alla definizione di una maniera "alla tedesca", immediatamente individuabile per un veneziano dell'epoca, abituato a intrattenere rapporti con questa colonia straniera in patria.

I tedeschi erano una delle principali comunità straniere residenti in città. I forestieri erano classificati dal governo veneziano come "nazioni", una definizione che prova la volontà di identificare ogni individuo come facente parte di un gruppo, per assegnargli uno *status* corporativo facile da riconoscere e da controllare. Il termine indicava in primo luogo un gruppo di persone legate da vincoli di discendenza o di nascita, quindi omogenee per origine, sangue o lingua. Di fatto, la politica veneziana aveva sempre garantito un rapporto con le popolazioni dei territori con i quali commerciava nel mondo, la cui presenza era così familiare in laguna da arrivare a considerare stranieri non tanto le minoranze di tedeschi, dalmati o fiamminghi, ma gli stessi italiani, ad esempio i Genovesi e i Fiorentini. Nel corso del XV secolo il termine "foresto" non indica quindi il non italiano, ma semplicemente il non veneziano. Il francese Philippe de Commynes, presente a Venezia nell'inverno tra il 1494 e il 1495 come ambasciatore del re di Francia Carlo VIII, scrisse nelle sue *Memoires* di avere davanti ai propri occhi più stranieri che Veneziani[58]. Venezia era associata a Babilonia: in entrambe le città si sentivano parlare tutte le lingue del mondo, utilizzate abitualmente nel quotidiano. Sansovino descrisse la stessa situazione definendo la città «una stantia frequentata da molte genti d'ogni lingua e paese»[59]. L'atteggiamento del Governo nei confronti dei forestieri e dell'immigrazione è sempre stato duplice. In

anche i nomi di Franz Hirschvogel, Berthold V Tucher (1454-1519), Franz Kolb fratello di Anton (documentato tra il 1477 e il 1488), Hans Tucher il Giovane o IX (ritratto da Dürer), tutti presenti all'apertura della cassa nel 1477 (Eser, 2013, pp. 79-81).

[58] De Commynes, 1969-1973, II, p. 493.

[59] Sansovino, 1581, I, p. 368.

concomitanza delle pestilenze o di periodi di crisi si procedeva con la chiusura delle frontiere e con l'espulsione delle persone dalla città. Generalmente l'immigrazione era incoraggiata, soprattutto nei momenti di calo demografico o d'insediamento di lavoranti umili pronti a fare tutti quei lavori necessari disdegnati dai veneziani. Allo stesso modo erano stati messi in atto degli ordinamenti per ottenere la cittadinanza e tutti i privilegi che ne conseguivano, creando le categorie di coloro che godevano della cittadinanza *de intus* o della cittadinanza de *intus et extra*[60]. Un occhio di riguardo a parte si aveva nei confronti della manodopera qualificata e d'élite, cioè verso quelle comunità già ben inserite nelle attività mercantili e artigianali composte di mercanti e artigiani imprenditori. Tra questi molti erano tedeschi[61]. Fondamentale è stato giungere a una definizione di tedesco, cercando di comprendere chi erano esattamente i "teutonici" o i "todeschi" citati nelle fonti. Dall'analisi dei documenti pubblicati da Simonsfeld[62] si potrebbe dire che il termine "tedesco" nel linguaggio di quegli anni corrisponde alle parole latine *teutonicus* e *alemanus*. Il Fondaco è spesso denominato *fonticum Theutonicorum*, in allusione ai mercanti provenienti soprattutto dalla parte orientale della Germania, la prima a commerciare attivamente con Venezia. *Alemania* sembra riferirsi alle regioni del nord ovest, fino a quando appare anche l'espressione *Teutonici Alemanie* per indicare i norimberghesi, nel momento in cui si stava intensificando il legame tra Venezia e Norimberga grazie a un aumento dei traffici, momento che corrisponde alla divisione delle due tavole dei mercanti all'interno del Fondaco.

La Nazione Alemanna aveva la propria sede nella zona realtina. I già citati studi di Donatella Calabi hanno messo in evidenza l'importanza del ponte di Rialto e delle zone limitrofe come cuore commerciale di Venezia, dove avvenivano i principali affari e scambi. Nella zona si trovavano il Fondaco, la Chiesa di san Bartolomeo e si articolavano la piazza finanziaria, il mercato dei metalli, dei tessuti, delle spezie e dei prodotti di lusso fondamentali per le economie del Nord Europa; numerosi erano i magazzini, le botteghe e i negozi, le banche, le case e le osterie dei tedeschi. Le locande,

[60] Per le politiche veneziane verso l'immigrazione e gli stranieri si veda in particolare: Fedalto, 1977, I, pp. 143-162; Id., 1980, pp. 499-535; Mueller, 1981, pp. 75-77; Molà, Mueller, 1994, pp. 839-851; Calabi, 1996, pp. 913-946; Calabi, Lanaro, 1998; Matthew, in Aikema, Brown, 1999, pp. 61-69; Zannini, 2009.
[61] Pinto, 1984, pp. 19-43.
[62] Simonsfeld, 1887.

ricordate da Milesio[63], svolgevano un'essenziale funzione di accoglienza: Lion Bianco, Aquila Nigra, san Zorzi, lo Specchio erano le più famose e costituivano un'alternativa all'alloggio nel Fondaco, nel quale non sempre era facile trovare una stanza libera e soltanto le grandi famiglie potevano ereditare una fissa dimora. Agli occhi dei contemporanei questa zona veniva a costituire un'isola, «una piccola città nel corpo di Venezia, che val a dire una città dentro l'altra»[64].

In questa condizione particolarmente favorevole alla "Nazione Alemanna", l'artigianato tedesco si era ricavato un certo margine di autonomia e riconoscimento. I *pistori* o *fornari*, i liutai[65] e i tessitori, oltre agli stampatori, si erano guadagnati un grande rispetto tra la popolazione lagunare. I fornai erano molto numerosi, già nel 1471 trentadue di trentanove *pistori* erano tedeschi. Dal 1422 avevano ottenuto la facoltà di mantenere una scuola devozionale dedicata alla Vergine nella chiesa dei santi Filippo e Giacomo. I tessitori della lana si dividevano in base alla provenienza dall'*Alemania Alta* o dall'*Alemania Bassa*. I primi si consociarono in una scuola di devozione nel 1424 presso la chiesa dei Carmini, i secondi chiesero di essere iscritti alla scuola dei *testori* (tessitori) di panni della chiesa di san Simeon Piccolo[66]. Ben inseriti, erano anche gli orafi provenienti da Colonia che fin dal XV secolo si erano insediati con le proprie botteghe in laguna, importando un preciso stile che si mescolò con quello veneziano. La loro attività continuò anche nel secolo successivo, incrementando il numero di botteghe e tramandando l'attività attraverso i testamenti da padre in figlio[67]. A santo Stefano avevano un'arca e un altare i *calegheri* (calzolai) tedeschi che dal 1383 erano stati riconosciuti come corporazione dal Consiglio dei Dieci e possedevano un proprio edificio a san Samuele destinato ad alloggio per artigiani di passaggio in città, donatogli da un certo Enrico "calegher d'Alemagna" nel 1482[68]. Quest'arte era cioè conferita in esclusiva alla Nazione Alemanna[69]. Dalla metà del

[63] Thomas, 1874, p. 166.
[64] Thomas, 1881, p. 26.
[65] Per i liutai si veda Toffolo, 1993.
[66] Zannini, 2009, p. 46.
[67] Si veda in particolare Wirtz, 2006, pp. 140-144 con bibliografia di riferimento.
[68] Vianello, 1993.
[69] Così fu anche per i *battioro* tedeschi che si unirono nel 1582-83 distinguendosi dai *battioro* veneziani per la diversa lavorazione della foglia d'oro. Si tratta di importanti eccezioni, dal momento che la Serenissima aveva vietato agli stranieri di riunirsi in proprie corporazioni, a vantaggio e a tutela dei veneziani (Dal Borgo, 1986, pp. 21-25; Id., 2001, pp. 183-184,). Per esercitare un'arte, gli stranieri erano obbligati a iscriversi alle corporazioni veneziane, pagando delle tasse più elevate rispetto ai cittadini.

Quattrocento si assiste quindi a una cospicua migrazione di artigiani, alla ricerca di nuove possibilità di lavoro. Questo fenomeno intensificò la presenza massiccia di nordeuropei in città, permettendo ai tedeschi di creare una comunità solida e ben radicata, a proprio agio nella vita cittadina. La durata e i buoni risultati della venuta in laguna dipendevano dalle istituzioni alle quali i forestieri si appoggiavano: la famiglia, oppure le confraternite di mestiere o di devozione. Molti raggiungevano soci d'affari o parenti che risiedevano in città da tempo, contattati tramite il passaparola e allettatati dai vantaggi economici. I traffici commerciali garantivano una comunicazione costante e intensa, che permetteva di mantenere i contatti con la famiglia rimasta in patria e con i collaboratori attivi in giro per l'Europa. I *Diari* di Priuli e Sanudo attingono ripetutamente alle "Nuove di Fontego". Numerosamente consistenti, i mercanti tedeschi non erano solo ottimi *partners* commerciali, ma anche utili intermediari per l'approvvigionamento di notizie, grazie alle loro reti di corrispondenti installate nelle principali piazze mercantili europee. Dalle lettere che ricevevano dai loro connazionali si potevano ricavare importanti informazioni sulla situazione politica e sui conflitti dell'Impero[70].

La reale consistenza della comunità tedesca dipendeva quindi da tutta una serie di lavoratori e artigiani che si tramandavano saperi e tradizioni anche al di fuori del Fondaco. Le ricerche di Braunstein[71] hanno aiutato a comprendere quanto radicata fosse questa popolazione che si rinnovava di generazione in generazione. Analizzando i testamenti dei tedeschi a Venezia nel corso del XV secolo lo studioso ha individuato un tedesco ogni cento persone recatesi dal notaio. Tenendo presente coloro che non utilizzavano il notaio e coloro i cui nomi furono italianizzati rendendone impossibile l'identificazione come tedeschi, la popolazione alemanna copriva una fetta piuttosto ingente dei presenti in laguna. Mueller[72] ha indagato le motivazioni alla base dell'immigrazione degli stranieri. Sono evidenti le ragioni economiche che spinsero maestri e ingegneri specializzati ad attraversare le Alpi verso le regioni dell'Italia settentrionale, per giungere infine a Venezia. Spunti interessanti sono emersi dall'analisi dei brevetti concessi ai lavoratori stranieri dalla Serenissima. Si tratta di

L'arte dei pittori, ad esempio, costringeva gli stranieri a pagare una tassa di iscrizione molto alta, ed erano imposte severe restrizioni di vendita a chi non apparteneva alla fraglia (Favaro, 1975).

[70] Palazzo, 2008-2011, pp. 253-260.

[71] Braunstein, 1984, pp. 513-514.

[72] Mueller, 1981, pp. 75-77.

una ricerca portata avanti da Roberto Berveglieri[73] basata su precedenti indagini sui privilegi industriali veneziani e sulle patenti concesse dal Senato. Dal 1474 il Senato aveva emanato una legge sui brevetti comprensiva di tutte le norme del diritto della proprietà intellettuale e d'invenzione[74], a conferma di quanto la Repubblica fosse attenta alle innovazioni tecnologiche e alla tutela dei diritti dell'opera dell'ingegno. Il lavoro di Berveglieri, che si concentra sulle patenti conferite a stranieri, permette di cogliere il costante rapporto tra innovazione e tecnologia, viaggio e inventore. L'alto numero di brevetti concessi ai non veneziani dimostra l'interesse nell'introdurre tecnologia straniera nella Repubblica da impiegare in ambito produttivo ed economico. Ancora una volta è interessante individuare il numero di tedeschi che richiesero questo tipo di patenti. Gli artigiani specializzati d'Oltralpe intraprendevano un viaggio per scendere in laguna con lo scopo di sperimentare nuove tecnologie, consapevoli che la loro invenzione sarebbe stata tutelata dal Governo. I tedeschi in questo modo riuscirono a fare fortuna e a trapiantare le proprie conoscenze mantenendole segrete. Le corporazioni veneziane in più occasioni protestarono manifestando forte ostilità verso gli artigiani stranieri, ma le loro rimostranze si rivelavano impotenti di fronte alla tutela concessa dal Senato. La maggioranza dei brevetti tra il XV e XVI secolo riguarda tecnologie e invenzioni atte a migliorare il livello di sfruttamento della forza motrice dei mulini a vento. Ecco che allora il tedesco Zuanne de Olmo, "optimo e famosissimo inzegner" nel 1492 si impegnava a incrementare la forza del mulino, come il conterraneo Sansone Ilanti due anni dopo. Nel 1529 tre "marangoni todeschi" chiesero la possibilità di costruire nuovi mulini con l'impegno di doverli mettere in opera entro un anno. Le richieste si intensificarono con l'avanzare del XVI secolo e in quelli successivi. L'innovazione e l'abilità che questi tecnici artigiani stranieri dimostrarono contribuirono alla crescita di Venezia: fu grazie a questa presenza straniera unita all'originalità inventiva locale che Venezia, nella stampa come nell'incisione, nell'industria tessile come nelle ceramiche e nella lavorazione dei metalli, si trovò presto alla pari con gli altri paesi europei, con il vantaggio della posizione geografica. Alla base di questa normativa di grande modernità risiede la consapevolezza della tutela dell'ingegno del singolo, un aspetto che ebbe una ricaduta forte anche in campo artistico, concretizzandosi attraverso i privilegi di stampa

[73] Berveglieri, 1995.
[74] Archivio di Stato di Venezia, *Senato Terra*, reg. 7, c. 32.

concessi nel campo nella produzione libraria *in primis*, ma anche nella realizzazione di incisioni.

I tedeschi avevano avuto la possibilità di colonizzare un intero quartiere nel centro della città, avevano potuto insediarsi mantenendo la propria lingua, le proprie abitudini e tradizioni, importando artigianato e mestieri. Un brano del diario di viaggio del pellegrino di Ulm Felix Faber, presente in laguna nel 1483, rende perfettamente l'idea di come i tedeschi avessero creato una piccola patria dentro la più grande città. Egli descrive di aver alloggiato in una delle osterie tedesche nella zona realtina, la *Deutsches Haus*, e racconta che tutti erano tedeschi, dal proprietario, all'oste, ai frequentatori, tutti parlavano solo tedesco. Il cane dell'oste faceva le feste a tutti i *Theutonicos* provenienti dall'*Alemania*, mentre brontolava all'ingresso di veneziani, francesi, greci e altre nazionalità[75]. La situazione appare immutata alla fine del XVI secolo quando è documentato l'oste Zuanne Aider[76], gestore di ben due osterie deputate a ospitare i forestieri: Lion Bianco a san Giovanni Grisostomo e san Zorzi a san Bartolomeo. Entrambe le locande avevano una lunga tradizione alle spalle come alloggi di ultramontani, almeno dal 1480. Anche se la gestione cambiava nel corso del tempo, il ruolo di questi alberghi rimaneva lo stesso: costituire un punto di riferimento per la popolazione teutonica che poteva mantenere intatta la propria identità creando una rete di relazioni con i propri concittadini. Lo *status animarum*[77] della chiesa di san Bartolomeo databile intorno al 1595 conferma il radicamento di un alto numero di tedeschi. Queste figure si erano progressivamente insediate attraverso ben congeniati matrimoni, come si evince dalla consultazione del libro dei matrimoni del 1580-1610[78]. Di fatto, la presenza di tedeschi era ben radicata già dai secoli precedenti in più contesti lagunari, come confermano i documenti della scuola di san Girolamo che elencano un sostanziale numero di stranieri dalla fine del XV secolo, tra i quali ventidue tedeschi. Tra i loro nomi si riconoscono ancora una volta quelli delle famiglie mercantili, come Hieronimus Welser, Heinrich Stamer di Augusta, Franz Paumgartner[79]. La Scuola di San Girolamo nel sestiere Cannaregio era un altro luogo

[75] Faber, ed. 1843-1849, cit. in Simonsfeld, 1887, II, p. 284. Si veda anche Garber, 1923.
[76] Bravetti, 1985, pp. 85-90.
[77] Il documento si conserva nell'Archivio della Curia Patriarcale di Venezia (Bravetti, 1985).
[78] *Liber Sponsalium Sancti Bartolomei Venetiarum*, Archivio della Curia di san Salvador (Bravetti, 1985). Nella mariegola della scuola di san Girolamo appare anche il nome di *«Nicolò Xanson stampador. S. Salvador»*.
[79] Simonsfeld, 1886, I, pp. 280, 306, 311-312.

di aggregazione per i tedeschi, mercanti del Fondaco e altri artigiani e lavoratori. La tolleranza che il Governo veneziano serbava nei confronti dei tedeschi era ben evidente agli occhi dei contemporanei, che si rendevano conto di come «i mercanti più grossi et meglio accomodati» «collegiatamente vivendo tutti in commune et mangiando nel medesimo luogo e hora del il che torna molto commodo a negotii loro ⌈…⌉ vivevano assai peggio di tutti gli altri, teneano libri eretici, mangiavano carne a voglia loro, ragionavano come a loro piaceva delle cose della religione»[80].

Le "nazion foreste", come si è compreso, utilizzavano con frequenza, oltre alle confraternite di mestiere, la forma associativa giuridicamente riconosciuta delle scuole di devozione, che a differenza delle prime raccoglievano persone di estrazione e provenienza sociale molto eterogenea, poiché il fine era ottenere generose offerte dai confratelli per opere di filantropia, solidarietà e assistenza. Queste scuole offrivano l'occasione di incontro tra forestieri e veneziani, gettando le basi per proficue collaborazioni a sfondo economico, culturale e artistico[81]. Per queste ragioni la Chiesa di San Bartolomeo, insieme alle altre chiese frequentate dagli ultramontani, costituiva un forte elemento di coesione e condivisione[82].

Se le chiese e le scuole di devozione erano il luogo di incontro e di aggregazione dei tedeschi sotto il profilo culturale e religioso, il Fondaco[83], tra i più antichi costruiti in laguna, non era soltanto il punto di riferimento per i mercanti, ma doveva essere rappresentativo del potere della "Nazione Alemanna" e quindi del potere della Serenissima. Il *Capitolare* di Giovan Battista Milesio[84] ci informa che attorno al

[80] Citato in Calabi, 1996.
[81] Gli stampatori, ad esempio, si riunivano nelle scuole di devozione per incontrare finanziatori e uomini di cultura disposti ad appoggiare le proprie imprese editoriali (Lowry, 1988, pp. 1-13).
[82] La chiesa, fondata secondo la tradizione con il titolo di san Demetrio nell'840 da Marco e Bartolomeo Orseolo, fu ricostruita almeno tre volte: nel 1170 su iniziativa del doge Domenico Selvo che la intitolò a san Bartolomeo Apostolo, tra il 1387 e il 1392 e infine negli anni trenta del Seicento. Nella *Veduta* di Jacopo de' Barbari la chiesa medievale si presenta come un edificio basilicale a tre navate scandite da cinque colonne con un tetto a capriate e a terminazione retta in corrispondenza delle tre cappelle del presbiterio. La facciata principale è rivolta verso la calle dei Bombasseri, in direzione del Canal Grande, e il presbiterio è affacciato su campo san Bartolomeo. L'accesso alla chiesa avveniva principalmente dal lato settentrionale tramite due ingressi, uno dei quali connesso direttamente al Fondaco. La chiesa era una collegiata, dotata di un cospicuo numero di preti titolari, retta da un vicario nominato direttamente dal Patriarca e come si è visto, sede di molte confraternite (Bonazza, Di Lenardo, Guidarelli, 2013, p. 15).
[83] Il Fondaco appare per la prima volta nelle fonti veneziane nel 1228 definito *Fonticum communis Veneciarum ubi Teutonici hispitantur*. Non si conosce la data esatta della sua costruzione. Un primo incendio si verificò nel 1318 e poi nel 1505. Per la letteratura sul Fondaco si veda l'inizio di questo paragrafo e note 25-26.
[84] Thomas, 1874.

Fondaco si muoveva una folla di mercanti, funzionari e numerosi altri dipendenti come *caradori*, *incantadori*, *portadori*, *pesadori*, *bolladori*, *ligadori* ecc. Tutti facevano capo al *fontegher*, mentre per vendere e scambiare le merci era necessario utilizzare degli intermediatori in veste di traduttori, i sensali[85]. La gestione del Fondaco era affidata a un'apposita magistratura costituita dai Visdomini, che fungevano da controllori dello Stato sugli affari della comunità straniera. Milesio, archivista del Fondaco nell'ultimo secolo della Serenissima, nel *Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig* pubblicato da Thomas nel 1881 affermò che l'istituzione di una sede di questo tipo per i mercanti tedeschi non aveva conosciuto paralleli in città: «ciò ⟦…⟧ non ha fatto il Veneto Governo con niun'altra qui dimorante Nazione»[86]. L'antica *Domus Germanorum* si presentava come un edificio ricco e lussuoso. La *Veduta* di de' Barbari mostra un edificio a due piani, suddivisi in circa cinquantasei stanze e in un numero imprecisato di depositi e magazzini, con due cortili interni, uno dei quali porticato[87]. Le stanze interne erano fastosamente decorate e contenevano opere d'arte, Sanudo nei *Diari* cita "camere d'oro", talmente note da non richiedere nessun altro commento, che lasciano supporre quanto anche il vecchio Fondaco fosse un'edifico fastoso, in grado di simboleggiare la fama dei tedeschi a Venezia e della Serenissima in Europa. Milesio e Sanudo offrono dei dettagli sulla vita nel Fondaco: vi si svolgevano sontuosi banchetti, feste da ballo, giochi e processioni religiose, si mangiava in comune, si giocava a scacchi e le sale erano riccamente decorate. Il Fondaco, "optimo membro de questa città"[88] e punto di incontro tra i due imperi, era simbolo del potere economico e commerciale della Dominante e allo stesso tempo immagine identitaria della "Nazione Alemanna". Pur abitato e gestito dai tedeschi, che vi organizzavano tutta la propria vita sociale, era sotto la supervisione veneziana attraverso i Visdomini. In questo modo lo Stato poteva esercitare un controllo rigoroso sul movimento delle merci[89]. Simonsfeld[90] ha raccolto testimonianze precise che attestano quanto il Fondaco fosse importante in quanto a giro d'affari: Paolo Morosini aveva valutato il fatturato annuo dei tedeschi a Venezia in un milione di ducati, Felix Faber ricorda esazioni doganali per 2000 ducati e secondo

[85] La figura del sensale compare per la prima volta in una delibera della Maggior Consiglio il 29 luglio 1266. Il ruolo e la funzione dei sensali è descritta in Lupprian, 1978, pp. 15-18.
[86] Thomas, 1881, p. 20.
[87] Rösch, 1986, p. 51; Concina, 1997, pp. 125-135.
[88] Thomas 1874, p. 166.
[89] Per la gestione amministrativa del Fondaco si veda in particolare Rösch, 1986, pp. 51-72.
[90] Simonsfeld, 1886, I, p. 16.

gli stessi mercanti il Fondaco fruttava alla Serenissima 100 ducati al giorno. Le riflessioni di Concina[91] sulla base dei documenti pubblicati da Simonsfeld e sulle ricerche da lui condotte sulla storia dei Fondaci, evidenziano come le azioni messe in atto dopo il devastante incendio della notte tra il 27 e il 28 gennaio 1505 facciano risaltare il doppio valore dell'edificio come espressione di venezianità e di germanità. Sanudo descrisse il nefasto evento in questi termini: «si che è mal augurio, che si brusa il Fontego e le nove di Coloqut». La distruzione del fondaco è cioè messa in relazione alla notizia della crescente competitività esercitata dai portoghesi dopo la scoperta delle nuove rotte commerciali verso il Levante, con il rischio di danneggiare notevolmente il monopolio veneziano[92]. Girolamo Priuli aveva espresso la stessa preoccupazione già nel 1501 annotando «manchando questo trafego de marchadantia a Venetia se pol reputar manchar il lacte e il nutrimento ad un putino. E per questo vedo chiaramente la ruina di la citade Veneta, perché manchando il trafego mancheranno li denari, da li quali si è proceduta la gloria e la riputazione Veneta»[93] e ancora nel 1502 «[…] pocho se faceva, et questo perché principiava a mancar li mercandanti tedeschi et de Alemagna che solevano venir a comprare a Venetia le spetierie, andavano in altri lochi a comprare et in Portogallo et in Lisbona […]».[94] Nel *Libretto di san Sinibaldo* in riferimento all'incendio del settembre 1505 si legge: «È noto che alcuna festa sarà celebrata quest'anno dal momento che nessuno risiede più a Venezia». Questa frase si riferisce al gruppo dei confratelli norimberghesi che avevano lasciato la città o si erano allontanati dal Fondaco e da Rialto[95]. Il Governo veneziano non poteva permettere che le principali famiglie della classe mercantile tedesca abbandonassero la laguna. Il Fondaco andava ricostruito «presto e bellissimo»[96], affidando il progetto preliminare a un certo "Hieronymus todesco"[97]. L'intervento doveva da un lato esorcizzare il pericolo

[91] Concina, 1997, pp. 152-181.
[92] Nel 1501 era giunta a Venezia la notizia dell'arrivo a Lisbona delle prime navi portoghesi cariche di spezie provenienti dall'oriente dalla rotta del Capo di Buona Speranza. A Venezia si cominciò a temere che i portoghesi potessero diventare pericolosi concorrenti nel commercio delle spezie.
[93] Priuli, XXIV, part. III, II.
[94] *Ivi*, I, p. 197.
[95] Eser, 2013, pp. 83-84.
[96] Sanudo, VI, col, 131, 4.2.1505.
[97] La figura dell'architetto Hieronymus todesco di Augusta rimane ancora un mistero. Dürer sembra averlo ritratto nella *Festa del Rosario* e Sanudo lo definì «homo intelligente et pratico», ma si sa poco altro. La ricostruzione del Fondaco iniziò, dopo la demolizione e riorganizzazione della fabbrica a cura dei Provveditori al Sal, con la fase progettuale compresa tra il 4 febbraio 1505 quando è ascoltato in Collegio Giorgio Spavento proto di San Marco, e il 19 giugno 1505 quando il Senato si esprime sul progetto del tedesco Hieronymus da adottare nella ricostruzione. Il modello dell'architetto tedesco è

della minaccia portoghese, dall'altro accontentare i tedeschi, in modo tale che continuassero a privilegiare l'antico rapporto con la Serenissima. Questo spiega perché la Signoria si fosse fatta carico delle spese non solo dell'impresa, ma anche di affitto dell'alloggio temporaneo della "zente todesca" fino alla ricostruzione. Era un'azione politica: il governo veneziano voleva legare a sé la "Nazione Alemanna" e ristabilire l'alleanza. Per il suo essere fondata sulla mercatura Venezia aveva bisogno dei tedeschi, soprattutto in un momento di crisi. Sempre Priuli aveva affermato «tedeschi e veneziani, noi siamo una cosa sola, perché antico è il nostro rapporto commerciale». Secondo i cronisti dell'epoca quindi, fino a quando i tedeschi fossero andati a Venezia, la loro presenza sarebbe stata il pegno della fortuna. Il ricostruito Fondaco era qualcosa di monumentale, di nuovo, di inedito per la città, dal punto di vista architettonico e pittorico. La nuova struttura, progettata e messa in opera in un tempo brevissimo rispetto alla prassi della Repubblica e costata più di trentamila ducati, si sviluppava intorno a un unico grande ambiente quadrato all'interno nel quale si affacciavano tre piani con logge ospitanti più di ottanta camere, oltre alle sale angolari note come Sala d'Inverno e Sala d'Estate. Un edificio moderno che presentava una decorazione esterna ad affresco altrettanto moderna, opera dei rinnovatori della pittura veneziana del nuovo secolo: Giorgione e Tiziano. Affreschi dal programma iconografico oggi sconosciuto[98], sicuramente inerente al contesto e agli scopi di tale commissione, ma già incomprensibile agli occhi di Vasari. La ricostruzione rinascimentale del Fondaco è uno degli interventi di maggior rilievo sul piano urbanistico, architettonico e artistico, funzionale alla celebrazione decorativa di un

quindi approvato, ma questo non significa che egli abbia anche sovrainteso i lavori e che non vi siano state apportate delle modifiche. Il 12 ottobre Spavento abbandonò il cantiere e il suo posto fu preso da Antonio Scarpagnino, che già vi lavorava. Difficilmente documentabile è la partecipazione di Fra Giocondo, assunto come architetto del Consiglio dei Dieci il 28 maggio 1506 addetto alle fortificazioni e alle opere idrauliche, chiamato in causa da Pietro Contarini in due scritti del 1517 e del 1541 (Melani, 1890, p. 131). Probabilmente l'architetto tedesco fu coinvolto come collaboratore al progetto, in modo da rinsaldare anche a livello costruttivo e decisionale il rapporto tra la Serenissima e la comunità tedesca, anche se i lavori furono affidati a Spavento. Il 29 giugno 1506 si mise in opera il primo solaio ed entro un anno il coperto il 15 marzo 1507. Sul portale laterale fu collocata un'iscrizione in marmo che ricorda che l'edificio fu eretto sotto il Doge Leonardo Loredan, una vera e propria firma della Serenissima: "Ducatus Leonardi Lauredani, inclyti ducis anno sexto". A dicembre dello stesso anno però le maestranze erano ancora al lavoro. Solo alla fine del luglio 1508 il cantiere poteva essere considerato a buon punto e il 1 agosto del 1509 l'edificio fu inaugurato con la celebrazione di una messa solenne nella corte. I tedeschi ripresero possesso del Fondaco «er tutavia, dentro si va compiando et depenzendo di fuora via». Si vedano in particolare Concina, 1997, pp. 151-217; Romanelli, 1999, pp. 77-81; Nova, 2008, pp. 71-104; Oakes, 2009, pp. 479-496.

[98] L'iconografia degli affreschi è un problema sul quale la critica si è lungamente interrogata, per ultimo Alessandro Nova nel 2008 al quale si rimanda anche per la bibliografia.

connubio tra buon governo e floridezza di mercato, da tradurre in forme architettoniche e pittoriche. Il Fondaco è un simbolo e la mescolanza di elementi veneziani, nordici e mediterranei nella sua struttura architettonica è uno specchio eloquente di un'opera che era stata pianificata e progettata con attenzione perché esemplificativa d'importanti dinamiche relazionali. Sebbene probabilmente non sia stata l'indefinibile personalità di Hieronymus a occuparsi della sua edificazione, un ruolo deve averlo avuto non soltanto perché il suo nome appare nei documenti ufficiali, ma anche fu ritratto nella *Festa del Rosario*, quando ancora il Fondaco era in costruzione. La sua collaborazione con il Senato Veneziano in quanto rappresentate della comunità tedesca, dimostra chiaramente il clima culturale di quel momento, caratterizzato da una convergenza di esperienze parallele tra mondo germanico e società veneta. Le fonti, ancora una volta Milesio e Sanudo, descrivono un edificio che doveva rispecchiare i gusti artistici dei tedeschi dell'epoca. Purtroppo si possono solo immaginare gli straordinari ornamenti al suo interno predisposti ad accogliere i mercanti più illustri. Lo stesso gusto per la decorazione interna è esteso alle facciate esterne. Secondo Nova[99] il complesso programma iconografico spettò alla Serenissima, ma la scelta di affrescare gli esterni sembra voler incontrare anche una tradizione dei paesi d'oltralpe, sebbene tale prassi non fosse sconosciuta in laguna. Ricorda lo studioso che durante l'epoca di Massimiliano si sviluppò un grande interesse nei confronti delle facciate dipinte, soprattutto in città come Vienna, Augusta e Innsbruck, tutte legate a Venezia per ragioni commerciali. D'altra parte il pubblico degli affreschi del Fondaco era sì composto dai veneziani che frequentavano il mercato di Rialto, ma soprattutto dai tedeschi, che vi abitavano e vi lavoravano quotidianamente.

Se da un lato fu Venezia ad accogliere i tedeschi permettendo loro di "accasarsi" tra le sue calli nel cuore del centro dei commerci, dall'altro furono i tedeschi, con mossa abile e lungimirante, a scegliere Venezia come patria d'adozione. Ai loro occhi si presentava come una città ricca di opportunità, cosmopolita e *leader* dei commerci tra Oriente e Occidente. Commercio e mare, Mercurio e Nettuno, erano a tutti gli effetti i numi tutelari della città e come tali furono rappresentati nella monumentale xilografia *Venetie MC* di Jacopo de' Barbari (fig. 1). Juergen Schulz ha focalizzato in più riprese[100]

[99] Nova, 2008, pp. 71-104.
[100] Schulz, 1970, pp. 7-182; Id., 1978, pp. 425-472; Id., 2008, pp. 85-95. Si vedano anche Mazzariol, Pignatti, 1963; Pignatti, 1964, pp. 9-49; Falchetta, 1992, pp. 273-305; Martin, 1994, pp. 84-121;

l'attenzione sull'eccezionalità di quest'opera: una veduta nuova per dimensioni, modernità, perizia tecnica, che mette in scena la città nella sua concretezza: il concetto di ricchezza della Dominante è espresso in maniera mondana e umanistica attraverso l'immagine di una città reale, un vero e proprio emporio moderno. Non è un caso che a produrla sia stato un editore tedesco, Anton Kolb, residente in laguna e attivo negli scambi commerciali con la Germania meridionale. Una veduta probabilmente realizzata per una divulgazione in ambito germanico, per spingere le popolazioni d'oltralpe a sfruttare Venezia e quello che poteva offrire in campo economico e commerciale. La pianta di de' Barbari costituiva la principale pubblicità per la zona realtina e in generale per Venezia, insieme all'altra celebre rappresentazione nel *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel del 1493 dove, tra tutti i luoghi nominati, il centro di "Realto" è il più famoso e pertanto noto agli innumerevoli pellegrini, mercanti, artisti e viaggiatori che giungevano in città. Venezia era l'indiscussa protagonista di tutti gli *Städtebücher*, i libri di città europei[101] (fig.2).

Nello stesso momento in cui l'obiettivo della Serenissima era creare e alimentare il proprio mito, a ideare l'iconografia della città furono i tedeschi, soprattutto gli stampatori attivi in laguna, che hanno detenuto un ruolo chiave nella divulgazione e promozione della sua leggendarietà. Gli editori tedeschi furono da sempre affascinati dalla forma e dal valore simbolico della città lagunare e cercarono di tradurre in immagine quell'impressione offerta dai viaggiatori e dai pellegrini nei diari di viaggio[102]. All'interno della "Nazione Alemanna" gli stampatori tedeschi rappresentano uno dei primi, più numerosi e influenti gruppi insediatesi in città.

Howard, 1997, pp. 101-111; Romanelli, Biadene, 1999; Guidoni, 2000, pp. 5-13; Falchetta 2003, pp. 23-28; Balistreri Trincanato, 2009.

[101] Venezia era il punto di partenza per molti pellegrinaggi e come tale si trova raffigurata nella *Peregrinatio in terram sanctam* di Bernahard von Breydenbach del 1486. Autore della xilografia è il pittore olandese Erhard Reuwich (1445-1505), che visse a Venezia.

[102] Questo argomento è stato trattato da Romanelli, 1986, pp. 73-92.

2.3 La comunità degli stampatori tedeschi

La storia della nascita e dell'introduzione della stampa ha una lunga tradizione di studi. Occuparsi di questo argomento ha significato per la critica affrontare da un lato la vastità di materiale da esaminare poiché la questione coinvolge numerosi campi di indagine, dall'altro la mancanza di documentazione reale che possa costituire un riscontro esatto con la realtà. Gli studi più influenti sono quelli che hanno cercato di tenere lo sguardo ampio sulla storia del libro, della cultura, del mercato e della società, come i fondamentali contributi di Elisabeth Eisenstein, Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, Rudolph Hirsch, Scholderer, Lowry, Richardson[103]. Punto di partenza fondamentale per queste ricerche sono stati i repertori di Pastorello e Norton[104] che hanno fornito un'idea di quanti e chi fossero gli stampatori in Italia e a Venezia tra Quattro e Cinquecento. Tutti questi contribuiti, accanto a testi di carattere generale sulla nascita della stampa in Italia[105], hanno permesso di individuare nella scelta di introdurre la nuova invenzione a Venezia, nella presenza degli stampatori tedeschi e nella tipologia dei libri stampati, numerose interferenze con la vita economica, politica e culturale della città, che hanno fatto dell'editoria un vero e proprio prodotto culturale e industriale. Come qualsiasi altra attività, anche l'arte della stampa aveva un risvolto prima di tutto economico, soprattutto a Venezia, dove la cultura era sempre stata inserita in un contesto che vedeva primeggiare il fattore economico, che si trattasse di opere d'arte, di architettura, di manoscritti miniati. Secondo la tradizione Gutenberg inventò la stampa in Germania, a Magonza. Negli anni Cinquanta altre tipografie cominciarono a operare in città. La nuova arte fu diffuse all'inizio molto lentamente, prima a Bamberga e Strasburgo e poi, dopo il sacco di Magonza dell'ottobre del 1462, in Italia[106]. I primi tipografi si dispersero seguendo le grandi vie dei traffici, recandosi nei grossi centri commerciali, sapendo di potervi trovare finanziatori, acquirenti e mercanti in modo da assicurare al libro la necessaria diffusione.

[103] Eisenstein, 1979; Febvre, Martin, 1958, ed. 1997; Hirsch, 1967; Scholderer 1949, ed. 1966; Lowry, 1978; Id., 1981, pp. 191-218; Id., 1988, pp. 1-13; Richardson, 1994; Id., 1999; Id., 2006, pp. 139-155.
[104] Pastorello, 1924; Norton, 1958.
[105] In particolare si vedano Fulin, 1882, pp. 84-212, 308-405; Castellani, 1889 ed. 1973; Frattarolo, 1967; Pozza(a), 1980, pp. 215-244.
[106] Scholderer, ed. 1966, pp. 156-168.

Più difficile è stato ricostruire le figure dei primi stampatori attivi in laguna. Quando intrapresero l'attività tipografica si trattava di qualcosa di nuovo, una tipologia di lavoro che prima non esisteva e pertanto non potevano essere tutelati da corporazioni e gilde[107]. Raramente i nomi di questa prima generazione di tipografi appaiono nel *colophon* dei libri prodotti. Nonostante la difficoltà di individuare le personalità del grande numero di stampatori attivi nei primi anni di diffusione della stampa nel XV secolo, gli studi hanno portato in superficie alcune figure ormai celebri all'interno di questa storia, da Giovanni da Spira e il fratello Vindelino, a Nicholas Jenson, Giovanni da Colonia, Cristoforo Waldarfer di Ratisbona, Giovanni Manthen da Gerresheim, Johannes Rauchfass, Peter Ugelheimer, Erhardt Ratdolt di Augusta[108].

Agli esordi dell'editoria veneziana furono dunque i tedeschi a imporre un iniziale monopolio, grazie a quelle competenze e conoscenze garantite dal primato tedesco dell'invenzione di Gutenberg[109]. Il debutto della carriera trionfale della città lagunare come sede dell'editoria mondiale si deve quindi a rapporti con tedeschi. Marin Sanudo informa che il 18 settembre 1469 il tedesco Giovanni da Spira insieme al fratello Vindelino introdusse la stampa proprio a Rialto, tra il Fondaco, san Bartolomeo e le botteghe degli orafi[110], grazie all'approvazione da parte del Collegio di esercitare egli solo la nuova arte in città. Lo stesso Giovanni, nel *colophon* delle *Epistolae ad familiares* di Cicerone, il primo libro stampato in laguna, affermò di essere stato il primo a introdurre la stampa a caratteri mobili, capace di superare la sudditanza dal libro manoscritto degli umanisti[111]. Nel *colophon* alla seconda edizione

[107] L'*Arte delli Librari et Stampadori* non fu istituita fino al 1567. I membri si riunivano nella cappella di santa Maria del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo sotto la protezione della Madonna del Rosario e di san Tommaso d'Aquino, ma rispetto ad altre gilde e corporazioni veneziane non ebbe mai una forte influenza. Nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo si trovava un magazzino spesso usato dai librai per tenervi i libri. Si veda Bernstein, 2008, pp. 14-15 con bibliografia di riferimento.

[108] Un breve profilo biografico di questi stampatori si trova in Wirtz, 2006.

[109] La letteratura ha messo in luce quanto la presenza dei primi stampatori tedeschi in laguna abbia contribuito non solo alla nascita ma anche all'evoluzione di quest'arte che è poi diventata uno degli aspetti chiave della cultura rinascimentale veneziana. Si vedano come principali testi di riferimento: Castellani, 1889, ed. 1973; Brown, 1891, ed. 1969; Ongania, 1894; Essling, 1907-1914; Pastorello, 1924; Id., 1933; Gasparrini Leporace, 1965, pp. 25-46; Scholderer, 1949, ed., 1966; Bosisio, 1973; Gerulaitis, 1976; Zorzi, 1986, pp. 115-140; Lowry, 1988; Zorzi, 1990, pp. 686-702; Mazza, 1994, pp. 16-24; Pelusi, 2000.

[110] «A dì 18 septembrio fo scomenzà a Veniesia a stampar libri: invetor uno maistro Zuane de Spira todescho et stampò le Epistolle di Tullio et Plinio et morite; in locho suo successe Nicolò Janson qual vadagnò col stampar assai danari» (Manoscritto Marciano, It. VII 125, c. 133; cit. in Castellani, 1889 ed. 1973, p. 13).

[111] «Primus in Adriatica formis impressit aenis / Vrbe Libros Spira genitus de stirpe Iohannes / In reliquis sit quanta uides spes lector habenda / Quom Labor hic primus calami superauetint artem».

aggiunse che il suo lavorò favorì Venezia "Spira favet Venetis", perché grazie a lui la città non avrebbe più dovuto importare libri stampati dalla Germania, ma avrebbe cominciato a produrne autonomamente[112]. I tedeschi erano consapevoli del proprio primato in questo campo e sapevano come sfruttarlo al massimo. L'umanista Jakob Wimpfeling affermò: «Non c'è nessun altra invenzione o creazione di cui noialtri tedeschi possiamo andare fieri come dell'invenzione della stampa, che ha fatto di noi i propagatori della dottrina cristiana e di tutta la scienza divina et umana, e perciò i benefattori dell'umanità»[113]. Questa dichiarazione dell'umanista non è soltanto un'affermazione di nazionalità, ma implica un riconoscimento della forza unificatrice delle lettere in Europa e l'importanza di un mercato intellettuale e delle idee. Come suggerito da Zorzi[114], l'introduzione della stampa a Venezia, come nel caso della ricostruzione del Fondaco, appare una mossa politica: la nuova attività fu affidata agli stampatori tedeschi, fedeli alleati della Serenissima per via degli irrinunciabili rapporti economici e commerciali, in un momento in cui in Italia la nuova invenzione era giunta solo a Subiaco e Roma[115]. L'arte della stampa poteva contribuire efficacemente agli obiettivi perseguiti dalla Serenissima e dall'élite culturale in quel momento: diffondere un particolare tipo di cultura filosofica e umanistica richiamata all'antichità e organizzare un comune fronte europeo contro l'avanzata turca[116]. La pronta concessione di un privilegio a Giovanni da Spira si spiega con un sicuro appoggio da parte di autorevoli patrizi, interessati a utilizzare la stampa come mezzo di diffusione delle proprie idee, senza tralasciare le possibilità di guadagno che tale invenzione prospettava[117]. Una commistione tra affari e cultura non stupisce nella città lagunare e anzi giustifica il conferimento dei primi esempi di privilegi in questo settore, a garanzia di una tutela economica. La scelta di trapiantare quest'arte d'invenzione nordica in una città al centro di una fitta rete di comunicazione rapida ed efficace, basata sul

[112] «Hesperiae quondam Germanus quosque libellos/ Abstulitt: en plura ipse daturus adest; / Namque vir ingenio mirandus & arte Joannes / Excribi docuit clarius aere libros. / Spira favet Venetis; quarto nam mense peregit / Hoc trecentenum bis ciceronis opus.».
[113] Wimpheling, *De Arte Impressoria*, 1507 ca., ms, f. 2, in Janssen, 1887.
[114] Zorzi, 1986, pp. 115-140.
[115] Per i primordi della stampa a Roma e Subiaco si rimanda a: Carosi, 1976, Id., 1982; Modigliani, 1989; Miglio, Rossini 1997.
[116] La critica ha proposto che dietro l'introduzione della stampa a Venezia ci fosse un disegno del cardinal Bessarione che aveva donato la propria biblioteca alla città e che sembra implicato anche nella discesa di Sweynheym e Pannartz, i primi stampatori tedeschi in Italia, a Subiaco e a Roma (Zorzi 1986; Id., 1990, p. 686).
[117] Lowry (1981) ha dato un volto ad alcuni di questi primi protettori delle imprese editoriali veneziane.

commercio e sulla ricchezza da esso derivata, nella quale si riconosceva l'importanza della valorizzazione dei testi classici, fiorivano gli studi del greco e si stava affermando una nuova figura di intellettuale e umanista grazie anche alla vicinanza dello studio di Padova, avrebbe portato lo stesso vantaggio ai tedeschi quanto ai veneziani. Le azioni dei sudditi dell'impero seguivano una studiata strategia offensiva: Venezia distribuiva merce in tutto il mondo, quindi era la città più adatta per inaugurare il nuovo commercio librario, aprendo ai tedeschi un mercato senza concorrenti. L'inserimento dei tipografi fu inoltre facilitato dalla presenza della radicata colonia alemanna. In questo modo potevano contare non soltanto su alloggio e solidarietà, ma avvalersi di tutti quegli artigiani specializzati di lingua tedesca che lavoravano come intagliatori, miniaturisti, artisti, tessitori, mercanti di carta (*cartolarii*), preparatori di colore ("azzurro tedesco"), specialisti nella lavorazione dei metalli ecc.[118] Il libro prodotto a Venezia s'impose rapidamente anche grazie ai suoi pregi che comprendevano l'eccellente qualità della carta, l'eleganza dei caratteri, l'armonia dell'inchiostrazione e la raffinatezza delle illustrazioni, senza dimenticare la bellezza delle rilegature. I tedeschi impararono rapidamente dalla tradizione decorativa veneziana a realizzare un prodotto senza eguali sotto il profilo tecnico e artistico. Dopo Giovanni da Spira e il fratello Vindelino giunse in città il francese Nicolas Jenson, seguito da Giovanni da Colonia e Cristoforo Valdarfer. In breve tempo il numero di tipografi crebbe e nel 1473 erano già una dozzina. Il mondo della stampa era una realtà molto differenziata, all'interno della quale convivevano esperienze diverse: stampatori improvvisati, imprese potenti dotate di numerosi torchi e capitali, piccole e medie aziende che cercavano di farsi spazio e accaparrarsi una fetta di mercato. Mettere in piedi un'impresa di questo tipo era piuttosto gravoso dal punto di vista finanziario: si dovevano acquistare le presse, gli inchiostri e la costosissima carta[119]. Una spesa ingente riguardava la creazione dei caratteri, da affidare generalmente a intagliatori specializzati. Bisognava poi pagare il correttore di bozze e il curatore dell'edizione, di

[118] La bravura e la specializzazione degli artigiani e artisti tedeschi era un dato di fatto per i contemporanei. Felix Ulm scrisse nelle sue *Memorie*: «Se uno vuol far eseguire un capolavoro in bronzo, in pietra o in legno, lo affida a un tedesco. Presso i saraceni ho visto fare cose meravigliose dagli orefici, dai gioiellieri, dagli intagliatori di pietre e dai carrozzieri tedeschi. Superano i greci e gli italiani» (Faber, ed. 1843-1849).

[119] Grazie alla possibilità di approvvigionarsi attraverso le cartiere collocate lungo il Garda, a Venezia la carta abbondava, contribuendo al fiorire delle tipografie e sopperendo a una parte degli elevati costi.

solito un intellettuale di fama[120]. Lo stampatore doveva infine provvedere al vitto e alloggio dei suoi operai, poiché era di prassi la convivenza, probabilmente per limitare la fuga di notizie in un mercato altamente concorrenziale. Il prodotto finale, il libro stampato, era notevolmente costoso[121], pur essendo molto più economico di un manoscritto. Gli alti costi e l'impegno richiesto spinsero alla nascita di società di stampatori che, sebbene inizialmente rivali, preferirono associarsi per incrementare il volume d'affari[122]. Le imprese di questo tipo funzionavano molto bene grazie allo scambio di capitali: capitali tedeschi finanziavano le stamperie o viceversa, capitali veneziani erano convogliati verso particolari imprese[123]. Gli stampatori, che risiedevano principalmente lungo la Riva del Carbon nelle immediate pertinenze del Fondaco in zona san Peterniano[124], costituivano una vera e propria *enclave*, i cui esponenti furono le anime ispiratrici delle due differenti scuole dei tedeschi nella chiesa di san Bartolomeo. Tra questi emerge la già citata figura di Anton Kolb[125], ricordato anche nel *Libretto di San Sinibaldo* insieme al padre e al fratello, perché furono proprio i Kolb a tenere le redini della Confraternita. La fondazione dell'altra influente confraternita, quella del Rosario, spettò a Leonard Wild, editore di Regensburg. Si può tranquillamente affermare che il trionfo di questa nuova arte fu garantito e facilitato dalla straordinaria vitalità del mercato realtino e dai legami che i tedeschi intrattenevano tra loro, capaci di dare vita a proficue collaborazioni.

La città lagunare divenne presto il principale porto per smerciare libri in tutta Europa. Ferdinando Colombo, che acquistava libri e stampe durante i suoi viaggi, li inviava poi a Venezia per farli imbarcare in nave e nel suo caso spedirli a Siviglia. Nel suo testamento lasciò precise indicazioni agli eredi su dove acquistare questa tipologia di merce, conferendo incarichi ai suoi mercanti in modo tale che continuassero a intrattenere rapporti con i librai europei[126]. Venezia era uno dei centri dove si trovavano i migliori librai, insieme a Roma, Norimberga, Anversa, Lione e Parigi.

[120] Raffaello Zovenzoni da Trieste lavorò come grammatico e correttore per Giovanni e Vindelino da Spira, insieme con Cristoforo Berardi da Pesaro e Giorgio Alessandrino. Presso la stamperia di Jenson lavorarono come correttori di bozze Benedetto Brugnoli detto il Cornazzano, Francesco Colucia da Verzino e Ognibene da Lonigo (Castellani, 1889, ed. 1973, p. 20).
[121] Schedel pagò il *Plinio* di Giovanni da Spira ben 8 ducati (Zorzi, 1986, p. 127).
[122] Le prime informazioni sulle società di stampatori si ricavano principalmente in Marzi, 1900; Scholderer, 1949, ed. 1966, pp. 68-87; Gerulaitis, 1976, pp. 20-30; Nuovo, 2013.
[123] Per una riflessione sulla ricerca di capitali si veda Febvre, Martin, 1976, pp. 115-127.
[124] Cecchetti, 1885, pp. 411-413.
[125] Eser, 2013, pp. 67-86.
[126] McDonald, 2004, I.

Accanto alla via delle spezie, Venezia apriva alla sua attività mercantile la via del libro. I libri prodotti in laguna giravano per tutto il mondo ed erano soprattutto esportati verso la Germania, dove i tipografi e gli editori avevano i maggiori contatti[127]. Venezia diventò presto la capitale del libro illustrato, perfezionando la tecnica xilografica all'interno delle pagine a stampa[128]. La grande stagione della tipografia tedesca lasciò una grandissima eredità alla nuova schiera di tipografi veneziani attivi dal XVI secolo in poi, sui quali primeggia in assoluto Aldo Manuzio[129], che accolse quel patrimonio di competenze tecniche e commerciali accumulate nel secolo precedente dai tedeschi. In questo modo l'industria del libro rimase una delle più attive anche durante il corso del XVI secolo, soprattutto dalla metà in poi. L'iniziale monopolio tedesco fu sostituito dai numerosi stampatori provenienti da tutta Italia che si impegnarono nella pubblicazione di testi a stampa, la cui produzione non si interruppe neppure nei maggiori momenti di crisi che la Serenissima affrontò nel corso del Cinquecento.

2.4 Il privilegio librario, le imprese tipografiche e il commercio del libro

Il privilegio librario ha ricevuto molta attenzione da parte della letteratura critica[130], soprattutto nel caso della stampa delle origini a Venezia, a partire dalla pubblicazione di una grande quantità di documenti databili dal 1469 al 1526 a cura di Rinaldo Fulin e di Carlo Castellani[131]. Questi documenti sono stati la base per il volume di Horatio Brown[132], una delle pubblicazioni più esaustive, ridiscussa e ampliata da Witcombe, che tornò sull'argomento nel 2004.

Il concetto di privilegio, inteso nei termini attuali di *copyright* fu conferito per la prima volta a Giovanni da Spira, a tutela della sua attività di stampatore. Il privilegio concessogli dal Collegio, unico esempio di questo tipo a Venezia, consisteva in un

[127] Si veda a questo proposito Cortesi, 1984, pp. 197-219.
[128] Si veda in particolare Essling, 1907-1914.
[129] Per Manuzio si veda specialmente Dionisotti, 1963; Lowry, 1978.
[130] La letteratura sul privilegio di stampa in Italia e a Venezia è molto ampia, per la bibliografia si rimanda a Nuovo, 2013, pp. 195-197, nota 1.
[131] Fulin, 1882; Castellani, 1889, ed, 1973.
[132] Brown, 1891, ed. 1969.

monopolio per stampare in tutta la città[133]. Questa tipologia però non entrò formalmente in vigore a causa della morte dello stampatore. Come si è accennato, una concessione simile da parte del Governo veneziano va compresa nei termini di un'attenta e ponderata scelta di introdurre e di sviluppare in laguna la nuova arte della stampa, sorvegliandone gli sviluppi, ma garantendo a chi l'ha importata, Giovanni, la possibilità di guadagnarci. Esistevano diversi tipi di privilegio, all'inizio molto simili alle già discusse patenti concesse agli inventori stranieri: quelli industriali funzionali alla tutela dell'invenzione[134], quelli letterari concessi agli autori che garantivano una supervisione del lavoro e la scelta dell'editore[135], e quelli di natura commerciale[136]. Questi ultimi erano i più numerosi perché nati per proteggere gli interessi economici dello stampatore tutelandolo dalla concorrenza per un numero di anni prestabilito. La competizione era fondata e spietata, come si ricava da una richiesta veneziana del 1496, nella quale il libraio si lamenta di scaltri tipografi-mercanti coinvolti in veri e propri affari di spionaggio. Solevano ingaggiare delle spie che rubassero i fascicoli da sotto il torchio in corso di stampa in modo da farne delle copie per mettere in vendita un'edizione pirata prima di quella dell'editore ufficiale. Come ha riassunto Angela Nuovo, la concessione di privilegio non faceva differenze tra autore, editore, stampatore, distributore ecc., perché si trattava principalmente di una regolamentazione di tipo commerciale[137]. In questo modo anche la vendita del libro era controllata, a indubbio vantaggio dello Stato. Ottenere il privilegio significava avere il monopolio nella stampa di un'edizione e nella sua distribuzione. Dopo Giovanni da Spira le richieste aumentarono esponenzialmente. In genere si trattava di privilegi della durata di dieci anni, che era quindi l'arco di tempo ritenuto necessario per produrre e smerciare un libro, avvalendosi dei mercanti e delle botteghe di librai e

[133] Il documento è conservato nell'Archivio di Stato di Venezia, Notatorio del Collegio, Reg. XIX, fol. 55r (Fulin, 1882, n. 1).
[134] Un privilegio di questo tipo in campo librario fu quello richiesto da Aldo Manuzio il 25 Febbraio 1496 per stampare manoscritti greci utilizzando degli appositi caratteri nell'arco di venti anni (Fulin, 1882, n. 4). Lo stesso accadde nel caso di Ottaviano Petrucci, che richiese una patente per stampare musica per organo (Fulin, 1882, n. 41). La stessa patente fu concessa a Ugo da Carpi il 24 luglio 1516 per aver inventato la tecnica del chiaroscuro (Fulin, 1882, n. 209).
[135] Il primo caso di questo tipo è il privilegio concesso a Sabellico il 1 settembre 1486 (Fulin, 1882, n. 3). Brown ha intenso questa concessione come una forma di protezione della proprietà intellettuale, mentre Hirsch (1967, p. 81) e Witcombe (2004, pp. 53-54) preferiscono continuare a leggervi una tutela dei diritti commerciali ed economici.
[136] Differenti tipi di privilegio sono identificati da Brown, 1891, ed, 1969, pp. 53-54; Gerulaitis, 1976, p. 34; Gasparini, 1984, p. 106.
[137] Nuovo, 2013.

cartolai. Nato in ambito librario, già entro la fine del XV fu esteso alle stampe a foglio sciolto, xilografie e incisioni[138]. I due mondi sono legati tra loro, non solo perché si tratta di opere prodotte allo stesso modo, ma perché le stampe illustravano i libri stampati, erano pubblicati dagli stessi editori e usavano gli stessi canali di distribuzione. I privilegi per i libri a stampa erano richiesti al Collegio fino al 1517 e dopo tale data al Senato. Diverso il caso delle incisioni, per le quali ci si rivolgeva al Consiglio dei Dieci.

Per il suo essere al centro di una rete commerciale, per la presenza di rappresentanze straniere radicate in città e per la nuova legislazione di tutela e normativa, Venezia diventò in breve tempo il principale centro di distribuzione del libro. In Europa il maggiore mercato di incunaboli veneziani era la Germania. Con l'introduzione della stampa in laguna, fu immessa nel mercato una nuova merce da commercializzare e i primi a stabilire questo tipo di traffico tra Venezia e il Nord furono i mercanti tedeschi della "Nazione Alemanna". Grazie alla loro mobilità attraverso le Alpi e ai loro contatti in Europa erano in grado di smerciare i libri prodotti in laguna nelle principali città europee. La vendita richiedeva l'intervento e la collaborazione di personalità diverse: il libraio doveva spesso affidarsi ad agenti, mercanti e rivenditori, in modo da riuscire a mettere in circolazione il proprio prodotto. Angela Nuovo attraverso le sue ricerche ha tentato una definizione del commercio libraio a Venezia facendo emergere un quadro di scambi, relazioni e collaborazioni[139]. I pochi documenti giunti fino ai nostri giorni non permettono di addentrarsi a fondo nel fenomeno, ma aiutano a ricostruirne i contorni. Le sintesi di Gerulaitis e Zorzi[140] fanno emergere che i tedeschi per primi capirono l'importanza di creare un gruppo di collaboratori, dal produttore al venditore, per avere la certezza del successo dell'impresa. Dai documenti si ricavano alcuni termini che sembrano essere tra loro intercambiabili: *stampatore* e *libraio* potevano essere sia produttori di libri sia venditori, mentre i *mercanti* erano coloro che li trasportavano da una città all'altra. I mercanti potevano essere delle personalità influenti, che spesso pretendevano di essere definiti "nobili"[141], come nel *Libretto di San Sinibaldo*. Queste figure soprintendevano

[138] Per il caso delle stampe si rimanda al prossimo capitolo.
[139] Nuovo, 2013. Si veda anche Febvre-Martin, 1997.
[140] Gerulaitis, 1976; Zorzi, 1986; Id., 1990.
[141] In questo caso vanno cioè paragonati agli esponenti delle ricche famiglie di mercanti, come ad esempio i Fugger di Augusta.

fin dall'inizio la produzione del libro, dall'acquisizione del manoscritto, alla creazione dei caratteri e alla stampa. Nel frattempo cercavano di reclamizzarlo, di attrarre l'attenzione dei possibili acquirenti e di preparare i canali per la commercializzazione. Spesso erano possessori di botteghe e di altri uffici costruiti nelle principali città estere per delocalizzare la vendita e controllarla. Diffusa era la creazione di società per rafforzare l'impresa e consueti i matrimoni per interesse tra famiglie di stampatori. A questo proposito va ricordata la già introdotta figura di Giovanni da Colonia, nativo di una delle città più coinvolte commercialmente con la Serenissima[142]. Giovanni aveva bottega a san Salvador in zona realtina e risiedeva nel Fondaco[143]. Dopo aver sposato Paola[144], vedova di Giovanni da Spira, poté disporre di cospicue finanze che investì nella stampa e nella vendita di libri collaborando inizialmente con Vindelino da Spira come finanziatore[145]. Entrò in società anche con Johannes Manthen di Gerresheim[146] e Gaspar Dinslaken[147] e insieme dettero avvio a un'intensa attività. Le notizie su questa intraprendente figura si ricavano dai documenti reperiti da Ludwig[148], che svelano una fitta rete di relazioni che lo stampatore aveva intrecciato per produrre e distribuire il proprio lavoro. Ludwig ha pubblicato una serie di testamenti dei soci di Giovanni ed esecutori testamentari ai quali era chiesto di continuare a distribuire i libri[149]. Lowry ha poi ridiscusso le figure di Giovanni da Colonia e di Nicolas Jenson in un tentativo di

[142] Wirtz, 2006.
[143] Queste informazioni si ricavano dall'intestazione di una lettera speditagli da uno dei suoi agenti nel 1471 (Cortesi, 1984, p. 212).
[144] Sulla figura di Paola, figlia di Antonello da Messina, e sui suoi matrimoni con tipografi si veda Ludwig(a), 1902, pp. 43-65.
[145] Il suo nome appare per la prima volta nei documenti nel 1471. La loro collaborazione prese il nome di *Johannes de Colonia atque Vindelinus de Spira.*
[146] Il nome di questa figura appare per la prima volta il 2 agosto del 1474, un mese dopo la creazione della società con Giovanni da Colonia. Egli doveva essere sia uno stampatore, sia un mercante. Era membro della scuola di san Leonardo e santa Barbara. Il suo testamento è stato pubblicato da Haebler(a), 1924, pp. 1-9. Si vedano anche Gerulaitis, 1976, pp. 23-24 e Cortesi, 1984, pp. 201-202.
[147] Gaspar Dinslaken da Colonia apparteneva a una famiglia di editori-librai tedeschi attiva a Venezia dal 1471 al 1522. Va probabilmente identificato con il "Gasparus Alemannus cartolarius sive librarius", abitante in Venezia a S. Salvatore, che il 27 agosto 1471 assisteva al testamento del tipografo Hermann Liechtenstein. Nel 1477 Kaspar sposò Hieronima, la figliastra di Giovanni da Spira e Paola. Dopo il matrimonio entrò alle dipendenze di Giovanni da Colonia e, in seguito, nella società fondata da Giovanni con Nicolas Jenson nel 1480. Nei documenti della società il suo nome non appare mai associato al termine tipografo, quindi probabilmente vi lavorò come finanziatore. Nel testamento del tipografo Giovanni Herbort del 4 ottobre 1484 è ,invece, indicato come mercante di libri a San Paterniano, centro dell'arte libraria in Venezia. Solo nel 1497 decise di esordire come editore chiedendo un privilegio decennale il 9 aprile di quell'anno per la stampa di tre titoli. Morì intorno al 1506 (Pesenti, 1991).
[148] Ludwig(b), 1902, pp. 45-88.
[149] Si veda anche Cecchetti, 1885, pp. 457-467.

ricreare l'ambiente e l'*entourage* all'interno del quale operarono[150]. Tutti gli attori coinvolti sono in qualche modo legati a Rialto e al Fondaco, dove potevano andare a cercare i capitali, le risorse e i contatti necessari per far decollare la propria impresa. La ditta di Giovanni da Colonia si associò con Nicolas Jenson il 29 maggio 1480, fondando la *Johannes de Colonia, Nicolaus Jenson et Socii*[151]. Jenson aveva già creato una propria società (la *Nicolaus Jenson et Socii*) nel 1475 in collaborazione con Johannes Rauchfass[152], un agente veneziano dell'impresa di Francoforte Bromm e Krafft-Stalberg, e con Peter Ugelheimer, il gestore dell'albergo *Deutsches Haus.*[153] Questo tipo di società nacque in particolare per scongiurare la crisi che nel 1473 colpì l'editoria a Venezia[154], sfruttando la forza economica e i capitali garantiti dai mercanti Rauchfass e Ugelheimer e la possibilità di commercializzare in Germania con facilità. Rauchfass aveva compreso che l'impegno finanziario necessario per la produzione di testi a stampa era un investimento alla lunga vantaggioso. Prima di Jenson aveva supportato economicamente lo stampatore francese Jacques le Rouge nel 1473 e il tedesco Johannes Maufer attivo a Padova[155]. La società cominciò a diversificare il tipo di libri prodotti, in modo da catturare nuove fette di mercato: insieme ai classici e alle opere dei padri della chiesa, iniziarono a stampare anche testi di diritto, teologia e filosofia. In questo modo le due firme associate, quella di Jenson e quella di Giovanni da Colonia, coprivano tutta la produzione tipografica veneziana, specializzandosi e dividendosi i volumi da stampare in modo da evitare un'immissione nel mercato di testi doppi. In questo modo detennero il monopolio della produzione, della distribuzione e della vendita, grazie alla rete di agenti e venditori di cui si circondarono. Ugelheimer, ad esempio, rappresenta appieno la figura del mercante di libri di quegli anni, oltre ad

[150] Lowry, 1981; Id., 1991. Gli studi di Lowry si pongono in continuità con le ricerche condotte su Aldo Manuzio, nella volontà di ricostruire l'atmosfera culturale creatasi attorno a queste figure di abili imprenditori. Le prime informazioni su Jenson si ricavano dal testamento pubblicato parzialmente da Cecchetti, 1885, pp. 458-460; seguito da Stein, 1887, pp. 566-579; con aggiunte da parte di Vianello, 1976, pp. 619-628.

[151] La società era formata dai due titolari, Giovanni da Colonia e Nicolas Jenson, e i loro rispettivi soci: Gaspar Dinslaken, Paola, Girolama, Pietro Paolo, l'altro figlio di Giovanni da Spira e di Paola, Giovanni Manthen, Peter Ugleheimer, e Giovanni Rauchfass. L'atto è compreso nel documento redatto il 23 gennaio 1510 per stabilire la dote di Hieronima, pubblicato da Ludwig(a)1902, , pp. 20-23 e Id.(b), 1902, pp. 62-63.

[152] Di Rauchfass si conosce il testamento, cit. in Wirtz, 2006, p. 155.

[153] Wirtz, 2006, pp. 162-163.

[154] La crisi del 1473 fu causata da un calo delle vendite almeno del 65%. La sovrapproduzione di libri aveva prodotto una rapida crescita della produzione a fronte di una domanda non altrettanto elevata. Molte imprese tipografiche dovettero chiudere.

[155] Zorzi, 1986, pp. 127-129.

essere egli stesso un appassionato e amante dei testi a stampa tanto da possedere una ricca collezione personale[156]. Un interessante aspetto di Ugelheimer da evidenziare sono i suoi contatti con i frequentatori del Fondaco dei Tedeschi, ma anche con i banchieri delle famiglie Priuli e Agostini, e la sua annuale partecipazione alla fiera di Francoforte, una delle più importanti per il commercio libraio. I membri delle maggiori famiglie mercantili che detenevano il potere, furono determinanti non solo in ambito economico, ma anche per la circolazione di idee, essendo a loro volta intellettuali, collezionisti e scrittori. Frequentavano il Fondaco, erano confratelli della chiesa di san Bartolomeo e divennero finanziatori di imprese culturali, intrettenendo una dinamica relazione con i tedeschi veneziani e i tedeschi dell'Impero. La figura di Ugelheimer è anche un interessante esempio di come i contatti tra i tedeschi residenti a Venezia e i concittadini in patria fossero intensi e constanti. Il mercante ospitò nella sua locanda Erhard Reuwich durante il suo soggiorno a Venezia[157]. Reuwich è lo xilografo che si occupò dell'illustrazione della *Peregrinatio in terram sanctam* di Bernhard von Breydenbach del 1496. A quelle date erano ancora i tedeschi a dominare la produzione di libri e sicuramente Reuwich ebbe la possibilità di ammirare in città alcuni degli esemplari miniati della tradizione lagunare. Breydenbach espresse in seguito il proprio ringraziamento a Ugelheimer per l'ospitalità offerta al suo *entourage*, ma anche per l'aiuto nei contatti all'interno della città lagunare. Johann von Solms, che era al seguito di Breydenbach, mantenne un legame con Ugelheimer attraverso la già citata fiera di Francoforte.

Tra queste influenti società va ricordata quella fondata dall'augustano Erhart Ratdolt, attivo a Venezia tra il 1475 e il 1486, che coinvolse il pittore Bernhard Maler (o Pictor) autore delle xilografie decorative, e Peter Löslein, correttore delle edizioni fino al 1478, prima di mettersi in proprio tra il 1480 e il 1486[158]. Tornato in patria portò con sé campionari di caratteri alla veneziana e proseguì la sua attività.

Per il proficuo funzionamento di queste società era fondamentale la figura dell'agente, perché costituiva il tramite tra chi produceva i libri e chi li leggeva. Gli agenti, di cui è quasi impossibile individuare la personalità, erano ingaggiati attraverso

[156] Wirtz, 2006, p. 178; Nuovo, 2013, p. 31 con bibliografia.
[157] Lowry, 1988, p. 7; Ross, 2014.
[158] Rathold fu tra il primo a utilizzare le cornici decorative incise in legno tirate insieme al testo. Tra le sue edizioni più celebri va ricordato il *Calendario* di Regiomontano del 1476 (De Marinis, 1935; Gier, Janota, 1997).

regolari contratti e ricevevano un salario per il loro lavoro[159]. Gli editori fornivano i propri distributori di un elenco con i libri messi in vendita e di un listino prezzi corrispondente[160]. I libri potevano essere venduti direttamente nelle botteghe che a Venezia si concentravano lungo le Mercerie da Piazza san Marco a Rialto, oppure in bancarelle non ufficiali o da venditori ambulanti. Un ruolo fondamentale era giocato dalle grandi fiere internazionali, che costituivano il punto di incontro per i mercanti per vendere la propria merce. Le due fiere più grandi erano quelle di Lione e di Francoforte. Dalla fine del XV e soprattutto nel XVI secolo la fiera di Francoforte fu presa di mira dagli stampatori veneziani, consci delle enormi possibilità offerte dall'evento[161]. Parallelamente al mercato di libri crebbe anche il mercato delle stampe, messe in vendita attraverso gli stessi canali. Le stampe in fogli sciolti, incise in laguna o importate dal Nord, si potevano acquistare nelle botteghe degli stampatori e degli editori. Gli agenti avevano il compito di importarle e di venderle cercando di andare incontro al gusto di artisti e collezionisti. Il caso di Dürer indica quale potesse essere la prassi. Almeno dal 1497 l'artista era in contatto con esperti venditori ambulanti che regolarmente retribuiva affinché vendessero i suoi bulini e xilografie. Nel contratto stretto con Konrad Schweizer l'8 luglio 1497 si dichiara che questi ambulanti «jme die abtruck von kuppfer und holzwerck ye von einem lannd zu dem anndern unnd von einer stat zu der anndern tragen, veil habn und nach allem seinem vermugenm und yeden truck in dem wert und das gelt, in maß er jme an einer zetteln verzeichnet hat, verkauffen. Wo era ber die truck tewrer verkauffen mag, das wol er kein fleiß sparen»[162]. Un altro contratto noto è quello del 26 luglio 1497 stretto con Jörg Coler[163], seguito da quello con Jacob Arnolt del 1500[164]. Come rileva Schoch[165], il fatto che Anton Koberger figuri come testimone in questo contratto suggerisce degli indizi di come fossero strutturate queste "società" di vendita nell'ambito delle stampe,

[159] Richardson, 2004; Nuovo, 2013.
[160] Esemplare è il contratto tra l'agente Lorenzo Berot e Giovanni da Colonia nel marzo 1482, con il quale Berot si impegnava a vendere i libri al prezzo stabilito dallo stampatore, se li avesse venduti a un prezzo inferiore avrebbe dovuto compensare di tasca sua (Ricciarelli, 1973, p. 7).
[161] Questa stessa fiera è citata anche nelle lettere da Venezia di Albrecht Dürer: lettera del 6 gennaio 1506 (Fara(a), 2007, p. 31).
[162] Rupprich, 1956-1969, III, p. 448; Schmid, 2003, pp. 138-142; Schoch, 2007, p. XIII con traduzione: «gli portano i bulini e le xilografie di paese in paese e da una città all'altra, e le vendono nel miglior modo possibile; ogni stampa deve essere venduta al prezzo indicato in una lista. Non deve risparmiare alcuna fatica, perché le stampe siano vendute a un prezzo più alto».
[163] Rupprich, 1956-1969, III, p. 448.
[164] *Ivi*, I, p. 244.
[165] Schoch, 2007, p. XIV.

notevolmente ispirate al commercio librario. La rete di Dürer era quindi saldamente strutturata perché le incisioni costituivano la maggior parte delle sue entrate, rivestendo un valore eceonomico maggiore rispetto alle commissioni pittoriche[166].

Afferrare l'ampiezza e la diffusione del mercato del libro a stampa significa anche comprendere a quale tipologia di pubblico fosse destinato, interrogandosi sulla tipologia di lettori[167]. Chi acquistava i libri stampati doveva innanzitutto essere in grado di leggere, quindi avere una cultura superiore rispetto alla media, e un salario alto, causa i costi dei volumi[168]. L'immissione nel mercato dei libri a stampa tuttavia incrementò il desiderio di possederli. Gli inventari noti allegati ai testamenti dimostrano un progressivo aumento dell'acquisto di libri dopo l'invenzione della stampa e la nascita di veri e propri collezionisti che, accanto ai manoscritti, aggiungevano i volumi stampati. Si tratta in primo luogo di uomini di lettere, ma anche di professionisti colti amanti della parola scritta. Queste raccolte raggiunsero presto grandi dimensioni, ad esempio Sanudo nel 1502 si dice possedesse 500 volumi, nel 1516 era salito a 2800 e nel 1530 aveva raggiunto i 6500 volumi. I libri erano conservati in casse, ma anche in ripiani e mensole[169]. È in queste stesse biblioteche che accanto ai libri si cominciarono a raccogliere anche le stampe.

[166] È lo stesso Dürer a rendere esplicito questo suo pensiero nella corrispondenza con Jacob Heller, nella quale si lamentava dell'oneroso e malpagato impegno della pala per la chiesa dei Domenicani a Francoforte. Se lo stesso tempo lo avesse impiegato per realizzare incisioni, sarebbe diventato molto più ricco (Rupprich, 1956-1969, I, p. 72).
[167] Hirsch, 1967.
[168] Sono poche le notizie sul prezzo degli incunaboli. Qualche informazione si ricava dagli elenchi di mercanti editori, come nel caso del libro dei conti di Francesco de Madiis che dichiara il prezzo di mercato di ogni edizione. Il documento è pubblicato da Brown, 1891, ed.1969, pp. 431-452.
[169] Richardson, 2004, pp. 182-183.

3. RACCOGLIERE STAMPE NEL PRIMO CINQUECENTO

Nel capitolo riguardante la comunità tedesca a Venezia e i diversi gradi di insediamento, partecipazione e coinvolgimento dei tedeschi all'interno della vita economica, sociale e culturale veneziana, si è portato all'emersione il loro potente contributo nell'ambito dell'editoria e della stampa. La letteratura critica ha offerto le chiavi di lettura del fenomeno, tracciando le basi per una ricostruzione della storia della nascita, della produzione e del mercato del libro a stampa, attraverso l'individuazione dei librai, del sistema delle società e degli agenti, del pubblico e dei lettori. Più difficile è ricostruire, alle stesse date, la storia della diffusione della stampa d'arte e del suo collezionismo.

Quando fu introdotta la stampa tipografica, si aprì un nuovo mondo di possibilità legate all'utilizzo delle matrici di legno e rame. In concomitanza con la realizzazione dei primi libri stampati si manifestò un interesse per l'illustrazione dei testi avvalendosi prima della xilografia e poi dell'incisione in rame, maturando una propensione e una familiarità verso le immagini incise. Le stampe cominciarono non solo a essere importate dal Nord, ma anche a essere prodotte dalle stamperie italiane. Percorrendo le strade del mercato del libro, erano vendute negli stessi luoghi e occasioni, a un pubblico composto in prevalenza dai medesimi intenditori. L'utilizzo dei privilegi di stampa adottati per la prima volta in campo editoriale fu presto esteso anche alle stampe. Quando Tiziano nel 1566 richiese il privilegio ai Riformatori dello Studio di Padova per fare tradurre in rame da Cornelis Cort i suoi disegni e invenzioni, fece ricorso a una prassi già in uso da tempo. Nel 1506 il Consiglio dei Dieci aveva fatto approvare un sistema di licenze in base al quale chiunque volesse stampare libri o stampe avrebbe prima dovuto ottenere il permesso dai Capi del Consiglio[1]. Questo tipo di provvedimento fu il risultato della volontà da parte del governo veneziano da un lato, e delle autorità ecclesiastiche dall'altro, di controllare quanto era stampato, non soltanto in termini di contenuto dei libri, ma anche delle immagini, a indicare che la produzione di stampe era in crescita. La licenza era necessaria per stampare, a

[1] Witcombe, 2004, pp. XX-XXI

differenza del privilegio (*cum privilegio*), che era opzionale e aveva quella stessa funzione di tutela finanziaria ed economica nei confronti di venditori ed editori che valeva per il libro stampato. Moltissime stampe furono pubblicate in quegli stessi anni solo con la licenza. La scelta di Tiziano a metà '500 di apporre il privilegio dimostra come in quel momento la produzione di stampe avesse raggiunto una diffusione e un'importanza tali da rendere necessario tutelare l'investimento economico dalla copia illecita dell'invenzione. Le spiegazioni portate da Tiziano per la sua richiesta riguardano il timore che degli "ignoranti d'arte" possano copiare malamente la sua invenzione e quindi creare un danno alla sua reputazione di artista. Non solo Tiziano è consapevole della bravura di Cort al quale affida la traduzione in rame, ma si rende conto che ci sono troppi incisori poco abili che rischiano di ridurre la qualità delle sue opere di fronte al pubblico dei collezionisti, amatori e conoscitori. In quel momento la stampa era un prodotto ormai normale a Venezia e gli artisti avevano imparato a sfruttare la funzione e le opportunità offerte dal mezzo, oltre che a valutarne la qualità e il valore. Un giudizio a questo proposito era stato espresso da Dominique Lampson nel 1565, disturbato dalla poca abilità degli intagliatori, che lo portò a riflettere sul rapporto tra *inventor* e *sculptor* a proposito della *Resurrezione della figlia di Giarro* di Beatrizet dal dipinto di Muziano all'Escorial: «et secondo ch'io ho visto altre cose assai molto mal menate per dire il vero del detto lorenese, questa mi pare mirabile né credo l'abbia potuta far tale er si fatta senza aversi avuto a presso l'inventore il quale di continuo l'abbia indirizzato». Lampson rende esplicita l'importanza del controllo dell'*inventi*o da parte degli artisti che devono sovrintendere l'esercizio della stampa di traduzione per evitare la messa in circolazione di incisioni non adeguate a divulgare la propria bravura. I privilegi per le stampe sono più difficili da rintracciare perché considerati secondari rispetto al libro, che costituiva il maggiore investimento da proteggere. Questo spiega la minore attenzione da parte della letteratura critica, colmata però dalle fondamentali ricerche di Landau e Parshall e di Witcombe[2]. Sulla base di questi studi è chiaro che già poco dopo l'invenzione della stampa e la circolazione di bulini e xilografie come fogli sciolti, queste cominciarono a essere riconosciute come opere d'arte, capaci di attrarre l'interesse degli amatori. Si assiste cioè a una trasformazione del pubblico: da un ampio pubblico formato da chi acquistava

[2] Landau, Parshall, 1994; Witcombe, 2004. Si veda anche Pon, 1998, pp. 41-60; Id., 2004.

carte da gioco e opere di carattere devozionale e popolare per il loro valore religioso e civile, a un pubblico più ristretto fatto di artisti e primi collezionisti, interessati al valore culturale sotteso dalle stampe. Le raffinate e rifinite incisioni di Martin Schongauer, di Andrea Mantegna e del Maestro dei Libri di Casa sono esemplificative del cambio di *status* in atto negli ultimi decenni del XV secolo che condusse al progressivo apprezzamento dell'incisione.

Trattare il concetto di collezionismo a proposito delle stampe durante l'età moderna è molto complesso. Gli studiosi hanno cercato di riunire le poche evidenze documentarie, testimonianze e fonti per creare una storia della nascita e dell'evoluzione di questo tipo di collezionismo, soprattutto nell'ambito di più ampie ricerche sulla storia della stampa d'arte, intensificatesi nel secolo scorso[3]. Nonostante siano poche le testimonianze e i dati sicuri ed esiguo il numero degli inventari giunti fino ai nostri giorni, sono molte le ragioni per credere a un precoce interesse per la raccolta di stampe fin dall'apparizione di questa forma d'arte. Come gli studi hanno messo in luce, le stampe trovarono origine in ambito popolare e religioso per fornire un supporto alla devozione privata attraverso la circolazione di immagini vendute a poco prezzo e facilmente reperibili. In breve tempo l'interesse verso quest'arte crebbe: gli artisti, e non più i soli artigiani intagliatori, cominciarono a cimentarsi in questo nuovo mezzo di espressione che acquisì una rapida popolarità parallelamente all'ampliarsi dei soggetti trattati e all'affinarsi delle tecniche incisorie, in un aperto dialogo con la pittura. La stampa diventò così un potente strumento di comunicazione per far circolare e allo stesso tempo venire a conoscenza della produzione artistica di pittori e incisori di altre regioni e nazioni. Più durevole di un disegno, offriva l'opportunità di perpetuare su carta l'invenzione. Inizialmente inserite all'interno dei libri con la funzione di illustrare il testo, considerate in un rapporto di subordinazione rispetto alla parola e mantenute pertanto nell'ambito della produzione libraria, le stampe cominciarono ad avere una circolazione come fogli sciolti, ambiti da artisti, intellettuali e amatori. Per un collezionista di quegli anni, raccogliere stampe significava aumentare notevolmente la possibilità di quello che poteva vedere e conoscere. Con un semplice sguardo poteva osservare nuovi mondi, immergersi nella storia sacra o mitologica,

[3] Tra i principali repertori si rimanda a: Hind, 1923; Borea, 1979, pp. 319-413; Bury, 1985, pp. 12-16; Landau, Parshall, 1994; Baker, Elam, Warwick, 2003; Parshall, Stoch, 2005; Borea, 2009.

osservare la natura e opere d'arte altrimenti irraggiungibili. Inoltre poteva discutere sulla qualità e la bravura dei maestri incisori, scambiando opinioni con gli altri collezionisti contemporanei.

La consistenza di un collezionismo si è venuta sempre più a definire grazie ai contributi degli studiosi che hanno approfondito il fenomeno della circolazione delle prime stampe in Italia e in Europa. Bury[4] ha individuato i nomi dei primi collezionisti attraverso una raccolta delle fonti e delle testimonianze che ha permesso di dare forma all'idea di collezionismo nel corso del XVI secolo. Evelina Borea[5] si è concentrata sulla funzione delle stampe a partire dal Quattrocento e sulla definizione del pubblico, creando i presupposti per riflettere su un effettivo gusto per la raccolta e il possesso delle stampe in quanto oggetti d'arte. A questi contributi vanno aggiunti i già citati volumi di Landau e Parshall e le ricerche sui privilegi di Witcombe[6]. Questi studiosi, ai quali si è largamente attinto per questa trattazione, hanno cercato di dare una risposta alle seguenti domande: chi desiderava una stampa guardava al soggetto, alla qualità, alla tecnica? Voleva entrare in possesso di una riproduzione del disegno di un grande maestro o di un'opera di quell'incisore? Che valore si dava alla copia? In questo capitolo si ripercorreranno alcune tracce documentarie funzionali alla definizione di un collezionismo di stampe nella prima metà del XVI secolo, con particolare attenzione al valore attribuito agli esemplari provenienti d'oltralpe e al genere delle xilografie monumentali, riconoscendo anche in quest'ambito il potente contributo della cultura nordica in un continuo dialogo tra l'Italia settentrionale e il Nord.

3.1 Appunti per un collezionismo di Stampe

Si può a ragione sostenere che gli artisti siano stati tra i primi collezionisti di stampe. Per un artista le stampe fungevano da modelli e repertori all'interno delle proprie botteghe ed erano consegnate da maestro ad allievo fino a quando il loro stile non

[4] Bury, 1985, pp. 12-26.
[5] Borea, 1979, pp. 319-413.
[6] Landau, Parshall, 1994; Witcombe, 2004.

risultava superato[7]. Per gli artisti questi fogli avevano un duplice valore: tramandavano l'invenzione di un altro artista e allo stesso tempo rivelavano la bravura disegnativa e tecnica dell'esecutore. Le testimonianze in questo caso sono numerose. Stando a Ludovico Dolce[8], Raffaello possedeva tantissime incisioni di Albrecht Dürer e le botteghe di molti altri artisti erano piene di fogli incisi. L'inventario *post mortem* del 1573 di Battista del Moro contiene: «38 pezzi de sfogli: la vita della Madonna con l'Apocalisse, la Passion de Christo in legno d'Alberto»[9]. Del resto Vasari scrisse che per i pittori era fondamentale avere dei repertori a stampa a disposizione da utilizzare all'occorrenza. Nel 1587 nel suo *Trattato* Armenini raccomandava l'uso della copia delle incisioni come pratica nel disegno[10]. La collezione di Agostino Carracci nacque in funzione dell'insegnamento agli allievi[11].

Insieme agli artisti, anche gli uomini di cultura cominciarono presto ad apprezzare le stampe come opere d'arte, conservandole insieme agli altri oggetti negli studioli e nei palazzi all'interno delle proprie collezioni. Si tratta di un gusto che alle origini del fenomeno si venne ad affiancare al collezionismo librario. Sono molti i casi in cui le stampe erano conservate insieme ai libri nelle biblioteche. Una delle testimonianze più antiche è quella dell'umanista Hartmann Schedel (1440-1514) che possedeva un centinaio di stampe custodite gelosamente all'interno di alcuni volumi della sua biblioteca, oggi presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco[12]. Si tratta di una collezione di opere locali, che probabilmente Schedel acquistava attraverso gli stessi canali con cui si procurava i libri. L'umanista instaurava delle relazioni tra le incisioni e i testi, perché le prime stampe erano subordinate all'illustrazione dei volumi e quindi era abituale creare un'associazione tra una cosa e l'altra[13]. In alcuni casi le colorava lui stesso, forse a richiamo delle decorazioni miniate dei manoscritti. Schedel rappresenta il caso dell'umanista illuminato, consapevole del pregio e del valore delle stampe. Anche il notaio Jacopo Rubieri di Parma aveva una collezione di una cinquantina di xilografie che, come Schedel, aveva incollato all'interno dei suoi volumi

[7] Parshall, 1994, pp. 7-36.
[8] Dolce, 1557, ed. 1960, p. 42.
[9] Jestaz, 2000, pp. 292-305.
[10] Armenini, 1587.
[11] La testimonianza è riportata da Malvasia, 1678, ed. 1841, I, p. 277.
[12] Hernad, 1990.
[13] Altri esempi di stampe conservate all'interno di testi a stampa sono forniti da Bury, 1985, pp. 12-13 e McDonald, 2004, I, pp. 145-147.

notarili. Si tratta principalmente di xilografie italiane di semplice fattura, vivacemente colorate[14]. Con il perfezionarsi della tecnica l'incisione venne ad assumere un valore indipendente dai libri e cominciarono a circolare le prime stampe con raffigurazioni inserite in cornici decorative che isolano l'immagine dal contesto, molto spesso colorate a mano, a imitazione dei dipinti. Questi fogli con il passare del tempo cominciarono a essere collezionati in quanto tali, appesi alle pareti o raccolti in album. Konrad Peutinger (1465-1547) è un'altra precoce testimonianza di collezionista che raccoglieva sia stampe tratte dai volumi sia fogli sciolti [15]. In ambito italiano, la fonte più importante è costituita dagli scritti di Marcantonio Michiel[16] che, descrivendo le case e le raccolte d'arte dei principali patrizi veneziani, registra la presenza di album di incisioni, come nel caso della collezione di Antonio Foscarini che era in possesso di un «libro de disegni a stampa e de man de varii maestri».

Per quanto riguarda la scelta delle opere, dall'analisi delle fonti cinquecentesche, sembra che la prima ambizione di questi collezionisti fosse fare proprie le stampe di riproduzione[17]. Con questo termine si indicano quelle stampe prodotte dagli incisori copiando su carta dipinti o parte di dipinti di altri artisti. Solo di rado è segnalato il nome dell'incisore e il soggetto è descritto sommariamente, mentre l'attenzione è rivolta all'autore dell'opera dalla quale la stampa è stata tratta. Le stampe erano principalmente raccolte con lo scopo di creare una galleria cartacea delle invenzioni dei grandi maestri contemporanei. Come ricorda Bury[18], Vasari nella *Vita di Marcantonio* scrisse che questi incisori hanno «con le loro fatiche giovato al mondo, e mandato in luce molte storie ed opere di maestri eccellenti, e dato comodità di vedere le diverse maniere de' pittori a coloro che non possono andare in quei luoghi dove sono l'opere principali [...]». Lo studioso ricorda, inoltre, la lista di vendita del celebre editore Lafrery a Roma, che elencava le incisioni in base al nome del disegnatore, spesso senza fornire indicazioni sull'incisore.

[14] La collezione è oggi conservata nella Biblioteca Classense di Ravenna (Rosenthal, 1962, pp. 353-370; Schizzerotto, 1971, pp. 114-120; Bellini, 1987, pp. 25-139; Areford, 2010, pp. 105-164).
[15] Le incisioni sono ricordate nel suo inventario (Künast, 2001, pp. 11-19).
[16] Lauber, 2005, pp. 77-116.
[17] Sulle stampe di riproduzione si vedano in particolare Landau, Parshall, 1994, pp. 103-168 con bibliografia di riferimento e più recente Zorach, Rodini, 2005; Rinaldi, 2009, pp. 263-306.
[18] Bury, 1985, p. 14.

Dalla metà del XVI secolo le testimonianze sull'esistenza di un collezionismo di stampe sono sempre più numerose e accanto alla ricerca di stampe di traduzione, incrementò il piacere di possedere gli esemplari nati dalla mano degli incisori più famosi e apprezzati. Tra questi spiccano i nomi dei maestri nordici, primo fra tutti Albrecht Dürer. Sabba Castiglione nei suoi *Ricordi* del 1549 ha tramandato la testimonianza della diffusione italiana delle opere di Dürer e Luca di Leyda, ricordando come molti gentiluomini di allora collezionassero incisioni e xilografie[19]. Dal *Ricordo* 109 sappiamo che per decorare le pareti degli studioli c'era chi «le adorna con carte impresse in rame e in legno, in Italia o altrove, e soprattutto in quelle venute di Germania, e massimamente di mano di Alberti Dureri, certo che non eccellentissimo, ma divino nel bolino». È questo ad esempio il caso dello studiolo fiorentino di Matteo Botti[20] dove «sotto il sopracielo in un fregio tra bellissimi adonarmenti sono accomodate stampe d'Alberto Duro messe in mezo da certe mensole, sopra cui di più valentuomini posano modellini di cera ⁅…⁆». Nel panorama incisorio, Albrecht Dürer e Luca di Leyda erano i maestri maggiormente ammirati, riconosciuti come massimi interpreti di questa forma d'arte. Anton Francesco Doni nello stesso 1549 scrisse una lettera a Enea Vico accompagnata da "una carta disegnata" di Giovan Agnolo Fiorentino che voleva fosse incisa. Nella lettera nomina alcuni incisori dei quali possedeva le stampe: Schongauer, Dürer, Luca di Leyda, Marcantonio Raimondi, Caraglio, Marco da Ravenna e lo stesso Enea Vico. Il punto di vista di Doni è quello del raccoglitore, cioè dell'amatore fiero della propria collezione, ed è interessante rilevare che egli usa indistintamente il nome degli incisori dei rami o degli inventori dei disegni[21]. Abraham Ortelius aveva invece deciso di raccogliere tutte le stampe di Albrecht Dürer con l'intenzione di creare una raccolta monografica sull'intera produzione di uno dei maggiori maestri incisori, ormai dall'indubbia fama[22]. Tra le collezioni più consistenti a queste date spicca per rigore e completezza quella del cardinale Scipione Gonzaga, che seguiva precisi criteri di ordinamento per sistemare le proprie stampe raggruppandole per autore in monumentali volumi, uno dei quali dedicato a Dürer. La genesi della collezione va fatta risalire agli anni '60 del XVI

[19] Sabba, 1549.
[20] La descrizione dello studiolo si trova in Borghini, 1584, ed. 1807, III, p. 219.
[21] La lettera è trascritta da Doni, 1549, ed. 1970, p. 52.
[22] Buchanan, 1982, p. 741.

secolo ed è descritta in una serie di lettere inviate da Giorgio Alario al duca Vincenzo Gonzaga nel 1593[23]. Come notato da Bury[24] l'aspetto più interessante che emerge dalla lettura delle lettere è che l'intenzione fosse creare non soltanto delle cartelle monografiche che raccogliessero l'opera di Dürer, Luca di Leyda, Cornelis Cort ecc., ma che seguissero anche criteri storico-cronologici e di soggetto, per allestire una storia dello sviluppo e dell'evoluzione dell'incisione. Nelle lettere si citano le cosiddette stampe delle origini, ritenute molto preziose, e specifici raggruppamenti come quello delle stampe di paesaggio. A questo proposito Samuel Quiccheberg, bibliotecario di Alberto V di Baviera, nel 1565 pubblicò a Monaco un trattato dal titolo *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* nel quale discuteva i sistemi di organizzazione di una collezione di stampe in maniera enciclopedica[25]. Inserendo i disegni e le incisioni all'interno dell'ordinamento dei dipinti, ideò una classificazione in categorie per soggetto, suggerendo di conservare le stampe in cartelle. Si tratta del primo ufficiale riconoscimento delle stampe come opere d'arte. La necessità di riflettere sull'ordinamento di queste collezioni lascia indovinare l'esistenza di un gran numero di collezionisti a queste date, nell'ambito di un fenomeno in continua crescita, che vede anche una progressiva specializzazione del collezionista, sempre più attento alla qualità dell'intaglio e alla freschezza dell'inciso[26]. Al 30 settembre 1561 data l'inventario della collezione del cavalier Francesco Baiardo[27] che possedeva numerose opere di Dürer e di altri artisti tedeschi dei quali non è fornito il nome, insieme a stampe da Raffaello, Bandinelli e Giulio Romano. Le stampe, secondo la prassi dell'epoca, erano conservate in album oppure incorniciate e appese alle pareti. A queste stesse date una delle più celebri raccolte di stampe era quella di Gabriele Vendramin che nel "camerino delle anticaglie" nel suo palazzo a santa Fosca aveva creato una ricchissima collezione di cui rimane notizia grazie agli inventari del 1567 e del 1569[28]. Purtroppo non tutte le

[23] Le lettere sono state pubblicate da Luzio, 1974, pp. 273-274.
[24] Bury, 1985.
[25] Hajos, 1958, pp. 151-156.
[26] Bury (1985, pp. 16-17) sottolinea come non si possa ancora parlare di una attenzione agli stati e alle tirature, ma presenta una casistica di collezionisti attenti alla qualità della stampa che si accingono ad acquistare.
[27] L'inventario fu pubblicato da Rapetti, 1940, pp. 39-53; e nuovamente da Popham, 1971, I, pp. 264-70. Si veda Bury, 1985, pp. 19-20.
[28] Ravà, 1920, pp. 151-181; Lauber, 2002, pp. 25-75.

stampe sono identificabili, ma spiccano ancora una volta i nomi di Dürer[29], di Campagnola, stampe da Raffaello e Perin del Vaga. Bury ricorda poi la collezione di Marco Mantova Benavides a Padova, sebbene ricostruita attraverso un inventario tardo del 1695 stilato dall'erede Andrea[30], che elenca stampe di Dürer, Luca di Leyda, Andrea Mantegna, Marcantonio Raimondi, Benedetto Montagna, Salamanca, Bonasone, Enea Vico, Caraglio e incisioni da Bramante, Michelangelo, Perin del Vaga e Tiziano. Figurano anche ritratti incisi, vedute e stampe di gusto antiquario. Infine al dicembre 1595 data l'inventario del conte Mario Bevilacqua che possedeva stampe di Dürer, Luca di Leyda e Marcantonio.

Gli esempi sopra citati sono alcune delle collezioni più celebri individuate dagli studi, dalla cui analisi si possono trarre indicazioni sulla scelta delle opere e sui criteri di ordinamento e conservazione. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, dalle descrizioni inventariali si ricava che le stampe erano custodite dentro cartelle e volumi e in alcuni casi, soprattutto se di grande formato, erano arrotolate[31] oppure incorniciate e appese alle pareti[32]. Non stupisce che nella maggior parte dei casi fossero tenute insieme ai disegni, che avevano già cominciato a entrare nelle brame del collezionismo, desiderati soprattutto quanto più rifiniti e autonomi. Bury cita una lettera scritta da Hoefnagel a Niccolò Gaddi nel 1579 nella quale esprimeva il desiderio di procurarsi disegni di maestri tedeschi e fiamminghi perché sono «tutti disegni d'importancia et finiti»[33].

I collezionisti di stampe tedesche possedevano nelle proprie raccolte anche dipinti di artisti nordici. La ricostruzione di un mercato dei dipinti a queste date è difficile a causa della mancanza di documenti[34]. Ci sono tuttavia delle testimonianze antiche che attestano la circolazione di opere straniere attraverso le vie dei maggiori mercati. Nel 1457 a un mercante tedesco fu confiscata la pala che aveva portato a

[29] Nell'inventario si nominano «un altro libro in quarto coverto de cuoro cremesin con la passion de Christo fatta de un tagio rosso [...] de Alberto Duro» e un «libro grande coverto de cuoro biancho con la vita della Madonna in stampa e in legno e l'Apocalisse in stampa de legno de Alberto Duro».
[30] Favaretto, 1972, pp. 35-164.
[31] Ad esempio nell'inventario Vendramin si trovava: «un altro rodolo de diversi disegni a stampa et a man» (Ravà, 1920, p. 171).
[32] È questo il caso delle incisioni di Giulio Campagnola nominate nell'inventario Vendramin come: «do quadreti picoli a stampa del Campagnola».
[33] Held, 1963, pp. 72-95.
[34] Per il mercato dei dipinti si rimanda in particolare a Fantoni, Matthew, Matthews-Grieco, 2003; De Marchi, Matthew, 2006, pp. 247-282.

Venezia («unam anconam seu palam ad altari laboratam er auratam») perché accusato di contrabbando, ma invocando i diritti del Fondaco dei Tedeschi riuscì a ottenere indietro la propria merce[35]. Mercanti, postini e ambasciatori che da Venezia si recavano al Nord acquistavano dipinti, incisioni e opere d'arte. Michiel[36] anche in questo caso è una delle fonti più rilevanti. Egli dimostra un grandissimo interesse verso le opere d'arte straniere, fiamminghe e tedesche, inaugurando in alcuni casi le descrizioni delle collezioni dei patrizi con un'opera nordica, come nel caso del Memling di Pietro Bembo[37]. Purtroppo egli raramente riporta il nome del pittore e quando cita opere d'arte nordiche non è sempre possibile riconoscere se si tratta di stampe o dipinti. Nella collezione del cardinale Domenico Grimani fa riferimento a non precisate opere di Dürer e appunta in maniera incompleta: «Sonovi anchora de Alberto Durer…»[38]. Va ricordato il carattere frammentario delle note di Michiel che sicuramente doveva conoscere la pala di Dürer nella chiesa di San Bartolomeo e che forse avrebbe dovuto implementare l'elenco delle opere del maestro tedesco[39]. La rete di comunicazione di cui si è discusso nel capitolo sulle relazioni tra Venezia e il Nord stava alla base della circolazione delle stampe, allo stesso modo per il mercato del libro e delle opere d'arte, soprattutto quelle provenienti dalle principali città tedesche che quotidianamente commerciavano con la città lagunare[40].

Il progressivo affermarsi della stampa portò all'identificazione dell'incisore come artista, autore e proprietario dei suoi fogli. Furono gli incisori a pretendere il riconoscimento della propria identità, firmando o siglando le proprie stampe. Dürer fu tra i primi ad apporre il proprio monogramma sulle xilografie e sui bulini. Andreoli[41] lega giustamente questo fatto al tipo di circolazione e commercio delle stampe che, non essendo in genere finanziate o commissionate, erano vendute nei mercati e nelle fiere e pertanto necessitavano una forma di pubblicizzazione della loro provenienza. Come nel

[35] La testimonianza è in Campbell, 1981, p. 468, che la estrae da Simonsfeld, 1887, I, p. 265.
[36] Morelli, 1880, p. 224; Frizzoni, 1884, pp. 199-200.
[37] Fletcher(a), 1981, p. 607.
[38] La critica ha ipotizzato rapporti diretti tra il cardinale e Dürer, che potrebbe averlo ritratto nella *Festa del Rosario*. Si veda Kotková, 2006, con bibliografia di riferimento.
[39] Il maestro di Michiel, Battista Egnazo, teneva corrispondenza con Pirckheimer, con il quale scambiava ritratti di uomini celebri (Goldast, 1610, pp. 307-310).
[40] Lo scambio avveniva anche da Sud verso Nord. Durante il soggiorno veneziano Dürer si occupava di acquistare e poi di spedire oggetti e opere d'arte a Pirckheimer affidandoli ai mercanti tedeschi di sua fiducia (Fara(a), 2007).
[41] Andreoli, 2010, pp. 5-135.

caso dei libri, anche la creazione di una stampa era molto costosa per via dei materiali (carta, inchiostro) e degli strumenti (torchio) necessari, quindi era fondamentale riuscire a smerciarle approfittando dei canali dell'industria libraria. Per rendere lucrativa la vendita era importante dichiarare l'autore e l'editore, per rispondere agli attacchi della concorrenza già all'epoca molto sleale[42]. Dürer fu il primo artista a poter pretendere e a ottenere il diritto di tutelare dal plagio i prodotti del proprio ingegno siglati con il suo nome. Per Dürer tale diritto serviva a difendere i risultati della propria invenzione, per le autorità significava tutelare una firma intesa come marchio di fabbrica per i prodotti di uno stampatore ed editore[43]. Dürer ottenne il privilegio da Massimiliano I e lo rese esplicito nell'edizione del 1511 della *Vita della Vergine*, in modo da dissuadere altri futuri copisti. L'artista era abituato a vedere le proprie immagini riprodotte da artisti come Wenzel von Olmühtz, Israel von Meckenem, Hieronymus Opfer e in Italia Giulio Campagnola, Nicoletto da Modena e Marcantonio Raimondi[44], per queste ragioni cominciò molto presto a siglare ogni suo foglio (bulini, xilografie e disegni), in modo tale da rendere tutta la sua produzione immediatamente

[42] Per il diritto d'autore e il privilegio in questi anni si veda in paticolare: Koerner, 1993, pp. 203-223; Pon, 1998, pp. 41-60; Witcombe, 2004.

[43] Koerner (1993, p. 209, n. 35) citato da Andreoli (2010, p. 126, n. 83) riporta il caso di un decreto del concilio di Norimberga del 2 gennaio 1512 contro un incisore che aveva copiato alcune opere di Dürer e il suo monogramma: «lo straniero che vendette stampe davanti al municipio, alcune delle quali con il suo monogramma, copiato in modo fraudolento, sia costretto a giuramento a rimuovere tutti i suddetti monogrammi e a non vendere nessuna di esse qui; e se rifiuterà, tutte le suddette stampe verranno confiscate come contraffazioni e requisite dal concilio».

[44] Il caso di plagio da parte di Marcontonio Raimondi delle stampe di Dürer raccontato da Vasari nella *Vita* dell'artista bolognese è molto famoso e costituisce un chiaro esempio di come era facile infrangere il privilegio e creare delle copie. Questo avveniva soprattutto nel caso della grande quantità di stampe provenienti dalla Germania portate a Venezia dai mercanti. In città erano acquistate dai collezionisti, dagli artisti che le usavano come modelli e dagli incisori che le riproducevano per esercitarsi. Trattandosi di stampe importate, nessuno poteva tutelare la loro paternità. Questo spiega il fastidio di Dürer di veder copiate le proprie stampe per tutta Venezia (Lettera del 7 febbraio 1506). Si trattava per l'artista di un grosso danno economico, perché le sue stampe erano in questo modo falsificate e non poteva più venderle nel mercato come avrebbe voluto mentre altri potevano guadagnare con il suo nome. Il racconto di Vasari è stato oggetto dell'esame della critica che ne ha evidenziato le incongruenze (per ultimi si vedano Rinaldi, 2009, pp. 263-306; Andreoli, 2010, 5. 135; Fara(a), 2014, pp. 26-29; Petri, 2014, pp. 52-69). Dalla vicenda si potrebbe tuttavia immaginare che Dürer, in possesso di un privilegio imperiale, possa aver richiesto alla Serenissima di essere tutelato dal plagio anche in laguna, ottenendo però soltanto la rimozione del proprio monogramma dalle copie di Raimondi. Questo caso, come quello citato nella nota precedente, dimostra che non era vietata la copia, ma la falsificazione, ossia lo spacciare una copia per un originale trasformandolo in "ain falsch", un falso. Le stampe di Marcantonio non erano una semplice copia in controparte, com'era diffuso fare presso gli incisori italiani entro il 1510: egli creò delle repliche nello stesso verso apponendo nel foglio con la *Glorificazione della Vergine* il monogramma del tedesco accanto al proprio e a quello dei fratelli Nicolò e Domenico Sandri dal Gesù editori veneziani.

riconoscibile[45]. I privilegi richiesti per le stampe erano principalmente di tre tipi: incisori-editori che incidevano dalle proprie invenzioni e poi pubblicavano; artisti che chiedevano il privilegio per far stampare le proprie opere da altri; oppure mercanti-editori che acquistavano i rami dagli artisti per poi pubblicarli e vendere le stampe[46]. Uno dei primi esempi risale alla richiesta di Girolamo Biondo a Venezia di pubblicare una mappa della Serenissima nel 1498 con privilegio decennale[47]. In realtà egli non pubblicò mai tale opera e fu Anton Kolb nel 1500 il primo a dare alle stampe la monumentale *Veduta di Venezia* con privilegio (fig. 1). La collaborazione tra il mercante ed editore norimberghese residente a Venezia e Jacopo de' Barbari è uno degli esempi più eccezionali di impresa in campo editoriale e incisorio. Kolb intratteneva rapporti con i suoi concittadini almeno dalla fine del XV secolo, quando fu coinvolto nella distribuzione e nella vendita in laguna della *Cronaca di Norimberga.* Per la *Veduta* richiese un privilegio per poterla vendere ed esportare per quattro anni[48]. Si tratta del primo esempio concreto di privilegio concesso per un'immagine. Nella sua richiesta Kolb evidenziava la difficoltà nell'aver creato un'opera così monumentale, la prima del suo genere, originando un *topos* che si sarebbe ripetuto in tutte le richieste per incisioni cosiddette monumentali. Kolb chiese di poterla vendere a tre ducati, un valore molto elevato rapportato ai costi dell'epoca[49]. I primi a richiedere privilegi furono inizialmente editori e stampatori, presto seguiti, dopo l'esempio di Dürer, dagli artisti. Uno dei casi più celebri è quello di Ugo da Carpi. La sua richiesta, formulata il 24 luglio 1516, derivò dal desiderio di proteggere l'invenzione della tecnica dello "stampare chiaro et scuro". Egli poneva l'accento sull'aver inventato una "cosa nova et mai più non fatta" e di aver realizzato intagli mai visti, pretendendo pertanto che nessuno li falsificasse[50].

[45] La paternità delle opere per Dürer è fondamentale. In qualità di artista, fu tra i primi collezionisti di disegni e incisioni di altri maestri che raccoglieva come modelli e repertori, ma fu uno dei soli all'epoca a interessarsi della provenienza dei fogli. Su un disegno di Schongauer, ad esempio, scrisse di proprio pugno che fu realizzato da Martin nel 1469. Si veda Koerner, 2003, pp. 24-25.
[46] Witcombe, 2004.
[47] Girolamo Biondo, di origini fiorentine, era presente a Venezia almeno dal 1494, quando ottenne la prima concessione per stampare libri. Della pianta di Venezia non si conoscono i nomi del disegnatore e dell'incisore (Pon, 1998, pp. 45-46).
[48] Schulz, 1978, p. 473.
[49] Come hanno notato Landau e Parshall (1994, p. 44), il valore della xilografia è il doppio rispetto a quello delle copie della *Cronaca di Norimberga* che lo stesso Kolb vendeva in laguna.
[50] Fulin, 1882, n. 209.

L'apposizione del "cum privilegio" nelle stampe era richiesta soltanto per alcune e la scelta sembra dipendere non da motivi qualitativi, ma di mercato. Si deve credere che gli editori tutelassero quelle stampe che ritenevano avrebbero avuto il maggior successo. Sulla base di questa constatazione, si può riconoscere al privilegio la capacità di orientare il gusto[51]. Tra le prime a essere protette furono le illustrazioni a stampa all'interno dei libri, la cui produzione si'intensificò soprattutto nell'ultimo decennio del XV secolo. Prendendo a modello le creazioni nordiche e tenendo presente una tradizione di decorazione miniata, i libri stampati in laguna si riempirono di splendide immagini xilografiche. Quando si decideva di stampare volumi illustrati nella richiesta di privilegio si faceva riferimento anche alle immagini. Stefano Römer racconta di aver impiegato molto tempo, energia e soldi per realizzare le figure dell'*Epitoma in Alagestum Ptolomaei* di Regiomontano, pubblicata a Venezia da Johannes Hamman il 31 agosto 1496[52]. I documenti attestano nel corso del decennio diverse richieste per edizioni illustrate, con indicazione del numero di tavole. Generalmente si tratta di xilografie, delle quali non si conosce né il nome del disegnatore né quello dell'autore. Solo in alcuni casi è stato possibile identificare questi artisti con le figure di Ugo da Carpi, Lucantonio degli Uberti, Giovanni da Brescia, Domenico Campagnola, Benedetto Montagna, Jacopo Ripanda, Florio Vavassone, Jacopo da Strasburgo[53]. Con il tempo l'importanza di queste immagini crebbe e furono gli artisti a sovraintendere il lavoro, non più artigiani specializzati. Questo è sicuramente il caso di opere pregiate come il *Fascicolo di Medicina* del 1494 o la *Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, che contengono immagini di una così alta qualità da chiamare in causa i maggiori artisti dell'epoca. Parte della consistenza della produzione di stampe a Venezia si ricava quindi dal numero di privilegi richiesti: tra il 1498 e il 1517 si fece domanda per circa sedici stampe nominate esplicitamente nel documento e per un numero indefinito di stampe non descritte. Di quelle nominate solo cinque sono oggi note, lasciando immaginare quanto è stato perso e quanto maggiore fosse il numero degli esemplari pubblicati. Le cinque stampe sono il *Trionfo di Cesare* pubblicato da Benedetto Bordon nel 1504, la *Sommersione del Faraone*, la *Susanna* e il *Sacrificio di Abramo* pubblicate da

[51] Witcombe (2004, p. 12) suggerisce di non sottovalutare il costante controllo ecclesiastico, soprattutto dopo il Concilio di Trento. Il controllo della pubblicazione delle stampe era un ottimo e potente sistema di controllo e di orientamento del gusto che la Chiesa non si lasciò sfuggire.
[52] Fulin, 1882, n. 40.
[53] Rivoli, Ephrussi, 1891, p. 498.

Bernardino Benalio e la xilografia che si identifica con la versione del *Trionfo di Cristo* di Tiziano edita da Gregorio de' Gregoriis nel 1517. Tra loro questi esemplari hanno in comune l'essere xilografie in più blocchi di grande formato. Anche le altre stampe perdute di cui si conoscono i titoli sono delle edizioni di grande formato, sintomo di un interesse nei confronti di queste xilografie, una delle tipologie per le quali si richiedeva con maggiore frequenza il privilegio.

Sulla base di queste precoci richieste e delle testimonianze raccolte dagli studiosi, si può determinare l'esistenza di due diversi tipi di collezionismo. Gli esempi sopra riportati alludono a un collezionismo aulico ed estetico, fatto da artisti, letterati, umanisti, uomini di cultura, che s'intensificò con l'avanzare del secolo e con il crescere della consapevolezza della stampa come opera d'arte. Parallelamente esisteva un collezionismo diverso, del quale non rimane quasi traccia, di stampe raccolte da un più vasto pubblico e per gli usi più svariati. La grande circolazione di stampe tedesche va inserita soprattutto in questo secondo tipo, perché queste stampe erano portate in Italia dai mercanti e dai viaggiatori e rivendute per le strade. Gli incisori tedeschi lavoravano per conto proprio, come nel caso di Dürer, e vendevano le stampe nel mercato. L'incisore era il proprietario del rame, oltre che l'esecutore e lo stampatore dell'incisione. Ciò è confermato dalla rete di venditori assoldati da Dürer dei quali si avvaleva quando non poteva occuparsi della vendita in prima persona. Le commissioni generalmente pervenivano a questi maestri quando si trattava di eseguire le illustrazioni all'interno dei libri[54]. Una richiesta di stampe in foglio singolo cominciò a prendere spazio quando artisti come Tiziano o Raffaello decisero di avvalersi di maestri incisori per tradurre in rame le proprie invenzioni. Le stampe importante dai Paesi d'Oltralpe erano acquistate e portate in laguna dai mercanti attraverso i valichi alpini, per essere poi vendute nelle botteghe librarie o direttamente nei mercati e nelle piazze. Molti di questi mercati si formavano davanti alle chiese. A Venezia il mercato di piazza san Marco era il più grande e importante, dove facilmente si potevano acquistare stampe e libri[55]. A confermare che le stampe tedesche si reperivano in questo modo è Vasari, che racconta come Marcantonio Raimondi, rimasto «stupefatto

[54] Un discorso sulle stampe su o senza commissione è affrontato da Witcombe, 2004, pp. 18-19.
[55] Nel 1471 Ludovico Lazzarelli ricorda di aver comprato una serie di incisioni da un libraio in piazza san Marco (Borea, 1979, p. 327).

della maniera del lavoro e del modo di fare» di Albrecht Dürer, decise di acquistare le sue stampe messe in vendita al mercato di Piazza san Marco intorno al 1506, spendendo «in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna»[56]. Allo stesso modo le stampe si vendevano anche all'interno delle botteghe dei librai o cartolai o degli editori stessi, come testimonia il caso del fiorentino Alessandro di Francesco Rosselli che possedeva un proprio *atelier* dove stampava e vendeva incisioni, mappe e xilografie. Probabilmente si avvaleva di manodopera specializzata per realizzare le incisioni mentre si dedicava personalmente alla vendita, avendo ereditato l'attività paterna[57]. In alcuni casi erano gli artisti stessi a portare con sé le proprie stampe durante i loro viaggi. Urs Graf e Manuel Deutsch scendevano spesso in Italia per interessi commerciali, ma anche come soldati di ventura. In tali occasioni, per pagarsi il viaggio, trasportavano fogli disegnati e incisi, da vendere all'occorrenza o da barattare per un alloggio[58].

3.2 Era "venuta in pregio e reputazione la cosa delle stampe"[59]

Le collezioni fino a qui ricordate sono databili per la maggior parte dagli anni '40 del secolo in avanti e trovano una corrispondenza per concezione e valutazione nella descrizione di Giorgio Vasari dell'arte della stampa nella seconda edizione delle *Vite*. Nella *Vita* di Marcantonio lo scrittore aretino ammise di essersi occupato poco delle incisioni, scusandosi con tutti gli amanti di questo genere artistico e cercando di ripercorrere la storia della stampa dalle origini fino ai suoi giorni[60]. In questo modo lo scrittore fornì la principale testimonianza sull'evoluzione della stampa contemporanea

[56] Vasari-Milanesi, 1568, V.
[57] Queste notizie si ricavano da un inventario del 1527. Si veda Landau, Parshall, 1994, pp. 12-13 con bibliografia di riferimento.
[58] Thea, 1998, pp. 71, 83.
[59] Vasari-Milanesi, 1568, V, p. 8.
[60] Sotto l'indirizzo nel retro di una lettera inviatagli dall'amico Cosimo Bartoli nell'aprile del 1564, Vasari appuntò la decisione di riscrivere la *Vita di Marcantonio Raimondi:* «Nomi di maestri delle stampe di rame Todeschj, Talianj et Franzesi. / Bisogna rifare la vita di Marc⌈n⌉tonio Bolognese per mettercj tuttj questi maestrij» (Frey, 1923-1930, II, p. 78, n. CDXLV, cit. in Witcombe, 2004, p. 6).

e soprattutto sulla crescente consapevolezza dell'espansione di quel mercato[61]. Le parole di Vasari, che si rivolgeva «non solo agli studiosi delle nostre arti, ma a tutti coloro ancora che di così fatte opere si dilettano»[62], lasciano ipotizzare un certo numero di collezionisti che a quelle date raccoglievano stampe[63]. Lo stesso Vasari deve aver avuto la possibilità di visionare le stampe che descrisse, accedendo alle collezioni dei suoi contemporanei e raccogliendole in prima persona. I suoi aggiornati appunti derivarono da una presa di consapevolezza dell'importanza della stampa ai suoi giorni, quando ormai un'oculata committenza aveva iniziato a sfruttare al massimo tutte le potenzialità di tale mezzo di comunicazione ed espressione, e offrono oggi una panoramica sull'idea che, a metà Cinquecento, si aveva della nascita e dello sviluppo delle stampe, insieme ad alcuni importanti giudizi di gusto.

Il rapporto tra Vasari e la stampa è stato in più occasioni indagato dagli studiosi, essendo l'aretino uno dei primi critici a occuparsi di questo medium artistico rapportato alla pittura[64]. La critica ha cercato di analizzare l'opinione di Vasari nei confronti di questa forma d'arte. Il suo punto di vista è piuttosto chiaro dal *Proemio*, quando dopo aver discusso di scultura e pittura elencando i vantaggi di quest'ultima, elenca tutte le altre arti, posizionando in fondo alla lista l'incisione. All'interno delle *Vite* le stampe sono citate prevalentemente in relazione alle pitture o ai disegni. Secondo Landau[65], Vasari considera le stampe solo nella loro funzione di riproduzione di un'opera d'arte, anche nel caso in cui esse nascano come frutto di una collaborazione tra il maestro e l'incisore. Diversa invece l'opinione di Sharon Gregory[66] che ritiene che anche nel caso dell'incisione Vasari mantenga il proprio obiettivo, quello cioè di

[61] Nell'edizione del 1550 Vasari si occupò in maniera limitata di stampe, ampliando il discorso soltanto nelle aggiunte alla seconda edizione del 1568. Nella prima edizione egli fece riferimento soltanto ai nielli e ai chiaroscuri, citando solo alcuni nomi di incisori (Albrecht Dürer, Raimondi, Marco da Ravenna, Caraglio, Enea Vico e Girolamo Fagiuoli), tralasciando la gran parte di maestri tedeschi e italiani già noti all'epoca in Italia.
[62] Vasari-Milanesi, 1568, V, p. 442.
[63] Witcombe ipotizza che tra il 1550 e il 1568 Vasari abbia avuto modo di rendersi conto del successo della stampa d'arte osservando da un lato il *business* messo in piedi da Antonio Lafrery a Roma, dall'altro prendendo consapevolezza di un crescente interesse collezionistico verso le stampe, testimoniato anche da Domenico Lampsonius in una sua lettera del 1565 (Witcombe, 2004, pp. 4-5).
[64] Si guardi in particolare: Weixlgärtner, 1927, pp. 164, 169, 170-171, 179-185; Bonsanti, 1976, 717-734; Hermann Fiore, 1976, pp. 701-714; Ronen, 1977, pp. 92-104; Landau(b), 1983, pp. 3-10; Bialostocki(a), 1986, pp. 37-53; Borea, 1990, pp. 18-38; Gregory, 1992; Id., 1995, 33-35; Getscher, 2003; Fara, 2004, pp. 279-306; Witcombe, 2004; Borea, 2009, I, pp. 141-149; Gregory 2012; Fara(a), 2014, pp. 24-31.
[65] Landau, 1983.
[66] Gregory, 2012.

dare risalto agli artisti più meritevoli di attenzione. Gli incisori nordici Albrecht Dürer e Luca di Leida, i veri *peintre-graveurs* per dirla alla Bartsch, sono i due protagonisti del racconto vasariano. Per la prima volta sono descritte ed elencate le stampe dei due maestri, con preziose indicazioni su quali fossero le opere più note e apprezzate[67]. Tutto il resto della grande produzione di stampe in Italia e a nord delle Alpi è per la maggior parte lasciato in ombra dallo scrittore. Egli preferì occuparsi dell'incisione in rame, derivata in Italia dal niello e dall'arte orafa tra il 1460 e il 1470[68], inaugurata da Maso Finiguerra e Baccio Baldini, tralasciando l'ingente produzione xilografica impostasi già dalla fine del Trecento[69]. E' evidente che le stampe citate da Vasari rientrano nella sua sfera di interessi perché connesse al nome di un grande artista[70], seguendo egli un tracciato che mantiene la linea tosco-romana che caratterizza nel complesso le *Vite*. Non avendo modo e spazio per creare dei profili biografici, Vasari si limitò a un'elencazione delle stampe principali dei maggiori maestri, evidenziando il nome dell'incisore o dell'inventore in base alla rispettiva importanza. Lo scrittore non poteva però esimersi da citare quelle stampe nordiche che fungevano da modelli di bottega e si trovò costretto a dover tracciare nella sua storia dell'incisione anche le vicende d'oltralpe, offrendo una serie di dati utili per comprendere la reale conoscenza della grafica düreriana. Vasari restituisce la portata della circolazione delle stampe di Dürer all'interno della narrazione delle *Vite* degli artisti, identificando trentacinque bulini e novanta xilografie[71]. Nella vita di Pontormo ad esempio scrive[72]:

---

[67] Nessuno dei contemporanei che celebrò Dürer fornendo preziose informazioni sull'artista aveva però improntato un catalogo delle sue opere, neppure delle diffusissime e replicatissime incisioni.

[68] È risaputo che per Vasari la stampa in rame fu un'invenzione fiorentina di Maso Finiguerra intorno al 1460, che dall'arte del niello ricavò l'incisione in rame. Lo scrittore quindi esclude tutta la produzione precedente.

[69] Soltanto il chiaroscuro, la cui invenzione è attribuita da Vasari a Ugo da Carpi, è degno di essere menzionato, in quanto le «stampe in legno di tre pezzi [...] paiono disegnate e mostrano il lume il mezzo e l'ombre». L'invenzione è data a Ugo da Carpi (Vasari-Barocchi, 1550 I e Vasari-Milanesi, 1568, I, pp. 170-171).

[70] Borea, 1990, pp. 18-19.

[71] Nella prima edizione del 1550 Vasari menziona Dürer nella Vita di Michelangelo, quando erroneamente gli attribuisce l'incisione di Schongauer raffigurante le *Tentazioni di sant'Antonio*, e nella *Vita* di Raffaello ricordando lo scambio di disegni tra i due artisti. Nell'edizione del 1568, invece, Vasari si dilunga su Dürer all'interno della *Vita* di Marcantonio, fornendo anche un dettagliato catalogo delle sue incisioni e xilografie del maestro tedesco. Vasari ne scrive anche nella *Vita di Gherardo Miniatore fiorentino*, in quelle di Andrea del Sarto, di Pontormo e di Giulio Clovio.

[72] L'imitazione da parte di Pontormo delle stampe di Dürer è stata recentemente ridiscussa da Gregory, 2012, pp. 47-62.

> «Et essendo non molto inanzi dell'Allemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l'altre molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo- nelle quali era tutta quella perfezione e bontà nell'intaglio di bulino che è possibile far mai, per bellezza varietà d'abiti et invenzione- pensò Iacopo, avendo a fare nè canti di que' chiostri istorie della Passione del Salvatore, di servirsi dell'invenzioni sopradette d'Alberto Duro, con ferma credenza d'avere non solo a sodisfare a se stesso, ma alla maggior parte degl'artefici di Firenze, i quali tutti a una voce, di comune giudizio e consenso, predicavano la bellezze di queste stampe e l'eccellenza d'Alberto».
>
> Vasari-Milanesi, *Le Vite*,1568, V, pp. 319-320.

Soprattutto nella citata *Vita* di Marcantonio Vasari, dopo aver brevemente ricordato Martin Schongauer e le sue stampe più famose, dedicò dense pagine al maestro di Norimberga, descrivendo con precisione molti dei suoi fogli ed esprimendo giudizi sul suo operato[73]. Vasari descrive alcuni fogli sciolti del maestro e si concentra poi sulle serie incisorie, privilegiando prima l'incisione su rame e successivamente le xilografie. Alcune opere sono tratteggiate con grande accuratezza, facendo supporre una diretta presa visione degli esemplari[74]. Delle incisioni a foglio sciolto Vasari mette in luce il motivo dominante delle figure e dei paesi, descrivendo rupi scoscese, sentieri che si allontanano in profondità, villaggi, castelli e casamenti. Per quanto riguarda la xilografia, sembra credere che il maestro tedesco si sia avvicinato a questa tecnica soltanto intorno al 1510, riferendosi alle grandi serie, caratterizzate dalla capacità di narrare in maniera convincente e sorprendente gli episodi apocalittici, cristologici e mariani.

Il racconto vasariano si anima quando è introdotta la figura di un altro *peintre-graveur*, Luca di Leyda. I due incisori gareggiarono tra loro nella capacità di osservare il vero. In particolare Vasari lodava in Luca la capacità di rappresentare le lontananze negli sfondi e gli riconosce il merito di aver introdotto nell'arte della stampa il senso

[73] Come è noto, Vasari commette degli errori sulla provenienza di Dürer, ritenendolo originario di Anversa. Inciampa anche sui reali motivi della sua venuta in Italia e passa sotto silenzio, tranne alcune eccezioni, la sua attività pittorica. Vasari si basa prevalentemente sulle informazioni di Dominik Lampson e Lambert Lombard, i due referenti di Anversa che lo assistevano nelle notizie sugli artisti nordici. Il 25 e il 27 aprile 1565 gli indirizzano due lettere da Liegi, aggiornandolo principalmente su Schongauer e Dürer (Frey 1923-1930, II, nn. XDII-XDIII).

[74] Un'analisi della descrizione del *corpus* düreriano da parte di Vasari si trova in Borea, 1990, pp. 20-24 e Gregory, 1992.

della prospettiva e della profondità degli spazi. Per Vasari Dürer e Luca di Leyda sono i due incisori che al momento della stesura delle *Vite* maggiormente influenzavano la pittura fiorentina. Le descrizioni delle stampe di questi due artisti permettono di riflettere sull'apprezzamento dello storico aretino nei confronti della grafica nordica, generalmente rivolto alla bravura tecnica dei maestri. Gli incisori del Nord erano abilissimi e impareggiabili virtuosi del bulino e delle tecniche, ma mancavano nel disegno, una qualità che è invece di Marcantonio e dei maestri italiani. Affermò lo scrittore: «Ma ancora che questi maestri fussero allora in que' paesi lodati, ne' nostri le cose loro sono per la diligenza solo dell'intaglio, l'opere loro comendate»[75]. Raimondi apprese la tecnica dagli incisori nordici, ma imparò il disegno durante i suoi anni romani e questo lo rese uno dei maggiori incisori. Celebre è il giudizio nei confronti di Dürer riguardo la sua mancata nascita italiana: «E nel vero, se quest'uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli ebbe la Fiandra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiam fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro e più celebrato che abbiano mai avuto i Fiaminghi»[76]. Vasari non rinunciò a esprimere la superiorità degli italiani anche in campo grafico, perché dotati di quelle competenze nel disegno e nella forma assenti nei nordici, maggiormente meritevoli per l'abilità tecnica e l'ingegno inventivo.

Pur mancando di completezza, il resoconto vasariano è di grande aiuto per comprendere come il mercato di stampe fosse in continua evoluzione, confermando la copresenza di canali di distribuzione diversi rivolti a un pubblico molto ampio. I conoscitori citati dallo scrittore ricercavano la stampa di alta qualità, alla stregua del disegno e del dipinto, mentre allo stesso tempo era diffusa una produzione di copie delle incisioni più famose, realizzate da incisori minori e di qualità inferiore, che andavano ad alimentare un altro tipo di mercato e di commercio. Come giustamente ha osservato Witcombe[77], la valutazione delle stampe offerta da Vasari usa come metro di giudizio la fruizione estetica, tenendo conto della bravura dell'incisore e della qualità, rispecchiando quella che doveva essere la scala di valori dei primi collezionisti italiani. Contava soprattutto il legame tra le stampe e la cultura letteraria e pittorica. Vasari di

[75] Vasari-Milanesi, 1568, V.
[76] *Idem.*
[77] Witcombe, 2004.

questo mezzo artistico esaltava principalmente la possibilità di divulgare idee e maniere, invece gli riconosceva l'impossibilità di raggiungere lo stesso valore attribuito al disegno. Parlando del fiammingo Franz Floris scrisse: «Francesco Floris d'Anversa [...], il quale è tenuto eccellentissimo, ha operato in maniera in tutte le cose della sua professione, che niuno ha meglio (dicono essi) espressi gli affetti dell'animo, il dolore, la letizia, e l'altre passioni con bellissime e bizzarre invenzioni [...]; vero è che ciò a noi non dimostrano interamente le carte stampate, perciocché chi intaglia, sia quanto vuole valent'uomo, non mai arriva a gran pezza all'opera et al disegno e maniera di chi ha disegnato»[78]. Vasari metteva in guardia sulla possibilità che gli incisori potessero essere non così abili nel tradurre su carta le invenzioni dell'artefice. I collezionisti dell'epoca volevano dunque possedere opere d'indiscusso pregio di Dürer, Schongauer, Luca di Leyda, insieme alle incisioni di Marcantonio derivate da Raffello, ecc.. La trattazione vasariana si presentava come una guida ragionata a loro uso. Per gli editori e per gli artisti, invece, le stampe erano principalmente un prodotto commerciale che dovevano riuscire a vendere per ricavarne profitti. I loro criteri si fondavano sull'*appeal* che una stampa poteva avere su un largo pubblico, in base alle richieste del mercato. Senza tralasciare la qualità, si rivolgevano a un'*audience* più ampia e contavano sulla popolarità di un soggetto, di un tema, di una tipologia. Questo spiega, ad esempio, il grande successo delle stampe cosiddette popolari, dei grandi trionfi, dei soggetti di genere[79], delle carte geografiche e delle stampe monumentali.

3.3 L'INVENTARIO DI FERNANDO COLOMBO E LE STAMPE DI GRANDE FORMATO

I dati raccolti dagli studi critici permettono di immaginare pionieristici tentativi di raccogliere e organizzare le stampe in una personale collezione a scopo di studio, di copia, di semplice brama di possesso, fin dai primi decenni del XVI secolo. Una conferma a queste supposizioni è giunta con la pubblicazione dell'inaspettatamente ancora poco conosciuto inventario di Fernando Colombo (Cordoba, 1488-1539), reso

[78] Vasari-Milanesi, *Le Vite*, 1568, V, pp. 225-226.
[79] Si vedano anche Bury, 1985, p. 13; Borea, 1979, pp. 319-413.

noto e analizzato da Marc McDonald nel 2004[80]. Figlio illegittimo di Cristoforo Colombo e Beatriz Enríquez de Arana, Fernando entrò alla corte della regina Isabella di Castiglia e l'11 maggio 1502 salpò da Cadice per prendere parte insieme al padre al quarto viaggio verso il Nuovo Mondo, intraprendendo una carriera di viaggiatore. Colto umanista, i suoi interessi spaziarono dalla matematica alla cartografia e astronomia, dalle lettere alla bibliofilia. A Siviglia ha lasciato una ricchissima biblioteca, la cui entità originariamente era ancora più ampia, che costituisce una delle prime e maggiori collezioni private europee di libri[81]. Il nucleo originale probabilmente va fatto risalire al 1506-08, nel 1509 Colombo possedeva già quattro casse per un totale di duecentotrentotto libri, incrementati nel corso degli anni attraverso i numerosi viaggi e con il tramite di corrispondenti e agenti che procuravano volumi in tutta Europa. Insieme ai volumi per la sua "Libreria", Colombo aveva collezionato anche stampe, delle quali rimane testimonianza grazie all'inventario recuperato da McDonald, un manoscritto conservato a Siviglia che elenca ben 3204 opere. A differenza della biblioteca, la collezione di stampe fu venduta quasi subito dopo la sua morte e dispersa. L'eccezionalità della raccolta risiede nella datazione molto precoce perché formata da stampe acquistate e riunite principalmente intorno al 1520-1522. In questi anni Colombo intraprese un viaggio in Europa, attraversando i Paesi Bassi, la Germania, l'Inghilterra e l'Italia[82]. McDonald crede che le stampe siano state acquistate nell'occasione di questi spostamenti. Facendo tappa nelle principali città europee Fernando ebbe la possibilità di recarsi in prima persona nei maggiori mercati e nei luoghi di smercio delle incisioni. In alcuni casi fornisce indicazioni sulla provenienza delle opere: racconta ad esempio di aver comprato libri e stampe a Roma

[80] McDonald pubblicò un primo articolo nel 2003 in *Collecting prints and drawings in Europe*. Nella stessa pubblicazione anche David Landau dedicò un intervento alla stessa collezione. L'anno seguente McDonald pubblicò un'edizione completa con la British Museum Press in due volumi comprensivi di CD-ROM che offrono la disamina dell'inventario, insieme alla vicenda biografica del collezionista. Nel 2005 sempre McDonald fece uscire un'agile pubblicazione sulla collezione nella quale riassunse le notizie principali dai volumi dell'anno precedente, scegliendo di schedare alcune delle stampe più rilevanti presenti nell'inventario.

[81] Secondo il testamento del 3 luglio 1539 la collezione libraria, che aveva raggiunto 15600 unità, avrebbe dovuto essere ereditata dal nipote don Luis, con l'obbligo di non disperderla. In caso di rifiuto, sarebbe stata ceduta al capitolo della cattedrale di Siviglia o al convento domenicano di san Paolo. Sorvegliata e tutelata per un certo numero di anni nella cattedrale, fu poi trascurata e preda di saccheggio. Attualmente è ridotta a circa 5.600 libri (McDonald, 2004, I, pp. 18-57).

[82] A metà dicembre del 1520 fu a Genova e il 2 gennaio dell'anno seguente a Savona, alla ricerca della famiglia del padre, come egli stesso narra nelle sue *Historie*. Nel maggio del 1521 passò a Ferrara e poi a Venezia, dove rimase sino al novembre, quando lo ritroviamo a Treviso (McDonald, 2004, I, pp. 18-59).

da Marcello Silber, un editore attivo in città dal 1520 al 1530. L'esistenza dell'inventario si giustifica sulla base della figura di collezionista impersonata da Fernando, che viaggiando moltissimo e comprando le stampe durante i suoi spostamenti, aveva bisogno di avere con sé la lista degli esemplari posseduti, in modo da controllare i nuovi acquisti per non correre il rischio di acquistare doppioni. Fernando si presenta sotto ogni profilo come uno dei primi sistematici collezionisti di stampe del Rinascimento. Le indicazioni che si ricavano dall'inventario forniscono un contributo fondamentale per cercare di risalire a cosa era disponibile nel mercato di quegli anni, cosa si acquistava con maggiore facilità, quali erano il gusto e la moda. Il suo inventario, inoltre, costituisce un utilissimo documento per la datazione della produzione degli artisti, permettendo di fare precisazioni e retrodatazioni di alcuni fogli, risalendo in più di un'occasione ai primi stati. Le descrizioni delle stampe precisano i sistemi di ordinamento e di conservazione nei primi decenni del secolo. Le stampe sono elencate sulla base del formato e del soggetto. Scorrendo le voci dell'inventario ci si rende conto che il collezionista cercò di seguire un ordine per la catalogazione, raggruppando il più possibile le stampe per dimensioni, generi e soggetti. Le vedute di città, gli scudi e le insegne, le stampe di grande formato in più fogli sono elencate una di seguito all'altra. Non è usata, invece, una distinzione per provenienza e nazionalità degli incisori. Dall'inventario si può intuire quali fossero le incisioni maggiormente circolanti sul mercato e di conseguenza più accessibili ai collezionisti. Le stampe tedesche coprono circa il settanta per cento della collezione: numerosissime sono le stampe di Dürer[83], insieme a quelle di Israel van Meckenem, il celebre copista dei maestri. Il gruppo più numeroso è costituito dalle xilografie di grandi dimensioni e di soggetto popolare, che nel primo decennio erano le stampe più diffuse e ancora reperibili, a differenza dei bulini di piccolo formato e delle prime incisioni italiane, già diventate alquanto rare. McDonald tuttavia, riconoscendo che Fernando nelle sue scelte non sembrava prediligere soggetti, dimensioni o aree di

[83] L'ipotesi di McDonald è che Ferdinand abbia deciso di intraprendere la strada del collezionismo dopo un possibile incontro con Dürer. I due si trovavano nei Paesi Bassi negli stessi anni, con un'alta percentuale di probabilità di incontrarsi. Se infatti il suo interesse per l'acquisto di libri è costante, quello verso le stampe pare aver avuto inizio solo dopo il 1520. Prima era stato a Roma, sicuramente esposto al mondo della grafica, ma non sembra avere preso nessuna iniziativa in quegli anni, ma solo durante il suo viaggio in Europa. Questo spiegherebbe anche l'esiguo numero di alcune stampe italiane, come quelle di Giulio Campagnola, acquistate nel momento in cui non erano più facilmente reperibili nel mercato (McDonald, 2004, I, p. 155).

provenienze, ragiona sulla possibilità che le stampe di incisori come Marcantonio Raimondi siano state perdute durante uno dei trasporti via mare della sua raccolta. La lettura offerta da McDonald presenta un collezionista che acquistava sulla base dell'accessibilità dei fogli. La sua attività collezionistica lo rendeva uno dei primi collezionisti di stampe tra i suoi contemporanei, quindi ogni singolo esemplare meritava di essere acquisito per entrare a far parte della sua raccolta. Questo spiega la copresenza di fogli dall'utilizzo popolare e di stampe rare e qualitativamente più pregiate. Trattandosi di una collezione precoce si può credere che non fossero ancora in atto quelle distinzioni tra stampe di riproduzione e stampe d'invenzione, tra un collezionismo popolare e un collezionismo umanistico, in atto invece, come si è visto, al momento della stesura delle *Vite*. All'epoca di Colombo, come ha supposto McDonald, si seguivano principalmente le mode e il mercato. Sarebbe tuttavia sbagliato affermare che Fernando non prestasse attenzione alla scelta degli esemplari anche da un punto di vista estetico. Il fatto che la qualità fosse un valore importante si evince dalle note nelle quali egli commenta lo stato conservativo dei pezzi. Per quanto riguarda la stistemazione dei fogli, spesso sono citati "rotoli": si allude con questo termine alle incisioni di grande formato in più fogli, che raffiguravano soggetti sacri o allegorici, rappresentazioni di città, processioni e trionfi, balli e scene conviviali spesso utilizzate in particolari occasioni, come feste, banchetti e celebrazioni. Colombo raccoglieva queste stampe non per la loro funzione, ma considerandole opere d'arte, conservandole arrotolate insieme alle xilografie e ai bulini di Dürer, Luca di Leyda, Schongauer, Aldegrever e Aldorfer. [84]

Grazie all'inventario, dunque, si ha la conferma che nei primi decenni del Cinquecento tra le stampe maggiormente collezionate un posto importante era occupato dalle xilografie di grande formato composte di più fogli. La mostra *Grand Scale. Monumetal Prints in the age of Dürer and Titian* del 2008-2009 ha avuto il merito di riportare l'attenzione su questa particolare tipologia. La ricerca prende le mosse dalla mostra tedesca del 1976 *Riesenholzschnitte*[85], che per prima aveva considerato le xilografie giganti fornendo uno degli studi più completi. Si tratta di una produzione

[84] Purtroppo molti esemplari citati nell'inventario non sono stati identificati, perché perduti nel corso del tempo a causa del loro utilizzo.
[85] Appuhn, 1976.

particolare e per molto tempo tenuta in secondo piano, data l'esiguità degli esemplari giunti fino ai nostri giorni. Queste xilografie erano la principale categoria di incisioni utilizzate per essere applicate sulle pareti con funzione decorativa di "*wallpapers*" incollate su tele o tavole di legno e incorniciate, come le grandi tele dipinte e gli affreschi nelle corti del Nord e in quelle dell'Italia settentrionale. Le condizioni climatiche e le trasformazioni delle abitazioni furono le cause principali della loro perdita. Nella decorazione muraria europea i soggetti più diffusi erano i trionfi e le processioni, insieme alle rappresentazioni e alle piante di città, ma numerose erano anche le allegorie morali e religiose, le feste popolari e soggetti più licenziosi nascosti sotto temi sacri o storici. Il pubblico al quale erano destinate non era formato da artisti e intenditori ma composto dalla popolazione nel suo insieme, con i suoi gusti eterogeni. Per queste ragioni molti soggetti sottendono accadimenti della storia contemporanea celati da temi religiosi e civili. Questa tipologia di opere rispondeva a uno specifico gusto nordico per la decorazione di interni e a un particolare modo di concepire l'incisione, che caratterizza il momento iniziale della sua progressiva diffusione. Le cosiddette "stampe popolari" religiose sono la prova di un uso con destinazione devozionale dei fogli incisi a sostituzione dei dipinti. Spesso rappresentano un particolare episodio tratto dal *Vecchio* o dal *Nuovo Testamento*, oppure singoli santi. La raffigurazione è semplificata e adotta quelle formule utilizzate da affreschi e dipinti destinati a trasmettere un messaggio. In molti casi le immagini sono accompagnate da iscrizioni e testi di preghiera, anche in latino. Spesso erano dotate di una cornice illusiva, atta a rievocare l'idea di un dipinto incorniciato, ricercando speciali effetti di *trompe l'oeil*[86]. Come si è accennato, l'inventario di Colombo elenca un numero davvero impressionante di queste stampe, prodotte in Europa e in Italia, portando a credere che intorno agli anni '20 del Cinquecento esse costituissero una grande fetta della produzione incisoria. Inizialmente questo tipo di produzione si affermò per cercare di imporre la tecnica xilografica in un contesto artistico dominato dalla pittura, con la conseguente e diffusa prassi di ricorrere alla loro coloritura. Colombo con frequenza annota di possedere esemplari che specifica essere colorati, spesso accostati alla versione originale in bianco e nero. Tenendo conto della perdita di moltissime di queste opere, oggi non più identificabili, sono relativamente numerose le stampe giunte

[86] Si vedano gli esempi pubblicati da Laundau, Parshall, 1994, pp. 81-83.

fino ai nostri giorni colorate a mano, generalmente con la tecnica dell'acquerello. L'uso del colore, le dimensioni e l'incorniciatura rendevano le stampe simili ai dipinti e quindi famigliari di fronte al fruitore. Nel 1441 a Venezia si denunciava l'importazione massiccia di «carte da zugar e fegure depente stampide [...] fate da fuora» decretando da parte del senato che «alcun lavorerio… che sia stampido o depento in tela o in carta come sono anchone e carte da zugare [...]» non potevano più essere introdotte in città per evitare la dannosa concorrenza ai maestri locali.[87] Nonostante Dürer, l'Apelle delle linee nere come lo definì Erasmo, avesse perfezionato la tecnica xilografica in modo da rendere attraverso la linea il volume, la luce, la materia e una vasta scala di tonalità tra il bianco e il nero, il numero di incunaboli colorati a mano testimonia che il pubblico per lungo tempo continuò ad apprezzare questi prodotti. Erasmo, parlando di Dürer, denigrò l'utilizzo del colore sulle stampe, considerandolo qualcosa di superfluo che andava a coprire la perfezione della linea[88]. Le affermazioni di Erasmo vanno comprese con il tentativo dell'umanista di innalzare la figura di Dürer attribuendogli quella capacità di far primeggiare la linea sul colore secondo una mentalità tipicamente Rinascimentale. D'altro canto questo suo riferirsi alle stampe colorate conferma quanto fosse diffusa tale prassi.

In un recente intervento del 2002 Susan Dackerman [89] affronta la questione delle incisioni colorate in Germania mettendo in scena una numerosa serie di esempi cinquecenteschi individuati attraverso l'analisi dei pigmenti[90]. Le ricerche proposte nel volume intendono dimostrare che la coloritura delle stampe non era una prassi esclusiva della produzione di opere di destinazione popolare colorate per essere nobilitate e rese più appetibili al pubblico, ma che rispondesse a un preciso indirizzo di gusto.

---

[87] La testimonianza si trova in una lettera di Tommaso Temanza al conte Francesco Algarotti, in *Nuove memorie [...]*,1761, V, p. 18.

[88] Eramo da Rotterdam, *De recta Latine Grecique sermonis pronuntiatione dialogus*, 1528 cit. in Panofsky, 1943, ed. 1967, p. 44.

[89] Lo studio di Dackerman è preceduto da altri interventi: Landau e Parshall (1994) si occuparono delle stampe colorate in relazione alle origini della stampa; Jan var der Stock (1998) fornì numerose testimonianze documentarie nel suo saggio sulle stampe delle origini di Aversa. Altri saggi specifici sull'argomento sono quelli di Hans Georg Gmelin (1983 pp. 183-204) e di Barbara Welzel (1996, pp. 181-190). Si veda anche Körner, 2013, pp. 75-79.

[90] L'analisi dei pigmenti ha permesso di distinguere gli esemplari colorati nel XVI secolo da quelli realizzati nel XVII, quando si manifestò una nuova moda di colorare le stampe contemporanee e antiche in base a nuovi criteri di abbellimento delle immagini.

Le prime xilografie colorate a mano erano effettivamente di carattere devozionale, usate nei rituali e nelle processioni. Il colore era steso spesso in maniera rapida e sommaria, a indicare che non era richiesta una particolare perizia[91]. Queste xilografie sono semplificate, costituite da ampie campiture vuote e da linee spesse e generiche. Diversa fu la situazione dagli anni '90 quando la bottega di Wolgemut rivoluzionò l'arte xilografica perfezionando e complicando la tecnica. Dürer fece un rilevante passo in avanti, riuscendo attraverso il segno a creare quelle variazioni tonali da non rendere più necessaria la coloritura a mano. Lucas Cranach e Hans Burgkmair perfezionarono in seguito il chiaroscuro, riuscendo a introdurre il colore direttamente attraverso la tecnica incisoria, senza ricorrere all'acquerello. All'inizio si trattò verosimilmente di un modo per rendere ancora più appetibili le xilografie nel mercato, in un momento in cui stava aumentando l'interesse verso i disegni rifiniti e compiuti. Un altro espediente tecnico diffuso al Nord era preparare la carta per le xilografie colorandola e illuminandola[92], utilizzando la stessa tecnica italiana per i disegni a punta d'argento. Il foglio era quindi tinto, si procedeva poi alla stampa con la matrice di legno ottenendo lo stesso effetto dei disegni rifiniti a chiaroscuro.

Tuttavia, nonostante queste migliorie tecniche, le stampe continuarono a essere colorate per tutto il XVI secolo. Questa evidenza spinge Dackerman a ritenere che la coloritura non fosse un modo per sopperire all'inferiorità delle stampe rispetto ai dipinti, ma la conseguenza di una precisa scelta ideativa e pittorica. Per i collezionisti e gli artisti dell'epoca, dunque, raccogliere stampe colorate non era qualcosa di eccezionale[93]. In Germania tra XV e XVI secolo si formò una categoria ben precisa di coloritori di stampe. Nei documenti appare il nome del *Briefmaler* che può essere identificato con una personalità ben precisa, diversa dal disegnatore e dall'intagliatore. Walter Strauss[94] individuò in questa figura il coloritore delle stampe riferendosi al

[91] Lo stesso principio appare nella produzione popolare della celebre stamperia dei Remondini a Bassano tra XVII e XVIII secolo, le cui stampe si riconoscono per la velocità della coloritura che spesso non rispetta i campi del disegno definiti dalla linea incisa. Per i Remondini si veda in particolare Infelise, Marini, 1990; Boschloo, 1998; Milano, 2013, pp. 75-96.
[92] Landau, Parshall (1994, p. 180) individuano negli esperimenti di Mair von Landshut la nascita di questa prassi.
[93] All'interno della già citatata collezione di Hartmann Schedel, ad esempio, si trovavano anche incisioni colorate (Hernad, 1990).
[94] Strauss(b), 1975, II, p. 653.

Book of Trades del 1568[95], all'interno del quale tale mestiere è chiaramente illustrato. Dackerman ricostruisce che tale professione era diffusa a Norimberga e nel resto della Germania. I *Briefmaler* sono citati nella documentazione di corte almeno dal 1477[96], quando chiesero il riconoscimento della propria professione che ancora nel 1546 non avevano però ottenuto. Dackerman tenta di ricostruire gli usi di queste stampe, confermando la destinazione popolare dei soggetti devozionali appesi alle pareti o incollati su scatole e armadi[97], dal prezzo in questo caso non troppo elevato. In alcuni casi la studiosa ha scoperto che il colore era complementare all'immagine: l'aggiunta del rosso per disegnare il sangue di Cristo nelle raffigurazioni della Crocifissione incrementava il *pathos* dell'immagine nei confronti del fedele e assumeva un valore simbolico e di significato mistico. Del *Liber Chronicarum* si conoscono molti esemplari colorati a mano e lo stesso doveva essere per le stampe di Dürer e dei suoi contemporanei. Nell'inventario stilato tra il 1573 e il 1574 Willibald Himhoff, nipote di Pirckheimer, registra alcune incisioni colorate dallo stesso Dürer[98]. In forma manoscritta presso il British Museum è conservato il *Von Farben*, il trattato dell'artista sull'uso dei colori in modo che venissero stesi per creare l'illusione volumetrica delle forme e rispettare l'apparenza realistica degli oggetti[99]. Come rilevato da Andrioli, alcune delle edizioni note colorate delle incisioni di Dürer sembrano essere opera di coloristi che rispettavano i precetti düreriani[100]. Questo aspetto assume una certa rilevanza perché le stampe avevano una diffusione molto più ampia dei dipinti. Se colorate in base al gusto dell'epoca da artisti contemporanei, seguendo i dettami dei pittori, devono aver contribuito a diffondere e divulgare il gusto per un particolare tipo

---

[95] Amman, Sachs, 1568.

[96] Tale professione è registrata nei documenti con i termini di *Briefmaler*, *Kartenmaler*, *Illuminist*, *Etzmaler*.

[97] Un simele utilizzo delle stampe si riconosce nel dipinto di Petrus Christus, *Giovane devota*, della National Gallery di Washington, del 1455 circa.

[98] Su questo punto Talbot (2010, p. 236, nota 14) fa notare tuttavia che a oggi non sono noti esemplari colorati direttamente dal maestro.

[99] Il *von Farben* è uno dei capitoli che avrebbero dovuto comporre il *Trattato sulla Pittura* noto come *Unterricht der Malerei*, *Lehrbuch der Malerei* o *Speis der MalerKnaben*, che l'artista aveva intenzione di scrivere rivolgendosi ai giovani pittori. La stesura cominciò subito dopo il rientro a Norimberga dopo il soggiorno veneziano nel 1507. Il trattato è ricordato da Scheurl che, nella *Vita Reverendii patris Dominii Antonii Kress* pubblicata nel 1515 a Norimberga, avverte che Dürer aveva completato un libro sulla pittura che nessuno aveva scritto dai tempi di Apelle. Gli indici autografi si conservano in due codici della British Library: Add. 5229, f. 164r. e Add. 5230, f.3r. Per un'analisi si veda Goldberg, Heimberg, Schawe, 1998, pp. 57-59; Crawford Luber, 2005, pp. 88-90.

[100] Andreoli, 2010, p. 119, nota 41.

di sensibilità coloristica. La prassi della coloritura si diffuse anche in Italia e sembra aver trovato una prima applicazione nelle xilografie monumentali di grande formato. Nel testamento di Benalio del novembre 1517 si citano xilografie colorate[101]. Questo aumenta la possibilità che per le stampe per le quali chiese il già ricordato privilegio nel 1515[102], il *Sacrificio di Abramo*, la *Susanna* e la *Sommersione del Faraone*, fosse prevista la coloritura di alcuni esemplari[103]. Colombo indica nel suo inventario una xilografia identificabile con il primo stato della *Susanna* e la descrive come una stampa colorata[104]. Si deve quindi ipotizzare che queste stampe nacquero ed ebbero una diffusione come vere e proprie pitture. Lo stesso Benalio le definisce "historie" a indicare il loro carattere narrativo e la rassomiglianza con la pittura.

Molte furono le ragioni alla base della realizzazione delle xilografie monumentali, colorate o in bianco e nero. In Europa Massimiliano I sfruttò il potere della riproducibilità offerta dal mezzo grafico a proprio vantaggio politico per fini di

---

[101] Cecchetti, 1887, pp. 538-539.

[102] Il nome di Benalio ricorre nei documenti di richiesta di privilegio a partire dal 1483 nel campo della pubblicazione di libri. Il 9 febbraio 1515 l'editore presentò un privilegio nel quale insieme a tre libri sono indicate un numero non specificato di incisioni che non erano «[…] mai piu state stampate nel Dominio de Sua Sublimità». Le incisioni nominate sono la *Sommersione del Faraone*, una *Susanna*, il *Sacrificio di Abramo* (Fulin, 1882, n. 208) . Il *Sacrificio di Abramo* si identifica con la xilografia di Ugo da Carpi nota in cinque stati di cui il primo si conserva in unico esemplare a Berlino (inv. nn. 868-100) con l'iscrizione "In Uenetia per Ugo da Carpi / Stampata per Bernadino / benalio: Cum priuilegio concesso per lo Illustrissimo Senato. Sul campo de san Stephano". Negli stati successivi il privilegio è cancellato e sostituito con altre iscrizioni che identificano Tiziano come inventore: "SACRIFICIO DEL PATRIARCA / ABRAMO / DEL CELEBRE TIZIANO" (Muraro, Rosand, 1976, pp. 78-80, n. 7). Della *Sommersione del Faraone* si conosce un'edizione tarda stampata da Domenico dalle Greche nel 1549 in dodici fogli (Muraro, Rosand, 1976, pp. 80-83). Lo stampatore potrebbe aver acquisito i blocchi originali dopo la morte di Benalio nel 1546. L'iscrizione indica il nome dello stampatore, la data e individua in Tiziano, ancora una volta, l'inventore del disegno. Manca l'iscrizione del privilegio che, come nel caso del *Sacrificio*, si deve supporre fosse presente solo nel primo stato originale. La *Susanna* è stata identificata con la xilografia in quattro blocchi conservata intera a Copenaghen e in due fogli al British Museum (Muraro, Rosand, 1976, pp. 83-84, n. 10). La stampa è siglata con un monogramma sciolto in Girolamo Pennacchi da Treviso (Zava Boccazzi, 1959, p. 71). Nel foglio è possibile riconoscere una traccia di testo cancellata, probabilmente il privilegio, a indicare che i fogli di Copenaghen sono delle tirature tarde dell'originale. Già Muraro e Rosand avevano messo in luce che tali esemplari noti devono essere delle tirature tarde, come dimostrano le spaccature dei blocchi e il numero dei tarli. La conferma si ricava dall'inventario di Fernando Colombo che possiede il primo stato dell'opera, in sei fogli e non in quattro: «rotulo de 6 pliegos de marca del testimonyo de Susana los 3 largos y 2 anchos en ancho ella tiene la diestra en una puerta cerrada y el pie syniestro dentro del agua so unos ricos palacios en el rincon alto diestro esta una doncella las manos en el brocal del poço y un viejo con un bordon en la diestra la myra tras una coluna a par de lo qual ay una puerta so el portico en que esta una doçella ed de colores» (McDonald, 2004, II, p. 498, n. 2730). Le altre stampe citate nella domanda di privilegio non sono state identificate.

[103] Gli studi di Van der Stock (1998) sulla produzione di stampe colorate ad Anversa hanno rilevato che esse avevano un costo più alto, perché il colore era considerato un *plus* considerevole.

[104] Si veda nota 103.

propaganda, commissionando Trionfi e Fregi agli artisti di corte. Un ruolo decisivo queste stampe dovettero giocarlo anche nell'ambito della nuova situazione religiosa. I cicli xilografici düreriani, ad esempio, trovarono grandi consensi in quelle aree che si stavano preparando ad affrontare la riforma diventando avamposti del cattolicesimo[105]. Price definì i *Große Bücher*, cioè la riedizione del 1511 delle serie xilografiche del maestro (*Apocalisse*, *Grande Passione*, *Vita della Vergine*, *Piccola Passione*) accompagnate dai versi di Benedictus Chelidonius, libri di fede umanisti[106]. Queste opere, di maggiori dimensioni rispetto alle stampe tradizionali, contribuirono notevolmente all'affermarsi delle xilografie di grande formato per il notevole impatto che esercitarono agli occhi degli artisti contemporanei. Come ben argomentato da Andreoli[107] si trattò della prima impresa editoriale concepita, illustrata, finanziata e stampata dalla stessa persona, capace di creare qualcosa di innovativo rispetto alla corrente produzione libraria. In questi volumi il ruolo del testo di commento è subordinato rispetto alle xilografie e stampato sul retro, in modo tale che esse risultassero protagoniste, ottenendo l'aspetto di un pionieristico album. Accompagnati da un testo in latino, questi libri erano rivolti a una clientela che potesse fruirli comprendendone il valore anche da un punto di vista artistico, non soltanto devozionale. Innovativo è il formato scelto dall'artista: l'*Apocalisse* e la *Grande Passione* per le dimensioni si avvicinano a veri e propri altaroli portatili, facendo di queste opere degli *Andachtbücher*, cioè libri di devozione. Presentandosi a tutti gli effetti come *livre d'art ante litteram*, furono i primi a essere ricercati dal collezionismo, entrando a far parte delle botteghe e delle raccolte di tutta Europa come repertori e come oggetti d'arte. In laguna, sulla base degli esempi nordici, molte stampe di questo tipo furono prodotte nei primi due decenni del secolo. Il primo esempio di xilografia monumentale è la più volte citata veduta di Jacopo de' Barbari, realizzata su commissione di Anton Kolb nel 1500, che inaugurò una nuova stagione figurativa per la produzione incisoria[108]. Gli artisti decisero di mettersi alla prova cimentandosi nel comporre immagini che andassero oltre la singola lastra o il singolo blocco, per creare una raffigurazione composta di più parti, costruita su larga scala. Inizialmente l'espansione avvenne da uno a due fogli, come nel caso della

[105] Si veda in particolare Vaisse, Wirth, 2002, pp. 57-99.
[106] Price, 2004, pp. 133-165; Arnulf, 2004, pp. 145-174.
[107] Andreoli, 2010, pp. 5-135.
[108] Jacopo de' Barbari si cimenta nel genere monumentale anche con il *Trionfo degli Uomini sui Satiri*, una xilografia in tre blocchi.

Battaglia degli Dei Marini di Mantegna, per poi complicarsi con l'introduzione di nuovi temi (la carta geografica e il trionfo) e l'uso della xilografia. Il primo esempio di trionfo inteso come fregio, carico di citazioni classiche, fu il *Trionfo di Cesare* stampato a Venezia nel 1504 da Jacopo da Strasburgo[109], intagliatore nordico, su disegno di Benedetto Bordon. Egli utilizzò numerose citazioni dai *Tronfi* di Mantegna[110], che sembrano il suo principale modello anche nel caso della sua *Historia Romana*. Presto furono inventati altri generi di Trionfi come il *Trionfo degli uomini nudi sui satiri* di Jacopo de' Barbari. Non si tratta esattamente di una processione, la composizione si muove da destra a sinistra, mantenendo una continuità che è anche paesaggistica perchè il panorama sullo sfondo è unificato in tutti i fogli. Venezia divenne presto uno dei principali centri di produzione delle xilografie monumentali, anche grazie alle forme di tutela garantite dal sistema dei privilegi. Francesco Roselli forse già nel 1500 si spostò in città, dove è documentato nel 1504 e nel 1508. Nel 1506 pubblicò una grande mappa del mondo collaborando con Giovanni Contarini. Con l'arrivo di Dürer, l'interesse per le stampe diventò ancora più forte, spingendo un artista come Tiziano a mettersi alla prova con la tecnica xilografica.

3.4 IL *TRIONFO DI CRISTO* DI TIZIANO

L'analisi dell'inventario di Fernando Colombo offre la preziosa possibilità di ritornare su uno degli argomenti più discussi dalla letteratura critica: la datazione del *Trionfo di Cristo* di Tiziano e l'individuazione della perduta tiratura originale.

Questa xilografia è la più celebre delle stampe monumentali di Tiziano e costituisce uno dei più alti raggiungimenti in questo campo, inaugurando un nuovo modo di concepire e utilizzare la tecnica. Consapevole del successo delle xilografie di grande formato che si stavano diffondendo anche a Venezia, e prendendo a modello gli esempi nordici e gli spettacolari fogli dell'*Apocalisse* di Dürer che circolavano

[109] Massing, 1977, pp. 42-55; Id., 1990, pp. 4-21.
[110] La copia incisoria completa dei *Trionfi* di Mantegna è realizzata a Mantova soltanto nel 1598-99 da Andrea Andreani con un chiaroscuro in undici fogli.

copiosamente, Tiziano si incuriosì di fronte alla nuova tecnica e decise di mettersi alla prova, dando alle stampe uno dei maggiori capolavori mai realizzati. La precoce attrazione tizianesca già nel primo decennio del secolo va compresa con la volontà di Tiziano di utilizzare una nuova tecnica per comporre delle ricche composizioni, come se si trattasse di un quadro. Il giovane cadorino non poteva rimanere indifferente di fronte alla produzione delle stampe italiane di Andrea Mantegna, Giulio Campagnola e Jacopo de' Barbari, e all'invasione di stampe nordiche. Nella città lagunare decise di esordire con un Trionfo[111], in accordo con il clima della Serenissima descritta come «la città più trionfante che io abbia mai visto» dall'ambasciatore francese Commynes[112]. A oggi non esiste un'univoca chiave di lettura per accedere a questa particolare opera tizianesca che si inserisce in generale nel problema della giovinezza di Tiziano, intersecandosi con le questioni aperte su un altro gruppo di opere del maestro, dalla *Susanna* di Glasgow e la Pala di Anversa, agli affreschi del Fondaco e al *Tobiolo e l'angelo* delle Gallerie di Venezia.

In Vasari si trova una precisa descrizione del *Trionfo*: «L'anno appresso il 1508 mandò fuori Tiziano in istampa di legno il trionfo della Fede con una infinità di figure, i primi Parenti e Patriarchi, i Profeti, le Sibille, gl'Innocenti, i Martiri, e Gesù Cristo in sul Trionfo portato da quatto evangelisti e da quattro Dottori, con i S.S. Confessori dietro, nella qual opera mostrò Tiziano fierezza, bella maniera e sapere tirar via di pratica»[113]. In seguito Ridolfi[114] citò l'opera mettendola in relazione a un fregio che Tiziano avrebbe dipinto nella sua casa padovana intorno al 1510-11, secondo una tradizione a lungo tramandata che però appare oggi priva di ogni fondamento.

Della xilografia non è nota nessuna tiratura contemporanea e sono pervenute ai nostri giorni sei diverse edizioni[115]. Un'edizione è in dieci blocchi ed è nota in due stati: uno datato 1543, senza iscrizioni iconografiche, pubblicato a Ghent da Joos Lambrecht[116], l'altro stato non datato con iscrizioni in francese e testi disposti in 23

[111] Per i significati e le interpretazioni del Trionfo si veda in particolare Benvenuti in Muraro, Rosand, 1976, pp. 13-16.
[112] Commynes, ed, 1964-1965.
[113] Vasari-Milanesi, 1568, VI, pp. 155-156.
[114] Ridolfi, 1648, ed. 1914-1924, I, p. 156.
[115] Per una descrizione delle sei edizioni si veda Muraro, Rosand, 1976, pp. 74-76.
[116] «Gheprentt te Ghend, teghenouer / Stadhuus, by Joos Lambrecht / Lecterstecker. Ende daer / binmenze te coopa / in Jaer. 1543».

colonne divise in tre parti tratte dall'Antico e Nuovo Testamento, stampato dalla moglie dell'editore Corneille Liefrinck dopo la sua morte nel 1545[117] (figg. 3-12). Il testo che serve come titolo all'edizione è citato in due decreti del Concilio di Trento del 1546 e del 1547, che fungono quindi da termini *post quem*. Le altre quattro edizioni sono tutte di origine italiana: una versione in cinque blocchi fu pubblicata da Gregorio de' Gregoriis nel 1517[118] con iscrizioni in latino, molto vicina agli esemplari in dieci blocchi. Lucantonio degli Uberti ripubblicò il *Trionfo* in nove blocchi con iscrizioni in italiano e il titolo "TRIVMPH. YhS. CHRISTI". Si tratta della copia più «cruda e più lontana dal disegno originale», a detta di Muraro e Rosand[119]. Andrea Andreani diede alle stampe a Roma intorno al 1600 un'edizione in otto blocchi, la prima che indica chiaramente in Tiziano l'autore. Si tratta di una copia in controparte dell'edizione di Lucantonio[120]. Infine si conoscono un'edizione in cinque blocchi, copia di quella di de' Gregoriis attribuita a Zuan Andrea Vavassore (Bassano, Museo Civico), e una anonima in dieci blocchi che si ispira a quella della vedova di Liefrinck, riprendendo anche le iscrizioni in francese.

[117] La xilografia è firmata "En Anuers, par la Veufe Margariete de Corneille Liefrinck".
[118] La xilografia è firmata:«Gregorius de gregoriis excusit / MDXVII». Il 22 aprile 1516 l'editore chiese un privilegio per pubblicare libri e "alcune Cose dj desegno" e precisamente «el triumpho e la natività, morte, resurrection e ascension del nostro pientissimo Redemptore», che saranno una bellissima invenzione, a indicare che si trattava ancora di un progetto al momento della richiesta (Fulin, 1882, n. 207). Nel privilegio è indicato quindi un trionfo, per questo Mauroner (1943, nn. 1, 2) aveva tentato di mettere in relazione questo privilegio con il *Trionfo di Cristo* datato 1517, sebbene la descrizione non sembra corrispondere esattamente. Per queste ragioni Muraro, Rosand (1976, p. 75) e Witcombe rifiutarono tale ipotesi (2004, p. 108). Nel privilegio si fa riferimento anche alla «destructione dela Sancta Cita de Hierusalem, cum multe altre varie et belle inventione, che a' tempi nostri non piu trovate ne stampate». Quest'opera non individuata sembra corrispondere a quella inventariata da Colombo raffigurante una distruzione di Gerusalemme in ventiquattro fogli comprendente anche un *Trionfo di Cristo* all'interno della scena (McDonald, 2004, II, p. 502, n. 2747).
[119] Muraro, Rosand (19076, p. 76). Gli studiosi ricordano che Mauroner (1943, pp. 34-35, nn. 1, 3) aveva tentato di mettere in relazione questa edizione di Lucantonio con la richiesta di privilegio di Bernardino Benalio del 6 maggio 1516. Sedici mesi dopo la richiesta del 1515, Benalio fece domanda per un altro privilegio riguardante tre stampe: un Giudizio universale in due fogli, un "glorioso Triumpho de la Vergine Maria" e la «processional visione imaginaria del nostro Salvator in octo fogli reali cum bellissime ornamenti» (Fulin, 1882, n. 208). Sebbene possa rilevarsi una corrispondenza tra questa descrizione e il decorativismo che caratterizza l'edizione di Lucantonio, non si comprenderebbero i ruoli di Lucantonio e di Benalio, che appaiono entrambi come editori. Inoltre, Lucantonio era stato esiliato dal 1514 per tre anni, motivo che spinge a datare la sua edizione del *Trionfo* poco dopo il 1517 (Muraro, Rosand, 1976, p. 74).
[120] I blocchi di Andreani furono ripubblicati nel 1608 e nel 1612.

La prima edizione dell'originale tizianesco catalogata da Muraro e Rosand corrisponde alle tirature nordiche di dieci blocchi. Mentre Rosand[121] mantiene la datazione ridolfiana del 1510-11, in corrispondenza degli anni padovani, Muraro fa risalire l'esecuzione al 1508 per ragioni stilistiche e di contesto, secondo la testimonianza di Vasari: con questa xilografia Tiziano fece conoscere al mondo la propria abilità, sfruttando la facilità di circolazione delle stampe. Il successo fu tale che intorno al 1516-17, dopo essere stati copiati a Venezia, i blocchi furono portati al Nord per essere reimpiegati nell'edizione di Ghent di Lambrecht e in quella della vedova Liefrinck ad Anvensa[122]. Per gli studiosi dunque le due edizioni nordiche corrispondono all'originale tizianesco non pervenuto, mentre le altre sono delle copie. Dello stesso avviso era Mauroner[123], che riteneva che la versione originale corrispondesse agli esemplari in dieci fogli, anche se spostava la datazione intorno al 1511.

Questa interpretazione del *Trionfo* tizianesco rimase valida presso la critica fino a quando Bury nel 1989[124] la smentì, sostenendo che la versione originale del maestro fosse quella del 1517 in cinque blocchi pubblicata da Gregorio de' Gregoriis, mentre quella del 1543 è una delle ultime versioni. Confrontando gli esemplari noti, lo studioso affermava per prima cosa che non si riscontra nessuna prova di un'esistenza di uno stato corrispondente a quello del 1543 prima di tale data, anche perché le versioni italiane note, quella di Lucantonio e la variante di Andreani, sono una ripresa da quella di de' Gregoriis. Bury inoltre non condivide l'opinione di Muraro e Rosand che considerano maggiore la qualità della versione del 1543 rispetto ai cinque blocchi del '17. Peter Dreyer[125], pur riconoscendo nella versione in dieci blocchi l'originale tizianesco, ha analizzato l'edizione del '17 ritenendola non una semplice derivazione e suggerendo l'intervento di Tiziano anche per questa seconda edizione. A sostegno della sua ipotesi, Bury propose come termine *post quem* dell'esecuzione del *Trionfo* il

[121] Rosand in questa sede posticipa la dazione al 1510-11, ma torna alla data del 1508 già nel 1981, pp. 303-306.
[122] I due studiosi attendono cioè la pubblicazione dell'edizione di de' Gregoriis per decretare il momento dell'esportazione dei blocchi in Europa. In realtà è più verosimile che le copie della xilografia siano state tratte dai fogli stampati, non direttamente dai blocchi, che potrebbero aver lasciato Venezia anche subito dopo la stampa della prima tiratura.
[123] Mauroner, 1943, pp. 25-32.
[124] Bury, 1989, pp. 188-197.
[125] Dreyer, 1972, n. 1/II.

1516 del *Portastendardo*, un tema rielaborato da Raffaello a partire dai disegni per una *Resurrezione* del 1510-11 (Oxford, Ashmolean Museum), a loro volta derivati dalla *Battaglia di Cascina*, reso noto dalle incisioni di Agostino Veneziano e Marcantonio Raimondi intorno al 1516[126]. Le figure del Buon Ladrone e di san Cristoforo del *Trionfo* sembrano una derivazione da queste stampe. L'edizione del 1517 non è quindi soltanto la più antica copia superstite, ma è a tutti gli effetti la versione originale tizianesca considerata perduta. La disomogeneità stilistica che la critica ha individuato è spiegata da Bury attribuendo a Tiziano soltanto la prima parte del corteo, un collaboratore invece avrebbe portato a termine il resto, cercando di mantenere una familiarità con il linguaggio grafico tizianesco[127]. L'ipotesi di Bury è quindi la seguente: la prima edizione del *Trionfo* corrisponde a quella di de' Gregoriis del 1517, per la quale, secondo lo studioso, aveva chiesto il privilegio nel 1516. I primi disegni di Tiziano risalgono a questa data e sono coerenti con il suo stile degli anni 1516-19, ma nella lavorazione dell'opera è intervenuta una seconda figura, probabilmente su richiesta dell'editore che ha voluto ampliare la raffigurazione. Questo intervento spiega le lacune e le disomogeneità individuabili nei fogli. Bury ha difficoltà però nell'inserire in questa ricostruzione il passo vasariano che non solo data l'opera anni prima, ma attribuisce tutta l'esecuzione al cadorino. Lo studioso introduce in conclusione del suo intervento l'idea che Tiziano potesse aver abbozzato l'opera nel 1508, senza darla in stampa. De Gregoriis, partendo dall'*inventio* tizianesca decise poi di ampliare e rimaneggiare il lavoro pubblicando la xilografia nel 1517. Rimane però ancora un problema irrisolto per lo studioso, cioè la citazione del *Portastendando*, a suo avviso inspiegabile prima del 1516.

Nonostante la ricostruzione di Bury rimanesse piuttosto nebulosa, la sua interpretazione fu accolta con favore dalla critica[128]. Charles Hope nel 1993 ammoniva però nell'ignorare completamente la testimonianza di Vasari e quindi, allacciandosi al timido suggerimento di Bury di una lavorazione in due tempi, propose che le disomogeneità formali che caratterizzano la stampa non fossero da riferire a due mani

[126] Bury cita Spike, 1984, pp. 442 e Oberhuber, 1984, pp. 339-340.
[127] Mauroner e Muraro, Rosand, che individuano disomogeneità anche nelle edizioni nordiche, pensano alla possibilità di due diversi intagliatori.
[128] In particolare Pignatti, 1990, p. 158, n.7; Rearick, 1991, p. 17; Oberhuber, in Laclotte, 1993, p. 473; Sellink in Aikema, Brown, 1999, pp. 254-255, n. 31; Johannides, 2001, pp. 274-276 (con qualche riserva).

diverse, ma allo stesso Tiziano, che aveva lavorato alla xilografia in due momenti differenti: inizialmente intorno al 1508 con la realizzazione della prima parte del corteo, per poi riprendere in mano il lavoro e concluderlo nel 1516 ca., inserendo quelle figure maggiormente ispirate al *Portastendardo*, come il san Cristoforo. L'interruzione del progetto va imputata a cause di forza maggiore legate alle vicissitudini belliche della guerra di Cambrai.

A complicare la vicenda intervenne Karpinski[129], convinta che fosse l'edizione in nove blocchi di Lucantonio degli Uberti l'unica fedele e a conservare qualche tratto distintivo dell'originale perduto. La studiosa volle dare credito alla testimonianza di Ridolfi sulla presenza di un affresco con il *Trionfo di Cristo* dipinto nella casa padovana di Tiziano[130]. Sinding-Larsen[131], credendo nell'esistenza dell'affresco, aveva ipotizzato da un punto di vista iconografico la necessità della presenza anche di un ciclo mariano insieme al trionfo cristologico. In accordo con quest'ultimo, Karpinski trovò conferma dell'accoppiamento di questi due temi nella già ricordata richiesta di privilegio del 1516 da parte di Bernardino Benalio per dare alle stampe un Trionfo della Vergine e uno della Fede[132]. L'affresco tizianesco doveva trovarsi in una cappella estendendosi su tre pareti partendo dalla raffigurazione di *Adamo ed Eva* fino alla *Porta del Paradiso* ed essere ornato da una cornice in stile veneto, la stessa che compare nella xilografia di Lucantonio. Fulcro dell'esperienza cristiana, Gesù separa simbolicamente il Vecchio e il Nuovo Testamento. Per la studiosa spettò a Tiziano l'elaborare dei disegni per la xilografia di Lucantonio trasferiti sui blocchi. Una volta progettato il segreto affresco, Tiziano si dedicò alla xilografia ispirandosi inizialmente a Dürer nel disegno serrato, modellando le figure con neri che si coagulano nelle parti scure, per poi cambiare stile e avvicinarsi al proprio temperamento lavorando per mezzi toni che fanno emergere la luce. Secondo la studiosa Lucantonio deve aver prodotto i blocchi tra il 1511 e il 1512, prima di essere bandito dalla Serenissima. Non solo editore, egli avrebbe potuto essere anche l'intagliatore dei legni. Al momento della richiesta di privilegio di de' Gregoriis nel 1517, tali blocchi dovevano già apparire obsoleti, tanto da rendere necessaria una

[129] Karpinski, 1994, pp. 7-13 e nuovamente nel 2010.
[130] «Trasferitosi poscia a Padova, dicono, ch'ei ritraesse il Trionfo di Cristo nel giro d'una stanza della casa da lui presa, che si vede in istampa in legno disegnato di propria mano, che per esser molto noto non si affaticheremo in descriverlo» (Ridolfi, 1648, ed. 1914, I, p, 156).
[131] Sinding-Larsen, 1975, pp. 315-351.
[132] Si veda nota n. 103.

supervisione di Tiziano per la realizzazione di una nuova edizione, quasi in contemporanea con quella di Benalio. Karpinski ipotizzò, dunque, che l'originale tizianesco fosse stato ideato dall'artista intorno al 1511 e stampato poco dopo da Lucantonio in cinque blocchi. Tra il 1516 e il 1517 sia de' Gregoriis sia Benalio pensarono a una riedizione della xilografia, per la quale richiesero entrambi il privilegio.

Nel 2004 Witcombe[133] introdusse un'ulteriore ipotesi che teneva in gioco il privilegio chiesto da Benalio: l'edizione di questo editore potrebbe essere stata la prima, perduta, recante il "cum privilegio" di cui sono privi tutti gli altri esemplari. La revoca di tale privilegio appena dopo un anno causò la copia e il proliferare di altre edizioni con lo stesso soggetto: il primo a far uscire un'edizione pirata fu de' Gregoriis nel '17 in cinque blocchi, seguito dai nove blocchi di Lucantonio.

Nella recente mostra *Tiziano, Venezia e il papa Borgia* allestita a Pieve di Cadore sono stati esposti due dei cinque fogli del *Trionfo* del 1517 in possesso del Museo di Bassano. Peter Lüdemann[134] dedica in catalogo un saggio alla xilografia. Ragionando sugli interventi di Bury e Hope, lo studioso esclude innanzitutto la possibilità che il *Trionfo* sia stato eseguito da due mani diverse, ma allo stesso tempo non riesce ad accettare l'ipotesi che Tiziano lo avesse messo in opera già nel 1508. Cercando di trovare un accordo tra le interpretazioni di Bury e Hope e di contestualizzare l'opera in base ai suoi significati iconografici e simbolici, Lüdemann prospetta la seguente genesi: una prima idea dell'opera si può far risalire al 1508, in un momento propizio per la Serenissima vittoriosa sull'esercito di Massimiliano, ma si tratta soltanto di un abbozzo e di qualche idea preliminare. Distolto dall'impegno per il Fondaco e distratto dalla sconfitta di Agnadello, il Cadorino abbandonò il lavoro per riprenderlo in mano solo intorno al 1516, quando la situazione veneziana si era nuovamente stabilizzata. A questo punto, il maestro fece ricorso da un lato a studi impostati anni prima, dall'altro all'aiuto dei suoi collaboratori. Lo studioso spiega dunque le difformità stilistiche dell'esemplare chiamando in gioco la bottega. Lüdemann in poche parole intreccia la vicenda esecutiva della xilografia alla storia della Serenissima, per poi tentare di confermare una data a metà del secondo decennio confrontando l'opera con dipinti

[133] Witcombe, 2004, pp. 105-106.
[134] Lüdemann, 2013, pp. 113-125.

come la pala Pesaro e il *Tobiolo e l'Angelo*, posticipati vicino al 1516, perché altrimenti sarebbe impossibile spiegare i vistosi richiami all'arte centro italiana. Del resto Gentili nel 2012 aveva affrontato il problema del *Trionfo* ribadendo che gli apporti dell'arte romana sono «del tutto incomprensibili alla data del 1508 indicata da Vasari e in contraddizione anche rispetto allo stile praticato all'altezza del soggiorno padovano di tre anni dopo». Tiziano dovette aggiornarsi in un momento successivo al 1511 per l'*inventio* della stampa.

Gli studi più recenti continuano dunque a perpetuare un'idea della giovinezza di Tiziano in base alla quale è impossibile collocare il *Trionfo* vicino al 1508 di Vasari. Allo stesso modo l'idea che l'edizione nordica in dieci fogli sia la prima tiratura, derivata cioè dai legni originari di Tiziano, è stata quasi completamente abbandonata dalla critica che preferisce individuare nell'edizione di Gregorio de' Gregoriis la versione più antica. Gli studiosi di Tiziano hanno trovato un ottimo pretesto per datare la xilografia intorno al 1511, all'altezza degli affreschi di Padova, dando più credito alla versione di Ridolfi rispetto a quella vasariana, oppure hanno spostato la datazione verso il 1517, nel momento di maggiore adesione al vocabolario centro italiano. Sono in realtà diverse le ragioni a favore della datazione vasariana, da sempre sostenuta dal professor Alessandro Ballarin, convinto della veridicità delle parole dello scrittore aretino.

Per prima cosa è fondamentale stabilire l'inquadramento della giovinezza di Tiziano che si intende seguire. Lo stato degli studi è particolarmente discordante su questo aspetto, come ben si evince dall'ultima mostra allestita a Roma presso le Scuderie del Quirinale[135]. La strada perseguita, riecheggiata nella mostra di Pieve di Cadore, è quella di continuare a spostare in avanti alcuni dipinti rappresentativi, invece, di una precoce fase della carriera del cadorino. Come ha dimostrato Alessandro Ballarin nel suo saggio sulla giovinezza di Tiziano[136], gli anni che precedono gli affreschi padovani del 1511 si caratterizzano per una diversa inclinazione dell'artista, che spazia dal forte coinvolgimento düreriano a un classicismo di impronta centro italiana, tenendo sempre presente, in maniera di volta in volta nuova, Giorgione. Per Ballarin ammettere che Raffaello e la cultura centro italiana siano una delle chiavi di

[135] Villa, 2013.
[136] Ballarin, 1976, pp. 493-499; Id., in Laclotte, 1992, p. 334.

accesso alla xilografia non smentisce la data 1508. In quegli anni, in particolare nel biennio 1506-1508, Marcantonio si trovava proprio a Venezia, dove aveva prima copiato la serie della *Vita della Vergine* di Albrecht Dürer e poi aveva continuato a dedicarsi alla produzione incisoria. Marcantonio lasciò Venezia nel corso del 1508, fermandosi nuovamente a Bologna (da dove proveniva prima del soggiorno in laguna) e a Firenze, dove con tutta probabilità si soffermò a studiare il cartone della Battaglia di Cascina realizzando in seguito l'*Arrampicatore* e i *Tre Arrampicatori*, per giungere infine a Roma in autunno[137]. Queste figure sono le stesse che Tiziano sembra richiamare nel *Trionfo*. Se il cartone è in lavorazione intorno al 1503-04, per quale motivo è necessario aspettare il secondo decennio del secolo affinché Tiziano venga a conoscenza di quest'opera? Le incisioni di Marcantonio, inoltre, sono molto precoci. Per Tiziano a queste date affacciarsi a questo mondo significa aprirsi a un particolare tipo di classicismo, lo stesso classicismo della *Susanna* di Glasgow, non ancora quello degli affreschi del Fondaco. L'ipotesi che Tiziano prenda spunto dalla stampa con il *Portabandiere*, desunta da uno studio per una *Resurrezione* perduta di Raffaello[138], sostenuta ancora oggi dagli studiosi, era già stata smentita in realtà da Ballarin sulla base delle ricerche di Hirst del 1961. Egli identificò quegli studi con la pala che Raffaello avrebbe dovuto realizzare per la cappella Chigi in santa Maria della Pace, non portata a compimento, spostando la datazione verso il 1511-14. Ballarin preferì concludere che l'interesse di Tiziano per la cultura centro italiana manifestato intorno all'anno 1508 derivi da una conoscenza di circolanti studi di o da Michelangelo della *Battaglia di Cascina*, usati entrambi come modelli da Tiziano e dallo stesso Raffaello. A conferma di una precoce circolazione di modelli raffaelleschi e michelangioleschi noti a Tiziano è testimonianza non solo la già citata *Susanna* di Glasgow, ma anche il *Tobiolo e l'Angelo* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 13), un'opera che ha sempre creato molte difficoltà agli studiosi per la sua collocazione cronologica. Ancora una volta il punto di partenza è Vasari che cita questo dipinto giovanile del Vecellio. Le recenti indagini riflettografiche, che mostrano una trasformazione in corso d'opera della pala, non contraddicono, anzi permettono di confermare la lettura del dipinto al 1508. Perché

[137] Si vadano Oberhuber, 1988, pp. 51-88; Pon, 2004.
[138] Questa lettura viene proposta da Fischel nel 1925 (pp.192-200). Studiando un gruppo di disegni di Raffaello per questa perduta *Resurrezione*, lo studioso estrae una figura nell'atto di appoggiarsi all'asta di uno stendardo e ipotizza che sia il punto di partenza per la stampa di Raimondi del 1511.

non credere che Tiziano, una volta ricevuta la commissione per un Tobiolo e l'angelo[139] impostato in maniera tradizionale, abbia deciso di modificare in senso più moderno la composizione aggiornandola alle prime informazioni provenienti dal centro Italia? Tra il 1506 e il 1508 il pittore fonde insieme l'influenza düreriana con una prima apertura al classismo prima di salire sul ponteggio del Fondaco, e la xilografia con il *Trionfo* ben si inserisce in questo momento insieme al *Tobiolo*. Del tutto insensata è l'esecuzione in due momenti del dipinto veneziano e la sua postdatazione dopo il 1522, accostandolo alla pala di Anversa anch'essa datata 1522. Un'opera, quest'ultima, che invece si colloca agli inizi di questa fase, nel 1506, in aperta risposta a Dürer. La differenza che si nota all'interno del dipinto tra il san Marco in trono e il papa non è altro che la dimostrazione evidente di un cambiamento in corso d'opera avvenuto a seguito della visione della *Festa del Rosario* sull'altare della chiesa di san Bartolomeo. La commissione della pala va a cadere con la vittoria riportata sui turchi dall'esercito veneziano capeggiato da Jacopo Pesaro. Promotore dell'evento fu il papa Alessandro VI Borgia, che morì nel 1503. Si ipotizza quindi che Tiziano avesse iniziato la tavola in quell'anno per poi portarla a compimento nel 1506, quando Pesaro ritornò a Venezia dopo essere stato lontano, probabilmente per ragioni militari, dal 1503 al 1506. Seguendo le parole di Ballarin il *Trionfo* chiude il momento preclassico di Tiziano, il momento iniziato con la *Susanna*, mentre il *Tobiolo e l'Angelo*, realizzato appena prima di salire sui ponteggi del Fondaco, apre il successivo momento tizianesco. La conferma di questa lettura stilistica della xilografia sembra trovarsi su base documentaria nell'inventario delle stampe di Fernando Colombo. Al numero 2812 si legge: «El triunfo de Jasu cristo en diez pliegos de papel el va en un carro asentado sobre el mundo y el la dyestra tiene un palo y el yndex della tendido y los la dos de carro van lo squatro doctores de la yglesia dos de un cabo y dos de otro y el carro lleban lo squatro ebangelistas y delante destos unos angelicos con trompetas Eba esta delante de todos y Adan le toca con la dyestra al cuello y con la rodilla siniestra a la corba siniestra y ella tiene tres hojas de parra a la cintura pero es de notar que falta el principio de este triunfo hasta donde dize en el titulo eterna pace»[140]. Dalla descrizione, sebbene non sia riportato il nome di Tiziano, si riconosce senza dubbio il *Trionfo*.

[139] Per la committenza del dipinto si veda Ferrari, in Beltramini, Gasparotto, Tura, 2013, pp. 206-208.
[140] McDonald, 2004, II, p. 519, n. 2812.

L'aspetto più interessante è che la xilografia posseduta da Colombo è in dieci fogli, *diez pliegos*. Si ricorda che le uniche edizioni oggi note in dieci fogli sono quelle nordiche della seconda metà del Cinquecento, mentre l'edizione più antica superstite è quella di de' Gregoriis in cinque fogli del 1517, seguita da quella di Lucantonio degli Uberti di poco posteriore, in nove blocchi. Tenendo presente che l'inventario è costituito entro il 1522 circa, esso documenta l'esistenza di una precoce edizione in dieci fogli, che si può presupporre fosse l'originale tizianesco, dal quale sono poi sono state tratte le successive edizioni italiane di de' Gregoris e Lucantonio. A sostegno di questa interpretazione si può considerare che nelle richieste di privilegio gli editori cercavano di impedire la copia e la ristampa delle proprie xilografie monumentali in un numero ridotto di blocchi. Questo tipo di prevenzione lascia intendere una diffusa prassi di semplificare le xilografie a più blocchi riducendone il numero. Di conseguenza, ha più senso credere che dai dieci blocchi originari del *Trionfo* se ne siano ricavati cinque o nove, non viceversa. Con l'intenzione di immettere nel mercato un prodotto sicuramente vendibile visto il successo dell'edizione originale, gli editori derivarono delle versioni semplificate, sempre però relazionabili al famoso originale, riprodotto con fedeltà. Esaminando l'inventario di Colombo si scoprono altri esempi simili. Nel caso della già citata *Susanna* di Benalio, la versione oggi nota conservata a Copenaghen è in quattro fogli invece dei sei originali in possesso di Colombo[141]. Si tratta, quindi, di una nuova tiratura a blocchi ridotti. È lecito affermare che sebbene Colombo intorno agli anni venti comprasse le stampe in base alla loro reperibilità sul mercato, prestasse attenzione anche alla qualità e all'originalità ricercando i primi stati. Nel caso della *Susanna*, ma anche del *Sacrificio di Abramo*, Colombo possedeva la tiratura originale, oggi non pervenuta. Questo potrebbe valere anche per il *Trionfo di Cristo*. Quando acquistò l'esemplare della xilografia per la sua collezione la versione di de' Gregoriis era già presente nel mercato, ma Colombo si procurò una tiratura in dieci fogli, che deve quindi essere ritenuta la prima versione originale.

Sulla base delle considerazioni stilistiche ripercorse, non ci sono motivi per non credere a Vasari e a quel 1508 per la xilografia tizianesca. Nello stesso anno Hans Burgkmair aveva dato alle stampe una xilografia in più blocchi sulle popolazioni

[141] Si veda nota n. 103.

dell'Africa e dell'India. La peculiarità del soggetto, che costituisce la prima raffigurazione di questo tipo di popolazioni straniere, rese l'opera molto popolare garantendone la circolazione. Per l'impaginazione e per l'idea di comporre un fregio di undici fogli in successione, questa xilografia si avvicina da un punto di vista compositivo al *Trionfo* tizianesco, per il quale avrebbe potuto essere una fonte di ispirazione immediata[142].

Per comprendere l'eccezionalità di questa prima prova tizianesca si rende necessaria un'analisi del procedimento tecnico che caratterizza l'opera in quanto xilografia. Nella storia degli studi chi si è occupato maggiormente di questo aspetto è stato Peter Dreyer[143] che ha in più occasioni riflettuto sull'importanza di distinguere l'invenzione dall'esecuzione, l'inventore dall'incisore e dall'intagliatore. Nell'intervento al convegno *Tiziano e Venezia* del 1976 lo studioso ripercorreva le contraddizioni della letteratura critica circa la definizione della prassi lavorativa di Tiziano in ambito xilografico. Molto diversi sono i pareri degli studiosi che si domandano se Tiziano abbia eseguito il disegno preparatorio da fornire all'intagliatore/intagliatori, se il suo disegno sia stato copiato e rielaborato dall'intagliatore, se Tiziano abbia disegnato direttamente sul blocco[144]. Per prima cosa va stabilito che ritenere Tiziano l'autore di una xilografia significa riferire all'artista non solo l'invenzione, ma anche il disegno utilizzato dall'intagliatore per la lavorazione del blocco di legno. Disegno che può essere trasportato sul blocco o direttamente eseguito sul legno a penna e inchiostro. L'abilità del disegnatore è creare un modello preparatorio per la xilografia che permetta di ottenere nel legno gli stessi effetti del disegno su carta, mantenendo riconoscibile la propria cifra stilistica. Questo modo di procedere fu adottato per la prima volta da Albrecht Dürer, che riuscì a reinventare completamente questa forma d'arte, arricchendola di complessità e di pittoricismo, supportato da una lunga tradizione di abili virtuosi dell'intaglio del legno di origine tedesca. Dürer in prima persona sperimentò l'intaglio per verificare le possibilità e i limiti della tecnica e fino a dove ci si potesse spingere nel disegno per l'incisione xilografica. In precedenza gli

[142] Per quest'opera di Burgkmair si vedano in particolare West, 2006; Leitch, 2009; West, 2009, pp. 272-278.
[143] Dreyer, 1972, pp. 24-26; Id., 1976, pp. 270-271; Id.,1980, pp. 503-511.
[144] Questa idea è sostenuta in particolare da Borea (2009, I, pp. 63-64), che crede che la potenza delle xilografie tizianesche dipenda dal loro essere state intagliate direttamente da Tiziano.

intagliatori lavoravano su schemi prefissati, realizzando immagini molto semplici risolte secondo codici grafici prestabiliti, che prevedevano tratteggi paralleli ritmicamente intervallati, lineari o curvilieni. Il maestro tedesco decise di realizzare disegni preparatori molto più dettagliati, dove non si limita a suggerire il semplice contorno e il chiaroscuro, ma fornisce all'intagliatore un disegno perfettamente definito, complesso e articolato e allo stesso tempo possibile da intagliare[145]. Dürer introdusse quello che è stato definito il "nuovo stile" della xilografia. Mentre in precedenza il segno xilografico possedeva qualità sintetiche che suggerivano e alludevano la forma, ma non la creavano, Dürer definì la forma con segni modellanti e differenziò gli oggetti raffigurati con sapienti scelte grafiche. Egli aggiunse ai semplici linearismi paralleli l'incrociarsi dei segni per amplificare la gamma chiaroscurale[146]. I fogli più rappresentativi di questo nuovo stile sono incisioni come il *Bagno di uomini* e i 15 fogli dell'*Apocalisse* pubblicati a Norimberga nel 1498. È nel giro di un quinquennio, tra il 1493 e il 1498, che Dürer maturò questo nuovo stile con il quale raggiunge il massimo delle potenzialità espressive della xilografia. All'altezza del primo e del secondo decennio del secolo queste xilografie avevano ormai raggiunto una grande notorietà in Italia e il nuovo stile incisorio fu sperimentato dagli emergenti incisori italiani. Uno dei primi esempi è la veduta prospettica di Jacopo de' Barbari che mette in scena tutte le possibilità virtuose della xilografia nel campo cartografico/vedutistico. Tra i pionieri del nuovo stile va annoverato anche Tiziano. Si deve credere che il maestro veneziano avesse ben in mente il procedimento esecutivo delle xilografie e che il suo ruolo sia stato quello di creare precisi e definiti disegni preparatori da fornire agli intagliatori. I procedimenti dell'*inventio*, cioè dell'ideazione di un'immagine, nel caso della xilografia conducono alla creazione di un disegno funzionale alla *delineatio*.

Un aspetto non trascurabile coinvolge i procedimenti di trasporto del disegno. Non si hanno notizie certe su questi metodi nel XV e nel XVI secolo. Tuttavia si può presupporre che le informazioni fornite da Papillon nel suo trattato sulla xilografa del 1766 fossero in uso fin dagli inizi del Quattrocento. Il metodo più diffuso prevedeva la

[145]Alcuni disegni preparatori per le incisioni sono conservati all'Albertina di Vienna. Dalla loro analisi si ricava come il progetto fosse più elaborato rispetto alle relative stampe e la figurazione è senza dubbio molto più libera e meno schematica. A partire da questi disegni Dürer sperimentò possibilità e limiti della xilografia arricchendo il bagaglio tecnico di questa forma d'arte e adeguandolo all'evoluzione del proprio stile, sempre meno tardogotico e più aperto al linguaggio rinascimentale.
[146] Per un'analisi dello stile incisorio di Dürer si veda in particolare Panofsky, 1943, ed. 1967.

creazione di un decalco del disegno originale attraverso un foglio di carta reso trasparente con la verniciatura, questo decalco era poi reso copiativo cospargendolo con polvere di sanguigna o di grafite. In seguito questo secondo disegno, con la parte al recto resa copiativa, era appoggiato sulla tavola di legno da intagliare, precedentemente preparata con un sottile strato di biacca. Sul blocco, o sui blocchi, la composizione era a questo punto presente in controparte e al grafico non rimaneva che ripassare a penna e inchiostro le linee ricalcate in maniera attenta e precisa, per favorire il lavoro di intaglio. Una seconda tecnica costringeva al sacrificio il disegno originale ma garantiva la massima fedeltà del trasporto[147]. Il disegno era eseguito su un sottile foglio di carta poi incollato sulla superficie della tavola da incidere, curando che la parte disegnata fosse a contatto con il legno, mentre alla vista si presentava il dorso bianco. Con una spugna o con i polpastrelli inumiditi si sfregava la carta fino a far apparire il disegno sottostante. Questi due procedimenti sono in parte deducibili attraverso altre fonti e testimonianze[148], tra le quali lo stesso Vasari che descrive l'uso delle controprove quando introduce la tecnica della xilografia a chiaroscuro[149]. L'esistenza di alcuni disegni cosparsi di polvere di sanguigna conferma l'utilizzo di questa tecnica, per certi versi simile allo spolvero. È lecito supporre che i mezzi di traporto meccanico siano stati introdotti per facilitare il lavoro, ma che si preferisse partire sempre dall'originale del pittore, lasciando all'intagliatore "semplicemente" il ruolo di tagliare le linee indicate sul blocco.

Specificare i ruoli è molto importante quando si parla di xilografia, soprattutto a queste date in cui la distinzione tra i compiti non era sempre così chiara e dichiarata. Diventa fondamentale comprendere se l'intaglio è eseguito direttamente dal disegno dell'inventore oppure se c'è una fase intermedia dove il disegno è rielaborato dall'intagliatore. Va cioè compreso chi esegue il disegno che è appoggiato sul blocco di legno: se è di mano dell'inventore, se è una copia più o meno fedele o se è un'interpretazione dell'intagliatore. Dreyer è convinto che Tiziano abbia fornito i propri disegni originali all'intagliatore, in modo che li intagliasse nel legno senza

[147] Questa tecnica è descritta da Gandellini, 1808-1816.
[148] Schreiber (1929, p. 19) menziona un libro quattrocentesco che riporta la tecnica di trasporto di disegno incollato direttamente al blocco di legno. Anche Philibert de l'Orme menziona questa tecnica nel 1567 (Delen, 1935, pp. 71-72).
[149] Questo tipo di tecniche era funzionali anche alla copia, per riprodurre incisioni e xilografie.

alterazioni. A sostegno di questa sua convinzione ricorda un blocco ancora da intagliare conservato presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, che presenta a penna e inchiostro un disegno di Altdorfer firmato e datato raffigurante un *Compianto*[150]. Il disegno è autografo dell'artista e presenta un carattere grafico che lo rende particolarmente adatto all'intaglio. L'interpretazione di Dreyer è condivisibile: si può credere che Tiziano si cimentasse nella xilografia con il preciso intento di sperimentare questa tecnica, fornendo egli stesso i propri disegni pronti per essere intagliati senza l'intercessione di un copista/traduttore[151]. Più difficile è stabile se Tiziano si avvalesse di uno dei metodi di trasporto del disegno o se disegnasse direttamente sul blocco. Con l'introduzione di uno stile di intaglio più complesso e con l'elaborazione di composizioni ricche e articolate, sembra ad ogni modo difficile poter credere a un'esecuzione a mano libera sul legno. Dreyer fornisce una serie di esempi e di testimonianze che in maniera convincente lasciano supporre che il disegnatore realizzasse prima una serie di studi preparatori su carta per poi fornire la versione definitiva e ultima per il blocco di legno. I disegni sui legni sono sempre meticolosi e dettagliati, proprio per facilitare il lavoro di intaglio e corrispondono all'ultima fase della già citata *delineatio*. Esisteva già in questo momento la distinzione tra l'*invenit*, il *delineavit* e lo *sculpsit*, sempre più netta nel corso dei secoli. In queste prime fasi l'*invenit* e il *delineavit* sono opera della stessa persona, mentre lo *sculpsit* è riservato ad artigiani specializzati. Un precedente celebre è costituito dall'incisione del 1481 siglata "Bramantus fecit in Mlo". Il ritrovamento del contratto sottoscritto tra l'incisore e il committente Matteo de' Fedeli permette di riconoscere in Bramante l'autore del disegno e in Bernardino Prevedali l'artefice che s'impegnò a «fabricare stampam unam [...] cum hedifitiis et figuris secondum designum in papirio factum per magistrum Bramantem de Urbino»[152]. In campo xilografico, nella richiesta di privilegio decennale per il *Trionfo di Cesare* presentata al Governo Veneziano il 30 marzo 1504[153], si dichiara che il miniaturista padovano Benedetto Bordon ha posto il disegno sul blocco

[150] Winzinger, 1952-1975, (1952), n. 101.
[151] Tali professioni sono documentate nel libro dei mestieri di Amman e Sachs del 1568 nel quale si trovano i mestieri del "Formschneider", l'intagliatore, e del "Reißer", il disegnatore per xilografia.
[152] Beltrami, 1917, pp. 187-194; Murray, 1962, pp. 24-42.
[153] Fulin, 1882, n. 141.

in prima persona, con non poca fatica e tempo impiegato[154]. È quindi l'artista ad aver realizzato il disegno e averlo poi trasportato su legno. Spiega in seguito di averlo fatto intagliare, con grande dispendio economico [155], probabilmente da Jacopo da Strasburgo[156]. Sono questi sforzi di tempo e denaro che spingono l'artista a fare la richiesta di privilegio per evitare che altri copiassero la sua opera all'interno dei Domini della Serenissima. Tiziano per le sue grandi xilografie deve aver adottato la stessa prassi. Osservando un'opera come il *Trionfo*, Muraro e Rosand riescono a immaginare i tratti della penna mossa da Tiziano per tracciare simili figure, con continue improvvisazioni cariche di energia grafica per dare l'accento luminoso o plastico[157]. Non è dato sapere chi fossero gli intagliatori tizianeschi. È nota la sua collaborazione con gli xilografi Ugo da Carpi, Nicolò Boldrini, Giovanni Britto e il bulinista Cornelis Cort. Per queste prime prove è verosimile tuttavia che il pittore si servisse di maestranze nordiche, le stesse che lavoravano per i librai e gli editori. Il celebre passo vasariano che nomina pittori stranieri all'interno della bottega del cadorino fornisce forse un'indicazione per comprendere il ruolo di queste maestranze. Non è da escludere, tuttavia, la possibilità che Tiziano si servisse di intagliatori veneziani, forse meno esperti nella xilografia ma abili nella lavorazione del legno secondo una tradizione della città lagunare. Il punto di riferimento è in ogni caso rappresentato da Dürer, modello da imitare sotto il profilo tecnico e iconografico. Nel caso della xilografia con il *Trionfo* va quindi immaginata la creazione di disegni preparatori di mano di Tiziano, usati come guida per incidere il legno. L'utilizzo delle tecniche di traporto ha garantito il mantenimento di una certa fedeltà nei confronti del modello di partenza, almeno nella sua esatta derivazione dall'invenzione. L'esistenza di tante edizioni del *Trionfo* lascia immaginare il grande successo dell'opera che in tempi e luoghi diversi ha spinto alla sua riedizione. Sarebbe sbagliato parlare di stati perché si tratta certamente di nuove edizioni, per la differenza nel numero di legni. In questi

[154] «[…] cum gravissima fatica sua et non mediocre spesa, se habi inzegnato a stampare i disegni del triumpho de Cesaro, designando quelli sopra le tavole, dove ha posto et consumato uno grandissimo spacio de tempo, cum dispendio et incommodo […]».
[155] «[…] et deinde ha fatto intagliar quelli in ditto legname; ne la qual opera ha exbursato bona quantità de danari […]»
[156] L'identificazione dell'intagliatore, non indicato nella richiesta del privilegio, è opera di Massing, 1977, pp. 42-52; Id., 1990, pp. 4-21.
[157] Muraro, Rosand, 1976, pp. 53-54.

casi si può ipotizzare l'esistenza della figura del "disegnatore" che copiò dall'originare tizianesco fornendo un nuovo disegno da incidere su legno.

Se, come si sostiene in questa sede, le edizioni nordiche in dieci blocchi sono due ristampe tarde dai legni originali tizianeschi, solo in questo caso si può parlare di stati successivi, cioè di una nuova tiratura dei legni con modifiche che riguardano essenzialmente le iscrizioni[158]. La differenza delle iscrizioni tra una tiratura e l'altra non implica il rifacimento totale dei blocchi: era possibile stampare soltanto l'immagine distribuendo l'inchiostro solo sulla parte interessata, ed eseguire una seconda impressione per inserire il testo, utilizzando caratteri mobili o altri blocchi[159]. Il caso del già citato *Trionfo di Cesare* di Benedetto Bordon è esemplificativo a questo riguardo. La vicenda è ricostruita da Witcombe[160] che spiega che le tre edizioni che oggi si conoscono dell'opera non corrispondono all'originale ma sono stati più tardi. Discriminante a questo proposito è la mancanza dell'iscrizione "cum privilegio". Anche se i blocchi erano già stati intagliati al momento della richiesta, generalmente si lasciava uno spazio per poi inserire la scritta perché solo in questo modo si dichiarava che la stampa aveva ottenuto la tutela. La mancanza dell'iscrizione, che poteva essere eliminata negli stati successivi, e le differenze nella didascalia rispetto a quella perduta catalogata da Heinecken nel 1768[161], lasciano credere che le tre edizioni oggi pervenute siano tutte degli stati più tardi alterati, o delle copie. Le considerazioni di Witcombe trovano conferma nell'inventario di Fernando Colombo[162], il quale possedeva il primo stato, cioè l'originale della stampa di Bordon che corrisponde allo stato catalogato da Heinecken. Colombo trascrive il nome di Jacobus Argentoratensis dall'iscrizione della xilografia e la data 1503, che precede la richiesta di privilegio di un anno proprio perché, come dichiarato, l'opera era già stata realizzata. Nell'inventario si trova un altro esempio simile: Fernando scrive di possedere un non identificato *Trionfo*

[158] Muraro, Rosand (1976, p. 76) ipotizzano, osservando l'edizione di Lambrecht, che i blocchi originali fossero privi di iscrizioni che furono aggiunte in diverse lingue in base alla destinazione di pubblico.
[159] L'utilizzo di impressioni successive e di più legni era adottato nel campo dell'illustrazioni libraria e nella tecnica del chiaroscuro a più legni.
[160] Witcombe, 2004, pp. 93-94.
[161] L'iscrizione recita: «Manibus propriis hoc preclarum opus in lucem prodire fecit Jacobus Argentoratensis germanus architypus solertissimus. Anno virginei partus M.D.III Idibus februari su hemisphaero Veneto finem imposuit».
[162] McDonald, 2004, II, p. 496, n. 2722.

della Morte in quattro fogli, ognuno con titolo e versi italiani in lettere francesi, e di avere un altro identico esemplare ma colorato e privo di iscrizioni[163].

Il prezioso inventario di Fernando Colombo permette dunque di precisare la genesi di alcune xilografie monumentli e di sostenere la datazione al 1508 del *Trionfo* tizianesco, identificando l'originale con un esemplare in dieci blocchi, oggi noto attraverso le due tirature tarde europee della metà del Cinquecento.

[163] Ivi, n. 2723.

4. I VIAGGI DI DÜRER IN ITALIA

Ai viaggi di Dürer in Italia è sempre stato riconosciuto un carattere di eccezionalità. Egli, come un precursore di Goethe, visse in Italia la propria rivelazione, il suo occhio "zum Sehen geboren" si aprì alla vista e a una diversa visione del mondo che lo stimolò a nuovi studi, ricerche e sperimentazioni[1]. Gli interventi sui viaggiatori tedeschi in Italia hanno dimostrato quanto grande fosse il fascino esercitato dalla penisola italiana sui popoli del nord. L'Italia rappresentava «die gemeinsame Sehnsucht. Die Fahrt der Deutschen nach Italien ist die Reise nach einem Ideal!». Il viaggio d'artista è un tema chiave nella storia dell'arte e nella carriera dei singoli pittori. Nel caso di Dürer i suoi *Wanderjahren* di aggiornamento furono una tappa fondamentale non solo per la sua evoluzione pittorica ma soprattutto per l'eredità lasciata nei paesi che visitò.

Dürer si presume sia sceso in Italia due volte attraversando le Alpi e raggiungendo in entrambe le occasioni Venezia, nel 1494-95 e nel 1505-07. Le date esatte dei due soggiorni e le circostanze dei viaggi sono al centro del dibattito della letteratura düreriana ancora oggi, trattandosi di un argomento che mantiene aperti numerosi problemi che non hanno trovato soluzione o univoci consensi, nonostante si tratti di un tema largamente frequentato dalla storiografia artistica. Si riscontra, inoltre, soprattutto nella bibliografia più recente, una mancanza di analisi filologica che si manifesta attraverso ricostruzioni critiche prive di riferimenti alle fonti più antiche e poco portate a riflettere sui testi pittorici e grafici. In questo capitolo si affronterà pertanto una necessaria riesamina dei problemi storiografici sollevati dai due soggiorni, con l'intento di ragionare su cronologia, motivazioni e ripercussioni artistiche dei movimenti di Dürer in Italia settentrionale.

[1] Per una riflessione letteraria sul viaggio di Dürer in Italia si veda Tapparelli, 1982, pp. 3-65.

4.1 IL PRIMO VIAGGIO

4.1.1 LA CRITICA DI FRONTE AL PRIMO SOGGIORNO

Il primo e ancora misterioso viaggio di Dürer in Italia, a differenza del soggiorno del 1505-07, non è verificabile attraverso indiscutibili documenti o testimonianze. Mancano dati inconfutabili che permettano di verificare e collocare il soggiorno precisamente nel tempo, anche perché la cronaca di famiglia si interrompe proprio dalla data del matrimonio di Dürer con Agnes nel 1494, fino alla morte del padre nel 1502[2]. A introdurre per la prima volta l'ipotesi del soggiorno fu Hermann Grimm[3], seguito immediatamente da Gustav Waagen e Moriz Thausing[4] nel corso degli anni '60 del XIX secolo. In particolare il volume di Thausing, proponendosi come la prima monografia completa sulla vita e l'opera dell'artista tedesco, divenne un testo fondamentale le cui proposte s'imposero sull'interpretazione della carriera düreriana per molto tempo. Thausing portò come prove a sostegno del primo viaggio le incisioni da Mantegna, il disegno con il *Leone* di Amburgo e gli acquerelli di paesaggio. Lo studioso si rendeva conto della debolezza visiva di un riscontro preciso con l'arte veneziana, soprattutto nei riguardi del colore, ma giustificò questo aspetto con la volontà a queste date di una ricerca formale del giovane artista, spinto da curiosità intellettuale. Dall'apparizione dei saggi di questi primi studiosi tedeschi si assodò una generale accettazione della proposta di un viaggio in Italia compiuto dal giovane Dürer negli anni '90 del Quattrocento, nell'ambito dei suoi viaggi di studio[5]. Nel 1892 Gabriel von Terey[6] introdusse l'idea di due viaggi separati, un primo viaggio nel 1490-94 lungo il Basso Reno e le Fiandre[7], e un secondo viaggio autonomo in Italia nel 1494-95, dopo il suo matrimonio a Norimberga il 14 luglio 1494. Wölfflin, Meder e i

[2] La cronaca di famiglia è composta di un insieme di appunti scritti nel 1524. Si veda l'edizione del 1996 a cura di Hugue.
[3] Grimm, 1865, pp. 133-136.
[4] Waagen, 1866, pp. 112-117; Thausing,1876.
[5] In Italia tra i primi va ricordata la recensione di Frizzoni, 1878, pp. 251-265.
[6] Von Térey,1892.
[7] Dürer lasciò la bottega di Wolgemut nel 1490, si recò a Colmar per incontrare Martin Schongauer che però morì prima del suo arrivo, raggiunse in seguito Basilea, si spostò poi a Friburgo e infine a Strasburgo. Una descrizione degli spostamenti di questo primo *Wanderjahr* si trova in Burckhardt, 1892.

Tietze[8], che dominarono la scena critica düreriana agli inizi del XX secolo, d'accordo con Thausing insistettero sull'importanza di spiegare una prima presenza dell'artista in Italia nel momento della formazione[9]. Sono questi gli anni che videro l'affermarsi del *Dürer dogma*[10], un'immagine ben precisa dell'artista, maestro dell'incisione, che aveva sentito la necessità di recarsi in Italia perché attratto soprattutto dalla grafica italiana. Solo una conoscenza a queste date della cultura artistica dell'Italia settentrionale permise a Dürer di mettere in atto, tornato a Norimberga, una rivoluzione artistica epocale per la Germania dei suoi anni. Nell'introduzione della sua monografia, Wölfflin scrisse che Dürer guardò con curiosità fuori dai confini della propria nazione aggiungendo che: «non fu un caso o per l'umore di un momento che Dürer si recò in Italia: vi si recò invece perché lì trovava ciò di cui aveva bisogno», riuscendo, con grande fatica, a conciliare «ciò che gli era proprio e ciò che veniva dall'esterno»[11]. Questa interpretazione trovò una conferma decisiva nella lettura che Panofsky[12] offrì dell'opera dell'artista tedesco. Lo studioso introdusse per la prima volta una fondamentale chiave di lettura dell'evoluzione artistica di Dürer. Il giovane Albrecht si recò in Italia per venire a contatto con la cultura classica italiana, con il mondo antico. Arrivò quindi in una Venezia che alla fine del XV secolo stava riscoprendo la propria cultura antiquaria e attraverso le prove contemporanee si avvicinò a un mondo completamente diverso dallo *Spätgothik* di Schongauer, Wolgemut e del Maestro dei Libri di Casa. La visione di Panofsky è in linea con lo *Streben* düreriano, il tendere continuamente alla ricerca della perfezione classica, della teoria delle proporzioni, della costruzione dei volumi, evidente nella sua ricerca artistica e culminante nei suoi trattati.

All'interno della vastissima e generalmente omogenea letteratura critica vanno rilevate alcune voci di dissidenza che hanno negato del tutto l'ipotesi dell'esistenza di questo primo viaggio. Alla fine dell'Ottocento Charles Ephrussi[13] e Daniel Buckhardt[14]

[8] Wölfflin, 1905; Meder, 1902, pp. pp. 53-70; Id., 1911, pp. 183-227; Tietze-Tietze Conrat, 1928-1938.
[9] Dello stesso avviso fu Flechsig (1928) che, nonostante il riconoscimento di una mancanza di testimonianze documentarie incontrovertibili, accettò senza riserve un viaggio nel 1494.
[10] La definizione è di Burckhardt, 1892.
[11] Wölfflin, 1905, ed. 1987, p. 9.
[12] Panofsky, 1943, ed. 1967.
[13] Ephrussi, 1882. Il volume di Ephrussi è una raccolta di articoli pubblicati tra il 1877 e il 1880 nella rivista *Gazette des Beaux-Arts*.
[14] Burckhardt, 1892.

avevano sostenuto con forza che il primo viaggio non trovava una ragione né storica, né stilistica, ma i loro interventi furono presto dimenticati[15]. Anzi, l'opinione di Ephrussi ricevette uno sprezzante commento polemico nella seconda edizione della monografia di Thausing[16], che da questo momento si impose in maniera normativa. Si dovette attendere il 1979[17] dell'articolo di Alastair Smith dal titolo *"Germania" and "Italia" Albrecht Dürer and the Venetian Art*, un saggio che analizzava da un punto di vista filologico l'approccio critico utilizzato per delineare il rapporto tra Germania e Italia. In quell'occasione lo studioso si occupò del problema dell'effettività di un primo viaggio, esprimendo i suoi dubbi a riguardo. Smith riconduceva l'idea di un primo soggiorno in Italia all'artista Johann Dominik Fiorillo che tra il 1815 e il 1820 aveva pubblicato una sua *Geschichte der zeichnenden Künste*[18] contenente una breve vita di Dürer. Fiorillo, leggendo le lettere di Dürer inviate a Pirckhemier da Venezia pubblicate da von Murr nel 1781[19], individuò in una di esse la prova a sostegno del primo viaggio. Nella lettera del 7 febbraio 1506 raccontando di Giovanni Bellini che gli fece visita, Dürer scrisse: «E la cosa che mi è piaciuta così tanto undici anni fa, adesso non mi piace più, al punto che io stesso se non l'avessi vista, non avrei creduto ad altri»[20]. Dürer sembra aver visto un'opera di Bellini undici anni prima trovandola, all'altezza del secondo soggiorno, meno affascinante rispetto alla prima volta. Smith non concordava con questa interpretazione della lettera e negò che tale frase implicasse un soggiorno in Italia negli anni '90. Un soggiorno, proseguiva lo studioso, non documentato e mai citato nelle fonti o nei trattati di Dürer. Quella "cosa" che il tedesco affermò di aver visto undici anni prima poteva essere stata una riproduzione, un disegno, un'incisione, circolante in Germania, non necessariamente a Venezia. Inoltre, aggiunse Smith, il 14 luglio 1494 Dürer si era sposato con Agnes Fry ed era improbabile che appena celebrate le nozze avesse deciso di lasciare la moglie per un lungo periodo. La familiarità con l'arte italiana dimostrata dall'artista in quegli anni, continuava lo studioso, era facilmente giustificabile dai costanti e forti legami esistenti

[15] La non pacifica accettazione del viaggio è ricordata soltanto da Weber, 1894, pp. 10-11 e Marguillier, 1901.
[16] Thausing, 1884, I.
[17] Smith, 1979, pp. 273-290.
[18] Fiorillo, 1815-1820, II, p. 340.
[19] Von Murr, 1781, pp. 3-34. Von Murr fu il primo a pubblicare otto delle dieci lettere scritte da Dürer a Pirckhemer conservate tra Londra e Norimberga.
[20] Fara(a), 2007, pp. 32-33.

tra Venezia e Norimberga, dalla circolazione di stampe, disegni e incisioni che seguivano gli stessi canali delle vie del commercio. In questo modo Smith spiegava le celebri copie dalle incisioni di Mantegna, gli studi sul costume veneziano e perché la prima influenza italiana sembrava essersi manifestarsi soltanto nel campo della grafica e non sul piano della pittura. I primi interessi verso lo studio dei nudi, del corpo umano e delle proporzioni nacquero nell'ambito del soggiorno norimberghese di Jacopo de' Barbari, il primo veneziano con il quale Dürer si confrontò. Smith era quindi convinto che per spiegare gli influssi italiani in alcune opere realizzate prima del 1506, non fosse necessario immaginare Dürer in Italia perché l'artista poteva facilmente visionare opere d'arte italiana comodamente in patria. Lo scopo dell'intervento di Smith fu far notate come la letteratura critica avesse voluto fin dalle origini focalizzare l'attenzione sulla duplice natura düreriana, sintesi fra tradizione tedesca e perfezione rinascimentale italiana, nel rispetto dello spirito romantico dell'Ottocento tedesco che vedeva in Dürer e in Raffaello i due massimi modelli artistici. Si trattava quindi di una linea di interpretazione basata maggiormente su un'ideologia nazionale piuttosto che sui reali fatti storici e sui testi pittorici. In linea con questo pensiero Katherine Crawford Luber nel 2005[21] promosse con forza l'idea che il primo viaggio fosse un'invenzione della critica tedesca dell'Ottocento per ribadire il legame tra l'arte tedesca e l'arte italiana, garantito da un precoce *imprinting* nostrano sulla formazione del giovane Dürer. Negli anni '60 dell'Ottocento, scrisse la studiosa, la tendenza della critica fu forzare la relazione tra l'arte italiana e quella nordica, individuando in Dürer l'unico capace di incarnare realmente accordo. Non bastava un solo viaggio compiuto nella maturità, era fondamentale che Dürer fin dagli inizi della sua carriera avesse dimostrato di essere il rappresentante di tale duplicità. Crawford Luber quindi demolì tutte le possibili prove del viaggio, documentarie[22] e visive, ricorrendo soprattutto all'analisi scientifica delle opere condotta con le nuove tecnologie di indagine dei dipinti. L'obiettivo della studiosa è dimostrare che un concreto riflesso italiano si coglie nell'opera düreriana solamente dopo il 1505-1507 e non prima, per quanto riguarda iconografia e composizione, concezione dello spazio e tecnica pittorica. Quelle

[21] Crawford Luber, 2005.

[22] Da questo punto di vista la studiosa concorda con Smith (1979) e conferma un'interpretazione sbagliata della lettera di Dürer del 7 febbraio. Non soltanto è difficile dare un significato alla parola "Ding" usata dal maestro tedesco, ma non appare in nessun modo evidente dalle sue parole che quella cosa vista anni prima fosse stata vista a Venezia.

influenze italianeggianti riconoscibili in disegni e incisioni prima del secondo soggiorno si spiegano facilmente attraverso la circolazione a Norimberga di opere provenienti dall'Italia. Sebbene il testo di Crawford Luber contenga osservazioni interessanti sulla ricezione delle stampe, sullo spirito nazionalistico di molta storia dell'arte di lingua tedesca della fine del XIX secolo e sulla tecnica pittorica, il tentativo della studiosa appare discutibile per la messa in discussione della paternità di alcune opere düreriane attribuite parzialmente alla bottega, come il *San Girolamo* della National Gallery di Londra, la *Madonna Haller* di Washington, e le due *Madonne* longhiane[23]. Inoltre, la semplice analisi della tecnica pittorica non è sufficiente per negare un rapporto con l'arte italiana *ante* 1505. Il volume di Crawford Luber destò un sicuro clamore presso la critica, ma senza ottenere gli sperati consensi. Soltanto Aikema nella sua recensione al testo mise in dubbio la consolidata costruzione storiografica[24].

Nonostante questi tentativi la *Dürerforschung* ha accettato il primo viaggio in Italia, come ribadito da Matthias Mende nel catalogo della mostra romana *Dürer e l'Italia*, che ripropose la maggioranza dei tradizionali argomenti a favore di un soggiorno[25]. Tra questi, oltre alla già citata lettera a Pirckheimer del febbraio 1506, non va dimenticato quanto scritto dall'umanista Christoph Scheurl, amico di Dürer, nel suo *Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae* nell'edizione di Leipzig del 1508: «Ceterum quid dicam de Alberto Durero nurimbergensi? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura aetate nostra principatus defertur. Qui quum nuper in Italiam redisse: tum a Veneti, tum a Bononiensibus artificibus, me sepe interprete, consulatus est alter Apelles»[26]. L'umanista lascia intendere che l'artista abbia fatto ritorno a Venezia, sottintendendo un suo primo soggiorno in città. Le monografie più rilevanti

[23] Si tratta delle due tavole attribuite da Roberto Longhi a Dürer in un articolo apparso su *Paragone Arte* nel 1961, ora conservate presso la fondazione Magnani Rocca di Mamiano di Traversetolo e presso la Kunstsammlungen der Veste di Coburg.
[24] Aikema(a), 2007, pp. 268-269. Lo studioso aveva già avuto modo di esprimere alcuni dubbi sulla validità del primo soggiorno[24].
[25] Mende, 2007, p. 25.
[26] Questo passaggio non è contenuto nella prima edizione bolognese del *Libello* del 1506. Crawford Luber per contrastare questa testimonianza interpretò il verbo *redire* in senso non letterale, credendo che Scheurl volesse alludere a un ritorno spirituale del maestro in un luogo di appartenenza ideale; un'interpretazione meno immediata, rispetto a quello che appare essere il primo significato del testo. La testimonianza di Scheurl era già stata messa in discussione da Ephrussi (1882, p. 13) e Burckhardt (1892).

sull'artista tedesco, di Anzelewsky[27], Strieder[28] e recentemente Wolf[29], confermano tale lettura, rifacendosi a quanto precedentemente elaborato dalla critica.

4.1.2. "1494-95 VS 1496-97"

Tradizionalmente si crede che il primo soggiorno abbia avuto luogo tra l'estate del 1494 e la primavera del 1495. Per collocarlo cronologicamente si utilizza come sicuro termine *post quem* il matrimonio con Agnes Fry a Norimberga del 14 luglio 1494[30]. Si ipotizza che l'artista sia partito tra l'estate e l'autunno di quell'anno, in corrispondenza allo scoppio di un'epidemia di peste[31]. Come data di ritorno si tiene conto dell'estinguersi del contagio nella primavera del 1495 e della datazione di alcune stampe eseguite a Norimberga come l'*Uomo con la sifilide* (1496) e le *Quattro Streghe* (1496). Quello che è certo è che nel luglio 1497 Dürer è a Norimberga, perché l'8 di quel mese firmò il già citato contratto con Konrad Schweizer, incaricato di vendere le sue stampe fuori dalla città in giro per l'Europa[32].

Recentemente è stato sollevato il problema dell'esatta datazione degli spostamenti di Dürer e del soggiorno. La tradizionale data 1494-1495 fu messa in discussione nel 2007 in occasione di un nuovo progetto di studio, chiamato *Dürer Forschung*, che vede attivi numerosi studiosi nel tentativo di portare avanti specifiche ricerche legate alla questione düreriana, dando alla luce un primo volume dal titolo *Das Dürer Haus*. L'intervento di Ulrich Grossmann[33] portò l'attenzione sui tre acquerelli conservati presso l'Albertina di Vienna nei quali era stata riconosciuta la

[27] Anzelewsky, 1971; Id., 1991. Lo studioso accetta l'ipotesi del primo viaggio riconoscendo l'influenza italiana nelle due cosiddette *Madonne* Longhiane, nella *Madonna Haller* di Washington e nel *San Girolamo* della National Gallery di Londra.
[28] Strieder, 1989, ed. 1992.
[29] Wolf, 2010.
[30] Dürer aveva fatto rientro in patria dopo i viaggi di studio il 18 maggio 1494 (Rebel, in Schröder, Sternath, 2003, p. 19).
[31] Eduard Flechsig nel 1928 suggerì per primo l'ipotesi del viaggio di Dürer a causa della peste del settembre 1494, seguito da Ludwig Grote nel 1956. Tale ipotesi fu riconfermata in seguito da voci autorevoli come Winkler (1957) e Anzelewsky (1971). Strieder invece (1989, ed. 1992) non si sbilanciò circa la motivazione che spinse Dürer al viaggio mentre Wolf (2010) mantiene una posizione tradizionale.
[31] Schmid, 2003.
[32] Rupprich, 1956-1969, III, p. 448. Si vada nota n. 162 del capitolo 2.
[33] Grossmann, 2007, pp. 227-240.

rappresentazione della città di Innsbruck e del suo centro[34], generalmente considerati tra i primi a essere stati realizzati durante l'attraversamento delle Alpi (figg. 39-41). Analizzando gli edifici rappresentati, lo studioso non solo datò i disegni negli anni '90 del XV secolo, ma nel disegno inventariato con il numero 3056 (*Veduta di Innsbruck da nord*) considerò la presenza dell "Wappenturm", la torre danneggiata da un incendio nel 1494, che le fonti dicono ricostruita non prima dell'estate del 1496. La notizia sulla torre era stata pubblicata da Hammer, che però non citò la provenienza dell'informazione[35], rintracciata da Werkner e dagli Oettinger[36] nella cronaca della città di Innsbruck. Un ulteriore prova a favore della datazione 1496 per la ricostruzione della torre derivò da un'incisione pubblicata nel volume *Monumenta Augustae Domus Austriacae I. Sigilla et Insigna.* La stampa rappresenta esattamente la "Wappenturm" di Innsbruck con tutti gli stemmi e le armi: sotto una finestra appare la data 1496[37]. Sulla base di queste evidenze Grossmann, che non riteneva affidabile l'affermazione dello stesso artista di essere stato a Venezia undici anni prima, e allo stesso modo evidenziava la difficoltà di trovare un appiglio cronologico per gli acquerelli di paesaggio, spostò la presenza di Dürer a Innsbruck due anni più avanti rispetto al tradizionale 1494[38]. Considerazioni sulla torre erano già state formulate da Koschatsky[39], ma fu soprattutto Anja Grebe a portare l'attenzione su questo aspetto nella monografia sull'artista pubblicata nel 2006[40], nella quale ripercorreva la formazione norimberghese e si concentrava sull'attività artistica. Il capitolo dedicato al primo viaggio in Italia è intitolato "Die erste Italienreise 1496". Riprendendo parzialmente le teorie di Crawford Luber pubblicate l'anno precedente, anche Grebe riteneva che il viaggio degli anni 1494-95 fosse un'invenzione della letteratura dureriana del XIX secolo e dichiarò apertamente la convinzione che il soggiorno avesse avuto luogo un paio di anni più tardi. Le motivazioni sono le stesse sostenute da Grossman sulla base della datazione della torre, ma la studiosa ragionò anche sui motivi del viaggio. Non diversamente da Smith, ella non trovava verosimile un

[34] Dreger, 1921, pp. 133-201; id., 1924.
[35] Hammer, 1923, pp. 9-14.
[36] Werkner, 1981, pp. 101-113; Oettinger, 1986, pp. 55-207.
[37] Il primo a notare la data nell'incisione fu Redlich già nel 1886. Una riproduzione dell'incisione si trova in Grossmann, Sonnenberger, 2006, p. 237.
[38] Grossmann mantiene questa posizione nel catalogo della mostra del 2012 (pp. 221-235).
[39] Koschatsky, 1971.
40 Grebe, 2006.

allontanamento di Dürer nel 1494 da Norimberga a causa della peste, perché ciò avrebbe significato abbandonare la famiglia nella difficoltà. Più probabile invece un suo primo spostamento verso sud in compagnia della moglie, mentre maturava progressivamente l'idea di spingersi fino in Italia. Inoltre, aggiunse Grebe, l'influenza italiana nelle sue opere si cominciò ad avvertire solamente dal 1497 quando l'artista riprese l'attività incisoria. L'*Autoritratto* del Prado del 1498 può essere letto come una diretta conseguenza del soggiorno appena compiuto che aveva aperto al maestro tedesco una nuova visione di sé e del ruolo di artista, spingendolo a ritrarsi nelle vesti di un gentiluomo alla veneziana. Per Wolf[41] l'esatta datazione del soggiorno non è rilevante ai fini della valutazione delle esperienze maturate dall'artista durante il primo periodo veneziano.

Se le osservazioni circa la datazione della torre sostenute da Grebe e Grossmann sono esatte, e fermo restando che gli acquerelli di Innsbruck siano stati realizzati durante il viaggio di andata, allora si potrebbe sostenere che il viaggio ebbe luogo tra l'autunno del 1495 e la primavera del 1496. La torre fu distrutta da un incendio nel 1494 e ultimata nel 1496. La torre che si vede nell'acquerello presenta una fase avanzata dei lavori, non ancora portati a termine, come le impalcature testimoniano. Dürer quindi potrebbe averla ritratta in quel modo nel 1495, garantendo una sua presenza nella città lagunare in questa data, che compare in alcuni disegni attribuiti al primo soggiorno veneziano. La data 1495 corrisponde, inoltre, a quanto Dürer scrisse a Pierckheimer da Venezia nel 1506 riguardo ciò che aveva visto undici anni prima, cioè esattamente nel 1495. L'anno 1494 diventerebbe quindi un momento di primo contatto con l'arte italiana all'interno della bottega di Wolgemut, per poi intraprendere il *Wanderjahr* di aggiornamento diretto, testimoniato dai disegni oggi noti e dalle opere alle quali il maestro si dedicò rientrato a Norimberga sotto l'influenza dell'arte italiana. Nella recente mostra sui capolavori di Dürer dell'Albertina di Vienna del 2013, la datazione accettata per questi acquerelli è il 1496 oppure *post* 1496, in conformità alla posticipazione del viaggio[42]. Se si accetta la data 1496 per gli acquerelli, allora si deve credere a una loro esecuzione lungo la strada del

[41] Wolf, 2010.
[42] Robison, Schröder, 2013, pp. 16-17, nn. 16-17.

ritorno dall'Italia, oppure in un momento successivo separato dal viaggio, trovandosi Innsbruck a soli tre giorni di distanza da Norimberga.

4.1.3 LE RAGIONI DEL VIAGGIO

La motivazione alla quale si è maggiormente ricorso per giustificare l'esistenza e la ragione del viaggio è la già ricordata epidemia di peste che colpì Norimberga tra l'estate e l'autunno del 1494, costringendo molti a lasciare la città, tra i quali lo stesso Pirckheimer e Pate Koberger. La cronaca di Heinrich Deichsler descrive bene il momento dell'esplosione del contagio registrando che in città morì quasi un quarto degli abitanti[43]. L'abbandono della città natale non spiega tuttavia il perché recarsi proprio in Italia e non in zone limitrofe. Un recente articolo del 2011 di Rangsook Yoon ha riaperto la riflessione tentando di spiegare il viaggio utilizzando motivazioni di tipo economico oltre che artistico, in linea con la personalità imprenditoriale di Dürer. Già Schmid nel 2003[44], citato da Yoon, aveva accantonato l'idea della peste, rimarcando piuttosto il desiderio da parte dell'artista di conoscere più da vicino la cultura italiana, con la quale aveva avuto contatti attraverso le stampe. La tradizionale idea di un viaggio di studio a puro scopo artistico era diventata una delle teorie dominanti dal saggio di Panofsky[45], che aveva rielaborato quanto proposto da Winkler circa uno *Studienreise*, un viaggio di studio compiuto in giovane età a fini educativi. Questa idea però non convince del tutto la studiosa che cerca di ancorare il viaggio al contesto dell'editoria libraria e del commercio del libro dell'epoca, seguendo un filone di studi che aveva preso piede a partire dalla fine del XIX secolo e che separava il viaggio in Italia dai *Wanderjahre*[46], considerandolo un viaggio intrapreso in autonomia e con la precisa volontà di spostarsi verso la Penisola. La studiosa mette l'accento sul lato commerciale della produzione di questi artisti prolifici nel campo dell'industria libraria, ricordando la grande e documentata presenza di artisti, incisori ed editori

[43] La cronaca è citata da Rebel, 1996.
[44] Schmid, 2003.
[45] Panofsky, 1943, ed. 1967.
[46] Von Térery, 1892.

tedeschi a Venezia prima del 1500 attivi nel campo editoriale. Nel caso di Dürer la studiosa, in conformità con quanto sostenuto da Mende, Strauss e Anzelewsky[47], tenta di ricondurre la sua presenza a Venezia a seguito di una collaborazione con qualche editore attivo nella città lagunare, ma la mancanza di xilografie del maestro destinate all'illustrazione libraria databili in questi anni non permette di percorrere con certezza questa strada. Yoon cerca allora di inserire l'artista all'interno del mercato della vendita e distribuzione dei libri. Andare a Venezia per i giovani figli di mercanti costituiva un momento di fondamentale formazione, per venire a contatto con le pratiche del commercio, del mercato, del conteggio delle merci e della distribuzione. Non va escluso che il primo viaggio di Dürer vada letto anche in quest'ottica, cioè in una necessità di recarsi nella città lagunare per perfezionare le proprie conoscenze in campo mercantile[48], ricordando che Dürer potrebbe essere giunto in Italia aggregandosi a un gruppo di mercanti che attraversarono le Alpi per lavoro. In base agli studi recenti sulla genesi della *Cronaca di Norimberga*[49] la studiosa formula l'ipotesi che Dürer si sia recato a Venezia per trasportare e distribuire il volume su incarico del maestro Wolgemut[50]. Sebbene queste ipotesi siano difficilmente dimostrabili, non va escluso che Dürer già all'epoca avesse cominciato a tessere una rete di relazioni nel campo editoriale. Albrecht inizialmente si avviò alla carriera di incisore e la sua precoce collaborazione nel campo dell'illustrazione libraria non è mai stata messa in discussione. È possile, dunque, credere che una delle motivazioni che spinse Dürer a recarsi tra le lagune fosse proprio la forte presenza di editori tedeschi, che, come si è visto nel precedente capitolo, avevano trasformato la città in uno dei maggiori centri dell'editoria europea e quindi in un polo di attrazione per chi operava in tale contesto. Una motivazione a carattere lavorativo ed economico è stata avanzata anche nel catalogo dell'ultima mostra sul giovane Dürer tenutasi a Norimberga nel 2012. Jörg Robert[51] inserisce il viaggio e la realizzazione degli acquerelli di paesaggio all'interno del vasto progetto della *Germania Illustrata*, l'impresa dell'umanista Conrad Celtis di

[47] Mende, 1976, Strauss, 1980; Anzelewsky, 1980, ed. 1982.
[48] I collaboratori delle botteghe tipografiche per completare la propria formazione dovevano anche viaggiare per entrare in contatto con realtà diverse. Una descrizione di questo aspetto e una casistica si trova in Febvre, Martin, 1976, pp. 129-136.
[49] Reske, 2000, pp. 200-201.
[50] Già Rebel (1996, pp. 74-75) aveva supposto di poter considerare Dürer un delegato di Anton Koberger.
[51] Robert, 2012, pp. 72-77.

fornire una rappresentazione della Germania dell'epoca. Già Ernst Rebel[52] aveva descritto queste opere come delle memorie di viaggio associandole al lavoro di Celtis. Sono anni di collaborazione tra l'umanista e Dürer, quindi l'artista avrebbe potuto creare un gruppo di acquerelli in funzione del progetto della *Germania*, che avrebbe dovuto raccontare la storia della nazione attraverso l'ausilio di numerose illustrazioni. Lo studioso riconosce che le vedute italiane corrispondono a quelli che erano i confini della Germania meridionale secondo la geografia di Celtis, ricostruibile attraverso i libri degli *Amores*. Sia Dürer sia Celtis sembravano molto interessati ai confini tra i territori tedeschi e quelli italiani, indicati dalle iscrizioni che Dürer inserì nei suoi fogli (*welsch pirg*, *ein welsch schlos*, *fenedier klausen*). Anche la rappresentazione di Norimberga e dintorni corrisponde alla descrizione letteraria di Celtis. Questo interesse di Dürer sarebbe in linea con la sua presunta collaborazione insieme al maestro Wolgemut all'illustrazione della *Cronaca di Norimberga*, la storia del mondo arricchita dalle xilografie raffiguranti le principali città conosciute. Sono anni in cui, soprattutto in Germania, si stavano compiendo importanti passi in avanti nella rappresentazione della città, con un progressivo sviluppo della cartografia e topografia. Famigliare a queste nuove tendenze, Dürer maturò una sensibilità verso una rappresentazione sempre più autonoma del paesaggio. Il viaggio in Italia attraverso le Alpi creò l'occasione perfetta per cimentarsi in queste nuove prove.

Tornando all'interpretazione di Yoon, questa sembra rispondere ai quesiti posti in passato da chi, pur essendo convinto dell'effettività di un primo viaggio, non riusciva a individuare un coinvolgimento diretto di Dürer nell'arte italiana, come nel caso del secondo soggiorno. L'ipotesi di un viaggio di lavoro, da un lato è in linea con la personalità mercantile ed eclettica di Dürer, primo moderno imprenditore di se stesso, dall'altro con la commercializzazione e la circolazione dei libri e delle stampe. Un viaggio di questo tipo, inoltre, garantirebbe il sostegno economico necessario allo spostamento.[53]Sono numerose le testimonianze che descrivono Dürer particolarmente attivo nel settore del commercio e della vendita, circondato da agenti che avevano il

[52] Rebel, 1996, p. 130.
[53] Dalla lettura delle lettere inviate a Pirckheimer durante il secondo soggiorno si ricava che Dürer era in debito con l'amico umanista, che doveva avergli prestato dei soldi per intraprendere il viaggio. Si deduce di conseguenza che viaggiare prevedeva costi difficilmente sostenibili per un giovane artista, che pertanto necessitava una fonte di guadagno (la vendita di incisioni e libri) o di un finanziamento. Tale riflessione si trova anche in Anzelewsky, 1971, pp. 23-25.

compito di vendere le sue incisioni, come faceva anche la moglie, assidua frequentatrice di fiere e mercati cittadini. L'animo imprenditoriale dell'artista, che si formò in una bottega di incisori che collaboravano con editori che si occupavano della vendita e distribuzione delle produzioni librarie, non va sottovalutato.

Il primo viaggio può allora essere considerato un momento di esplorazione per un giovane che si stava formando artisticamente ed educando sotto il profilo commerciale ed editoriale. Dürer, che conosceva l'arte italiana attraverso le stampe e i disegni che circolavano in Germania e nella bottega di Wolgemut, sentì il desiderio di recarsi in Italia, approfittando probabilmente di un'occasione. Si unì ai mercanti e ai corrieri che attraversavano ogni giorno le Alpi e seguì loro registrando quello che vedeva nei suoi disegni. Non solo paesaggi, ma anche studi di costume, di animali, di proporzioni che testimoniano l'apertura del maestro verso tutto ciò che costituiva una novità.

4.1.4 Riflessi di italianità

Determinate le possibili premesse per il viaggio, rimane da analizzare come si manifestò nella produzione di quegli anni quanto visto e appreso in Italia. Longhi nel già citato articolo apparso su *Paragone* nel 1971 attribuì due Madonne con il Bambino al maestro tedesco, la *Madonna con Bambino* di Bagnacavallo (fondazione Magnani Rocca di Mamiano di Traversetolo) (fig. 95) e la *Madonna con Bambino nel paesaggio* di Coburg (presso la Kunstsammlungen der Veste) (fig. 96)[54]. Queste due opere, datate dallo studioso all'altezza del secondo soggiorno, sono maggiormente in armonia con una datazione precoce alla fine degli anni '90 del XV secolo e alludono a una conoscenza della rappresentazione della Vergine con il Bambino di ambito italiano, specialmente veneziano. Pur mantenendo un carattere gotico e nordico, si caratterizzano per un'impostazione visibilmente veneziana nell'uso della mezza figura, nell'inserimento della Madonna nel paesaggio, nella posa del Bambino che sembra

[54] Per queste due opere si veda anche Grosse, 2012, pp. 236-244.

richiamare prototipi belliniani. Del resto, come più volte ricordato, è lo stesso Dürer ad ammettere nelle lettere del 1506 un contatto con le opere del famoso e ammirato artista veneziano[55]. Rispetto alle opere antecedenti il soggiorno, come l'*Autoritratto con fiore d'eringio* del Louvre datato 1493, in questi due dipinti si riconosce una mutata concezione formale, caratterizzata da una maggiore solidità nella costruzione delle figure grazie a una luce che fonde le superfici in termini di unitarietà plastica. Le due opere, tuttavia, non presentano ancora quella maturità soprattutto luministica e cromatica di quelle realizzate da Dürer durante il secondo soggiorno, come la *Madonna del lucherino* di Berlino[56]. Altri due dipinti nei quali è stato individuato l'apporto dell'arte veneziana sono la *Madonna* Haller della National Gallery di Washington (figg. 97-98.) e il *san Girolamo del deserto* della National Gallery di Londra (figg. 101-102). La *Madonna* Haller esibisce una forte caratterizzazione alla maniera veneziana, sottolineata per la prima volta da Friedländer[57], che la confrontava con le Madonne di Giovanni Bellini. La scelta del manto blu rispetto a quello rosso tipico della tradizione nordica per lo studioso è l'elemento più significativo di una derivazione veneziana, insieme alla monumentalità della figura. Il confronto è ad esempio con un'opera come la *Madonna degli Alberetti* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig 100).

Se questi dipinti sono il risultato maturato in patria dopo l'esperienza veneziana, durante il viaggio l'artista realizzò soprattutto disegni che sembrano confermare la sua presenza in laguna e l'attenzione all'arte italiana. Indiscutibile è la sua conoscenza dell'opera di Andrea Mantegna, l'incisore italiano più famoso dell'epoca, autore delle prime manifestazioni incisorie in area padana[58]. Dürer nel 1494 copiò a penna due bulini del maestro, la *Zuffa degli dei marini* (figg. 14-15) e il *Baccanale con Sileno* (figg. 16-17). Non si sa esattamente dove Dürer realizzò queste

[55] Dürer nomina chiaramente Giovanni Bellini, uno dei pochi artisti chiamati per nome nelle lettere, ed è probabile che Pirckheimer già lo conoscesse. Una testimonianza dei rapporti tra Dürer e Bellini è offerta da Joachim Camerarius nella sua biografia dell'artista anteposta alla versione latina dei due volumi del trattato sulle *Proporzioni Umane* del 1532, nel quale racconta il celebre episodio secondo il quale Bellini, ammirato dalla bravura del tedesco nel dipingere i capelli, gli chiese se usasse uno speciale pennello, rimanendo sbalordito nello scoprire che tale virtuosismo fosse frutto soltanto della perizia di Dürer. Egli ricorda l'amicizia tra i due pittori anche nel commento alle *Tuscolanae disputationes*. Queste due fonti sono citate in particolare da Smith, 1972, pp. 328-329 e da Fara, 1997, pp. 91-96.
[56] La datazione al 1506 di Longhi, mantenuta, ad esempio, da Musper (1965) e Strieder (1966), non è quindi condivisibile.
[57] Friedländer, 1934, pp. 321-324.
[58] Per le stampe di Mantegna si vedano in particolare Kristeller, 1901; Boorsch, 1992, pp. 55-67; Landau, 1992, pp. 44-55; Oberhuber, 1999, 145-159.

copie. In genere si tende a collocarle durante il viaggio in Italia, ma Panofsky[59] aveva ritenuto più plausibile che Dürer avesse visto le incisioni e le avesse copiate all'interno della bottega di Michael Wolgemut a Norimberga, nella quale circolavano anche alcuni esemplari dei *Tarocchi del Mantegna* copiati da un anonimo ferrarese cosiddetto Maestro E, noti a Dürer come attestato da una serie di disegni attribuitigli. Wolgemut stava lavorando a un'impresa che prevedeva la trascrizione xilografica di questi tarocchi. Proprio l'incisione ferrarese era una delle più note in area tedesca. Marzia Faietti ha istituito una serie di confronti che dimostrano come stampe e disegni di area ferrarese fossero famigliari al giovane Dürer che li copiava assiduamente[60]. In particolare la studiosa ha riaffrontato il problema del disegno con la *Morte di Orfeo* (fig. 18) e dell'incisione nota in un unico esemplare della Kunsthalle di Amburgo con lo stesso soggetto (fig. 19), che sembrano entrambi derivare da un prototipo mantegnesco perduto. L'incisione, inizialmente attribuita alla cerchia di Baccio Baldini, è stata giustamente ricondotta all'ambito ferrarese, vicina alla serie E dei *Tarocchi del Mantegna*. Il forte citazionismo, che implica una grande capacità di reinterpretazione delle fonti classiche, rende il nome di Mantegna il più probabile punto di partenza per la creazione di un modello di grande successo, che si ritrova anche nel libro di disegni di Marco Zoppo[61]. Dürer quindi venne in possesso o ebbe modo di vedere queste incisioni mantegnesche a Norimberga o in Italia[62]. Grazie alle sue amicizie con gli uomini di lettere, l'artista doveva avere accesso alle loro collezioni private. A Norimberga, ad esempio, era famoso il museo privato di Sebald Schreyer che possedeva due piccole stanze decorate con raffigurazioni all'antica desunte dall'arte italiana[63]. Un recente articolo di Jeffrey Smith[64] si focalizza sulla figura di Dürer collezionista. Lo studioso crea una disamina di quelli che erano gli interessi di Dürer che attraverso il possesso o la copia si presentava come uno dei primi artisti collezionisti. Egli siglava disegni e incisioni dei contemporanei con l'obiettivo di fissarli nel tempo e di conferire

[59] Panofsky, 1943, ed. 1967.
[60] Si veda Faietti in Ebert-Schifferer, Hermann Fiore, 2011, pp. 23-38. Per una riflessione sul concetto di imitazione in Dürer si veda anche Price, 2004, pp. 68-82.
[61] Per il riepilogo della vicenda bibliografica e attributiva si veda la scheda di catalogo di Marini in Banzato, de Nicolò Salmazo, Spiazzi, 2006, pp. 278-281.
[62] L'esecuzione dell'*Orfeo* a Venezia si rivelerebbe decisiva pe la formazione del giovane Giorgine. Si veda il capitolo 5.
[63] Grote, 1956, p. 46.
[64] Chipps Smith, 2011, pp. 1-49

loro una paternità. Possedeva opere di Schongauer, di maestri tedeschi dei suoi anni e con tutta probabilità opere di provenienza italiana[65]. Il suo interesse per l'acquisto di opere italiane è documentato nei diari del viaggio nei Paesi Bassi, nei quali è raccontato come l'artista utilizzasse i propri soldi e una rete di conoscenze per ricevere stampe e disegni[66]. È da presumere che questa sua predisposizione al collezionismo fosse già in atto all'altezza dei primi *Wanderjahre*. Intorno al 1494 l'attenzione di Dürer nei confronti dell'arte italiana si arricchì della conoscenza dei bulini mantegneschi, nel momento in cui stava sperimentando questo nuovo mezzo incisorio. È lo stesso Dürer a porre l'accento sull'importanza dell'esercizio della copia e del disegno per perfezionare le proprie doti artistiche e per appropriarsi dello stile dei grandi maestri. Egli riuscì a fare propria l'*inventio* mantegnesca rielaborandola con un linguaggio che mantiene i caratteri lineari della grafica nordica, ma che si dimostra più articolato e flessuoso. Dürer è interessato principalmente all'invenzione mantegnesca, tralasciando lo sfondo e adottando il proprio linguaggio grafico. Non solo Mantegna, ma anche Pollaiolo catturò l'attenzione di Dürer: un disegno datato 1495 raffigura uno *studio per il ratto delle Sabine* (Bayonne, Musée Bonnat), che sembra desunto da un perduto prototipo di Pollaiolo (fig. 22). Le incisioni realizzate nel 1496-97 come l'*Ercole* combinano motivi mantegneschi e pollaioleschi per ottenere figure cariche di *pathos*, dalle espressioni e dai movimenti accentuati, ambientate in uno spazio scalato in profondità. Rispetto a questi modelli il suo segno sa conferire pieno risalto plastico e volumetrico, avvicinandosi il più possibile alla *mimesis* della natura. Altre opere sono state individuate come produzioni di questi primi anni italiani. Tra queste, la *Donna nuda di schiena* del 1495 (Louvre, Département des Arts Graphique) (fig. 23), il *Gesù Bambino seduto* (Louvre, Département des Arts Graphique) presumibilmente copia da Lorenzo di Credi[67], firmato e datato 1495 (Parigi, Département des Arts Graphiques) (figg. 29-30), il disegno con *Putti che danzano e suonano* del 1495 (Mosca, Museo Pushkin di Belle Arti) (fig. 31) e il *Foglio di studio con il Ratto d'Europa* dell'Albertina

[65] Si pensi ad esempio al celebre caso del disegno inviatogli da Raffaello. Si veda Nesselrath, 1993, pp. 376-389; Hermann Fiore(b), 2007, pp. 71-79.
[66] Si vedano Lugli, 1995; Hewak, 2009.
[67] Per Ferrari (2013, p. 169) il Bambino è piuttosto accostabile agli studi di Boltraffio degli anni '90 del Quattrocento.

(fig. 32). Vanno inoltre ricordati i disegni di costume: lo *Studio di donna veneziana*[68] (Vienna, Albertina) firmato e datato 1495 (fig. 25), lo *Studio di una donna veneziana e di una donna di Norimberga* (Francoforte, Städel Museumm Graphische Sammlung) (fig. 26), generalmente datato 1495 e interpretato non solo come una rappresentazione di diverse tipologie di abito, ma come un'allegoria delle differenze culturali tra Germania e Italia[69], e il disegno con una giovane donna di Vienna (fig. 24). Anche il disegno di *Granchio* firmato e datato 1495[70] (fig. 21) e il *Leone* di Amburgo (Kunsthalle, Kupferstichkabinett) (fig. 20) recante il monogramma düreriano e la data 1494 sono stati fatti riferire agli anni veneziani[71]. In quest'ultimo disegno è stata letta un'allegoria del leone di san Marco, ma più probabilmente si tratta di un semplice studio, ad esempio per il leone di un san Girolamo, al quale l'artista, come per gli studi di piante e di paesaggio, conferisce un'autonomia creando un disegno rifinito in tutte le sue parti. Dürer, inoltre, sembra aver copiato una parte del dipinto di Gentile Bellini con la *Processione in piazza San Marco*[72] nel disegno con i *Tre orientali* del British Museum (fig. 27). Strauss propose l'esecuzione a Venezia di questo e di altri fogli sulla base delle filigrane presenti sulla carta. Si riferì in particolare ai quattro esemplari della *Passione* dell'Albertina, la *Lamentazione*, il *Martirio di san Sebastiano*, i due grandi *Calvari*[73]. Gli studiosi non furono tutti concordi: Anzelewsky sostenne l'esecuzione veneziana, invece Meder li credette eseguiti dopo la partenza di Dürer da un intagliatore proveniente da Strasburgo, Jacobus Argentoratensis, da identificare con Jacopo da Strasburgo, lo stesso che intagliò il *Trionfo di Cesare* di Benedetto Bordon e forse la celebre veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari. Crawford Luber, infine, trovò

[68] Crawford Luber (2005, p. 58), che non crede al viaggio, sostiene l'ipotesi che Dürer abbia visto un costume alla veneziana direttamente a Norimberga o tramite incisioni, come quelle presenti nel frontespizio del *Die Reise ins heilige Land* di Bernhard von Breydenbach del 1483.
[69] Eser, in Hess, Heser, 2012, pp. 366-367.
[70] Per questo disegno si veda Ackerman, 1981, pp. 291-295.
[71] Crawford Luber (2005, pp- 58-59), anche ammettendo l'autografia düreriana per questi fogli, non vede il motivo per una realizzazione veneziana. Animali di questo tipo erano visibili anche in area nordica, come sarà lo stesso Dürer a raccontare per il leone visto a Ghent nel 1521. Esistevano, inoltre, molte collezioni europee che raccoglievano *naturalia e artificialia*. Si veda Eichberger, 1998, pp. 13-37.
[72] Il dipinto fu portato a termine nel 1496. Grebe (2006) considera questo aspetto un'ulteriore prova della presenza di Dürer a Venezia in quell'anno e non in precedenza (si veda paragrafo precedente). Crawford Luber (2005, p. 57) invece nega ogni tipo di dipendenza tra questo disegno e il dipinto di Gentile Bellini. Le somiglianze non sono così stringenti per la studiosa e se la dipendenza fosse reale significherebbe per Dürer aver avuto accesso alla bottega del pittore veneziano, non essendo il dipinto ancora finito in quel momento. Per le rappresentazioni di Dürer dei costumi orientali si veda anche Raby, 1982.
[73] Si veda Strauss, 1974; Id., 1980, p. 105.

poco affidabile una datazione sulla base delle filigrane anche perché fu lo stesso Dürer a raccontare a Pirckheimer che per lui era più facile acquistare la carta a Norimberga piuttosto che a Venezia[74]. Recentemente Simone Ferrari[75] ha riconosciuto nella *Madonna della Scimmia* una citazione dalla *Madonna con Bambino* di Adrea Solario oggi conservata a Brera, proveniente dalla chiesa di san Pasquale Baylon di Venezia.

Gli anni 1496-1500 videro Dürer all'opera nell'esecuzione delle sue grandiose serie xilografiche, l'*Apocalisse* e la *Grande Passione*, nelle quali è forte l'impatto della cultura italiana soprattutto sotto il profilo spaziale e prospettico. L'artista cominciò a occuparsi dell'ultimo libro del Nuovo Testamento rientrato a Norimberga, dopo aver fondato la propria tipografia. Queste stampe sono innanzitutto innovative per la scala adottata, per la complessità concettuale, per l'unità disegnativa. I fogli raffigurano uno o più episodi riferiti alle visioni profetiche di San Giovanni, con una *mise en image* ricca ma condensata[76]. Nel 1498 Dürer pubblicò due edizioni, in latino e in tedesco, composte di frontespizio e quindici xilografie a piena pagina con testo in due colonne stampato sul verso delle tavole. In questa serie Dürer non soltanto siglò ogni foglio, ma pose orgogliosamente la sua firma nel *colophon*: «Gedrücket zu Nurnberkt durch Albrecht durer, maler, nach Christi geburt MCCCC und darnach im xcviii. Iar.». Negli stessi anni lavorò anche ai primi sette fogli della *Grande Passione*, venduti singolarmente fino al 1510 e poi riuniti in un unico libro con l'aggiunta di altre quattro tavole. A differenza delle xilografie dell'*Apocalisse*, caratterizzate da una forte unità disegnativa, queste stampe dimostrano una maggiore discontinuità stilistica, esito di un'evoluzione nella tecnica: da una linea potentemente espressiva che si staglia con forza sul foglio bianco esaltando il dramma insito nella raffigurazione, Dürer preferì adottare un sistema tonale costruito con sottili ombreggiature ottenute attraverso tratti paralleli, capace di ottenere nonostante la minuzia dei particolare una maggiore unità e armonia nell'insieme[77]. Con la serie della *Vita della Vergine*, eseguita tra il 1500 e il 1505 e completata nel 1510, Dürer mise in scena una rappresentazione più intimista, dal gusto più aneddotico e verso il dettaglio domestico, che si accompagnano

[74] Crawford Luber, 2005, p. 57. La lettera di Dürer a Pirckheimer è quella del 18 agosto 1506 (Fara(a), 2007, pp. 47-48).
[75] Ferrari, 2013, p. 173.
[76] La bibliografia sull'*Apocalisse* è vastissima. Si veda come principale riferimento Strauss, 1980.
[77] Per un discorso sullo stile delle xilografie si veda in particolare Panofsky, 1943, ed. 1967; Zahn-Farrow, 1971; Field 2008, pp. 11-39; Andreoli, 2010.

a un segno di contorno più marcato e a una scala tonale accuratamente modulata. Sono questi gli anni in cui Dürer giunse inoltre a padroneggiare pienamente l'uso della prospettiva lineare, attraverso le fantasiose strutture e scorci architettonici inseriti in questi fogli, risultato di una progressiva emancipazione da Schongauer, del quale si riconoscono i modelli, a favore di una riflessione sull'arte italiana.

4.1.5 GLI ACQUERELLI DI PAESAGGIO: PROBLEMI DI DATAZIONE

Gli acquerelli di paesaggio sono una delle invenzioni più straordinarie del maestro, per l'utilizzo della tecnica dell'acquerello su carta, per la tipologia del soggetto e per la loro misteriosa funzione[78]. Fin dalle prime monografie è stata riconosciuta la particolarità di questi fogli, progressivamente restituiti all'artista attraverso una serie di interventi che si susseguirono dalla fine degli anni '80 del XIX secolo[79]. Si deve per prima cosa avvertire che nessuno degli acquerelli è stato datato da Dürer e nella maggior parte dei casi la firma con il monogramma non è autografa. Autentiche appaiono invece le iscrizioni che fungono da titolo e da descrizione di quanto raffigurato. La paternità a Dürer è stata costruita quindi attraverso l'analisi delle iscrizioni, della provenienza collezionistica e dello stile. È soprattutto dall'apparizione del saggio di Hoeniger[80] sulla rivista *Der Schlern* che si cercò di interpretare questi acquerelli come una sorta di diario di viaggio per ricostruire le tappe del percorso compiuto dall'artista durante la sua discesa dalle Alpi. Nello stesso anno apparirono una serie di articoli a cura di Pappenheim[81] e di Antonio Rusconi[82], tra il 1936 e il 1938 Winkler[83] pubblicò in tre tomi la prima opera completa dedicata ai disegni di Albrecht Dürer. Tutti questi interventi condividevano l'interpretazione in base alla quale gli acquerelli rappresentano in maniera topograficamente esatta i luoghi visti da Dürer durante il

[78] Una riproduzione di tutti gli acquerelli di Dürer si trova in Moser, 2003.
[79] La bibliografia più antica è ricostruita da Pappenheim nell'articolo sugli acquerelli del 1936, pp. 35-90, al quale si rimanda. Si veda anche Pappenheim, 1939.
[80] Hoeniger, 1936, pp. 191-197.
[81] Pappenheim, 1936, pp. 35-90.
[82] Rusconi, 1936, pp. 121-137.
[83] Winkler, 1936-1938.

viaggio in l'Italia, perché in questi fogli è possibile riconoscere località precise e definite della Germania e delle Alpi italiane. L'articolo di Pappenheim ha il merito di ricostruire il progressivo formarsi del *corpus* di acquerelli attribuibili al maestro e il loro avvicinamento a luoghi reali e facilmente identificabili.

Dopo questo primo momento incentrato sul valore topografico dei disegni, la critica cominciò a ragionare sulla datazione dei fogli, da far quadrare all'interno degli spostamenti düreriani. Il primo a muoversi in questo verso fu il già citato Winkler che creò una successione cronologica dei disegni distribuendoli lungo il viaggio di andata e ritorno in occasione del primo soggiorno italiano del 1494-95: i disegni andavano tutti collocati all'altezza del primo viaggio. Questa idea, ripresa con decisione da Kochatsky[84], ha trovato grande accoglimento nell'ambito degli studi düreriani. Kochatzky ordinò gli acquerelli dividendoli in tre gruppi: le prime vedute realizzate in patria, anteriori al contatto con la cultura italiana, quelle realizzate dopo le conquiste acquisite durante il soggiorno, e un gruppo di disegni di rocce da mettere in relazione con la conoscenza delle sperimentazioni leonardesche. In conformità con queste osservazioni, occorsero diversi tentativi di conferire un ordine e una data ai fogli, fermo restando l'itinerario di viaggio. Per Rebel, ripreso da Baldescu[85], le strade seguite da Dürer si possono riconoscere seguendo la carta itineraria del medico Erhardt Etzlaub del 1492, nella quale sono indicate le località di passaggio e le distanze tra una e l'altra. Già Koschatzky[86] aveva fornito una lettura precisa degli spostamenti del pittore, stabilendo che un viaggiatore impiegava generalmente due settimane da Norimberga a Venezia. È stato così individuato un primo gruppo comprendente il perduto foglio con *"Sant Johans Kircke"*, *Chiesa e cimitero di san Giovanni* (Brema, Kunsthalle)[87] (fig. 33) e il *"Trotszich müll"*, *Il Mulino per la trafilatura* del Kupferstichkabinett di Berlino, (fig. 34). Questi fogli sono stati datati in realtà in maniera differente. Secondo una prima ipotesi mantenuta, tra gli altri, da Hermann Fiore e Piel[88], Dürer realizzò questi disegni durante o appena dopo il suo periodo di formazione nella bottega di Wolgemut, in ogni caso prima della partenza per i viaggi

[84] Kochatsky, 1971.
[85] Baldescu, 2011, pp. 86-102.
[86] Kochatsky, 1971.
[87] Il gruppo di acquerelli di Dürer conservati presso la collezione di Brema sono stati perduti durante la guerra. Si veda Röver-Kann, von Miller, 2012.
[88] Hermann Fiore(b), 1972; Piel, 1992.

di formazione (1490). La seconda ipotesi colloca l'esecuzione tra la Pentecoste e l'autunno 1494, appena prima di partire alla volta di Venezia[89]. Circa una datazione prima del 1490 si erano già espressi i Tietze[90] e Panofsky[91]. Lo studioso in particolare inseriva questi disegni all'interno della tradizione pittorica tedesca, nello specifico norimberghese, confrontandoli con le opere di Hans Pleydenwurff e Michael Wolgemut. Per la realizzazione degli sfondi dei dipinti questi artisti si esercitavano realizzando disegni acquerellati con colori opachi e scuri, come dimostrato dal foglio raffigurante una città vicino al lago datato intorno al 1460, conservato presso la Graphische Sammlung di Erlangen (fig. 35). Altri esempi simili si trovano nelle raccolte grafiche di Norimberga e Amburgo, nell'ambito della bottega di Katzheimer e del maestro L.Cz (fig. 36), negli anno ottanta del XV secolo. Le prime prove di Dürer possono essere interpretate come un riflesso di questa tradizione. Questi due disegni sono accostati l'uno all'altro anche per le dimensioni, lo stesso uso della luce e di una prospettiva centrale. Interessante è rilevare che nel foglio di Brema l'incisore stava già cominciando a sperimentare una forma di prospettiva atmosferica, digradando e sfumando gli elementi in secondo piano. Nel 1494 dovrebbero collocarsi anche gli studi di albero: i perduti *Tre tigli* di Brema (fig. 37) e il *Tiglio sul bastione* di Rotterdam (fig. 38). Questi due fogli costituiscono i primi studi autonomi di alberi della pittura tedesca, destinati a influenzare Altdorfer e gli artisti danubiani.

Un secondo gruppo di acquerelli fu datato in relazione al viaggio in Italia, quindi tra il settembre 1494 e il febbraio-marzo del 1495. Il percorso intrapreso da Dürer seguiva la via che da Norimberga giungeva a Innsbruck passando per Schwabach, Roth, Weissenburg, Monheim, Donauwörth, Augsbourg, Landsberg am Lech, Schongau, Oberammergau, Partenkirchen, Mittenwald, Scharnitz, Seefeld e Zirl[92]. Difficile stabilire quali disegni siano stati eseguiti all'andata e quali al ritorno. Il discrimine tra i due gruppi sta nella possibile influenza esercitata dalla pittura italiana. Di sicuro, rispetto alle prove precedenti, Dürer acquisì una diversa dimestichezza nella rappresentazione del paesaggio, guardato con occhi nuovi, più attenti al dato

[89] Questa ipotesi è stata sostenuta in particolare da Winkler, 1929, Koschatzky, 1971, Strauss, 1974 e Mende, 2000.
[90] Tietze, Tietze Conrat, 1928-1938, I.
[91] Panosfky, 1943, ed. 1967.
[92] Rebel (1996, p. 79) che riprende Flechsig, 1928-1931, I, pp. 153-156.

fenomenico. A Innsbruck deve aver sostato qualche giorno[93], realizzando le tre vedute di cui si è parlato, che si caratterizzano per un'attenzione ai dettagli architettonici e per la particolare scelta di diversi punti di vista (figg. 39-41). L'uso dei colori e delle luci permette all'artista di dare una risposta nuova alla rappresentazione di città. La *Veduta di Innsbruck da nord* (Vienna, Albertina, inv. n. 3056) (fig. 39), prima della proposta di collocarla tra il 1496 e il 1497, è stata datata sia al viaggio di andata sia durante il viaggio di ritorno, perché la neve sulle montagne o gli alberi frondosi non sono elementi sufficienti per esprimere una datazione univoca. Questa veduta in qualche modo viene a collegarsi con le immagini della *Cronaca di Norimberga* soprattutto per quanto riguarda la composizione. Da Innsbruck egli proseguì per Matrei verso il Brennero, passando attraverso colli e montagne che devono aver solleticato la sua fantasia e la curiosità nei confronti dello studio della natura, ora rivolto alle conformazioni rocciose, alle silhouette dei monti, ai colori della montagna. Le successive tappe nella "Welschland" furono con tutta probabilità Sterzing, Brixen, Klausen, Bozen, Branzoll-Säben, Neumarkt, Salurn. Il passaggio per Klausen è testimoniato dalla veduta inserita nell'incisione nota come *Grande Fortuna* o *Nemesi* del 1503, che potrebbe derivare da un perduto acquerello (figg 42-43.)[94]. La tappa successiva a Salurn dovrebbe essere stata Trento, città della quale Dürer ha lasciato tre acquerelli che attestano la sua sosta[95]: *"Trint perg"*, *Dosso di Trento* (Brema, Kunsthalle), *"Tryt"*, *Veduta di Trento da Nord* (Brema, Kunsthalle) e *"Trint"*, *Veduta del castello di Trento* (Londra, British Museum) (figg. 47-49). Tuttavia la critica non ha trovato un punto d'accordo nel stabilire se il maestro si sia fermato in città all'andata o al ritorno dal viaggio per via di un altro gruppo di acquerelli datati in genere nel 1494[96], nei quali è stata riconosciuta la raffigurazione di alcune località della Val Cembra, nelle vicinanze di Segonzano, raggiungibile solo prendendo una strada che scendeva verso ovest prima di giungere a Trento. Gli acquerelli della Val Cembra sono: *"Welsch Schlos" Veduta del Castello di Segonzano* (Berlino Kupferstichkabinett),

[93] In quel momento a Innsbruck risiedeva Peter Rummel, un parente della moglie Agnes, al quale Dürer potrebbe aver fatto visita (Rebel, 1996, p. 79).
[94] L'identificazione risale a Haendecke, 1899.
[95] Questi acquerelli sono stati studiati in particolare da Alberti, 1898. La storia collezionistica è stata ricostruita da Koschatzy (1971): fino al 1588, quando entrarono nella collezione di Rodolfo II, erano in mano a privati.
[96] Rusconi, 1936, pp. 121-137; Hoeniger, 1936, pp. 191-196; Peppenheim, 1939; Id., 1940, pp. 237-244; Passamani, 1964, pp. 2-8; Leber, 1988; Passamani, 1997, pp. 9-34; Id., 2002, pp. 11-21.

Castello di Segonzano in val di Cembra (Brema Kunsthalle), *Gruppo di alberi* (Berlino, Kupferstichkabinett)[97] (figg. 44-46). Per queste ragioni si è creduto che gli acquerelli trentini siano stati realizzati nella primavera del 1495[98]. I motivi per i quali Dürer avrebbe dovuto cambiare rotta furono ipotizzati per primo da Hoeniger[99] che pensava di aver trovato la soluzione in una cronaca degli archivi di Bolzano. Il 24 ottobre un'alluvione aveva reso inaccessibile il passo per giungere a Trento, costringendo necessariamente i viaggiatori a proseguire per una diversa rotta che attraverso Segonzano permetteva di giungere a Pergine e poi di seguire il Brenta in direzione di Padova. Strieder ipotizzò un cambio di rotta anche a causa dei movimenti di truppe connessi all'invasione italiana di Carlo VIII di Francia[100]. Va ricordata anche l'opinione di Braunfels che sosteneva che Dürer si fosse recato a Segonzano ospite del feudatario Georg von Ebenstein per recapitargli una lettera su incarico di Sigmund, Graf von Tirol, der Herzog von Innsbruck[101]. Si tratta in entrambi i casi di ipotesi non verificabili. Delle vedute realizzate a Trento, una è la rappresentazione della città presa da Nord (fig. 48), che dichiara l'interesse nel raffigurare l'Adige e nel ritrarre la città in un momento di potenziamento economico e urbano. Trento era una città in contatto con l'impero, Dürer verosimilmente alloggiò nella contrada dei tedeschi, dove si trovavano le osterie che ospitavano i forestieri. La veduta del castello del Buonconsiglio è realizzata adottando un punto di vista molto ravvicinato e prestando attenzione alle murature, precoce interesse dell'artista (fig. 49). Difficile poi stabilire se Dürer giunse a Venezia passando per Feltre e Treviso o per Padova.

Si crede che per il viaggio di ritorno l'artista modificò il suo percorso, risalendo per Verona e Arco lungo il Garda. Si è anche pensato che avrebbe potuto deviare per raggiungere l'amico Pirckheimer che aveva studiato a Padova e a Pavia, per fare il viaggio di ritorno insieme. Per Koschatzky in questo momento si collocano il *"Welsh pirg"*, *Passaggio tra le Alpi* (Oxford, Ashmolean Museum) (fig. 50) e *"Fenedier Klausen"*,

[97] A questo gruppo Röver-Kann, Von Muller (2012, p. 41) aggiungono anche il foglio di Oxford noto come *Welsch Pirg*, in genere collocato durante il viaggio di ritorno.
[98] Di questa idea sono in particolare Pappenheim, 1936; Panofsky, 1943, ed. 1967, Röver-Kann, von Muller, 2012.
[99] Hoeniger, 1936, pp. 191-197.
[100] Strieder, 1989, ed. 1992.
[101] Braunfels, 1964, pp. 7-14.

Veduta di Arco (Parigi, Louvre) (fig. 51)[102]. Dürer, come appurato da Rusconi, creò delle vedute "artificiali" fondendo punti di vista diversi e inscenando delle panoramiche. Non si tratta quindi di semplici schizzi che ritraggono il paesaggio, ma di veri e propri dipinti paesaggistici di potente modernità. Inoltre, approfondì lo studio delle pareti e delle conformazioni rocciose in un gruppo di fogli datati nel 1495: le due perdute cave di pietra di Brema (figg. 53, 57), i due fogli della Bilioteca Ambrosiana *Rovina tra le Alpi* e *Cava di pietra* (figg. 54-55), il disegno del Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 56) e quello del British Museum (figg. 58). In questo momento è stato inserito anche l'acquerello dell'Escorial raffigurante *Un strada del Brennero* (fig. 59). Tornato in patria, il maestro realizzò le perdute *"Nörnperg"*, *Veduta di Norimberga da sud* e *Veduta del villaggio di Kalchreuth*[103] di Brema (figg. 60-61) e la *Vallata di Kalchreuth* di Berlino (fig. 62), datate approssimativamente tra il 1495 e il 1500. Agli stessi anni sono riferiti anche il *"Weier hause"*, *Casa vicino uno stagno*[104] e lo *Stagno nel bosco* di Londra (figg. 63-64), insieme con il "*Weyden mull"*, *Mulino sul fiume* di Parigi (fig. 65).

Da questa storia degli acquerelli si ricava la propensione della critica di datarli principalmente nell'ambito del primo soggiorno, confermando l'*auctoritas* di Winkler e Koschatzky, limitandosi a precisazioni sull'esecuzione prima o dopo il soggiorno in laguna. Quasi del tutto inosservato è stato un contributo di Kristina Hermann Fiore del 1972 [105]. La studiosa sviluppò le proprie riflessioni dall'importantissima mostra düreriana tenutasi a Norimberga l'anno precedente, che aveva offerto agli studiosi la possibilità di vedere affrontati la gran parte degli acquerelli. Impossibile, in tale occasione, non notare le sorprendenti differenze nel *modus operandi* dell'artista, nell'utilizzo del disegno e del colore. Si tratta di elementi decisivi per analizzare queste straordinarie prove, che la studiosa confrontò non soltanto con l'opera grafica, ma specialmente con i dipinti, dimostrando le affinità con l'evoluzione della tecnica pittorica di Dürer, soprattutto in concomitanza con il primo viaggio in Italia che costituisce un momento di svolta decisivo per la carriera del maestro tedesco. Hermann Fiore ricordava che un contributo importante in questo

[102] Thürlemann, 2002, pp. 9-18.
[103] Il villaggio di Kalchreuth si trovava a circa quattordici chilometri a nordovest rispetto Norimberga.
[104] Identificato da Koschatzky, 1971, n. 25 attraverso Zink, 1949, p. 41; Bartrum, 2002, n. 193.
[105] Hermann Fiore(b), 1972, pp. 122-142.

campo di indagine era stato offerto dal già citato lavoro di Friedrich Winkler[106], il quale aveva fornito un nuovo ordinamento cronologico dei disegni, prima dalle datazioni molto differenti tra loro[107]. Come ricordato, Winkler collocava tutti i fogli all'altezza del primo soggiorno, datandoli tra il 1494 e massimo il 1501/02, cercando di creare delle distinzioni tra i più antichi e quelli invece realizzati durante il ritorno dal viaggio, ricchi di nuove suggestioni e più maturi dal punto di vista tecnico-pittorico. L'attenzione, si ricorda, era anche rivolta alle condizioni atmosferiche e ai dati ambientali per cercare di ricavare elementi utili per collocare gli acquerelli nel periodo invernale oppure estivo. Anche per la studiosa il primo viaggio in Italia diventa un discrimine, perché gli acquerelli realizzati dopo il soggiorno esibiscono una tavolozza schiarita dalla gamma cromatica rinnovata e l'uso di una tecnica che procede per velature dai chiari agli scuri e viceversa[108]. L'ipotesi più interessante proposta dalla studiosa è che la vera rivoluzione per tecnica e composizione occorra, tuttavia, all'altezza del secondo soggiorno nel 1506. A sostegno di questa tesi si soffermò sul trattamento degli alberi presenti nel paesaggio sullo sfondo della *Festa del Rosario* (fig. 67), che si dimostra molto diverso rispetto alle opere precedenti, come ad esempio nel *Ritratto di Osvolt Krel* (fig. 68), avvicinandosi piuttosto al disegno d'albero dell'Ambrosiana che la studiosa data ugualmente nel 1506 (fig. 69). In questo foglio la chioma è costruita per trasparenze e la studiosa ipotizza un legame con le teorie leonardesche. Un disegno che quindi costituirebbe un nuovo punto di svolta per l'artista. Nel già citato articolo del 1979, Alastair Smith trovava convincente questo tentativo di Hermann Fiore di postdatare alcuni acquerelli, un'operazione riconfermata dalla studiosa nella mostra di Vienna del 2003[109], nella quale giunse alla conclusione di collocare l'esecuzione di alcuni fogli all'altezza del secondo soggiorno, lungo la strada di ritorno da Venezia a Norimberga nel 1507. È questo il caso dell'acquerello noto come *Weidenmühle* di Parigi. (fig. 65) Rispetto alle prime prove, diversa è la concezione del paesaggio, ora considerato in quanto tale, e soprattutto modificata per la studiosa è la luce. Mentre negli acquerelli *Casa nello stagno e Stagno nel bosco* (figg. 63-64) la luminosità dell'orizzonte risplende in strisce gialle e rosse, simili allo sfondo che si

[106] Winkler, 1936.
[107] Si veda Kochatsky (1971) per il riepilogo delle vicenda critica fino a quel momento.
[108] Per la tecnica degli acquerelli si veda Piel, 1983.
[109] Hermann Fiore, 2003, pp. 27-44.

apre alle spalle del *san Girolamo* della National Gallery di Londra, per la prima volta nel foglio parigino la luce diventa un fattore dinamico della composizione, coinvolgendo tutte le superfici, con conseguenze nella rappresentazione del cielo e della terra, dei riflessi sull'acqua, delle chiome degli alberi. Quest'acquerello può essere considerato un inno alla bellezza di un paesaggio d'acqua e delle sue rifrazioni luminose. La stessa orchestrazione luministica e il fasto cromatico si ritrovano nei dipinti realizzati da Dürer tra il 1507 e il 1511, dopo il soggiorno veneziano e l'incontro con la cromia veneta. A favore di una datazione *post* 1507[110] concorre anche l'osservazione del trattamento del fogliame degli alberi (fig. 70). Questi sono molto simili al gruppo sulla destra dell'altare Landauer di Vienna (fig. 72) e si avvicinano al trattamento del fogliame dell'acquerello della Biblioteca Ambrosiana (fig. 71). In questi alberi è evidente la riflessione dell'artista sull'effetto dell'aria che attraversa la chioma verde e dorata, la cosiddetta *trasforazione* leonardesca, un notevole salto in avanti rispetto alle sperimentazioni dei disegni con il *Tiglio sul bastione* di Rotterdam e con lo *Studio di tre alberi* di Brema (figg. 73-74). Alla postdatazione di questo acquerello è favorevole anche Alessandro Ballarin che, di contro all'opinione della critica contemporanea, è convinto che Dürer abbia realizzato alcuni acquerelli di paesaggio anche all'altezza del secondo soggiorno. Lo splendido tramonto che caratterizza il foglio parigino si discosta dalle opere realizzate da Dürer entro la fine del secolo, come ad esempio il paesaggio che si trova sullo sfondo del *Compianto* Grimm di Monaco del 1500 circa (fig. 75). Confrontato anche con la *Madonna con il Bambino in un paesaggio* di Coburg (fig. 78) e con gli scorci paesaggistici alle spalle dei ritratti dei Tucher (fig. 77) e dell'*Autoritratto* del Prado (fig. 79), la concezione dell'immagine acquista una sorprendente apertura. Il paesaggio non s'inerpica verso l'alto, ma si allontana ampliandosi in lontananza per offrire allo sguardo una vallata tutta in luce[111]. È una concezione anticipatrice del paesaggio dell'altare viennese, caratterizzato dall'idea assolutamente nuova di creare una veduta di mare (figg. 80-82). Un paesaggio che digrada in lontananza attraverso un'idea di spazio e di atmosfera si trova anche

[110] Così anche Strieder, 1981 e Mende, 2000.

[111] Ci sono stati anche tentativi da parte della critica di mettere in relazione questo acquerello al paesaggio della *Festa del Rosario,* considerandolo il punto di partenza per la realizzazione dello sfondo del dipinto. Anche se realizzato all'altezza del secondo soggiorno, l'acquerello sarebbe tuttavia antecedente l'arrivo in laguna. Si veda Grossmann, 2012, pp. 223-225.

nell'altare Heller del 1509 (fig. 83), noto tramite una copia[112], a sostegno di una riflessione che l'artista compie sul paesaggio alla metà del primo decennio del secolo. Allo stesso modo innovativo potrebbe apparire l'acquerello con la *Veduta di Trento da Nord* (fig. 84). L'impaginato del paesaggio si discosta da quello dell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi (fig. 86), che offre un ancoraggio al 1504 e che si dimostra più vicina al *Compianto* di Monaco (fig. 85) piuttosto che alla *Festa del Rosario* (fig. 87). Sembra dunque essere la pala di Praga a costituire il discrimine tra un prima e un dopo. Nel *Compianto* il paesaggio è costruito in altezza blocco su blocco con nitidezza grafica, mancando ancora del tutto quella volumetria e quella sfocatura atmosferica della *Festa del Rosario*. L'evoluzione della rappresentazione del paesaggio non fu interrotta dunque entro il XV secolo: Dürer non abbandonò questo campo di indagine, in pittura come nell'incisione. Anzi, il momento di massima riflessione sull'acquerello di paesaggio si colloca all'altezza del secondo soggiorno veneziano, quando gli studi preparatori per la *Festa del Rosario* e l'esecuzione del dipinto dichiarano un'importante coinvolgimento dell'artista nei temi della luce e del colore, in gara con i contemporanei veneziani.

La postdatazione di alcuni acquerelli era stata suggerita anche da Hermann Beenken in un poco citato articolo del 1936[113], nel quale riconosceva la differenza tra le prime prove del maestro e un gruppo di disegni che sarebbe stato più giusto datare dopo il 1503, tra 1505 e 1507. Lo studioso posticipa al 1505 la *Veduta di Arco* di Parigi (fig. 88) per il trattamento luminoso e la cromia, differenti rispetto agli altri fogli. Per Beenken il discrimine sembra essere il nuovo modo di affrontare la rappresentazione del paesaggio attraverso il trattamento luministico e coloristico, che ora tende a concentrarsi maggiormente sulla resa atmosferica e sulle variazioni prospettiche per creare un'illusione di profondità e di spazio molto più accentuata. Le considerazioni dello studioso tengono presente anche le condizioni metereologiche cui il disegno sembra alludere, ritenendo impossibile inserirlo nell'itinerario di viaggio degli anni 1494-95. Per Beenken anche il disegno cosiddetto *Welsch Pirg* di Oxford va spostato intorno al 1505 (fig. 89). Nella costruzione spaziale egli coglie delle analogie con alcune xilografie della *Vita della Vergine*. Panofsky aveva considerato questo foglio una veduta panoramica e cosmica, un disegno che ha come soggetto il movimento e il

[112] Si veda Anzelewsky, 1991, I, pp. 222-228.
[113] Beenken, 1936, pp. 91-126.

respiro della terra[114], un foglio che consente di azzardare un richiamo alle sperimentazioni di Cézanne. Chi aveva negato l'esistenza del primo viaggio non trovava impedimenti allo spostamento dei fogli al secondo soggiorno. È questo il caso di Ephrussi, del già ricordato Smith e di Crawford Luber[115]. La studiosa in particolare ribadì che la datazione degli acquerelli non è mai stata soddisfacente, che è difficile riconoscervi uno sviluppo stilistico che permetta di ancorarli in un preciso momento della carriera dell'artista e che la critica non ha speso troppe parole nel confronto tra questi fogli e l'opera pittorica. Crawford Luber si propose pertanto di analizzare la tecnica dei fogli mettendoli a confronto con le opere veneziane di Dürer del secondo soggiorno, sopratutto con la *Festa del Rosario*. Il già citato foglio di Oxford (fig. 89) per la studiosa è l'esempio più evidente della sperimentazione sulle interferenze della luce naturale e atmosferica sul colore, che accomuna l'acquerello al disegno preparatorio del piviale del papa nella pala di san Bartolomeo (fig. 90). L'evoluzione compiuta dall'artista è da una concezione più grafica del paesaggio, tipica delle opere giovanili e dei primi acquerelli[116], verso una visione pittorica dello spazio. Il paesaggio sullo sfondo della pala veneziana, se confrontato con quello della tavola degli Uffizi, si distingue non a livello tipologico o disegnativo, ma pittorico: attraverso il colore l'artista crea l'impressione di un paesaggio che si allontana nella distanza, alle spalle del suo autoritratto.

I tentativi della critica di individuare delle prove che permettessero di ancorare gli acquerelli a una datazione più precisa, hanno avuto come conseguenza lo slittamento in avanti della cronologia. Questo è accaduto per gli acquerelli dell'Albertina raffiguranti Innsbruck, come si è visto spostati al 1496-97, e per la *Veduta del Villaggio di Kalchreuth* di Brema (fig. 91). Questo foglio ha avuto una datazione incerta oscillante tra il 1496 e il 1520. Le osservazioni di Freiherr Haller in occasione della mostra di Vienna del 2003 hanno portato a un assestamento tra il 1497 e il 1505[117]. Il disegno sembra essere stato realizzato usando come punto di osservazione la finestra del castello Haller, proprietà di Wolf Haller, committente della *Madonna* della National Gallery di Washington. Wolf Haller fu ospite presso il castello

[114] Panofsky, 1943, ed. 1967.
[115] Ephrussi, 1882; Smith, 1979; Crawford Luber 2005.
[116] Si intende quelli realizzati nei dintorni di Norimberga e a Innsbruck.
[117] Si veda Hermann Fiore, 2003, p. 39.

fino al 1505, quindi l'acquerello deve essere stato eseguito entro questa data. Confrontando il disegno con il retro del dipinto di Washington (databile intorno al 1498) raffigurante *Loth e le sue figlie* (fig. 92) e con il brano di paesaggio dell'*Autoritratto* del Prado dello stesso momento, Hermann Fiore riscontrò differenze soprattutto nel tono dei colori. Intorno al 1500 Dürer utilizzava una gamma cromatica opaca, come nella serie di ritratti dei membri della famiglia Tucher, mentre l'acquerello possiede un carattere particolarmente luminoso e trasparente, dovuto a una luce che sembra filtrare attraverso un cielo nuvoloso. Il confronto rende difficilmente accettabile per questo acquerello una datazione prima del 1500. Esso, insieme alla sua variante conservata a Berlino (fig. 94), rappresenta quella concezione compositiva del paesaggio che anticipa anche in questo caso le soluzioni dell'altare Landauer del 1511 (fig. 93), dell'incisione con la *Melanconia I* del 1514 e dell'incisione *Paesaggio con cannone* del 1518[118]. Nel foglio di Berlino l'artista utilizza un formato allungato per facilitare la ritmica modulazione dei monti. Per questi acquerelli è particolarmente valida l'opinione espressa da Panofsky: «Dürer ha conquistato un concetto di Panorama, che ha spinto fino a un'interpretazione cosmica dello "scenarismo"», Dürer ha ritratto la "vita" del paesaggio come scopo della rappresentazione.

Osservando con attenzione gli acquerelli si possono fare alcune osservazioni a favore di una datazione alternativa rispetto a quella tradizionale. Innanzitutto la dimensione e la tipologia di carta usata è differente. Va quindi supposto che l'artista non avesse un unico *album* di lavoro, constatazione che permette di mantenere aperta l'ipotesi di un'esecuzione in tempi e luoghi diversi. Dürer utilizzò una tecnica, l'acquerello, già in uso presso gli artisti soprattutto nei libri di modelli e studi dal vero per la rappresentazione di animali e piante. L'innovazione del maestro è la scelta del soggetto, il paesaggio nel pieno senso del termine. Egli eleva a opera d'arte una forma di rappresentazione che fino a quel momento era adottata soltanto nel campo della cartografia e della topografia. Va ricordato che la tecnica ad acquerello è utilizzata da Dürer anche in altre occasioni. In primo luogo nel citato *Studio di panneggio della veste del papa* per la pala di san Bartolomeo del 1506, nel *Leone* dell'Albertina (W. 780/81) del 1521 e nel cosiddetto *Traumgesicht* del 1525 (Vienna,

[118] Strieder, 1981, pp. 210-211 propone per questi acquerelli la datazione 1516-20.

Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, W. 944). Lo studio per il panneggio dell'Albertina lascia supporre che durante il secondo soggiorno l'artista utilizzasse con disinvoltura questa tecnica e che verosimilmente avesse eseguito altri disegni di questo tipo andati perduti. Il disegno preparatorio per la *Festa* è preceduto dai numerosi studi ad acquerello raffiguranti dettagli di piante, fiori e animali eseguiti nell'anno 1503[119]. La scelta di intensificare l'esercizio della rappresentazione della natura è da collegare a suggestioni leonardesche e l'acquerello doveva essere una tecnica congeniale all'artista per questo tipo di indagine.

L'artista partì dunque da una rappresentazione più statica, in linea con la tradizione nordica, realizzando vedute di paesaggi con edifici che facilmente potrebbero essere dei fondali per dipinti o incisioni, ma mentre attraversava le Alpi qualcosa cambiò, nella tecnica, nel colore e nell'idea di paesaggio. Queste immagini sembrano delle impressioni, un tentativo di fissare una particolare situazione atmosferica, una tipologia morfologica, un'istantanea immagine della natura, vista non necessariamente con occhi topografici. L'artista lasciò riconoscibile la zona ma spesso creò una panoramica più ampia, unì visioni da diversi punti di vista, giocò con la rotazione. Dürer non volle creare una veduta fotografica ma intese sperimentare il paesaggio, i suoi colori, la sua luce, il suo variare in base alle condizioni atmosferiche. Pur non conoscendo oggi lo scopo preciso di questi fogli se ne può riconoscere l'utilizzo in alcune incisioni e xilografie, che misero in circolazione un nuovo modo di vedere la natura e il paesaggio, di costruirlo e di concedergli spazio all'interno dell'opera. Ipotizzare che l'artista inizialmente realizzi questi disegni nell'ambito di un'impresa finalizzata a ritrarre il paesaggio, la città e i confini per una pubblicazione illustrata[120], non impedisce di valutare il salto di qualità compiuto da Dürer rispetto alla tradizione non solo nordica, ma anche italiana, con la quale venne a confrontarsi. Da un punto di vista coloristico gli acquerelli si caratterizzano per quella che può essere definita una violenza cromatica. I colori di Dürer, dall'accento quasi *fauve*, tendono a essere espressivi e allo stesso tempo molto naturalistici, in grado di

[119] Si veda Romer, 2003.

[120] L'ipotesi è stata formulata nel catalogo della mostra di Norimberga del 2012, constatando che i disegni presentano delle iscrizioni sommarie sul luogo rappresentato che generalmente indicano territori di confine tra l'Impero e l'Italia (Robert, 2012, pp. 65-77; si veda anche Hess, 2012, pp. 117-131).

trasmettere la verità del brano di paesaggio rappresentato. La disomogeneità dello stile, inteso come concezione spaziale e luministica, meglio si comprende se si distribuisce l'esecuzione lungo gli anni, in parallelo all'evoluzione pittorica dell'artista maturata in seno alle suggestioni esterne, leonardesche e veneziane.

4.2 IL SECONDO VIAGGIO

La principale testimonianza del secondo soggiorno italiano di Dürer sono le lettere scritte da Venezia all'amico umanista Willibald Pirckheimer. Le lettere oggi note sono dieci, datate dal 6 gennaio 1506 al 13 ottobre 1506[121]. In questi mesi Dürer è documentato con certezza a Venezia. Per definire gli estremi cronologici del soggiorno si utilizza l'indicazione ricavata da un esemplare degli *Elementa* di Euclide edito a Venezia nel novembre 1505 recante una nota di possesso nel frontespizio che recita: «questo libro ho comprato a Venezia per un ducato nell'anno 1507»[122]. Ai primi di febbraio si sa che l'artista è di nuovo in patria, prima ad Augusta, dove si ferma presso l'amico Konrad Fuchs[123], poi a Norimberga. Dürer quindi soggiornò nella città lagunare fino ai primi di febbraio del 1507. Più difficile stabilire quando vi sia giunto con esattezza. La critica ha collocato il suo arrivo nell'autunno del 1505. In quest'anno l'artista datò tre disegni di ritratti di contadini (figg. 146, 147), uno in particolare raffigurante una contadina della Carinzia[124] (fig. 145), regione che deve aver

[121] Le lettere furono pubblicate per la prima volta da Christoph Gottlieb von Murr nel 1781. L'edizione critica di riferimento, che offre un ottimo commento e il riepilogo delle edizioni precedenti, è quella di Rupprich, 1956-1969, I, pp. 39-60. Va ricordata anche la trasposizione in tedesco moderno con commento di Thausing (1872, pp. 3-22). Tra le edizioni in altre lingue vanno segnalate quella inglese di Conway (1889, pp. 47-59), quella francese di Vaisse (1964, pp. 58-83) e quella italiana a cura di Fara(a), 2007.

[122] «A.D. /Dz puch hab Ich / zw Venedich vm / ein Dugatn kawft / Im 1507 jor / albrecht Dürer». L'opera fu stampata a Venezia nel 1505 per la cura di Bartolomeo Zamberto. Il volume con la nota manoscritta di Dürer è conservato presso le Herzoglichen Bibliothek di Wolfenbüttel. Si veda la scheda in Schauerte, 2003, n. 130.

[123] L'informazione si ricava da una lettera datata 12 o 16 febbraio 1507 che Konrad Fuchs inviò a Pirckheimer (Rupprich, 1956-1969, I p. 253). La presenza di Dürer ad Augusta è importante anche per determinare le modalità di commissione della Tomba Fugger (Bushart, 1994).

[124] Il disegno a penna e inchiostro marrone acquerellato è conservato al British Museum (W. 375). Reca in basso il monogramma düreriano, la data 1505 e l'iscrizione *Vna vilana Windisch*. La *Windish Mark* era

attraversato per scendere verso la laguna, sebbene alcuni sostengano che Dürer possa aver eseguito tale ritratto una volta arrivato nella cosmopolita Venezia. Dello stesso anno è anche il ritratto dell'attraente *Giovane Veneziana* di Vienna, culmine delle tendenze "venezianneggianti" (fig. 212). In realtà non c'è certezza nel stabilire la partenza dell'artista nell'autunno di quell'anno, rimanendo aperta la possibilità che egli possa aver lasciato la città natale anche prima. Due informazioni sono utili per cercare di collocare con la maggior precisione possibile il momento della partenza. In primo luogo va tenuto in considerazione lo scoppio della peste a Norimberga, una delle cause di allontanamento dalla città[125]. L'epidemia si fa sentire forte in estate, nell'agosto del 1505, ma i primi focolai sembrano essersi manifestati già in precedenza, al più tardi dal luglio di quell'anno[126]. Dürer realizzò un bellissimo disegno datato 1505 raffigurante la *Morte a cavallo* che allude chiaramente all'epidemia che colpì la sua città (fig. 144). In secondo luogo, nella prima lettera da Venezia del 6 gennaio, Dürer fa riferimento a una fiera alla quale la moglie avrebbe preso parte da sola, facendo le veci del marito, che era quindi già partito. Si tratta dell'annuale fiera di Francoforte che aveva luogo tra il 15 agosto e l'8 settembre. Dürer aveva lasciato dei soldi alla madre e alla moglie prima di lasciare la città, sapendo che poi Agnes ne avrebbe guadagnati altri alla fiera, utili per il sostentamento della famiglia durante la sua assenza[127]. Nell'agosto del 1505 Dürer aveva quindi già lasciato la città. Determinare le ragioni del viaggio potrebbe aiutare a stabilire la data di partenza dell'artista. Vasari nella *Vita di Marcantonio* raccontò che il maestro tedesco si era sentito obbligato a scendere in Italia per difendersi dal plagio delle sue serie incisorie[128]. Sebbene Dürer in più occasioni si fosse lamentato dell'esagerata prassi degli artisti italiani di copiare le sue opere, la teoria vasariana è

il nome arcaico utilizzato per indicare la zona a sud dell'Austria in Carinzia. Si veda Ginhart, 1962. Altri due disegni datati 1505 raffigurano due contadini.

[125] Come nel caso del primo viaggio, la peste è considerata una delle principali motivazioni della partenza dell'artista.

[126] Rebel, 1996, p. 215. Si veda anche il catalogo della recente mostra di Norimberga (Hess, Eser, 2012, p 542).

[127] «Quando sono partito, infatti, ho lasciato a mia madre dieci fiorini. [...] A mia moglie ho dato dodici fiorini, lei ne ha guadagnati altri tredici a Francoforte: sono venticinque fiorini, perciò non penso abbia bisogno di altro denaro» (Fara(a), 2007, p. 31).

[128] «La qual cosa, essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta collera che, partitosi di Fiandra, se ne venne a Vinezia e, ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio». Si veda nota n. 44 del capitolo 3.

stata molto ridimensionata dalla critica[129], generalmente più propensa a credere che il motivo del viaggio sia stata la commissione della pala per la chiesa di san Bartolomeo. Quando Dürer scrisse da Venezia la citata lettera del 6 gennaio era impegnato nella realizzazione della *Festa* ma, come si discuterà in seguito, la commissione sembra essere avvenuta quando l'artista risiedeva ormai in laguna. A differenza del primo viaggio, che va annoverato tra i viaggi di studio e di apprendimento, in questa seconda occasione l'artista tornò in Italia per lavorare. Egli aveva la consapevolezza di essere il principale artista d'oltralpe e dell'interesse suscitato dalle sue prove grafiche. Per questo secondo viaggio si preparò portando con sé dipinti[130] e incisioni da vendere, e cercando nuovi incarichi e commissioni in città. Il 27 gennaio 1505 il Fondaco dei Tedeschi fu distrutto da un incendio. La notizia sicuramente riecheggiò a Norimberga, patria di una delle due scuole di mercanti residenti nel Fondaco, grazie alla rete informativa che legava Venezia e le città tedesche. La Serenissima e la Nazione Alemanna si accordarono per ricostruirlo nel più breve tempo possibile, immaginando una nuova decorazione pittorica, anche esterna, affidata poi a Giorgione e Tiziano[131]. Suggestiva si rivelerebbe l'ipotesi in base alla quale Dürer, venuto a sapere dell'imminente ricostruzione del Fondaco, decidesse di recarsi a Venezia nella speranza di un incarico, o che fosse stata la Nazione Alemanna a suggerire il suo nome, come fece nel caso dell'architetto[132]. Fu poi la Serenissima a imporre le proprie decisioni, incaricando della decorazione i migliori artisti veneziani del momento. Dürer, che per intraprendere il viaggio chiese un aiuto finanziario all'amico Pirckheimer, era a conoscenza delle vicende costruttive del Fondaco: nella *Festa del Rosario* ritrasse proprio l'architetto "Hieronymus todesco". Probabilmente qualcosa intercorse dalla possibilità di lavorare al Fondaco e la venuta di Dürer a Venezia, e la Nazione Alemanna decise di commissionargli la pala per la confraternita del Rosario, istituzionalizzata nel 1506[133], approfittando della sua presenza in laguna.

Il tempo trascorso a Venezia è documentato dalle lettere che costituiscono una fonte importantissima per comprendere l'attività del maestro nella città lagunare,

[129] Questo non significa che l'affermazione di Vasari sia totalmente priva di fondamento e che una diatriba tra Marcantonio e Dürer non possa aver realmente avuto luogo.
[130] Nelle lettere fa riferimento a sei dipinti nella lettera del 28 febbraio 1506 (Fara(a), 2007, p. 37.
[131] Si veda il capitolo 2.
[132] L'ipotesi è anche di Gonzáles García, 2007, p. 102.
[133] Si veda più avanti in questo capitolo.

perché raccontano in maniera confidenziale le sue impressioni, i suoi rapporti con il contesto cittadino, la sua visione dell'arte italiana e la sua relazione con i pittori. La lettura attenta delle parole di Dürer permette di formulare molte riflessioni e di cogliere aspetti e suggerimenti importanti quanto i testi pittorici e grafici. Le lettere a Pirckheimer sono le uniche giunte fino a noi, perdute quelle inviate alla madre Barbara e alla moglie Agnes, come perdute sono anche le risposte dell'amico e un taccuino di viaggio che Dürer nomina nella lettera del 25 aprile[134]. Il rapporto con l'umanista è molto intimo, Dürer era in debito verso l'amico e lo contraccambia cercando continuamente di soddisfare la sua brama da collezionista, inviandogli libri, gioielli, pietre preziose, tappeti e numerosi altri oggetti. Il linguaggio adottato è molto amichevole e informale e si lascia andare a commenti e confidenze. A Venezia egli strinse amicizie con uomini di cultura, liutai, flautisti, intenditori di pittura e molte "persone nobili", mentre gli fu consigliato di diffidare dei pittori. Queste informazioni mettono di fronte a un artista inserito in un ambiente colto, fatto di musicisti e intellettuali, tutti probabili committenti delle sue opere. Tra i commenti fatti a Pirckheimer degno di nota è quello verso i pittori italiani. Dürer scrisse che «riguardo alle storie non mi sembra che gli italiani producano nulla che potrebbe essere particolarmente divertente [appeso] nel vostro studio. Sono sempre le solite cose. Voi stesso sapete più di quello che essi dipingono». Sembra che Dürer fosse a caccia di "storie", pitture allegoriche o di genere, che però non soddisfacevano i suoi gusti, ma che sembra andassero di moda presso i collezionisti d'oltralpe, data la richiesta dell'amico umanista. Il periodo che Dürer passò in città è ricordato come uno dei migliori perché egli si sentì un gentiluomo e trattato come tale[135]. Fu un momento di totale avvicinamento all'ambiente italiano: Dürer imparò il dialetto veneto, vestì alla veneziana, studiò la pittura e i pittori residenti in laguna, tanto da affermare: «Quanto desidererò il sole nel freddo. Qui sono un signore, a casa un parassita»[136]. Le uniche ostilità furono da parte dei pittori veneziani, escluso l'amico Giovanni Bellini, che non solo lo criticarono di mancare di una conoscenza dell'antico, ma arrivarono a

[134] Questo libretto, chiamato "Schreibpüchle", doveva essere un libretto di scritti e disegni, simile al diario dei Paesi Bassi, oggi noto in quattro copie antiche non autografe (Fara(a), 2007, p. 44).
[135] Lettera del 18 agosto 1506 (Fara(a), 2007, pp. 47-48.
[136] Lettera del 13 ottobre 1506 (Fara(a), 2007, pp. 63-64.

denunciarlo alla Signoria costringendolo a pagare un'ammenda[137], forse perché invidiosi del suo successo.

La presenza di Dürer a Venezia e la lettura delle sue lettere, hanno aperto, tra le tante, alcune questioni critiche e storiografiche riguardanti i suoi spostamenti durante il soggiorno: i viaggi verso Padova, Bologna e il supposto viaggio a Roma.

4.2.1 VIAGGIO A PADOVA

L'ipotesi che Dürer durante il secondo soggiorno italiano si sia recato a Padova è sempre stata riecheggiata nella letteratura düreriana perché sembra trovare conferma nel ritratto dell'artista dal carattere nordico presente nella scoletta della chiesa del Carmine[138]. Fara[139] ritenne questa ipotesi verosimile e confermò l'identificazione di Dürer nel personaggio ritratto all'interno dello *Sposalizio della Vergine*, proposta da Fiocco nel 1915. In un articolo del 1997 lo studioso aveva trascritto una lettera resa nota in una pubblicazione per nozze da Costante Borgato nel 1886 a Rovigo[140]. La lettera, che dice essere stata recuperata nell'archivio della famiglia Dondi dall'Orologio di Padova, è firmata da un certo frate Jacopo e datata 15 febbraio 1506, forse indirizzata a un ecclesiastico della famiglia Dondi. Nella lettera si fa apertamente riferimento a un soggiorno padovano di Dürer che insieme a dei maestri cantori sarebbe giunto presto in città. Nella lettera è ricordato l'impegno della *Festa del Rosario*, l'amicizia con Giovanni Bellini e una perduta commissione da parte del doge di un ritratto di mano di Dürer[141]. Tale lettera è stata cercata da Fara che però non è riuscito a rintracciarla negli archivi padovani[142]. Sono numerosi i dubbi sull'autenticità

[137] Lettera del 2 aprile 1506 (Fara(a), 2007, pp. 40.
[138] Per la scoletta del Carmine si vedano: Fiocco, 1915, pp. 138-156; Gasparotto, 1955, pp. 310-317; Spiazzi, 1988, p. 72.
[139] Fara, 2004, pp. 279-306.
[140] La lettera rimase ignota al dibattito storiografico düreriano fino alla pubblicazione di Fara del 1997, che ci ritorna nel 2014, pp. 5-6. Si veda anche Pfisterer, 2013.
[141] In particolare si racconta dell'insoddisfazione da parte del doge del ritratto realizzato da Bellini, da identificare verosimilmente con quello della National Gallery di Londra, che lo spinse a richiederne un altro a Dürer. Si veda Schmidt Arcangeli, 2005, pp. 283-291.
[142] Fara ha tuttavia constatato che l'epistolario della famiglia Dondi risulta mancante.

della lettera, che sembra essere una costruzione *ad hoc*, sfruttando notizie già note nel XIX secolo su Dürer e Bellini. Tuttavia, come osservato da Fara, se si trattasse di una reale testimonianza, non farebbe altro che confermare ciò che in realtà già si sosteneva, il soggiorno di Dürer a Padova, che deve aver avuto luogo nel febbraio 1506, prima del 28, data della successiva lettera scritta da Venezia a Pirckheimer. Un soggiorno molto probabile, una volta confermati gli spostamenti tra Bologna e Ferrara. A Padova aveva soggiornato anche l'amico Pirckheimer che aveva frequentato l'università patavina e che avrebbe quindi potuto fornire contatti al pittore. Inoltre, Padova era la città natale di Andrea Mantegna, uno degli artisti italiani fra i più ammirati da Dürer, che proprio durante il secondo soggiorno riscoprì il desiderio di conoscerlo recandosi a Mantova, desiderio purtroppo destinato a estinguersi a causa della morte del padovano proprio in quell'anno[143].

4.2.2 Viaggio a Bologna

Nella lettera generalmente datata 13 ottobre 1506 Dürer dichiarò di volersi recare a Bologna «per imparare l'arte della segreta prospettiva che uno mi vuole insegnare»,[144] con l'intenzione di fermarsi in città per una decina di giorni. La conferma che Dürer giunse veramente in città si ricava dalle parole dell'umanista norimberghese Christoph Scheurl[145] che ricorda di aver accolto Dürer a Bologna e di averlo presentato ai pittori

[143] La notizia si trova nella biografia di Camerarius che ricorda che nel 1506 Dürer non fece in tempo a raggiungere Mantegna, che morì il 13 settembre del 1506 a Mantova. Camerarius ricorda anche quanto Dürer avesse sofferto dopo essere stato raggiunto dalla notizia della morte dell'amico. Questa informazione ha avuto molta fortuna presso le fonti italiane del XVI e XVII secolo. Si veda Fara, 2012, p. 166, nota 5.

[144] Fara(a), 2007, pp. 63. Il termine originale *heimlicher* è stato tradotto come "segreta" (da *geheim*) oppure come "locale, del luogo" (privilegiando la radice *heim-*, patria).

[145] Scheurl, presente in città dal 1498, si laureò in diritto presso lo studio di Bologna il 23 dicembre 1506. In città amministrava anche gli affari della ditta di famiglia. Dell'incontro con Dürer scrisse in due opere: la seconda edizione di Lipsia del 1508 del *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae* e la *Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen*, stampata a Norimberga nel luglio 1515. «E infine vi racconterà di Albrecht Dürer, che tutti riconoscono come il più importante artista di questa nazione. Quando, non tanto tempo fa, visitò ancora una volta l'Italia, fu salutato come secondo Apelle dai pittori a Venezia e a Bologna. Io, in più di un'occasione, gli feci da interprete». «E in grande considerazione egli [Antonio Kressen] tenne Albrecht Dürer norimberghese, che io sono solito chiamare l'Apelle della Germania per la sua bravura. E mi sono testimoni -non dico nulla degli altri- i pittori bolognesi, i quali in faccia a lui,

bolognesi come l'Apelle della Germania[146]. Se da un lato è chiaro l'intento retorico dell'umanista, dall'altro non si può negare un incontro dei due uomini a Bologna e l'accoglienza benevola da parte dei pittori bolognesi, già conoscitori e ammiratori delle sue stampe. Nell'ottobre del 1506 Dürer era quindi in città. Chi era l'uomo che desidera incontrare? Cosa lo spinse ad andare a Bologna per apprendere l'arte della segreta prospettiva bolognese? Come già messo in risalto da Longhi[147], avrebbe potuto studiarla nel modo più appropriato nella città lagunare[148]. Longhi, cioè, pose nella giusta ottica il quesito sul viaggio, interrogandosi sulle ragioni culturali di questo particolare desiderio.

L'individuazione della personalità misteriosa è stata una delle principali preoccupazioni della critica italiana e tedesca dal XIX secolo. Il candidato proposto dalla prima edizione della monografia di Moritz Thausing[149] fu Luca Pacioli, il celebre matematico docente presso l'Università di Bologna, conosciuto anche da Pirckheimer. Tuttavia, come dimostrato nella breve biografia delineata da Steigmuller nel 1889[150], Pacioli nel 1506 si trovava a Pisa, il suo nome figura infatti nel registro degli insegnanti dello Studio pisano. Lo studioso propose quindi il nome di Scipione del Ferro, un altro noto matematico attivo in quegli anni a Bologna. Gli storici dell'arte per molto tempo continuarono a interrogarsi proponendo nuove ipotesi. Schlosser[151] per primo sottolineò l'importanza di guardare verso Milano e l'ambiente leonardesco, introducendo la figura di Agostino delle Prospettive, un nome che compare nelle fonti bolognesi come famoso pittore prospettico attivo intorno al 1525[152]. Maria Walcher Cassotti[153] identificò questo artista documentato a Bologna con il milanese Agostino di

---

mentre io li ascoltavo, gli assegnarono pubblicamente il primato della pittura nel mondo intero, affermando che sarebbero morti più felici per aver visto il tanto a lungo desiderato Alberto». Per un confronto tra la prima edizione del *Libello* stampato a Bologna nel 1506 da Benedetto Faielli e la seconda edizione di Lipsia del 1508 si veda Mertens 2005, II, pp. 717-731.

[146] A portare l'attenzione su questo passo di Scheur in merito al viaggio a Bologna sono stati Thausing e nel 1876 e soprattutto Kautzsch nel 1898, pp. 286-287.

[147] Longhi, 1941, ed.1979, pp. 48-49.

[148] «E che cosa veniva a cercare il Dürer a Bologna? Il mistero della prospettiva si dice di solito, sulla base del famoso passo della lettera al Pirckheimer. Ma non si tratterà di una uscita "retorica" di orgoglio scientifico-umanistico? Di alta e buona prospettiva il Dürer ne poteva vedere più a Venezia che a Bologna, dal Cosucci al Carpaccio, senza contare la pala di San Cassiano o quella di san Giobbe».

[149] Thausing, 1884, I, pp. 368-369.

[150] Staigmuller, 1889, pp. 81-102, 121-128.

[151] Schlosser, 1935, ed. 1964, pp. 145, 267-270.

[152] Masini, 1650, p. 612.

[153] Casotti, 1960, I, pp. 12-13. L'idea era di Modigliani, 1935.

Bramantino citato da Lomazzo[154], nonché con Giovanni Agostino da Lodi, ritenendolo la persona che Dürer cercava a Bologna. Questa ipotesi, nonostante Malaguzzi Valeri fosse giunto già nel 1912 alla giusta identificazione di Giovanni Agostino da Lodi con lo Pseudo Boccaccino[155], trovò fortuna presso Decio Gioseffi[156] e fu discussa da Franco Moro[157]. Lo studioso sostenne l'identificazione di Agostino di Bramantino con Giovanni Agostino da Lodi, più difficile però metterlo in relazione anche con l'Agostino delle Prospettive bolognese, citato nel 1504 e ancora attivo nel 1525. Inoltre non ci sono documenti o testimonianze che possano in qualche modo legare Dürer a questo artista, al di là della coincidenza cronologica. Lo stesso vale per i nomi suggeriti da Stechow[158] che pensò a Donato Bramante e da Tolnay[159] che invece suggerì Michelangelo, semplicemente perché entrambi gli artisti entrarono in città insieme a Giulio II nel novembre del 1506[160]. Per molto tempo la critica continuò a oscillare tra il nome di Agostino da Lodi e quello di Luca Pacioli o di qualcuno della sua cerchia. Fara[161] ripropose nuovamente il nome di Pacioli, collegandolo agli interessi düreriani di quel momento. Nel febbraio 1507 Dürer aveva acquistato il volume degli *Elementa* di Euclide come risultato degli insegnamenti bolognesi, esattamente negli stessi anni in cui Pacioli si stava interessando egli stesso a Euclide, come dimostrato dal commento al testo del 1509 e dalla celebre prolusione tenuta nella chiesa di san Bartolomeo l'anno precedente. Inoltre, tutta la produzione teorica di Dürer sembra tenere conto delle asserzioni di Pacioli. Nel 2005 Maria Walcher Cassotti introdusse ancora una volta il nome di Giovanni Agostino da Lodi, l'Agostino delle Prospettive, cercando di dimostrare, attraverso le poche opere note del pittore, un'affinità con Dürer in un rapporto che si venne quindi a configurare in un dare e avere tra i due artisti. Dürer, nell'instancabile ricerca della prospettiva si avvicinò a un

[154] Lomazzo, 1584.
[155] La figura di Giovanni Agostino da Lodi fu per la prima volta identificata da Bode (1890, pp. 193-195) che riunì un gruppo di opere sotto lo pseudonimo di Pesudo Boccaccino a partire dalla datata *Lavanda dei piedi* delle Gallerie dell'Accademia. L'elenco delle opere fu progressivamente ampliato dagli studiosi. In particolare Fogolari (1909, pp. 61-64) inserì nel catalogo la Pala dei Barcaioli e il Polittico di Bribano. Fu Malaguzzi Valeri (1912, pp. 99-100) a formulare per primo il nome di Giovanni Agostino da Lodi sulla base della firma della pala di Brera, fornendo un'identificazione corretta e definitiva.
[156] Gioseffi, 1979, p. 97; Id., 1982, p. 86.
[157] Moro, 1989, pp. 22-61.
[158] Stechow, 1922, XXXIII, 57, pp. 251-252.
[159] Tolnay, 1972.
[160] Quando Dürer scrisse la lettera il 13 ottobre di quell'anno, ancora non poteva sapere che i due artisti avrebbero seguito il pontefice da Roma a Bologna.
[161] Ipotesi ripresa anche da Fara,1999.

maestro lombardo, che a sua volta si lasciò influenzare dalla concezione paesaggistica düreriana, evidente in opere come le tavolette di Madrid *Paesaggio con Pan e Siringa* e *Paesaggio con Ladone e Siringa.*

Un ulteriore contributo a questa discussione è stato offerto dagli atti del convegno bolognese curati da Sabine Frommel nel 2010[162], che hanno avuto come oggetto la città di Bologna quale luogo di scambi culturali con l'Europa attraverso lo spostamento di personaggi e artisti. Dagli atti emerge che la Bologna verso la quale si diresse Dürer era una città caratterizzata da una precisa tradizione prospettica quattrocentesca, attestata dalle fonti, proseguita anche nel Cinquecento, dalla quale trovarono origine i primi trattati sulla prospettiva in senso moderno, quelli di Sebastiano Serlio[163] e di Jacopo Barozzi detto il Vignola[164]. In città e presso lo Studio erano dunque attivi matematici e geometri e si deve supporre che il maestro tedesco volesse incontrare uno di questi personaggi. Nella citata lettera Dürer usò il termine "segreta prospettiva". È interessante riflettere su questa scelta di parole. Nel 1506 Dürer aveva già avuto modo di avvicinarsi all'arte italiana e aveva già incontrato Jacopo de' Barbari a Norimberga. Nelle incisioni della *Vita della Vergine* sono già evidenti i primi interessi prospettici: le figure sono inserite in ambienti architettonicamente definiti, scanditi da volte, arcate e ampi spazi che accolgono i personaggi. I primi quindici fogli della serie furono iniziati tra il 1500 e il 1505, prima di lasciare nuovamente Norimberga[165]. Nel 1510 aggiungerà gli ultimi due fogli, poi ripubblicati in album nel 1511. Questa serie è quella che denuncia il massimo sforzo da parte dell'artista di utilizzare la tecnica xilografica ai massimi livelli, modulando il proprio stile sulla base di nuove suggestioni. Il termine "segreta" forse allora allude alla scienza prospettica, all'aspetto cioè più matematico degli studi di prospettiva che vanno oltre i principi elementari di geometria. Dürer sembra essere consapevole che Bologna vantava un'importante tradizione come città delle scienze e degli studi di ottica. Anja Grebe[166] ha ampliato quindi lo sguardo sul contesto bolognese ipotizzando

[162] Frommel, 2010.
[163] Serlio, 1537.
[164] Vignola, post 1583.
[165] L'incisione raffigurante l'*Incontro alla Porta d'oro* è datata 1504. Marcantonio conosceva i fogli di Dürer prima della loro pubblicazione nel 1511 perché già li copia tra il 1506 e il 1510. La *Morte della Vergine* e l'*Assunzione* sono entrambe datate 1510.
[166] Grebe, 2010, pp. 105-118.

che il personaggio incontrato da Dürer possa essere non necessariamente un matematico ma anche un astronomo e astrologo come Luca Gaurico da Napoli, presente in città proprio tra il 1506 e il 1507[167]. Famoso per le sue predizioni astrologiche, in uno dei suoi famosi trattati del 1552 fece anche l'oroscopo di Dürer. Prima di occuparsi di astronomia Gaurico si era interessato agli studi di ottica, intimamente connessi con quelli prospettici. La studiosa suggerì quindi che la segreta prospettiva che aveva destato l'interesse di Dürer poteva essere proprio l'ottica, della quale si occupò nei suoi trattati. Sempre in occasione del convegno bolognese anche Elisabetta Fadda[168] ritornò sulla questione dell'identità del maestro di prospettiva. Scartando l'ipotesi di Luca Pacioli, che Dürer sicuramente già conosceva e che quindi avrebbe nominato a Pirckheimer nella lettera, e tralasciando le figure di Scipione del Ferro e di Luca Gaurico, la studiosa pensò a un artista. Non condividendo l'opinione di Stechow e Tolnay, riaprì nuovamente l'ipotesi di Agostino di Bramantino, cioè di Giovanni Agostino da Lodi identificato, come già ricordato, da Cassotti con Agostino delle Prospettive secondo un'ipotesi di Lanzi che riprendeva una nota di Masini, sostenuta, secondo la studiosa, da alcuni versi del *Viridario* di Achillini. Per Elisabetta Fadda si è di fronte a un'erronea identificazione dell'Agostino citato in questi versi con un pittore, quando in realtà si tratta di Agostino Marchi da Crema, un maestro di tarsie prospettiche attivo in città insieme ai figli[169]. Probabilmente il maestro che Dürer voleva incontrare era uno dei tanti maestri di tarsia attivi in quegli anni in area bolognese. L'arte della tarsia prospettica, in effetti, è la prova più alta di prospettiva e di *trompe-l'oeil*. Nelle illustrazioni dei suoi trattati Dürer sembra richiamarsi agli studi prospettici di questo tipo, collocando in prospettiva un liuto, uno degli oggetti maggiormente ritratti nelle tarsie prospettiche.

Il merito di questi contributi è di aver aperto lo sguardo al contesto bolognese, in quegli anni caratterizzato da un prolificare di studi e approfondimenti scientifici in ambito universitario. Dürer nelle lettere veneziane ricorda di essere stato introdotto negli ambienti colti, di aver conosciuto intellettuali e personalità eminenti, non soltanto artisti. Non si è riflettuto su quale possa essere stato il tramite, chi mise in

[167] Presso lo Studio di Bologna tenne la lettura serale di astronomia, probabilmente dall'ottobre 1506 al settembre 1507.
[168] Fadda, 2010, pp. 119-132.
[169] Si veda anche Pigozzi, 2007, p. 15.

contatto Dürer a Venezia con questa personalità a Bologna, che intendeva insegnargli la segreta prospettiva. Non va dimenticata la presenza di Scheurl in città e che anche a Bologna esisteva una *Natio Germanica* costituita dal gran numero di giovani tedeschi che venivano a istruirsi presso l'università, prima in legge e medicina, con il tempo e soprattutto dal XVI secolo anche in matematica e geometria. Christoph Scheurl era membro della confraternita tedesca dal 1498 e nel 1506 ricopriva la carica di consulente legale e controllore. Bologna era quindi una città nota in Germania, ed è versosimile credere che a Venezia Dürer ricevesse l'invito di recarsi nella città emiliana. Il suo interesse nei confronti dell'arte prospettica si spinse nel campo della teorizzazione, in funzione della stesura dei trattati. Dürer si occupò allora della prospettiva milanese, di quella veneziana e di quella emiliana, per cercare di avere una visione totale della prospettiva rinascimentale italiana. La sua presenza a Bologna intensificò l'influenza dell'arte nordica presso gli artisti bolognesi, soprattutto nel caso di Amico Aspertini[170] e di Marcantonio Raimondi. Proprio a Bologna e a Ferrara si aprì quel momento di anticlassicismo e di diversione anticlassica di cui ha parlato Longhi in *Officina Ferrarese*[171], stimolato ulteriormente dalla presenza in città di Dürer in persona.

4.2.3 VIAGGIO A FERRARA

Stando al *Libellus* di Scheurl[172], nell'ambito del viaggio a Bologna Dürer soggiornò anche a Ferrara, dove fu celebrato dai versi del poeta Riccardo Sbruglio. La possibilità

[170] Emiliani, Scaglietti Kelescian, 2008.
[171] Longhi, 1934.
[172] «Tantam pingendi artem, multis saeculis intermissam, per Norimbergenses revocatam, quum hoc anno Ferrarie admirata esset Sbrullia musa, in tale Tetrasticon erupit extemporaliter: Pictorem veteres, si mirabantur Apellem: Usque adeo Albertus quis Stupor orbis erit? /
Quuum vel sie pingat pueros iuvenesque senesque, / Exanimum paucis ut videatur opus. Eiusdem distichon Alberto Durero ex tempore dictum: Duriger Albertus Coum qui vincit Apellem / Pictura: aethereas dignus adire domus. Et iterum. Ad celeberrimum pictorum principem Albertum Durerum eiusdem Sbrullii epigramma: Ut me pictura facies volitare per orbem, / Sic tua carminibus fama perennis erit. / Utque tuis digitis longevo tempore vivam, / Sic calamis vives tempus in omne meis. / Duriger Albertus calamo pulsabit Olympum, / Sbrullius et digito saecula multa feret» (Scheurl, 1508, c. 43v). La

di una sosta in questa città non ha destato l'interesse della critica, né dei grandi biografi dell'artista, né degli studiosi italiani. Il primo a citarlo fu Thausing seguito da Kautzsch [173], bisogna però attendere Weixlgärtner [174] per conferire risalto all'accoglienza ferrarese di Sbruglio. Nonostante si tratti di un dato di grande rilevanza, fuggevoli sono state le menzioni di Rupprich, Zink e recentemente Mertens e Gonzáles García[175]. Soltanto Fara[176] è tornato più volte sull'importanza di questa testimonianza. Scheurl attesta che Dürer, nell'occasione del viaggio a Bologna che lo aveva allontanato dalla città lagunare, passò anche a Ferrara, quindi presumibilmente nell'autunno del 1506 (novembre e dicembre). Purtroppo non precisa la durata di tale soggiorno e neppure la datazione esatta. Stando al testo, Scheurl inserisce questa notizia dopo la descrizione del soggiorno bolognese, forse perché effettivamente Dürer passò a Ferrara risalendo verso Venezia dopo essere stato a Bologna. Se così fosse, come Fara giustamente ha osservato - con il quale non si può che concordare - si potrebbe confermare che Dürer non intraprese mai un viaggio verso Roma. Da Bologna risalì verso nord, mancando il tempo e l'occasione di proseguire verso il sud della Penisola. Ferrara era sede di un'importante università che ospitava un gran numero di studenti tedeschi e per Fara deve aver impressonato Dürer soprattutto dal punto di vista costruttivo perché in quegli anni si stava rifacendo la cinta muraria per volere di Ercole I. Dürer deve aver osservato con molta attenzione i lavori, prendendo appunti per la stesura del suo trattato di architettura militare. La presenza dell'artista in questa città, che portava sempre con sé le sue stampe, spiega inoltre la sua fortuna presso i miniatori della corte estense già nel primo decennio del secolo[177]. Fara ha di recente portato nuove considerazioni a sostegno di un passaggio del tedesco in città[178]. Come si è visto, Scheurl accompagnò Dürer a Ferrara dopo averlo incontrato a

notizia era nota a Thausing (1876) e a Luigi Napoleone Cittadella (1868, p. 559) che si interrogava sulla forte probabilità che da Venezia a Bologna o ritorno l'artista potesse essersi fermato anche a Ferrara.
[173] Thausing, 1876, pp. 271-272; id., 1884, I, pp. 366-368; Kautzsch, 1898.
[174] Weixlgärtner, 1927, p. 164.
[175] Rupprich, 1956-1969, I, p. 291; Zink, 1971, p. 26; Mertens, 2005, p. 728; Gonzáles García, 2007, p. 106.
[176] Fara, 1999, pp. 124-126; Id., 2012, pp. 161-169; Id., 2014, pp. 3-5.
[177] Si vada ad esempio il caso di Matteo Rosselli.
[178] Fara, 2012, pp. 161-169.

Bologna e in città gli presentò Sbruglio[179] che celebrò l'artista tedesco dedicandogli alcuni versi e rivolgendosi a lui come Apelle. Lo studioso ha rintracciato nella Biblioteca Marciana alcuni distici che provano la presenza del poeta nella città lagunare alla metà del dicembre 1506[180]. Secondo l'erudizione settecentesca non è inverosimile che Sbruglio si spostò da Ferrara a Venezia in compagnia di Scheurl e, aggiunge Fara, di Dürer.

4.2.4 VIAGGIO A ROMA

Un viaggio a Roma era nelle intenzioni di Dürer, che nella lettera del 18 agosto 1506 scrisse a Pirckheimer di voler seguire Massimiliano in città per l'incoronazione da parte del pontefice[181]. Massimiliano rinunciò però al viaggio ed è quindi probabile che anche l'artista abbia abbandonato tale impresa. L'ipotesi di un viaggio romano tuttavia fu presa in considerazione dalla critica quando Günter Arnolds nel 1959[182] pubblicò un disegno di ubicazione ignota copia del *Cristo fra i Dottori* della collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid. Il disegno a carboncino su carta cerulea era apparso nel mercato antiquario parigino nel 1944, di autore anonimo, con datazione incerta (fig. 202). L'importanza del foglio è data dalla scritta presente nel cartiglio che fuoriesce dal libro del dottore sulla sinistra. Mentre nel dipinto oggi si legge: «1506 AD / opus qui⌈n⌋que dierum», nel disegno la scritta recita: «1506 AD F⌈ecit⌋. ROMAE / opus quinque dier⌈um⌋». Da questo sorprendente ritrovamento l'ipotesi di un soggiorno romano ha preso una forma consistente nella storia degli studi düreriani. Si cominciò non solo a discutere su un sempre più probabile viaggio a Roma, ma anche sulla possibile esecuzione del *Cristo fra i dottori* in questa città e non in laguna. Ipotesi che sembrano in parte suffragate dalla precoce presenza del dipinto nella città laziale, che

[179] Fara, che ha cercato notizie sul poeta, ha trovato solo alcune informazioni nei repertori settecenteschi. Nato a Cividale del Friuli nel 1480 e morto intorno al 1529, Sbruglio fu poeta alla corte di Massimiliano I dal 1 maggio 1507, dove è ricordato a Wittemberg.
[180] I sette distici, contenuti a carta 18v del composito codice marciano It. XI, 66 (=6730), sono ricordati da Liruti. Sono stati pubblicati per la prima volta da Fara nel 2012 e nuovamente nel 2014.
[181] Fara(a), 2007, p. 47.
[182] Arnolds, 1959, pp. 187-190.

nel 1634 è inserito nell'inventario della galleria Barberini[183]. La pubblicazione di Arnolds sollevò non pochi problemi, scontrandosi con l'opinione generale formatasi con la monografia di Thausing appoggiato da Wölfflin e Panofsky[184], che identificarono il *Cristo fra i dottori* con l'opera che Dürer nomina nella lettera del 23 settembre: «Sappiate anche che la mia tavola è terminata, e anche un altro quadro, che, di simili, non ne ho mai fatti»[185]. Thausing aveva inoltre suggerito che questo dipinto fosse quello commissionato da Giovanni Bellini quando andò a trovare Dürer[186].

Passò del tempo dalla pubblicazione del disegno parigino prima che la questione romana fosse affrontata in maniera più sistematica. Tra i primi Oettinger e Knappe, Winzinger, Musper, Wagner e Anzelewsky[187] dettero ragione ad Arnolds. Dürer si recò a Roma nell'intervallo di tempo tra il viaggio a Bologna alla fine del 1506 (ottobre-novembre) e il suo ritorno nella città lagunare nel gennaio 1507. Winzinger in particolare ebbe modo di analizzare il dipinto dopo la pulitura e osservò con attenzione il cartiglio, rilevando che effettivamente è possibile riconoscere tracce di alcune lettere, ormai illeggibili, dopo il monogramma, che per lo studioso sembravano poter corrispondere al «F. ROMAE» del disegno parigino. Determinante fu Anzelewsky che nella monografia del 1980 pubblicò un secondo disegno di altra mano recante anch'esso nell'iscrizione l'integrazione «F. ROMAE»[188] (fig. 203). L'ipotesi di un soggiorno romano prese quindi sempre più credito. Giovanni Maria Fara in più occasioni[189] ha riflettuto su questo punto, interrogandosi sulla reale possibilità che nel cartiglio dopo il monogramma ci fosse scritto qualcos'altro, essendo la firma dell'artista molto spostata sulla sinistra. Lo studioso non trovando un'evidenza

[183]Si veda Isolde Lübbeke nel catalogo della collezione madrilena, 1975 o 1991. Il dipinto è citato nel 1624 nell'inventario dei beni del cardinale Francesco Sforza e prima ancora risultava appartenere alla madre, Caterina Nobili Sforza contessa di Santafiore, che alla fine del XVI secolo si trasferì da Milano a Roma, dove morì nel 1605. Il dipinto rimase presso la galleria Barberini fino al 1934 quando fu acquisito dalla collezione Thyssen (Corsini Sforza, 1898, pp. 273-278; Garas, 1972). Nell'inventario di vendita del 1628 dove sono elencati i beni Sforza, tra questi figurano il *Transito della Madonna* di Alberto Duro e il *Cristo tra i dottori* del medesimo (*Vendita delle statue e pitture nell'eredità del Sig. Cardinal Sforza 1628,* in «Giornale di erudizione artistica», 1876, V, 9/10, pp. 286-287).
[184] Thausing, 1876; Wölfflin, 1905; Panofsky, 1943, ed. 1967.
[185] Fara(a), 2007, p. 53.
[186] Lettera del 7 febbraio (Fara(a), 2007, p. 32). Tale ipotesi è stata ripresa anche da Crawford Luber, 2005, p. 120.
[187] Oettinger, Knappe, 1963, p. 28; Winzinger, 1966, pp. 283-287; Musper, 1965, p. 7; Wagner, 1971; Anzelewsky, 1971, ed. 1982.
[188] Anche questo disegno fece la propria apparizione nel mercato antiquario a Berlino nel 1978, schedato al numero 3297 del Catalogo 32 della Galleria Bassenge. Fu acquistato dall'antiquario Joseph Fach.
[189] Fara, 1999, pp. 87-88; Id.(a), 2007.

né documentaria né artistica per una presenza di Dürer a Roma, alla fine rigettò l'ipotesi del viaggio, trovando conferma nella sua rilettura accurata della testimonianza di Scheurl e Sbruglio sul soggiorno ferrarese dell'artista[190]. Strieder intervenne con un breve saggio nel 2000[191] nel quale analizzava le indagini riflettografiche eseguite sul dipinto e sull'iscrizione. Strider sostenne che il «F. ROMAE» fosse stato aggiunto nel quadro quando quest'ultimo si trovava a Roma nella collezione Barberini e che quindi i due copisti avessero realizzato i disegni guardando alla manomissione. Già Bosshart nel 1993[192] si era occupato dell'analisi tecnica del dipinto, del cartiglio e dei disegni, arrivando alla conclusione che Dürer avesse portato a termine l'opera a Venezia, aggiungendo in un secondo momento l'indicazione del luogo, forse per proporre il quadro a un collezionista o a un amico romano. A sostegno di una realizzazione veneziana Strieder pose l'accento sul poco tempo a disposizione e sulla difficoltà per l'artista di spostarsi verso Roma in quel particolare momento italiano di instabilità politica. In secondo luogo fece notare un aspetto essenziale, già parzialmente discusso da Winzinger, che però era giunto a una diversa conclusione. La sostenibilità del viaggio a Roma si basa in primo luogo sull'esecuzione del *Cristo fra i dottori* nella città papale, come le due copie sembrano suggerire. Un punto, questo, di grande rilevanza per quanto riguarda il profilo più specificatamente artistico della storia di questa straordinaria opera, la cui risonanza in ambito veneziano non sarebbe comprensibile con un'esecuzione romana. Il dipinto spagnolo è preceduto da quattro disegni preparatori delle mani e dei volti di *Cristo e dei dottori*[193] (figg. 195, 197-199). Questi disegni sono realizzati su carta preparata veneziana, come quelli per la *Festa del Rosario*. La spettacolarità di questi fogli, nei quali Dürer adottò in maniera originale e personale la tecnica veneziana per sperimentare il chiaroscuro e i giochi di luce e ombra che creano i volumi, è ulteriormente incrementata dalla peculiarità della prassi esecutiva. E' stato rilevato che Dürer ha fatto uso di uno stesso foglio di grandi dimensioni nel quale ha realizzato i disegni preparatori per entrambi i dipinti, la *Festa del Rosario* e il *Cristo fra i Dottori*. La testa del *Cristo Bambino* (Vienna, Albertina) era

[190] Fara, 2012; Id., 2014.
[191] Strieder, 2000, pp. 183-188.
[192] Bosshard, 1993, pp. 325-328.
[193] *Mani del Cristo giovinetto* (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum), *Due mani con un libro* (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum), *Mano con il libro* (Vienna, Albertina), *Testa del cristo giovinetto* (Vienna, Albertina).

unita alla testa dell'angelo con il liuto della pala per san Bartolomeo, come si deduce dalla continuazione della spalla dell'angelo e dei suoi ricci nel foglio con il Cristo (fig. 200). Lo stesso vale per lo studio preparatorio delle mani dell'imperatore che si trovava nello stesso foglio di quello delle mani di uno dei dottori[194] (fig. 201). Il catalogo della mostra di Vienna del 2003 scheda nel dettaglio questi disegni e quelli per la *Festa*, ricostruendone la provenienza e dimostrando che un tempo erano effettivamente dei fogli uniti, separati in seguito. Difficile in realtà è stabilire l'esatto momento del taglio e della separazione dei fogli. Tutti questi disegni provengono dalla raccolta Imhoff, poi passata al duca Albert di Sachsen-Teschen. Alcuni sembrano essere stati tagliati precocemente quando ancora appartenevano alla raccolta Imhoff, per motivi di lucro legati alla vendita dei disegni stessi, altri in un secondo momento quando ormai erano passati nelle collezioni del duca Alberto. Questo sembra il caso del foglio che un tempo riuniva lo studio per le mani di Massimiliano (Vienna, Albertina) e lo studio della mano con il libro (Vienna, Albertina). L'inventario della raccolta cita entrambi i disegni come se si trattasse di un unico foglio. Il monogramma e la data sembrano essere un'aggiunta successiva, originariamente posti al centro del foglio unito. Per quanto riguarda il foglio con lo studio delle due teste, nell'inventario della collezione Imhoff è citato inserito all'interno di un *Kunstbuch* offerto in vendita nel 1588 all'imperatore Rudolf II. Nonostante sia quindi ricordato come un unico foglio che raffigura (erroneamente) le teste di Maria e Giovanni, esistono delle copie sempre della fine del XVI secolo che riproducono le due teste come se fossero dei disegni singoli. Si tratta di una copia di Hans Hoffmann a Budapest e delle due incisioni di Aegidius Sadeler. Inoltre, esiste una nota manoscritta della collezione Imhoff che cita i due fogli singolarmente, come accade anche in uno dei libri d'arte dell'imperatore. Nella raccolta del conte Albert sono riuniti in un foglio di sostegno. Le fonti non consentono di stabilire con precisione il momento esatto della separazione ma questa ricostruzione palesa che al momento dell'ideazione Dürer avesse lavorato nello stesso foglio di carta. A sostegno di un'identità di concezione ed esecuzione delle due opere pittoriche è anche la somiglianza della firma utilizzata nei dipinti. La decisione di indicare il tempo necessario alla realizzazione delle due opere non è per nulla diffuso nella pittura

[194] Von Schröder, Sternath, 2003, nn. 102-103, 104-105. I disegni dell'Albertina provengono dalla collezione del duca Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822).

tedesca e avvicina nel tempo la concezione delle due tavole. Sulla base di queste evidenze Schawe, riprendendo un suo articolo del 1997[195], nella scheda del catalogo della mostra di Vienna negava con decisione un viaggio a Roma. Dürer ideò il *Cristo fra i Dottori* nello stesso momento della *Festa del Rosario* agli inizi del 1506, quindi la tavola può essere identificata senza problemi con il quadro che descrive nella lettera a Pirckheimer, eseguita a Venezia. Winzinger[196], a conoscenza di queste evidenze, non poteva negare un'esecuzione veneziana dei disegni e allora suppose che fossero stati portati da Dürer a Roma, dove l'artista realizzò il dipinto con quella particolare tecnica pittorica molto rapida a giustificazione di un'esecuzione in soli cinque giorni. Questa idea fu rifiutata da Strieder[197], che trovava improbabile che l'artista avesse viaggiato con i disegni da Venezia a Roma passando per Bologna e ritorno. Inoltre, non si può non riconoscere che l'impatto maggiore di quest'opera sui veneziani sia determinato non solo dalle singole figure, ma dalla composizione che la carratterizza, per l'affollamento sul piano causato dalle grandi teste che invadono lo spazio in maniera opprimente, per il contrasto fisiognomico tra i volti dei dottori e quello del Cristo, per il protagonismo delle mani[198]. Nonostante queste osservazioni, Kristina Hermann Fiore nel 2008 scrisse un saggio sulla fortuna seicentesca romana del *Cristo fra i dottori* in occasione di un convegno di studi tenuto nel 2007 presso la collezione Thyssen a Madrid[199], nel quale sostenne in maniera indubitabile che la tavola fosse stata realizzata nella città eterna[200]. La studiosa convalidava l'iscrizione del cartellino sostenendo di leggervi «ROMA» e non «ROMAE». Questo dettaglio era già stato discusso da Fritz Zink[201] nel catalogo della mostra di Norimberga del 1971, il quale aveva sostenuto che l'uso del toponimo latino "Romae" non era utilizzato prima della fine del XVI secolo. Quest'obiezione fu ripresa anche da Strider che, come accennato in precedenza, riteneva questa parte di firma un'aggiunta al quadro quando già si trovava

[195] Schawe, 1997, pp. 43-66.
[196] Winzinger, 1966, pp. 283-287.
[197] Strieder, 2000, pp. 183-188.
[198] Questi aspetti sono approfonditi nel capitolo 5.
[199] Hermann Fiore, 2008, pp. 133-159.
[200] Prima di questo intervento Monika Binder nel 2001 aveva ribadito l'esecuzione veneziana del dipinto, sottolineando che le prove offerte dai cartellini riprodotti nei disegni sono circostanziali e si riferiscono piuttosto al fatto che il dipinto era a Roma quando furono eseguite le copie, ossia nel XVII secolo. La studiosa inoltre interpreta in maniera diversa quella che poteva essere l'originale iscrizione del cartellino del dipinto madrileno. Le lettere che sembrano leggibili si riferirebbero alla parola "romer".
[201] Zink, 1971, pp. 26-27.

a Roma nel XVII secolo. Hermann Fiore trovava convincente nell'ambito del convegno, come già nella scheda di catalogo della mostra romana del 2007[202], l'interpretazione di Lübbeke[203] in base alla quale la parola "quar", che si trova nella lettera düreriana e con la quale generalmente si identifica un dipinto (quadro all'italiana), nello specifico il *Cristo fra i dottori*, fosse piuttosto da leggere come "cornice", in riferimento a quella della *Festa del Rosario*[204]. La studiosa quindi arrivò alla conclusione che il dipinto citato da Dürer non fosse da identificare con il *Cristo fra i Dottori*, che era stato invece eseguito a Roma.

Se Dürer è stato a Roma, cosa ha visto della città, quali sono i riflessi di un contatto con l'arte romana nella sua produzione post italiana? Gli studiosi che non credono nel soggiorno hanno risposto a questa domanda negando una qualsiasi manifesta influenza romana nella sua opera. Tuttavia, in alcuni casi si è tentato di sostenere il contrario. Anzelewsky per prima cosa puntualizzò che la Roma visitata da Dürer nel 1506 non era ancora la città culla del Rinascimento artistico perché la data è troppo precoce per ammirare le grandi imprese di Michelangelo e Raffaello. Dürer deve quindi aver preso ispirazione dalla Roma antica e dalla sua cultura classica. In particolare lo studioso analizzava alcuni sarcofagi monumentali che Dürer potrebbe aver visto a Firenze e a Roma, poi rielaborati nella realizzazione del monumento funebre per la famiglia Fugger a cui si dedicò intorno al 1510. In questo modo il viaggio romano diventava facilmente dimostrabile anche perché Anzelewsky, a differenza di Strieder, trovava plausibile lo spostamento dell'artista da Bologna verso la città santa senza troppe difficoltà e in un tempo ragionevole, facendo un confronto con il viaggio romano di Lutero. Egli inoltre presuppose che Dürer si fosse fermato a Firenze[205] e avesse visto alcuni disegni di Leonardo sulle proporzioni[206] nella sua

[202] Hermann Fiore(b), 2007.
[203] Lübbeke, 2001, pp. 99-101; Id. 2009, pp. 123-131.
[204] Questa ipotesi di identificare il termine "quar" con cornice deriva dal cercare di immaginare quella che poteva essere la cornice originaria della *Festa del Rosario* e se della sua esecuzione se ne fosse occupato Dürer. Questo perché negli anni successivi l'artista si occuperà in prima persona della progettazione della cornice. Una riflessione sull'esecuzione di una cornice per la pala di San Bartolomeo si trova anche in Humfrey(b), 1988, pp. 4-15; Id.(b), 1991, pp. 21-33; Id., 1993, p. 265.
[205] Il viaggio di Dürer a Firenze è uno sforzo della critica della prima metà del XX secolo. Rupprich (1930, p. 136) aveva per primo immaginato un soggiorno fiorentino insieme a Pirckheimer nel 1495 durante il ritorno verso Nord dopo essere scesi a Roma, ma tale ipotesi fu presto smentita. Beenken (1936, pp. 103-126) crede che abbia avuto luogo nel 1505 e Anzelewsky (1980, p. 136) nel 1506. Anche nella mostra romana del 2007 si accenna a un fuggevole soggiorno fiorentino. Le uniche ragioni a

bottega fiorentina, dove forse si trovava anche il *Cristo giovinetto* che il maestro stava preparando per Isabella d'Este. Quest'ultimo potrebbe aver influenzato la successiva esecuzione del *Cristo fra i dottori* che presenta notevoli prestiti leonardeschi[207]. Sempre a Firenze l'artista deve aver visto la tavola di Raffaello con *l'Incoronazione della Vergine* per san Francesco a Perugia, considerata il modello per l'altare Heller, insieme agli affreschi di Filippino Lippi in santa Maria sopra Minerva a Roma. In linea con le teorie di Anzelewsky, le influenze romane sull'opera di Dürer furono ridiscusse in occasione del convegno di studio *Dürer, l'Italia e l'Europa* del 2007. Jürgen Müller riassunse alcune delle tesi sulla possibile conoscenza da parte dell'artista tedesco del gruppo scultoreo del Laocoonte scoperto a Roma il 14 gennaio 1506[208]. Tale influenza è riconosciuta nel disegno dell'Ambrosiana del 1510 preparatorio per la tomba Fugger ad Augusta raffigurante il *Combattimento di Sansone contro i Filistei,* ma anche nell'incisione del *Ratto a Cavallo* del 1516[209] e nella xilografia con *Caino e Abele* del 1511. Matthias Mende sostenne, nel catalogo della mostra romana sempre del 2007, che tali influenze fossero una conferma del viaggio a Roma, ma nello stesso catalogo ciò fu smentito da Hermann Fiore che confrontò le forti assonanze tra il disegno dell'Ambrosiana e la xilografia raffigurante *Ercole* eseguita nel 1496, quindi prima di ogni possibile contatto con il Laocoonte. Allo stesso modo, ammoniva Müller, non va dimenticata la circolazione della precoce incisione di Giovanni Antonio da Brescia, una delle prime testimonianze che hanno costituito la fortuna della statua romana fuori dai confini della città Eterna. Müller istituì poi un confronto tra uno dei primi disegni per la tomba Fugger di New York, che mostra sullo sfondo una città tipicamente tedesca, con quello di Berlino del 1510 che invece mostra un'architettura italiana. Potrebbe essere, come suggerito da Bushart nel 1994[210], che la commissione della tomba da parte dei fratelli Fugger risalga a prima del 1506. Dürer allora avrebbe sospeso il

---

sostegno di questo viaggio sono confronti più o meno sostenibili con opere d'arte visibili a Firenze in quel momento, che non costituiscono di fatto una prova sicura del soggiorno.

[206] Oettinger, Knabe, 1963, p. 28.

[207] Anzelewsky sostiene l'ipotesi del soggiorno fiorentino nel 1991 e ancora nel 1993, quando ribadisce come il maestro tedesco abbia avuto modo di entrare in contatto con la bottega fiorentina di Leonardo. Lo stesso è suggerito da Rebel (1996) che, sebbene rimanga cauto sulla reale esistenza di un viaggio a Roma, non esclude che in quel caso Dürer possa essersi fermato a Firenze e aver fatto visita alla bottega di Leonardo per poi eseguire la tavola madrilena.

208 Müller(a), 2011, pp. 47-71.

209 Schauerte, 2003, p. 178, nota 5.

[210] Bushart, 1994, pp. 115-134.

lavoro per poi riprenderlo tornato dall'Italia aggiornato alle nuove tendenze artistiche. Nel disegno di Berlino sono state lette alcune citazioni romane, come le colonne sullo sfondo e le tipologie architettoniche.

Nonostante questi tentativi, è molto difficile sostenere un aggiornamento di Dürer sull'arte romana. Anche accettando questa serie di citazioni, nulla impedisce di pensare che Dürer sia potuto venire a conoscenza di opere classiche attraverso la circolazione di disegni e stampe, proprio come avvenuto nel caso delle copie da Mantegna. Inoltre, le prime opere realizzate da Dürer dopo il rientro in Germania sono le due spettacolari tavole con *Adamo ed Eva* del Prado, un'eccezionale risposta all'esperienza veneziana appena maturata (fig. 220). Le due figure sono l'espressione di un mutato canone di bellezza. Eva delicatamente costruita e modellata, sembra incedere a punta di piedi e in maniera titubante, con una sensualità prepotente che non risparmia neppure la testa di Adamo, presentato come un giovane irrequieto e scarmigliato, dalla bocca carnosa e lussureggiante [211]. Quello che si coglie in quest'opera, nella resa degli incarnati e dei volti vivi e presenti, è la piena comprensione dell'uso del colore e della luce veneziana. Tra le ultime ipotesi a sostegno del soggiorno romano, Mende[212], appoggiato da Hermann Fiore[213], propose l'idea di un viaggio religioso. Mende condivideva l'interpretazione di Strieder che non credeva che Dürer si fosse recato a Roma per dipingere, e quella di Anzelewsky che negava un soggiorno per fini artistici in una Roma non ancora pienamente rinascimentale. Dürer potrebbe invece essersi recato nella città dei papi in pellegrinaggio per ottenere un'indulgenza, per sé e per la moglie, oppure per vedere la *vera icon*, la vera immagine di Cristo all'epoca conservata nella basilica di San Pietro, una reliquia famosissima e di grande importanza. Una copia trecentesca della *vera icon* si trovava nella chiesa di San Sebaldo a Norimberga, dove era celebrata la seconda domenica dopo l'Epifania. Mende in ogni caso riconosceva alcune influenze romane nell'opera di Dürer, citando il monumento funebre a Roberto Malatesta che si trovava nel vestibolo della basilica di San Pietro fatto erigere da Sisto IV tra il 1482-83 (oggi a Parigi, Musée du Louvre), come possibile modello per la celebre incisione *Il Cavaliere*,

[211] I disegni preparatori per il dipinto sono datati 1506, quindi l'ideazione dell'opera va collocata durante il soggiorno veneziano. Si veda Anzelewsly, 1991, I, pp. 212-216; Schoen, 2001.
[212] Mende, 2007, pp. 25-27.
[213] Hermann Fiore, 2008, p. 134.

la Morte, il Diavolo. Infine, non va dimenticata l'ipotesi del viaggio d'affari, proposto da Anzelewsky[214] appoggiato da Rebel[215]. Sembra che l'agente romano di Dürer fosse morto nel corso del 1506[216], causando una grave perdita per l'artista che, come si ricava dalle lettere a Pirckheimer, era in difficoltà finanziarie. Si è quindi ipotizzato che Dürer potesse aver deciso di recarsi a Roma in autunno, dopo lo scoppio di un'epidemia di peste nell'estate di quell'anno, per recuperare le proprie opere e i propri soldi.

Questa rapida rassegna critica porta alle seguenti conclusioni. Sembra difficile sostenere il non documentato viaggio a Roma nell'autunno del 1506, soprattutto se si crede che Dürer da Bologna sia passato a Ferrara rientrando verso Venezia, come gli ultimi interventi critici sembrano confermare attraverso nuove considerazioni. Osservando le lettere giunte fino a noi, tenendo conto di probabili lacune, si rileva un'assenza di informazioni nei mesi estivi, durante i quali l'artista potrebbe essersi spostato dalla città lagunare per recarsi nei dintorni o per intraprendere un viaggio di maggiori distanze, forse proprio per sbrigare affari commerciali. Di fatto è nella lettera del 18 agosto che Dürer rese partecipe Pirckheimer dell'intenzione di recarsi a Roma. Da escludere, senza dubbio, è in ogni caso l'esecuzione romana del *Cristo fra i dottori.* Non soltanto la vicenda dei disegni permette di comprendere che l'ideazione dell'opera avvenne a Venezia, ma anche la ricezione del quadro è immediatamente veneziana, riflettendosi in primo luogo nell'opera di Giorgione, Tiziano e Lorenzo Lotto nell'anno 1506. Al contrario, la sua fortuna romana si manifestò soltanto dal XVII secolo, prova che prima di questo momento l'opera non si trovava a Roma, dove sicuramente non sarebbe passata inosservata[217]. Il *Cristo fra i Dottori* ebbe anche un forte impatto sull'arte nordica, primariamente tramite la conoscenza dei disegni preparatori, che Dürer portò con sé in patria e che in seguito entrarono nella collezione Imhoff. Hans Hoffamann e altri artisti nordici non identificati crearono delle copie del *Cristo fra i dottori* nelle quali combinarono elementi desunti dalla *Festa del Rosario* e dalla tavola madrilena[218] (figg. 204-205). Si tratta di veri e propri *pastiche* che permettono di riflettere su come questi artisti avessero avuto sotto mano soltanto i disegni del

[214] Anzelwesky, 1971, ed. 1991, I, p. 41.
[215] Rebel, 1996, p. 239.
[216] Rupprich, 1956-1969, I, p. 36.
[217] Hermann Fiore, 2008, pp. 133-159.
[218] Lübbeke, 1991, pp. 218-241.

maestro, che compongono e rielaborano per creare nuove opere. Nel caso veneziano invece, la ricezione delle novità compositive e coloristiche avvenne attraverso la visione dei dipinti originali.

4.2.5 Per un viaggio in Lombardia

I due viaggi di Dürer in Italia hanno avuto come meta principale Venezia. Le fonti e le testimonianze note lasciano supporre, come si è visto, che l'artista abbia avuto modo di spostarsi anche fino a Padova, Bologna e Ferrara. Il viaggio di Dürer verso Venezia, pur nella sua eccezionalità, trova ragioni che si possono comprendere per via del forte legame tra la città lagunare e la Germania.

A queste stesse date, anche il rapporto tra l'area lombarda e l'Impero era molto forte. Gran parte dei territori lungo i confini italiani all'epoca rientrava sotto la dominazione imperiale e moltissime erano le diocesi in territorio tedesco e i vicariati. Dopo la pace di Lodi del 1454 il ducato di Milano, anche se relativamente indipendente, formalmente apparteneva al Sacro Romano Impero. I collegamenti tra il Nord e i territori lombardi erano molto intensi, le strade commerciali che dalle maggiori città tedesche scendevano verso Venezia deviavano anche verso Milano passando per Verona.

Capire se e quando Dürer possa essere entrato in contatto diretto con Milano e la Lombardia è un quesito al quale ha cercato di rispondere una lunga tradizione di studi che ha riconosciuto nell'opera di Albrecht Dürer forti influssi leonardeschi, nonostante non esista a oggi nessuna testimonianza di una conoscenza diretta tra i due artisti. La capacità del maestro tedesco di osservare e reinterpretare l'arte italiana è al centro del dibattito della *Dürer Forschung* che ha cercato di volta in volta di far emergere i prestiti italiani. La forte componente padana dell'opera del tedesco è stata decisamente approfondita, in particolare nei suoi rapporti con Mantegna e con Giovanni Bellini. Per quanto riguarda l'apporto leonardesco il dibattito critico si è incentrato soprattutto sugli aspetti più complessi della teoria dell'arte, affiancando il

Dürer teorico al Leonardo teorico, in un *fil rouge* che li rende protagonisti, insieme a Leon Battista Alberti e Luca Pacioli, della teorizzazione della cultura artistica rinascimentale. La prospettiva, lo studio delle proporzioni umane e animali, la botanica e la zoologia, la fisiognomica e il nudo, la rappresentazione del paesaggio, l'interesse per la proiezione delle ombre, sono i campi di indagine al centro della speculazione artistica di entrambi i maestri. Per la storiografia è stato semplice creare il mito di due personalità eclettiche e geniali che condividono interessi e aspirazioni artistiche e l'intento di divulgare le proprie ricerche attraverso la forma del trattato. I trattati sono stati dunque il punto di partenza per determinare le affinità e le analogie tra i due artisti, pur ricordando che il *Trattato della pittura* di Leonardo non fu portato a termine in una versione definitiva, ma diffuso attraverso scritti e disegni del maestro e attraverso due manoscritti della fine del Cinquecento compilati da artisti leonardeschi che potevano avere accesso agli originali, il Codice Urbinate di Francesco Melzi[219] e il Codice Huygens di Carlo Urbino[220]. Dürer è autore dei celebri *Vier Bücher von menschlicher Proportion*,[221] pubblicati postumi nel 1528 e riediti in latino (1532-34, 1557), in francese (1557) e in italiano (1591) permettendone una vastissima diffusione[222]. In questa impresa il maestro tedesco si concentrò sulle proporzioni della figura umana, il tema che maggiormente appassionò tutta la sua carriera. I suoi testi sono pieni di citazioni, allusioni e richiami alle teorie leonardesche del *Trattato della pittura*, agli appunti e alle annotazioni dei codici, rivelando una conoscenza sicura delle speculazioni leonardesche. Tuttavia sarebbe un errore sostenere che Dürer ha copiato o saccheggiato da Leonardo, perché ciò che unisce i due artisti e li conduce a risultati simili è il loro stesso modo di intendere l'arte e la pittura come privilegiati strumenti di indagine della realtà: solo attraverso il disegno è possibile carpire le forme e le innumerevoli sfacettatture della natura. Il mondo di Leonardo, al quale Dürer

[219] Roma, Biblioteca Vaticana, *Cordice Urbinate Latino* 1270.
[220] New York, Pierpont Morgan Library, *Codice Huygens*, MA 1139.
[221] Il progetto originario di Dürer prevedeva la stesura di un "Libro della Pittura" di impianto umanistico e neoplatonico, la cui formulazione risale indicativamente intorno al 1508 (Rupprich, 1956-1969, I, p. 91). Intorno al 1513 l'artista circoscrisse il lavoro nell'ambito dello studio delle proporzioni, le cui ricerche iniziate intorno al primo viaggio in Italia si arricchirono con il passare del tempo di nuove speculazioni, fino ad arrivare alla formulazione definitiva nel 1527, appena in tempo per la pubblicazione, avvenuta postuma. Su Dürer trattatista si vedano in particolare: Rupprich, 1956-1969; Von Lange-Fühse, 1893; Panofsky, 1943, ed. 1967; Bonicatti, 1971; Anzelewsky, 1980, ed. 1982; Id. 1983; Campbell Hutchinson, 1990; Rebel 1996; Eichberger, Zika, 1998; Fara, 1999, Id., 2001-2002; Moly Feo, 2004, pp. 189-201; Hammerschmied, 2007.
[222] Si veda Pezza, 2007.

ripetutamente si affacciò approcciandosi agli stessi problemi, era il più affine alla sua interpretazione della realtà e dell'arte.

Superfluo forse porre l'accento sulla vastità delle bibliografie leonardesca e düreriana che hanno toccato questi argomenti. All'interno di questo panorama di studi si sono individuati alcuni interventi che hanno affrontato il problema offrendo spunti di riflessione sui quali s'intende soffermarsi.

Nel 1969 D. Van Maelsaeke[223] pubblicò un articolo nel quale mise a confronto i due artisti per individuare i punti di contatto tra loro da un punto di vista puramente speculativo. Lo studioso riconosce a Dürer la stessa abilità teorica di Leon Battista Alberti e di Leonardo. Dürer lungo la sua carriera dimostrò una sempre maggiore consapevolezza di sé e del ruolo dell'artista, che per è come Dio, perché possiede un dono creativo, proprio come scrive Leonardo nel *Trattato della Pittura*. La vista è il principale senso, attraverso il quale l'artista osserva la natura e poi la interpreta grazie all'arte, diventando maestro di realtà e d'immaginazione. In conformità a queste riflessioni lo studioso propose una rassegna di tutti i campi d'indagine che accomunano le sperimentazioni dei due pittori. Maelsaecke ricordava gli interessi nello studio della natura, che li spinse alla rappresentazione realistica di piante e animali e a concentrarsi sul paesaggio. Annotava le ricerche di Dürer riguardanti la teoria delle proporzioni, che si avvicinavano agli studi leonardeschi sul corpo e sull'anatomia dell'uomo e del cavallo. In un momento in cui gli studi avevano ormai messo in risalto i contatti tra i due artisti Maelsaeke offrì una visione complessiva della questione gettando le premesse per futuri approfondimenti, pur trascurando la produzione artistica.

Una volta riconosciuta la comunità di intenti nel campo della speculazione teorica, il passo successivo è proprio quello di spostare l'attenzione sull'attività artistica e sui punti di reciproca influenza tra i due pittori. I primi spunti in questo campo si trovano nella monografia del 1905 di Wölfflin. Dall'osservazione delle incisioni giovanili lo studioso riconobbe molte suggestioni leonardesche, nella scelta di modelli femminili per le Vergini e nell'impostazione compositiva[224]. Il nome di Leonardo ricorre spesso quando si parla di fisionomie e inclinazioni sentimentali a date

[223] Van Maelsaeke, 1969, pp. 45-62.
[224] Wölfflin, 1905, pp. 117, 128, 152, 217-218.

molto precoci, prima del cambio di secolo, ed è riconosciuta la suggestione degli studi per il cavallo del monumento Sforza, l'unico rispetto al Colleoni e al Gattamelata che trova chiaro riscontro nei fogli düreriani, come già Ephrussi aveva cercato di dimostrare[225]. Pauli[226] nel 1921-22 pubblicò un repertorio dei motivi che si trovano nell'opera di Dürer desunti da Leonardo dagli anni del primo viaggio in Italia. Il discorso fu portato avanti da Suida[227] nel 1929 che proseguì nel rilevare i confronti iconografici e gli spunti leonardeschi nella produzione düreriana. Dopo la monografia di Panofsky che aveva formulato le più significative riflessioni sulla questione sulle quali si tornerà in seguito, vanno tenuti presente i contributi di Anzelewsky e di Roberto Salvini[228], che hanno riassunto e ampliato l'analisi dei contatti artistici tra i due pittori. Anzelewsky scrisse un capitolo all'interno del volume su Leonardo pubblicato nel 1995 riproponendo alcune delle osservazioni già rese note nella monografia del 1991. Per lo studioso è indubbia la conoscenza da parte di Dürer dell'opera di Leonardo, in particolare quella grafica. L'esempio più famoso di una derivazione leonardesca è costituita dai cosiddetti nodi, ricordati da Dürer nel diario dei paesi Bassi in una data antecedente al 10 febbraio 1521, nel quale annotava di aver regalato un'Apocalisse e sei nodi al maestro vetraio Dietrich[229]. Si tratta di sei xilografie non siglate, generalmente datate dopo il 1507, che copiano i motivi decorativi delle incisioni di analogo soggetto siglate "Academia Leonardi Vinci"[230].

Sulla base di questi interventi critici si è venuta formulando la delicata questione di come e quando Dürer sia entrato in contatto con opere leonardesche e se abbia conosciuto soltanto una circolazione di modelli o avuto modo di prendere diretta visione di originali. L'ipotesi derivata da tale riflessione fu di una possibile incursione di Dürer in Lombardia nell'ultimo decennio del XV secolo. Negli anni del primo viaggio in Italia tra il 1494 e il 1495 l'artista avrebbe potuto soggiornare brevemente a Milano. L'ipotesi era stata avanzata da Oskar Hagen e ripresa da Rupprich[231], che credeva determinante la presenza di Pirckheimer a Pavia nello stesso 1494. I due

[225] Ephrussi, 1882.
[226] Pauli, 1921-1922, pp. 51-68.
[227] Suida, 1929.
[228] Salvini, 1977, I, pp 377-391.
[229] Lugli, 1995.
[230] Si vedano Kentisch Coomaraswamy, 1944, pp. 109-128; Bambach 1991, pp. 72-98; Mende, in Schoch-Mende-Scherbaum, 2002, pp. 146-148, nn. 142-147; Costello, 2005, pp. 25-33.
[231] Hagen, 1914-15, pp. 267-272; Rupprich, 1930, p. 68.

artisti potrebbero essersi trovati in città per poi rientrare insieme a Norimberga. La riflessione di Hagen nasceva da un confronto tra il pannello centrale del *Dresdener Altar* e l'*Adorazione del Bambino* di Bramantino della Pinacoteca Ambrosiana, e trovò un appoggio autorevole nella monografia di Wölfflin[232]. Anche Panofsky[233] non ebbe dubbi nell'affermare che durante questo primo soggiorno italiano Dürer si spostò da Venezia verso Padova, Mantova, Pavia e Cremona, approfondendo la sua conoscenza dell'arte padana[234]. L'autorevolezza dell'intervento di Panofsky ha fatto in modo che, anche in questo caso, i contributi sull'artista, di maggiore o minore spessore critico, abbiano continuato a riportare la notizia di un viaggio in Lombardia negli anni 1494-95, senza tener conto di come nel frattempo siano state aperte discussioni circa l'autografia del pannello centrale del Dresdener Altar e sull'effettivo inizio dell'amicizia tra l'umanista e il pittore[235].

Recentemente Carlo Marani[236] ha proposto altre due possibili alternative per spiegare un legame tra Dürer e Leonardo senza chiamare in causa un viaggio del tedesco in Lombardia. Nel 1493-94 Ambrogio De Predis si trovava a Innsbruck, dove aveva accompagnato Bianca Maria Sforza dal futuro sposo Massimiliano. I due si sposarono il 30 novembre 1493. Da una serie di lettere si determina che Ambrogio ricevette il 7 dicembre alcuni disegni e una *Maestà* da Ludovico il Moro da consegnare a Massimiliano[237]. Mentre De Predis si trovava a Innsbruck per buona parte del 1494, si occupò della realizzazione di ritratti di Bianca Maria e disegni per monete e medaglie. Nel 1502 eseguì il noto ritratto di *Massimiliano I* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) che probabilmente presuppone delle sedute dal vero[238] e ancora nel 1506 «ein Maler von Mylannd gennant maistr Ambrosy» venne chiamato alla corte di Massimiliano per creare o fornire disegni di abiti. Per Marani gli acquerelli di paesaggio conservati all'Albertina di Vienna testimoniano che Dürer durante il suo viaggio era passato a Innsbruck, probabilmente proprio nell'autunno del 1494. Lo studioso supponeva quindi che l'artista avesse avuto un primo contatto con Leonardo

[232] Wölfflin, ed. 1918, p. 126.
[233] Panofsky, 1943, ed. 1967.
[234] Si veda anche Ottino della Chiesa, 1968.
[235] Anzelewsky, 1991, Wolf, 1936, pp. 138-139; Fara, 2012, pp. 161-169.
[236] Marani, 2007, pp. 51-61.
[237] Malaguzzi Valeri, 1917; Shell, 1998, pp. 123-130.
[238] Si ricorda che per il ritratto di Massimiliano nella *Festa del Rosario* si è creduto che Dürer avesse utilizzato come modello un disegno attribuito ad Ambrogio che poi firma e data nel 1507.

attraverso disegni portati da De Predis alla nuova corte di Massimiliano a Innsbruck, e attraverso questi elaborò un'opera come il *Salvatur Mundi* del Metropolitan che, seppure molto danneggiato e ridipinto, è considerato un'opera autografa avvicinabile a modelli leonardeschi. Il secondo tramite di cultura leonardesca per Marani è Jacopo de' Barbari. Lo studioso ricordava la complessità della figura di de' Barbari, un artista che si avvicina alla cultura leonardesca attraverso la mediazione di Giovanni Agostino da Lodi a Venezia. Le opere veneziane di questo artista sono viste da Dürer mentre soggiornava in laguna nel 1506 e per Marani confluirono nel *Cristo fra i dottori* insieme alle altre suggestioni del maestro fiorentino. Queste due tesi di Marani vanno ridimensionate, almeno nei termini di un possibile avvicinamento a Leonardo.

Partiamo dal primo caso. La figura di Ambrogio De Predis è al centro di un grande fraintendimento della storia degli studi della pittura lombarda tra XV e XVI secolo. L'idea alla quale la critica è rimasta a lungo affezionata a partire dal profilo tracciato da Morelli[239] e Malaguzzi Valeri[240] è quella di un De Predis inteso come guida del primo leonardismo milanese negli anni '90. Un'idea che trovava radici in un catalogo costruito accogliendo le più diverse espressioni dell'arte milanese tra Quattrocento e Cinquecento, comprendendo dipinti come l'*Archinto* (Londra, National Gallery), il *Ritratto di giovane* di Brera, la *Ragazza con le ciliegie*, accanto al *Massimiliano I* di Vienna, unica opera con certezza attribuibile a De Predis. Si venivano così a riunire sotto un unico nome testi stilisticamente molto tradizionali e quattrocenteschi insieme a prove moderne e squisitamente leonardesche. Nonostante gli avvertimenti di Suida[241] che esprimeva molte cautele nell'accostamento di opere tanto diverse denunciando un vizio di metodo, il profilo che si è venuto a delineare è quello di un artista capace di grande modernità nonostante l'esistenza di prove più deboli, come il *Massimiliano I.* In questa storia non va inoltre dimenticato il fraintendimento sul forte coinvolgimento di De Predis, a lungo supposto dalla critica, nell'esecuzione della seconda versione della *Vergine delle Rocce* (Londra, National Gallery) commissionata a Leonardo dalla confraternita di san Francesco Grande a Milano. Nella ricca documentazione superstite torna più volte il nome di De Predis, dal contratto del 25 aprile 1483 dove,

[239] Morelli, 1897, pp. 178-189.
[240] Malaguzzi Valeri, 1902, pp. 93-94.
[241] Suida, 1929, p. 84.

per la doratura e coloritura dell'ancona e per la dipintura a olio delle tre tavole, i fratelli Giovanni Ambrogio ed Evangelista De Predis comparivano assieme a Leonardo, al quale era stata richiesta in quell'occasione una *Madonna adorante il Bambino*, soggetto cambiato in corso d'opera per la volontà degli scolari di riproporre la pala eseguita per il Moro (Parigi, Louvre). La controversa lettura dei documenti ha generato ipotesi attributive molto differenziate[242], arrivando anche a orientarsi verso un'attribuzione ad Ambrogio di alcune parti dell'ancona. Alessandro Ballarin ha chiarito già dalla conferenza del 1984 la differenziazione dei ruoli tra Ambrogio e Leonardo nell'esecuzione della *Vergine delle Rocce* e ha restituito un giusto profilo di De Predis come rappresentante di una cultura e tradizione lombarda ancora distante da Leonardo. Usando le parole dello studioso: «[…] giudicando sull'unica opera certa che è il citato *Ritratto dell'Imperatore Massimiliano*, e su altre presumibilmente tali, non abbiamo ragione per pensare che egli abbia mai frequentato la bottega di Leonardo o che ne abbia assimilato il linguaggio al punto che opere sue possano essere confuse con quelle di Francesco Napoletano, o di Boltraffio, o di Marco d'Oggiono, o del Maestro della pala sforzesca»[243]. Ballarin, che si è occupato di questo problema di non poca rilevanza nella ricostruzione della giovinezza di Boltraffio[244], ha restituito il corretto profilo dell'artista soffermandosi sull'analisi del firmato *Massimiliano* di Vienna, datato 1502[245]. Ambrogio quando lo esegue è già un artista affermato con una storia alle spalle che lo inserisce in un contesto diverso da quello del mondo di Leonardo e dei suoi allievi. Proprio il ritratto di Vienna, insiste lo studioso, è simbolo della difficoltà di De Predis di interagire con la portata innovativa e moderna della ritrattistica leonardesca. E questo dissidio è confermato anche dalle altre poche opere attribuibili al pittore, come il *Ritratto di Ludovico il Moro* e il *Ritratto di Ercole Massimiliano* contenute nella *Grammatica* di Elio Donato della Biblioteca Trivulziana, del 1496-97. Al gruppo si aggiunge il *Ritratto di Bianca Maria Sforza* (Washington, National Gallery) da datare nel 1493 in prossimità delle nozze e forse commissionato proprio per tale occasione, ultimo il *Ritratto d'uomo di profilo verso sinistra*, già al Provinzialmuseum di Hannover ma oggi di ubicazione ignota. Questo breve riassunto critico su De Predis è

[242] Per l'esame completo della vicenda relativa le due versioni della *Vergine delle Rocce*, della committenza, dei documenti e della cronologia si rimanda allo studio di Ballarin, 2010, I, pp. 65-262.
[243]Ivi, pp. 5-45, in particolare p. 79.
[244]Ivi, pp. 583-702.
[245] Datato1502 il dipinto è firmato «Ambrosius de predis mediolanensis».

necessario qualora, come sostenuto da Marani, si pensi di poter far dialogare Dürer con Leonardo attraverso Ambrogio. De Predis va inteso come il principale ritrattista della corte sforzesca prima della discesa francese[246]. Proprio in quanto ritrattista ufficiale ricevette numerosi incarichi e fu mandato insieme a Bianca Maria presso la corte del futuro marito Massimiliano a Innsbruck. In tale occasione i documenti citati lo ricordano attivo nell'esecuzione di ritratti di esponenti della corte, dipinti, studi per medaglie, disegni. Proprio i disegni sono ricordati più volte e non è da escludere un valore autonomo di questi ultimi. Non si può negare che De Predis abbia costituito un tramite per la divulgazione di una specifica ritrattistica della corte milanese degli anni Novanta, caratterizzata da una consuetudine dell'uso del gesso nero, come si evince dai documenti e dalla preferenza per una ritrattistica di profilo. In tutta questa vicenda, però, ancora non si può inserire il nome di Leonardo.

Allo stesso modo va meglio definita e cronologicamente stabilizzata l'ipotesi di un'interferenza leonardesca attraverso l'opera di Jacopo de' Barbari che, ricordiamo, per Marani si sviluppò nel corso del secondo soggiorno quando Dürer ebbe la possibilità di vedere le opere del veneziano di matrice leonardesca. Le fonti accertano i contatti tra i due artisti. È noto come Dürer desiderasse trovare in de' Barbari un maestro che lo guidasse alla scoperta delle proporzioni e dell'esatta rappresentazione della figura umana, rimanendo purtroppo deluso in più occasioni: quando spera di ricevere maggiori informazioni sulla teoria della prospettiva, che Jacopo non gli svela[247], quando a Venezia nel 1506 si rende conto dell'esistenza di pittori più dotati rispetto al veneziano[248], infine quando nel 1521 chiede in dono alla regina Margherita un album di suoi disegni, ma senza successo. De' Barbari lasciò la laguna dopo l'impresa della *Veduta Prospettica* per essere accolto al servizio di Massimiliano I in Germania (1500-1503), in Sassonia dall'elettore Federico il Saggio (1503-1505) e infine nel Brandeburgo alla corte di Gioacchino I (1506-1508). La sua vita girovaga lo condusse poi in Olanda presso Filippo I di Castiglia e Margherita d'Austria. Pur non essendo sicure le date del soggiorno norimberghese, i contatti diretti tra i due artisti sono piuttosto evidenti. In questi primi tre anni del nuovo secolo Dürer si aprì a nuove

[246] Shell, 1998, p. 123.
[247] Dürer nel 1523 ricorda nei suoi diari di aver visto un disegno di Jacopo di un uomo e una donna e di aver tentato di carpirgli il segreto della prospettiva, ma senza successo.
[248] Lettera del 7 febbraio 1507 (Fara(a), 2007, p. 32).

sperimentazioni alla ricerca di maggiori stimoli e Jacopo rappresentava la possibilità di vedere da vicino un artista italiano all'opera, un'occasione per carpire a livello teorico ed esecutivo le pratiche del buon disegno. In quegli anni Dürer si avvicinò alla grafica del veneziano mentre si stava perfezionando nella rappresentazione del corpo umano, pertanto copiò disegni e incisioni di de' Barbari perché voleva arrivare a padroneggiare le tecniche di misura delle proporzioni dell'uomo[249]. L'incisione con *Apollo e Diana* di de' Barbari è sicuramente uno dei suoi modelli (fig. 103). Un intervento apparso su *The Art Bulletin* ancora nel 1943 a cura di Alice Wolf[250] ha messo in risalto le corrispondenze di misurazione tra le incisioni düreriane di quegli anni, come l'*Apollo* e *l'Uomo con stendando* (databili intorno al 1502-1503) (figg. 104-105), e l'*Apollo* di de' Barbari dello stesso periodo. Quest'ultima incisione si basa su quanto stabilito da Vitruvio e allo stesso tempo risulta essere un'interpretazione dell'uomo vitruviano di Leonardo. De' Barbari dimostra quindi di essere a conoscenza delle teorie leonardesche sulla misurazione e sui canoni del corpo umano, a loro volta desunte da Vitruvio. Attraverso il veneziano, Dürer ha avuto sicuramente la possibilità di affinare le competenze di teoria dell'arte di cui è continuamente alla ricerca. Questi anni di speculazione raggiunsero il massimo risultato nell'incisione con *Adamo ed Eva* del 1504 (fig. 106)[251]. Un interessante confronto pittorico è quello tra la *Coppia di amanti* dell'italiano (Philadelphia, Museum of Art) (fig. 107) e la *Madonna che allatta il Bambino* di Vienna, entrambi databili intorno al 1503 (fig. 108).

Spostare l'attenzione sulla pittura rende necessario un breve *excursus* critico per comprendere se, come e in che termini, de' Barbari abbia potuto essere un esponente di leonardismo per Dürer. La monografia di Simone Ferrari del 2007 ha cercato di dare una sistemazione al problema de' Barbari, una figura ancora piuttosto oscura nel panorama della pittura veneziana tra XV e XVI secolo. Difficile inquadrare la poco documentata attività in laguna prima del 1500 e i legami con la cultura lombarda che il celebre *Ritratto di Luca Pacioli* (Napoli, Museo di Capodimonte) sottende[252]. Prodromo

[249] Per il rapporto tra Dürer e de' Barbari si vedano Colvin, 1877, pp. 86-91; Justi, 1898; Hevesy, 1928; Brauer, 1933; Pignatti(a), 1972; Ferrari, 2006; Id., 2011, pp. 39-46.
[250] Wolf, 1943, pp. 363-365.
[251] Bonnet, 2002, pp. 51-60.
[252] Per il dipinto si vedano le voci di Leone de Castris, 1999, III, pp. 62-64; Cerasuolo, Piscitello, Santucci, 2012, pp. 238-241. Si veda anche Angelini (2014, pp. 126-149) per un riepilogo della storia critica.

di questa interpretazione in chiave leonardesca dell'opera giovanile di de' Barbari, mantenuta da Ferrari, è la conferma della paternità del dipinto napoletano all'artista. Il quadro è stato attribuito da Bode e Gronau, seguiti da Venturi e Ricci[253], a de' Barbari sulla base dell'iscrizione «IACO.BAR.VIGEN/NIS.P.1495»[254]. «IACO. BAR» è stato sciolto in Jacopo de' Barbari, sebbene abbastanza controversa sia la seconda parte dell'iscrizione che per alcuni intende dire che l'artista ha venti anni quando realizzò l'opera nel 1495, per altri allude a una provenienza vicentina o veneta. Considerata il punto di partenza fondamentale per individuare il nome dell'autore, l'iscrizione è stata in più occasioni al centro della discussione, soprattutto perché con Gronau[255] il dipinto è stato messo in relazione all'opera citata dall'erudito Bernardino Baldi nelle *Vite dei matematici* presente nelle collezioni urbinati e attribuita a «Pietro de' Franceschi»[256]: «si conserva ne la Guardaroba de' nostri serenissimi Principi in Urbino il ritratto al naturale d'esso frate Luca col suo libro avanti de la *Summa Aritmetica* et alcuni corpi regolari finti di cristallo appesi in alto, ne' quali, e da le linee, e da' lumi, e da le ombre, si scopre quanto Piero [della Francesca] fosse intendente ne la sua professione». Tale dipinto è citato negli inventari del Palazzo di Urbino nel 1631, nei quali è descritto come «un frate che si dice sia il ritratto di fra Luca del Borgo, che non si sa di chi sia la mano, in tavola, che insegna Euclide al duca Guido», è poi ricordato tra i beni rovereschi inviati in casse dalla città marchigiana a Firenze (1648-50) e infine nella guardaroba fiorentina di Vittoria della Rovere (1654). Servolini[257] è stato uno dei pochi a ritenere questo dipinto citato nelle fonti un prototipo di cui il quadro ora a Napoli sarebbe una derivazione, al contrario la maggior parte della critica tende a identificare le due opere sulla base delle descrizioni degli inventari e della data *ante quem non* offerta dalla *Summa* (1494)[258]. Inoltre Fiorillo[259] ha individuato a tergo del dipinto napoletano un sigillo costituito da una croce pomellata inscritta in una mitra canonicale tra due iniziali "a" e "d" che scioglie in "austriae dux" o "ausburg dux"

[253] Bode, 1903, p. 504; Gronau, 1903, pp. 28-29; Venturi, 1903, pp. 95-96; Ricci, 1903, pp. 27-28.
[254] Venturi nel 1913 cambia opinione, non riuscendo a inserire il dipinto in maniera congrua all'interno delal cronologia di de' Barbari.
[255] Gronau, 1905.
[256] La vita di Pacioli fu terminata da Baldi l'8 aprile 1589.

[257] Servolini, 1944.
[258] La *Summa* fu stampata a Venezia nel 1494 presso l'editore Paganino Paganini.
[259] Fiorillo, in Vezzosi, 1983, p. 76.

ricordando che Claudia de' Medici, madre di Vittoria, si era risposata con Leopoldo d'Austria. Il dipinto quindi era entrato nella loro collezione con il sigillo austriaco per poi passare a Vittoria, unica erede dei beni Della Rovere. Sia Baldi, sia gli inventari sembrano tuttavia ignorare il cartellino. Baldi è lontano da Urbino quando scrive le sue *Vite* quindi non ha il dipinto sotto gli occhi e questo può spiegare le incongruenze nella descrizione[260]. Strana invece l'attribuzione a Piero della Francesca che nel 1495 è già morto e quindi non può essere l'autore del quadro. Difatti nell'inventario l'autore non è noto e il compilatore sembra ancora una volta dimenticarsi del cartellino con la firma e la data. Per queste ragioni l'iscrizione è stata al centro di non poche discussioni. Nel catalogo della mostra *Leonardo e il Leonardismo a Napoli e a Roma* del 1983 Fiorillo[261] riportava i risultati dell'analisi radiografica che smentivano l'autenticità di una firma apposta in un secondo momento, quindi non originale. Nel catalogo il dipinto era presentato di conseguenza come un anonimo. Già Bertelli e Martin Kemp[262] smentirono però questa conclusione. Kemp ricorda che il bianco di piombo della biacca del cartellino non è penetrabile dai raggi x e per questo non risulta visibile attraverso questo tipo di analisi diagnostica. Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto all'altezza della mostra di Urbino del 1992[263] confermava l'autenticità della firma a seguito delle ulteriori analisi a cui il dipinto fu sottoposto in tale occasione.

Mantenere l'attribuzione a de' Barbari lascia aperti tutta una serie di interrogativi. In primo luogo come fa un artista che nel 1495 si definisce ventenne essere considerato anziano da Margherita d'Austria nel 1512 tanto da ricevere una pensione? Ci provò Gilbert[264] a rispondere, in maniera non convincente, sostenendo come causa della presunta vecchiaia la malattia del pittore, ma già Davies non era d'accordo[265]. La morte di Raffaello a trentasette anni è considerata prematura dai contemporanei, quindi a quell'età ancora non si era considerati anziani. Forse allora «vigennis» non va intenso come "ventenne", ma come "vigentinus" o "veneto"[266]. A

[260] Baldi parla di più solidi che pendono dal soffitto, mentre nel dipinto che conosciamo ce n'è soltanto uno.
[261] Fiorillo, in Vezzosi, 1983, pp. 75-76.
[262] Bertelli, in Bertelli-Lopez, 1984, pp. 50-52; Kemp, in Levenson, 1991, p. 167, n. 20.
[263] Ciardi Dupré dal Poggetto, 1992, pp. 197-204.
[264] Gilbert, 1967, pp. 7-32. Gilbert fu uno dei maggiori sostenitori dell'attribuzione del dipinto a de' Barbari (1956, pp. 290-291; Id., 1957, pp. 155-156; Id., 1964, pp. 44-46).
[265] Davies, 1977.
[266] Di questo avviso è anche Angelini, 2014, p. 127.

questo proposito non si hanno notizie precise sulla provenienza di Jacopo de' Barbari, anche se tradizionalmente è individuata un'origine veneziana. L'ipotesi di Servolini[267], che aveva invece pensato come località di provenienza Vigo di Cadore, è stata recentemente appoggiata da Angelini[268]. Nonostante i numerosi tentativi, le contraddizioni rimangono molte, senza dimenticare la presenza di un'enigmatica mosca sull'ultima cifra della data, che ne rende difficile la corretta lettura. Mosca che, posizionata in quel modo, non sembra essere un semplice brano di virtuosismo illusionistico dell'artista[269].

Per quanto riguarda il soggetto del dipinto, mentre nessuno mette in dubbio che il personaggio principale sia fra Luca Pacioli, è difficile riconoscere l'identità del secondo protagonista di questo doppio ritratto. Gli abiti eleganti con il bordo di pelliccia fanno pensare a una personalità importante, creduta da molti il duca di Urbino Guidobaldo da Montefeltro[270]. Identificazione che si basa sulla provenienza presunta del dipinto napoletano e sul fatto che Pacioli dedicò la *Summa* proprio al duca. Un altro elemento a favore dell'identificazione con Guidobaldo è la presenza dei solidi geometrici[271]. Nel 1489 Pacioli ricorda di aver donato dei solidi al duca. Inoltre, in quello che pende dal soffitto, la critica ha voluto riconoscere il riflesso del palazzo di Urbino. Le conclusioni non sono in realtà così scontate. Confrontando il ritratto di

[267] Servolini 1944, pp. 147-152.

[268] Angelini, 2014, p. 127. Lo studioso concorda con l'identificazione della località come Vigo di Cadore, o Vigo di Fassa o di Vicenza, riconoscendo che il contesto di esecuzione è veneziano. Dopo aver discusso le componenti del dipinto, come l'attenzione alla costruzione prospettica dello spazio, i richiami ai modi della pittura fiamminga e alla ritrattistica di Antonello, Angelini propone di sciogliere la misteriosa firma in Jacometto Veneziano. Lo studioso ricostruisce l'attività di questo pittore che doveva essere legato agli ambienti umanistici veneziani, per la presenza delle sue opere nelle descrizioni di Michiel delle collezioni di patrizi veneti.

[269] Si conosce una tradizione di ritratti nei quali è raffigurata a grandezza naturale una mosca. Può trovarsi sul parapetto, su una cornice, ma anche sulla veste degli effigiati, e generalmente proietta un'ombra traendo in inganno lo spettatore che inevitabilmente si domanda se si tratta di un insetto reale o dipinto. Nella maggior parte dei casi va interpretata come un brano di virtuosismo illusionistico e come un tentativo di sfondare le barriere tra spazio dipinto e spazio reale. Non è un caso che i primi esempi si registrino in ritratti quattrocenteschi di area fiamminga. La presenza della mosca è stata anche spiegata in relazione all'aneddoto riferito a Giotto raccontato da Vasari nelle *Vite* nell'edizione 1568, in realtà già noto nel *Trattato di Architettura* di Filarete, secondo il quale il giovane allievo dipinse sul naso di un ritratto di Cimabue una mosca che il maestro cercò in vano di scacciare. Un episodio in linea con le competizioni tra Zeusi e Parrasio. La mosca sul cartellino con la firma diventa una dichiarazione ancora più esplicita di modernità, adottando un motivo alla moda negli stessi anni in cui si diffonde sempre più l'utilizzo del cartellino illusionistico. Si veda Chastel, 1984; Id., 1966, pp. 24-25; Jurkovic, 2004.

[270] Così Benesch, 1954, pp. 213-222. Recentemente anche Angelini conferma tale identificazione, 2014, pp. 126-127.

[271] Per un'interpretazione dei solidi si veda Tomlow, 2000, pp. 211-213 e Pugliese Carratelli, 2008, pp. 348-363.

Napoli con quello di Raffaello agli Uffizi è difficile trovare una somiglianza, pur tenendo conto della differenza di età. Inoltre Baldi quando descrive l'opera nel suo manoscritto parla di ritratto e non cita il secondo personaggio che invece già nell'inventario del 1631 è identificato con il duca, all'epoca avente ventitré anni. Queste differenze fanno crescere il dubbio che i due dipinti non siano gli stessi. Si può ricordare anche la proposta di identificazione del giovane, difficilmente sostenibile, con Albrecht Dürer[272].

Queste problematiche non sminuiscono l'unicità di un dipinto che rappresenta un matematico vivente intento in una vera e propria lezione. Il libro sul quale sta lavorando sono gli *Elementa* di Euclide nel quale sono ben evidenti i suoi appunti lungo i margini[273]. Inoltre, Pacioli sta svolgendo le formule matematiche in una lavagnetta. La scena sembra nel suo complesso la dimostrazione di un teorema. Un'opera che sottende moltissimi significati e che si configura come un omaggio alla matematica e alla geometria. Questo dipinto è il frutto di un'accurata scelta iconografica, con l'intento di trasmettere un chiaro messaggio riassuntivo delle teorie e delle speculazioni dell'epoca.

Contrastante è stata anche l'interpretazione stilistica. Come fonti figurative sono state indicati Piero della Francesca e Melozzo[274], Berruguete e Bramante, in ambito veneto Giovanni Bellini e Vivarini. Il nome di de' Barbari è rimasto il più probabile[275]. Ferrari nella sua monografia non trova difficoltà nel confermare tale attribuzione e a collocare il dipinto negli anni giovanili del pittore: un confronto con il *Ritratto d'uomo* di Berlino testimonia chiare corrispondenze nella stessa squadratura del volto. Il modulo formale che scolpisce il viso con le ombre deriva dalla tradizione alvisiana. Per Ferrari il dipinto è una rilettura della civiltà prospettica di Antonello da Messina, mediata da Alvise ma lontana da Giovanni Bellini e più avvicinabile a Lorenzo Lotto. La figura in secondo piano è invece in linea con le novità introdotte da Bramante e Leonardo e non può prescindere da modelli come il *Musico* di Leonardo o il

[272] Questa ipotesi è stata recentemente ripresa da Annalisa Perissa Torrini, in Marani, Fiorio, 2007, p. 72.
[273] Pacioli pubblicò il volgarizzamento degli *Elementa* nel 1509 a Venezia. L'edizione consultata nel dipinto è dunque quella latina, stampata nel 1482 da Erhard Ratdolt a Venezia.
[274] Briganti, 1938, pp. 104-112.
[275] Tra le forti voci di negazione della paternità si possono ricordare Berenson, 1919, pp. 210-212, Benesch, 1954, pp. 202-206; Levenson,1978 che attribuì la tavola a un seguace di Vivarini.

Ritratto d'uomo di Brera di Boltraffio. Ferrari quindi legge nel ritratto di Napoli l'influenza della cultura pittorica lombarda, spiegandola attraverso la precoce circolazione di artisti provenienti dalla Lombardia e presenti a Venezia già dagli anni '90 del '400. Nel 2011 Ferrari riprende questa interpretazione e conferma l'opinione di Marani considerando Jacopo un tramite per la cultura leonardesca di Dürer nel nuovo secolo[276]. Lo studioso colloca le opere del periodo veneziano, come la *Sacra Conversazione* di Berlino, in un contesto di tradizione alvisiana che si arricchisce di nuovi spunti attraverso il confronto con i lombardi a Venezia, in particolare Giovanni Agostino da Lodi, mentre non mancano suggestioni provenienti dal Leonardo del *Cenacolo.* Nello stesso modo è letta la controversa tavola con il *Commiato di Cristo dalla Madre* della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro. De' Barbari si inserisce di conseguenza in quella congiuntura Milano-Venezia che si manifesta a partire dall'ultimo decennio del secolo. Quando poi si trasferisce in Germania, magistralmente si tedeschizza, accentuando quei caratteri di durezza e spigolosità, aprendosi a un realismo intenso e realizzando un brano spettacolare come la *Natura morta* di Monaco del 1504.

Può allora de' Barbari essere stato un modello leonardesco per Dürer? Pur riconfermando un rapporto tra i due artisti, va verosimilmente esclusa l'ipotesi che Dürer abbia potuto conoscere l'opera pittorica di Leonardo attraverso il pittore veneziano. Come già ricordato, il momento di massima adesione alla produzione di Jacopo si colloca tra il 1496-98 e nei primi anni del XVI secolo quando soggiorna a Norimberga, e si tratta di un interesse prevalentemente rivolto alla grafica. In tutto questo la presenza delle teorie leonardesche sullo sfondo è un'indubbia costante, ma non si tratta ancora di quel tipo di leonardismo cui Dürer aderì in seguito. Tanto meno il maestro tedesco può aver guardato alle opere veneziane di Jacopo come modelli privilegiati durante il secondo soggiorno, ed è l'artista stesso a dichiararlo, scrivendo a Pirckheimer che aveva finalmente modo di vedere opere migliori di quelle di maestro Jacopo, che a quelle date non era più un punto di riferimento per il nostro artista. Certamente Jacopo de' Barbari è rappresentante di una cultura intrisa di leonardismo nel senso più ampio del termine. De' Barbari e Dürer risentono dello stesso clima intellettualistico di due realtà, milanese e veneziana, che si stanno aprendo a nuove

[276] Ferrari, 2011, pp. 39-46.

speculazioni teoriche che trovano riflesso nella prassi artistica. Non è un caso che entrambi siano in contatto più o meno diretto proprio con Luca Pacioli, un personaggio che fa da ponte tra le due culture, mediando tra l'Italia Occidentale e Orientale. Inoltre de' Barbari nella lettera *De la ecelentia dela pitura*[277] ribadì che la geometria e la matematica sono il fondamento per una rigorosa disciplina pittorica, esprimendo opinioni largamente condivise da Pacioli, Leonardo e lo stesso Dürer.

Rimane allora da stabilire quando in questa storia entrò in gioco la figura di Leonardo. Se Dürer ha viaggiato in Lombardia nel 1494-95, questo viaggio non ha avuto un riflesso immediato nella sua produzione. Si riconoscono citazioni, riprese iconografiche e una comunanza di intenzioni dal punto di vista teorico, ma non ci sono forti evidenze nel campo pittorico da giustificare un viaggio di Dürer in Lombardia. Il contatto con Leonardo sembra aver preso avvio in un momento ben preciso da collocare precisamente nell'anno 1503. Siamo all'interno dei panofskiani "cinque anni di sintesi razionale", durante i quali l'artista si dedicò allo studio delle branche principali della teoria rinascimentale dell'arte: le proporzioni umane, le proporzioni degli animali e la prospettiva, arrivando a padroneggiarle. Nel 1503 qualcosa di nuovo deve aver fatto il proprio ingresso nell'*atelier* dell'artista che si cimentò in nuove sfide teoriche e artistiche. Innanzitutto il 1503 è l'anno che vide la formazione di una bottega ricca di collaboratori attorno a Dürer: Hans Baldung Grien, Hans Schäufelein, Hans von Kulmbach, Hans Springinklee, Wolf Trau e il fratello Hans Dürer. L'attività dell'artista si era talmente sviluppata e incrementata da richiedere l'ausilio di assistenti, permettendo a Dürer di dedicarsi alla sperimentazione tecnica. Panofsky riconosce l'alto grado di perfezione delle incisioni realizzate nel 1503, le prime nelle quali oltre alla firma compare anche la data. In questi bulini l'artista raggiunge un'incredibile diligenza nel segno conferendo una qualità netta e incisiva, potentemente grafica. In incisioni come il *Sant'Eustachio* e la *Nemesi*, databili all'inizio del secolo, Dürer si concentra sulle figure e sul paesaggio con una grande abbondanza di particolari creando veri e propri scenari incisi. Allo stesso tempo si occupa delle proporzioni mettendo in pratica quanto sperimentato negli anni appena precedenti. In un'incisione come la *Natività* dimostra, inoltre, la padronanza delle regole della costruzione

[277] Per la lettera si veda Barocchi, 1971-1977, I, pp. 66-70.

prospettica. Le xilografie della serie della *Vita della Vergine* denunciano l'attenzione del maestro verso l'impaginazione spaziale. Le figure sono inserite in spazi chiusi, sotto arcate e cupole che attestano una certa predilezione per la sperimentazione di scorci accentuati e per collocazioni prospettiche valorizzate. L'impostazione conferita alla costruzione dello spazio allude a suggestioni venete, fortemente padane, ma allo stesso tempo riecheggia soluzioni lombarde. Un'osservazione in linea con la volontà di Dürer di cercare anche fuori dalla laguna i segreti della prospettiva. A questo proposito vanno introdotte le osservazioni di Simone Ferrari pubblicate nel giugno del 2013[278]. Ferrari indaga in primo luogo l'ambito prospettico per sondare le relazioni tra gli attori coinvolti e crede che un tramite tra la cultura lombarda e Dürer possa essere stato non soltanto Leonardo, ma anche Bramante. Ferrari riconosce citazioni dalle opere bramantesche, come l'illusionismo degli *Uomini d'arme* nella scelta di Dürer di adottare in alcuni casi punti di vista fortemente ribassati, scorci inusuali, prospettive illusionistiche, evidenti nelle già citate xilografie della *Vita della Vergine*. Ricorda Ferrari che Leonardo sperimentò diversi tipi di prospettiva, tutti in termini di una maggiore verosimiglianza alla ricerca del massimo coinvolgimento dello spettatore, e lo stesso fece Dürer. Le riflessioni dello studioso lo conducono a riconsiderare una fermata di Dürer a Milano in occasione del primo soggiorno perchè le interferenze con i prototipi milanesi sono talmente persistenti e profonde da rendere pertinente l'idea di un viaggio piuttosto che la semplice circolazione di modelli. Gli esempi che Ferrari porta a sostegno di una conoscenza di prima mano sono le opere che Dürer realizzò nel 1503, a conferma che fu a partire da questo momento che Dürer sperimentò un contatto diretto con le opere leonardesche.

Il 1503 si configurò come un anno di svolta per l'introduzione di innovazioni tecniche e stilistiche che permisero all'artista di aprire un nuovo capitolo della storia della ritrattistica. In quell'anno Dürer datò una serie di studi di teste e ritratti realizzati utilizzando il gesso nero, un *medium* al quale non aveva fatto ricorso prima di questo momento, che ben si adattava agli studi dal vero. Dürer creò delle teste spettacolari che rendono immediato e immancabile un confronto con Leonardo o con uno dei suoi maggiori allievi, Boltraffio. Si tratta di teste femminili e maschili a mezzo

[278] Ferrari, 2013, pp. 153-188. Questo intervento critico è stato pubblicato in contemporanea allo svolgimento delle ricerche, con la possibilità di trarre ulteriori spunti di riflessione.

busto nelle quali l'artista si concentra sullo studio della posa attraverso il rilievo e lo sfumato del modellato ottenuto con le modulazioni del gesso. A questo gruppo appartengono il *Ritratto di donna* di Berlino (Kupferstichkabinett) (fig. 109), le due teste sofferenti di Londra, il *Ritratto di giovane uomo* di Vienna (Akamedie der Bildenden Kunste), la *testa di Maria* di Belino, il ritratto di profilo dell'amico Pirckheimer. Le teste sofferenti di Londra (figg. 111-112) sono due straordinarie e deliranti rappresentazioni del dolore. Dürer racconta di essere stato ammalato in quell'anno e di aver disegnato durante la malattia. Lo scorcio ardito, la deformazione dei tratti, gli occhi vuoti, fanno di queste immagini due emblemi dell'espressionismo düreriano, realizzate con uno stile rapido permesso dall'uso del gesso. In questo stesso momento Lucas Cranach realizzò alcuni disegni preparatori per una crocifissione, utilizzando la stessa tecnica per conferire aggressività al segno che deforma la figura del Cristo e della croce[279]. Nel ritratto di Pirckheimer, forse preceduto dallo studio a punta d'argento, i tratti neri definiscono i lineamenti e allo stesso tempo le ombre per dare risalto al modellato (fig. 113). Spicca la caratterizzazione dell'effigiato, in qualche modo nobilitato senza negare i difetti fisiognomici e concentrando l'attenzione su una bocca carnosa e sensuale. Un pregnate accostamento è possibile con uno studio a penna di Boltraffio conservato al Louvre per una testa d'uomo di profilo (fig. 114). Il ritratto di Vienna è di un'incredibile modernità e naturalismo, calibrato su un'introspezione di matrice leonardesca (fig. 117). Il confronto è con alcune delle più belle teste di Boltraffio, come lo studio di testa femminile di Williamstown nota come la "rêveuse"[280] (fig. 118). In entrambi i disegni le due teste sono immerse nella luce e vi si riconosce l'intenzione di rendere un trasporto sentimentale e languido, pur nell'audacia del taglio frontale, diretto e ravvicinato. Lo sfumato è dato in maniera leggera e moderata, senza alterare la nitidezza disegnativa delle forme. Apprezzabile in entrambi la bocca increspata riverberata di luce. Un simile confronto si può fare tra la *Testa di Maria* di Berlino (fig. 115) e lo *Studio Femminile* di Oxford, una testa scarmigliata, assorta e schiva, definita anche "l'introversa" [281] (fig. 116).

[279] I due studi, databili tra il 1501 e il 1502, sono conservati a Berlino (Staalichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz 4450, 4452).
[280] Ballarin, 2010, I, p. 29.
[281] Ivi, p. 27.

In questi stessi anni Dürer utilizzò anche la punta d'argento, un'altra tecnica derivata dagli ambienti leonardeschi. La *testa di giovane uomo* di Williamstown, sempre siglata e datata 1503 (fig. 119), è un altro esempio dei tentativi di Dürer di cimentarsi con una ritrattistica moderna che rivela i moti dell'anima dell'effigiato, in questo caso un giovane con lo sguardo ammiccante ma ambiguo allo stesso tempo, con il viso incorniciato di riccioli che seguono il profilo del volto fino al mento. Il confronto anche in questo caso è con il Boltraffio degli anni '90, con un disegno come lo *Studio di testa di Cristo giovinetto coronato di spine e di foglie di vite* (Torino, Biblioteca Reale) (fig. 120). Una testa eccezionale per la sottolineatura realistica dei tratti fisiognomici. Le labbra carnose dischiuse, gli occhi intensamente rivolti allo spettatore creano un disegno che si affaccia a un momento più moderno quando Boltraffio ormai interpreta magnificamente il proprio maestro. Un altro studio di Dürer a punta d'argento è la *Testa di giovane* di Londra (fig. 121), un disegno la cui autografia è stata messa in discussione e che è stato datato in momenti diversi della carriera dell'artista, dal 1503 al 1506, considerato anche vicino ai disegni preparatori per il *Cristo fra i dottori*, un disegno ancora accostabile alle delicate punte d'argento leonardesche e potentemente moderno nella modellazione chiaroscurale del volto del giovane, scolpito dalla luce (fig. 122).

Tra le teste düreriane di questi anni vanno ricordati i tre studi su tela di lino della Bibliothéque National di Parigi raffiguranti lo studio per una testa femminile, probabilmente Maria, e due teste di giovani voltati verso destra e verso sinistra (figg. 125-126). Questi tre disegni sono stati in un arco cronologico tra il 1497 e il 1520. La datazione più esatta è quella che li colloca tra il 1503 e il 1504, in questo momento leonardesco[282]. La testa femminile (fig. 123) si accosta alle teste di Boltraffio, per gli occhi socchiusi dalle palpebre che scendono verso il basso lasciando solo una sottile fessura. Si confronti ad esempio il disegno con lo *Studio di testa di giovane coronata di foglie d'edera* degli Uffizi (fig. 124). Le due teste di giovane sono interessanti perché Dürer comincia a ragionare anche sulla posizione dei volti e sulla rotazione di tre quarti, e intensifica il chiaroscuro che modella il volto. Un gioco di teste si riconosce

[282] Così in Anzelewsky, 1991, I, pp. 183-185.

anche nel secondo piano del comparto centrale dell'Altare Paumgartner[283]. I due pastori sullo sfondo che si stanno avvicinando al primo piano sono un brano di notevole interesse per il rapporto e lo scambio tra le teste, in relazione tra loro non solo per lo scorcio della posa, ma anche per via di una relazione di affetti che mette in dialogo le due figure.

Nello stesso 1503 Dürer ragionò con maggiore dedizione anche sullo studio del cavallo, della sua anatomia e proporzioni. Le due incisioni datate 1505, il *Piccolo* e il *Grande Cavallo* (figg. 129-130), si presentano come il coronamento di una serie di studi iniziati proprio nel 1503. In questa data aveva realizzato un disegno a punta d'argento, penna e inchiostro su carta bianca raffigurante un cavallo visto di profilo (Venezia, Gallrie dell'Accademia) (fig. 127) e un disegno a penna e inchiostro acquerellato su carta nera ritoccata in verde (Colonia, Wallraf-Richartz Museum) (fig. 128). Su questi aspetti l'intervento più interessante continua a essere quello di Winzinger[284], largamente ripreso da Alzelewsky[285], nel quale lo studioso approfondisce i legami tra gli studi leonardeschi e quelli düreriani, dimostrando una chiara conoscenza da parte del tedesco dei disegni per il monumento equestre a Francesco Sforza[286]. Lo studioso introdusse per la prima volta la possibilità che il tramite tra Leonardo e Dürer possa essere stato il condottiero Galeazzo da Sanseverino. Leonardo dichiarò di aver potuto usufruire della gentilezza di Galeazzo che aveva messo a disposizione le sue stalle e i suoi cavalli in modo che potesse studiarli dal vero. Nel 1502-03 Galeazzo fu ospitato proprio a casa di Pirckheimer. L'avvenimento è particolarmente rilevante perché accerta i rapporti tra l'umanista e gli ambienti milanesi sviluppati dal soggiorno a Pavia. Un'altra figura entrò in gioco in questa rete di relazioni negli stessi anni: il

[283] L'opera, iniziata negli anni '90, fu portata a compimento tra il 1503-1504 (Anzelewsly, 1991, I, pp. 156-158).
[284] Winzinger 1971, pp. 3-21.
[285] Anzelewsky, 1995, pp. 198-213.
[286] Recentemente su questo tema si è espresso anche Fara (2014(b), pp. 37-42) che ha messo in luce come gli studi sul cavallo costituirono una parte fondamentale della riflessione teorica düreriana. Analizzando l'introduzione di Camerarius del 1534 alla versione latina del terzo e quarto libro del *Proporzioni Umane*, riconosce l'atteggiamento protettivo nei confronti delle ricerche dell'artista, probabilmente in difesa di appropriazioni indebite delle sue idee, riferendosi probabilmente al *Roßbuchlein* pubblicato a Norimberga nel 1528 da Hans Sebald Beham. L'incisore era già stato denunciato dalla vedova Agnes Dürer, che intendeva tutelare la proprietà intellettuale del defunto marito. Il trattatello di Sebald Beham è ricordato insieme a quelli di Dürer da Lomazzo nel capitolo quarto dell'*Idea* (1590). In quest'opera, come nel precedente *Trattato dell'arte della Pittura*, Lomazzo accosta Dürer a Leonardo perché entrambi teorici delle proporzioni, per il loro modo di panneggiare le figure e nella "composizione degli animali".

canonico di Bamberga Lorenz Beheim che nel 1504 fece visita a Pirckheimer tornando in Italia da Roma dopo la morte di Alessandro VI[287]. Lorenz Beheim è un nome noto in quanto tutore di Rodrigo Borgia, papa Alessandro VI, e del figlio Cesare. Sicuramente aveva avuto modo di conoscere Leonardo. Nativo di Norimberga, nel 1480 si era trasferito in Italia per studiare teologia e per anni rimase al servizio dei Borgia fino a quando nel 1505 ottenne il canonicato di Bamberga facendo rientro in Germania. Per il Borgia Leonardo lavorò al progetto di alcune fortificazioni militari e macchine da guerra nel 1502. Leonardo spese parecchi mesi ad attraversare i territori conquistati dal Valentino creando mappe topografiche e ideando fortificazioni. L'architettura militare, passione leonardesca, non è stata tralasciata dalla sperimentazione düreriana, essendo Dürer autore anche di un trattato sulle fortificazioni, la cui importanza e implicazioni sulla teoria artistica e sulle fonti sono state messe in luce da Giovanni Maria Fara[288], un altro tassello che si aggiunge nella ricostruzione dei contatti tra l'artista tedesco e le teorie leonardesche. Il rapporto tra Pirckheimer e Lorenz è testimoniato da un carteggio tra i due uomini datato dal 1505 al 1520[289]. In questo carteggio Lorenz sembra interessarsi della condizione di Dürer nel 1506 in Italia e nelle lettere scritte da Venezia il tedesco fa in più occasioni il nome del canonico, attestando una reciproca conoscenza e amicizia. Se da un lato è difficile sostenere che questi due uomini, un condottiero e un canonico, viaggiassero portandosi dietro disegni leonardeschi, dall'altro il loro arrivo in Germania intorno al 1503-1504 proprio negli ambienti di Pirckheimer, è un dato molto forte per comprendere che a quelle date si aprì un collegamento diretto tra la Lombardia di Leonardo e la Norimberga di Pirckhemier, nell'ambito del quale Dürer diventò presto un protagonista e un attore, potendo confrontarsi in presa diretta con le opere del maestro fiorentino. Prima del 1503 si possono istituire numerosi confronti a sostegno di un'affinità artistica tra i due artisti, ma si tratta principalmente di un'applicazione pittorica di soluzioni teoretiche. I parallelismi sono notevoli quando ad esempio si accostano i disegni di animali e piante. Soltanto questi due artisti a queste date sono in grado di cogliere e penetrare con estrema acutezza il carattere e le attitudini degli animali, come nel *Coniglio*

[287] Rebel 1996, p. 209.
[288] Fara, 1999.
[289]Reicke, 1906, pp. 1-40. La corrispondenza tra i due è piena di riferimenti astrologici. Si fa anche riferimento all'oroscopo di Cesare Borgia realizzato a Roma.

dell'Albertina di Dürer o nell'ermellino di Cracovia di Leonardo (figg. 135-136). Allo stesso modo innovatiava è la loro interpretazione paesaggistica. Il celeberrimo disegno degli Uffizi di Leonardo del 1473 anticipa e si confronta facilmente con gli acquerelli di Dürer e con i suoi studi di rocce e conformazioni montuose[290]. Suggestivo è l'accostamento dei disegni a gesso rosso di Windsor *Studio di una tempesta sulla vallata* (fig. 132), *Studio di paesaggio con un fiume e una vallata* (fig. 133), *Studio di paesaggio montuoso* (fig. 134) con gli acquerelli e con i disegni di cava düreriani, che denunciano approcci molto simili nel porre lo sguardo sulla natura e sulle sue caratteristiche fisiche . Lo stesso confronto si può fare per gli studi di animali e piante, affrontato da Dürer in tempi precoci, come nell'*Abete* del British Museum accostabile a un foglio a gesso rosso di Windsor (figg. 137-138).

Il rapporto tra Leonardo e Dürer nell'anno 1503 suggerito da Panofsky è accolto con favore da Alessandro Ballarin, il quale sostiene che l'influenza leonardesca si riconosce non soltanto nello sperimentalismo tecnico e iconografico, ma anche nell'approccio stilistico alla pittura. Un confronto tra i dipinti che aprono il decennio come il *Compianto* di Monaco (fig. 139) e le opere post 1503, come l'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi (fig. 140) e l'*Altare Jabach* (fig. 141), mette in luce una svolta in chiave, si potrebbe dire, "protoclassica" dell'artista, usando le parole di Ballarin che adotta il termine in un'accezione che intende dare risalto a un nuovo modo di dipingere, più moderno, costruito ed equilibrato. A livello grafico Dürer si accosta ai modelli leonardeschi, sperimenta lo fumato e nuove tecniche per poi tradurre tutto questo a livello pittorico in un pittura più dolce e matura, che perde parte delle asprezze nordiche per aprirsi a un'intonazione più italiana, morbida e rasserenata. Le ante esterne dell'altare Jabach raffiguranti *Giobbe e la moglie* e due *Musicanti*[291] sono tra le prime testimonianze di una nuova concezione formale nella costruzione compositiva della scena e delle figure. Giobbe è posizionato in primo piano, accovacciato, con una visione dal basso che mette in preminenza il corpo nudo trattato con pennellate lievi che intendono restituire l'idea di una natura osservata da vicino. La figura è stata anche accostata al *San Girolamo penitente* di Leonardo (fig. 142). Magnetici sono i due

[290] Per un confronto tra Leonardo e Dürer nella concezione paesaggistica si veda Hermann Fiore, 2002, pp. 327-345.
[291] Conservate rispettivamente a Francoforte (Städelsches Kunstinstitut) e a Köln (Wallraf-Richartz-Museum).

musici, posizionati uno di fronte all'altro, in pose eleganti giocate sullo scambio delle gambe e sulla sinuosità della linea, che ricordano alcune soluzioni lombarde del Boltraffio della Pala Casio (fig. 143).

Gli anni 1503-1505, che precedono il secondo soggiorno in Italia, sono quindi dedicati a un aggiornamento leonardesco di forte impatto. Per spiegare questo viraggio non è necessario immaginare un precoce viaggio in Lombardia all'altezza del primo soggiorno. Suggestiva si rivelerebbe, invece, la possibilità di un passaggio in terra milanese prima dell'arrivo a Venezia nell'estate del 1505. L'idea trae origine dal credere nella possibilità che Dürer, immersosi in questo mare di suggestioni leonardesche nell'anno 1503, possa aver desiderato avventurarsi in terra lombarda. Un'ipotesi che si fonda anche sull'osservazione di come le opere eseguite a Venezia nel 1506 continuino ad avvalersi di un vocabolario leonardesco.

4.2.6 I DIPINTI VENEZIANI

Entrando nel merito di una riflessione sulle opere veneziane di Dürer inevitabile è iniziare dalla *Festa del Rosario*[292], la tavola per la Confraternita dei tedeschi che consacrò Dürer pittore a Venezia (fig. 148). Collocata sull'altare della cappella della Confraternita del Rosario nella chiesa di San Bartolomeo, la pala è il capolavoro che aprì un nuovo capitolo nella storia dell'artista e dei suoi contemporanei veneziani a partire dall'anno 1506. La pala è firmata e datata ed è nominata in più occasioni nelle lettere scritte da Venezia. La prima volta è citata nella lettera del 6 gennaio: Dürer scrisse di star lavorando a «una tavola che mi hanno commissionato i Tedeschi» per 110 fiorini renani[293]. In otto giorni avrebbe finito di applicare il gesso e di preparare la tavola che avrebbe dovuto essere collocata sull'altare un mese dopo la Pasqua, quindi per Pentecoste, che nel 1506 cadeva il 12 maggio. Queste parole sottendono un

[292] La pala fu portata a Praga per volere dell'imperatore Rodolfo II d'Asburgo nel 1606. Oggi si presenta particolarmente rovinata. Nel corso del tempo ne sono state tratte alcune copie e ha subito diversi restauri. Per questi aspetti si rimanda a Kotková, 2002, pp. 4-13; Id., 2006. Si veda anche Bubenik 2012, pp. 83-97.
[293] Lettera del 7 febbraio (Fara(a), 2007, p. 31).

contratto stipulato con la Scuola dei mercanti tedeschi raccolti nella confraternita del Rosario, che aveva una cappella a destra dell'altare maggiore nella chiesa di san Bartolomeo. Il contratto definiva il compenso e prevedeva la consegna della pala per la Pentescoste di quell'anno. Stando alla lettera del 6 gennaio, Dürer sembra aver ricevuto la commissione agli inizi del 1506, o nel dicembre 1505, quando già si trovava a Venezia, infatti scrisse: «adesso sto lavorando a una tavola». Una commissione che quindi non può essere stata, come tradizionalmente si crede, la causa della venuta di Dürer in Italia per la seconda volta. In più di un'occasione si è pensato che Dürer avesse ricevuto la commissione dai celebri e potenti banchieri della famiglia Fugger ad Augusta, città nella quale Dürer sostò nel 1505, decidendo pertanto di attraversare le Alpi e recarsi nella città lagunare. Si è fatto poco caso che Dürer, nella lettera del 2 aprile da Venezia scrisse di essersi pentito di non aver portato anche il fratello Hans in laguna, a significare un'intenzione precisa di scendere in Italia piuttosto di un'occasione colta per caso mentre soggiornava ad Augusta a causa della peste[294]. L'interferenza dei banchieri, tuttavia, non è necessariamente da escludere, anche sostenendo la commissione della pala direttamente a Venezia. La confraternita del Rosario era una delle due confraternite più importanti della Nazione Alemanna, insieme a quella di San Sinibaldo[295]. La sua istituzione è attestata da un documento conservato presso l'Archivio di Venezia che testimonia che gli statuti di fondazione della confraternita del Rosario e della Scuola dei Tedeschi ("schola [...] De la Zoia Restada eiusdam beatissimae virginis") furono approvati dal consiglio dei Dieci il 22 marzo 1504[296]. Gli statuti parlano di una confraternita dedicata alla Madonna del Rosario, aperta a uomini e donne, composta di non più di 100 membri. Il leader della delegazione tedesca è individuato in Leonhard Wild, stampatore documentato a Venezia tra il 1487 e il 1491. Tuttavia, nonostante la domanda di fondazione della confraternita fosse approvata nel 1504, l'effettiva costituzione risale al 1506. Una delle poche mariegole sopravvissute, datata 1562, ricorda che la Scuola fu fondata nel 1506, anno nel quale il primo gastaldo ricevette l'incarico. È verosimile che Dürer, presente

[294] «Da parte mia, lo avrei portato volentieri con me a Venezia. Sarebbe stato utile a me e a lui, ed avrebbe anche imparato la lingua» (Fara(a), 2007, p. 40).
[295] Si veda il capitolo 2.
[296] Niero, 1974, pp. 465-478.

in città almeno dall'estate del 1505, ricevette la commissione di dipingere la pala quando la costituzione della confraternita diventò effettiva nel 1506.

Il 7 febbraio l'artista dichiara a malincuore di aver appena iniziato ad abbozzare i contorni per la sua tavola per problemi avuti alle mani. Il 28 febbraio sembra aver recuperato il tempo perso, avverte che sta lavorando con diligenza e che finirà per Pentescoste. Il 2 aprile ancora una volta si sofferma sulla grande fatica nella realizzazione dell'opera, che non terminerà prima della Pentecoste[297]. Si ritrova un nuovo accenno in autunno quando l'8 settembre dichiara che il doge e il patriarca l'hanno vista e che con tale opera egli ha «zittito tutti quei pittori che dicono che sono bravo nell'incisione, ma incapace ad usare i colori. Ora tutti sostengono di non avere visto mai colori piú belli». Stando a queste lettere l'idea che si è formata presso la critica è che l'artista abbia ritardato l'esecuzione dell'opera fino all'autunno del 1506, non consegnandola quindi per Pentecoste come previsto, forse a causa di un'interruzione dei lavori nei mesi estivi o per un viaggio, oppure perché egli iniziò a occuparsi della stesura pittorica soltanto dal 23 aprile[298]. La *Festa del Rosario* sarebbe quindi in lavorazione dal gennaio al settembre 1506. Tuttavia, se si tiene presente il sotteso contratto e le dichiarazioni dell'artista, Dürer avrebbe iniziato a lavorare alla tavola intorno a dicembre-gennaio con il dovere di consegnarla a maggio, cioè entro la Pentecoste del 12. Questi tempi di lavorazione e consegna corrispondono esattamente ai cinque mesi dichiarati nell'iscrizione retta tra le mani del suo autoritratto nel dipinto. Mancando completamente le lettere che coprono i mesi estivi, si crea un vuoto di informazioni dal 25 aprile (lettera nella quale in ogni caso non si nomina la pala) al 18 agosto. Durante questo periodo di tempo la corrispondenza con Pirckheimer non era stata interrotta, come si deduce dalla lettera di agosto. Avendo perso la corrispondenza che potrebbero chiarire modalità e tempi di esecuzione dell'opera ed eventuali spostamenti dell'artista, si può solamente formulare delle ipotesi. Una domanda sorge subito spontanea: perché Dürer, che lavorava sotto gli occhi di tutti i confratelli a una tavola commissionata per l'altare della loro cappella, lodata anche dal

[297] La tecnica esecutiva della *Festa del Rosario* è stata indagata attraverso indagini scientifiche da Crawford Luber (2005, pp. 78-80.) La studiosa riconosce nella preparazione della tavola l'influenza del procedimento usualmente adottato dai pittori veneziani, che Dürer quindi apprende e imita per realizzare la sua opera.
[298] Fara(a), 2007, p. 13.

doge e dal patriarca, avrebbe apertamente dichiarato una cosa falsa, cioè di aver realizzato il dipinto in cinque mesi quando in realtà non riuscì a rispettare i termini del contratto? L'inusuale firma utilizzata da Dürer nell'iscrizione è desunta da Orazio[299]. Essa, al di là del riferimento retorico, riveste grande importanza nella scelta dell'artista di esplicitare i tempi di esecuzione, accostando quest'opera al *Cristo fra i dottori* nel quale, firmandosi, indicò i famosi cinque giorni (opus quinque dierum), manifestando la volontà di rendere di dominio pubblico il tempo della lavorazione. Per quanto l'idea della velocità dell'esecuzione di un dipinto fosse un *topos* della teoria artistica rinascimentale italiana, e anche laddove si sostenga che Dürer attraverso tali dichiarazioni avesse voluto dimostrare "facilità" e "sprezzatura"[300], diventa difficile credere che l'artista avesse totalmente contraffatto i tempi esecutivi. Inoltre, nelle citate lettere a Pirckheimer, trasmette continuamente la sua preoccupazione nel cercare di consegnare l'opera nei tempi prefissati, lavorandoci assiduamente nonostante gli imprevisti.

Tentando di sostenere un'esecuzione in cinque mesi si potrebbe allora credere che l'artista fosse riuscito a portare a compimento l'opera nei tempi richiesti, ma che essa fosse stata collocata sull'altare solo a settembre, forse in occasione di una particolare celebrazione, in modo tale che non soltanto il doge e il patriarca ebbero modo di vederla, ma anche tutti i veneziani. L'8 settembre è la festa della Nascita di Maria, quindi poteva essere una buona occasione per esporre la pala nell'altare della confraternita dedicata alla Vergine. Sembra non essere stata data importanza a quanto scritto nella lettera del 18 agosto, nella quale Dürer non nomina nessuna opera e avverte l'amico di non poter tornare a casa tra due mesi, come doveva aver preannunciato in precedenza, perché non aveva ancora una buona disponibilità economica[301]. Se, per ipotesi, tra luglio e agosto l'artista aveva avvertito l'amico di voler partire in un paio di mesi, è difficile credere che avesse ancora in sospeso la consegna della *Festa del Rosario*. Questa è inoltre la lettera nella quale l'artista avverte che nell'eventualità il re Massimiliano fosse sceso in Italia per farsi incoronare, si sarebbe recato a Roma anche lui. Doveva dunque essersi liberato di un impegno

[299] *Odi*, III, 30. L'identificazione della derivazione da un verso di Orazio è stata dimostrata da Rupprich, 1956-1969, I, p. 206.
[300] Per una riflessione su questo tema si veda Crawford Luber, 2005, pp. 118-124.
[301] Fara(a), 2007, pp. 47-48.

gravoso come quello della pala per san Bartolomeo, nei confronti della quale non si era risparmiato nelle lettere precedenti a esprimere ansia e pressione per la sua esecuzione. Nella lettera del 2 aprile in due occasioni l'artista aveva sottolineato il peso di quell'impegno, dal quale avrebbe ricavato pochi soldi. Dürer è soprattutto infastidito dal fatto che per lavorare all'opera fu costretto a declinare occasioni di lavoro più fruttuose dal punto di vista economico e a rinviare la decisione della data della partenza: «non mi è possibile tornare a casa prima dell'autunno. Dalla tavola, che sarà completata per Pentecoste, ne ricaverò per coprire tutte le spese, i costi e i pagamenti. Spero quindi di risparmiare, quel che guadagnerò in seguito. .[…] Di giorno in giorno, infatti, rimando di scrivere la data del mio ritorno». Data che invece nei mesi successivi deve aver individuato, anche se poi è stato costretto a cambiare i propri programmi. Nella lettera dell'8 settembre l'artista sembra più interessato a raccontare a Pirckheimer che per la sua pala aveva ricevuto molte lodi, ricevendo la visita del doge e del patriarca e riuscendo a zittire tutti quegli artisti malevoli. Dovette quindi trattarsi di un momento di pubblica esibizione della pala. Questa interpretazione si basa, inoltre, sulla convinzione che il *MarienBild* nominato nella lettera del 23 settembre vada identificato non con la pala del Rosario ma con la *Madonna con il cardellino* di Berlino[302]. Questa tavola, la cui committenza e destinazione sono ignote, va letta in forte relazione con la *Festa del Rosario*, con un'esecuzione di poco posteriore. Anzelewsky ricorda che l'artista portò con sé quest'opera quando tornò a Norimberga, non senza però che gli artisti veneziani l'avessero potuta prima vedere. Tiziano ne fornisce una propria interpretazione citando il Bambino nella sua *Madonna con le ciliegie* di Vienna. Questo aspetto permette anche di ragionare sulla visibilità goduta dalle opere dipinte a Venezia. L'artista si lamentava di come tutti copiassero le sue opere «nelle chiese e ovunque possano venirne a conoscenza»[303]. Molte di queste opere alle quali il maestro allude sicuramente erano stampe. A quelle date Dürer era famoso per le sue xilografie a soggetto religioso che, oltre ad essere usate come modelli di bottega, avevano una grande distribuzione popolare perché utilizzate per la devozione privata e pubblica. Spesso erano collocate in chiese e cappelle, in sostituzione o insieme a dipinti

[302] Questa interpretazione era stata suggerita da Arnolds, 1959 e appoggiata da Alessandro Ballarin.
[303] Fara(a), 2007.

e pale d'altare[304]. Una moda che si diffuse presto fu quella di incorniciare serie della Passione da utilizzare come *Via Crucis*, di cui alcuni esempi sono ancora visibili nelle chiese veneziane. In Italia le stampe diventarono presto opere di alta qualità e non si impose una netta distinzione tra un buon dipinto e una buona stampa. Anzi, per la loro bellezza e per la capacità di gareggiare con i dipinti furono oggetto di una protesta del 1512 da parte dei pittori veneziani che si lamentarono con la Signoria dell'uso di incollare le stampe, nella maggior parte dei casi colorate, su pannelli lignei, rendendole così troppo simili ai dipinti su tavola[305]. Purtroppo sono rare le stampe di questo tipo giunte fino ai nostri giorni ma alcuni esempi superstiti come la *Crocifissione* di anonimo tedesco del museo di Coburg colorata a mano, lasciano intendere quanto tale usanza fosse diffusa[306]. Non va escluso che Dürer faccia riferimento anche a opere pittoriche eseguite appositamente per la committenza veneziana, oggi non pervenute. La *Madonna* di Berlino potrebbe essere una di queste. L'artista in più occasione allude a offerte di lavoro, sostenendo che «tutto il mondo mi vuole»[307].

Molto si è scritto circa le fonti figurative della *Festa del Rosario*. Il soggetto, come individuato da Wölfflin, proviene dalla xilografia del 1476 che accompagna gli statuti della Confraternita del Rosario di Colonia, una delle prime fondazioni di questo tipo[308]. L'impianto iconografico generale fu quindi stabilito dalla confraternita con un'intenzione puramente devozionale all'interno di un progetto di salvazione. Il titolo *Festa del Rosario* è anacronistico dal momento che la festa fu istituita dopo la battaglia di Lepanto del 1573. Mantenendo il tema, Dürer fornisce la propria interpretazione dovendosi confrontare con la grande tradizione della pala d'altare veneziana. L'artista si misura con gli esempi contemporanei che poteva ammirare con i propri occhi. Primo modello è Giovanni Bellini, il cui rapporto con il maestro tedesco è stato più volte rievocato. Il *Paliotto Barbarigo* della chiesa di San Pietro Martire a Murano è stato

[304] La *Passione* di Jacopo da Strasburgo, ad esempio, fu incollata negli ultimi stalli del coro nella cappella di santa Chiara della chiesa di San Damiano ad Assisi. L'opera rientra nella categoria delle xilografie di grande formato, che avevano questa particolare destinazione.
[305] Favaro, 1975, p. 67.
[306] McDonald, 2004, I, p. 151. Si veda il capitolo 3.
[307] Lettera del 2 aprile (Fara(a), 2007, p. 40).
[308] La xilografia è stata resa nota da Wölfflin (1905) e la critica successiva ha confermato tale confronto. Si veda in particolare Humfrey, 1986, pp. 29-39; Id., 1988, pp. 4-15; Anzelewsky, 1991, I, pp. 191-202; Kotková, 2006.

riconosciuto come uno dei modelli di partenza (fig. 149)[309]. Quest'opera del 1488 è una delle pale d'altare licenziate dall'artista veneziano in chiusura del XV secolo, che rappresenta il tema in chiave rinnovata imponendo una nuova tipologia per tutti i pittori gravitanti a Venezia in quegli anni. Il doge è presentato da san Marco alla Vergine in trono al cospetto di sant'Agostino e due angeli, alle loro spalle si apre un profondo paesaggio. La concezione dell'impaginato permette un rapporto più libero tra la sacra conversazione e la natura, l'aria e la luce che si respirano sono quelle atmosferiche. Dürer deriva da Bellini l'impaginazione delle figure in primo piano, la centralità della Vergine e l'apertura sul paesaggio. L'altra opera che il tedesco può aver visto è la *Pala di san Zaccaria* del 1505 (fig. 152) nella quale il maestro veneziano aveva portato avanti le ricerche sulla luce e sulla cromia già sperimentate a inizio secolo nel *Battesimo di Cristo* di Santa Corona, dove le figure si trasformano in macchie di colore messe in risalto dal chiaroscuro dello sfondo. In questo dipinto l'abside diventa un piano scolpito e sfumato dalla luce e le forme assumono una sintassi protoclassica. È un'opera straordinaria per la grandiosità degli spazi, la ricchezza dei colori, la luce naturale e il senso di meditazione interiore. Da questo dipinto, che Bellini aveva appena terminato quando Dürer arrivò in laguna, ricavò alcune citazioni cromatiche, dimostrando di riflettere sull'opera dell'anziano collega che considerava uno dei maggiori artisti[310]. Il rosso della veste dell'imperatore deriva da quello del san Girolamo, la combinazione di viola e arancio del san Pietro è riecheggiata nella figura identificata come ritratto di Burckard von Speyer. Rispetto a queste soluzioni belliniane i risultati raggiunti da Dürer sono in maggior misura sorprendenti, da lasciare senza parole tutti gli altri artisti veneziani. Egli rielaborò il soggetto fornitogli dalla confraternita in chiave veneziana facendo esplodere letteralmente il colore e allo stesso tempo raggiungendo un realismo e una matericità del tutto nuovi nel panorama lagunare, inediti anche per lo stesso artista. Il punto di vista adottato è centrale perchè l'artista si cimenta con l'unità dello spazio delle pale d'altare veneziane. Pur conferendo un'intonazione solenne e monumentale la sua è un'immagine in movimento, nella quale predomina l'azione. Le figure sono reali e altrettanto lo sono i loro gesti. Mantenendo quelle che sono le peculiarità della pittura nordica Dürer utilizzò un segno molto

[309] Furono i Tietze (1928-1938, II, p. 29) i primi a proporre tale confronto, ripreso da Pignatti (1973, p. 258).
[310] Per un confronto tra Dürer e quest'opera di Bellini si veda Crawford Luber, 2005, pp. 113-115.

disegnato e un senso di verismo nella rappresentazione di tessuti e volti che, uniti a un colorismo intenso, forgiano un'opera e di grande effetto. L'artista s'interrogò sugli effetti della luce su forma e colore, raggiungendo brani di illusionismo che non hanno eguali. Il confronto tra i piviali dipinti da Dürer e da Bellini attesta l'abilità del tedesco nel plasmare un tessuto reale, corposo, tattile, attraverso la luce, il colore, la passione tutta nordica per la resa del dettaglio perfetto, nitido e pulito (figg. 150-151). La stessa intensità si scorge nei volti, tutti ritratti di personaggi dell'epoca, verosimilmente esponenti della confraternita o personalità a essa legate. Nonostante la difficoltà oggi di individuare le identità degli effigiati[311] è indubbio che l'artista non abbia dipinto dei personaggi ideali, ma si sia basato sulla concretezza delle persone che lo circondavano, rendendone tratti e particolarità fisiognomiche, con accenti di grande oggettività e realismo. Il dipinto è un notevole passo in avanti rispetto agli altari Jabach e Paumgärtner di poco precedenti, ancora inseriti nella tradizione del polittico a tre scomparti aventi al centro l'evento sacro e ai lati i donatori. Dürer scelse in questo caso di realizzare una tavola come da tradizione lagunare rinnovata. La disposizione delle figure sembra fondere insieme opere di devozione popolare con le grandi ancone d'altare. Il confronto tra l'opera e gli esempi veneziani già citati svela efficacemente la sua unicità. Condivisibile è l'opinione di Anzelewsky[312] che a sua volta riprendeva le intuizioni di Josef Strzygowski in un articolo del 1901[313]. Lo studioso, occupandosi di una *Madonna con il Bambino* del 1519 attribuita a Dürer, si soffermava nel mettere in evidenza la costruzione triangolare e piramidale della composizione che avvicina Dürer ai grandi del Rinascimento e *in primis* a Leonardo. Inoltre, aggiungeva, Dürer doveva aver appreso questa composizione a Venezia perché la adottò per la prima volta nella *Festa del Rosario*, che va osservata a fronte dell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi (fig 155). Come Leonardo dispone i magi ai lati della Vergine in modo da creare un triangolo, lo stesso fa Dürer con il papa e il futuro imperatore. La testa della Vergine della *Festa* è reclinata e girata esattamente come quella di Leonardo (figg. 154, 156). Il

[311] La critica ha provato in più occasioni a dare un nome ai volti ritratti. Solo tre sono i personaggi identificati con certezza: l'imperatore Massimiliano, Burkhard von Speyer, l'autoritratto di Dürer. Le altre identificazioni rimangono speculative. Si veda specialmente Neuwirth, 1885; Gümbel, 1926; Anzelewsky 1971 e 1991; Kutschbach, 1995; Humfrey(b), 1991, pp. 21-33; Kotková, 2006.
[312] Anzelewsky, 1991, I, pp. 191-203.
[313] Strzygowski, 1901, pp. 235-238.

maestro tedesco non solo adotta una composizione a piramide, ma risolve anche i rapporti tra le figure in chiave leonardesca, attraverso un gioco di rimandi tra gesti, sguardi e posizioni che porta direttamente al ricordo della *Vergine delle Rocce* (fig. 158). Mentre Maria è incorata da due cherubini che si stanno abbasando per poggiare la corona sul suo capo, ella si volta verso Massimiliano e al contempo il Bambino si allunga e si sporge dal lato opposto verso il papa, mettendo in scena tra le quattro figure un evidente nesso. Sulla base di queste riflessioni Dürer rischia di diventare uno dei primissimi interpreti di questo nuovo impianto costruttivo, e sicuramente il primo a Venezia[314]. Il *Paliotto Barbarigo*, infatti, dimostra ancora una non completa comprensione e adesione a questo nuovo modulo[315]. Dürer giunse per la seconda volta in città, ricevette un importante incarico pubblico, si aggiornò sulla pittura veneziana contemporanea, ma arricchì la sua interpretazione di suggestioni leonardesche. Siamo ancora in un momento di grande interesse per Leonardo in una sorta di strascico di quell'adesione ai testi del maestro fiorentino iniziata nel 1503 e non ancora conclusa nel 1506, anzi maturata e rivitalizzata dalla conoscenza di un altro Leonardo, quello *dell'Adorazione dei Magi* e della *Vergine delle Rocce*. Dürer sembra ora poter attingere non soltanto agli studi e alle sperimentazioni leonardesche e della sua bottega, ma direttamente alle sue opere pittoriche. Si riscontrano nel maestro di Norimberga le stesse suggestioni milanesi che si manifesteranno in Holbein, per il quale il viaggio in Lombardia è diventato un presupposto necessario per comprenderne l'attività artistica[316]. L'osservazione dei disegni preparatori per la *Festa del Rosario* conforta circa l'idea di una rinnovata interpretazione del linguaggio leonardesco[317]. Questi splendidi fogli a penna e lumeggiature su carta veneziana preparata in azzurro di grandi dimensioni sono spettacolari studi di dettaglio delle figure, nelle quali l'artista

[314] Tietze, Tietze Conrat, 1928-1938.
[315] Anzelewsky, 1991, I, pp. 194-195.
[316] Si veda Ballarin, 2010, II, pp. 903-945.
[317] Preparatori per il dipinto si conoscono circa venti disegni: *Studio per la testa del papa* (Berlino, Kupferstichkabinett), *Studio per il san Domenico* (Vienna, Albertina), *Ritratto di architetto* (Berlino, Kupferstichkabinett), *Studio di uomo in preghiera* (Vienna, Albertina), *Studio di donatore in ginocchio con il rosario in mano* (New York, Morgan Library), *Studio per la testa dell'angelo* (Vienna, Albertina), *Tre teste di bambino* (Parigi, Bibliotèque Nationale, inv. RC-A-72081), *Gesù Bambino* (Parigi, Bibliotèque Nationale, RC-A-50456), *Studio per le mani di san Domenico* (Vienna, Albertina), *Studio per le mani di Maria* (Vienna, Albertina), *Studio per le mani di Massimiliano* (Vienna, Albertina), *Testa d'angelo alato* (Brema, Kunsthalle); sette studi di *Testa di Bambino* (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques), *Studio per il piviale del papa* (Vienna, Albertina). Si veda in particolare Hütt, 1970, I, pp. 436-457.

sperimenta il chiaroscuro ed effetti di luce e ombra per ottenere tridimensionalità spaziale e colorismo. Dürer si appropria della tecnica tipicamente veneziana di disegnare su carta tinta d'azzurro per realizzare gli studi per i volti e le mani dei personaggi principali, insieme a esercizi di panneggio[318]. A questo proposito sorprendente è il disegno del piviale del papa realizzato ad acquerello (figg. 159-160). Si tratta dell'unico foglio preparatorio oggi noto per la pala realizzato su carta bianca con la tecnica dell'acquerello. Dürer in questo caso preferì la tecnica dell'acquerello per studiare direttamente i colori e le rifrangenze della luce. Il foglio era forse accompagnato da un corrispondente studio su carta azzurra, nel quale si era occupato della costruzione dei panneggi attraverso l'incidenza della luce[319], invece in questo foglio l'attenzione è rivolta esclusivamente al colore. Il piviale è disegnato con una fantasia damascata floreale lilla e dorata che rileva l'attenzione dell'artista nei confronti della tonalità cromatica, che poi avrebbe risolto nel dipinto alzando la gamma dei colori. La luce è dunque la maggiore protagonista di questi studi, una luce proveniente da sinistra e dall'alto che colpisce con forza le figure. Si osservi ad esempio il disegno con la testa del pontefice nel quale, rispetto al dipinto, la luce è meno modulata e molto più esagerata per illuminare la nuca mentre il viso è lasciato in ombra (figg. 173-174). L'abilità del maestro è nella capacità di tradurre in pittura disegni caratterizzati da una concezione prevalentemente disegnativa, ma orchestrati magistralmente dalla luce che ne determina il pittoricismo e la futura cromia. Dürer comprese che l'incidenza della luce è fondamentale per la creazione del colore e la definizione della forma tridimensionale. Tra i disegni oggi noti eccezionali si presentano soprattutto quelli con gli studi di mani. Conosciamo quelli preparatori per le mani di san Domenico (Vienna, Albertina) (fig.177), di Maria (Vienna, Albertina) e di Massimiliano (Vienna, Albertina). Si tratta di studi che sembrano essere stati realizzati avendo chiara in mente la composizione complessiva dell'opera. Come osservato da Alessandro Ballarin,

[318] Questa tecnica è descritta da Vasari: «Altri di chiaro e scuro si conducono su fogli tinti, che fa un mezzo, e la penna fa il lineamento cioè il d'intorno o profilo, e l'inchiostro con un poco d'acqua fa una tinta dolce che vela et ombra quello, da poi con un pennello sottile con della biacca stemperata con la gomma si lumeggia il disegno, e questo modo è molto alla pittoresca e mostra piú l'ordine del colorito. Molti altri fanno con la penna sola lasciando i lumi della carta, che è difficile ma molto maestrevole; et infiniti altri modi ancora de' quali non accade fare menzione, perché tutti rappresentano una cosa medesima, cioè il disegnare» (Vasari-Barocchi, 1550, I, p. 118).

[319] Uno studio di panneggio su carta azzurra preparata si può osservare nel foglio dell'Albertina preparatorio per la *Madonna del Lucherino.*

Dürer disegna le mani solo fino a un certo punto, sa esattamente dove bloccarsi. Nello *Studio per le mani di Massimiliano*, ad esempio, il polso si interrompe nel punto esatto dove nel dipinto ci sarà la manica della veste, rendendo superfluo disegnare oltre (fig. 179). Questo modo di lavorare suggerisce la preliminare realizzazione di studi di composizione per l'impaginato, antecedenti a quelli per i particolari[320]. Soffermiamoci ancora sulle mani. Questo tipo di disegno preparatorio è abbastanza raro nella pittura veneziana. Sono pochi gli studi giunti fino a noi dedicati a questa parte del corpo a date così precoci. Dürer aveva studiato le mani per il suo autoritratto giovanile, ma nei primi mesi del 1506 si assiste a un rinnovato interesse, che accomuna la preparazione della *Festa* e del *Cristo fra i Dottori*. Si profila un aggiornato modo di lavorare per l'artista che chiama nuovamente in gioco la figura di Leonardo. Al fiorentino sono stati attribuiti a date antiche disegni di mani, quelli preparatori per il *Cenacolo*. Il riferimento è alle quattro mani a gesso rosso con rialzi a biacca di Windsor e delle Gallerie dell'Accademia di Venezia[321], che Alessandro Ballarin ha definitivamente ricondotto a Leonardo[322]. Queste prodigiose mani si presentano come degli studi dal vero. Seguendo l'analisi di Ballarin si tratta di campioni scelti nella realtà di ogni giorno, come nel caso di un ritratto di persona, e nascono da una piana e affettuosa passione per l'osservazione del vero, unita a una profonda conoscenza dell'anatomia della mano. Questa descrizione può essere riferita anche alle mani della pala di Praga e di quella di Madrid, risultato di un'attenzione per il dato naturale, per l'armonia dei movimenti, della rifrazione della luce e dei particolari anatomici, rivelatori della psiche del soggetto. Le dinoccolate mani del papa sono solcate dalle vene e dalle rughe tipiche di una persona anziana così come quelle di Massimiliano sono le mani di un uomo di alto profilo sociale. Le mani di Leonardo sanno essere nobili ed espressive, eleganti e femminili, oppure potentemente realistiche e monumentali (figg. 180, 182). Questo secondo aspetto è quello meglio compreso da Dürer e più in sintonia con il carattere e

[320] Crawford Luber (2005, pp. 84-86), ha indagato attraverso le tecniche scientifiche di indagine, i disegni soggiacenti nella *Festa del Rosario*, rilevando che l'artista ha fatto poco ricorso al disegno sulla preparazione, ricalcando in genere quanto sperimentato su carta e limitandosi alla delineazione dei contorni. Si tratta di una prassi nuova per Dürer, che nelle opere giovanili era solito lavorare direttamente sulla preparazione disegnandovi contorni e forme prima di stendere il colore, senza ricorrere all'uso di disegni su carta.

[321] *Studio per la mano sinistra di san Bartolomeo* (Windsor, n. 12544), *Studio per la mano sinistra di san Tommaso* (Windsor, n. 12545), *Studio per la mano destra di Giuda con il borsello* (Venezia, n. 140), *Studio per la mano sinistra di san Giacomo Maggiore* (Venezia, n. 144).

[322] Per l'intera vicenda bibliografica e critica si rimanda a Ballarin, 2010, II.

la tempra di un artista nordico, ecco che allora anche le mani della Vergine sono mani forti e poderose che stringono la corona e sorreggono il Bambino (fig. 178). Come Leonardo, Dürer è attento a precisare tutti i dettagli di superficie attraverso il segno, quel segno grafico perfettamente padroneggiato da un incisore capace di cogliere attraverso il disegno tutte le varianti della realtà. Osserviamo anche gli studi per le figure, concentrandoci sullo *Studio di architetto* (Berlino, Kupferstichkabinett) e su quello per la *Testa dell'Angelo*. I disegni sono molto più immediati e reali rispetto alla trasposizione pittorica, pur tenendo presente il pessimo stato di conservazione della tavola di Praga, dove poco rimane della pittura originaria[323]. Lo *Studio di architetto* è un'immagine di potente realismo e grande intensità (fig. 169). La figura è descritta nelle sue peculiarità fisiognomiche e l'attenzione ricade sulla mano che stringe la squadra (fig. 181). Pochi segni per creare un gesto che trasmette un senso concreto di forza ed energia perché preso dal naturale. Bellissimi i capelli disordinati che si spostano lasciando scoperto il lato destro della fronte completamente in luce. Il ciuffo di capelli all'aria è quello che contraddistingue anche il disegno preparatorio per l'angelo, poi cambiato in corso d'opera (fig. 175). Il volto in questo caso è quasi trasognato, gli occhi rivolti al cielo, la bocca socchiusa, i boccoli arruffati. Una testa che si erge dal busto allungando il collo e torcendosi su se stessa piegandosi verso sinistra. Dürer si concentra sulla diversificazione dei punti di luce e ombra utilizzando sottili tratteggi con la penna, dimostrando una raffinata maestria e lavorando su una carta preparata di un colore che più che azzurro assomiglia a un verde chiaro. Variando il segno riesce a far emergere le bolle di luce dalle zone in ombra. Queste teste, nonostante la forza di espressione tipica di Dürer e derivata dalla costante infusione di realismo, sono il risultato della ricerca di una nuova delicatezza, la stessa anticipata nelle punte d'argento del 1503. È come se Dürer cercasse in qualche modo di riprodurre lo sfumato di Leonardo, lavorando su una carta colorata e puntando tutto sulla costruzione luministica. Sono questi aspetti che rendono famigliari i confronti con le teste di Leonardo e di Boltraffio, che ricercano quella dolcezza e morbidezza dei trapassi chiaroscurali.

[323] La tavola è stata oggetto di più interventi di restauro. Nel catalogo della mostra di Praga del 2006 questo aspetto del restauro e delle condizioni conservative dell'opera è stato molto approfondito, cercando di evidenziare quanto rimane effettivamente di mano dell'artista e quanto invece è stato integrato nel corso del tempo (Kotková, 2006).

La Venezia che Dürer riscoprì nel 1506 non era la stessa città visitata dodici anni prima. Il nuovo secolo inaugurò attraverso la pittura moderna di Giorgione, maturata anche grazie alle sollecitazioni provocate dal passaggio di Leonardo in laguna nell'anno 1500, che consolidò un rapporto tra la città e Milano che si era già manifestato dalla fine dell'ultimo decennio del secolo precedente. La presenza lombarda e una forte radicalizzazione di venti spiranti dalla Lombardia che portavano con sé gli echi delle opere di Bramante, Bramantino e Leonardo fu la conseguenza del viaggio che spinge numerosi artisti a recarsi nella città lagunare. Venezia nel 1506 ha già visto le opere di Giovanni Agostino da Lodi e di Boccaccio Boccaccino, entrambi interpreti di un leonardismo rivisitato in chiave giorgionesca. La *pala di san Giuliano* del 1502 è un insieme di suggestioni: si coglie il sostrato emiliano protoclassico dell'artista eco del suo soggiorno ferrarese, il tentativo di aggiornarsi alla pala di Castelfranco e alle ricerche luministiche di fusione dei colori pur mantenendo quella peculiarità tutta lombarda di creare illusivamente la luce e l'ombra e quell'impostazione prospettica di ascendenza bramantesca che utilizza un punto di vista ribassato per far emergere le figure[324]. Giovanni Agostino da Lodi era presente in laguna già intorno alla seconda metà dell'ultimo decennio del '400 quando licenziò la pala per san Pietro Martire a Murano, un'opera a tutti gli effetti milanese, nell'impaginato prospettico bramantesco e nei prestiti leonardeschi. La tavola di Brera con *san Pietro e san Giovanni Evangelista* e la *Lavanda dei piedi* delle Gallerie dell'Accademia del 1500, mostrano il debito più forte nei confronti di Leonardo attraverso una meditazione sul *Cenacolo*. Un guardare verso Milano che vede come protagonista anche Dürer, ormai familiare all'ambiente leonardesco.

La pala di Praga non è la sola opera che permette di comprendere queste dinamiche: anche il *Cristo fra i dottori* è certamente leonardesco (fig. 183). Il dipinto di Madrid dal punto di vista stilistico e iconografico è un'opera affascinante e complessa. *Rostros y manos. Pintura germanica antigua e moderna* è il titolo di una piccola mostra organizzata dalla galleria Thyssen-Bornemisza dal 22 maggio al 2 settembre 2012, costruita con i dipinti del museo attorno al capolavoro düreriano. Volti e mani sono a tutti gli effetti i protagonisti del quadro, volti caricati, colti in differenziati

[324] Per Boccaccino si veda Puerari, 1957, pp. 102-105; Tanzi, 1990, p. 24; Pattanaro, 1991, pp. 60-74; Ballarin, 1995, pp. 3-21.

atteggiamenti, mani sproporzionate e dinoccolate che sorreggono libri o che gesticolano animatamente. Il soggetto raffigurato è un episodio del Vangelo di Luca: i genitori di Gesù smarriscono il figlio per poi ritrovarlo tre giorni dopo nel tempio a disquisire con i dottori. L'interpretazione conferita dall'artista a questo tema è innovativa e di potente suggestione. Cristo dodicenne imberbe è collocato al centro del quadro letteralmente circondato dai testoni degli anziani dottori. L'impianto è circolare, l'effetto è di una claustrofobia concentrica verso il centro del dipinto che ha come fulcro le mani. Lo spazio, privo di uno sfondo o di una caratterizzazione, è completamente saturo, riempito da un grappolo di teste grottesche messe ancora di più in risalto al confronto della fanciullezza pulita e adolescenziale del giovane Cristo (figg. 195-196). Il taglio quasi fotografico delle figure è stato deliberatamente voluto dall'artista che interpreta il soggetto in modo alternativo spetto alle tradizionali raffigurazione messe in scena in uno dei riquadri della serie dei *Sette dolori di Maria*[325] (fig. 184) e in una delle incisioni della *Vita della Vergine* (fig. 185). Lo spazio è assorbito dalle figure che si accavallano tra di loro, c'è l'intenzione di volerlo colmare, riempire, creando dei livelli prospettici e allo stesso tempo negandoli. Nel dipinto non sembra circolare l'aria perché sovrappopolato da teste, mani e libri. Dürer si mette alla prova con il quadro a mezze figure veneziano, così come nella *Festa del Rosario* si era cimentano nella pala d'altare, ma ne fornisce un'interpretazione originale, senza confronti con il contesto lagunare, ma si potrebbe dire italiano. Dürer adotta come base la concezione compositiva di una sacra conversazione a mezze figure per poi travalicarla e negarla. L'altra influente novità è l'utilizzo di una gamma di colori tutta giocata sui toni degli ocra e dei bruni. È stato più volte sottolineato come l'artista abbia usato una pennellata molto rapida e sintetica, che spiega l'esecuzione in cinque giorni e permette di ottenere un effetto di terra bruciata. I colori sono stati applicati direttamente "alla prima" su un'imprimitura della stessa tonalità degli incarnati e sul disegno preparatorio sottostante, mentre il pennello è usato per conferire accenti di tipo grafico[326]. Le figure sono animate da un colore rossiccio che emerge dagli ocra terragni e che infuoca le guance e fa risaltare gli sguardi. Una gamma cromatica

[325] La serie, databile intorno al 1496, comprende una tavola centrale raffigurante la Vergine conservata presso l'Alte Pinakothek di Monaco e sette tavole di dimensioni minori che raccontano i cosiddetti dolori della Vergine, conservate presso la Gemäldegalerie di Dresda (Anzelewsky, 1991, I, pp. 133-137).
[326] Bosshart, 1993, pp. 325-328.

inedita per Venezia, abituata agli azzurri, ai rossi e ai verdi di Giovanni Bellini. Una sfumatura di colore che accentua il realismo e la terribilità dell'opera, come osservato da Panofsky[327] che parla di incubo per il giovane Cristo circondato da questi spaventosi uomini. Un'osservazione ravvicinata permette di cogliere l'attenzione ai dettagli, come Dürer abbia dipinto capello per capello, filo di barba per filo di barba, su come si sia concentrato sulla resa della pelle, differenziando quella rosata e morbida di Cristo da quella terrosa e rugosa degli anziani. Inizialmente la critica düreriana classica, nello specifico Thausing e Wöllflin, ha frainteso l'eccezionalità dell'opera amettendone l'eccentricità ma considerandola una prova meno riuscita a confronto con la *Festa del Rosario*. Wölfflin aveva definito il dipinto "bloßes kuriosum". In seguito fu riconosciuta a Dürer l'intenzionalità di negare volontariamente l'equilibrio della pittura veneziana, ideando un'opera che possiamo definire "anticlassica", usando l'accezione longhiana del termine.

Una volta riconosciuta la natura particolare, la critica si è interrogata sulle possibili fonti figurative. La prima suggestione va cercata nella tradizione nordica. Esempi di dipinti nei quali predomina l'*horror vacui* erano diffusi tra la Germania e le Fiandre. Si pensi ad esempio alla *Derisione di Cristo* di Matthias Grünewald di Monaco (fig. 188) o alle raffigurazioni di Bosch. La forte caratterizzazione fisiognomica quasi deformante delle figure che trasmettono un'impressione di brutalità per il crudo realismo è tipica della pittura tedesca. Il dipinto è inoltre contraddistinto dall'utilizzo delle dimensioni reali, figure *life-size* a grandezza naturale, di grande impatto e forza. L'altro modello di riferimento è nuovamente Leonardo. L'intervento più interessante a questo proposito rimane quello di Bialostocki che per primo ha indagato approfonditamente le fonti figurative dell'opera[328], cercando di enfatizzare il carattere gotico del dipinto pur inserendolo nella tradizione veneziana del quadro a mezze figure, mantegnesco, belliniano e cimesco[329]. Lo studioso tuttavia non si esime da riconoscervi il forte leonardismo, in primo luogo a livello teorico. Hans Kleiber[330] già nel 1905 aveva messo in relazione un brano del *Trattato della pittura* di Leonardo su

[327] Panofsky, 1943, ed. 1967.
[328] Bialostocki, 1959, pp. 17-34. Per un'analisi approfondita si veda anche Boesten Stengel, 1990, pp. 43-66.
[329] Wöllflin, 1905, p. 182 e Baldass, 1933, p. 151 individuano nell'opera di questi artisti la fonte primaria per Dürer.
[330] Kleiber, 1905, pp. 321-339.

come rappresentare più persone che parlano tra loro al *Cristo fra i Dottori.* Si è già discusso di come i due artisti siano molto affini a livello speculativo e teorico e di come il pensiero di Leonardo si celi dietro molte sperimentazioni düreriane. Anche sotto il profilo artistico i punti di contatto non mancano, basta chiamare alla mente i disegni di teste grottesche e caricaturali realizzate dal fiorentino. Dal XV secolo la pubblicazione degli antichi scritti di fisiognomica alimentò lo sviluppo della dottrina degli affetti e dei moti dell'animo in ambito artistico: la strada aperta da Leon Battista Alberti fu poi seguita da Leonardo, Jacopo de' Barbari, Pomponio Gaurico e Dürer. Un altro paragone convincente è questto instaurato con le opere di Bosch, come ad esempio il *Cristo portacroce* di Ghent (fig. 189), l'*Incoronazione di spine* di Londra (fig. 190) o il *Cristo di fronte a Pilato* del Princeton Art Museum (fig. 191), che mostrano la stessa impaginazione di Dürer, lo stesso taglio a mezza figura, la disposizione affastellata dei personaggi e la mancanza di respiro della composizione. Non solo, le tavole sono ricche di personaggi dai volti caricati e grotteschi. Bosch è un artista per il quale la critica ha parlato di un'influenza leonardesca proprio per quanto riguarda la questione delle caricature. Non è da escludere che Leonardo sia stato un modello attraverso la speculazione teorica e quella pittorica per entrambi gli artisti, che hanno colto le sue suggestioni adeguandole al contesto di appartenenza e dunque inserendole nella tradizione nordica della rappresentazione di soggetti religiosi. Bialostoki pone l'accento proprio su questo aspetto: il *Cristo fra i Dottori* si inserisce in quel contesto nordico già ben radicato attraverso la grafica di artisti come il Maestro dei Libri di Casa o di Schongauer, di rappresentare i "nemici" della chiesa attraverso la deformazione grottesca dei loro volti, una rappresentazione della bruttezza che deriva dalla tradizione medievale e che è utilizzata nell'iconografia della decorazione dei cicli pittorici e scultorei delle chiese. A una data precoce come il 1506 Dürer è uno dei primi artisti a introdurre tale raffigurazione in ambito pittorico, destinata ad avere grande diffusione e un forte impatto dal secondo decennio del secolo, soprattutto in area padana. L'influenza di Leonardo va colta nel tentativo da parte dell'artista tedesco di dare un fondamento teorico alla rappresentazione fisiognomica. Studi come le *Cinque teste* di Windor sono una sperimentazione dei temperamenti e delle espressioni del volto umano, in linea con le sue ricerche sul corpo(fig. 187). Dürer con questo dipinto innesta le sollecitazioni leonardesche nella propria tradizione nordica, ritornando alle

origini con un'interpretazione cruenta e brutale. Da escludere, invece, l'ipotesi proposta per la prima volta da Clark[331], già rifiutata da parte della critica ma recentemente riconsiderata da Anzelewsky[332], in base alla quale il modello per quest'opera düreriana possa essere il famoso Cristo giovinetto che Leonardo avrebbe dovuto realizzare per Isabella d'Este. La marchesa richiese un «Christo giovanetto di anni circa duodeci» attraverso una lettera al pittore datata 14 maggio 1504 allegata a un'altra indirizzata ad Angelo Tovaglia. Leonardo rispose affermativamente a tale richiesta. Nel dicembre dello stesso anno Isabella sollecitò la realizzazione dell'opera ma nella lettera del 3 maggio 1506 indirizzata ad Alessandro Amadori si deduce che Leonardo non aveva ancora iniziato a dipingerlo. Un'opera quindi che nel maggio del 1506 non è ancora iniziata, difficilmente può essere il modello per Dürer che aveva cominciato a ideare l'opera già nei primissimi mesi di quell'anno. Va anche esclusa l'ipotesi che il maestro tedesco avesse visto nella bottega fiorentina di Leonardo il quadro in preparazione, rimanendone influenzato quando a Roma dipinse il *Cristo fra i Dottori*. Negando l'esecuzione romana del dipinto madrileno questa ipotesi non è percorribile. Inoltre il dipinto di Leonardo non si sa se fosse effettivamente un Cristo fra i dottori o un semplice busto di Cristo giovane. Secondo Clark, Isabella chiese al fiorentino solo la figura di Cristo. Il dipinto della National Gallery di Londra di Bernardino Luini è da sempre considerato una rielaborazione dell'invenzione del maestro, ma si pensa che la composizione dell'opera sia frutto di un lavoro compositivo di Luini che prese a modello più disegni e più opere di Leonardo. Pur negando che Dürer avesse avuto sotto mano questa specifica opera di Leonardo, non va escluso che l'artista avesse potuto rielaborare alcune idee del maestro. Clark sottolinea come nel *Cenacolo* e nell'*Adorazione* degli Uffizi Leonardo costruisca le scene mettendo come fulcro un ideale di bellezza e innocenza circondato da temperamenti. Un'idea che Dürer applica nella tavola di Madrid, accentuando tali contrasti attingendo alla tradizione nordica.

Si è accennato al fatto che con questo dipinto Dürer si cimenti con il quadro a mezze figure delle sacre conversazioni veneziane. Tra i precenti che potrebbero aver funto da modello, Bialostoky introduce il *Cristo fra i dottori* di Cima da Conegliano

[331] Clark, 1939, p. 158.
[332] Anzelewsky, 1991, I, pp. 206-210.

(Varsavia) datatp 1504, con grande accettazione da parte della critica (fig. 192). La posizione delle mani di Cristo che compie il gesto del computo con le dita, è lo stesso riproposto dal giovane Cristo di Dürer[333] (fig. 199). Il dipinto di Cima è una delle poche testimonianze veneziane di questo particolare soggetto, di cui però si conosce l'esistenza di un'interpretazione offerta da Mantegna e da Giovanni Bellini. Rispetto alla versione cimesca il dipinto di Dürer riesce a trasmettere l'idea del dialogo. In una Venezia dove Giorgione aveva già introdotto una nuova tipologia ritrattistica nella quale grande risalto era conferito al dialogo tra le teste, in uno scambio con Leonardo[334], anche Dürer offrì la personale comprensione del ritratto moderno. Il rapporto che si viene a creare tra le teste e le mani è di potente impatto e sottende questioni di disputa teologica. Ogni dottore esprime un temperamento e una questione di metodo, al contrario di Cristo che sembra essere in un atteggiamento di ascolto. È proprio la posizione delle teste, enfatizzata da un punto di vista leggermente rialzato, a istituire rapporti e relazioni tra una figura e l'altra. Affascinante è il ruolo preponderante dei libri, che ancora mantengono le grandi dimensioni del volume liturgico non ancora aggiornati alle novità del lettore aldino e diventano essi stessi protagonisti, scorciati in prospettiva e sorretti in vario modo dai dottori che o vi si appoggiano sopra, o ci nascondono dentro il naso (fig. 194, 197-198). Libri ai quali l'artista dedica specifici disegni preparatori su carta azzurra, allo stesso modo delle mani e dei volti[335]. Con quest'opera di potente modernità Dürer riescì a creare un ponte tra la cultura veneziana del primo decennio del XVI secolo, pregna di leonardismo, con la tradizione nordica. Purtroppo ignote sono le circostanze di committenza. Alcuni hanno pensato a un regalo di Dürer a Giovanni Bellini[336] ma è indibitabile che si debba pensare a una committenza colta, per la scelta di un tema poco diffuso arricchito di nascosti significati religiosi e teologici.

Nell'ambito di quest'analisi sui rapporti tra Dürer e Leonardo a Venezia anche le altre opere dipinte durante il soggiorno sono da prendere in considerazione, in

[333] Per un'analisi di questo gesto si veda Chomentovskaja, 1938, pp. 157-172; Id., 2003, pp. 28-43.
[334] Ballarin, 2010, I.
[335] Del *Cristo fra i dottori* si conoscono alcuni disegni preparatori: *Studio per la testa di Cristo giovinetto* (Vienna, Albertina); *Studio di mani con il libro* (Vienna, Albertina); Due *coppie di mani con libro* (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum); *Studio per le mani di Gesù* (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum). Si veda in particolare Hütt, 1970 I, pp. 461-464.
[336] Waetzold, 1935; Robertson,1968.

particolare la *Madonna del lucherino* di Berlino (fig. 206)[337]. Quest'opera di soggetto mariano va certamente accostata alla *Festa del Rosario* con la quale condivide il tema della Madonna con il Bambino in trono su uno sfondo di paesaggio e il trattamento coloristico e luministico. Panosfky l'ha definita un "particolare" della tavola maggiore[338]. Un'opera quindi che segue la pala di Praga e che si rivela eccezionale per la presenza del san Giovanni Bambino. La figura del san Giovannino era molto diffusa in area fiorentina, dove si attingeva a diverse fonti che raccontavano le storie dell'infanzia del Battista, tra queste la *Vita di San Giovanni Battista* scritta al principio del XIV secolo. Un episodio molto noto era quello dell'incontro tra i due Bambini durante il riposo dalla Fuga in Egitto. Leonardo introdusse a Milano questo tema con la *Vergine delle Rocce* dandone un'interpretazione sofisticata e innovativa, attingendo a una tradizione orale meno diffusa sulla vita di san Giovanni, mantenendo il ricordo della caverna e della presenza dell'angelo Uriele, elementi di grande importanza in alcune versioni della storia[339]. Nuovo e imprevedibile in Leonardo è il protagonismo della Vergine. Al tema dell'incontro sia in area fiorentina sia milanese, si viene ad aggiungere l'associazione di Giovanni con Gesù nel contesto della Passione e il pittore riesce a trasmettere questa lezione attraverso la presenza e l'atteggiamento di Maria. Leonardo crea un dipinto innovativo fondendo la tradizione fiorentina di una coltivazione delle storie relative l'infanzia del Battista e la tradizione francescana attiva nella devozione della Vergine soprattutto in quegli anni a Milano. Le due versioni della *Vergine delle Rocce* diventano il punto di partenza per la diffusione della rappresentazione del san Giovannino nei dipinti di devozione a Milano. Nel caso veneziano la circolazione di questa iconografia si intensificò soprattutto a partire dal secondo decennio del secolo. Nel 1506 Dürer fu uno dei primi artisti tra le lagune permeabili alla ricezione di questi modelli. La *Madonna* di Berlino, se rara a Venezia dal punto di vista iconografico, era senz'altro eccezionale e inedita per la pittura nordica che non conosceva la raffigurazione del san Giovannino insieme alla Madonna con il Bambino. Per queste ragioni appare plausibile identificare l'opera con quella nominata

[337] Per quest'opera sono stati individuati due disegni preparatori: lo *studio di panneggio* di Vienna (Albertina) e il perduto *Studio per Gesù Bambino* di Brema (Kunsthalle). Si veda Hütte, 1960, I, pp. 465-466.
[338] Panofsky, 1943, ed. 1967, p. 150.
[339] Per un'ampia e approfondita dissertazione sulla presenza del san Giovannino e l'interpretazione del tema si veda Ballarin, 2010, I, pp. 97 e seguenti.

da Dürer nella lettera del 23 settembre: «Sappiate che la mia tavola è terminata, e anche un altro quadro che di simili non ne ho mai fatti. E, poiché voi siete cosí soddisfatto di voi stesso, io vi annuncio che non vi è miglior immagine di Maria in questo paese; è lodata da tutti i pittori, allo stesso modo in cui voi siete lodato dai signori. Dicono di non aver mai visto un dipinto piú nobile e grazioso». Tradizionalmente queste parole sono state associate alla *Festa del Rosario* e specialmente al *Cristo fra i Dottori*. L'artista parla però nello specifico di un *Marienbild*, un'immagine di Maria, che sembra quindi corrispondere alla *Madonna* berlinese. Il fatto che Dürer affermi di non aver fatto nulla di simile va dunque riferito proprio all'inserimento del san Giovannino, qualcosa di totalmente sconosciuto nella tradizione nordica. Soffermandosi su questa figura, appare evidente come ancora una volta Dürer superò i prototipi veneziani ravvivando tutta la composizione e conferendo al san Giovannino un carattere leonardesco estraneo alla scuola pittorica lagunare (fig. 207).

Dalle lettere si ricava che Dürer portò con sé e realizzò altre opere durante la sua permanenza a Venezia, prevalentemente ritratti. Nella lettera del 28 febbraio dice di aver venduto tutte le sue tavole[340]. Dürer si presentò dunque in laguna non più solo come incisore ma come un pittore e soprattutto un ritrattista. Questi dipinti devono essere visti in continuità con quegli studi di teste e di espressioni cui aveva cominciato a dedicarsi con intensità dal 1503, in concomitanza a una conoscenza di disegni leonardeschi, ora rimeditati attraverso il confronto con la ritrattistica veneziana. I dipinti oggi noti databili all'altezza del secondo soggiorno sono: il *Ritratto di giovane veneziana* di Vienna firmato e datato 1505, il *Ritratto d'uomo uomo* di Palazzo Rosso a Genova datato 1506, il *Ritratto di Burkhard von Speyer* di Hampton Court, il, il *Ritratto di una veneziana* siglato AD di Berlino, il *Ritratto di giovane con il bavero di pelliccia* di Vienna con al retro l'*Avarizia*, e il *Ritratto di giovinane ragazza con il cappello rosso* del 1507 sempre a Berlino.

L'attraente ritratto femminile di Vienna va riferito agli inizi del secondo soggiorno dell'artista nel corso del 1505 (fig. 212)[341]. La fanciulla è abbigliata e acconciata alla veneziana secondo la moda del tempo. Rispetto ai ritratti precedenti, come quelli dei coniugi Tücher del 1499 che rispecchiano la tipologia ritrattistica

[340] Fara(a), 2007, p. 37.
[341] Per il ritratto si vedano Glück, 1924, pp, 97-121; Anzelewsky, 1991, I, pp. 92-93.

diffusa in area tedesca in quel momento, Dürer preferì utilizzare uno sfondo nero, senza stoffe o aperture paesaggistiche, per evidenziare maggiormente il volto dell'effigiata, ravvicinato e compresso nell'inquadratura, tralasciando buona parte del busto e le braccia. La gamma cromatica ristretta evidenzia i tratti fisiognomici del volto, incorniciati da ramati capelli che richiamano il colore del prezioso abito dal cui scollo emerge la morbida pelle color avorio della ragazza, impreziosita dalla collana. Rispetto ad altri ritratti del maestro i tratti del volto sono meno netti e definiti e sfumano nella luce soffusa proveniente da sinistra. Straordinario è il dettaglio dei capelli disegnati graficamente come negli studi su carta della *Festa del Rosario* e che si accendono di riverberi staccandosi dallo sfondo nero. Per venire incontro alla committenza veneziana e riuscire a vendere i propri ritratti, importante fonte di sostentamento, Dürer cercò di imitare lo stile veneziano guardando ai modelli di Giovanni Bellini. L'artista si adeguò alla tradizione lagunare cimentandosi in un ritratto a mezzo busto, tagliato fino alle braccia, su fondali a tinta unita. Tuttavia, non rinunciò completamente al proprio stile: la giovane mantiene la consueta intensità espressiva e una notevole sensualità dovuta alla lieve inclinazione del capo, alle labbra maliziose non perfettamente regolari, ai riccioli ribelli, allo sguardo astuto. Anche nella ritrattistica Dürer si misurò con l'arte veneziana di Bellini e forse anche quella giorgionesca, e dalla fusione del suo stile con quello lagunare nacque un diverso tipo di ritratto alla veneziana, arricchito da quelle componenti disegnative nordiche particolarmente incisive e dalla spontaneità con la quale Dürer riusciva a catturare le caratteristiche individuali degli effigiati. I ritratti düreriani degli anni veneziani sono segnati dallo stesso acume psicologico e dalla stessa precisione virtuosistica degli autoritratti ma sono inondati di una luminosità diffusa che conferisce loro un particolare *charme*. Allo stesso momento dell'esecuzione della *Festa del Rosario* deve risalire il *Ritratto di Burkhard von Speyer* (The Royal Collection) firmato con monogramma e datato 1506[342] (fig. 213). Il ritratto raffigura uno degli astanti della pala di san Bartolomeo, l'unico che si è riusciti a identificare con precisione attraverso un ritrattino in miniatura già a Weimar, anch'esso datato 1506[343]..Da un punto di vista tipologico questo dipinto si inserisce nella tradizione veneziana belliniana, dalla quale

[342] Anzelewsky, 1991, I, pp. 205-206.
[343] *Ivi*, p. 205.

però si distacca per la forte introspezione psicologica suggerita da un più contrastato chiaroscuro luministico. Bellissimo il brano del bianco della camicia che emerge dal nero della veste, in tono su tono con lo sfondo scuro. Il più incisivo in questo gruppo di ritratti del 1506 è sicuramente la tavola di Genova (fig. 214). Anzelewsky ne ha fissato l'esecuzione sulla base delle lettere tra il 23 settembre e il 23 ottobre 1506[344], identificandolo con uno di queli cui Dürer fa riferimento quando scrive a Pirckheimer il 23 settembre che prima di rientrare in patria dovrà "consegnare alcuni ritratti a persone alle quali l'ho promesso"[345]. Una frase che conferma il successo dei suoi ritratti presso la comunità dei tedeschi e senza dubbio presso il patriziato veneziano. Ignota è l'identità del giovane che Garas proponeva di identificare con un esponente della famiglia Fugger, Christoph[346]. La parte più affascinante del ritratto sono gli occhi vivi e vispi, nei quali è possibile cogliere il riflesso luminoso della finestra. Il dipinto, realizzato verso la fine del soggiorno, manifesta i risultati di un aggiornamento alla ritrattistica che potrebbe sottendere un dialogo con Giorgione. La donna ritratta nel dipinto non datato di Berlino[347] (fig. 215) è stata un tempo identificata con la moglie Agnes per via delle iniziali sul corpetto ma tale ipotesi è stata poi rifiutata. L'immagine della donna si staglia in questo caso su uno sfondo chiaro e aperto, due azzurri che alludono alla laguna e al cielo. Dürer ha ormai imparato completamente a padroneggiare una luce che non soltanto modella le figure, ma diventa una luce atmosferica che assume una valenza autonoma. Il *ritratto di giovane donna con il cappello rosso* di Berlino (fig. 218) proviene dalla collezione di Willibald Imhoff che lo ricevette in eredità da una figlia di Pirckheimer, con l'indicazione di ritratto muliebre[348]. Fino al 1971 tuttavia, l'immagine fu travisata e considerata l'effigie di un giovane. Rispetto al ritratto di Vienna, la libertà esecutiva è molto superiore, sintomo di una maturazione e piena comprensione dello stile lagunare. Forse eseguito appena rientrato a Norimberga nel 1507, raffigura una giovane ragazza tedesca, ripresa frontalmente, che si offre agli occhi dell'osservatore con grande sensualità e malizia, ottenute semplicemente attraverso un leggero movimento dinamico delle spalle e il volto pulito e nitido. Ultimo ritratto noto eseguito ancora a Venezia è il *ritratto di giovane uomo* di Vienna

[344] *Ivi*, pp. 204-205.
[345] Fara(a), 2007, p. 53.
[346] Garas, 1972, pp. 125-135.
[347] Anzelewsky, 1991, I, pp. 203-204.
[348] *Ivi*, pp. 211-212.

datato 1507[349] (fig. 216). Per Dürer si tratta di un dipinto innovativo, per la presenza al verso della rappresentazione di una figura femminile anziana con un seno scoperto e un sacchetto di monete d'oro, allegoria della *Vanitas* (fig. 217), realizzata con la stessa rapida tecnica pittorica del *Cristo fra i Dottori*, stendendo i colori alla prima direttamente sull'imprimitura. Il pennello è inoltre usato per conferire effetti di tipo grafico. Con questa tecnica Dürer riesce a trasmettere l'immagine della vecchiaia, della pelle ringrinzita e cadente che ha perso tono, elasticità e colore. Il suo incarnato contrasta con un brano di acceso colorismo offerto dal drappo rosso fiammante. Dürer potrebbe forse aver avuto modo di vedere la *Vecchia* di Giorgione nella collezione Vendramin[350]. Il giovane è raffigurato in tutta la sua veridicità: la luce e il colore sono magistralmente utilizzati per far emergere dallo sfondo scuro il volto dell'effigiato, dalle labbra leggermente imbronciate, dagli occhi fissi su un pensiero lontano, dagli arruffati capelli ricci che sfuggono al copricapo. Questo ritratto è anche la manifestazione dell'abilità del maestro nell'usare il pennello per la rappresentazione materica e illusionistica nella resa mimetica del collo di pelliccia. Un brano che non lasciò indifferenti Giorgione e Tiziano.

[349] Anzelewsky, 1991, I, pp. 210-211.
[350] Il rapporto tra questi due dipinti è stato più volte suggerito dalla critica, decidendo la dipendenza dell'uno dall'altro in base alla datazione conferita al dipinto giorgionesco.

5. L'APPORTO DELLA PITTURA TEDESCA ALLA RINASCENZA VENETA 1490-1510

Il rapporto tra centro e periferia, tra Nord e Sud, tra Arte italiana e Arte straniera, sono i grandi temi della storia dell'arte. Per chi si occupa di arte occidentale è evidente l'attrazione esercitata dalla cultura figurativa italiana e la sua funzione traente, perché i fatti determinanti che esprimono la cultura di un momento e l'ambiente che gli ha generati risentono sempre dell'influenza dei prodotti artistici delle altre regioni. Nel caso dei rapporti tra Venezia e la Germania dalla metà del XV secolo al primo decennio del successivo, l'introduzione della stampa in laguna aprì la strada verso il Nord alla cultura umanistica italiana, permettendo ai letterati tedeschi di entrare nelle maggiori biblioteche e università dell'Italia settentrionale, per poi far circolare in centro Europa idee, testi classici, testimonianze antiche; la stessa strada condusse in laguna artigiani, professionisti, opere d'arte e artisti provenienti dal Nord, contribuendo all'evoluzione della tradizione figurativa veneziana. Fu la pittura a farsi portatrice di nuovi ideali, esemplificando visivamente i raggiungimenti dello studio e della tecnica. Le stampe di Dürer e dei suoi contemporanei costituirono l'anello essenziale per un collegamento con l'area tedesca perché, come si è descritto nei capitoli precedenti, cominciarono a essere apprezzate, raccolte e conservate dagli uomini di cultura e dagli artisti, come modelli, esempi di stile e tecnica, come espressione della diversa cultura che le ha prodotte e quindi come opere d'arte a tutti gli effetti.

In questo capitolo si cercherà di offrire una lettura critica dell'influenza della pittura tedesca su quella italiana nel momento di trapasso del secolo. Prodomo di quest'analisi è la costatazione che l'arte tedesca alla quale i veneziani guardavano stava vivendo in quello stesso momento un proprio rinascimento, che le permise di svecchiarsi dalla tradizione *spätgothik* precedente ed evolvere verso una maggiore modernità. Queste riflessioni saranno affrontate sullo sfondo delle complicate vicende critiche che hanno cercato di dare una definizione al fenomeno, dalle sue origini fino agli studi contemporanei. Ripercorrendo le tappe principali si andrà a rilevare il ruolo conferito alla persona e all'opera di Dürer, trasformata in simbolo della ricezione

italiana dell'arte tedesca: per ragioni biografiche (i due soggiorni in Italia), per la decisiva influenza dell'arte italiana rintracciabile nella sua multiforme attività, per il prepotente influsso che le sue opere esercitarono a loro volta. Lo studio dell'apporto düreriano, al quale è stato attribuito il nome di *Dürer Renaissance*, ha una lunga tradizione in ambito tedesco dalla quale affiora la figura accentratrice del maestro tedesco, che incarna l'intera percezione che si aveva della pittura tedesca rinascimentale. Giovan Battista Agucchi, descrivendo le scuole pittoriche italiane a inizio Seicento, scrisse: «possonsi dunque costituire quattro spetie di Pitture in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Duro formò la Scuola sua, et è meritevole della lode, che al mondo è nota»[1].

Se alle sue stampe è sempre stato conferito il ruolo chiave, solo in tempi più recenti è stata riconosciuta l'importanza della pittura. Va rilevato che la conoscenza di Dürer pittore in Italia fu inizialmente un fatto prevalentemente veneziano e si dovrà attendere almeno il XVII secolo per la formazione di un catalogo dei suoi dipinti e i primi tentativi di collezionismo. Nella città lagunare alla conoscenza di Dürer incisore si affiancò quella di Dürer pittore, con una conseguente frattura nell'evoluzione artistica. Nel 1505 i veneziani erano da anni abituati a saccheggiare dalle sue incisioni iconografie e modelli apprendendo uno stile più grafico, teso, nervoso e spezzato nel delineare pieghe e panneggi. In quel mondo di tratti e linee in bianco e nero la vista del colore della pittura düreriana colpì in maniera irreversibile gli artisti veneti. Dürer non fu soltanto il primo rappresentante della scuola tedesca con il quale i veneziani vennero a contatto, ma si presentò come un riformatore della tradizione lagunare, in grado di assimilare e reinterpretare la pittura italiana, veneziana e leonardesca. Proprio la sua capacità di rinnovarsi di fronte al genio dell'artista fiorentino fece di Dürer uno tra i primi interpreti del portato leonardesco insieme a Giorgione. La fusione di tali influssi con il carattere tedesco della sua pittura, rese i suoi dipinti dei capolavori moderni e inediti agli occhi degli artisti attivi in laguna. L'attrazione verso il Nord da questo momento in poi fu destinata a intensificarsi e all'immediata risposta dei veneziani seguì un entusiata interesse per l'imitazione delle tradizioni figurative transalpine, libere dall'ipoteca classica, che avevano dato vita al paesismo e a una pittura di genere del

[1] Agucchi, 1646, cit. in Fara (2007(b), p. 6); ripreso da Mahon, 1947, p. 246.

tutto autonoma, piena di spunti realistici, esasperata fino al deforme e d'implicazione moralistica. Il concetto di realismo non va riferito soltanto nel senso di una resa esatta dei particolari, ma in un impatto emozionale ed estetico di queste opere che deriva dalla capacità di distorcere la realtà, sovvertendo le leggi dell'anatomia, dello spazio, creando immagini conturbanti e di grande forza. In Italia l'arte era fondata su una teoria artistica che al contrario esaltava il naturalismo e l'idealizzazione classica, di conseguenza questo tipo di opere appariva come qualcosa di eccezionale. "Todescho" in quegli anni di trapasso di secolo diventò sinonimo di novità, di un repertorio di immagini, iconografie, soggetti, un nuovo modo di vedere la realtà, l'uomo e la religione secondo l'interpretazione delle genti del nord. L'influenza tedesca non si esaurì dunque nel repertorio di temi e di immagini, ma sostanziò il linguaggio dei maggiori esponenti.

Nella seconda parte del capitolo, sulla base delle suggestioni emerse dal tentativo di riconoscere una "maniera tedesca" rinascimentale, si metteranno a confronto la rinnovata arte nordica con i testi pittorici più moderni della pittura veneziana, incanalando l'analisi lungo tre aree di ricerca, selezionate per la loro capacità di restituire in modo significante le declinazioni del dialogo tra Nord e Sud: paesaggio, ritratto e colore.

5.1 "DAS DEUTSCHE ELEMENT"

Si è deciso di affrontate il tema dell'apporto tedesco alla Rinascenza veneta partendo dall'analisi del *Deutsche Element*, termine che la critica tedesca dagli inizi del XX secolo introdusse per indicare quei caratteri che identificano un'opera d'arte nordica, capaci di influenzare gli artisti italiani tra XV e XVI secolo. Questi studi fiorirono tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo in un contesto caratterizzato da un radicato senso di nazionalismo nei paesi parlanti tedesco, che aveva trovato origine nella situazione dell'area germanica nell'era post napoleonica. Sono anni in cui si cercava di ricostruire un'identità tedesca attraverso la rivalutazione dell'arte, della storia e della letteratura,

considerate come espressione del carattere individuale di una nazione[2]. Dal punto di vista della storia dell'arte i testi diffusi da Winckelmann[3] in avanti, inneggiavano alla superiorità dell'arte rinascimentale italiana, contrapposta al goticismo dei paesi nordici. Sebbene le stampe di Dürer fossero ambite dai collezionisti tra XVIII e XIX secolo, sulla sua figura gravavano ancora molto forti i giudizi risalenti a Vasari di una mancata classicità, che lo rendevano inferiore rispetto agli artisti italiani come Marcantonio Raimondi. Nel 1738 Georg Hofmann Knorr scrisse un'apologia su Dürer nella quale ancora accettava la convinzione di un'inferiorità del maestro rispetto ai grandi artisti italiani[4]. Solo con lo *Sturm und Drang* si cominciò a rivalutare il gotico tedesco e le sue caratteristiche più aspre e "mascoline", per utilizzare la definizione di Goethe che si era espresso favorevolmente nei confronti dell'arte del "Männlicher Albrecht Dürer", rispetto a quella dei contemporanei rococò[5]. Come individuato da Kuhlemann[6] sono due i testi che hanno aperto alla rivalutazione di Dürer e della *altdeutsch*, scritti da Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhelm Wackenroder (1773-1798). Entrambi glorificarono il XVI secolo considerandolo l'*aetas aurea* dell'arte tedesca, quando la vita si fondava su arte, artigianato e religione. Wackenroder[7] dedicò un capitolo alla figura di Dürer mettendo in evidenza il carattere individualistico e morale dell'arte tedesca rinascimentale affermando che la cultura tedesca non deve essere contrapposta a quella italiana, ma che le due possono coesistere insieme. Descrisse così il sogno dell'incontro tra Dürer e Raffaello in un'immaginaria galleria d'arte, alimentando il *topos* dell'accostamento romantico tra i due artisti, già introdotto e messo in scena visivamente da Knorr nella sua citata apologia su Dürer: nel frontespizio si utilizzano il carattere gotico e quello romano per scrivere rispettivamente il nome di Dürer e quello di Raffaello[8]. L'anno successivo al testo di Wackenroder, Tieck pubblicò *Franz Sternbalds Wanderungen: Eine altdeutsche Geschichte*[9], un romanzo romantico che ha come protagonista un fittizio allievo di Dürer che viaggia nei Paesi Bassi e in Italia. Anche in

[2] Questa concezione è sviluppata in Germania soprattutto dal filosofo Johann Gottfried Herder (1744-1803). Si vedano Lüdecke, Heiland, 1955, pp. 129-130 e le riflessioni di Bialostocki, 1986, pp. 74-75.
[3] Winckelmann, 1764.
[4] Knorr, 1738, cit. in Bialostocki, 1986, p. 74 e in precedenza da Lüdecke, Heiland, 1955, pp. 117-123.
[5] Goethe, 1772, p. 342. Le citazioni di Goethe riguardanti Dürer sono state raccolte da Lüdecke, Heiland, 1955, pp. 136-146.
[6] Kuhlemann, 2003, pp. 40-41. Si veda prima di lei Campbell Hutchinson, 2000, pp. 10-11.
[7] Wackenroder, 1797, pp. 50-60.
[8] Knorr, 1738.
[9] Tieck, 1798.

questo caso l'autore evidenzò le peculiarità dell'arte tedesca di quel periodo quando contavano maggiormente, rispetto alla qualità estetica delle opere, i valori e le virtù morali in esse contenuti. Questi autori celebravano l'unione tra arte, vita e religione e vedevano in Dürer la personificazione della tradizione artistica nordica. Il *revival* düreriano e del contesto definito *altdeutsch* intrapreso da questi scrittori fu prevalentemente un fenomeno letterario, che però ebbe presto una ricaduta nella contemporanea attività artistica[10] e nella critica. Il merito di questi testi risiede nell'aver spostato l'accento da Dürer potenziale grande artista che se fosse nato in Italia avrebbe raggiunto l'Olimpo dei pittori, a Dürer vero artista assurto ai vertici della produzione artistica proprio per il suo essere tedesco.

Durante questi anni di rivalutazione dell'arte nordica si assisteva a una progressiva riscoperta della figura del maestro come incisore e come pittore. Quella che si può considerare la prima monografia düreriana fu composta dal pastore luterano Heinrich Conrad Arend (1692-1738) che scrisse *Das Gedächtnis der Ehren Albrecht Dürers*[11]. Il volume fu dedicato a Ludwig Rudolf, duca di Braunschweig e Lüneburg, il cui padre, Anton Ulrich, aveva collezionato un grande numero di stampe del maestro. La monografia si rifà molto alle biografie precedenti ma ha il pregio dello sforzo da parte del compilatore di visionare il maggior numero di stampe e disegni possibili. Nel 1774 Dürer era definito il Michelangelo[12] dei tedeschi perché considerato l'inventore della xilografia e dell'incisione, autore di trattati e fondatore della Scuola di pittura tedesca, capace di influenzare tanto gli artisti tedeschi quanto quelli italiani[13]. Nel 1778 l'amico di Goethe Heinrich Sebastian Hüsgen (1745-1807), uno dei maggiori collezionisti düreriani, scrisse il catalogo ragionato della sua collezione[14] che rimase

[10] I pittori contemporanei maggiormente coinvolti nella ripresa di Dürer furono i cosiddetti Nazareni, un gruppo di studenti tedeschi dell'Accademia di Belle Arti di Vienna che fondarono a Roma la confraternita della Lega di san Luca che si riuniva nel monastero di san Isidoro. Attraverso la ripresa delle incisioni düreriane furono tra i primi a gettare le basi di un'ideale relazione tra il Nord e il Sud, tra Dürer e Raffaello, tanto da aver ricevuto l'appellativo di *Albert-Düreristen* e *Nürenberger* (Mende, Hirschmann, Hebercker, 1971, p. 6). Per i Nazareni si veda Gallwitz, 1981. Per un'analisi della ripresa dell'opera düreriana tra XVIII e XIX si veda Sieveking, 2001, pp. 114-142.

[11] Questo testo è stato reso noto da Matthias Mende nel 1978, ma già ricordato in Lüdecke, Heiland, 1955, p. 116.

[12] L'accostamento tra Dürer e Michelangelo era già stato proposto in una lettera del 16 dicembre 1646 inviata da Johann Valentin Andreä al duca Anton Ulrich di Brunswick (Bialostocki, 1986, p. 78).

13 Schubart, 1777, p. 14.

[14] Hüsgen, 1778.

l'opera più influente sulla grafica düreriana fino alle pubblicazioni di Adam Bartsch[15] e di Joseph Heller[16]. Lo stesso Goethe, che scese in Italia esattamente come Dürer, sentì molta affinità nei confronti dell'artista, tanto da intraprendere il proprio primo viaggio in Italia tra il 1786 e il 1788 portando con sé le pubblicazioni di von Murr del *Diario nei Paesi Bassi* (1779) e delle *Lettere da Venezia* (1781)[17]. Nel 1780 Johann Heinrich Merck pubblicò *Einige Rettungen für das Anenken Albrecht Dürer gegen die Sage der Kunstliteratur*[18]. Il testo si presentava come un serio tentativo di definire lo stile di Dürer e di individuare gli originali del maestro distinguendoli dalle numerose copie circolanti all'epoca, dando avvio alla *connoisseurship* della produzione düreriana. Egli cercò inoltre di mettere in luce le peculiarità dello stile di Dürer rispetto alle caratteristiche comuni all'arte del suo tempo, gettando le basi per l'individuazione di un "elemento tedesco"[19]. Alla fine del XVIII secolo erano quindi già apparse le prime pionieristiche monografie düreriane[20] e le sue stampe erano ricercate e collezionate. Tra la fine di questo secolo e il successivo non si assistette a una semplice riscoperta dell'autore, ma a una diversa interpretazione della sua attività in relazione all'arte tedesca da una parte e a quella italiana dall'altra, osservando quasi esclusivamente la sua opera grafica. Soprattutto alcune sue incisioni furono prese a modello da scrittori e artisti romantici, come la *Melanconia* e il *Cavaliere, la Morte e il Diavolo*[21].

La celebrazione di Dürer, che cominciava a essere considerato come il Giotto dell'arte tedesca, venne a coincidere con la necessità dell'esaltazione di un eroe nazionale, soprattutto dopo il fallimento dei tentativi di indipendenza decretato dal Congresso di Vienna. Dal 1815 gli anniversari della nascita e della morte di Dürer divennero un appuntamento fisso[22]. Un anno importante fu il 1828 del terzo centenario

[15] Bartsch, 1803-1821.
[16] Heller, 1827-1831.
[17] Lüdecke, Heiland, 1955, p. 244; Campbell Hutchinson, 2000, p. 10.
[18] Merck, 1780, pp. 3-14.
[19] Per una lista di altri scrittori contemporanei che elogiano Dürer nei loro testi si veda in particolare Campbell Hutchinson, 2000, p. 9-11.
[20] Arend, 1728; Schöber, 1769; Hüsgen, 1778; Roth, 1791. Si considera come prima monografia critica la pubblicazione di Weise del 1819.
[21] Si veda Campbell Hutchinson, 2000, p. 13 con bibliografia. Per l'incisione *Cavaliere la Morte e il Diavolo*, si veda Vaisse (2006), che ripercorre la fortuna critica dell'incisione in relazione alla storia dell'ideologia tedesca.
[22] Una delle prime cerimonie fu allestita dai Nazareni attraverso un particolare rituale che ebbe luogo nella loro sede romana presso il monastero di sant'Isidoro. Per una descrizione dell'evento si veda Campbell Hutchinson, 2000, p. 12.

della morte, celebrato in ben dieci città tedesche[23]. I maggiori festeggiamenti si tennero il 6 e il 7 aprile a Norimberga, che omaggiò Dürer attraverso la realizzazione della prima statua pubblica dedicata a un artista[24]. Erano anni cruciali per la storia tedesca e la figura di Dürer incarnava le aspirazioni unitarie e nazionalistiche per la creazione di una nazione tedesca basata sulla propria identità storica e culturale, ricostruita anche attraverso le arti figurative. Nuova importanza fu attribuita alla tecnica xilografica che era stata fino a quel momento relegata in un contesto prevalentemente editoriale. Joseph Heller e Anton Springer [25] contribuirono a rilanciare la xilografia diffondendo l'idea che quest'arte esprimesse in maniera univoca la personalità tedesca. Alle celebrazioni del 1871 si giunse con il volume di Hermann Grimm che affermava, parafrasando, che chi all'epoca non conosceva Dürer non conosceva una parte importante della storia; a chi invece era noto il suo nome, pronunciarlo significava dire: Germania e patria[26]. Del resto era difficile ormai non conoscere Dürer poiché il XIX secolo vide il susseguirsi di altre indagini sulla sua mentre apparivano le prime monografie scientifiche[27] e veniva realizzata la prima retrospettiva presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga[28]. Nel 1902 fu fondata la *Dürerbund* in relazione alla rivista *Kunstwart* di Ferdinand Avenarius che arrivò a propugnare lo *slogan* "Dürer als Führer", veicolando un messaggio di polemica contro le avanguardie e l'influenza dello straniero[29].

In continuità con questo filone di studi si ponevano gli scritti di Oskar Hagen, Theodor Hetzer e Wölfflin, gli studiosi che maggiormente cercarono di individuare quelle caratteristiche dell'arte tedesca da ritenere fondanti, e come tali ripetibili nelle altre tradizioni figurative, in linea con la visione romantica. Questi studiosi riconoscevano tali peculiarità nel movimento e nell'energia espressiva del segno, tradotti in una visione realistica della realtà, in una rappresentazione dinamica dello spazio, in un'incisività nella resa formale di figure e cose. Hagen scrisse tra le due

[23] Le celebrazioni a Norimberga e nelle altre città sono repertoriate da Lüdecke, Heiland, 1955, pp. 187-202 e più recentemente da Kuhlemann (2003. pp. 45-49), alla quale si rimanda.
[24] Si tratta di una statua di bronzo tridimensionale con le fattezze dell'*Autoritratt*o di Dürer realizzata dallo scultore berlinese Christian Daniel Rauch.
[25] Heller, 1827-1831; Springer,1867, pp. 171-206.
[26] Grimm, 1866, p. 218.
[27] Per una rassegna delle fonti su Dürer nel XIX secolo si veda Lüdecke, Heiland, 1955, pp. 221-239.
[28] *Die zur Feier des 400jährigen [...]*,1871.
[29] Si veda Bartrum, 2002, p. 53.

guerre un articolo apparso su *Zeitschrift für bildende Kunst* intitolato *Das Dürerische in italienischen Malerei*[30] per affrontare il problema Dürer-Italia, in un momento particolarmente delicato dal punto di vista storico-politico per i rapporti tra le due nazioni. Ripercorrendo la letteratura classica degli scrittori italiani che hanno parlato di Dürer da Vasari in poi e scegliendo precisi esempi egli mise in luce il debito dell'arte italiana nei confronti di Dürer, con degli accenti apertamente nazionalistici. In maniera decisa lo studioso commentava che un artista come Tiziano avrebbe fatto ben poco senza aver conosciuto la tecnica e le stampe di Dürer. Dopo di lui Arpad Weixlgärtner scrisse un saggio nel 1927 dal titolo *Alberto Duro*[31] che si poneva anche in questo caso come un tentativo di indagare l'opera di Dürer in relazione a quella italiana. Presentando gli stessi argomenti di Hagen, lo studioso cercava di comprendere dove e in che modo andasse rintracciata l'influenza düreriana, ampliando lo sguardo anche alla pittura e ai disegni di tutto il XVI secolo, smorzando leggermente i toni rispetti al testo di Hagen. In quel momento le evidenze di tale apporto non erano ancora del tutto state rese esplicite dalla critica. Lo studioso si interrogava su cosa gli italiani conoscessero di Dürer, di come si fossero lasciati influenzare, e viceversa di come Dürer potesse aver dato una sua interpretazione all'arte italiana. Weixlgärtner non riuscì tuttavia a rispondere in maniera esaustiva a questi interrogativi, utilizzando principalmente le fonti scritte per sostenere le sue tesi e non addentrandosi nell'analisi delle opere. Hetzer nel 1929 pubblicò *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts*, nel quale provò ad addentrarsi nuovamente in questo tema cercando di spiegare le trasformazioni dell'arte italiana intorno al 1500 sulla base del rapporto con l'arte tedesca dello stesso periodo. In poche parole Hetzer interpretava la relazione tra l'Italia e il Nord in funzione di un momento di crisi della tradizione pittorica. Formalista seguace di Wölfflin e docente all'università di Leipzig dal 1934 al 1941, Hetzer intendeva la storia dell'arte come storia della forma, subordinando lo sviluppo artistico a una rigida coerenza e regolarità. Nel caso dell'arte in Germania lo studioso evidenziava quindi una continuità stilistica, all'interno della quale la differenza la faceva l'approccio del singolo artista al fenomeno naturale. In questo modo si era sviluppato un anti-rinascimento inteso nel senso italiano del termine,

[30] Hagen, 1918, pp. 223-242.
[31] Weixlgärtner, 1927, pp. 162-186.

attraverso l'individuazione di precise caratteristiche facilmente riconoscibili e identificabili, riassunte con il termine di *deutsche Element*, rielaborato dal volume di Hagen che aveva parlato di *fränkisch-germanische Element*. Questi caratteri specifici avevano trovato la maggiore manifestazione nella grafica nella quale l'artista era più libero da costrizioni e convenzioni e poteva lavorare nel pieno della sua inventiva. Dürer, pur ammaliato dall'arte italiana, non aveva perso la propria anima, scrisse Hetzer, rimanendo profondamente tedesco nella forma, nella concezione, negli ideali. Lo studioso ebbe modo di tornare su questi temi nel 1939 quando scrisse un testo dal titolo *Dürer Hoheit*[32] nel quale cercava di trovare l'elemento tedesco nell'opera del massimo interprete dell'arte nordica, riconducendolo a singole caratteristiche che risiedono in composizione, linea, spazio, colore e tecnica. Già l'anno successivo all'apparizione di *Das deutsche Element* Erwin Rosenthal pubblicò un saggio in aperta risposta a Hetzer, intitolandolo *Wandlungen in der Italienischen Malerei um 1500. Eigenentwicklung und das Deutsche Element*[33] nel quale, utilizzando un'immagine ormai diffusa[34], paragonava le figure di Dürer e Raffaello, entrambi massimi rappresentati delle rispettive tradizioni artistiche, in relazione l'uno con l'altro in un reciproco dialogo. Si venne progressivamente a formare l'idea che il momento di adesione all'arte nordica si era manifestato in Italia in maniera incisiva per la prima volta intorno al 1500, in un momento di particolare apertura alla novità e al cambiamento suggerita dall'incontro con una diversa cultura. Secondo questa ricostruzione, la maggiore ricezione dell'arte nordica con il nuovo secolo spiegherebbe l'intensificarsi della portata delle opere düreriane rispetto a quelle degli altri incisori tedeschi, ben prolifici anche prima dell'avvento del maestro di Norimberga.

---

[32] Hetzer, 1939.

[33] Rosenthal, 1930, pp. 297-306.

[34] Nel 1887 Carl Gehrts realizzò un dipinto allegorico sulle quattro età storiche per la scalinata del museo di Düsseldorf. Nella raffigurazione del Rinascimento ai lati della Ecclesia sono dipinti alcuni gruppi di artisti: da un lato Leonardo e Michelangelo, dall'altro Raffaello e Dürer. Il precedente di questo ideale legame tra Dürer e Raffaello si trovava a livello letterario nel già citato sogno descritto da Wackenroder nel suo testo 1797 che immaginava un incontro tra i due artisti. Tra il 1806 e il 1809 a Vienna Overbeck e Porr scoprirono il disegno di Raffaello con l'iscrizione di mano di Dürer, che afferma di averlo ricevuto in cambio di un proprio disegno inviato all'artista italiano (Nesselrath, 1993, pp. 376-389). Sulla base di questo ritrovamento Franz Pforr realizzò un perduto disegno intorno al 1810, di cui si conosce l'incisione di Carl Hoff del 1832, nel quale Dürer e Raffaello sono entrambi inginocchiati di fronte al trono della personificazione dell'arte, in quanto rappresentanti delle arti in Germania e in Italia. Lo stile con il quale sono rappresentati e i diversi paesaggi alle loro spalle sono indicativi della concezione che si aveva delle differenze tra le due culture artistiche. Per un'analisi del *leitmotiv* Dürer-Raffaello si veda Bialostocki, 1986, pp. 73-89.

L'analisi di questi testi permette di comprendere come i critici tedeschi della prima metà del XX secolo fossero interessati a individuare nell'arte tedesca del Cinquecento quegli elementi caratterizzanti un nuovo modo di concepire l'arte e la pittura che si nutriva di influenze italiane, ma che si era liberata di pregiudizi e costrizioni lasciando gli artisti liberi di esprimersi attraverso nuovi temi e nuove tecniche, contribuendo alla definizione di uno stile propriamente tedesco. La figura di Albrecht Dürer diventò la protagonista di questo diverso approccio alla storia dell'arte tedesca, simbolo di come un'artista geniale fosse riuscito attraverso una conoscenza giovanile dell'arte italiana a imporsi come massimo rappresentante di una generazione di artisti per anni, raccogliendo nel suo operato tutte le caratteristiche dell'arte del suo secolo e mantenendo i caratteri tipici della sua tradizione. Dürer, pittore e soprattutto incisore, era maestro nella nuova arte, uno dei primi artisti nordici a influenzare in maniera così forte e prolungata l'attività degli artisti tedeschi e di quelli italiani.

La critica coniò il termine *Dürer Renaissance*, utilizzato per la prima volta dai Tietze nella loro monumentale opera in tre volumi del 1928[35]. Si tratta di una definizione adottata per inquadrare il periodo di massima ricezione della sua opera incisoria e pittorica che si manifestò soprattutto nel corso del XVI e XVII secolo. Gli imitatori di Dürer utilizzavano qualsiasi mezzo espressivo per reinterpretare la sua opera, dalla scultura, alla ceramica, alla medaglistica. La *Dürer Renaissance* non coinvolse soltanto la copia e la citazione delle stampe e dei dipinti che caratterizzò tutto il XVI secolo, ma fu alimentata soprattutto dalla brama del possesso dei dipinti del maestro, che provocò la prolificazione di opere düreriane inserite in un artificioso catalogo, solo con il tempo epurato. Nel XVII secolo si era venuto progressivamente a delineare il profilo dell'artista anche come pittore, una lacuna sentita dalla critica che aveva per lungo tempo tramandato soltanto l'immagine di Dürer grafico. Prima del '600 la conoscenza di Dürer pittore era quasi esclusivamente veneziana. La prima testimonianza in questo senso si trova nel *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino pubblicato in laguna nel 1548[36]. Nel testo il gentiluomo veneziano Lauro richiama alla memoria il Dürer pittore nell'ambito di un'immaginaria galleria di sommi artisti da Giotto in

[35] Il tema della *Dürer Renaissance* è stato affrontato in alcune mostre: Goldberg, 1971; Gmelin, 1978; Id., 1983, pp. 183-204; Schütz-Bauer, 1994; Bartrum, 2002. Si vedano anche le riflessioni di Baumgart, 1934, pp. 231-249 e di Bubenik, 2007, Id., 2013.
[36] Pino, 1548, ed. 1960-1961.

avanti, soprattutto veneti e toscani. A Venezia in quegli anni era ancora possibile ammirare la *Festa del Rosario* nella chiesa di san Bartolomeo e le altre opere che Michiel ricorda nelle collezioni dei patrizi veneti. Ulteriori precisazioni sulla carriera di Dürer pittore si ricavano dagli scritti di due fiorentini che soggiornarono a lungo in laguna: Anton Francesco Doni e Cosimo Bartoli. Doni scrisse una lettera a Simone Carnesecchi pubblicata nel 1549 in appendice al *Disegno*, nella quale consigliava di vedere a Venezia oltre alle opere di Giorgione, Tiziano, Pordenone, anche «una famosa tavola d'Alberto Duro in San Bartolomeo». Nel terzo libro dei *Ragionamenti Accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* pubblicati a Venezia nel 1567 Cosimo Bartoli, parlando del valore memoriale dei ritratti, faceva pronunciare a Piero Ricasoli: «Et Alberto Durero, tanto celebrato pittore ne tempi nostri, quante poche historie ha egli dipinte che non vi habbia disegnato e posto la sua stessa effigie»[37]. A queste testimonianze va aggiunta quella di Giulio Mancini che scrisse da Padova due lettere indirizzate al Balì di Siena Ippolito Agostini e al fratello Deifebo il 13 ottobre 1583 e il 30 luglio 1584, riguardanti la vendita nel mercato veneziano di dipinti attribuiti a Dürer e a Bellini[38]. Nella prima lettera Mancini cita un non identificato «bellissimo quadro di Alberto Duro» comprato per tre scudi in laguna, realizzato quando «da giovane fu qua in Venezia». Dopo che la *Festa del Rosario* arricchì la collezione di Rodolfo II a Praga dal 1606, la memoria di Dürer pittore a Venezia andò progressivamente esaurendosi, sostituita da un nuovo "Alberto Duro o Durero pittore" caposcuola degli Oltramontani. La prima descrizione dei dipinti di Dürer spetta a Carel van Mander[39] che viaggiando in Italia e in Germania aveva avuto modo di vedere quattordici opere pittoriche del maestro. Dopo di lui fu Joachim Sandrart a dedicare un intero capitolo della sua *Teutsche Academie* a Dürer, considerandolo uno dei padri fondatori dell'arte tedesca. La sua biografia deve molto a Vasari, Ridolfi e Van Mander, ma la differenza risiede nella conoscenza di prima mano delle opere pittoriche del maestro. Fu inoltre il primo a pubblicare la cronaca di famiglia che Dürer aveva scritto nel 1524. Sandrart aveva raccolto per tutta la sua vita un enorme quantità di informazioni sui pittori della sua nazione, per colmare un vuoto. L'intento era redigere un'apologia degli antichi maestri tedeschi riunendo dati sulla loro vita e opera, per

[37] Bartoli, 1567, p. III.
[38] Per le lettere si veda Fara(a), 2014, pp. 10-11.
[39] Van Mander, 1604.

guadagnare il favore di amatori e collezionisti della sua epoca. Seguendo quanto Vasari aveva fatto per i pittori italiani e van Mander per quelli fiamminghi, costruì le sue biografie usando l'antico genere dell'elogio, associando il racconto della vita alla descrizione delle opere. Grazie a questi contributi la reputazione di Dürer pittore presto crebbe in Germania, a differenza degli altri paesi europei che continuavano a vederlo principalmente un incisore. In Italia si dovette attendere la lunga biografia di Baldinucci scritta in apertura del *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*[40] nel 1686. Affiancando a Vasari la lettura di Camerarius e van Mander riuscì a ricostruire non soltanto il catalogo riveduto e corretto delle incisioni, ma anche quello dei dipinti, del quale si sentiva una forte esigenza. Le opere di Dürer erano ormai entrate nel necessario apprendistato per tutti quegli artisti che volevano dipingere al naturale ed egli diventò il caposcuola degli Oltramontani, che raggruppava una specifica scuola di pittura. Probabilmente Baldinucci decise di scrivere la *Vita* dopo l'arrivo di alcuni dipinti del tedesco presso la Galleria degli Uffizi[41].

Questo momento combaciò con la fase più acuta della *Dürer Renaissance*, le cui origini sono da rintracciare negli scritti degli intellettuali dell'epoca che avevano portato alla creazione del mito Dürer attraverso la sua celebrazione in ambito letterario, quando l'artista era ancora vivente. Gli umanisti suoi contemporanei furono i primi a innalzarlo a massimo rappresentante dell'arte, della scienza e della filosofia del suo tempo. Prima ancora di aver compiuto i trent'anni Dürer era stato definito Nuovo Apelle e Apelle della Germania[42]. L'espressione, utilizzata per la prima volta da Konrad Celtis in una sua *laudatio*[43] nei confronti dell'artista considerato il candidato ideale per rappresentare dal punto di vista pittorico la *rinovatio* tedesca, diventò velocemente un *topos*, ufficializzato attraverso gli scritti di Jacob Wimpfeling (1505)[44],

[40] Baldinucci, 1686. Per un commento a questa edizione si veda Fara, 2002-2003, pp. 53-67.
[41] Su queste riflessioni si veda Fara, 2002-2003, pp. 163-257.
[42] La relazione tra Dürer e gli umanisti è stata affrontata da Bialostocki, 1986 e recentemente ridiscussa da Andrea Bubenik nel 2013.
[43] Wuttke, 1967, pp. 321-325; Id., 1980. «Alter ades nobis Phidias et alter Apelles / Et quos miratur Grecia docta manu. / Italia haud talem nec lubrica Gallia vidit / Et neque in Hispanis quisque videbit agris. / Pannonius superas et quos modo Teutanus ora / Continet et si quis Sarmatis ora colit [...]». Gli epigrammi in onore a Dürer si trovano nel manoscritto *Libri quinque Epigrammatum*, scritto tra il 1500 e il 1502. Si veda anche Grebe, 2012, pp. 78-89.
[44] L'alsaziano Wimpfeling residente a Strasburgo e amico di Celtis, è l'autore di uno dei primi testi sulla storia della Germania scritto e pubblicato al Nord. Nel suo manoscritto ricorda che la grafica düreriana

Christoph Scheurl (1508, 1509, 1515)[45], Ulrich von Hutten (1518)[46], Eobanus Hessus (1528)[47], Philippe Melanchthon (1532, 1536)[48], Walther Rivius (1548)[49], Kaspar Scheit (1553)[50], Georg Wickram (1556)[51]. A questa definizione si aggiunsero i classici riferimenti alla bravura nella *mimesis* di pliniana memoria, attraverso la diffusione di racconti sull'uso di magici pennelli per la realizzazione dei capelli[52], sulla raffigurazione di ragnatele che gli assistenti cercavano invano di pulire[53], o sul tentativo del cane di Dürer di fare le feste al suo autoritratto[54], tanto forte era la verosimiglianza[55]. Anche Erasmo non mancò di elogiare l'artista nel suo *Dialogo* del 1528[56], anno della morte dell'incisore, paragonandolo a Panfilo e definendolo l'"Apelle delle linee nere", contribuendo in maniera decisiva al diffondersi e all'affermarsi della fama di Dürer come incisore. A questa immagine si aggiunse quella di Dürer *homo universale*, creata dal suo primo biografo, Camerarius, che oltre a fornire informazioni

era particolarmente apprezzata in Italia come quella di Parrasio o di Apelle. *Epithoma rerum Germanicarum*, Strasburgo, 1505, cit. in Rupprich 1956-1969, I, p. 290.

[45] Scheurl ricorda che in Italia Dürer fu salutato come il secondo Apelle nell'edizione di Lipsia del 1508 del suo *Libellus* (Rupprich 1956-1969, I, p. 290). È in questa occasione che Scheurl trascrisse alcuni versi dell'umanista friulano Riccardo Sbruglio, che rimanendo nell'ambito del genere encomiastico celebrano Dürer come Apelle e lo innalzano a uno dei maggiori artisti (Campbell Hutchinson, 2000, p. 3; Fara, 1999, pp. 124-126; Id., 2012, pp. 161-169; Id.(a), 2014, pp. 3-5). Si veda il paragrafo sul viaggio a Ferrara nel capitolo 4.

[46] Ulrich Von Hutten (1488-1523) era un umanista amico di Pirckheimer e in una lettera inviata a quest'ultimo il 25 dicembre 1518 scrisse, prafradando, che Dürer aveva guadagnato il rispetto degli italiani, che difficilmente lodano un tedesco, probabilmente per invidia o per il vecchi pregiudizio che noi siamo stupidi e incapaci. Egli inoltre lo definisce l'"Apelle dei nostri tempi" (Lüdecke, Heiland, 1955, p. 25; Bialostocki, 1986; Campbell Hutchison, 2000, p. 2). Per un profilo biografico si veda Bietenholz, Deutscher, 1985-1987, ed. 2003, pp. 216-220.

[47] Eubanus Hessus (1488-1540) si rivolge a Dürer come Apelle (Bialostocki, 1986, p. 17). Per un profilo biografico si veda Bietenholz, Deutscher, 1985-1987, ed. 2003, pp. 434-436.

[48] Melanchthon (1497-1560), amico di Dürer e principale collezionista delle sue stampe, negli *Elementorum Retoriches Libri Duos*, stampati a Wittenberg nel 1532 e nel 1536, definì l'opera di Dürer come piena di allusioni classiche (Campbell Hutchison, 2000, p. 2). Per un profilo biografico si veda Bietenholz, Deutscher, 1985-1987, ed. 2003, pp. 424-429.

[49] Rivius (1500-1548) sostenne che Dürer avesse superato Apelle in campo artistico (Bialostocki, 1986, p. 17).

[50] Scheit (1520-1565) immaginò una collaborazione tra Dürer e Apelle (Bialostocki, 1986, p. 17).

[51] Wickram (1505-1562), come i suoi cintemoranie, si rivolse in termini encomiastici nei confronti dell'artosta (Bialostocki, 1986, pp. 15-16; Pfisterer, 2010, pp. 8-21).

[52] Il famoso aneddoto si trova nell'introduzione dell'edizione latina di Camerarius ai *Quattro Libri delle Proporzioni* (1532). Per Camerarius e Dürer si vedano Parshall, 1978, pp. 11-29 e Bialostocki, 1986, pp. 27-31.

[53] Il testo è di Scheurl, 1508, cit. in Rupprich, 1956-1969, I, pp. 290-291.

[54] La storia è di Celtis, citata da Wuttke, 1967, pp. 321-325.

[55] Per altri esempi simili si veda Bialostocki, 1986, pp. 19-21.

[56] Le figure retoriche utilizzate da Erasmo nel suo *Dialogo* sono state discusse prima da Wölfflin (1905) e in seguito da Panofsky nel 1951 (pp. 34-41) e nel 1969 (pp. 200-227). Anche nelle lettere che si scambiava con Pirckheimer Erasmo lo chiamava il "nostro Apelle" (Campbell Hutchinson, 2000, p. 3).

sulla sua personalità fece conoscere Dürer come uomo di scienza attraverso la divulgazione dei suoi trattati[57]. La figura mitica dell'artista, la cui fama fu alimentata dopo la morte[58], fu così creata dai suoi contemporanei per imporsi come modello indiscusso nei secoli successivi. A questo profilo contribuiva l'apprezzamento dimostrato dagli artisti italiani, messo in luce da Wimpfeling già nel 1505: «Nurenbergae imagines absolutissima depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimi pictoribus non minus probantur quam Parasii et Apellis tabulae» (Il suo [di Schongauer] allievo Albrecht Dürer, anche egli della Germania meridionale, eccelle in questo tempo particolarmente e dipinge a Norimberga i quadri più perfetti, che vengono portati dai mercanti in Italia ed ivi apprezzati dai più rinomati pittori alla stessa stregua delle tavole di Parrasio e Apelle)[59] . La testimonianza di una diffusione europea delle sue stampe si trovava anche nel testo del teologo norimberghese Cochläius che ricordava che le sue stampe erano acquistate in tutta Europa dai mercanti per consegnarle agli artisti che poi le avrebbero usate come modelli: «Artificium vero ingenia nedum Germani sed Itali quoque ac Galli extremique mirantur Hispani eosque persaepe requirunt. Testantur ipsa opera, quae longissime mittuntur. Quippe extant figurae passionis Domini (quas Albertus Durer depinxit atque in aes excidit idemque impressit) adeo subtiles sane atque e vera perspectiva efformatae, ut mercatores ex tota Europa emanant, suis exemplaria pictoribus pictoribus adeo subtiles sane atque e vera perspectiva efformatae»[60]. Infine, l'opera di Dürer fu strumentalizzata per tutto il XVI secolo e oltre per fini religiosi, garantendo la circolazione delle sue stampe a soggetto sacro. Nel 1609, in piena *Dürer Renaissance*, Matthias Quad von Kinckelbach descriveva nella sua storia della Germania del 1595 il favore con il quale erano state accolte le stampe di Dürer in ambito religioso, affermando che esse erano considerate qualcosa di sacro e

[57] L'*Unterweysung der Messung* e i *Vier Bücher von menschlicher Proportion* pubblicati a Norimberga nel 1525 e nel 1528, sono i primi trattati di questi tipo a essere dati alle stampe. Anche se la teoria della prospettiva era già stata codificata in Italia da Leon Battista Alberti, Dürer fu il primo a creare una trattatistica accessibile ai suoi concittadini. Il successo fu tale che le sue opere furono presto tradotte in francese, italiano, inglese e spagnolo. Giovanni Battista Gallucci (1591) scrisse una biografia dell'artista in italiano che si presenta come una parziale traduzione di quella in latino di Camerarius.

[58] Martin Lutero, che aveva ricevuto in regalo alcune stampe da Dürer, scrisse una lettera di condoglianze a Pirckheimer. L'amico Hans Baldung Grien conservò una sua ciocca di capelli, oggi a Vienna, e fu realizzata una perduta maschera funeraria. Si veda Campbell Hutchinson, 2000, p. 3.

[59] Wimpfeling, 1505, cit. in Rupprich, 1956-1969, I p. 290.

60 Cochläus, 1512, cit. in Rupprich, 1956-1969, I p. 293.

i suoi dipinti conservati come reliquie[61]. Per lungo tempo Dürer apparve come l'inventore dell'iconografia biblica perché le sue stampe rimasero l'indiscusso modello di riferimento per l'illustrazione della chiesa riformata e della chiesa cattolica. Nonostante simpatizzasse per Lutero, nella sua figura si individuò il prototipo di un artista particolarmente devoto, lontano dal luteranesimo. Il cardinale Paleotti lodò in Dürer l'aver scelto di dedicarsi a temi religiosi rispetto alla prolificazione di stampe erotiche diffusa alla sua epoca[62]. Romano Alberti lo definì «pittore germano che fu di onestissima vita»[63] e Ottonelli-Berrettini scrissero: «E la continuatione della pura coscienza con l'habito civile, e virtuosa vita, perochè chi nutrisce nel cuor casti pensieri, non impiega la mano in dipingere cose impure; onde Alberto Durero, Pittor Theutonico, e anco Theologo secondo l'opera sua dell'Apocalisse, non dipingeva cose dishoneste, perché i suoi pensieri erano d'honestà: così chi mena vita virtuosa, divota, e santa, esprime nelle sue figure virtù, divotione, e santità»[64]. Simile pensiero affermò Francisco Pacheco, autore dell'*Arte de la pintura* del 1649 e censore per l'inquisizione spagnola, soffermandosi sull'onestà della vita di Dürer[65]. Si può sostenere, sulla base di queste testimonianze, che Dürer si impose perché artista originale, capace di inventare nuovi soggetti per le arti, come figure mitologiche, scene di vita quotidiana, mostri e miracoli, decorazione all'antica, trattati con un nuovo e moderno stile. L'originalità di Dürer è ribadita da Lomazzo, che dopo Vasari è in Italia colui che dedicò pagine al maestro definendolo "singolare Alberto Duro", "unico al mondo"[66]. All'epoca di Dürer l'Impero, guidato da Massimiliano I, stava costruendo un proprio mito rievocando un glorioso passato per introdurre il senso di unione e di appartenenza a un'unica nazione. Dürer diventò l'emblema di questo spirito nazionalistico, incarnando la "germanità" in tutti i suoi aspetti.

Come nel Rinascimento, anche tra XIX e XX secolo l'artista tornò a essere per la critica la personificazione dell'arte tedesca. Come si è accennato, i testi sopra

[61] Citato in Koerner, 2002, p. 31.
[62] «Di Alberto Durero, pittore e geometra germano, è reso nella vita sua chiaro testimonio, quanto egli nelle opere sue fosse osservante della santità et onestà, leggendosi fuisse illum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem, et nullam spurcitiem, nullum dedecus in ipsius operibus extitisse, refugientibus scilicet talia omnia castissimi cogitatinibus» (Paleotti, 1582, ed. 1961, p. 167).
[63] Alberti, 1585, cit. in Barocchi, 1960-1962, II, p. 167.
[64] Ottonelli, Berrettini, 1652, ed., 1973, p. 186.
[65] Pacheco, 1649, ed. 1956, I, p. 176.
[66] Lomazzo, 1584, II, c. XXIII, 418 (18); Id., 1590, p. 122.

menzionati di Hagen, Hetzert, Weixelgärtner, fiorirono negli stessi anni in cui si stavano facendo importanti progressi nella conoscenza della sua opera, portando all'identificazione di Dürer come il più grande artista tedesco, modello di tutti gli altri. Importante è riconoscere che la novità del dibattito novecentesco stava nella valutazione dell'impatto dell'antichità e dell'arte italiana sulla sua opera. Nello stesso momento in cui si sentiva il bisogno di vedere in Dürer l'incarnazione della germanità riallacciandosi alla tradizione romantica, l'avanzare degli studi scolastici aveva progressivamente fatto emergere il suo debito nei confronti dell'arte italiana e della cultura classica. Il fenomeno Dürer era sotto gli occhi di tutti per la prolificazione di opere d'arte contemporanee e non, derivate dalle sue creazioni, che hanno alimentato la già citata *Dürer Renaissance* e la *Dürer-Forgery*[67]. Il XX secolo si aprì avendo alle spalle la monografia di Thausing[68] e la pubblicazione degli scritti düreriani a cura di Konrad Von Lange e Franze Fühse[69]. Meder ebbe modo di dare alle stampe il suo monumentale catalogo nel 1932 sulla base delle pubblicazioni di Bartsch, Heller e Passavant[70]. Il catalogo di Meder diventò la base per ogni discorso critico sulla grafica del maestro, non solo perché schedava con precisione le sue stampe, ma perché offriva un'analisi dell'opera grafica nel suo complesso, con attente precisazioni sulla tecnica. Qualche anno dopo, tra il 1936 e il 1939 Winkler, in quegli anni direttore del Kupferstichkabinett di Berlino, schedò cronologicamente in quattro volumi i disegni del maestro, risolvendo molti problemi attributivi. Nel frattempo, in occasione delle celebrazioni düreriane dell'anno 1928 che avevano visto l'allestimento nella città natale della prima importante mostra monografica dedicata all'artista in patria[71], anche i Tietze[72] avevano pubblicato i loro tre volumi, accolti tuttavia dalla critica non con l'aspettato favore. I contemporanei si dichiarano contrari a molte delle de-attribuzioni e degli spostamenti alla bottega operate dagli studiosi. Depurare il catalogo del maestro dai testi più deboli era stata anche l'ambizione di Eduard Flechsig[73] che negli

[67] Si veda Koerner (2002, pp. 18-38) che approfondisce il discorso sulla replica del monogramma düreriano.
[68] Thausing, 1876; 1884.
[69] Von Lange, Fühse, 1893.
[70] Bartsch, 1803-1821; Heller, 1827-1831; Passavant, 1860-1864.

[71] *Albrecht Dürer*, 1928.
[72] Tietze, Tietze Conrat, 1928-1938.
[73] Flechsig, 1928-31.

stessi anni pubblicò la sua interpretazione della vita e opera di Dürer creando un catalogo cronologico, seguito qualche anno dopo da Waetzoldt[74] che mantenne un taglio fortemente nazionalistico in linea con il clima del terzo Reich, ma con il merito di offrire una descrizione del contesto umanistico tedesco.

Tutte queste monografie non riuscivano tuttavia a mettere in secondo piano il volume di Wölfflin del 1905 che continuava a essere in quel momento la ricerca più influente sull'opera di Dürer[75]. Fin dalla prefazione apparve evidente che l'intenzione del padre del formalismo fosse concentrarsi sugli aspetti stilistici e visivi dell'arte di Dürer. Il tema portante è quello della collocazione dell'incisore nella tradizione artistica del Nord cercando di capire se può essere considerato un rappresentante "puro" dell'arte tedesca, contrapposta a quella italiana. Wölfflin non forniva analisi iconografiche o di contesto, ma voleva proporre la propria interpretazione dell'arte di Dürer nelle sue caratteristiche essenziali, raccontando una storia della forma. Wölfflin, senza nulla togliere alla "germanità" di Albrecht, fu tra i primi a mettere in risalto l'importanza della conoscenza dell'arte italiana, a dispetto di quella tradizione che lo criticava per non essere nato in Italia. Egli non volle entrare nel merito di un'analisi cronologia e attributiva delle opere, ma indagare la cultura visuale dell'artista nella sua complessità. Per Wölfflin Dürer in qualche modo aveva rotto con la tradizione tedesca perché si era lasciato influenzare dall'arte italiana. La sua peculiare classicità lo contrapponeva ad artisti come Cranach, Altdorfer, Grünewald e Baldung Grien, profondamente tedeschi. Lo studioso mantenne questa posizione anche nel 1932 quando pubblicò *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl.* Nonostante l'accusa di Hagen[76] di aver sovrastimato il ruolo dell'arte italiana nell'evoluzione di Dürer, Wölfflin ribadiva che la formazione italiana del maestro non andava intesa in maniera negativa. I grandi artisti nordici settecenteschi avevano trovato l'origine della propria ispirazione in Italia. Come testimoniato da Goethe il viaggio nella penisola era un fondamentale momento formativo per educare l'occhio e la mente. Più però si incontrava l'arte italiana, più si comprendeva la differenza rispetto a quella nordica, che possedeva un proprio e caratterizzante sentimento della forma. Il

[74] Waetzoldt, 1935.
[75] Wölfflin, 1905.
[76] Hagen, 1918, 223-242.

massimo momento di dialogo tra Italia e Germania andava cercato nell'attività di Dürer a Venezia: egli era il maggiore interprete dell'elemento tedesco capace di farlo comprendere ai contemporanei italiani attraverso la sua opera, fondata sulla linea, che è la forma attraverso la quale Dürer osservava la natura. La visione di Wölfflin che cercava in qualche modo di conciliare la germanità e l'italianità di Dürer, fu però immediatamente contrastata dallo spirito nazionalistico del tempo. Nella rivista *Der Spiegel* si parlò di due anime di Dürer, non una italiana e una tedesca, ma entrambe tedesche: non c'era mai stato un contrasto tra Italia e Germania, ma soltanto tra due "Germanie"[77]. Winkler nel 1936 non si pose il problema, affermando che l'arte italiana non aveva influenzato quasi per nulla per Dürer, artista rappresentante del gotico tedesco[78]. In risposta a Wölfflin si espresse nuovamente Hetzer nel 1934 e nel 1939[79]. Secondo lo studioso, anche se Dürer si recò in Italia lasciandosi in qualche modo influenzare, egli mantenne una forma profondamente tedesca, come la sua anima, i suoi obiettivi, la ragione più intima del suo operare. Va ricordato che questi critici scrissero negli anni del Nazismo, propugnatore del concetto di *Volk*, inteso come popolo, ma anche razza, pertanto Dürer doveva essere il più tedesco degli artisti tedeschi.

Sebbene in polemica con Wölfflin, sulla stessa linea si pose Erwin Panofsky alcuni decenni più tardi. Le basi per l'imponente studio di Panofsky erano state gettate da Aby Warburg quando nel 1905 si era interrogato su *Dürer und die italienische Antike*, dimostrando che il disegno della Kunsthalle di Amburgo con la *Morte di Orfeo* derivava da un'anonima incisione della cerchia mantegnesca. Partendo da questo riconoscimento Warburg offrì la propria visione del rapporto tra Dürer e l'antico, un rapporto che si comprende nei termini di "*pathos*" manifestati dall'incisore nordico. Nel 1922 Panosfky si cimentò in questo tema pubblicando *Dürers Stellung zur Antike* nel quale metteva in luce che fu grazie a Dürer se l'arte tedesca era riuscita a evolvere tra XV e XVI secolo aprendosi a una propria Rinascenza. Riprendendo l'idea di *pathos* warburghiana, cioè la distinzione tra la classicità apollinica e dionisiaca, Panofsky riconobbe in Dürer un "conquistatore" dell'arte classica, intesa come un progressivo tendere alla nudità eroica, alla forma vigorosa e plastica, all'espressività passionale. In questo saggio, Panosfky

[77] La citazione è in Bialostocki, 1986, p. 313.
[78] Winkler, 1936-1939, I, p. VIII.
[79] Hetzer, 1934, pp. 134-148; Id. 1939.

dipinse l'immagine di un artista intelligente e curioso, consapevole dei fatti artistici e storici che lo circondavano. In conformità a questo profilo e dopo la riflessione sulla *Melanconia* condotta insieme a Fritz Saxl[80], lo studioso scrisse la monografia che rimane ancora oggi il punto di riferimento più importante per ogni ragionamento sul maestro tedesco e sul suo rapporto di dare e avere con l'arte italiana, una "Summa della Dürerology", usando la definizione di Bialostocky[81]. Lo studioso dedicò moltissimo tempo alla conoscenza di Dürer tanto da scrivere in risposta a una lettera di Ludwig Heydenreich, nuovo direttore del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco che gli chiedeva di editare *Schriftlicher Nachlass* di Rupprich: «I have become so much "fed up" with Dürer after a life-long occupation with him that I simply cannot bring myself to go into all these questions one more. I am sure you understand».[82] Il suo rapporto con il maestro tedesco era così intenso e si era sviluppato nel tempo da permettere allo studioso di creare una delle migliori monografie, ricca di sottili osservazioni e analisi, capace di fornire una visione a tutto tondo dell'attività dell'artista[83]. La monografia di Panofsky va letta in aperta risposta a quella di Wölfflin che aveva aperto il secolo. Rispetto a quest'ultimo, Panofsky si concentrava sull'operazione di intellettualizzazione dell'arte compiuta dal tedesco. Le monografie dei suoi predecessori si erano focalizzate principalmente sulla biografia e lo stile, pertanto lo studioso decise di affrontare l'artista da un diverso punto di vista, atto a mettere in luce l'attenzione alla cultura italiana, sulla base del suo continuo tendere verso una progressiva teorizzazione della pittura. Mentre Wölfflin spiegò la creatività di Dürer attraverso lo stile e la forma, Panosfky ne esaltò la curiosità intellettuale rivolta verso una sempre maggiore conoscenza. Il rapporto con gli umanisti, in particolare con Pirckheimer, gli aveva permesso di prendere consapevolezza della cultura letteraria. Il volume di Panofsky, con il suo carattere narrativo e l'accessibilità della lingua inglese[84] si impose rapidamente, e l'intramontabile profilo tracciato dallo studioso influenzò la

[80] Panofsky, Saxl, 1923.
[81] Bialostocki, 1986, p. 361.
[82] Wuttke, 2006, III, n. 1996.
[83] Per un'analisi sulla genesi e peculiarità della monografia di Panofsky si vedano Bialostocki, 1986 e Smith nella prefazione all'edizione critica del 2005; Id., 2008, pp. 83-108; Id. 2011, pp. 186-193. Al saggio di Smith del 2008 si è fatto riferimento in questa seda per la sua analisi della bibliografia düreriana da Wölfflin a Panofsky. Lo studioso mette in risalto i diversi approcci della critica verso l'opera düreriana confrontando l'interpretazione che i singoli studiosi avevano fornito dell'incisione il *Cavaliere la Morte e il Diavolo.*
[84] La monografia di Wölfflin fu tradotta in inglese per la prima volta nel 1971.

critica successiva che cominciò a vedere in Dürer l'esempio vivente dello scambio culturale tra Nord e Sud, tra Germania e Italia. I due viaggi nella Penisola sono stati fondamentali per l'artista per poter respirare l'antico: Dürer pertanto doveva essere stato in Italia fin dalla prima giovinezza[85]. Rispetto alle prese di posizione troppo rigide della prima metà del secolo XX che vedevano in Dürer l'essenza della germanità, Panofsky lo presentò come un artista internazionale, un vero uomo del Rinascimento, fornendo un antidoto a una forzata visione dell'artista in chiave nazionalistica, esattamente negli stessi anni in cui il volto di Dürer, puro tedesco, era usato come copertina per la rivista *Volk und Rasse* (febbraio 1942). Come rilevato da Smith il testo panofskiano aprì al resto del mondo il problema Dürer grazie all'accessibilità del linguaggio passando paradossalmente più inosservato proprio in Germania[86], che fino a quel momento aveva prodotto una cospicua letteratura.

Negli anni cinquanta gli approfondimenti su Dürer continuarono. Kauffmann, studioso specializzato nel rinascimento nordico, nel 1954[87] si inserì nuovamente nel filone della critica che si era occupata del fenomeno *Dürer Renaissance*, offrendo il primo esteso tentativo di esaminare l'interesse suscitato dall'opera di Dürer nei maestri nordici e italiani nel corso del XVII, soprattutto attraverso la passione collezionistica dimostrato da Rodolfo II e dall'elettore Massimiliano I di Baviera[88], che avevano raccolto quelle opere di Dürer che oggi formano il nucleo del Kunsthistorisches Museum di Vienna e dell'Alte Pinakothek di Monaco[89]. Lo studioso dimostrò che intorno al 1600 la ricezione dell'arte del maestro non era circoscritta soltanto in area tedesca ma diffusa in tutta Europa attraverso la copia. L'influenza maggiore della concezione panofskiana si manifestò nelle ricerche condotte tra gli anni '60 e '70 in prossimità della mostra celebrativa la nascita dell'artista allestita a Norimberga nel 1971, accompagnata da numerosi eventi in linea con quanto fatto nel 1928[90]. Le

[85] Per una discussione critica dei viaggi di Dürer si veda il capitolo 4.
[86] La prima edizione in lingua tedesca appare nel 1977.
[87] Kauffmann, 1954, pp. 18-60.
[88] Rodolfo acquisì insieme alla *Festa del Rosario* anche l'altare Landauer e i pannelli con *Adamo ed Eva* del Prado, oltre a gran parte degli acquerelli oggi all'Albertina. L'elettore Massimiliano acquisì l'altare Heller da Francoforte (poi distrutto da un incendio), dagli Imhoff il *Compianto* Grimm, dalla chiesa di santa Caterina l'altare Paumgartner, i *Quattro Apostoli* dal Municipio.
[89] Su questo argomento torna a discutere nel 1985 DaCosta Kaufmann (1985, pp. 23-39), riconoscendo la peculiarità di un fenomeno che necessitava di ulteriori analisi.
[90] Si veda Bialostocki, 1986, pp. 375-378; Campbell Hutchinson, 2000, pp. 15-16.

iniziative di questi decenni avevano alle spalle la pubblicazione dei monumentali volumi documentari di Rupprich[91] che avevano reso accessibili gli scritti dell'artista e le principali fonti che lo riguardavano, e un'edizione a cura di Heinz Lüdecke e Susanne Heiland[92] del 1955, che presentava una selezione di testi che illustrano la ricezione della sua opera, da Wimpfeling a Thomas Mann. Nella concezione del catalogo della mostra del 1971 l'eredità di Panofsky risultò evidente nel modo in cui si scelse di presentare l'artista, toccando i temi delle proporzioni, della rappresentazione del corpo umano, del suo rapporto con gli umanisti e con il mondo classico. Nello stesso anno l'artista fu celebrato anche in America con la mostra della National Gallery di Washington a cura di Talbot *Dürer in America. His graphic work*[93], e la mostra allestita presso l'Università del Michigan sul rapporto tra Dürer e Venezia dal titolo *Dürer' s cities: Nuremberg and Venice*. In questi anni il dibattito sul rapporto tra l'arte nordica e quella italiana si era nel frattempo spostato anche all'interno delle innumerevoli pubblicazioni sull'artista, giungendo a risolvere la questione in un reciproco scambio tra Dürer e gli artisti italiani: il maestro aveva scoperto l'arte classica italiana agli inizi della sua formazione mentre le sue stampe furono imitate e usate come modelli da tutti gli artisti della penisola. Nel 1970 Cecil Gould aveva dato alle stampe un articolo in *Gazette des Beaux Arts* nel quale discuteva, pur evidenziando la difficoltà di delineare i contorni del fenomeno dell'influenza düreriana in Italia, le differenze nelle scelte tematiche e compositive tra opere dello stesso soggetto realizzate prima e dopo la conoscenza delle sue stampe[94]. Lo studioso selezionò episodi tratti dalla Passione di Cristo confrontandoli con opere italiane del XVI secolo per dimostrare come l'introduzione dei modelli düreriani avesse determinato un'evoluzione innovativa nelle scelte compositive. La grafica costituiva quindi il tramite principale per lo scambio tra le due culture. Del resto, per molto tempo nella storia degli studi, Dürer fu considerato principalmente come incisore. Scorrendo la letteratura critica si riscontra una quasi totale assenza di Dürer pittore fino oltre la metà del XX secolo. La *Dürer-Bibliographie* del 1971[95] elencava un numero estesissimo di testi pubblicati fino a quel momento

[91] Rupprich, 1956-1969.

[92] Lüdecke, Heiland, 1955.
[93] Talbot, 1971.
[94] Gould, 1970, pp. 101-116.
[95] Mende, 1971.

sull'opera grafica, pochissimi su quella opera pittorica. Anzelewsky, in quello stesso anno, colmò in maniera eccellente tale lacuna con la pubblicazione dei due tomi *Malerische Werke.*

La grafica, tuttavia, era ancora la chiave di lettura per ogni tipo di riflessione sullo scambio tra le due tradizioni artistiche nella mostra di Williemstown del 1975 intitolata *Dürer through other eyes: his graphic work mirrored in copies and forgeries of three centuries* e nella tesi discussa presso l'università di Erlangen-Nürnberg nel 1977 da László Mészáros che tornò a occuparsi in maniera esplicita dell'apporto düreriano all'arte italiana[96]. Nella sua ricerca, dal titolo *Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, lo studioso, ripercorrendo la letteratura critica degli inizi del secolo, creò un primo esempio di repertorio sulle influenze della grafica tedesca, nello specifico düreriana, sulla pittura italiana nel XVI secolo. Dopo aver presentato un rapido *excursus* sugli incisori del XV secolo della generazione precedente, prendeva in considerazione le copie dalle stampe di Dürer, distinguendo tra le copie di intere composizioni e di singole citazioni. Introdusse quindi la figura di Marcantonio Raimondi e dei primi incisori italiani, Giovanni Antonio da Brescia, Zoan Andrea, Benedetto Montagna, Nicoletto da Modena, Giulio Campagnola, Cristoforo Robetta. Osservato con occhi contemporanei il lavoro di Mészáros va compreso come uno dei primi studi rivolti a un confronto diretto tra le opere, sebbene risolto in un'elencazione dei motivi düreriani citati da questi maestri incisori, mancante di precise riflessione di tipo stilistico. Lo studioso discusse anche l'influenza düreriana sulla pittura italiana, rimanendo intorno all'anno 1500, attraverso rapidi richiami all'opera dei pittori veneti Carpaccio, Andrea Previtali, Francesco da Milano, Giorgione, Tiziano, Domenico Campagnola e dei fiorentini Andrea del Sarto e Pontormo.

Nel 1978 Schweikhart pubblicò *Novità e bellezza: zur frühen Dürer-Rezeption in Italien*[97], occupandosi della precoce ricezione della grafica düreriana da parte di quella italiana. Lo studioso individuò due fasi di questa ricezione: una prima fase che si esaurì entro il 1510, manifestatasi con una ripresa compiuta delle incisioni düreriane, soprattutto dei suoi fondali paesaggistici; nella seconda fase, invece, la citazione si

[96] La tesi è pubblicata, rivista e ampliata, nel 1983.
[97] Schweickhart, 1978, pp. 111-136.

limitò a singoli motivi inseriti combinati tra loro in composizioni più ampie[98]. L'aspetto più interessante della sua analisi è l'attenzione riposta nel cercare di fare luce sulla reale considerazione che i contemporanei avevano dell'opera di Dürer, libera dai pregiudizi circa la mancanza di conoscenza dell'antico, riconsiderando quindi la relatività del giudizio vasariano, diventato condizionante la critica successiva. Vasari aveva espresso dei giudizi ben venti anni dopo la prima ondata della *Dürer-Rezeption*, lasciandosi influenzare dal proprio personale punto di vista. Era importante, di conseguenza, rivalutare la reale percezione degli artisti contemporanei. Tra le riflessioni proposte dallo studioso la più interessante riguarda l'esistenza di disegni attribuibili ad artisti italiani intorno al 1500 che avevano copiato le opere di Dürer, osservati per capire cosa esattamente suscitasse maggior interesse. Individuava così un disegno anonimo dell'Art Museum dell'Università di Princeton che copiava l'Adamo dell'incisione con *l'Adamo ed Eva* del 1504. Al disegnatore in questo caso non interessavano il tema, il paesaggio, il rapporto tra le due figure, ma proprio la rappresentazione stante di Adamo, nella quale era evidentemente riconosciuto un certo legame con l'antichità e la statuaria classica. Quando Giovanni Antonio da Brescia copiò, forse nello stesso 1505, il *Grande Cavallo*, della stampa dovette impressionarlo l'attento studio delle proporzioni del cavallo all'antica e al naturale. L'incisore italiano non fornì infatti una copia esatta dell'incisione ma riprodusse solo il cavallo, escludendo lo stalliere e gli elementi ambientali. Sembra cioè aver tralasciato proprio quegli elementi che caratterizzavano l'incisione in quanto stampa di maniera tedesca. Isolando il cavallo la sua monumentalità ne fu ulteriormente accentuata. La stessa operazione fu compiuta da Nicoletto da Modena quando firmò e datò la sua copia dall'incisione nota come le *Quattro Streghe*. Eliminando la rappresentazione del diavolo e della porta dell'inferno, si concentrò esclusivamente sui tre corpi femminili, limandone le parti più spigolose per accentuare il richiamo alle classiche Tre Grazie.

Nello stesso 1978 Leonie von Wilckens e Peter Strieder curarono la mostra al Germanisches Nationalmuseums di Norimberga dal titolo *Vorbild Dürer: Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16.*

[98] Di diverso avviso sarà Fara (2007(b), pp. 17-18) che, analizzando la fortuna critica delle incisioni düreriane, ha rilevato la non esistenza di una così netta distinzione, perché i due diversi modi di ricezione convivono spesso assieme e sono praticati da uno stesso artista.

Jahrhunderts[99]. La mostra metteva nuovamente in scena la grafica del maestro confrontata con le copie che delle sue incisioni hanno tratto gli incisori nordici e italiani del XVI secolo, prendendo in considerazione le copie esatte dai fogli originali. La stessa analisi fu riproposta nel 1983 da Quednau nell'articolo dal titolo *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*[100]. Proseguivano nel frattempo nuove proposte e indagini sull'opera dell'artista. Numerosi sono stati gli interventi di Mende e decisivi, sebbene controversi, i volumi di Walter Strauss[101] che resero note opere sconosciute o che erano state escluse da Winkler. Anzelewsky fornì una più snella narrazione della *Vita e Opera di Dürer*[102] mentre Strider lavorò a nuove monografie. La progressiva apparizione di testi in lingua inglese rese le problematiche sull'attività düreriana accessibili a un'*audience* sicuramente più vasta. Bialostocki[103] nel 1986 indagò la ricezione dell'opera di Dürer attraverso la sua reputazione presso i contemporanei, permettendo la lettura di fonti e citazioni da testi difficilmente consultabili, analizzando le relazioni tra l'artista e i personaggi che li erano più vicini, dalla moglie all'amico Pirckheimer e agli altri umanisti. Il lavoro di Bialostocki diventò punto di riferimento imprescindibile per le ricerche più recenti in questo campo. Campbell Hutchinson lavorò al tema nel 1990 e nuovamente nel 2000[104], Ernst Rebel pubblicò nel 1996 *Albrecht Dürer Maler und Humanist*, nel quale si sforzò di raccontare la vita dell'artista attraverso le evidenze documentarie[105]. La mostra londinese del 2002 a cura di Giulia Bartrum, *Albrecht Dürer and his legacy*, approfondì il fenomeno della recezione düreriana ampliando lo sguardo alla miniatura e all'editoria, all'oreficeria e alla decorazione ceramica, alla scultura e alla medaglistica, soprattutto in area tedesca e si presenta oggi come uno degli ultimi più validi tentativi di ripercorrere l'interpretazione dell'opera düreriana da parte della critica tedesca, ulteriormente approfondita dal saggio di Jeffrey Chipps Smith del 2008[106]. La ricezione delle stampe di Dürer nel XVI secolo fu affrontata anche da Reiner Schoch[107] nel catalogo della

[99] Strieder, von Wilckens 1978.
[100] Quednau, 1983, pp. 129-175.
[101] Strauss, 1974.
[102] Anzelewsky, 1980.
[103] Bialostocki, 1986.
[104] Campbell Hutschinson, 1990; Id., 2000.
[105] Rebel, 1996.
[106] Chipps Smith, 2008, pp. 83-108. Si veda anche Id., 2011, pp. 186-193.
[107] Schoch, 2002, pp. 432-449.

mostra *Quasi Centrum Europae* del 2002. Lo studioso rilevava che intorno al 1500 in ambiente italiano si manifestò un interesse verso l'osservazione della natura, i dettagli del paesaggio, il *pathos* delle figure. Più avanti nel secolo aumentò invece l'attrazione per le composizioni religiose, soprattutto le *Passioni*. Le stampe nordiche erano quindi recepite sulla base degli indirizzi artistici dei pittori italiani. Per lo studioso la circolazione e lo scambio di queste stampe in tutta Europa all'alba del Cinquecento fu un fattore determinante per l'emancipazione artistica di Dürer.

Se questo è il panorama degli studi della critica tedesca fino agli inizi degli anni Duemila, spostandosi in Italia e retrocedendo nuovamente nel secolo si può osservare come il fenomeno dell'influenza tedesca sia stato inizialmente affrontato nell'ambito di un altro problema critico: la definizione di pittura eccentrica secondo l'approccio longhiano[108]. Questo tipo di riflessione estese il problema dell'influenza dell'arte tedesca al di fuori della laguna, coinvolgendo altri attori oltre a Dürer e ai grandi maestri veneziani. Si deve a Roberto Longhi il riconoscimento di un gruppo di pittori cosiddetti "anticlassici" appartenenti a un Rinascimento diverso da quello generalmente individuato, un Rinascimento eccentrico «sia nel senso geografico sia nella fantasia»[109]. Tra le eleganti pagine di *Arte tedesca e Arte Italiana* Longhi rilevò le contraddizioni del Rinascimento, soffermandosi su «questi quesiti, non troppo secondari, che si sommovono e si intrecciano nella pittura di quasi tutta l'Italia settentrionale nei primi decenni del Cinquecento»[110]. Longhi si riferiva in particolare ad alcuni maestri lombardo-veneti definiti i «giovani più moderni ed audaci che contasse nei primi decenni del Cinquecento la pittura nell'Italia Settentrionale». Il gruppo di questi maestri è formato da personalità come Altobello, Romanino, Lotto, Savoldo, Moretto, Pordenone, Gianfrancesco Bembo, ma anche Marziale, Mazzolino, Gaudenzio Ferrari ecc. Come notato da Romano[111] che ha riaffrontato criticamente il fenomeno, il tedeschizzare sembra essere il comune denominatore di queste personalità, che in un modo o nell'altro avevano tutte avuto un contatto con Dürer e le sue stampe[112]. Attraverso l'individuazione di questi attori Longhi aveva

[108] Il problema storiografico degli eccentrici è stato affrontato da Romano 1982, pp. 171-208.
[109] Longhi, 1941, ed. 1979, p. 13.
[110] Longhi, 1917, ed. 1961, p. 344.
[111] Romano, 1982, p. 173.
[112] Longhi scrive: «lo studio di quelle incisioni tocca un poco tutti, anche i migliori».

progressivamente sgretolato l'immagine tradizionale di un Cinquecento condannato a un'evoluzione costante verso l'assoluta classicità. In questo modo si erano venuti a formare nuovi termini: "anticlassici" sono diventati questi artisti padani, "danubiano" Romanino mentre i suoi colleghi "tedeschizzano". In questa congiuntura Longhi inserì anche Amico Aspertini, che chiamava in gioco la cultura centroitaliana accanto a quella settentrionale[113]. Aspertini, già definito da Vasari un artista dalla «maniera così pazza e strana», diventò il principale esponete di quel gruppo di pittori irregolari che contrastarono l'allineamento classicista promosso da Perugino, Francia e dal giovane Raffaello [114]. Sempre Longhi alluse al progressivo formarsi di una mappa dell'anticlassicismo padano formulando un discorso che risaliva al momento veneziano, coinvolgendo anche Jacopo de' Barbari e Lorenzo Lotto. A Ferrara si incrociarono le culture con Mazzolino, Pellegrino da San Daniele, Boccaccino e in seguito Dosso[115]. Ancora Romano rimarca che il ruolo di Dürer era stato riconosciuto da Longhi, ma allo stesso tempo soggiaciuto. Del resto, ricorda lo studioso, è lo stesso Longhi ad aver ammesso in *Arte italiana e Arte tedesca* che le incisioni del maestro di Norimberga «dopo tanto tempo, sempre mi riescono, non mi vergogno a dirlo, di lettura un po' difficile».[116] Dürer è una personalità complessa da indagare per Longhi: «Il vecchio, pervicace dualismo dell'arte tedesca, mera natura e mero sogno, si complica in lui, a contatto dell'Italia, del nuovo dualismo: natura e legge di natura»[117]. La forma lo ossessionava e la sua curiosità era instancabile come quella di Leonardo. Anche nel *Viatico* poche volte si incontra il nome del maestro tedesco, invece costanti sono i richiami alla seconda generazione di artisti nordici in maniera maggiore o minore suoi allievi: Cranach, Grünewald, Altdorfer, Baldung Grien, Burgkmair, capaci di ricreare «un loro mondo di fantasia tutta libera, quasi di magico "umorismo trascendentale"»[118]. In questa sua precisazione ed esplorazione eccentrica del Cinquecento, Longhi aveva avuto modo di soffermarsi anche sul primo momento del fenomeno che si manifestò nel momento di trapasso tra Quattrocento e Cinquecento. Il testo longhiano uscì come risposta al nazionalistico volume di Wölfflin: Longhi si dissociò dall'interpretazione

[113] Per Aspertini eccentrico si veda Emiliani, Scaglietti Kelescian, 2008.
[114] Mazza, 2008, p. 69.
[115] Longhi, 1941, ed. 1979, pp. 23-23.
[116] *Ivi*, p. 15.
[117] *Ivi*, p. 14.
[118] *Ivi*, p. 16.

troppo apodittica del critico tedesco sulle differenze tra Germania e Italia, incorso nell'errore di astrarre troppo le persone artistiche a favore degli schemi formali, per affermare che non può esistere un'arte tedesca di natura e un'arte italiana di natura e suggeriva di guardare tra le pieghe dei più importanti fatti artistici del Rinascimento veneto, lombardo, emiliano, per cogliere il "miracolo di accordo naturale" tra le due nazioni. Alcuni contesti artistici si mostrarono già predisposti ad accogliere l'arte nordica. Longhi citava i lombardi per la loro «renitenza alla prospettiva esatta e l'affetto per le aperture di paese» che tanto sarebbero piaciute ai nordici, oppure nelle «interpretazioni astrattive della norma rinascimentale a Padova» con Mantegna e Donatello, e ancora nella "fantastica pittura ferrarese"[119]. I discorsi longhiani aprirono la strada per un'interpretazione del manierismo: Pinelli[120] nella sua definizione di maniera non poteva esimersi da chiamare in causa gli interventi dello storico dell'arte. Sebbene la definizione di anticlassicismo e di pittori anticlassici vada smorzata, in quanto incapace di riunire in uno stesso gruppo pittori così diversi, questi termini furono riecheggiati in una serie di interventi specifici per il contesto dell'arte padana, per indicare l'attività dei quei pittori che maggiormente deviarono dal normale corso del Rinascimento. Marco Tanzi si occupò della fortuna visiva degli "eccentrici" cremonesi Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo[121] e della diffusione del loro linguaggio trasgressivo e rivoluzionario, sull'onda della ripresa del dibattito sull'anticlassicismo intrapreso da Romano e Pinelli. Lo studioso ebbe modo di tornare su questi temi nel 2010, trattando un questo caso il crepuscolo degli eccentrici cremonesi. Barbara Maria Savy rifletté invece su Romanino e sui pittori anticlassici bresciani[122].

Spostarsi in area padana e occuparsi della questione degli eccentrici costringe a introdurre il problema della cosiddetta *Donauschule*, la scuola danubiana. Gli artisti tedeschi citati da Longhi sono accomunati con questa definizione, coniata da Theodor Frimmel nel 1892, che diventò presto una parola chiave per riferirsi a una sensibilità rivolta verso le tradizioni popolari, la natura in contrasto con la civilizzazione, il legame con la patria. Questo concetto si sviluppò soprattutto dopo la pubblicazione

[119] *Ivi*, p. 13.
[120] Pinelli, 1981, pp. 89-184.
[121] Tanzi, 1984; Id. 2010.
[122] Savy, 2010.

della monografia di Panowfsly degli anni '40. Lo studioso aveva presentato Dürer come un artista che aspirava a emanciparsi dalle proprie origini per diventare, si potrebbe dire, cittadino europeo sotto il profilo culturale e artistico. Dopo Panofsky Dürer non poteva più essere l'eroe tedesco come era stato fino a quel momento. L'attenzione si spostò allora su un artista come Altdorfer, che negli studi di Otto Benesch, Winzinger e Alfred Stange[123] fu presentato come interprete di una pittura ancora fortemente legata alla tradizione popolare tedesca. Questo concetto, che identificava la *Donauschule* con una scuola nazionale, era figlio dello spirito nazionalistico di ascendenza romantica sostenuto da Hagen nel suo *Deutsches Sehen*[124]. Il paesaggio tedesco presentato da Altdorfer era inteso come espressione di quella specie di "panteismo" propugnato dal Terzo *Reich*. Come nel caso di Dürer, si dovettero attendere gli studi degli anni '70 e '80 per assistere a una rivalutazione dell'opera dell'artista e del concetto di stile danubiano[125]. Solo in tempi recenti e soprattutto nei riguardi della pittura padana la critica cominciò a convenire sugli apporti di questa particolare produzione artistica nordica, sullo sfondo del dibattito sugli eccentrici. Per quanto riguarda il versante lagunare fu Hermann Voss nel 1906 a supporre un possibile legame tra questi paesaggi e la pittura tonale di Giorgione[126]. La discussione sulla relazione tra l'arte italiana e quella danubiana fu in seguito ripresa da Rasmo solo nel 1967. Lo studioso sembra però maggiormente portato a credere a un'influenza dell'arte Rinascimentale italiana su quella della Germania Meridionale e non viceversa[127]. In quegli stessi anni era portata avanti la progressiva riscoperta degli altri artisti tedeschi attivi durante il *Dürerzeit*. La fine della *damnatio memoriae* caduta su Mathias Grünewald, dopo che Sandrart ne aveva tracciato un profilo biografico nella sua *Teutsche Academie*[128], avvenne in questo momento. La vicenda biografica dell'artista è tuttora estremamente lacunosa. Gli studi permisero di individuare in Grünewald il Mathis Gothard Neithart di cui si conosce un inventario postumo. Sandrart, pur non conoscendo l'identità dell'artista, aveva sentito il bisogno di creare una personalità, autrice di dipinti e disegni che rivelavano un genio, ma si dovette

[123] Benesch, 1938, pp. 69-83; Id, 1939; Winzinger, 1952-1975; Stange, 1974.
[124] Hagen, 1920.
[125] Per la vicenda critica della Donauschule si veda il prossimo paragrafo.
[126] Voss, 1906, pp. 175-177.
[127] Rasmo, 1967.
[128] Sandrart, 1675.

attendere il XIX e il XX secolo affinché la sua figura fosse elevata al rango di Dürer, al vertice del Rinascimento tedesco. L'arte di Grünewald fu definita gotica, con quell'accezione del termine che indicava un'arte medievale puramente tedesca, che trovava radici nel Medioevo e la massima fioritura nel primo Cinquecento.

La critica italiana cercò di andare oltre l'individuazione di semplici prestiti dalle stampe nordiche per ragionare sulle influenze stilistiche e formali. Uno dei primi più significativi interventi di questo tipo fu il saggio di Terisio Pignatti sulla relazione tra la pittura tedesca e quella veneziana tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, apparso in lingua inglese in *Renaissance Venice* di Hale nel 1973[129]. A questa data si conoscevano già le principali monografie düreriane, compresa quella di Anzelewsky sull'opera pittorica, inoltre c'era stata la mostra del 1971. Pignatti, tralasciando le riflessioni longhiane sugli eccentrici, prese in considerazione il momento di trapasso della civiltà figurativa veneziana. Partendo anch'egli dal concetto di elemento tedesco si propose di analizzare il suo apporto nell'opera dei maggiori rappresentanti dell'arte veneziana. Lo studioso fissava i termini cronologici della sua indagine tra la prima e la seconda venuta di Dürer in Italia (1494-1507), trattandosi degli anni durante i quali Venezia e Norimberga. Il primo viaggio rappresentò un momento di attrazione verso la cultura umanistica e antiquaria italiana. Pignatti condivideva la visione panofskiana in base alla quale Dürer scese in Italia alla ricerca di stimoli nel campo dello studio dell'antico e perché interessato alle proporzioni e alla figura umana. Il secondo viaggio invece non fu più un momento di misurarsi con l'arte italiana, ma di presentarsi come un artista in piena regola ormai formato, famoso e pronto a dimostrare a tutti la sua qualità di pittore. Nonostante il maestro fu costretto inevitabilmente a confrontarsi con la tradizione figurativa veneziana, l'impatto maggiore fu quello esercitato dalla sua opera su Giorgione, Tiziano e Lorenzo Lotto. Pignatti dunque si soffermava anche sulle opere veneziane di Albrecht, non soltanto sulle sue stampe[130]. Il contributo di Pignatti si collocava in una fase degli studi della pittura veneziana che stava per concentrarsi con rinnovato interesse sulla figura di

[129]Pignatti, 1973, pp. 244-273.
[130] Pignatti ebbe modo di intervenire in più occasioni su questi temi: nel 1969 con la monografia su Giorgione e nuovamente nel 1993; nel 1972 pubblicando un articolo sui rapporti tra Tiziano e Dürer nel quale mise in evidenza la debolezza di molte affermazioni del volume di Hetzer del 1929; nel 1973 parlando di Dürer a Venezia, e nel 1981 occupandosi di Dürer e Lotto.

Giorgione. Il convegno del 1978, seguito dalla mostra veneziana dello stesso anno, si caratterizzarono per la tendenza a recuperare un Giorgione giovane, innanzi al 1500. Il problema della giovinezza presentava ancora notevoli interrogativi perché si continuava a discutere sulla paternità di molte opere e sulla loro collocazione cronologica all'interno della carriera del pittore. Alessandro Ballarin[131] presentò nell'occasione del convegno la sua nuova prospettiva sulla giovinezza. Usando le parole dello studioso «la scintilla della personalità di Giorgione si accende» nel momento in cui a Venezia si verificarono alcuni fatti estranei alla tradizione pittorica, riguardanti la presenza in laguna di Perugino, la circolazione dei dipinti di Bosch, se non la sua stessa presenza, e il primo soggiorno di Dürer. Gli orizzonti culturali entro i quali si mosse la formazione del giovane pittore erano quindi la tendenza protoclassica di Perugino da un lato e quella europea neogotica di Schongauer dall'altro. In questa congiuntura le stampe tedesche dovettero sembrare al giovane Giorgione qualcosa di moderno e innovativo rispetto al contemporaneo contesto lagunare, allo stesso modo di quanto si andava sperimentando a Bologna, punto di riferimento autorevole per chi volesse procedere sulla strada di una pittura nuova. Il legame tra Schongauer e Giorgione, già introdotto da Suida[132], diventò per Ballarin una delle cause scatenanti il superamento della civiltà prospettica quattrocentesca di Bellini e Carpaccio e l'aprirsi di una fase di transizione che lo studioso definì protoclassica, per distinguerla dal classicismo normativo del primo Cinquecento. In questa fase, indispensabile fu il *revival* tardogotico attuato in Germania da incisori come Schongauer e il Maestro dei Libri di Casa e nei Paesi Bassi da Bosch. A questo primo momento di influenza tedesca Giorgione fece seguire una fase durante la quale in rapporto a una cerchia ristretta di committenti colti iniziò la più grande rivoluzione figurativa della storia della pittura occidentale, inventando il paesaggio, il dipinto a mezze figure, il ritratto moderno. Questa fase si collocava tra il passaggio di Leonardo a Milano e il secondo soggiorno di Dürer a Venezia. La presenza in città del tedesco obbligò Giorgione e i suoi creati a scontrarsi con il suo realismo, nello stesso momento in cui giungevano in laguna le sollecitazioni del classicismo centroitaliano. Fu questa la circostanza della svolta giorgionesca individuata da Vasari, che lo condusse alla creazione della sua "maniera

[131] Ballarin, 1979, pp. 227-252; id., 1981.
[132] Suida, 1954, pp. 153-166.

grande". Ballarin completò la ricostruzione di questa particolare situazione dell'arte veneziana tracciando anche la giovinezza di Tiziano prima del Fondaco dei tedeschi[133]. Come il maestro, il confronto con Dürer costituì anche per il giovane artista una fase cruciale della sua carriera giovanile che lo spinse a produrre opere pervase da un forte realismo, costituenti una fase preclassica rispetto a quella cui appartiene il *Concerto Campestre*. La congiuntura del 1494 proposta da Ballarin fu accettata da Mauro Lucco nel suo saggio del 1983[134]. Occupandosi della pittura veneziana tra Quattro e Cinquecento, lo studioso introdusse il tema di un "romanticismo del Nord", per riferirsi a una visione realistica più immediata e diretta, un'attenzione più acuta per la densa carica espressiva, un'immissione di individualismo poetico. Lucco riconobbe che la consacrazione del successo dell'arte nordica in laguna fu rapidissima dagli inizi del secolo al 1506 della *Festa del Rosario*.

L'analisi dei rapporti tra i pittori veneziani e il Nord fu poi ospitata all'interno dei contributi dedicati ai singoli artisti fino al 1999, quando si decise di riaffrontare il fenomeno nella sua complessità. In quest'anno videro la luce due studi molto diversi: il volume di Minna Heimburger dal titolo *Dürer e Venezia. Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento* e il catalogo della mostra *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*. Il titolo del contributo di Heimburger prefigurava un confronto attento tra la pittura italiana e l'opera düreriana. La stessa studiosa nell'introduzione ammetteva che fino a quel momento l'argomento non era stato sufficientemente chiarito e necessitava pertanto di un ulteriore approfondimento. Heimburger era convinta della giustezza della tesi di Hetzer dell'esistenza di un "elemento tedesco", decisamente presente in Dürer e da identificare come l'indiscussa chiave di accesso per gli italiani alla pittura nordica. La studiosa si spinse oltre rispetto al pragmatico Hetzer, affermando che nelle opere dei veneziani non si riscontravano influenze di altri artisti tedeschi oltre a Dürer. Per queste ragioni si propose di analizzare l'opera dei maggiori pittori veneziani attivi tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, a confronto con quella del maestro tedesco. La studiosa dimostrò ancora una volta di prediligere la grafica, trovandosi pertanto costretta a escludere «i valori pittorici dei dipinti, cioè colori, luce, pennellata [...]» perché il suo

[133] Ballarin, 1980, pp. 493-499.
[134] Lucco, 1983, pp. 447-477.

discorso era centrato sul problema dell'ispirazione che i pittori avevano tratto da stampe, cioè da opere d'arte eseguite in bianco e nero[135]. Il volume presenta di conseguenza confronti prevalentemente tipologici per individuare i motivi desunti dalle stampe del maestro, incapaci di rendere la complessità, già evidenziata da Pignatti e Ballarin, di come la conoscenza dell'arte tedesca avesse contribuito alla radicale trasformazione della pittura veneziana. La studiosa inoltre, che presenta una cronologia alquanto singolare e poco aggiornata, rinnega l'influenza di un artista come Schongauer nella formazione del giovane Giorgione andando contro i pareri di Morassi e di Suida, che per primi avevano messo in luce l'importanza della componente *spätgothik*[136]. Dopo aver individuato citazioni dalle stampe di Dürer nell'opera di tutti i maggiori artisti veneti, al momento di introdurre la ritrattistica giorgionesca, la studiosa incomprensibilmente affermò di non poter condividere l'opinione di Ballarin che aveva proposto per Giorgione ritrattista un'influenza del realismo di Dürer, considerando le prove di entrambi gli artisti non ritratti realistici, ma interpretazioni psicologiche. La studiosa espresse la stessa opinione anche per i ritratti di Lorenzo Lotto, per lei difficili da confrontare con quelli di Dürer e facilmente comprensibili all'interno della tradizione veneziana. Sempre riguardo Lotto, occupandosi del polittico di Recanati, Heimburger si spinse a sostenere che molti dei parallelismi instaurati tra Dürer e l'artista avevano «portato la critica ad avere le travvegole» e «vedere influssi düreriani dove, probabilmente, forse non ce ne sono mai stati». La studiosa concluse riconoscendo il ruolo delle stampe come spunti iconografici, negando invece qualsiasi interferenza della pittura di Dürer: neppure la *Festa del Rosario* sembra «aver esercitato quell'influenza di grande rilievo che la posterità spesso ha voluto credere».

La grande mostra *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* con il relativo catalogo più volte citato in questa sede, fu uno dei tentativi più completi di contestualizzare il dialogo tra Nord e Sud anche al di fuori del solo ambito artistico, inquadrando gli scambi culturali in un più ampio contesto di relazioni economiche, politiche e sociali. Venezia era la protagonista, gli attori erano quindi Dürer con Bellini, Giorgione, Tiziano, Lorenzo Lotto. Il merito maggiore della mostra è dunque l'aver ampliato lo sguardo alla rete di relazioni che Venezia ha

[135] Heimburger, 1999, p. 4.
[136] Morassi, 1942; Suida, 1954.

intrecciato con la Germania, facendo confluire nel testo le ricerche fino a quel momento compiute negli altri ambiti disciplinari. L'importante contributo è parzialmente disturbato dal modo con il quale è condotto il confronto tra i testi pittorici: con troppa facilità si slitta avanti e indietro nel secolo, travalicando i decenni, basando l'analisi su un'arco cronologico di riferimento molto ampio che se da un lato rispecchia il perdurare di un dialogo tra Venezia e il Nord, dall'altro comprende esperiezne molto diverse.

Pietra miliare tra gli studi sulla fortuna italiana dell'opera düreriana è il volume di Fara *Albrecht Dürer: Originali, copie, derivazioni* del 2007. Da un lato l'operazione di Fara si collocava in linea con i contributi di Mészáros, Quednau e di Heimburger[137], ma i risultati si presentarono assai più rilevanti. L'opera fu pensata come un catalogo che oltre a schedare accuratamente le stampe di Dürer della collezione degli Uffizi, intendeva repertoriare le citazioni del maestro nella grafica e nelle altre forme di espressione artistica italiana, comprendendo anche la letteratura artistica dal 1498 circa al 1686. Fara è uno studioso particolarmente coinvolto nella questione düreriana. Si è molto dedicato alla figura di Dürer teorico e alla costruzione della sua immagine offerta dai contemporanei attraverso la letteratura critica[138], ha pubblicato la prima traduzione italiana delle lettere[139] e di rencente ha inventariato le fonti italiane[140]. Con questo testo intendeva realizzare il primo sistematico tentativo di registrare la fortuna di ogni singolo foglio inciso dal maestro. Fara volle occuparsi esclusivamente della citazione letterale, senza toccare l'assimilazione dei motivi. Lo studioso riconosceva il fallimento della critica che lo aveva preceduto, che nel tentare di approcciarsi al problema dell'influsso generico che le stampe di Dürer avevano avuto sulla pittura italiana era giunta, come si è visto, alla definizione di quel *deutsche Element* riconoscendo "fattori autonomi", "diagonali compositive", "rappresentazioni spaziali", "modi di costruire i panneggi"[141]. Ammonendo sui limiti di questo tipo di ricerca a carattere generale, Fara preferì entrare nel particolare, interessandosi alla copia precisa

[137] Mészáros, 1983, Quednau, 1983, Heimburger, 1999. Per Fara questi testi sono gli unici che tentano di indagare, con risultati significativi, il tema della ricezione puntuale e riconosciuta.
[138] Fara, 1999; Id., 2002-2003, pp. 53-67, Id. 2003, pp. 171-347; Id. 2004, pp. 279-306; Id., 2008(a), pp. 109-115; Id., 2008(c), pp, 47-71; Id., 2009(a), pp. 185-201, Id., 2009(b), pp. 139-156; Id., 2011(a), pp. 77-87; Id., 2001(b), pp. 109-130.
[139] Fara(a), 2007.
[140] Fara(a), 2014.
[141] Fara(b), 2007, p. 4.

e alla citazione puntuale. Il suo volume appare oggi il più esaustivo e completo strumento per analizzare questo tipo di recezione, offrendo agli studi la possibilità di valutare la fortuna del *corpus* grafico düreriano da parte di artisti e collezionisti italiani tra Cinquecento e Seicento. Fara scelse un ampio arco cronologico, comprendente la *Dürer Renaissance*, individuando i diversi momenti di ricezione dell'opera del maestro: un primo momento fino al 1540 circa, fondato sulla copia delle sue incisioni da parte dei maestri italiani; un momento intermedio tra il 1540 e il 1570 circa, durante il quale la copia da Dürer diventò una prassi naturale; e l'ultimo momento, tra il 1570 e il 1610, corrispondente a quella nuova fortuna di Dürer presso gli artisti riformati che studiavano sulle sue stampe perché considerate le più vicine all'ideale cristiano. Nello stesso anno la Pinacoteca Tosio Martinengo allestì in una mostra la propria collezione di stampe del maestro, mettendole a confronto con le rispettive copie[142], come era stato fatto nella mostra di Norimberga del 1978. Il catalogo seguiva una precedente esposizione dedicata unicamente a Dürer[143]. Nel 2007 fu organizzata anche la prima mostra italiana sulla figura del maestro tedesco in relazione al Rinascimento italiano: *Dürer e l'Italia* alle Scuderie del Quirinale. Trasgredendo il suggerimento di Fara che aveva invitato a evitare ogni tentativo di analisi generale, la mostra romana si approcciò al fenomeno affrontando l'opera di Dürer a confronto con: ritratto italiano, mitologia antica, uomo e natura, religione, Massimiliano I. La mostra intendeva concentrarsi su Dürer grafico, pittore, acquarellista e disegnatore, in un rapporto di reciprocità con l'arte italiana, presentandosi come una nuova grande mostra monografica sull'artista dopo quella storica di Norimberga del 1971 e l'iniziativa di Palazzo Grassi del 1999. Il progetto si collocava in un momento di rinnovato interesse nei confronti dell'artista al quale erano state dedicate numerose mostre europee: quella dell'Albertina di Vienna ripresa nel 2005 al Museo del Prado[144], la citata mostra londinese del 2003[145] e a Praga, una mostra esclusivamente dedicata alla *Festa del Rosario* nel centenario della sua creazione[146]. In questo contesto europeo di rinato interesse, la mostra curata da Kristina Hermann Fiore si proponeva di ragionare nuovamente sugli interrogativi della storiografia circa il rapporto Dürer-Italia: quanta

[142] D'Adda, Lucchesi Ragni, Mondini, 2007.
[143] *Idem*, 2006.
[144] Schröder, Sternath, 2003; Matilla, 2003.
[145] Bartrum, 2002.
[146] Kotková, 2006.

importanza aveva avuto l'arte italiana nella formazione di uno stile personale e, viceversa, quanto gli artisti italiani avevano guardato alla sua opera. Il periodo considerato spaziava tra il Cinquecento e il Seicento, dalla realtà veneziana a quella italiana. Va riscontrata nell'analisi del *coté* lagunare l'assenza di sostanziali nuovi contributi, lasciando aperti molti interrogativi e questioni irrisolte. Diverso il caso dell'affondo sulla diffusione dei modelli düreriani in tutta Italia nel corso del secolo fino al Seicento, riguardo la quale la mostra romana gettò delle buone basi di ricerca. L'intento fu prendere le mosse dalla mostra di Norimberga curata da Peter Strieder nel 1978 sullo stesso tema, che però aveva messo a confronto soltanto la grafica düreriana con quella europea, per analizzare l'influenza di Dürer in pittori come Caravaggio e i Carracci. Va infine portato all'attenzione il catalogo della mostra madrilena *Durero e Cranach. Arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento* a cura di Fernardo Checa del 2007[147]. Nel volume furono riaffrontati i temi della ricezione dell'arte di Dürer e del contesto umanistico tedesco, mettendo a confronto la personalità del maestro con quella di Cranach, comprimario per l'evoluzione pittorica della pittura tedesca nel primo Rinascimento.

Si può concludere questo breve *excursus* critico introducendo tre testi pubblicati in questi ultimi anni in ambito tedesco, americano e italiano. Un recentissimo contributo sulla storia e sulla fortuna critica di Dürer è stato dato alle stampe da Anja Grebe nel 2013. La studiosa ha creato un repertorio con lo scopo di raccontare la storia della fama del maestro tedesco: *die Geschchte seines Ruhms*. Basandosi sulla ricchissima documentazione prodotta nel corso dei secoli la studiosa ha raccolto numerosi dati per ripercorrere la storia di Dürer attraverso la musealizzazione delle sue opere, la fortuna letteraria, la ripresa artistica, i suoi trattati. La materia presentata è estremamente ricca e densa. Di particolare interesse è la prima parte del volume dedicata alla ricostruzione della storia collezionistica dei dipinti, dei disegni e delle incisioni delle maggiori collezioni europee. La studiosa ripercorre poi la formazione dell'immagine di Dürer da parte dei contemporanei, riecheggiando i maggiori contributi critici. Grebe entra anche nel merito della citazione da Dürer affrontando il problema da un punto di vista tipologico, cioè in che mondo la grafica di Dürer è stata copiata: copia totale e

[147] Checa, 2007.

falsificazione, citazione di singoli motivi in altre stampe, dipinti o altre espressioni artistiche come la scultura. Solo di sfuggita la studiosa tratta il problema dell'influenza di Dürer a livello formale e stilistico, approcciandosi ancora una volta al concetto di *deutsche Element* e alla maniera tedesca[148]. Infine si occupa del mercato, quindi del modo attraverso il quale si diffuse l'opera di Dürer, quando era in vita e dopo la morte. Anja Grebe giunse a questo monumentale lavoro dopo aver pubblicato una monografia sull'artista nel 2006[149] e aver scritto un saggio sulla letteratura düreriana nel catalogo della mostra di Norimberga del 2012[150]. Nello stesso anno si può ricordare il breve intervento di Morrall in occasione della mostra *Dürer Kunst-Künstler-Kontext* di Francoforte, dal titolo *Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance*[151].

Una nuova presa di posizione nell'ambito della *Dürer Renaissance* è quella proposta da Andrea Bubenik nel volume *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700*[152]. La studiosa risente della mancanza, nonostante la sterminata bibliografia düreriana, di una monografia recente specificatamente dedicata alla ricezione della sua opera durante i secoli, che si ponga in continuità con i volumi di Lüdecke-Heiland (1955) e di Bialostocky (1986). Pertanto propone una ricerca che ripercorre i tempi e le modalità di assimilazione dell'opera düreriana attraverso le fonti, il collezionismo e gli artisti.

Nell'ambito degli studi italiani Giovanni Maria Fara nel 2014 ha nuovamente ripreso in mano la questione Dürer e l'Italia affrontandola attraverso le fonti. Per Fara comprendere il rapporto tra arte tedesca e arte italiana significa capire come Dürer e l'Italia abbiano realmente dialogato. Attraverso la disamina esclusiva delle fonti italiane lo studioso ricostruisce la fortuna critica del "Dürer italiano" dal componimento di Riccardo Sbruglio pubblicato nel *Libellus* di Scheurl nel 1508 al *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame* di Baldinucci, riconsiderando le fonti note e pubblicandone di inedite. L'operazione di Fara si pone in continuità con la pubblicazione del 2007 che aveva repertoriato la ripresa dell'opera grafica di Dürer

[148] Grebe, 2013, pp. 234-238.
[149] *Idem*, 2006.
[150] *Idem*, 2012, pp. 78-89.
[151] Morrall, 2013, pp. 169-173.
[152] Bubenik, 2013. Già nel 2007 la studiosa aveva affrontato la questione della ricezione europea dell'opera di Dürer, approfondendo alcuni aspetti di collezionismo.

nell'arte italiana. In questo caso l'inventariazione delle fonti permette soprattutto di ricostruire la fortuna di Dürer trattatista, attraverso le prime traduzioni latine e volgari dei suoi trattati e la loro prima diffusione.

5.2 La "maniera tedesca"

Dopo aver affrontato le vicende critiche dell'elemento tedesco nella storiografia artistica, si può cercare di comprendere come questo elemento fosse inteso dai contemporanei, utilizzando in questo frangente il più appropriato termine di "maniera tedesca". Il vivere fianco a fianco in laguna, l'intrattenere costanti rapporti commerciali, lo scambiarsi opere d'arte insieme a libri, stampe, dipinti, arti applicate, espose gli artisti veneziani a un flusso continuo di interferenze culturali provenienti d'oltralpe che ai loro occhi dovevano apparire immediatamente appartenenti a una diversa tradizione figurativa. Per quanto rimanga difficile da un punto di vista documentario avere accesso alle informazioni sul traffico e sul mercato delle opere e recuperare puntuali descrizioni, incrociando le fonti note con i fatti artistici è possibile cercare di ricavare alcuni spunti di riflessione per arrivare a definire cosa significasse per un veneziano dipingere alla tedesca.

A Venezia si era in grado di distinguere chiaramente una "maniera tedesca". Questo termine apparve precocemente nei documenti in relazione alle attività di artigiani e maestranze nordiche che avevano importato le loro tradizioni in laguna attraverso il progressivo radicamento di attività artigianali. Un caso riconosciuto è quello degli orafi provenienti da Colonia che fin dal XV secolo avevano trapiantato conoscenze e competenze della propria arte in città, mescolando il proprio stile con quello veneziano. L'attività di questi orafi crebbe nel corso del XVI secolo per richieste e committenze. Gli studi di Caroline Wirtz hanno fatto emergere che i prodotti di questi artigiani erano chiaramente identificati per un loro particolare stile. Nei documenti si legge ad esempio: «un tabernaculo d'arzento dorato [...] fatto et adornato de bei lavori cum figure et altro [...] segondo costume dalemagna» per

un'opera del 1463. L'espressione "segondo costume dalemagna" indicava una stile precisa lavorazione alla tedesca della produzione orafa, capace di influenzare la coeva attività veneziana[153].

Rimanendo nell'ambito delle fonti ma spostandosi nel campo della pittura, un'idea di che cosa significasse per un veneziano dipingere alla tedesca si deriva da alcuni noti passi vasariani tratti dalle *Vite*. Pur considerando che le *Vite* datano alla metà del secolo in un momento in cui la conoscenza della pittura nordica era di molto avanzata, le opinioni vasariane costituiscono l'imprescindibile punto di partenza per cercare di identificare alcune delle caratteristiche dell'arte nordica e il modo in cui interferirono con il corso della pittura veneta. Il termine "maniera tedesca" torna spesso in Vasari nelle descrizioni di testi di pittura veneta e di pittura fiorentina e può essere associato a un preciso modo di concepire e dipingere il paesaggio, di utilizzare un panneggiare spezzato e nervoso e un colorire violento e acceso. Con riferimento alla *Fuga in Egitto* di Tiziano Vasari scrive: «nel qual quadro è dipinta la Nostra Donna che va in Egitto, in mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per aver dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto perciò in casa alcuni tedeschi eccellenti pittori di paesi e verzure». Descrivendo il *Festino degli Dei* aggiunge: «opera invero fu con molta diligenza lavorata e colorita, in tanto che è una delle più belle che mai facesse Giambellino, se bene nella maniera dei panni è un certo che di tagliente, secondo la maniera tedesca, ma non è un gran fatto, poiché imitò una tavola di Alberto Duro fiammingo, che di quei giorni era stata condotta a Vinezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo che è cosa rara e piena di belle figure fatte a olio». Per lo scrittore aretino la maniera tedesca è anche associata a un particolare tipo di ritrattistica: riferendosi a Dürer afferma che nel disegnare le "teste", cioè i volti e i ritratti, fu «massimamente pronto e vivace, come è notissimo a tutta Europa»[154]. La "prontezza" allude alla bravura del maestro tedesco nella realizzazione al naturale dei volti, che lo aveva annoverato tra i massimi ritrattisti del Cinquecento insieme con Tiziano, Raffaello, Leonardo, Giorgione e gli altri. In una lettera del 13 ottobre 1583 scritta da Padova al Balì di Siena Ippolito Agostini, Giulio Mancini dopo aver citato un non identificato quadro di Dürer in proprio possesso eseguito durante il soggiorno

[153] Si veda Wirtz, 2006, pp. 140-144.
[154] Vasari-Milanesi, 1568, VI, p. 224.

veneziano, specifica che Giovanni Bellini «tirasse alla maniera tedesca» nei ritratti eseguiti durante il soggiorno del tedesco in laguna[155]. Una buona opinione di Dürer ritrattista è espressa anche da Lomazzo che loda la straordinaria abilità nella rappresentazione mimetica dimostrata dal tedesco che ha «dato il debito moto sin ai menomissimi peli di barba»[156]. Lomazzo ne riconosce la bravura soprattutto nei ritratti muliebri, particolarmente difficili perché «nelle femmine maggiormente va osservata con esquisita diligenza, la bellezza, levando quanto si può con l'arte gli errori della natura; e così imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro»[157]. Impossibile, leggendo queste parole, non pensare a un ritratto come la *Giovane con il cappello rosso* di Berlino del 1507. Lo stesso autore ammira in Dürer gli effetti di un "subito splendore" nelle scene di luce abbagliante, repentina e dinamica. Il giudizio di Lomazzo è generalmente positivo nei confronti del norimberghese: «[…] Alberto Durero pittore tedesco benchè tenesse una maniera Barbara, studiosissimo, e intelligentissimo, che solo ha fatto più historie, fantasie, guerre, e capricci, che non hanno fatto, per così dire tutti gli altri insieme, che tutte sono ben collocate, come si vede per il gran fascio delle sue carte tagliate da lui, con diligenza grande e esquisita»[158]. Lomazzo celebra le sue stampe, lo considera un artista colto ed è uno dei primi a ricordare che Dürer aveva scritto trattati sulle regole geometriche della simmetria, fondamentali per la professionalità di ogni pittore. Tornando a Vasari, lo scrittore non si limita a evidenziare alcuni tratti caratterizzanti la maniera tedesca, ma esprime giudizi precisi che lasciano indovinare come egli, nonostante ne riconoscesse i pregi, la tenesse in minore reputazione rispetto quella italiana. Come si è osservato, dell'opera degli incisori nordici egli apprezzava principalmente l'invenzione. Descrivendo la serie xilografica della *Vita della Vergine* afferma «che non è possibile per invenzione, componimento di prospettiva, casamenti, abiti, teste di vecchi e giovani, far meglio»[159]. Nella *Vita* di Pontormo riconosce l'influenza delle stampe düreriane[160] e racconta che quando Pontormo dovette realizzare gli affreschi per la Certosa di Galluzzo attinse liberamente all'iconografia düreriana: «Messosi dunque Iacopo a imitare quella

[155] Fara(a), 2014, p. 10.
[156] Lomazzo, 1585, ed., 1973-1974, II, p. 224.
[157] *Ivi*, pp. 377-378.
[158] *Ivi*, II, p. 253.
[159] Vasari-Milanesi, 1568, V, p. 402.
[160] Per una riflessione sul rapporto tra Pontormo e Dürer si veda Gregory, 2012, pp. 47-62.

maniera, cercando dare alle figure sue, nell'aria delle teste, quella prontezza e varietà che avea dato loro Alberto, la prese tanto gagliardamente, che la vaghezza della sua prima maniera, la quale gli era stata data dalla natura tutta piena di dolcezza e di grazia, venne alterata da quel nuovo studio e fatica e cotanto offesa dall'accidente di quella tedesca, che non si conosce in tutte quest'opere, come che tutte sien belle, se non poco di quel buono e grazia che egli aveva insino allora dato a tutte le sue figure». Da queste parole si ricava che il giudizio di Vasari non è del tutto positivo nei confronti della maniera tedesca, capace di offuscare quella italiana, ed egli giunge a domandarsi per quale ragione Pontormo desiderasse così tanto guardare a quegli artisti che in realtà erano venuti in Italia proprio per imparare la maniera nostrana: «Non lungi è Giuda che conduce i Giudei, di viso cosi strano anch'egli, si come sono le cere di tutte que' soldati fatti alla tedesca con arie stravaganti, ch'elle muovono a compassione chi le mira della semplicità de quell'uomo, che però con tanta pacienza e fatica di sapere quello che dagli altri si fugge bontà avanzava tutte l'altre, e piaceva ad ognuno infinitamente. Or non sapeva il Pontormo, che i Tedeschi, e Fiamminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana, che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abbandonare?». Vasari riconosce tuttavia che l'artista, pur perseverando nell'imitare l'invenzione düreriana, sia riuscito a un certo punto a liberarsi di quella maniera così invadente negli affreschi della Certosa: «Ne creda niuno che Jacopo sia da biasimare perché egli imitasse Alberto Duro nell'invenzioni, perciocché questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno continuamente altri pittori. Ma perché egli tolse la maniera stietta tedesca in ogni cosa, né panni, nell'aria delle teste, e l'attitudini, il che doveva fuggire e servirsi solo dell'invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna».

Il problema dello stile tedesco risiede nelle asprezze nella resa dei volti, della gestualità e delle figure che si traducono in un atteggiamento impetuoso e aggressivo per esprimere sentimenti e forme, che per Vasari andrebbe placato, pur mantenendone la particolare *inventio*. Queste considerazioni vanno interpretate nel quadro più ampio del concetto dell'imitazione di cui si discuteva in quegli anni[161]. Vasari non disprezza in nessuna occasione le stampe di Dürer ma esprime pareri su come gli italiani fossero

[161] Gregory, 2012, p. 49.

riusciti a interpretare la sua opera: finché si tratta di citare l'invenzione le stampe düreriane sono una preziosa fonte, ma lo stile dell'interprete deve essere italiano, la maniera tedesca deve cioè essere smorzata. Fara[162] ha analizzato in Vasari il modo con il quale lo scrittore ha italianizzato il nome di Dürer trasformandolo in Alberto Duro. L'italianizzazione dei nomi degli artisti stranieri, prassi molto diffusa, assume nel caso di Vasari una connotazione stilistica. Lavorando sugli originali lo studioso ha notato come spesso il cognome Duro sia stato trasformato in un aggettivo (con la d minuscola) che esplicita la concezione vasariana della maniera tedesca, intesa come una mancanza di delicatezza e di grazia, come qualcosa di incompiuto. Nella *Vita di Andrea del Sarto* lo scrittore accusa parzialmente l'artista di essere debole nell'invenzione per aver fatto ricorso alle stampe di Dürer, ma fortunatamente è riuscito a mantenere la propria maniera: «Non tacerò che mentre Andrea in queste [gli affreschi del chiostro dello Scalzo] et in altre pitture si adoperava, uscirono fuori alcune stampe intagliate in rame d'Alberto Duro [la serie della *Piccola Passione*], e che egli se ne servì e ne cavò alcune figure riducendole alla maniera sua: il che ha fatto credere ad alcuni, che non sia male servirsi delle buone cose altrui destramente, ma che Andrea non avesse molta invenzione». Quando Vasari scrive alla metà del Cinquecento la pittura tedesca era nota in Italia anche attraverso l'attività degli artisti della generazione successiva a Dürer: Altdorfer aveva già creato le sue incisioni autonome di paesaggio, Grünewald aveva manifestato tutta la sua violenza espressiva, Cranach era ormai un affermato maestro di corte. L'impetuosità dell'arte tedesca era quindi ben nota ai contemporanei che individuavano nei tedeschi delle caratteristiche di aggressività secondo una tradizione medievale e tardogotica. L'arcivescovo di Chartre, John of Salisbury, li aveva definiti "bruti" e "impetuosi"[163]. Vasari conosce bene quest'arte tedesca rinnovata, diffusa in tutta Italia attraverso le stampe, quelle stampe che è costretto a inserire nella seconda edizione delle *Vite* perché si trattava ormai di una forma d'arte che non poteva essere passata sotto silenzio. Egli non è l'unico a riconoscere quanto le stampe nordiche e la loro maniera fossero diventate un fatto attuale per la pittura di quegli anni. Positivi apprezzamenti sono quelli di Sabba nel *Ricordo 118* dove evidenzia i pregi dei fogli düreriani: « […] mi era mosso a vedere una Carta nuovamente venuta

[162] Fara, 2010, pp. 361-375; Id.(a), 2014, pp. 29-31.
[163] Campbell Hutchison, 2000, p. 2.

dalla Germania, di Alberto Dureri, certo divina; e mentre che con dilettatione e piacer grande mirava e considerava di quella, le figure, gli animali, le prospettive, li casamenti, li lontani, e li paesi, e altre maravigliose descrittioni da fare stupire un Protogene et un Apelle [...]»[164]. L'attenzione è posta sulla ricchezza compositiva delle incisioni e sulla precisione tecnica. Da questo passo si deriva, inoltre, la percezione che questi fogli fossero particolarmente apprezzati per la rappresentazione dei "paesi", vicini e lontani. Paolo Pino nel *Dialogo* del 1548 fornisce un'indicazione di cosa significasse per un italiano o per un veneziano confrontarsi con i paesaggi degli ultramontani: «Il farsi pratico e valente nelli lontani, dil che ne sono molto dotati gli ultramontani, e quest'avviene perché fingono i paesi abitati da loro, i quali per lor selvatichezza si rendono gratissimi; ma noi Italiani siamo nel giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fignere, pur io ho veduto di mano di Tiziano paesi miracolosi, e molto più graziosi che li fiandresi non sono»[165]. Pino attribuisce un carattere selvaggio e impervio alle nature nordiche, riflesso di quello che dovevano essere i territori dell'impero all'epoca, zone al di là delle Alpi, terre lontane e inesplorate per chi non era abituato a viaggiare lungo le vie commerciali, molto diverse dagli idillici paesaggi veneti. Non tutti i giudizi sul paesaggio nordico sono positivi. Nel 1545 Aretino scrisse da Venezia una lettera a Francesco Salviati nella quale nominava i paesaggi düeriani, nei quali però individuava un limite nella verosimiglianza: «Né si creda che Alberto Durer circa i lontani e vicini paesi aggiugnesse sì oltre. Avenga ch'egli, in contrafargli famoso, manca in ciò del disegno che avanza a voi, fattore d'arbori che sono, e non di piante che paiono, e d'herbe, e sterpi, e cespugli più cari nel finger vostro che nel nascer loro. Si camina da senne ne la strada contraffatta da la industria de la via, o si rimescolano le genti con vico, respirante, e natural rilievo»[166]. Dopo di lui anche Ludovico Dolce nel suo *Dialogo della pittura* offrì un'interpretazione negativa dell'arte di Dürer riportando le affermazioni di Pietro Aretino: «errò nella convenevolezza non solo degli habiti, ma ancho de' volti Alberto Duro, il quale, perché era tedesco, disegnò in più luoghi la Madre del Signore con abito da tedesca, e similmente tutte quelle sante donne che l'accompagnano. Né restò ancora di dare a' Giudei effigie pur da tedeschi, con que' mostacchi e capigliature

[164] Sabba, 1562, fol. 185 recto, cit. in Bury, 1985, p. 14.
[165] Pino, 1548, ed. 1960, I, pp. 93-139.
[166] La lettera si legge in Fara(a), 2014, p. 55.

bizzarre ch'essi portano, e con i panni che usano[167]» pur tuttavia aggiungendo: «egli fu valente pittore, e in questa parte della inventione stupendo». Dolce condivise infine la stessa costatazione vasariana, che se Dürer fosse nato in Italia sarebbe stato uno dei più grandi artisti di sempre. Si attua quindi il riconoscimento da parte della critica italiana del valore di Dürer come artista, un riconoscimento forzato dall'incontrollato successo della sua opera incisa, ma allo stesso modo si sostiene un'inferiorità del suo operato, se confrontato con i massimi raggiungimenti dell'arte italiana, sullo sfondo dei nascenti dibattiti sul paragone delle arti. Il compromesso risiede allora nell'enfatizzare l'originalità dell'invenzione, soprattutto nel paesaggio, la bravura nella *mimesi* e nella ritrattistica, a fronte di una troppo tagliente, violenta e deformata forza espressiva. Il valore delle stampe risiede di conseguenza nell'*inventio* e nella destrezza dell'intaglio, invece mancano della perfezione della forma e del disegno proprio degli italiani. Lo stesso Dürer scrive a Pirckheimer da Venezia che gli artisti veneziani criticavano la sua opera perché accusata di essere priva di quella perfezione formale tipica dell'arte classica. Tuttavia, come ha dimostrato Schweickhart[168] le copie dalle sue incisioni sono prova dell'interesse degli artisti contemporanei per il suo modo di concepire prospettiva, proporzioni e monumentalità classica. Il già citato brano del teologo Johann Cochläius del 1512 testimonia che le stampe di Dürer erano apprezzate in tutta Europa anche per l'attenzione prospettica dimostrata[169]. Il riconoscimento che Dürer si fosse avvicinato all'arte classica italiana è dimostrato anche da una lettera del 19 marzo 1507 di Lorenz Beheim, autore di un oroscopo di Dürer, nella quale, prendendo in giro la sua barba, gli dice di volere un disegno che avesse un po' un gusto all'antica[170]. L'apprezzamento nei confronti dell'arte tedesca è affinato soprattutto da coloro che intendevano l'antico come fonte per la rappresentazione di scene movimentate cariche di *pathos* e dinamismo. In questa prospettiva Dürer diventava una porta d'accesso alla rinascita del mondo classico nel suo complesso. Nel *Trattato delle Proporzioni umane* del 1525 l'artista tedesco ammetterà che molti errori commessi dai pittori suoi conterranei erano dovuti a una mancanza nello studio delle proporzioni, motivo per cui si era ripromesso di «impartire a tutti i giovani desiderosi di avviarsi all'arte i principi e le

[167] Dolce, 1557, ed. 1960, p. 165.
[168] Schweickhart, 1978, pp. 111-136.
[169] Cochläus, 1512, cit. in Rupprich, 1956-69, I, p. 293.
[170] Bialostocki, 1986, p. 27.

basi per affrontare la misurazione proporzionale [...], in modo che possano penetrare la realtà e poi riprodurla [...]. Nel suo testo Dürer ebbe però modo di sottolineare un altro aspetto importante della pittura tedesca, il colore: «I pittori tedeschi [...] nell'uso dei colori non sono inferiori a nessuno [...][171].

Sulla base di queste fonti si possono derivare alcuni criteri identificativi della maniera tedesca che corrispondono a un deciso realismo ed espressionismo, che si declina nella raffigurazione formale e coloristica, in particolare nel genere del ritratto e a un peculiare modo di approcciarsi alla rappresentazione paesaggistica. Si tratta di ambiti pittorici che hanno visto un'evoluzione tra Quattro e Cinquecento, sullo sfondo dell'affermarsi di un nuovo clima culturale, identificabile come "rinascimento tedesco".

5.3 Il rinascimento tedesco

La rivoluzione dell'arte tedesca prese avvio tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, quando anche per le regioni dell'Impero si può parlare di *Renaissance* o di *Neuzeit*[172]. La differenza tra i due termini sottende una valutazione del contesto nordico di quegli anni che dipende dal concetto di Rinascenza e di Rinascimento. È giusto parlare di rinascimento anche per l'arte nordica o è un fatto puramente italiano? La nuova cultura e la nuova arte che si svilupparono al Nord delle Alpi tra '400 e '500 indubbiamente devono la propria origine a un rapporto di emulazione del rinascimento italiano, dal quale però presero le mosse per elaborare un personale linguaggio. L'inizio della *Deutsche Renaissance* si fa generalmente coincidere con la data 1495, l'anno della dieta di Worms nella quale sfociarono i tentativi di riforma dell'impero, la *Reichsreform*, che voleva dare nuova struttura a un impero che si stava progressivamente sgretolando, cercando di andare incontro alle esigenze dei nascenti Stati moderni. Massimiliano I di

[171] Panofsky, 1943, ed. 1967, pp. 329.
[172] Per la storia dell'arte tedesca si veda in particolare Burger, 1917-1919; Benesch, 1947; Lang, 1958; Salvini, 1959; von der Osten-Vey, 1969; Harbison, 1995, Strieder, 1996; Checa, 2007, pp. 17-51; Bonnet, Kopp, Schmidt, 2010; Heard, Whitaker, 2011.

Baviera (1459-1519)[173], figlio ed erede di Federico III, re dei Romani dal 1486 e imperatore dal 1508, fu il grande promotore della modernizzazione dell'*Heiliges Römisches Reich*, inaugurando una nuova epoca che pertanto prese il nome di età di Massimiliano[174]. Il 1495 coincide inoltre con il primo viaggio di Dürer in Italia, cruciale per l'evoluzione e l'emancipazione dell'arte nordica dalla tradizione tardomedievale. Il 1495 è l'anno con il quale far iniziare precisamente il rinascimento figurativo, perché quello letterario va in anticipato al 1436, l'anno dell'invenzione della stampa a caratteri mobili[175]. L'invenzione della quale detengono la paternità diventò per i tedeschi il principale strumento di divulgazione delle nuove idee: la corrente umanistica tedesca si propose di diffondere la cultura a tutti i livelli, traducendo le opere classiche nella propria lingua per favorire un avvicinamento personale e individuale ai testi, arricchiti di illustrazioni a stampa[176]. A questo primo rinascimento di tipo letterario, diffuso attraverso la stampa e tramite le università, che trovò un momento di grande favore con l'aprirsi del nuovo secolo, fece seguito un rinascimento artistico capeggiato da Dürer, formatosi in Italia tra il 1494 e il 1495. Sebbene non la si possa considerare un fenomeno omogeneo, questa rivoluzione artistica si mosse sulla stessa direzione tracciata dall'orientamento umanistico, letterario e religioso che accomunava le regioni dell'impero, per poi declinarsi in una serie di fatti pittorici legati alle singole aree e a quegli artisti maggiormente rappresentativi della nuova arte: Hans Baldung Grien, Lucas Cranach, Albrecht Altdorfer, Matthias Grünewald, Hans Burgkmair. La pittura e la grafica con la quale i pittori veneziani si confrontarono è quindi la manifestazione di una nuova stagione figurativa, espressione di quello che può essere definito il "mito della Germania" o dell'Impero che si venne a costituire durante il regno di Massimiliano I attraverso l'affermarsi di un Umanesimo e

[173] La principale biografia su Massimiliano sono i quattro volumi di Wiesflecker, 1971-1986.
[174] Il sacro romano impero era all'epoca una confederazione di stati semi indipendenti governati dall'imperatore, che dal 1356 era eletto dai sette elettori che detenevano un certo potere nei rispettivi territori di competenza. L'area controllata dall'impero era molto vasta, comprendente le attuali Germania, Austria, Svizzera, Repubblica Ceca e Slovenia, ma si trovava in una situazione delicata perché i singoli stati spesso facevano scelte politiche ed economiche in totale autonomia, mentre i Valois di Francia avevano cominciato a costituire una grossa minaccia. Per una sintesi sulla storia di questi anni si veda in particolare Mackanney, 1993.
[175] Si veda il capitolo 2.
[176] L'inizio dell'umanesimo tedesco si fa generalmente risalire alla metà del XV secolo, quando una serie di fatti riferiti alle lettere permisero l'introduzione nelle aree tedesche della cultura classica. Si veda Bernstein, 1998.

Rinascimento propriamente tedesco[177]. Mentre Venezia costruiva il proprio mito i tedeschi non rinunciarono alla creazione della propria identità, nazionale e culturale, mettendo in atto una serie di azioni a livello umanistico, letterario e pittorico per costruire le basi della propria rinascita. Si trattò di un'operazione consapevole e programmata da coloro che si presentavano come nuova élite culturale. Queste figure coniugavano la propria conoscenza delle lettere con un ruolo all'interno delle principali città e corti tedesche, dove trovarono terreno fertile per la propria propaganda dando avvio a un importante movimento nazionalistico e identitario, definito ritorno all'*aetas aurea*[178]. Gli umanisti cercarono in primo luogo di creare un'unità tra loro, da trasformare in un'identità unificatrice dell'Impero[179]. Heinrich Bebel, in occasione della sua incoronazione di poeta laureato nel 1501 a Innsbruck, scrisse un'orazione in onore della Germania. Dopo aver elogiato Massimiliano nel suo tentativo di guardare al bene della nazione, si lamentò di una mancanza di scrittori di epica tedeschi, necessari per inneggiare a un glorioso passato. Il suo impegno come poeta sarebbe stato allora quello di riportare in luce la storia della Germania attraverso gli autori classici, salutando in maniera ottimistica il nuovo Cesare Massimiliano. Questo spirito di rinnovamento portò alla creazione di un movimento umanistico creatosi attorno alla *Germania* di Tacito. Il testo era stato pubblicato per la prima volta in tedesco nel 1473 a Norimberga e Celtis ne pubblicò una nuova edizione nel 1498 a Wittenberg, innalzandolo a emblema dello spirito germanico nobile e incorrotto. Celtis era stato il primo poeta laureato incoronato da Federico III nel 1487[180]. Nell'occasione del suo discorso inaugurale alla cattedra di professore di Poesia e Retorica dell'Università di Ingolstadt nel 1492 aveva esortato la popolazione tedesca a prendere le distanze dal papato romano e restaurare l'antico onore militare e imperiale. Nel 1495 scrisse una storica e topografica descrizione della città di Norimberga come supplemento alla Weltchronik di Schedel, dal titolo *Libellus de origine, situ, moribus et institutis Norimbergae*, nella quale narra della sua città nata nel mezzo della più profonda

[177] Borchardt, 1971.
[178] Per questi temi si veda in particolare Silver, 1998, pp. 38-68, con bibliografia di riferimento.
[179] Bernstein (1998, pp. 45-64) ha individuato alcuni elementi capaci di creare coesione tra gli umanisti tedeschi tra XV e XVI secolo: l'uso della lingua latina, la nascita delle *societas*, l'amicizia e gli scambi epistolari, l'importanza del viaggio. Lo scambio di lettere e le visite a casa l'uno dell'altro furono fondamentali per poter mettere in atto l'unità necessaria per rifondare la cultura tedesca.
[180] Per Celtis si veda Spitz, 1957.

foresta[181]. L'umanista aveva in programma la realizzazione di un'opera sulla *Germania Illustrata*, un ritratto della nazione, del suo passato, delle sue città e della sua conformazione geografica, a immagine dell'*Italia Illustrata* di Flavio Biondo. Un'anteprima della sua *Germania generalis* apparve nel 1500 con la dedica a Massimiliano. L'ideale che guidava Celtis era il desiderio di poter creare in tutta la Germania un nuovo tipo di poesia latina che permettesse agli intellettuali di guadagnare una dignità pari a quella degli italiani. Nel capitoletto finale della *Germania* narrava, coadiuvato dalla Geografia, che i germani non erano più dei "barbari silvicolae" perché le loro terre erano piene di ricchezze, e affermava che il sapere romano era ormai stato superato da quello tedesco. Se la geografia era dunque il mezzo attraverso il quale glorificare le origini della Germania, la Poesia avrebbe educato l'intelletto e garantito il raggiungimento della fama eterna facendo rinascere lo spirito dell'antichità classica. Purtroppo Celtis non portò a compimento l'ambizioso progetto. Artisti come Dürer, Hans Burgkmair, Hans von Kulmbach, Hans Baldung Grien furono chiamati a illustrare con xilografie le pubblicazioni di questi umanisti, fornendo delle interpretazioni visive dei testi in chiave allegorica, religiosa e politica. Celtis ad esempio inviò precise indicazioni a Burgkmair per la realizzazione di immagini celebrative per Massimiliano in una lettera del 1495, suggerendogli che dovevano essere realizzate in attitudini poetiche e filosofiche[182] e Dürer illustrò i suoi quattro libri degli *Amores*, pubblicati a Norimberga nel 1502.

In ambito letterario l'idea del "great revival", così forte in Erasmo da Rotterdam[183], trovò quindi origine nella riscoperta dei testi classici a immagine dell'umanesimo italiano, ma presto assunse una connotazione originale e identitaria alla quale contribuì la situazione economica e politica delle regioni dell'impero durante l'età di Massimiliano. Le città imperiali si arricchirono attraverso gli scambi economici e i soldi furono reinvestiti nello sviluppo e nelle arti, grazie all'apporto delle potenti famiglie tedesche. La società cambiò la propria composizione: da una realtà fortemente agricola le città diventarono i nuovi centri, abitate da una emergente e potente classe

[181] Wood, 1993, p. 159.
[182] Spitz, 1957, pp. 252-253.
[183] Erasmo era consapevole di vivere in un momento di rinnovamento delle arti e delle lettere dopo un periodo di oscurità e lo esprime molto giovane in una lettera inviata all'amico Cornelius Gerard nel giugno del 1489, dove scrive di riconoscere una progressiva modernità nell'umanistica *Geschichtskonstruktion*. Si veda Panofsky, 1969, p. 202.

mercantile che possedeva ingenti ricchezze. Il fiorire dei centri cittadini, l'arricchimento economico, la nascita di una nuova borghesia e di una figura di umanista politicamente coinvolto, le nuove riflessioni sull'uomo, sul mondo e su Dio permesse dalla circolazione e dalla presa visione diretta dei testi, ebbero come risultato la riconsiderazione del ruolo della pittura e della grafica che divennero i mezzi privilegiati per diffondere il nuovo pensiero umanistico e riformato. Quell'inquietudine religiosa che avrebbe trovato manifestazione a Wittemberg con Martin Lutero nel 1517, si respirava già nel primo decennio del secolo[184]. Il mito di una cristianità pura diventò da un lato un elemento unificatore per un impero molto frammentato, dall'altro permise di prendere le distanze da Roma e dal papato, da una chiesa corrotta che aveva perso la certezza in una fede che non corrispondeva più al pensare dei nuovi tempi, incapace di attuare una riforma cattolica, preferendo come ambito di affermazione quello della sovranità politica. Il riflesso di questo pensiero si poteva cogliere nella rinnovata pittura religiosa, nella ripresa di soggetti storici e mitologici, nel ritratto e nel paesaggio: nuovi generi che svecchiarono la tradizione goticheggiante garantendo un'apertura al moderno, attraverso un continuo dialogo con il Rinascimento italiano[185]. L'umanesimo tedesco generò negli intellettuali e negli artisti quella curiosità che spinse uomini come Pirckheimer, Erasmo, Scheurl e Albrecht Dürer a scendere in Italia per un soggiorno di studio e di aggiornamento alla scoperta dell'arte e della cultura classica. Gli artisti d'oltralpe ebbero dunque la possibilità di conoscere l'arte antica attraverso gli occhi degli artisti italiani del XV secolo, concentrati sullo studio della forma e del movimento del corpo umano. Con la circolazione dei primi incunaboli di testi classici in Germania, grazie al mercato del libro che da Venezia attraverso gli editori, i mercanti e gli agenti permetteva ai testi di raggiungere in poco tempo le principali città europee, anche le storie antiche e classiche cominciarono a diventare oggetti di rappresentazione, nell'illustrazione all'interno dei volumi o in singole immagini dipinte o incise. Massimiliano era un sovrano e un imperatore colto e illuminato, capace di cogliere il valore delle lettere e delle arti come strumento di forza politica e di propaganda della propria autorità.

[184] Per il complesso rapporto tra gli umanisti e la riforma si veda Rummel, 1998, con bibliografia di riferimento.
[185] Per una riflessione sull'appropriazione del rinascimento italiano da parte della corti nordiche si veda Marx, 2007, pp. 178-226.

Questi stessi anni, definiti età di Massimiliano, furono chiamati anche età di Erasmo e di Dürer: un imperatore, un umanista e un artista, tre uomini che incarnarono il rinnovamento di un'epoca.

Tali cambiamenti in atto erano sentiti dai contemporanei: nel 1526 Beatus Rhenanus nelle sue note alla *Naturalis Historiae* di Plinio il Vecchio annotava che, come nel passato classico, anche la Germania del suo tempo risplendeva nelle arti visive che testimoniavano l'onore nazionale e il primo artista era Dürer[186]. Tra '400 e '500 fu l'artista a gettare le premesse per il fiorire della grande stagione dell'arte nordica, nello stesso momento in cui Giorgione stava traghettando l'arte veneziana verso un nuovo modo di dipingere e di interpretare la pittura in riflesso del contesto culturale. La generazione di artisti che si affermò dalla fine del XV secolo nelle aree dell'Impero è accomunata da alcune scelte stilistiche, formali e tematiche che rivelano da un lato i debiti verso Dürer, dall'altro la dipendenza dal clima umanistico e spirituale del tempo. Questi artisti diventarono i cronisti della loro epoca, impiegati non solo come illustratori dei testi umanistici, ma anche in ambito politico come ambasciatori e in alcuni casi soldati. Massimiliano in più occasioni richiese a Dürer, Altdorfer, Schäuflein e Burgkmair di produrre serie di xilografie monumentali per enfatizzare e propagandare la forza e la potenza del suo impero[187].

Gli *Old German Masters* dettero origine al Rinascimento in centro Europa[188]. Nella loro produzione si riconosce in primo luogo un diverso modo di approcciarsi al mondo e alla realtà, raccontata con una maggiore indipendenza rispetto alla precedente tradizione. L'emancipazione dal passato si tradusse in una libertà nella scelta di soggetti e tecniche della rappresentazione, garantendo al singolo artista la massima possibilità di espressione[189]. L'uomo e il suo ambiente di vita furono osservati con un rinnovato linguaggio, vicino alla realtà o come la definì Dürer, "natura". L'attenzione alla realtà e al dato concreto, tipico della cultura nordica, lasciò fare al quotidiano il

[186] *Beatus Rhenanus Selezestadiensis in C. Plinium*, Basilea 1526, cit. in Lüdecke, Heiland, 1955, p. 46; Campbell Hutchison, 2000, p. 1. Definito da Erasmo il suo "alter ego", Beatus Rhenanus frequentava il circolo di umanisti tedeschi di quegli anni e teneva contatti con Pirckheimer, Conrad Peutinger, Johann Cochläus e Benedictus Chelidonius.

[187] Si veda in particolare Silver, 2008.

[188] Una riesamina dell'attività di questi artisti tedeschi in rapporto al contesto europeo è offerta da DaCosta Kaufmann, 1995.

[189] Per un'analisi dei nuovi temi della pittura tedesca in relazione al contesto umanistico si vedano gli interventi raccolti nel catalogo della mostra di Madrid del 2007 a cura di Fernando Checa.

proprio ingresso nella sfera artistica grazie soprattutto alle stampe, che permisero ai maestri di rifuggire gli obblighi di una committenza. Dürer realizzò disegni e incisioni ritraenti soldati, cittadini, contadini, coppie di amanti, inaugurando un filone che sarebbe stato sviluppato dagli artisti della generazione successiva, come i norimberghesi Jörg Pencz, Sebald e Barthel Beham, ma anche gli svizzeri Niklaus Manuel Deutsch e Urs Graf. L'attenzione a questi temi profani si legava alla ripresa di una tradizione orale di racconti e leggende, recuperati in seno all'umanesimo come testimonianze di un'identità che trovava le proprie radici indietro nel tempo. I *Quatuor libri amorum secondum quator latera Germaniae* di Celtis pubblicati nel 1502 si proposero come una descrizione della Germania sotto forma di romanzo d'amore atta a innalzare lo spirito tedesco, nel quale le peregrinazioni amorose sono raccontate come le tappe delle progressive conquiste territoriali tedesche. L'attenzione alla rappresentazione dell'uomo e delle sue vicende amorose, mitologiche o letterarie, portò alla maturazione di un diverso modo di costruire la figura umana, attraverso proporzioni e prospettiva, e gli spazi reali, individuati come ambienti architettonici o paesaggistici. Apparve il nudo, maschile e soprattutto femminile, descritto nella sua anatomia. Queste preoccupazioni formali interessarono primo fra tutti Dürer e artisti come Baldung Grien e Cranach. Quest'ultimo ereditò nella sua attività artistica quella predilezione per i temi più spinti verso l'allegoria e l'erotismo sperimentata durante gli anni trascorsi presso la corte del principe elettore Federico il Saggio a Wittemberg tra il 1504 e il 1505, animata dalla presenza di molti umanisti e dalla fondazione dell'università. Il richiamo al mondo classico e mitologico dell'antica Roma pervadeva i testi letterari degli scrittori contemporanei che paragonavano le qualità degli dei dell'Olimpo ai frequentatori della corte[190].

La rinnovata religiosità e la conseguente diversa interpretazione dell'esistenza e della salvezza umana trovarono ripercussioni in un'aggiornata rappresentazione pittorica della tematica religiosa. Aumentarono le committenze per la decorazione di cappelle private e chiese e si moltiplicò il numero di altari portatili da destinare alla devozione personale. La piccola immagine sacra acquistò sempre più valore e si diffuse rapidamente grazie alle possibilità offerte dall'illustrazione grafica, in rame o in legno.

[190] Per Cranach artista di corte si veda in particolare il catalogo della mostra a cura di Coliva-Aikema, 2010.

La Vita e la Passione di Cristo e della Vergine, i miracoli e i martiri dei santi invasero tanto la raffigurazione pittorica, tanto quella grafica. I grandi maestri della pittura e dell'incisione si cimentarono con questi temi offrendone delle interpretazioni più moderne e innovative rispetto alla tradizione medievale, come nel caso della ieratica immagine della Vergine sostituita da una versione più umanizzata, attraverso la quale si cercava di cogliere il lato più tenero del rapporto con il Figlio. Il confine tra il voler possedere un'opera per il suo valore religioso o per il suo valore artistico diventò presto molto labile. L'irrompere della riforma nel secondo decennio del secolo avrebbe avuto ripercussioni soprattutto nelle opere degli artisti di una generazione successiva a di Dürer. Furono anni che videro l'apparizione di rappresentazioni drammatizzate e cariche di *pathos* che enfatizzavano il dolore della Passione, deformando e incattivendo i volti dei carnefici e del male. Nonostante il bagaglio di sapere portato dalla divulgazione della cultura umanistica e la messa in atto di un approccio più scientifico nei confronti della natura, la diffusa inquietudine religiosa, il timore del peccato, della punizione divina e della morte, sfociarono in una ripresa di quella superstizione tipicamente medievale. Credenze e paure continuarono a dominare la popolazione. L'espressione artistica fu quindi convogliata verso oscure tematiche legate al mondo della stregoneria e delle forze del male. La paura delle conseguenze del peccato e dell'esistenza del demonio accompagnarono l'uomo in questi anni pervasi da fanatismo religioso e dall'urgenza di una riforma della chiesa. Sebbene queste manifestazioni caratterizzino prevalentemente il pieno Cinquecento, furono anticipate dalla rappresentazione di simili soggetti interpretati però in chiave umanistica. Le incisioni di Dürer e di Baldung Grien omaggiarono attraverso i temi della stregoneria, dei satiri, dei magici abitanti dei boschi, le favole satiriche della classicità. A inizio secolo questi soggetti intendevano rispondere alle esigenze della colta classe umanistica, competente in materia classica[191]. L'umanesimo europeo dei primi decenni del secolo ebbe un carattere più moderato, evolvendo da rappresentazioni più colte a manifestazioni più violente e drammatiche dal 1520, quando cominciò maggiormente a subire le tensioni religiose, politiche, economiche e culturali di quegli anni. Agli inizi

[191] Margaret Sullivan, nel suo intervento del 2000 cercò di dimostrare che le precoci incisioni di Dürer e Baldung Grien raffiguranti streghe nacquero non in risposta alla caccia alle streghe e alla pubblicazione del *Malleus Maleficiarum* a Colonia nel 1486, ma come conseguenza dell'interesse di umanisti e letterati nei testi classici (Sullivan, 2000, pp. 333-401).

del Cinquecento la stregoneria era raccontata attraverso i testi classici che svelarono la fascinazione per il mondo antico fatto di sogno e fantasia, di magia e di occulto. Tali opere misero in scena l'altro lato del mondo classico, quello meno esplorato dal versante italiano, destinato quindi ad attirare l'attenzione nella Penisola. Sono opere in linea con il *De laniis etphito nicis mulieribus*, scritto nel 1489 da Ulrich Molitor e ripubblicato a Strasburgo nel 1500, nel quale si discuteva della figura della strega e del suo potere con costante riferimento a Socrate, Apuleio, Aristotele, Platone e Virgilio. Il *revival* dell'antico portò all'introduzione di nuove figure e temi: l'eroe e il demonio, la stregoneria e la magia. La letteratura classica greca e romana erano pervase di stregoneria, rappresentata da intriganti e seduttive figure come Circe e Medea. Le *Metamorfosi* di Ovidio sono ricche di trasformazioni e di esseri fantastici e mitologici, le più vivide descrizioni di incantesimi si trovano nelle satire, come nel *Satyricon* di Petronio o in Orazio, tutti testi ben noti agli umanisti. L'incisione con le *Quattro Streghe* del 1497 può essere letta come il risultato dell'amicizia fra Dürer e gli umanisti, Celtis e Pirckheimer, che in quel momento si stavano interessando al tema della stregoneria attraverso la rievocazione dei classici. Non è un caso che le quattro figure femminili siano rappresentate senza vestiti, rompendo con le tradizionali, seppur rare, raffigurazioni antecedenti[192]. Fu lo stesso Dürer a dichiarare che questo era stato un periodo della sua attività artistica durante il quale aveva amato sperimentare qualcosa di diverso in rottura con il passato[193]. Su suggestione della letteratura i boschi e i paesaggi di questi artisti si popolarono non soltanto di streghe, ma anche di figure allegoriche come satiri e centauri. Il tema della famiglia del satiro divenne molto comune entro il primo decennio del secolo nelle opere di Dürer, Cranach e Altdorfer perché si allacciava alla tradizione classica dell'idea della famiglia in un paesaggio selvaggio e incontaminato, in allusione alla *Famiglia del Centauro* raffigurata da Zeusi, un'opera entrata nella leggenda per la straordinaria modernità della composizione che assumeva un carattere molto narrativo. Celtis scrisse intorno al 1500 un *Ludus Dianae* avente come protagonisti Bacco, satiri, fauni e sileni, messo in scena presso la corte di Massimiliano nel 1501 e pubblicato l'anno successivo con l'approvazione della

[192] Un precedente che Dürer poteva conoscere è costituito da una delle illustrazioni della *Cronaca di Norimberga*, che mostra una donna nuda a cavallo (Sullivan, 2000, p. 354).
[193] Bialostocky, 1986, p. 34.

Soliditates Celticae[194]. Il tema di tali rappresentazioni lascia indovinare la destinazione a un pubblico di intellettuali appassionati di satire classiche, gli unici in grado di comprendere a fondo i soggetti nati da uno scambio di idee tra artisti e uomini di lettere. Come nel caso italiano il dialogo tra committenti e artisti sfociò nell'apparizione di nuovi temi comprensibili a un gruppo ristretto di fruitori, in questo caso i poeti. Le novità düreriane, che rispecchiavano il contesto umanistico dei suoi anni, furono portate innanzi dagli altri artisti, con implicazioni riferibili all'ambiente di appartenenza. Altodorfer realizzò un disegno con il *Sabba delle Streghe* nel 1507 (Parigi) e Baldun Grien con il *Sabba* del 1510 realizzato in una straordinaria ambientazione notturna, inaugurò un tema sul quale avrebbe avuto modo di tornare in più occasioni. Nella xilografia Baldung sperimentò tutte le possibilità della tecnica del chiaroscuro, lavorando su carte preparate che intensificavano l'effetto di oscurità e suggestione. Queste xilografie sono una delle maggiori novità della produzione incisoria nordica. Dall'analisi delle testimonianze di collezionismo e dall'inventario di Fernando Colombo si è ricavato che molte delle stampe circolanti nel mercato tra '400 e '500 erano colorate, sulla base di una tradizione figurativa che intendeva divulgare anche attraverso il foglio inciso non soltanto una cultura formale e disegnativa, ma anche coloristica. Alla prassi di colorare ad acquerello i fogli incisi si affiancò il progressivo miglioramento tecnico della xilografia, atto a introdurre meccanicamente il colore. L'invenzione della xilografia a chiaroscuro fu una conseguenza all'affermazione dei disegni su carta realizzati a chiaroscuro, una tecnica nella quale si specializzarono, dopo alcuni primi esempi a inizio secolo, i pittori danubiani[195]. Mentre

[194] Le cosiddette *sodalitas* costituiscono il risultato degli sforzi compiuti all'epoca dagli umanisti per creare un'unità intellettuale e culturale collettiva in Germania tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo. Le più celebri e potenti furono la *sodalitas litteraria Rhenana*, fondata a Heidelberg nel 1495 e la *sodalitas litteraria Danubiana* fondata a Vienna nel 1497. In altre città le *sodalitas* nacquero intorno a particolari personalità: ad Augusta e a Norimberga rispettivamente Konrad Peutinger e Pirckheimer fondarono i rispettivi circoli. Nel 1501 Celtis fondò la *sodalitas Celtica* ottenendo dal Reichregiment di Norimberga un privilegio di dieci anni per stampare. Lo scopo di queste associazioni era di conferire ai membri un senso di appartenenza a un movimento culturale dagli obiettivi precisi. Tra le attività svolte si possono ricordare l'edizione di testi latini, la raccolta di manoscritti, la discussione di problemi filosofici. I membri organizzavano feste e banchetti, durante i quali componevano e recitavano versi. Il principale mezzo di comunicazione tra i membri erano le lettere, che continuamente si scambiavano. Per le *societas* si vedano le riflessioni di Bernstein, 1998, pp. 45-64, con bibliografia di riferimento.

[195] Il primo a stampare su carta colorata rifinendo l'immagine con il pennello fu Mair von Landshut intorno al 1499. Tra il 1506 e il 1508 la stessa tecnica fu ricreata meccanicamente attraverso l'utilizzo di più matrici, che servivano per differenziare i toni dell'immagine. Il rapporto tra disegni e xilografie a chiaroscuro è stato esplorato recentemente da Meurer, 2012, pp. 155-177.

in Italia della punta d'argento si sfruttavano le potenzialità chiaroscurali atte a conferire maggiore volume all'immagine, i tedeschi ne privilegiarono le potenzialità espressive da un punto di vista emotivo. Questi disegni, realizzati con un tratto a penna nervoso e calligrafico e con rialzi ad acquerello sui fondi scuri delle carte preparate, puntavano sulla drammaticità e sulla spettacolarità dell'immagine. Artisti come Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Baldung Grien e Altdofer si dedicarono copiosamente all'esecuzione di queste immagini, sintomo dell'esistenza di un mercato collezionistico ingente. Già a date precoci appaiono disegni come *Giovanni Battista nel deserto* (Lille, Musée des Beaux-Arts) del 1503 e il *San Martino che divide gli abiti* del 1504 (Monaco, Graphische Sammlung) di Lucas Cranach. Sicuramente sull'esecuzione di questi fogli deve aver influito la straordinaria *Grüne Passion* di Albrecht Dürer. Nelle mani degli artisti danubiani questi disegni giunsero a ricoprire un posto eccentrico nella storia di questa invenzione rinascimentale, diventando un pretesto per lo sperimentalismo di stili e temi stravaganti. Indubbiamente queste creazioni, considerate fin da subito opere d'arte rifinite e autonome, andavano molto di moda all'epoca perché richieste dal collezionismo, anche se mancano testimonianze sicure. Come notato da Landau e Parshall[196] spesso i temi trattati esulavano dalla produzione contemporanea, riferendosi a un repertorio classico o esoterico che presupponeva una committenza colta. Questa inusuale produzione non influenzò soltanto la grafica ma anche la pittura. Indicativo al riguardo è il *Suicidio di Lucrezia*, un'opera di Niklaus Manuel Deutsch realizzata a tempera e penna su tavola nel 1517 (Basilea, Kunstmuseum). Si tratta a tutti gli effetti di un dipinto a chiaroscuro di piccole dimensioni (325x260 mm) costruito attraverso linee e lumeggiature che emergono da uno sfondo color cioccolato incorniciato da una cornice decorativa in stile italiano, particolarmente di moda ad Augusta. L'artista realizzò più di un esemplare di questo tipo, giocando con l'effetto drammatico e violento dei colori di fondo, come nell'opera *La Morte come soldato abbraccia una ragazza* (Basilea, KunstMuseum, mm 370x280) dominata da un rosso intenso. La xilografia a chiaroscuro fu teorizzata in Germania tra il 1507 e il 1510, prima di giungere in Italia dove ne diventò maestro da Ugo da Carpi. Conrad Peutinger commissionò a Erhardt Ratdolt, lo stampatore attivo per un periodo a Venezia, di pubblicare la sua collezione di iscrizioni romane classiche, *Romanae*

[196] Landau, Parshall, 1994, p. 184.

vetustatis fragmenta, con il frontespizio stampato in rosso, nero e oro. Dopo aver visto una prova di Cranach per un *San Giorgio* che descrive in una lettera del 24 settembre inviata a Federico il Saggio, Peutinger commissionò a Burgkmair di realizzare xilografie colorate di soggetto equestre, dando avvio alla prolificazione del genere attraverso la competizione nata tra i due artisti[197].

Le ambientazioni che fungevano da sfondo a questi soggetti erano paesaggi boscosi, radure idilliache o selvagge e incontaminate. La diversa concezione dell'uomo nei confronti della natura condusse a una nuova interpretazione dell'ambiente. La rappresentazione paesaggistica fu la vera conquista del Rinascimento tedesco: la natura diventò la protagonista di dipinti e incisioni, ottenendo per la prima volta una propria e autonoma dignità artistica[198]. Il fervore umanistico per un ritorno all'*aetas aurea* dell'incontaminata Germania descritta da Tacito costituì la fonte di ispirazione per gli artisti che si cimentarono nella rappresentazione di luoghi inviolati, abitati da alberi, cespugli e rocce. Gli elementi naturali si animarono, partecipi del sentimento dell'immagine. Uomo e natura dialogavano tra loro e il paesaggio diventò riflesso degli avvenimenti umani e del suo sentire, luogo dove l'uomo poteva ritrovare se stesso. Hans Sachs nelle sue poesie moralistiche attribuiva al paesaggio il valore di "Besinnungsort", luogo dell'autoriflessione e dell'autocoscienza[199]. Due sono considerati gli inventori del paesaggio tedesco: Dürer e Altdorfer. I celebri acquerelli, pur se destinati a privato ricordo, sono considerati i primi studi sul paesaggio. Le impressioni paesaggistiche che Dürer improvvisò furono poi divulgate attraverso le incisioni e le xilografie che garantirono l'irruzione della natura nella raffigurazione sacra e profana. Il nome di Altdorfer si lega alla scuola danubiana della quale è considerato il massimo esponente.

La scuola danubiana è un concetto cardine nella storia del paesaggio tedesco, pertanto si ritiene necessario ripercorrere le tappe principali della vicenda critica. Il termine "stile danubiano", *Donaustil*, fu utilizzato per la prima volta nel 1892 dallo storico dell'arte viennese Theodor von Frimmel nella recensione in risposta alla

[197] *Ibidem.*
[198] Per una storia del paesaggio tedesco e del suo significato dal Medioevo al Rinascimento si veda Stadlober, 2006, pp. 45- 78.
[199] Sachs, cit. in Stadlober, 2006, p. 49.

dissertazione di Friedländer su Altdorfer[200]. Frimmel rilevava che l'opera di Altdorfer non fu un caso isolato e utilizzò il termine per riunire tutte le manifestazioni pittoriche della Germania meridionale e di parte dell'Austria intorno al 1500, differenziandole dal resto dell'arte contemporanea: «Die Malerei des 16. Jahrhunderts in den Donaugegenden um Regensburg, Passau, Linz hat etwas Gemeinsames an sich, was sie von der gleichzeitigen Malerei des übrigen Deutschlands unterscheidet und uns dazu berechtig, von einem Donaustil zu sprechen. Albrecht Altdorfer ist der Hauptvertreter dieser Donaustil in der Melerei des 16. Jahrhunderts». L'intento di Frimmel era classificare lo stile pittorico di una parte dei territori dell'Impero nel XVI secolo, quelli lungo il Danubio, che non aveva ancora trovato una definizione ma che era ben distinguibile per alcune caratteristiche comuni. Come giustamente ha notato Stadhober, che ha ricostruito le vicende critiche della scuola danubiana in un fondamentale contributo del 2006, le peculiarità individuate da Frimmel coincidono con i caratteri dell'arte di Altdorfer, in un momento della storia degli studi di questo pittore che cercava di emanciparlo dal nome di Dürer. Friedländer nella monografia del 1891 aveva riconosciuto che già all'altezza del *San Francesco che riceve le stigmate* di Berlino del 1507 difficilmente si poteva ancora riconoscere l'influsso düreriano. Si deve a questo studioso la stesura del primo preciso profilo sull'artista. Friedländer non soltanto liberò Altdorfer dalla sudditanza nei confronti di Dürer creata dalla critica romantica che a lungo lo aveva considerato un allievo del norimberghese, ma ne esaltò le qualità artistiche. Dichiarare l'autonomia di Altdorfer da Dürer significò dare avvio a una diversa storia degli studi per l'arte della Germania meridionale, gettando le premesse per la nascita della *Donauschule*. Nel 1906 Hermann Voss tornò sul termine *Donaustil*, introducendo accanto ad Altdorfer la figura di Wolf Huber, artista ben noto allo studioso[201]. Nel suo testo Voss si sforzava di individuare le radici dello stile danubiano e darne una chiara definizione. Egli propose l'immagine di un regno, quello della Germania meridionale, a lungo incontaminato e pertanto capace di mantenere un legame con il passato e con le proprie tradizioni. L'incontro tra questo sostrato locale con nuovi influssi provenienti dalle Fiandre attraverso la figura di Konrad Witz e dall'Italia settentrionale con Michael Pacher, permise un aggiornamento e

[200] Frimmel, 1892, pp. 417-421. La dissertazione di Friedländer fu pubblicata nel 1891.
[201] Voss, 1906.

un'evoluzione che condussero alla creazione di un nuovo stile pittorico, definito per l'appunto danubiano. L'altro apporto fondamentale per la scoperta della natura era stato quello düreriano, maturato in seno alle esperienze italiane. Importante per la definizione di questo stile fu la considerazione dell'attività iniziale di Lucas Cranach, per la peculiare relazione inscenata tra uomo e natura nelle opere eseguite nel primo decennio. Un ruolo fu infine attribuito da Voss anche all'incisore monogrammista M.Z., per la sviluppata sensibilità nei confronti della rappresentazione paesaggistica. Sebbene la genesi fosse stata a grandi linee ricostruita, all'altezza di questi contributi le qualità stilistiche del *Donaustil* rimanevano ancora alquanto imprecisate, continuando a coincidere prevalentemente con la produzione di Wolf Huber e di Altdorfer.

Il termine *Donauschule* apparve l'anno successivo con Robert Stiassny che circoscrisse quei territori rappresentativi di una *Alpenrenaissance*[202]. Lo studioso affrontò la questione da un punto di vista basato sulla teoria della civilizzazione, cioè sullo spostamento dalle montagne alle pianure. La culla dello stile danubiano è quindi da cercare nelle Alpi, dalla Baviera alla Stiria. Le affinità artistiche di questa Rinascenza Alpina andavano rintracciate in un comune sostrato folkloristico e tradizionale. Questo concetto di *Volkstum* (popolo), inteso come un insieme di caratteristiche collettive alla base della scuola danubiana, rimase a lungo fondamentale per la storiografia. Su questa idea si pose anche Otto Benesh[203] che offrì il suo contributo austriaco alla vicenda sostenendo che la nascita del nuovo tipo di paesaggio andava collocata in Austria grazie all'opera di tre artisti: Rueland Frueauf d. J. di Passau, Jörg Breu d. Ä. di Augusta e Lucas Cranach, insieme ad Altdorfer. Furono questi artisti, salendo sulle spalle di Dürer, a sviluppare una nuova attitudine verso la natura. Benesh collegava l'affermarsi di questo stile al contesto culturale e scientifico: la riscoperta del mondo classico da un lato e il progresso delle scienze naturali dall'altro contribuirono all'invenzione del paesaggio pittorico. L'idea che le origini dello stile danubiano fossero da cercare nella bassa Austria attraverso l'attività in loco di questi artisti, affascinò a lungo la critica. Nello stesso momento Baldass tornava a enfatizzare il ruolo della produzione giovanile viennese di Cranach, riconoscendo che

[202] Stiassny, 1908, pp. 421-435.
[203] Benesch, 1928, pp. 63-118; Id., 1947.

Benesch aveva sovrastimato il ruolo di Frueauf e di Breu[204]. Gli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta del secolo videro il susseguirsi di alcune mostre concepite per raccontare il fenomeno continuando a utilizzare come riferimento imprescindibile Altdorfer, ricorrendo in misura minore al termine *Donauschule*[205]. Dopo che Baldass[206] nel 1941 aveva riportato in auge il concetto di *Sturm und Drang* e di romanticismo importato dalla letteratura per spiegare le componenti dell'arte danubiana, l'anno successivo Oettinger ribadì che questo fenomeno poteva essere interpretato come un fatto puramente austriaco. L'*Ostmark* era un territorio fascinoso per la propria storia e tradizioni e fu l'attrazione e l'influenza esercitata sugli artisti provenienti dalla Swabia e dalla Turingia a decretare l'inizio della Donauschule[207].

Un momento importante per la storia del concetto coincise con gli anni del nazionalismo tedesco che individuarono in questa scuola regionale un simbolo identitario da valorizzare. La scuola danubiana divenne l'ultima scuola provinciale che aveva caratterizzato il XV secolo tedesco, quando ancora si parlava di *Bavarian*, *Swabian*, *Franconian paintings* e così via. L'importante pubblicazione di Alfred Stange del 1964 offrì una ricapitolazione della storia critica fino a quel momento. Le novità proposte da Stange stavano nell'aver riconosciuto in Cranach non solo un ruolo importante, ma quello di iniziatore dello stile danubiano, enfatizzando il ruolo di Dürer senza il quale non avrebbe mai avuto inizio il fenomeno. Egli portò al centro della discussione la *Devotio moderna*, quel movimento di rinnovamento spirituale sviluppatosi tra XIV e XV secolo che auspicava una religiosità intima e soggettiva, contrapposta alla pietà collettiva di stampo medievale. Per Stange questa religiosità, intesa come simbolico legame con Dio, influenzò il rapporto uomo-natura e di conseguenza la rappresentazione del paesaggio. L'altro termine cardine per Stange era il concetto di microcosmo-uomo e macrocosmo-universo, secondo un precetto filosofico. Venne cioè a delinearsi quel legame tra la pittura e la filosofia naturale che lo studioso imputava a possibili rapporti tra gli artisti e personaggi come l'alchimista Theophrastus von Hohenheim noto come Paracelso (1493/94-1541). Lo studioso si

[204] Baldass, 1923, pp. 76-81.
[205] Si veda Stadlober, 2016, p. 19, nota 32.
[206] Baldass, 1941. Il termine romanticismo va usato per descrivere la magica atmosfera trasmessa da questi paesaggi, mentre lo *Sturm und Drang* spiega la soverchiante forza della natura.
[207] Oettinger, 1942.

pose sulla stessa linea di pensiero espressa da Benesch[208] nel profilo tracciato su Altdofer, nel quale aveva affermato che il giovane artista dovette aver conosciuto precocemente il filosofo. In quella sede e nella sua storia sulla pittura tedesca[209], lo studioso sostenne in una visione panteistica della rappresentazione naturale un parallelismo tra le opere di Altdorfer e le teorie del filosofo. Stange inoltre introdusse la figura di Michael Pacher che aveva il il merito di aver iniziato l'arte nordica a una visione spaziale prospettica, grazie anche al suo rapporto con gli scritti del filosofo Nicolaus von Cues (1401-1464), in linea con quanto sostenuto dal suo biografo Hempel[210]. Vescovo di Bressanone mentre Pacher aveva bottega a Brunico, Cues si era interessato di filosofia e di teologia, della nozione di Uno e di Infinito e questo fu sufficiente per la critica per collegarlo alla scuola danubiana. Stange, infine, si rifiutò di utilizzare il termine *Donauschule* per comprendere tutte le espressioni artistiche della regione danubiana, selezionando solo quelle opere che a tutti gli effetti possedevano le caratteristiche peculiari dello stile.

L'anno successivo fu allestita presso l'abbazia di san Floriano a Linz la mostra *Kunst der Donauschule*[211]. L'esposizione propose uno slittamento dall'identificazione dello stile danubiano con uno stile personale, di Altdorfer e Huber, all'idividuazione di una vera e propria scuola, comprendente numerosi altri artisti e incisori, cercando di fornire le prove che la Scuola Danubiana fosse un fatto prevalentemente austriaco in dialogo con tutti gli altri territori dell'Impero. Molti degli artisti espunti dal volume di Stange fecero nuovamente la propria apparizione in questa mostra, dimostrando quanto labile e indefinibile fosse il concetto di una scuola pittorica. La differenza con il volume di Voss che identificava lo stile danubiano in Altdorfer e Huber è molto grande, avendo ora creato un gruppo di artisti, molti dei quali anonimi, facendo di Altdorfer semplicemente uno dei più noti. L'intento della mostra fu dare una descrizione del fenomeno artistico facendo emergere quelle caratteristiche peculiari che permettevano di definirlo in quanto tale, pur mantenendo la diversità geografica e culturale sottesa dalla vastità dell'area coinvolta. Lo stile danubiano coincise così con lo stile di un dato periodo storico, i primi decenni del XVI secolo, e di una più ampia

[208] Benesch, 1938.
[209] *Idem*, 1947.
[210] Hempel, 1937.
[211] Wutze, 1965.

area geografica che comprendeva anche le altre regioni dell'Impero. Emerge da queste due pubblicazioni la tendenza ad andare oltre le singole personalità di Wolf Huber e Albrecht Altdorfer e dei loro allievi, ampliando di molto lo sguardo. Sulla base di questi testi degli anni '60, la critica sviluppò la propria definizione di *Donauschule*. Nello stesso anno Dworschak definì la definì come l'arte dell'umanesimo tedesco nella regione danubiana. Egli volle cioè marcare che questo stile era profondamente tedesco: il panteismo era tedesco, la *devotio moderna* era tedesca, Paracelso e Cues erano tedeschi. Si trattava quindi di un fenomeno propriamente nordico. Winzinger[212] nel 1952 aveva ritenuto scorretta la visione di Burckhardt[213] che aveva individuato l'inizio del Rinascimento nella progressiva presa di consapevolezza dell'uomo, ritenendolo però un fatto puramente italiano. Una peculiare individualità era stata sviluppata anche dall'uomo del Nord, da spingere lo studioso a sostenere che nell'arte danubiana: «der Mensch steht for dem Unendlichen einsam» (l'uomo sta solo di fronte all'infinita solitudine).

Negli stessi anni '60 dei due contributi di Stange e Wutze si cominciò a manifestare un interesse per questi argomenti dal fronte americano, nell'ambito delle ricerche sui singoli artisti. Nel 1968 Talbot si occupò dell'altare di san Floriano[214], nel 1969 fu allestita una mostra a Yale dal titolo *Prints and Drawings from the Danube School*[215] e nel 1973 Patricia Anna Rose[216] prese in considerazione la figura di Wolf Huber. Nella sua dissertazione la studiosa introdusse l'importanza del contatto con la Rinascenza italiana per gli artisti austriaci, riferendosi in particolare a una conoscenza della prospettiva e dell'anatomia. Questo punto di vista segnò un importante passo in avanti nella storia degli studi perché liberò l'arte al Nord delle Alpi dall'isolamento, inserendola nel più ampio contesto dello sviluppo della cultura figurativa europea. Come rilevò Vaisse[217], nonostante questi contributi avessero voluto offrire una diversa chiave di lettura rompendo con il passato, l'errore rimase nell'utilizzo del termine scuola. Anche se inteso in senso ampio esso sottendeva l'idea di una certa unità stilistica dovuta a una comunanza di educazione, storia e tradizioni. Per queste ragioni

[212] Winzinger, 1952-1975, (1952), p. 49.
[213] Burckhardt, 1860.
[214] Talbot, 1968.
[215] Talbot, Schestak, 1969.
[216] Rose, 1973.
[217] Vaisse, in Guillard, Guillard 1984, p. 160. Vaisse mantiene tale posizione anche nel 1988, pp. 10-14.

la mostra allestita nel 1984 nel Centre Culturel di Marais fu intitolata *Altdorfer and fantastic Realism in German Art*: il concetto di Stile danubiano fu sostituito da "realismo fantastico"[218]. L'intento dell'esibizione fu definire l'arte della regione danubiana solo dopo aver compreso che la scuola danubiana non esiste. La mostra descriveva questo fenomeno artistico ricapitolando quelle caratteristiche peculiari che in passato avevano spinto a definirlo in quanto tale, pur mantenendo la diversità geografica e culturale sottesa dalla vastità dell'area coinvolta. Lo stile danubiano si trasformò così nella "maniera" di un dato periodo storico, i primi decenni del XVI secolo e di una più ampia area geografica, che comprendeva anche le altre regioni dell'Impero. Vaisse, inoltre, ruppe quel rapporto difficilmente dimostrabile con la *devotio moderna*, preferendo credere a un dialogo con l'umanesimo. Anche se Altdorfer e Grünewald non raggiunsero la stessa fama di Dürer e Cranach nelle fonti contemporanee, questo non significava che non avessero intrattenuto nessun rapporto con gli umanisti. Di là della loro considerazione nella letteratura coeva contava la comprensione della destinazione delle opere. I disegni autonomi e le incisioni di paesaggio, i particolari temi trattati nei dipinti, sottendono precise richieste di una committenza colta, in grado di comprendere la novità della loro opera che aveva determinato una potente frattura con il passato tardo gotico. Questi nuovi temi, di cui si è discusso, furono il frutto di una conoscenza della letteratura classica romana e greca. Il testamento di Altdorfer attesta che egli possedeva una collezione di monete antiche e che aveva studiato i nielli norditaliani, la sua preparazione era quindi profonda, e la sua immagine molto distante da quella di un artista isolato e *naïve*. La discussione si sposò all'interno delle monografie sull'artista. È questo il caso del volume di Gisela Goldberg[219] che risolse la questione riconoscendo la rappresentazione paesaggistica quale comune denominatore. Di paesaggio si occupò anche Christopher Wood che offrì il suo contributo dal versante americano[220]. Pur non entrando nel merito della discussione terminologica egli tracciò una fondamentale analisi della storia della nascita del genere in pittura e nella grafica, introducendo il concetto di "paesaggio autonomo", con il quale s'intende una rappresentazione naturalistica fine a se stessa, che non racconta nessuna storia, nella quale il paesaggio si presenta come l'unico protagonista dell'intera composizione. Wood, inoltre, per

[218] Guillard, Guillard, 1984.
[219] Goldberg, 1988.
[220] Wood, 1993.

primo focalizzò l'attenzione sul ruolo della rappresentazione degli alberi e del bosco quale elemento distintivo questo tipo di rappresentazioni e riflesso della cultura umanistica del tempo. Tale aspetto fu ripreso da Schama nel 1995 nel suo saggio *Landscape and Memory*, nel quale definiva il *San Giorgio* di Monaco un ritratto dei boschi tedeschi.

Il contributo italiano all'argomento va cercato nell'omnicomprensiva mostra veneziana del 1999. Per Aikema e Martin la scuola danubiana si fece interprete di una nuova concezione paesaggistica altamente drammatica secondo una visione, avvertivano i due studiosi, nata in seno al nazionalismo tedesco[221]. Sabine Heiser nel 2002 si occupò delle opere giovanili di Lucas Cranach, espediente per puntare nuovamente i riflettori sul tema. Analizzando in maniera puntuale e attenta al contesto culturale le opere viennesi dell'artista la studiosa si interrogava sulla possibilità di considerare Cranach il fondatore della scuola danubiana[222]. Preferendo utilizzare il termine maniera invece di scuola, la studiosa fu concorde nel fare di Cranach l'anticipatore di molte delle peculiarità dell'arte identificata come danubiana. Nel 2004 Aikema occupandosi di Giorgione reintrodusse il tema della *Donauschule*[223]. Egli confrontò la *Tempesta* con opere come il *san Girolamo* di Albrecht Dürer della National Gallery e con le opere di Altdorfer della metà del primo decennio del secolo, come la *Famiglia del satiro* di Berlino, individuando affinità nella predominante componente atmosferica e naturalistica che accomuna le opere degli artisti ancora definiti danubuani. Dopo la pubblicazione di due testi incentrati sul rapporto tra i dipinti di Altdorfer e il contesto religioso a cura di Margaret Magdalena Bushart e di Thomas Noll[224], la pubblicazione più interessante sull'argomento è il volume *Der Wald in der Deutsche Malerei* di Margit Stadlober del 2006. Il lavoro della studiosa si pone in continuità con le ricerche di Wood e concentra l'analisi sul significato e sulla tipologia della rappresentazione del bosco nella pittura del rinascimento tedesco. Il testo, al quale si è principalmente attinto per questa breve disamina sul concetto di *Donauschule*, è uno dei primi a fornire in maniera esaustiva e precisa i contorni della vicenda critica del fenomeno. Stadlober ripercorre anche la storia del paesaggio tedesco dal Medioevo

[221] Aikema, Martin, in Aikema, Brown, 1999, p. 337.
[222] Heiser, 2002. La questione è stata ripresa recentemente dalla studiosa nel 2012, pp. 371-377.
[223] Aikema, 2004, pp. 85-103.
[224] Bushart, 2004; Noll, 2004.

al Rinascimento e analizza le opere dei maggiori rappresentanti della pittura di paesaggio, concentrandosi sulla raffigurazione e sul significato della presenza di alberi e boschi, contestualizzando dipinti e incisioni alle conoscenze letterarie e religiose diffuse all'epoca. L'analisi della studiosa ruota attorno al concetto di "sympatetish Landschaft", derivato dal testo di Pochart del 1973[225]. Questo modo di sentire il paesaggio per Pochart accomuna Rogier van der Weyden a Giovanni Bellini e ai danubiani. Il paesaggio è la proiezione del sentire umano e gli elementi che lo compongono rispondono a questo bisogno di partecipazione ed empatia.

Da questo rapido *excursus* si evince che il tradizionale utilizzo del termine danubiano, mantenuto nella prassi comune, va però smorzato in quanto non riferibile a una vera e propria scuola di pittura, ma a una comune sensibilità nei confronti della rappresentazione paesaggistica, declinata secondo l'interpretazione del singolo. Il diverso approccio al paesaggio si manifesta in Dürer per poi trovare piena attuazione soprattutto nell'opera di Cranach e Altdorfer e degli altri artisti cosiddetti danubiani. Il comune denominatore è la rappresentazione della natura. Se Dürer dimostra un'attenzione scientifica e analitica agli elementi naturali, questi artisti prediligono le composizioni d'insieme, dallo stile molto calligrafico atto a trasmettere il senso della forza della natura. In questo modo, dagli inizi del secolo in avanti la rappresentazione paesaggistica evolverà verso il cosiddetto paesaggio autonomo o paesaggio puro che bandisce l'uomo, come nelle incisioni e nei disegni di Altdorfer realizzati tra il 1520 e il 1530[226]. Si tratta di paesaggi privi di figure complementari che ne individuino il carattere biblico o mitologico, presentati come tali per il loro valore di natura incontaminata. I paesaggi della scuola danubiana hanno come protagonisti alberi giganteschi, invadenti montagne e conformazioni rocciose e trasmettono il senso di luoghi inviolati, primitivi, caratterizzati dalle atmosfere che, attraverso radiose albe o rossi tramonti, cieli limpidi o agitati da nubi temporalesche, determinano l'effetto idillico o drammatico della scena. Spesso in questi paesaggi la presenza umana è suggerita solo dalle costruzioni raffigurate ma gli abitanti sono creature mitologiche e fantastiche. I boschi, entrati nella produzione letteraria degli umanisti, sono gli incontrastati protagonisti. Nel primo libro degli *Amores* Celtis descrive la natura

[225] Pochat, 1973.
[226] Per questi argomenti si veda in particolare Wood, 1993; Stadlober, 2006, Wagner, Jehle, 2012.

primordiale delle selve tedesche. Quando Tacito aveva narrato dei boschi della Germania li aveva caricati di primitivismo e allo stesso tempo nobilitati: l'essere rimasti un luogo feroce e inospitale li rendeva territori puri e incontaminati, che non avevano risentito della corruzione dei vizi romani[227]. Ritrovare la propria identità classica significa per gli umanisti illustrare la propria patria, descriverla. L'attenzione topografica e geografica dimostrata da Dürer e Altdorfer va inquadrata in questo contesto, ma allo stesso tempo vanno prese le distanze da una rappresentazione pedissequa del territorio. I paesaggi di Altdorfer sono sempre trasfigurati dal trattamento pittorico e dalla sua fantasia: sono calligrafici, carichi di colore e materia. Una produzione che è stata considerata anticlassica da Winzinger, permettendone l'accostamento con la produzione degli artisti eccentrici italiani. Questo diverso approccio al paesaggio ha ripercussioni anche nella scelta dei soggetti religiosi e mitologici: si prediligono nuovi temi che garantiscono libertà alla natura, come la Vergine con il Bambino nel Paesaggio, la Fuga in Egitto, la penitenza dei santi eremiti, gli uomini della foresta, la famiglia del satiro, ecc.

Il diverso modo di relazionarsi con il mondo e la conseguente differente concezione dell'identità dell'uomo spinse anche all'intensificarsi della produzione di ritratti. Il ritratto permetteva all'individuo di perpetuare il suo ricordo nei secoli, anche dopo la morte. Dalla metà del XV secolo, leggermente in ritardo rispetto alle Fiandre e all'Italia, il ritratto diventò comune in Germania, in concomitanza con l'affermarsi di una ricca classe di mercanti, banchieri, uomini d'affari[228]. I primi esempi sono da rintracciare negli *Andachtdiptychen*, i dittici composti di un'immagine sacra, Cristo o la Vergine, e il ritratto del donatore, ai quali fecero seguito i doppi ritratti, ad esempio quelli di coppia con marito e moglie[229]. I primi ritratti risentivano dell'influenza degli esempi fiamminghi contemporanei[230], da Van Eyck a Dirk Bouts. Il ritratto tedesco assunse presto i caratteri della somiglianza (*Ähnlichkeit*), della vitalità (*Lebendigkeit*) e

[227] Schama, 1995, p. 77. Per il rapporto tra i boschi e l'umanesimo letterario si vedano anche Wood, 1993, pp. 152-176; Stadlober, 2006, pp. 131-154.
[228] Schütz, 2011, p. 15.
[229] Un esempio è il dittico di Hans Pleydenwurff diviso tra Basilea e Norimberga, databile intorno al 1455 circa, raffigurante il conte Georg of Löwenstein e Cristo incoronato di spine.
[230] Per l'influenza dell'arte fiamminga su quella tedesca si veda il recente catalogo della mostra a cura di Till-Holger Borchert, 2010.

della verosimiglianza caratteriale (*Wesensnähe*)[231]. In primo luogo era dunque importante lo studio diretto dalla natura per catturare ogni minimo dettaglio dell'effigiato. L'essere realizzati "naer het leven" (*nach dem Leben*, cioè dal vivo) era un presupposto importante e spiega l'attenzione riposta verso questo aspetto da Dürer nei ritratti incisi di Erasmo da Rotterdam «ad vivam effigiem deliniata» e di Melanchton «viventis potuit Durerius ora Philippi, mentem non potuit pingere docta manus»[232]. Da questo primo aspetto conseguiva la *Lebendigkeit* del ritratto, accentuata da alcuni accorgimenti: lo sguardo dell'effigiato rivolto all'osservatore, il colore vivido delle carni, i moti trattenuti di gesti ed espressioni che trasmettevano l'idea di un improvviso movimento. L'ultima componente del ritratto, la *Wesensnähe*, riguardava il bisogno che il ritratto trasmettesse l'individualità dell'effigiato, il suo carattere, attraverso l'indicazione del suo *status* sociale come della sua fisionomia. Gli attributi, gli abiti, gli oggetti che accompagnavano l'effigiato detenevano la stessa importanza alla stregua del suo temperamento, della sua espressione, dei tratti del volto. Come per il concetto di *mimesi* si trattava di un *topos* derivato dal mondo classico, Plinio con riferimento ai ritratti parlava di «animorum imagines». Questo percorso fu tracciato principalmente da Dürer sotto l'influenza dell'arte italiana connotata da un ideale classico di bellezza. In Germania si mantenne anche un'altra strada, votata a un maggiore realismo, estenuato da una rappresentazione deformante del brutto. L'attenzione alla fisiognomia portò presto alla scelta di utilizzare sfondi neutri per conferire maggiore risalto alla figura, come si vede nei dipinti di Wolgemut e del Maister des Marienlebens (Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). Questa tipologia si affiancò a quella di derivazione fiamminga che consisteva nel dividere il fondale in due parti, una delle quali consistente in una finestra aperta su uno sfondato paesistico. Il primo a ereditare in Germania questa concezione fu Dürer con il suo *Autoritratto* del Prado del 1497. Intorno al 1500 il paesaggio acquistò maggiore spazio anche in questo genere, su esempio di Hans Memling. Nel *ritratto di Oswolt Krel* di Monaco Dürer liberò il paesaggio alle spalle dell'effigiato, anticipando i ritratti di Lucas Cranach che avrebbe di lì a qualche anno ritratto l'umanista Cuspinian e la moglie collocandoli al centro di

[231] Schütz, in Haag, Lange, Metzger, Schütz, 2011, p. 13.
[232] Id., 2011, p. 14.

un rigoglioso paesaggio carico di significati simbolici. Questi dipinti düreriani si differenziano dal precedente *Autoritratto con eringio* del 1493 (Parigi, Louvre). Un'opera, quest'ultima, che da un lato si inserisce nella tradizione, e il confronto può essere fatto con il *Ritratto di giovane uomo* di Detroit di Wolgemut del 1486, dall'altro mostra quegli elementi di novità che permisero al maestro di inaugurare il ritratto rinascimentale tedesco. Da Wolgemut Dürer mantenne la posizione della figura, lo sfondo verde, la scritta con la data sopra l'effigiato, tipica della tradizione nordica e quell'attenzione al variare le superfici dei materiali, tessuti, oggetti, carni e capelli già manifestata nei ritratti di Hans Pleydenwurff, come il *ritratto di Georg Graf Löwenstein* del 1456 circa (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum). L'artista, inoltre, con questo primo autoritratto affermò la propria personalità, per via dell'iscrizione e attraverso il modo di rappresentarsi, immediato e realistico. Con Dürer il ritratto acquistò individualità, concretezza e forza, perché il suo compito era perpetuare la fama e il valore di un uomo: "memoria" è il concetto chiave. Per queste ragioni gli effigiati si facevano ritrarre con specifici attributi che simboleggiavano qualità e virtù. Nello sviluppo del genere i celebri autoritratti di Dürer coprirono un ruolo chiave perché erano la piena dimostrazione dell'importanza della rappresentazione dell'individuo per innalzare e dichiarare al mondo il suo *status*. Dürer osservò che il ritratto conserva l'aspetto degli uomini anche dopo la loro morte. La capacità di ritrarsi assunse cioè lo stesso valore di apporre un monogramma sulle sue incisioni: garantiva originalità e immortalità. Attraverso l'autoritratto egli raccontava se stesso e la sua evoluzione artistica, esordendo con il disegno dell'Albertina dove si ritrasse nell'anno 1484, ancora giovane apprendista. La costanza nell'indicare la data di esecuzione e la sua età è sintomo di una sorta di controllo sulla sua evoluzione come uomo e come artista. L'*Autoritratto* di Monaco del 1500 inaugurò sia il secolo sia il ritratto tedesco rinascimentale[233]. Su esempio di Dürer gli altri artisti tedeschi si cimentarono nel genere, primo fra tutti Hans Burgkmair che licenziò numerosi ritratti di uomini e donne entro il primo decennio del secolo, guardando a Dürer e all'arte italiana, insieme a Lucas Cranach e agli artisti allievi diretti di Dürer, come Hans Baldung Grien, Hans Schäufelin e Hans von Kulmbach.

[233] Per i ritratti e gli autoritratti di Dürer si veda in particolare: Kehrer 1934; Strieder 1974; Anzelewsky 1991, Koerner 1993; Rebel 1996, pp. 154-180; Filippi 2001; Bartrum 2002, pp. 77-91; Pommier 2003, pp. 33-34; Robert, 2004, pp. 205-226; Filippi(a), 2007, pp. 11-35; Kemperdick, in Sander, 2013, pp. 93-99.

A contribuire al successo del ritratto fu anche la possibilità di riprodurre l'immagine dell'effigiato attraverso la stampa. Presto si compresero i vantaggi della ritrattistica su carta e soprattutto gli uomini di lettere tedeschi approfittarono del nuovo mezzo per moltiplicare e riecheggiare la propria immagine e di conseguenza il proprio nome. Come nel caso delle medaglie celebrative anche l'incisione di ritratto acquisì un ruolo decisivo per la divulgazione. Silver[234] definisce queste xilografie "dipinti stampati" o "medaglie di carta" con il vantaggio della riproducibilità che le rende delle ottime armi per catturare il favore. Il caso più celebre è quello di Erasmo da Rotterdam, preceduto da Konrad Celtis. Celtis, in collaborazione con Burgkmair, aveva messo in circolazione una xilografia che lo ritraeva nel suo studiolo circondato da libri e sontuosamente vestito con il valore di epitaffio memoriale nel 1507, e già nel 1502 si era fatto ritrarre come autore nei *Quatuor Libri Amorum*. Tale prassi fu poi adottata da Massimiliano I, che si fece rappresentare a cavallo dopo essere stato incoronato imperatore nel 1508[235]. Le sperimentazioni di Burgkmair nel campo della xilografia a chiaroscuro permisero a questi ritratti di diventare delle vere e proprie stampe dipinte che s'imposero come un nuovo genere pittorico, nato ad Augusta dalla collaborazione tra un artista e un umanista. Si tratta di un esempio concreto di come gli ideali del nuovo umanesimo tedesco ebbero una ripercussione su una rappresentazione pittorica che avrà grande diffusione anche al di fuori dell'ambiente imperiale.

La divulgazione europea di questi rinnovati generi artistici avvenne principalmente attraverso le stampe. La portata della circolazione della grafica tedesca in Italia può oggi soltanto essere immaginata. Le prefazioni alle maggiori collezioni museali di stampe, come nel caso del catalogo delle stampe tedesche del British Museum curato da Giulia Bartrum[236], si aprono con l'inevitabile costatazione che quello che oggi si possiede è notevolmente ridotto rispetto alla quantità di materiale che circolava tra '400 e '500. L'inventario di Fernando Colombo è esemplificativo delle lacune attuali per il numero di esemplari che non sono stati identificati. Si è discusso di un collezionismo aulico che ha permesso alle stampe di Dürer, di Altdorfer e dei *Little Master* di sopravvivere, a fronte di un collezionismo più popolare che ha destinato molti

[234] Silver, 2003, pp. 6-21.
[235] *Ibidem.*
[236] Bartrum, 1995.

esemplari all'estinzione. Le stampe dei maestri nordici sono conosciute in Italia soprattutto grazie alle copie dei giovani incisori norditaliani. Nella maggior parte dei casi si tratta di fedeli traduzioni in controparte, molto diffuse forse perché esercizio pratico nelle botteghe degli incisori, che hanno amplificato notevolmente la ricezione del modello di partenza[237].

5.4 GENERI A CONFRONTO

5.4.1 I IL PAESAGGIO

La copiosa tradizione di studi sulla storia della pittura a Venezia ha dimostrato che la rappresentazione paesaggistica veneziana ha tratto nuove e decisive suggestioni dalla visione dei fondali delle incisioni tedesche, nelle quali lo sfondo aveva assunto un ruolo da protagonista come riflesso della rinnovata importanza conferita alla natura[238]. Il saggio di Adriano Mariuz sul paesaggio veneto del Cinquecento offre un lucido e preciso riesame dell'evoluzione del paesaggio, prendendo come punto di partenza le illuminati riflessioni di Longhi del *Viatico*. Lungi dal voler ripercorrere la storia del paesaggio, in questa sede interessa riflettere su alcuni momenti chiave di interferenza con la cultura nordica, che hanno contribuito alla nascita di questo nuovo genere in pari misura della rinnovata cultura umanistica. Morassi con riferimento al paesaggio giorgionesco scrisse: « [...] ben riteniamo che da questi [Dürer] gli [Giorgione] venisse l'impulso per liberarsi dal costruttivismo paesistico, fatto di elementi addizionali, che era normativo nella pittura dell'Italia settentrionale di quegli anni. Né l'ascendente düreriano si limitò a questi spunti paesistici, ma gli offrì anche alcuni accordi di ordine squisitamente fantastico e lirico»[239]. Se si prendono in considerazione i contributi più recenti che hanno fatto parlare il Nord con il Sud, la mostra veneziana del 1999 e quella romana del 2007, inaspettatamente si constata che al paesaggio è

[237] Per questo fenomeno si veda Hind, 1938-1948 e soprattutto Fara, 2007.
[238] La bibliografia sul paesaggio è vastissima. Si vedano come principali testi di riferimento Friedländer, 1947; Clark, 1949; Gombrich, 1966, pp. 107-121; Turner, 1966; Pochat, 1973; Cafritz, Gowing, Rosand, 1988; Romano, 1991; De Vecchi, Vergani, 2002; Marchetti, Crepaldi, 2003. Si vedano anche Cappelletti, 2006; De Fuccia, Brouard, 2012; Lucco, 2012.
[239] Morassi, 1942, pp. 29-30.

stato conferito minor rilievo rispetto al ritratto e alla pittura religiosa. La mostra del 1999 copre un periodo di indagine piuttosto ampio, dagli anni '90 del XV secolo al XVI secolo inoltrato, riconoscendo giustamente in questi limiti cronologici il momento di maggior contatto tra le due culture figurative, sviluppando l'analisi dal piano politico-economico a quello culturale-artistico. Laddove però ci si addentra nel catalogo delle opere, è evidente la difficoltà di creare un accostamento che sul piano visivo esemplifichi questo rapporto di dipendenza. Troppa è la facilità con la quale si salta avanti e indietro tra il primo e il secondo decennio del secolo, quando i confronti con i paesaggi nordici della scuola danubiana diventano più immediati, poiché il genere aveva ormai preso precisa consistenza e le testimonianze pittoriche e incisorie superstiti sono molto più numerose. La mostra romana del 2006, avente come oggetto il rapporto tra Dürer e l'Italia, focalizza l'attenzione principalmente sugli acquerelli, lasciando sullo sfondo le ripercussioni del paesaggio nordico nella pittura italiana. Le riflessioni più interessanti su questi scambi sono quindi da rintracciare nei singoli contributi dedicati agli artisti, focalizzando l'attenzione su quelle opere dei grandi pittori veneziani, Giorgione, Tiziano e Lorenzo Lotto, più significanti ai fini di un confronto con il Nord.

Individuare le origini del paesaggio come genere artistico è molto complesso, perché significa comprendere quando un dipinto con "un santo nel paesaggio" si trasformò in "un paesaggio con un santo". Questa transizione prese avvio agli inizi del XVI secolo e generalmente si assegna a Joachim Patinir (1486-1524)[240], uno dei maggiori paesaggisti dell'epoca ammirato anche da Dürer[241], il ruolo di innovatore della concezione paesaggistica, anche se si deve attendere la seconda metà del Cinquecento e un artista come Brueghel perché il paesaggio diventi un soggetto autonomamente riconosciuto. Per Patinir l'avvenimento religioso diventò un pretesto da inserire in un'ampia rappresentazione paesistica. Egli creò degli ibridi, dei dipinti religiosi che possono essere considerati protopaesaggi, nel senso moderno del termine paesaggio, definiti anche *Weltlandschaften*. Patinir aveva alle spalle la rivoluzione pittorica fiamminga che con Van Eyck e Rogier van der Weyden aveva introdotto

[240] Per un aggiornamento sulla figura di questo artista si veda la mostra spagnola a cura di Vergara, 2007.
[241] Dürer, che ha mondo di incontrarlo durante il viaggio nei Paesi Bassi, lo chiama "der gut landschft Maler" (Rupprich, 1956-1968, I, p. 169).

un'attenzione verso la natura colta nei suoi minimi dettagli, attraverso l'uso di una luce penetrante e avvolgente [242]. L'ascendente dei fiamminghi è immediatamente riconoscibile nella pittura tedesca che progressivamente abbandonò le aristocratiche composizioni gotiche a vantaggio di una visione concreta della realtà. È il caso ad esempio della produzione pittorica di Konrad Witz (1400-1445)[243], nella quale la tradizionale iconografia renana delle Vergini negli orti conclusi del gotico internazionale cedette il passo a una rappresentazione fedele della natura. *La pesca miracolosa* dell'altare di San Pietro della cattedrale di Ginevra è la raffigurazione esatta della città in un pomeriggio estivo[244]. Witz raggiunse quell'equilibrio tra visione naturalistica e senso monumentale del paesaggio che sarebbe presto stata accolta da Dürer e dai danubiani. Il paesaggio che faceva da sfondo a una scena religiosa o storica in quegli anni deteneva una particolare funzione per la comprensione del significato e, anche quando la natura guadagnò un ruolo maggiore all'interno della composizione, non perdette la sua partecipazione emotiva ed empatica[245].

Utile per entrare nel merito della questione del paesaggio tedesco a Venezia è la già citata descrizione vasariana della *Fuga in Egitto* di Tiziano. Dal passo si deriva una precisa tendenza ad associare la pittura di paesaggio con gli artisti neerlandesi e tedeschi. Marcantonio Michiel utilizzò il termine "paese" per la prima volta a Venezia per descrivere le opere nordiche nelle collezioni dei patrizi[246]. Nonostante fossero stati i pittori nordici ad aver sviluppato un'ampia visione del paesaggio nei loro dipinti, fu nella città lagunare che il genere ottenne un primo importante riconoscimento. La reputazione dei paesaggisti nordici si venne progressivamente a creare attraverso il collezionismo delle opere acquistabili sul mercato. Dipinti e stampe gelosamente conservate nelle case dei patrizi o nelle botteghe degli artisti dettarono un nuovo gusto. Furono dunque i collezionisti, bramosi di questo genere di dipinti, ad accorgersi

[242] Per lo sviluppo del paesaggio fiammingo si veda in particolare Gibson, 1989.
[243] Per il pittore si vedano la recente mostra di Basilea del 2011 a cura di Bodo Brinkmann, Katharina Georgi e il volume di Althaus, 2011.
[244] Per quest'opera si veda Mougenel, 2011.
[245] Pochat, in Cappelletti, 2006, p. 97.
[246] Nella raccolta del cardinale Domenico Grimani, che possedeva dipinti di Patinir e Bosch, Michiel descrive "tavolette di paesi" (Michiel, ed. 1884).

per primi della novità in pittura, alimentando nella città lagunare quella domanda che portò alla specializzazione del genere nel corso del secolo[247].

Nel primo decennio del Cinquecento l'attrazione verso queste opere non fu soltanto di fruizione estetica e pura contemplazione, perché ancora si associava il paesaggio a una raffigurazione narrativa, allegorica o religiosa. Il successo fu quindi garantito dalla funzione moraleggiante della rappresentazione naturalistica che offriva messaggi religiosi, simbolici e letterari, rispondenti a un'inclinazione tutta umanistica verso una pittura non illustrativa carica di significati allusivi. Questi paesaggi, inoltre, suscitavano un interesse per la loro rappresentazione puntuale e realistica delle forme naturali, osservate con occhio nuovo e indagatore, pur mantenendo un carattere più concettuale che visivo. La circolazione a stampa di nordici paesaggi che facevano da sfondo alle figure in primo piano è accertata dalle prime copie che ne furono tratte nell'ambito della grafica italiana, nate verosimilmente da un'ammirazione tecnica nei confronti dei maestri nordici: Nicoletto da Modena, Giovanni Antonio da Brescia, Benedetto Montagna, Giovanni Battista Palumba, furono tra i primi a fornire repliche esatte o parziali delle incisioni düreriane. Una delle prime incisioni note che riprendeva il paesaggio di un'incisione del maestro tedesco è il *san Girolamo* di autore ignoto della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che copiò elementi della città turrita e dello sfondo dell'incisione con il *Mostro Marino*[248]. Quest'ultima, dal titolo originale *Das Meerwunscher* (1498 ca.), è caratterizzata da un promontorio che si erge sullo sfondo, che va compreso dopo l'esperienza dei primi acquerelli di paesaggio. Se questi fogli, per il proprio essere degli appunti personali del maestro, difficilmente potevano essere stati visti dagli artisti italiani, l'incisione, fu uno dei primi fogli a circolare in Italia settentrionale. Dalla ricerca di Fara sulle citazioni del lessico düreriano[249] si può constatare che nei primi esempi noti, che devono essere considerati solo un piccolo riflesso rispetto a quella che doveva essere la reale portata del fenomeno, furono in primo luogo i paesaggi a essere copiati. Le rupi scoscese e taglienti, le lontanissime vedute, i boschi lussureggianti, i castelli e i casamenti erano gli elementi che esercitavano il maggiore fascino. L'interesse verso questi fondali permette di ragionare

[247] Gombrich, 1966, ed. pp. 158-159.
[248] Fara(b), 2007.
[249] Ivi, 2007, pp. 14-19.

sulla portata innovativa che tali immagini dovettero veicolare all'epoca, in quanto capaci di offrire un diverso modo di avvicinarsi alla rappresentazione paesaggistica. La grafica italiana si rinnovò e si aprì a una nuova stagione attraverso la copia puntuale dei fogli nordici, confermata dal grande numero di esemplari in controparte. Hind, occupandosi di Marcantonio Raimondi nel 1913, aveva riconosciuto che solo esercitandosi nella copia da Dürer i maestri incisori italiani modificarono il proprio modo di concepire la produzione grafica[250]. Durante il primo decennio del XVI secolo nessun incisore poté rimanere immune all'influenza düreriana, e solo alcuni riuscirono ad assimilare e poi andare oltre la maniera del maestro, gli altri continuarono semplicemente a imitare[251]. La portata di queste repliche è fondamentale per comprendere la diffusione dell'opera düreriana[252]. Per quanto riguarda nello specifico il paesaggio, Mary Pittaluga affermò senza mezzi termini che prima di Dürer l'incisione italiana non conosceva il paesaggio[253]. Scorrendo le immagini dei volumi di Hind[254] si può constatare che nei bulini quattrocenteschi l'attenzione era rivolta principalmente alla figura umana, inserita spesso al centro di una foglio bianco, nel quale il fondale paesaggistico era solo suggerito. Le figure occupavano tutto lo spazio e lo sfondo si sviluppava nello stesso piano. Eccezionali e innovative dovettero di conseguenza apparire le incisioni düreriane, con paesaggi che s'inerpicano in lontananza lasciando i protagonisti in primo piano, articolando la composizione costruita in profondità. Nella descrizione della perduta *Pietà* dipinta da Pontormo Vasari scrisse: «diede similmente fine a un quadro d'una pietà con certi angeli nudi che fu molta bella opera, e carissima a certi mercanti Raugei, per i quali la fece: ma soprattutto vi era un bellissimo paese, tolto per la maggior parte da una stampa di Alberto Duro»[255]. La citazione paesaggistica da Dürer, da riutilizzare come iconografia nei dipinti, era all'epoca qualcosa di consueto: le stampe formavano un repertorio ampiamente sfruttato dagli artisti italiani che ormai conoscevano bene la natura lussureggiante, suggestiva e

[250] Hind, 1913, p. 243.
[251] Per un'analisi del fenomeno di assimilazione dell'arte düreriana presso i maestri incisori italiani si veda in particolare Hind, 1938-1948; Borea, 1979, pp. 364-365; Mészáros, 1983; Faietti, Oberhuber, 1988.
[252] A questo proposito si faccia riferimento ai testi citati nel riepilogo critico nella prima parte di questo capitolo.
[253] Pittaluga, 1929, pp. 101, 103.
[254] Hind, 1938-1948.
[255] Vasari-Milanesi, 1568, V, p. 319.

inquietante del paesaggio tedesco. Le stampe che contribuirono maggiormente a questo rinnovamento furono, insieme con i grandi cicli, quelle singole incisioni caratterizzate dallo stretto rapporto tra le figure in primo piano e il paesaggio retrostante. Tra queste le più replicate furono il già citato *Mostro Marino*, la *Madonna della Scimmia*, il *Figliol Prodigo* e il *Sant'Eustachio*, appartenenti ai massimi vertici della produzione bulinistica di Dürer[256]. La citazione paesaggistica diventò un *modus operandi* particolarmente adottato da quegli artisti minori, attivi nell'entroterra veneto o in laguna, desiderosi di repertori innovativi cui rivolgersi. È questo ad esempio il caso dell'*Annunciazione* del bergamasco Andrea Previtali della chiesa di Santa Maria del Meschio di Ceneda (fig. 221). Previtali[257], orgogliosamente dichiarandosi allievo di Giovanni Bellini, si dimostrò inaspettatamente moderno nell'utilizzo di una luce che denunciava in maniera manifesta una sua stretta familiarità con l'ambiente lombardo. Pur trattandosi di un'opera per la quale il professor Ballarin tende ora a confermare la datazione 1502 in prossimità della *Madonna con Bambino e donatore* dei Musei Civici di Padova[258], Previtali allargò lo sguardo oltre la tradizione pittorica lagunare dominante, mantenendo gli occhi fissi su quell'interferenza milanese e lombarda che all'altezza dei primi anni del Cinquecento era sentita come una decisa novità per gli artisti operanti a Venezia. La volontà di aggiornare la propria cultura figurativa spinse l'artista ad avvalersi della xilografia düreriana *Giovanni davanti ai Ventiquattro Vegliardi dell'Apocalisse* (1498) (fig. 222) per realizzare il rigoglioso paesaggio che si scorge al di

[256] Si rimanda a Fara (b, 2007) per l'individuazione di tutte le citazioni puntuali dei paesaggi düreriani nella produzione pittorica e incisoria della Penisola, e la ricostruzione della fortuna.

[257] Per Andrea Previtali si veda in particolare Meyer zur Capellen, 1972; Zanchi, 2001; Mazzotta 2009.

[258] L'opera ha avuto diverse datazioni, dai primi anni del decennio fino al 1510. Lucco nella mostra bergamasca del 2001 (Rossi, 2001) aveva appoggiato una datazione su basi stilistiche al 1500-1502, riconoscendo come unico termine *post quem* la data 1498 dell'incisione düreriana, rispetto a Zur Capellen (1972) che aveva preferito una datazione matura vicino al 1510. Il problema della datazione va inserito in quello più ampio della corretta interpretazione dell'opera che, se da un lato sembra appartenere alla tradizione prospettica veneziana quattrocentesca, motivo per cui la critica vi ha letto influenze belliniane, carpaccesche e in alcuni casi giorgionesche, dall'altro il particolare utilizzo della luce non trova confronti all'interno di questa stessa tradizione. La comprensione dell'opera deve quindi tenere presente la componente lombarda manifestata da Previtali nelle opere giovanili. La luce partecipa alla definizione dell'ambiente, colpendo le figure e scolpendo gli oggetti carichi di monumentalità, invade completamente la camera, si infila nelle pieghe delle vesti, disegna ombre portate. Tali aspetti avevano suggerito a Ballarin una datazione posteriore al 1505 della pala di santa Cristina di Lotto, l'unica in ambiente veneto capace di reggere il confronto con l'opera del Meschio (tale ipotesi è stata sostenuta nella mia tesi di laurea specialistica discussa presso l'Università degli Studi di Padova, a.a, 2009-2010). Il confronto con la Madonna con il Bambino e donatore di Padova datata 1502, ha in seguito convinto lo studioso ad accettare questa datazione anche per l'*Annunciazione*, la cui luminosità e la cultura lombarda che traspare soprattutto nell'elegante figura dell'angelo, la classificano come un *unicum* in questi anni in ambito veneto.

là della bifora centrale alle spalle delle figure (fig. 223). Lucco aveva descritto questo dettaglio di paesaggio come un ingrandimento in pittura del foglio di Dürer[259].

La vera comprensione del paesaggio nordico si realizzò a Venezia quando, superando la semplice citazione, i maggiori esponenti della pittura lagunare modificarono il proprio linguaggio pittorico fornendo una personale interpretazione del genere paesaggistico. La recente mostra londinese *Titian a fresh look at nature*[260] ha riportato l'attenzione sulla *Fuga in Egitto* dell'Ermitage dopo il lungo restauro[261] (fig. 224). Attorno a questa mostra e a quella veneziana delle Gallerie dell'Accademia di poco successiva[262] si sono stretti i maggiori studiosi del cadorino che, tornando a discutere su una delle opere più controverse, hanno ripreso in mano la complessa questione della giovinezza di Tiziano. Secondo la testimonianza di Vasari[263] il dipinto proviene da Palazzo Loredan Vendramin-Calergi [264], forse commissionato dal proprietario dell'edificio Andrea Loredan (morto nel 1513), parente del doge, in coppia con il *Giudizio di Salomone* di Sebastiano del Piombo (collezione Bankes, National Trust di Kingston Lacy, Wimborne Minster, Dorsetshire, Regno Unito). Il Palazzo, progettato da Mario Codussi, risultava non ancora finito nel 1504 e portato a termine nel 1509. Di fatto, non si hanno notizie sicure circa la committenza, rendendo difficile l'inquadramento dell'opera, in verità molto trascurata nella storia degli studi[265]. Il recente restauro ha svelato la potente modernità del paesaggio, che va inserito nella strada tracciata da Giovanni Bellini con opere come l'*Orazione nell'orto* della National Gallery di Londra (1458-1460), nella quale l'artista esibì un paesaggio collinare costruito in profondità, colonizzato dall'uomo (fig. 227). L'abilità del maestro

[259] Lucco, in Rossi, 2001, p. 111.
[260] Mazzotta, 2012.
[261] Il restauro del dipinto è stato eseguito tra il 1999 e il 2012.
[262] Artemieva, Pavanello, 2012.
[263] Il passo completo recita: «Intanto avendo esso Giorgione condotto la facciata del fondaco de' Tedeschi, per messo del Barbarigo furono allocate a Tiziano alcune storie che sono nella medesima sopra la Merceria. Dopo la quale opera Tiziano fece un quadro grande di figure simili al vivo, che oggi è nella sala di messer Andrea Loredano che sta da San Marcuola; bel quadro è dipinta la Nostra Donna che va in Egitto, in mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per avere Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto perciò in casa alcuni Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure. Similmente nel bosco di detto quadro fece molti animali, i quali ritrasse dal vivo, e sono veramente naturali e quasi vivi» (Vasari-Milanesi, 1568, V).
[264] Qui lo videro Vasari, quando visitò Venezia nel 1542, e Ridolfi (1648). Alla metà del XVIII secolo si trovava ancora nel palazzo, quando fu acquistato dal collezionista tedesco Heinrich von Brühl e in seguito venduto dai suoi eredi nel 1768 a Caterina di Russia.
[265] Si veda Mazzotta (2012, pp. 12-19) per la ricostruzione delle prime committenze al giovane Tiziano.

veneziano si manifesta nella capacità di armonizzare l'uomo e la natura, che respira attraverso gli elementi atmosferici e si fa partecipe dell'evento religioso. Per Bellini tutto il reale era intriso di sacro e il creato era un segno della presenza divina[266]. Per primo egli inserì gli accadimenti sacri in un paesaggio, visto attraverso gli occhi dell'uomo. Le sue fantasie paesistiche sono composte di elementi reali, il cielo e le nuvole suggeriscono l'ora del giorno e la stagione. Come ha scritto Mariuz, Bellini avendo fatta propria l'attenzione ottica dei fiamminghi «aveva intonato la sua visione della natura su un'ora e una stagione determinate [...] collegando cioè la percezione del paesaggio all'esperienza e al sentimento di chi osserva»[267]. L'antologia dei brani paesistici che si ricavano dai suoi dipinti tradisce da un lato il substrato fiammingo penetrato in Veneto, dall'altro l'infaticabile indagine del vero e della bellezza naturale. Il passo successivo fu quello compiuto da Giorgione, che fin dalle sue opere giovanili cercò di conciliare la figura umana con il paesaggio, ispirandosi alle stampe nordiche e ideando un nuovo modo di stendere il colore[268]. Il pittore di Castelfranco mise in scena il rapporto tra uomo e cosmo fondato sul loro reciproco integrarsi, dando il via a quella "maniera dolce e unita" di cui parlò Vasari. Uno dei primi più potenti esempi di Giorgione è la *Madonna con il Bambino* dell'Ermitage, da datare come suggerito da Alessandro Ballarin intorno al 1500[269] (fig. 229). Il dipinto va inserito in quella fase giorgionesca giovanile che riflette sull'esperienza tardogotica di Bosch e Schongauer[270]. L'incisore tedesco costruiva le sue figure con ricchezza di panneggi che avvolgono esili donne dai capelli fluenti, come nella serie delle *Vergini folli e sagge*. Nella *Madonna con il Bambino* seduta all'interno di un cortile conosciuta anche come "Madonna dell'Umiltà" (fig. 230), la Vergine con i capelli sciolti sulle spalle è coperta da un ampio manto. Un foglio come questo influenzò le incisioni con la Madonna e il Bambino che Dürer realizzò negli stessi anni. Incisioni come la *Sacra Famiglia con la locusta* (fig. 231) si contraddistinguono per un copioso panneggio tardogotico e per

[266] Per un aggiornamento sullo stato degli studi su Giovanni Bellini si rimanda alle recenti mostre: Lucco, Villa, 2008; De Marchi, Di Lorenzo, Galli Michero, 2012; Daffra 2014.
[267] Mariuz, 2004, pp. 145-153.
[268] Uno dei primi importanti riconoscimenti dell'influenza nordica sul giovane Giorgione si trova in Suida, 1954, pp. 153-166.
[269] Per l'opera si veda in particolare Ballarin in Laclotte, 1993, pp. 692-695; scheda in Dal Pozzolo, Puppi, 2009, pp. 417.
[270] Per le incisioni di Schongauer si vedano in particolare Anzelewsky, 1991; Lehers, 2005; Heinrichs, 2007. Per l'influenza delle stampe di Schongauer in Italia si vedano anche Manca, 1994, pp. 223-228; Primeau, 2009, pp. 14-20.

l'idea di collocare le figura nel paesaggio, seguendo il suo esempio. Dürer si dedicò con costanza a questo tema in disegni e stampe, abbandonando progressivamente il secco panneggio di Schongauer a favore di composizioni più semplificate e monumentali. Il soggetto fu molto sviluppato in Germania partendo dalla tradizione dell'*hortus conclusus*, perché permetteva di celebrare la Vergine e allo stesso tempo la bellezza del mondo naturale, e pertanto era richiesto dal collezionismo privato[271]. Uno dei modelli più influenti per questo tipo di rappresentazione fu il dipinto che Schongauer realizzò nella chiesa dei domenicani di san Martino a Colmar nel 1473 (fig. 232). La Vergine dall'ampia e rossa veste è incoronata dagli angeli circondata da peonie, fiori molto simili alle rose ma prive di spine. A Schongauer è attribuito anche uno studio per le peonie (Los Angeles, Paul Getty Museum), uno dei primi esempi di disegni botanici che anticipa le illustrazioni di piante e fiori di Dürer tratti dal vero (fig. 233)[272]. Un'opera come la *Madonna con il Bambino* della National Gallery di Londra realizzata nello stile di Schongauer (fig. 234), conferma il grande successo di tali modelli. La circolazione a Venezia di queste immagini dipinte e a stampa condizionò la scelta di collocare le figure nel paesaggio. Il dipinto russo di Giorgione costituisce una delle prime risposte a queste opere, sotto il profilo formale e paesaggistico, mentre anche Giovanni Bellini si accostava alla novità con la *Madonna del prato* della National Gallery (fig. 228). Risale a Justi[273] il riconoscimento dell'influsso di Dürer nelle pieghe bizzarre della veste della Vergine e nella vegetazione in primo piano minuziosamente elaborata e sottolineata da finissime pennellate dorate. Anche Morassi, parlando delle opere giovanili del maestro riconosceva che: «si troverà spesso in Giorgione quel curioso ingorgarsi delle pieghe verso il basso in profondi ritorcimenti come di formazioni speleologiche, e in quel gusto per i rifrangimenti ch'è tutto proprio del goticismo nordico» [274]. L'artista di Castelfranco si spinse verso la massima armonizzazione tra le figure e il paesaggio di suggestione nordica: la Vergine è spostata lateralmente, con un taglio di tre quarti, in modo tale che la posizione decentrata metta in risalto il paesaggio sullo sfondo. Il rivoluzionario utilizzo del colore tonale permette a Giorgione di fondere la figura umana con gli elementi

[271] Per una storia della raffigurazione della Vergine con il Bambino nel paesaggio al tempo di Dürer si veda il catalogo della mostra a cura di Susan Foister, 2004.
[272] *Ivi*, 2004, pp. 5-9.
[273] Justi, 1908, p. 123.
[274] Morassi, 1942, p. 30.

naturali: straordinaria appare la modulazione coloristica dei verdi, bruni e ocra insieme al rosso del manto consumato dalla luce, mentre il verde del corpetto, ricco di trapassi luministici, si contamina con il verde del paesaggio. Giorgione giunse a quest'opera, appena anticipatrice della pala di Castelfranco, dopo le esperienze giovanili dell'*Omaggio al poeta* della National Gallery (fig. 236), che per Ballarin va ritenuto il dipinto più antico del pittore[275]. In questa prima prova già si nota l'importanza dedicata al paesaggio che si sviluppa per quinte costruite con grande sottigliezza luministica. Le due tavolette della Galleria degli Uffizi appena successive, *Mosè alla prova del fuoco* e il *Giudizio di Salomone*, appartengono a un momento nel quale Giorgione predilige figure di piccole dimensioni che occupano il primo piano lasciando grande spazio al paesaggio[276]. In questi dipinti è ancora evidente l'equilibrio tra l'esperienza peruginesca e quella tardogotica. Il confronto è con Bosh[277], ma anche con le stampe di Dürer. Il gruppo di alberi del *Mosè alla prova del fuoco* è una citazione puntuale dell'incisione su rame raffigurante l'*Ercole* del 1497-98 (figg. 237-238), mentre la morfologia del paesaggio del *Giudizio di Salomone* corrisponde all'incisione con l'Orfeo (figg. 239-240), preparata dal disegno conservato alla Kunsthalle di Amburgo elaborato su modelli mantegneschi. Se realizzato da Dürer durante la sua prima permanenza in Italia, quest'ultimo assumerebbe grande importanza per Giorgione per elaborare una concezione pittoresca e coinvolgente del paesaggio. Giorgione sviluppa un'attenzione al dato fenomenico derivata da un'osservazione precisa e quasi scientifica della natura, che accomuna i suoi dipinti che si accingono ad aprire il nuovo secolo alle contemporanee riflessioni di Leonardo. Il *Tramonto* della National Gallery di Londra[278] (fig. 241) e la *Tempesta* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 242) sono il riflesso più diretto dell'incontro tra i due artisti in ambito paesaggistico. In questi dipinti la figura umana occupa una piccola parte della composizione, dominata dalla resa dei fenomeni naturali, dalla variazione luministica e da quella atmosferica. L'uomo nella *Tempesta* è per la prima volta subordinato alle forze della natura.

[275] Ballarin, 1979, pp. 277-252. L'opinione è condivisa anche da Dal Pozzolo nel catalogo della mostra del 2008, p. 414, a cui si rimanda per la storia del dipinto.
[276] Si veda in particolare Dal Pozzolo, Puppi, 2009, pp. 415-416.
[277] Si guardino le tavolette a confronto con il *Trittico di santa Giulia* di Palazzo Ducale.
[278] La datazione accettata per il *Tramonto* è quella proposta da Ballarin nel 1979 al 1500-1501, dopo l'esperienza della pala di Castelfranco e prima della *Tempesta* (1502-1503), con una certa distanza dai *Tre Filosofi* (1504-1505). Per la storia dell'opera si vedano Ballarin, in Laclotte, 1993, pp. 700-702; scheda in Dal Pozzolo, Puppi, 2009, pp. 431-433 (che però sposta la datazione dopo il 1502-1503).

Giorgione deve essere venuto in contatto con alcuni fogli di Leonardo in occasione del suo passaggio a Venezia, simili al disegno a gesso *Studio di una tempesta sulla vallata* (Windsor Castel, Royal Library) (fig. 243), realizzato all'altezza del *Cenacolo*. Con i *Tre Filosofi* di Vienna (fig. 244), per i quali si crede alla datazione 1504-1505[279], l'artista concluse l'esperienza paesaggistica, adottando una pittura più impressionista nella rappresentazione della natura, che nel formato originario del dipinto possedeva un ruolo di comprimaria, attribuito soprattutto alla caverna e allo scorcio di paesaggio centrale che si apre tra gli alberi.

La *Fuga in Egitto* è la personale risposta di Tiziano di fronte a quanto Giorgione mise in scena nei primi anni del XVI secolo. Il soggetto è trattato come il pretesto di rappresentare un viaggio, l'attraversamento di una natura amichevole che accoglie l'uomo e tutti gli esseri animali e vegetali. Il tema della Fuga in Egitto trovò origine in area tedesca, conseguente alla rinnovata religiosità e sensibilità paesaggistica. Dürer aveva fornito un'interpretazione del tema in uno degli episodi della serie xilografica della *Vita della Vergine*, realizzato intorno al 1504[280]. In questa incisione dal formato verticale, il maestro tedesco collocò le figure al centro in primo piano e alle loro spalle allestì una fitta vegetazione boscosa incontaminata (fig. 246). Si tratta di un testo nuovo per lo stesso artista, che in precedenza aveva trattato il soggetto in maniera più tradizionale nella serie dei *Sette Dolori della Vergine* di Monaco (fig. 247). Rispetto a questo dipinto nella xilografia l'artista preferì concedere maggiore spazio all'ambientazione naturale, rielaborando una più antica versione di un'incisione di Martin Schongauer (fig. 248). In Germania il tema trovò una buona diffusione attraverso le versioni del pittore Jörg Breu[281] che nella tavola del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga del 1501 collocò le figure in primo piano su una veduta cittadina (fig. 250), invece nell'altare dell'abbazia di Melk del 1502 in uno dei pannelli copiò direttamente dall'incisione di Schongauer, adottando un fondo oro (fig. 249). In Italia la serie düreriana fu riprodotta da Marcantonio Raimondi, le cui copie di Marcantonio contribuirono alla circolazione di questi esemplari, il cui successo

[279] Ballarin, 1981, pp. 26-30.
[280] La serie della *Vita delle Vergine* si data dal 1502 al 1504-1505. Si vedano in particolare Faietti, 1988; Aldovini, 2010.
[281] Per Breu si veda da ultimo Morrall, 2001.

immediato è attestato dalle numerose citazioni presenti nelle opere italiane[282]. Il soggetto della Fuga torna nel dipinto di Carpaccio della National Gallery di Washington (fig. 251), che presenta un'incerta datazione che oscilla tra il 1504 e il 1510, del quale non si conoscono la destinazione e la committenza[283]. Pur richiamandosi a Dürer, Carpaccio predilige, forse su esempio tizianesco, il formato orizzontale posizionando la sacra famiglia in primo piano: Giuseppe si volta mentre traina l'asino sul quale siede Maria con il Bambino. Nel catalogo della fototeca Zeri si trova infine una *Fuga in Egitto* (fig. 252) che è stata classificata sotto problemi giorgioneschi, che appare una fedele copia pittorica dall'incisione di Dürer. Questi dipinti, realizzati sotto la stimolo del modello düreriano, sono testimoni di un'evoluzione verso una rappresentazione più moderna del tema rispetto alla tradizionale interpretazione offerta ad esempio da Cima da Conegliano nel crinale tra i due secoli (Lisbona, Calouste Gulbenkian Museum) (fig. 253)[284]. Nel dipinto di Tiziano il gruppo delle figure è fortemente influenzato dalla dinamica compositiva düreriana. I protagonisti sono raffigurati allo stesso modo: la Vergine con il Bambino è a cavallo di un mulo, trainato da Giuseppe nella xilografia, da un giovane nel dipinto, mentre attraversano una radura boscosa. Laddove gli esempi citati si erano limitati a una ripresa compositiva nel suo impianto generale, in questo dipinto si può leggere la piena comprensione del rinnovamento paesaggistico in atto. Le notevoli dimensioni hanno permesso al paesaggio di guadagnare spazio e di respirare. Lo sviluppo orizzontale e la collocazione laterale delle figure permettono allo sguardo di penetrare nella fitta radura costruita attraverso le variazioni cromatiche e luministiche. Sviluppandosi per piani in profondità, il paesaggio può essere percorso con lo sguardo, che indugia sul sentiero, sullo specchio d'acqua, sulle fronde rigogliose e agitate: è il respiro del paesaggio a fare la differenza. Il confronto con l'*Uccisione di san Pietro Martire* di Giovanni Bellini della National Gallery (fig. 255), opera spettacolare per l'impaginazione della scena, fa risaltare la modernità del dipinto russo[285]. La tradizione quattrocentesca nella quale Bellini indugia adottando un'organizzazione della scena ancora alquanto geometrica, quasi se si trattasse di una costruzione architettonica, è

[282] Fara(b), 2007, pp. 313-316.
[283] Si veda Humfrey(a), 1991.
[284] Villa, 2010, p. 137.
[285] Si veda Mazzotta, 2012.

pienamente superata nella *Fuga* che rompe ogni prospettiva, liberando figure e sfondo e creando un'armonica fusione tra tutti gli elementi. Solo Tiziano in area veneziana può aver creato un dipinto così avanguardistico, che deriva da Dürer il motivo centrale e da Giorgione la dimensione paesistica. La paternità tizianesca non è in realtà così assodata presso la critica[286]. Recentemente Hope ha eliminato l'opera dal *corpus* del pittore, ritenendola troppo debole nell'esecuzione per essere di mano del grande maestro[287]. Recensendo la mostra londinese lo studioso ha definito le figure «strangely tentative and childish» e il paesaggio gli è apparso troppo moderno per un'opera che andrebbe datata agli inizi del XVI secolo. Hope ha puntato quindi il dito contro la comunità critica, colpevole di aver costruito un catalogo di Tiziano giovane senza prove documentarie affidabili, provocando la proliferazione di attribuzioni e datazioni contradittorie. Hope ha concluso la sua recensione sostenendo che il dipinto non solo è stato realizzato almeno un decennio dopo il 1507, generalmente considerato l'anno di esecuzione, ma che non è interamente un'opera tizianesca. Tralasciando questa voce fuori dal coro, va riconosciuto il merito delle mostre di Londra e di Venezia di aver offerto agli studiosi la possibilità di confrontare direttamente l'opera con i dipinti veneziani di quegli anni. L'osservazione da vicino del dipinto ha portato non solo a confermare il nome di Tiziano, ma anche una datazione precoce dell'opera, che al confronto con il *Concerto Campestre* del Louvre denuncia la sua arretratezza, mentre s'intona con le prove giovanili del cadorino. Il restauro ha permesso di riconoscere le qualità pittoriche delle figure che, sia nel colore sia nel modellato, lasciano trapelare la mano di un giovane Tiziano. Artemieva, che condivide con Ballarin la datazione del dipinto di Anversa al 1506-07 (fig. 256), lo confronta con la *Fuga*[288]. Il san Giuseppe può essere accostato al san Pietro, mentre la Vergine è vicina alla *Madonna* della Carrara (fig. 257) e quindi alla *Susanna* di Glasgow (fig. 258). L'innegabile arcaismo del disegno delle figure si spiega solo a fronte di una data alta nella carriera di Tiziano. Molto giovane quando si mette alla prova con quest'opera, riempie la composizione di tutti quegli elementi che un artista alla prima commissione importante riteneva

[286] Le vicende critiche del dipinto sono state recentemente riesaminate da Artemieva (2012, pp. 4-11) in occasione del prestito dell'opera per la mostra londinese dopo il restauro.
[287] Hope, 2012, p. 22.
[288] Artemieva, 2012, p. 10. La studiosa concorda con una datazione al 1507 per entrambe le opere.

innovativi e funzionali a dimostrare la propria abilità[289]. Nel paesaggio sono forti i richiami alle montagne natali, in una visione nostalgica di una terra che egli non dimenticò mai durante il corso della sua vita. La datazione della *Fuga* rientra pertanto nel più generale problema della giovinezza, sulla quale gravano ancora molti pregiudizi che rendono arbitraria la ricostruzione dell'opera di Tiziano giovane. La mostra monografica realizzata a Roma nel 2013[290] perpetua quella tendenza di spostare molti quadri giovanili intorno agli anni '10-11, usando come confronto l'ancoraggio offerto dagli affreschi padovani. La giovane età di Tiziano, nato per Lucco nel 1490, impedisce di attribuirgli opere di un certo peso prima degli affreschi del Fondaco, ma soltanto qualche quadro devozionale[291]. La *Fuga in Egitto* è portata almeno a dopo il 1508, anno di completamento di Palazzo Loredan. Alla stessa conclusione giunge lo studioso stando alla testimonianza di Vasari, che elencava il dipinto russo dopo gli affreschi del Fondaco. Per Lucco le prove a sostegno di una datazione della *Fuga* al 1507 sono deboli e non verificabili: la prima presuppone che Tiziano sia nato nel 1488, ma Dolce e Vasari propendono per una data 1490, la seconda si basa sull'idea che Tiziano sia stato un genio precoce capace di realizzare quest'opera già in gioventù, l'ultima si fonda sulla convinzione che il palazzo di Andrea Loredan concluso nel 1509, potesse esserlo già tre anni prima, e che Andrea avesse commissionato il lavoro direttamente a Tiziano, anche se assente dal maggio 1507. Per Lucco si tratta di supposizioni non verificabili, quindi deboli per sostenere una data alta.

Le radiografie della *Fuga in Egitto* hanno rilevato che inizialmente sulla tela era stata tracciata la base per una *Natività*, modificata poi in corso d'opera[292]. L'impostazione delle figure si avvicinava molto agli esempi offerti da Giorgione, come la *Natività* di Washington (fig. 259), e l'*Adorazione dei Magi* di Londra (fig. 260). Da queste opere Tiziano derivò l'idea di collocare le figure in un ampio paesaggio, ulteriormente stimolata dalla visione delle stampe tedesche. Il celebre dipinto americano sotto questo profilo è sorprendente per la scelta di confinare l'episodio dell'adorazione dei pastori sulla destra, mentre il quadro si apre su un paesaggio guardato dall'alto, reso con piani a scivolo e una sequenza di quinte che permettono di

[289] Mazzotta, 2012, p. 64.
[290] Villa, 2013.
[291] Lucco, in Villa, 2013, pp. 41-49.
[292] Artemieva, 2012, pp. 4-11.

vederne tutti i dettagli: la sorgente con la cascatella, le spiagge lontane, il paese con le torri. Tutto è perfettamente legato attraverso l'effetto freddo e pungente di una luce d'alba, trasmettendo l'immagine di una natura che si risveglia[293]. Si potrebbe sostenere che Tiziano, come nel caso del *Tobiolo e l'Angelo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, abbia aggiornato il suo lavoro dopo essere venuto a contatto con qualcosa che doveva apparirgli nuovo. Per il *Tobiolo* si è già discusso di un aggiornamento in chiave centroitaliana, alla base di un intervento in corso d'opera risolto tramite l'interferenza di prototipi michelangioleschi[294]. L'idea della *Fuga* potrebbe essere nata dopo l'introduzione delle incisioni di Dürer a Venezia per mezzo dell'impresa editoriale di Marcantonio Raimondi e dei fratelli Nicolò e Domenico dal Gesù, che resero tali soggetti di immediata divulgazione[295]. Inoltre, la venuta di Dürer in laguna per la seconda volta e la sua dimostrazione di abilità pittoriche, costrinsero un giovane come Tiziano al confronto immediato. Un'idea di come poteva essere stata concepita l'iniziale composizione del dipinto russo si ricava dall'*Adorazione* dell'Ermitage (fig. 261), generalmente attribuita a "cerchia di Giorgione" o seguace di Tiziano, che Alessandro Ballarin riconduce senza dubbio alla mano del cadorino. Rispetto a questo primo pensiero, la modernità della *Fuga* risiede sostanzialemte nel paesaggio, e non sorprende che l'artista si cimenti in tale interpretazione innovativa in un dipinto destinato al collezionismo privato. Se nella sua più ampia ideazione il paesaggio di Tiziano mescola la tradizione belliniana all'influenza leonardesca e giorgionesca, un decisivo apporto derivò da Albrecht Dürer. Tiziano in questo dipinto mise in opera una delle sue prime risposte alle sollecitazioni nordiche, precedendo di poco quella svolta che Vasari collocò nell'anno 1507. Tiziano licenziò, dopo la *Fuga in Egitto*, la pala di Anversa e la *Susanna* di Glasgow, un gruppo di opere nelle quali Alessandro Ballarin[296] individuò il momento di maggior adesione al realismo nordico, che si univa alla monumentalità derivata dalla precoce esperienza di classicismo messa in atto da Giorgione. Se la pittura fiamminga, particolarmente apprezzata dal collezionismo per i suoi aspetti paesistici, era stata il punto di partenza per il rinnovamento figurativo di Giovanni Bellini e del giovane Giorgione, la suggestione delle incisioni di Dürer

[293] Per il dipinto si veda Ballarin, in Laclotte, 1993, pp. 689-691.
[294] Si veda il capitolo 3.
[295] Si veda Andreoli, 2010.
[296] Ballarin, 1980, pp. 493-499; Id.(b), 1993, pp. 305-314.

dovette essere per Tiziano ancora più intensa, tanto da aver costretto Vasari a chiamare in causa i tedeschi. Ulteriore conferma sembra trovarsi nell'originale presenza di moltissimi animali ritratti dal vero[297] (figg. 263, 265). Si tratta di una prassi inusuale per la pittura veneziana e il termine di confronto più vicino è costituito gli studi e dagli esempi düreriani che abbondano nelle sue stampe[298]. I precedenti che Tiziano poteva aver esaminato dovevano essere opere simili al disegno a penna e inchiostro dell'Albertina che raffigura la *Madonna con gli animali* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, n.) databile al 1503 ca. (fig. 262), nel quale ogni elemento naturale e vegetale è armonizzato al cospetto di Cristo Bambino, oppure la celebre incisione con *La visione di sant'Eustachio* del 1500-1503 (fig. 264), che abbonda di piante e animali mentre sullo sfondo si innalza una rupe coperta di vegetazione e di edifici. Questa incisione colpì anche Vasari «[…] massimamente per la bellezza d'alcuni cani in varie attittudini, che non possono essere più belli»[299]. Fogli come lo *studio di conigli* del British Museum (fig. 266) o dell'Albertina di Vienna rendono evidente che l'intenzione del tedesco fosse registrare i movimenti e i diversi atteggiamenti dell'animale. La stessa cura è rivolta alla vegetazione, florida e variata nelle specie riconoscibili a un occhio esperto (fig. 268). Gli studi botanici e zoologici düreriani, il cui precedente va individuato in Schongauer, sono stati chiariti non soltanto attraverso il dichiarato interesse scientifico per la conoscenza della natura e il paragone con Leonardo, ma anche in relazione agli scritti neoplatonici di Marsilio Ficino, che discuteva della bravura di Apelle nel riprodurre l'immagine di animali e piante che aveva in mente[300]. Le citazioni del dipinto russo in alcuni casi sono così puntuali da confermare un certo arcaismo nella ripresa fedele, ma allo stesso tempo sono indice di una comprensione del paesaggio nordico: la fuga è intesa come un attraversamento della natura, che si fa partecipe dell'evento. Suggestivo si rivela infine l'accostamento tra le fronde degli alberi del dipinto con gli acquerelli di paesaggio che Dürer potrebbe aver realizzato durante il secondo soggiorno, come il *Mulino sul fiume* di Parigi (figg.

[297] Si veda Mazzotta, 2012, pp. 51-63.
[298] Per gli animali nelle incisioni düreriane si veda in particolare Eisler, 1991.
[299] Vasari-Milanesi, 1568, V, p. 409.
[300] Ficino nella *Theologia platonica de immortalitate animorum* (XII, 1, p. 267) descrive l'atto dell'anima di Apelle che nel vedere un paesaggio sente subito il desiderio di riprodurlo.

269-270). La somiglianza nella morbidezza delle gonfie fronde degli alberi scolpite dalla luce e dal movimento atmosferico è di grande impatto.

Dalla storia critica del dipinto si ricava che non tutti gli studiosi sono stati concordi nel sostenere che tale concezione paesistica possa essersi manifestata a inizio secolo, perché questo significava mettere davanti agli occhi dell'autore del dipinto pochi precedenti. Se il confronto con il solo Dürer può apparire per alcuni insufficiente per accettare una datazione alla metà del primo decennio del secolo, si può tentare di ampliare lo sguardo al contesto pittorico e incisorio tedesco contemporaneo. Prima di addentrarsi nel paesaggio teutonico dei danubiani va ricordato un non finito disegno a penna di Berlino attribuito a Dürer e datato intorno al 1505 (fig. 271). Il disegno raffigura i santi eremiti Paolo e Antonio rannicchiati nel margine sinistro del foglio accanto a una caverna che occupa il centro, completamente inseriti in una radura circondata da svettanti, rigogliosi e fitti alberi. Il disegno ripropone lo stesso soggetto di una xilografia datata intorno al 1503-1504 (fig. 272) e di un disegno del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga datato sempre intorno al 1504 (fig. 273). Rispetto a quest'ultimo e alla xilografia il foglio di Berlino si presenta particolarmente innovativo per la scelta di conferire maggiore importanza al paesaggio rispetto alle figure umane, piccole e decentrate, secondo una concezione che Dürer stava progressivamente maturando. Nella libertà disegnativa della penna l'artista si cimenta in prove compositive più ardite.

Ampliando dunque lo sguardo agli altri protagonisti della pittura tedesca si può constatare che già prima della nascita delle opere autonome di paesaggio di Albrecht Altodorfer degli anni '20, i "boschi e le verzure" avevano fatto prepotentemente il proprio ingresso in dipinti e stampe. Lo stesso Altdorfer[301], aveva cominciato a riflettere sul paesaggio fin dagli inizi del secolo, per arrivare a mettere in scena una natura pura e incontaminata, nella quale si riconoscono gli azzurri dei cieli percorsi da nuvole dai toni grigiastri che si contrappongono ai verdi intensi degli alberi: forme e colori che rispecchiano la tipica conformazione dalla flora cisalpina. Gli alberi sono i primi protagonisti, come nel caso del *Paesaggio con taglialegna* (fig. 274), un acquerello

[301] Per Altodorfer e il paesaggio di veda in particolare Silver, 1983; Guillard, 1984; Goldberg, 1988; Wood, 1993; Silver, 1999; Stadlober, 2006. Per le incisioni di Altdofer si veda soprattutto Winzinger, 1952-1975 (1963); per un aggiornamento recente sul pittore si veda Wagner, Jehle, 2012.

conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino. Osservando gli esempi düreriani Altdorfer si emancipò utilizzando un segno più *flamboyant* rispetto a quello descrittivo del maestro di Norimberga. Nel foglio di Berlino il trattamento pittorico dell'acquerello permette un effetto morbido e impreciso, ma allo stesso tempo calligrafico, tipico di un artista incisore. Questo eccezionale foglio si presenta come "setting for missing stories", secondo la definizione di Wood riferita a quei paesaggi che non solo intendono alludere alla rappresentazione di una Germania delle origini così com'era suggerita dagli umanisti contemporanei, ma che intendono apparire come un vero e proprio fermo immagine della natura. L'antecedente va individuato nei più volte citati acquerelli di paesaggio di Dürer, istantanee volte a fissare particolari e mutevoli condizioni atmosferiche e luministiche dei paesaggi alpini[302]. Dürer analizzava la natura perché solo attraverso l'osservazione si poteva conoscere e indagare la realtà e avvicinarsi alla *mimesi*: «Item je genewer man der nature geleich mach, ie besser daz Gemell zw sehen ist»[303], cioè più si osserva esattamente la natura migliore sarà la rappresentazione pittorica. La non completezza conferma il carattere di immediatezza di questi fogli, che dovevano unicamente registrare un'impressione. Vi si riconosce tuttavia la stessa passione per l'indagine e per lo studio della natura dimostrata da Leonardo, che nel codice Atlantico aveva scritto: «non vedi quanti diversi animali e così albori, erbe, fiori, varietà di siti montuosi e piani, fonti, fiumi, città, edifici pubblici e privati, strumenti opportuni all'uso umano, vari abiti e ornamenti e arti? Tutte queste cose appartengono d'essere di pari operazione e bontà usate da quello che tu vogli chiamare bon pittore»[304]. Gli studi di Dürer vanno compresi in una più ampia indagine della morfologia del territorio, degli animali e delle piante, testiminianze di come egli cercasse, attraverso il disegno, di esplorare il mondo che lo circondava[305]. A differenza di questi fogli düreriani, i disegni di Altdorfer non sono studi ma opere compiute in se stesse e concepite in autonomia. Altdorfer isola il paesaggio, lo depura da qualsiasi relazione narrativa o decorativa, lo privilegia rispetto alla figura umana, liberandosi della tradizione iconografica. Come si è evidenziato nel

[302] Si veda il paragrafo dedicato agli acquerelli in questa tesi.
[303] *Note per l'introduzione al Trattato sulla pittura*, cit. in Rupprich, 1956-1969, III, p. 295.
[304] Cod. A, fol. 105v.
[305] La mostra del 1997 curata da Erich Schneider, Anna Spall, Kristina Hermann Fiore ha esposto quelle opere grafiche che maggiormente mettono in evidenza il modo con il quale Dürer concepisce la natura, intesa come animali, piante, paesaggio.

precedente paragrafo questa interpretazione va compresa in assonanza con il tentativo umanistico di richiamarsi all'*aetas aurea*, prospettato da autori come Celtis. Entro il primo decennio del secolo Altodorfer esordì disegnando a penna e inchiostro bruno la *Coppia di amanti nel paesaggio* del 1504, conservato a Berlino (fig. 275)[306]. In questo foglio l'artista dimostra precocemente la sua predisposizione a conferire sempre più spazio alla natura, probabilmente guardando alle opere viennesi di Lucas Cranach. La coppia occupa una piccola porzione del disegno, trovandosi sotto le fronde di un alto e rigoglioso albero che invade tutto il lato destro del foglio, invece lo sfondo si apre su di un paesaggio edificato. In pittura le prime riflessioni paesaggistiche maturarono nei due dipinti raffiguranti *San Francesco che riceve le stigmate* e il *San Girolamo* di Berlino, realizzati nel 1507 dopo aver dipinto il *Martirio di santa Caterina* di Vienna del 1506 circa (fig. 276). Quest'ultima opera, considerata una delle prime prove, tradisce l'affinità coloristica con il Cranach del periodo viennese. La santa, riccamente vestita, sta per essere decapitata con la spada dall'imperatore Massenzio, secondo la tradizione tramandata dalla *Legenda aurea*. Maggiore forza alla scena è conferita dall'apparizione della luce nell'angolo sinistro e dagli alberi piegati che riecheggiano l'andamento curvilineo del servitore dell'imperatore colpito da una pioggia di pietre. Sono opere che denunciano l'influsso di Dürer e Cranach, ma il paesaggio è trattato con meno precisione nei dettagli ed è reso più intenso attraverso l'uso della luce, del colore, e della struttura compositiva. Nel *San Francesco* (fig. 278) tutti gli elementi naturali, alberi, rocce, fronde, sono illuminati dal colore in modo che riflettano l'abbagliante luce che divampa dal cielo. Altdorfer utilizza un'unica intonazione coloristica per armonizzare tutti gli elementi che compongono il dipinto, compreso il santo. Il punto di partenza per questa raffigurazione è la xilografia dello stesso soggetto di Dürer del 1503-1504 (fig. 279), dalla quale Altdorfer ha ricavato la figura nelle sue linee principali. Il *San Girolamo* (fig. 277) si trova invece immerso in un paesaggio più pacifico, dominato dagli azzurri e dai verdi. Rispetto alla cura dei dettagli tipica delle opere giovanili di Cranach, Altdorfer trasfigura la natura attraverso la luce e il colore, steso a punta di pennello. Cade nello stesso anno un'opera tra le più ammirate, la *Famiglia del Satiro* di Berlino, nella quale cominciò a sviluppare la sua peculiare maniera, anticipando i dipinti e le incisioni di paesaggio che lo hanno reso celebre (fig.

[306] Per i disegni di Altdorfer si veda principalmente Winzinger, 1952-1975 (1972).

280). Al riparo di una parete rupestre siedono nell'erba sotto un gruppo di alberi una giovane donna nuda con il suo bambino che gioca con un fauno. Il gruppo sembra essere disturbato dalle due figure sullo sfondo: un uomo che insegue una donna. Non è chiaro il significato del dipinto, che sembra allacciarsi alla tradizione nordica degli abitanti delle selve mescolata alla cultura umanistica che narra storie di satiri e ninfe[307]. Si tratta di uno dei primi dipinti mitologici su tavola della pittura tedesca nel quale Altdorfer combina motivi italiani e suggestioni düreriane -si pensi all'incisione con la famiglia di satiri del 1505- trasfigurandoli con il proprio personale stile. In questi primi esempi è già in fieri l'invadenza prepotente di una vegetazione selvatica, che si sviluppa immediatamente alle spalle dei personaggi e prosegue in lontananza, attraverso la quale filtrano i raggi del sole che si riflettono sulle diverse tipologie di fogliame e al contempo il colore delle carni si accorda con i bruni, gli ocra e i marroni della terra e delle rocce. Uomo e natura in una sublime simbiosi. Il passo successivo fu il *San Giorgio* di Monaco del 1510 (fig. 281), nel quale l'interesse paesistico esplode nell'immagine poetica di un'immersione totale nel folto di un bosco, dove una muraglia di fogliame trattata con tutte le sfumature dei verdi e attraversata dai raggi del sole sovrasta completamente la figura del santo. Questi dipinti nati da una committenza colta, sono di piccole dimensioni e di facile immissione nel collezionismo e quindi nello scambio e circolazione di opere. Opere di questo genere riescono a trasmettere quel senso di colore, quel modo di usare i verdi, gli ocra e i bruni, che permette di ottenere il massimo realismo possibile attraverso un'attenzione ai dettagli di luce e atmosfera.

Prima di Altdorfer, l'erede di Dürer in campo paesaggistico fu Lucas Cranach[308], che esordì nel primo decennio del secolo con una pittura rivoluzionaria che costrinse la critica a consideralo tra i capostipiti della *Donauschule*, sebbene poi la sua produzione si assestò in un'esecuzione di soggetti licenziosi e in alcuni casi un po' ripetitivi e stucchevoli, adatti a un gusto di corte. Gli esordi del pittore sono invece stupefacenti e vanno compresi in relazione all'ambiente umanistico e colto della corte viennese[309]. Nella spettacolare *Crocifissione* del 1503 dell'Alte Pinakothek di Monaco

[307] Per un'interpretazione del significato del dipinto si veda Stadlober, 2006, pp. 234-243.
[308] Per Cranach si veda principalmente: Friedländer-Rosenberg, 1932; Heiser, 2002; Heydenreich, 2007; Coliva, Aikema, 2010.
[309] Cranach fu a Vienna tra il 1502-04, prima di trasfersi a Wittemberg presso la corte dell'elettore di Sassonia Federico il Saggio.

(fig. 282), apice del periodo giovanile, la posizione decentrata e la collocazione obliqua delle croci rappresenta una scelta formale nuova che immette lo sguardo verso l'interno dello spazio figurativo. Ogni forma del paesaggio, le rocce e le piante diventano parte del contenuto drammatico della scena, insieme al nembo tempestoso che avvolge la testa di Cristo morente e all'increspersi del perizoma agitato dal vento. Il paesaggio non è più un semplice fondale ma elemento espressivo della tavola, uno degli attori della composizione, e come tale riceve una connotazione drammatica. Un disegno databile al 1503-1504 conservato a Dessau raffigura in negativo (bianco su sfondo scuro) lo studio di un brano di paesaggio di grande energia espressiva (fig. 283). L'attenzione è riposta nella resa dei tronchi d'albero accostati uno all'altro confondendosi con le fronde. Si tratta di uno dei primi esempi di studio di un bosco, esaminato nel dettaglio ma allo stesso tempo con l'intenzione di ottenere l'effetto di una densa boscaglia. Questo foglio è contemporaneo al disegno raffigurante *San Giovanni nel bosco* di Lille (fig. 284), che deve essere interpretato come un dono a uno dei due umanisti viennesi, Johannes Cuspinian (1473-1529) o Johannes Fuchsmagen (1450-1510). Un disegno quindi autonomo, a penna, acquerello e lumeggiature su carta preparata, che porta avanti le ricerche della figura nel paesaggio. Il santo approfitta della quiete della natura per leggere, in un luogo idillico e pacifico, nel quale gli elementi naturali partecipano dell'atmosfera spirituale.

Cranach sperimentò queste tematiche anche nella xilografia. Intorno al 1506 realizzò alcune immagini che, su modello düreriano, mettono in scena la storia sacra nel contesto di un florido e imperante paesaggio. Nel foglio con *Venere e Cupido* datato dall'artista 1506, un paesaggio di matrice tedesca che si sviluppa sullo sfondo a sinistra inerpicandosi su una rupe ospita al centro una Venere nuda a figura intera che mostra debiti all'arte italiana e alla cultura umanistica (fig. 285). Xilografie come queste furono realizzate da Cranach principalmente adottando la tecnica del chiaroscuro con un minimo di due legni, a imitazione di un disegno su carta preparata. Come si è accennato nel precedente paragrafo, Konrad Peutinger in una lettera del 24 settembre 1508 raccontò di aver ricevuto una xilografia eseguita da Cranach l'anno precedente in oro e argento. L'umanista si riferiva al *San Giorgio e il Drago* del 1507 circa[310]. Un

[310] Gnann, Ekserdijan, Foster, 2014, pp. 26-27.

esempio è l'esemplare del British Museum stampato su carta preparata blu con due blocchi, uno con inchiostro nero e l'altro dorato, simile a un disegno a chiaroscuro (fig. 286). Impressionato da queste prove, Peutinger chiese ad Hans Burgkmair di sviluppare tale tecnica per dare alle stampe nel 1508 le xilografie raffiguranti *Massimiliano a cavallo* e *San Giorgio*. L'umanista apprezzò talmente queste opere da dare avvio a una sorta di competizione tra i due artisti alla fine del primo decennio del secolo, alla quale prese parte anche Baldung Grien, che negli stessi anni realizzò i suoi primi chiaroscuri, come la *Sant'Elena* del 1508. Attorno allo stesso anno Cranach proseguì con la propria sperimentazione. Gli studiosi hanno creduto che l'artista abbia retrodatato alcuni dei suoi fogli, compreso la *Venere e Cupido*, per attribuirsi l'invenzione della tecnica rispetto a Burgkmair. Quest'ipotesi fu suggerita per primo da Flechsig[311], che riconobbe nella presenza dell'emblema con lo stemma nobiliare, del quale Cranach poté fregiarsi solo dal gennaio 1508, la ragione principale a sostegno della sua ipotesi. Anche se la datazione va posticipata al 1508, questa xilografia si colloca nel momento in cui l'artista stava ragionando sul paesaggio guardando a Dürer e stava lavorando a una serie di immagini di cavalieri a cavallo e cacciatori per celebrare la vita di corte caldeggiata dall'elettore di Sassonia[312]. Nella xilografia con il san Giorgio, nella quale grande spazio è concesso alla natura, il santo è ritratto a figura intera in primo piano mentre sullo sfondo sale un denso paesaggio nel quale si svolge la storia narrata dalla *Legenda Aurea*. Il *setting* di Cranach si differenzia da quello di Burgkmair che per i chiaroscuri prediligeva un fondale architettonico ispirato alle forme classiche rinascimentali italiane. Un paesaggio che si sviluppa in lontananza come una veduta caratterizza anche l'incisione con le *Tentazioni di sant'Antonio* (fig. 287), ispirata alla famosa versione di Schongauer (fig. 288)[313]. Il maestro di Colmar aveva scelto di raffigurare un episodio meno tradizionale della vita del santo, derivato dalla *Vita Antonii* di sant'Atanasio dove si racconta che il santo «vide se stesso al di fuori di sé, e come condotto per aria [...]», mentre alcuni esseri malvagi volevano

[311] Flechsig, 1900.
[312] Qualche anno prima, intorno al 1506, Cranach si era anche cimentato nella realizzazione di xilografie di grandi dimensioni, raffiguranti tornei e cacce. Cranach soggiornò alla corte di Sassonia intorno al 1505.
[313] Per questa incisione di Schongauer e la sua influenza si veda in particolare Massing, 1984, pp. 220-236.

impedirgli di passare[314], realizzando un immagine che si avvicina alle iconografie di Hieronymus Bosch. Il testo visionario è rispettato anche da Cranach che dal prototipo deriva l'idea del santo trascinato verso terra dai mostri ma inserisce le figure in un articolato paesaggio, gareggiando con le ambientazioni a piena pagina dell'*Apocalisse*. Nella xilografia con *San Michele che combatte il drago* (fig. 289) il maestro di Norimberga aveva diviso la scena in due gruppi compositivi sovrapposti: nella parte superiore si svolge il combattimento soprannaturale in contrasto con lo scenario campestre sottostante. Nel foglio di Cranach la veduta in secondo piano di un paese abitato dall'uomo si contrappone al luogo selvaggio e incontaminato dove si trova il santo assalito dai mostri. L'immagine è carica di dinamismo, ottenuto attraverso il calligrafismo dell'incisore e dall'uso del chiaroscuro. Il nero della caverna, rifugio del santo o porta dell'inferno, si oppone all'ariosità del paesaggio. Il fatto che queste incisioni circolassero allo stesso modo di quelle di Dürer nel mercato è confermato dall'inventario di Fernando Colombo che possedeva un'incisione raffigurante la *Caccia all'orso*[315] (fig. 290). In questo foglio, databile tra il 1506 e il 1507, il principe a cavallo quasi si fonde con il paesaggio boscoso che lo ingloba, allo stesso modo dell'orso e dei cani. In un intricato gioco di linee, figure e paesaggio occupano lo stesso rilievo nella composizione. La figura umana non è più importante del paesaggio le è conferito lo stesso grado di protagonismo.

Alla metà del secolo anche la pittura tedesca stava dunque portando avanti la progressiva emancipazione del paesaggio, divulgandola attraverso le stampe. Quello che hanno in comune i conseguimenti dell'arte tedesca e quella italiana nel primo decennio del secolo, sono le incisioni di Dürer, che per entrambe le culture figurative costituirono il punto di partenza per una riflessione sul tema. I grandi fogli dell'*Apocalisse* e della *Passione* maturarono quella relazione tra uomo e natura sviluppata poi dai maestri nordici e dai veneziani al nord e al sud delle Alpi. La forte componente umanistica, inoltre, condizionava la concezione paesaggistica a Venezia come nei territori dell'Impero. Sebbene sia difficile da dimostrare, la critica ha immaginato anche per un'artista come Altdorfer una conoscenza della filosofia naturale

[314] Atanasio d'Alessandria, ed., 1974, pp. 126-127.
[315] McDonald, 2004, II, p. 231, n. 1271.

di Marsilio Ficino, così importante per la teorizzazione del paesaggio veneto[316]. I citati dipinti con la *Famiglia del Satiro nel paesaggio* di Berlino e il *San Giorgio* di Monaco possono essere interpretati come la rappresentazione dell'essenza dell'uomo nel suo rapporto più intimo con la natura. I satiri non sono altro che forze della natura sotto sembianze umane, e il dipinto con il *San Giorgio* comprova come anche i santi siano soggetti alle leggi del mondo naturale.

Inquadrare la *Fuga in Egitto* di Tiziano intorno all'anno 1506-1507 significa quindi considerarla la risposta più immediata alla circolazione delle stampe di Dürer, contemporaneamente a quanto si stava maturando nella pittura nordica sotto l'influsso delle stesse sollecitazioni.

L'idea del coinvolgimento della natura e dei fenomeni atmosferici all'evento raffigurato, così forte nei dipinti giovanili di Lucas Cranach, trova una convincente risposta del coté veneziano nelle *Allegorie* di Lorenzo Lotto. La questione dei legami tra Lotto e la cultura nordica è ben nota alla storia degli studi fin dall'importante monografia di Berenson del 1895[317]. All'interno della lunga vicenda critica Pietro Zampetti fu lo studioso che maggiormente si occupò di Lotto, a partire dalla significativa mostra veneziana del 1953 nella cornice di Palazzo Ducale, che ebbe il merito di portare l'artista al centro del dibattito storiografico[318]. In quell'anno, nel quale videro la luce anche le monografie di Luigi Coletti e di Anna Banti[319], si gettarono le premesse per la creazione della figura di un artista eclettico. In quanto artista girovago, Lotto si dimostrò in grado di assorbire gli stimoli provenienti da tutti i pittori con i quali era venuto a contatto, e allo stesso modo di diventare, già all'altezza del polittico di Recanati, una personalità che si spiegava da sola, che prendeva le distanze dai contemporanei per scrivere un proprio profilo artistico. La mostra raccolse gran parte delle opere lottesche, togliendolo dall'isolamento, prendendo le mosse da una ricerca avviata in occasione della esposizione del 1950 dedicata alla *Pittura Veneta nelle Marche*, poi confluita in un importante punto fermo della storia critica del pittore: gli atti pubblicati nel 1981 a seguito del convegno tenutosi ad Asolo nel 1980, curati da Zampetti e Vittorio Sgarbi. Con l'intervento di numerosi esperti gli atti fornirono il

[316] Stadlober, 2006, pp. 225-228.
[317] Berenson, 1895.
[318] Zampetti, 1953.
[319] Coletti, 1953; Banti, 1953.

punto della situazione sugli studi del pittore aprendo nuove occasioni di riflessione. Il 1980 fu anche l'anno della mostra trevigiana a cura di Gianvittorio Dillon, che offrì un'utile panoramica sulla situazione documentaria della vita dell'artista[320]. Allo stesso modo cresceva l'interesse per Lotto nelle Marche e nell'estate del 1981 si inaugurò ad Ancona *Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*[321], una rassegna aggiornata di recente con gli atti del convegno *Lorenzo Lotto e le Marche* del 2007, pubblicati nel 2009. A questi contributi vanno aggiunti gli interventi celebrativi in *Notizie da Palazzo Albani* e in *Ateneo Veneto*[322]. L'ultima mostra monografica romana del 2011 ha ripercorso le vicende dell'artista, delle quali un primo aggiornamento va fatto risalire all'esposizione curata da David Alan Brown del 1998[323]. Attraversando velocemente le principali tappe di questa storia critica appare immediato il ruolo delle ricerche di Pietro Zampetti degli anni '80, che presentarono una precisa riconsiderazione del ruolo della pittura ultramontana nell'opera di Lotto, da considerare una chiave di accesso alla comprensione del suo carattere estroso, emotivo e anticlassico[324]. Occupandosi in particolare degli anni giovanili, Zampetti non poté esimersi dal mettere in relazione quel fare realistico e ispirato al vero di Lotto con le stampe e le opere pittoriche di Dürer: entrambi costruirono la figura in termini grafici, la modellarono e poi la colorirono. Pignatti, che intervenne al convegno dell'81 con un testo su *Lotto e Dürer*, aveva già dato alle stampe il suo saggio sulle relazioni tra Venezia e il Nord, concentrandosi molto sulla figura di Lotto e sulla potenza dell'impatto della pittura düreriana all'altezza del 1506[325]. La prontezza con la quale l'artista reagì alle sollecitazioni pittoriche del tedesco andava però riferita a una familiarità che risaliva agli anni della formazione. Fin dalle prime opere si riconosceva un senso di drammaticità e di movimentazione del paesaggio che non era proprio della cultura lagunare di quegli anni precoci. I più contrastati giochi di luce e ombra, le superfici dure, i colori vivaci e brillanti, i panneggi angolari e i contorni netti non ricordavano la maniera di Bellini o di Cima, ma rispondevano ad altre suggestioni. Gli interrogativi sulla componente nordica nell'opera lottesca si intrecciarono con il più ampio problema

[320] Dillon, 1980.
[321] Zampetti, Dal Poggetto, 1981.
[322] *Notizie da Palazzo Albani*, IX, 1980, 1-2; *Ateneo Veneto*, XXI, 1983, 2.
[323] Brown, 1998.
[324] Zampetti, 1953; Id., 1981, pp. 93-97; Id, 1983, pp.185-198.
[325] Pignatti torna più volte sui rapporti tra Lotto e il maestro tedesco, nel 1953, pp. 166-179; 1973; 1981.

della formazione dell'artista. La complessa *bagarre* critica ruotò attorno al riconoscimento di un innesto di cultura lombarda all'interno di una tradizione figurativa dominata da Vivarini, capace di influenzare la formazione di giovani artisti attivi nell'entroterra veneto, come Lotto e Buonconsiglio. Fu Roberto Longhi[326] a intuire l'importanza di un ridimensionamento, per altro già suggerito da Pallucchini nel catalogo della mostra veneziana del 1945[327], del ruolo di Alvise per l'evoluzione della cultura pittorica lagunare, esagerato dalla critica precedente, che egli riportava al ruolo ben più modesto di seguace di Antonello. Nel coacervo critico di quegli anni si prospettava così l'inizio di studi assai complessi, destinati a suscitare pareri avversi intorno all'origine culturale del giovane Lorenzo Lotto, punto cruciale per il presunto inserirsi di elementi lombardi all'interno della cultura veneta. In quest'accezione Lorenzo Lotto fu ritenuto da Roberto Longhi il più moderno spirito di quegli anni, insofferente a regole e canoni dell'arte veneziana che, in chiave belliniana e antonellesca, egli non rinnegava affatto, ma andava "smagliando" in più punti, trovandosi ospite indesiderato in una società non pronta a ricevere la modernità della *Pala di Treviso* o dell'*Assunta* di Asolo[328]. L'oscillazione della critica tra sollecitazioni vivariniane, belliniane e cimesche, condusse a cercare anche un legame con l'ambiente trevigiano nella figura di Pier Maria Pennacchi[329]. L'apprendistato trevigiano era ormai confermato da una serie di dati assestati dalla storia degli studi, che confermavano la presenza dell'artista a Treviso nell'estate del 1503[330]. Il 20 settembre 1503 è la data iscritta sul retro della tavola con la *Madonna con Bambino e san Pietro Martire* (Napoli, Capodimonte), commissionata dal vescovo Bernardo de' Rossi, personalità molto attiva nel campo della riforma ecclesiastica in chiave umanistica e promotore delle arti e delle lettere. La documentata presenza a Treviso suggerì di guardare a una cultura figurativa diversa da quella lagunare. Città dell'entroterra veneto, si collocava in quell'asse Milano-Venezia che caratterizzò gli anni a cavallo tra

326 Longhi, 1946, p. 15.
327 Pallucchini, 1945.
328 Si noti altresì come fosse proprio lo studioso, inizialmente promotore della linea antonellesca per le origini del Lotto (Longhi, 1914), a cambiarne più volte i riferimenti originari, rinnegando più tardi la matrice alvisesca e antonellesca, indirizzarsi poi attraverso il Carpaccio, a Jacopo de' Barbari, Pennacchi e allo Pseudo Boccaccino (idem, 1934), approdando infine alla cultura lombarda nel citato intervento del 1946.
329 Si veda in particolare Sgarbi, 1977; Id., in Zampetti, Sgarbi, 1981; Nepi Sciré, 1981, pp. 37-41;
330 I documenti furono in più occasioni pubblicati: si tratta di documenti legali trevigiani che testimoniano la presenza in città in giugno, agosto, settembre e dicembre.

XV e XVI secolo interferendo con l'attività di quegli artisti girovaghi che si dividevano tra una formazione milanese e una veneziana, come Boccaccino, Andrea Solario, Andrea Previtali. Allo stesso tempo Treviso si trovava sull'asse Venezia-Augusta, una delle principali vie del commercio che collegava la città lagunare con la Germania meridionale. Si è già rilevato quanto una relazione di tipo economico potesse poi riflettersi a livello sociale e culturale nella presenza di artigiani, lapicidi e artisti tedeschi richiamati da un'opportunità di lavoro, e sotto il profilo artistico nella circolazione copiosa di incisioni e opere nordiche[331]. Lucco[332] nell'occasione della stesura del noto intervento del 1980 in cui affrontò le influenze lombarde su un gruppo di artisti veneziani tra Quattro e Cinquecento, rilesse l'attività giovanile di Lotto, ridimensionando il rapporto di dare e avere con Pier Maria Pennacchi, riconoscendo a entrambi gli artisti di essersi formati nell'ambiente trevigiano, nutrendosi della stessa inquietudine esistenziale, delle idee di lume bizzarro e discontinuo, di negazione del classicismo. Lucco ammise di riconoscere quella forte componente lombarda che doveva aver influenzato la formazione lottesca, concordando con Alessandro Ballarin[333]. Lo studioso riconobbe come Lotto fosse riuscito a dare il meglio di sé muovendosi tra i poli della tradizione figurativa veneziana e l'espressionismo tedesco, rivelando il temperamento di un pittore che conosceva molto bene le sollecitazioni lombarde. Lorenzo Lotto apparteneva a quel gruppo di artisti capaci di rispondere a una cultura altra, che in questo caso significava Lombardia e Germania. Quegli elementi che nelle opere giovanili erano stati letti a fronte dei testi vivariniani, divennero fremiti nordici di un artista che guardava più verso l'entroterra veneto e la Germania, meno verso la laguna. Pallucchini aveva detto di Lotto: «v'è in lui piuttosto un'allucinata fantasia da uomo ancora medievale nutrito di umori nordici»[334]. Non si potrebbero comprendere le prime opere giovanili senza tenere presente una conoscenza precoce delle stampe provenienti d'oltralpe. L'indubbiamente belliniana *Madonna con Bambino, san Pietro martire e Giovannino* di Capodimonte[335] (fig. 291) che,

[331] A Treviso risiedeva una folta comunità germanica, e già da Quattrocento era stata rilevata una contaminazione della pittura locale con modelli nordici. Si vedano i riferimenti in Dal Pozzolo, 1993, p. 47, nota 20.
[332] Lucco, 1980, pp. 33-66.
[333] Ballarin, 1981.
[334] Pallucchini, in Mariani Canova, 1975, p. 6.
[335] Per l'opera si veda Brown, 1998, pp. 5-11; Collareta, in Villa, 2011, pp. 145-146.

nella formula compositiva, nella resa delle figure a mezzo busto che si stagliano su un paesaggio distante, rispecchia i prototipi più diffusi del maestro veneziano e nella bocca socchiusa e nell'espressione addolorata di san Pietro richiama analoghe figure di santi apparse nelle opere di Cima da Conegliano, al contempo suggerisce un qualcosa che esula da questa tradizione. La resa dei panneggi e della luce lascia indovinare una personalità molto più eclettica, aperta a stimoli provenienti dalla terraferma e dalle ragioni d'oltralpe. L'ambientazione e il paesaggio assumono un'intonazione più carica ed espressiva, i cieli sono più mossi, l'espressione del Santo, le mani segnate, la lunga barba, il modellato sottile in punta di matita disegnato con paziente grafia a tratteggio, sono già elementi non più belliniani e rivelano una personalità volta istintivamente verso il vero, della natura e delle persone. Il paesaggio ancora concepito come "Fensterlandschaft", rivela una conoscenza dei fondali incisi, per la scelta di una prospettiva profonda, di un allontanarsi progressivo, per il distacco da quella serenità belliniana priva di asperità. L'uso di contrasti luministici più drammatici nei giochi di luce sottende in questi anni precoci l'utilizzo di modelli nordici.

Le citate *Allegorie* di Washington, che si assestano intorno al biennio 1505-1506, sono il passo successivo dell'accostamento ai testi nordici nel campo del paesaggio. In queste due tavole l'artista dimostra di aver compreso il dinamismo e il ritmo del paesaggio tedesco, dalla vegetazione vigorosa, dagli andamenti curvilinei delle rocce e dagli umori atmosferici. La sua rappresentazione degli alberi riecheggia le selve cisalpine degli artisti d'oltralpe. Le nuvole cariche di sfumature di grigio che si tingono di riflessi colorati avvolgono gli alberi svettanti e verdeggianti nel cosiddetto *Sogno di fanciulla*[336] (fig. 292): le figure mitologiche abitano un paesaggio di grande suggestione poetica, una selva gettata nella penombra interrotta dal bagliore incandescente dell'orizzonte, striato di arancione e giallo, che traspare sullo sfondo tra gli alberi dietro le colline, sovrastato da un blu chiaro. L'ora è quasi notturna, il cielo è ancora privo di stelle, potrebbe trattarsi di un tramonto o di un'alba. Il paesaggio è abitato da un satiro che si affaccia dietro un albero, riecheggiando le figure düreriane che appaiono dietro le colonne nelle serie xilografiche, da un altro satiro in primo piano sulla destra che beve da un'anfora, e al centro da una figura femminile distesa di profilo

[336] Si veda in particolare Brown, 1998, pp. 85-87; Binotto, scheda in Villa, 2011, pp. 266-269.

con un gomito poggiato su un tronco d'albero, vestita di bianco e oro, sopra di lei un putto la cosparge di fiori. Fin dall'apparizione del dipinto nel mercato antiquario[337] la critica fu concorde nell'attribuirlo a Lotto e nel riconoscervi innanzitutto una matrice veneziana[338], di ascendenza giorgionesca. Il confronto con la *Tempesta* aiutò a comprendere come Lotto avesse meditato sul significato della scoperta dei valori atmosferici, sui quali stava interrogandosi il maestro di Castelfranco negli stessi anni (figg. 293-294). Accanto ai prestiti veneziani contemporanei fu però subito evidente che altre componenti fremono nel dipinto. I tedeschi furono immediatamente chiamati in causa: Berenson si sentì di paragonare la «posa angolosa e insolita» del braccio della fanciulla che sorregge la testa al disegno düreriano dell'Albertina di Vienna (figg. 295-296), ipotizzando che Lotto potesse conoscere tale disegno o un simile prototipo[339]. La stessa posa è riproposta da Dürer anche nel disegno dell'Ashmolean del 1503 con due donne nude (fig. 297). Le assonanze con Dürer si individuano anche nel modo di profilare la fanciulla e nel putto alato, ma il sentimento di una natura folta e lussureggiante, il protagonismo degli alberi, l'atmosfericità dei cieli colorati, la partecipazione della natura alla comprensione del significato del dipinto, creano immediati paragoni con le prime opere riferite alla scuola danubiana, come quelle del giovane Cranach degli anni viennesi eseguite tra il 1502 e il 1503, nelle quali il paesaggio, inteso come natura e cielo, si fa coprotagonista insieme alle figure dell'evento religioso. Come i personaggi nei dipinti di Cranach, in Lotto la figura femminile è il cardine del significato dell'opera e instaura un dialogo con lo spazio circostante. È la partecipazione a uno stesso clima culturale ad accomunare gli esiti di Lotto e Giorgione con le contemporanee rappresentazioni nordiche. La complessa allegoria di difficile decifrazione doveva fungere da coperta per un ritratto e sottende la stessa cultura umanistica che contraddistingue le opere di Giorgione, richiamandosi

[337] Il dipinto fu acquistato da Martin Conway a Milano nel 1887. Si veda la scheda dell'opera in Villa, 2011, pp. 266-269.
[338] La componente veneziana è stata declinata in vario modo: Berenson (1895, pp. 1-3) e Lucco (1980, pp. 33-66) avevano sostenuto un richiamo ad Alvise, Pignatti (1981, p. 95) avvicinò il dipinto ad esiti giorgioneschi.
[339] Berenson, 1895, p. 19.

alla letteratura e alle illustrazioni xilografiche della *Hipnerotomachia Poliphili* di Manuzio[340].

L'altra tavola della National Gallery di Washinton[341], nota come *Allegoria della Virtù e del Vizio*, datata con un'iscrizione sul retro 1 luglio 1505 e nata come coperta per il ritratto, altrettanto nordico, del vescovo Bernardo de' Rossi, è divisa in due da un tronco d'albero spezzato posto al centro della composizione, in modo tale da creare due sezioni verticali, ciascuna caratterizzata da un peculiare paesaggio (fig. 298). A sinistra, dove appare lo stemma del vescovo, il terreno è brullo e si allontana lungo un sentiero inerpicato su un monte la cui vetta scompare tra le nubi verso una luminosità abbagliante, invece sulla destra la vegetazione è rigogliosa e lussureggiante, pur avvolta in una grigia e densa nuvola. La composizione allegorica, visualizzata attraverso il contrasto tra questi due scorci di paesaggio, è stata quindi interpretata come una rappresentazione dell'antitesi dei due modi di condurre la propria vita: il cammino che appare inizialmente più impervio conduce verso la felicità e la pienezza, al invece l'appagamento immediato degli appetiti sensuali procura un'effimera piacevolezza che porta inevitabilmente alla rovina. Questo eccezionale esempio di *Stimmungsbild* veneziano, che coniuga la rappresentazione di un suggestivo paesaggio con l'inserimento di figure di non sempre facile identificazione, si può accostare ai paesaggi dei danubiani. Se, come spesso si è ripetuto, il prototipo per quest'opera è stato offerto dall'incisione di Dürer con *Ercole al Bivio* (fig. 299) che impagina la scena collocando al centro un arbusto rigoglioso che divide in due la composizione, ciò che contraddistingue il dipinto è il trattamento coloristico e materico delle fronde degli alberi. È il modo di far svettare il tronco e di creare quella selva di fronde verdi rialzate dal dorato del riverbero luminoso a determinare il carattere tedesco dell'immagine. Questo modo di stendere il colore, lavorando con una materia pittorica pastosa e dando risalto al fogliame applicando il colore su uno sfondo scuro, è lo stesso che si riconosce in opere come il *Riposo dalla fuga in Egitto* di Cranach (fig. 301) o la *Famiglia del satiro* di Altdorfer (fig. 304). Aikema ha istituito un confronto con un disegno di Budapest raffigurante uno studio di fogliame attribuito a un seguace di Altdorfer tratto dal

[340] Per un'interpretazione del significato del dipinto si veda in particolare Dal Pozzolo, 2008; Binotto, in Villa, 2011, pp. 266-269.
[341] Si vedano la scheda in Brown, 1998, pp. 77-80; scheda in Aikema, Brown, 1999, p. 400; Binotto, in Villa, 2011, p. 260-265.

dipinto di Berlino e l'allegoria lottesca, riconoscendo delle similitudini nella struttura del fogliame e nella resa rapida e brillante della vegetazione[342] (figg. 302-303). Le nuvole che si addensano nel lato destro del dipinto assumono un deciso protagonismo per il significato dell'opera, allo stesso modo della *Crocifissione* di Cranach, nella quale avvicinandosi minacciosamente incrementano il *pathos* e la drammaticità del momento della morte di Cristo (figg. 305-306). Tale partecipazione paesaggistica si coglie in un altro dipinto del pittore tedesco di questi anni, il *San Girolamo* di Vienna, che è stato messo in relazione con l'ambiente umanistico raccolto attorno all'università viennese[343] (fig. 307). Il dipinto sembra essere originariamente appartenuto all'umanista viennese Johannes Cuspinian[344], ritenuto anche il committente dell'opera[345]. Cuspinian era amico di Waldauf von Waldenstein, segretario di Massimiliano, e fece chiamare Conrad Celtis a Vienna. Le vicende di questi umanisti, appartenenti alla *Sodalitas Litteraria Danubiana*, fecero da sfondo all'esecuzione di un dipinto come quello viennese, che raccoglie gli umori e le sollecitazioni culturali contemporanee. La rappresentazione si caratterizza per una vivezza di dettagli e di realismo, atta a rendere più reale e immediata la partecipazione alla penitenza e alla meditazione del santo di fronte alla sofferenza di Cristo. Cranach indugia sui dettagli del corpo del santo così come su quelli del paesaggio. Il dipinto è pieno di significati allegorici che si nascondono nella rappresentazione paesaggistica e nella presenza di particolari animali, come la civetta e il pappagallo. La civetta, presente nella storia dell'arte fin dai bestiari medievali, ricevette una nuova fortuna in area tedesca grazie ai componimenti di Hans Sachs[346]. Il tema del pappagallo, ricorrente nella pittura tedesca in allusione all'immortalità, torna anche nella coppia di ritratti viennesi raffiguranti Cuspinian e la moglie Anna, databili intorno al 1502-1503, forse a indicarel'affinità tra queste due committenze[347]. Il paesaggio diventa strumento per ospitare i significati nascosti che costituiscono una delle chiavi di accesso al vero contenuto del dipinto: la penitenza del santo. I rami degli alberi seguono i movimenti della figura, come l'intuibile canto degli uccelli accompagna la sua supplica. È una natura impervia e spigolosa come la

[342] Aikema, in Aikema, Brown 1999, p. 408; Id., 2001, p. 432.
[343] Per l'interpretazione del dipinto si veda Stadlober, 2006, pp. 164-173.
[344] Schütz, 1972, p. 18 e Ločičnik, 1990, p. 191, citati da Stadlober, 2006, p. 164.
[345] Koepplin, 1973, p. 39; Koepplin, Flak, 1974, p. 123, 173.
[346] I versi sono riportati in Stadlober, 2006, p. 167.
[347] Il significato del dipinto è stato approfondito da Koepplin, 1973.

penitenza, che può essere oscura come i peccati del mondo, o sfavillante della luce della fede[348]. La novità principale del dipinto è il protagonismo degli alberi, raffigurati nella loro massa e nel loro ingombro fisico e simbolico in relazione con l'uomo. Fino a quel momento l'albero era stato relegato in secondo piano all'interno delle composizioni, spesso più piccolo di uomini e animali. Con il XVI secolo acquistò la propria dimensione, svettante e imperante. Questa nuova attenzione al dato naturale spinse a contestualizzare gli elementi anche da un punto di vista topografico, ancorandoli alla realtà. Nello sfondo del *San Girolamo* è quindi possibile riconoscere brani tipici del paesaggio austriaco. Il confronto con l'incisione di Dürer con lo stesso soggetto (fig. 308) dimostra che mentre il maestro di Norimberga aveva incanalato la sua composizione in una forma prospettica, Cranach preferì concedersi maggiore libertà nel conferire massimo dinamismo alla struttura. Nel *Riposo dalla Fuga in Egitto* di Berlino (fig. 301), firmato e datato 1504, regna una natura selvaggia e boscosa[349]. La sacra famiglia si riposa in un paesaggio alpino, sotto un imponente albero alle pendici di una conformazione rocciosa. Cranach fonde insieme la tradizionale raffigurazione della Vergine con il Bambino nel paesaggio con la mistificazione dell'elemento naturale, creando una delle più alte rappresentazioni paesaggistiche nordiche del primo decennio. Egli traslitterò in pittura il *topos* del bosco tedesco selvaggio e magico, il cui significato si carica di valori religiosi cristiani: il *locus amoenus* fatto di ruscelli, grotte e alberi si identifica con il Paradiso. Le due *allegorie* di Washington di Lotto vanno lette avendo in mente questo tipo di realizzazioni tedesche: anche in Lotto gli alberi guadagnano nuovo spazio nella composizione, si avvicinano al primo piano, escono dalla scena, scandiscono l'immagine e ne determinano il significato. Tale componente tedesca si innestò su un sostrato giorgionesco. Nei *Tre Filosofi* di Vienna Giorgione aveva raggiunto la massima partecipazione dell'ambiente al significato del dipinto, portando avanti quanto sperimentato nella *Tempesta*. La critica si è spesa in numerose occasioni per tentare di individuare il soggetto del dipinto[350], il cui significato va cercato non solo nelle differenze di età delle tre figure rappresentate, ma soprattutto nel particolare fondale alle spalle di ciascun personaggio.

[348] Una prima descrizione di questo paesaggio è stata offerta da Baldass, 1923, p. 77.
[349] Per il dipinto si veda Stadlober, 2006, pp. 198-200.
[350] Si rimanda al catalogo della mostra del 2009.

L'introdotto tema del san Girolamo è stato trattato dallo stesso Lotto più volte nel corso della sua carriera. Il primo esempio, del quale sono ignote la provenienza originaria e la destinazione, è la sorprendente versione del Louvre[351] (fig. 309). La lettura della data (1500 o 1506) è di primaria importanza per la storia dell'evoluzione della concezione paesaggistica veneziana[352]. Insieme con il nome dell'artista, essa si trova incisa sulla roccia a destra sopra il libro lasciato aperto dal santo. Se letta come 1506, significa che l'opera fu dipinta a Treviso dove Lotto è documentato dal 10 giugno 1503 al 18 ottobre 1506, realizzata forse per il vescovo Bernardo de' Rossi, suo protettore in quegli anni. Molti dipinti raffiguranti questo santo sono stati individuati negli inventari dei suoi beni nel 1510, 1511 e 1512[353]. I tentativi di mettere in relazione il dipinto con il *Ritratto di donna* di Digione da identificare con la vedova Malaspina morta nel 1502, spingendo quindi a datare entrambi i dipinti prima di questa data, furono rifiutati dalla critica, per la difficoltà di relazionare il tema del san Girolamo a un ritratto femminile, pur riconoscendo la possibilità che si trattasse della coperta di un ritratto[354]. Il dipinto fu sottoposto più volte a indagini scientifiche per cercare di interpretare correttamente l'ultima cifra, purtroppo risultata illeggibile a causa di una ridipintura. In occasione della mostra parigina del 1993 Alessandro Ballarin si convinse, come prima di lui Cortesi Bosco[355], che l'ultima cifra dovesse essere uno zero. Collocare quest'opera all'aprirsi del secolo implica non solo ricostruire una fase giovanile di Lotto *ante* il dipinto di Capodimonte, ma ripensare l'evoluzione paesaggistica a Venezia, facendo di Lotto un singolare precursore della *Tempesta* (1502-1503). Lotto sarebbe stato tra i primi a concepire un moderno paesaggio, nello stesso momento in cui Giorgione stava maturando opere come il *Tramonto* della National Gallery, la *Madonna con il Bambino* dell'Ermitage e la pala di Castelfranco, acquistando una posizione di *primus inter pares*. Il tema del san Girolamo ottenne la

[351] Per il dipinto si vedano in particolare la scheda in Brown, 1998, pp. 88-89; scheda in Aikema, Brown, 1999, p. 272; Fracassi, in Villa, 2011, p. 156.
[352] Parte della critica ha interpretato la data come 1500 (Berenson, 1895; Longhi, 1946; Volpe, in Zampetti, Sgarbi, 1981; Cortesi Bosco, 1992; Ballarin, in Laclotte, 1993), altri come 1506 (Wilde, 1950; Coletti, 1953; Pallucchini, 1953; Mariani Canova, 1975; Pignatti, 1981; Dal Pozzolo, 1993; Humfrey, 1997; Brown, 1998; Heimburger, 1999).
[353] Per la ricostruzione della vicenda critica dell'opera si veda Villa, 2011 e prima ancora il catalogo della mostra parigina, Laclotte, 1993, pp. 274-275.
354 Gli studiosi credono maggiormente alla possibilità di relazionare questo dipinto a un ritratto di umanista.
[355] Cortesi Bosco, 1992, pp. 25-49.

maggiore visibilità a Venezia attraverso due perdute pale d'altare di Giovanni Bellini, che utilizzavano non la tradizionale iconografia del santo vestito da cardinale, ma lo raffiguravano come un penitente eremita[356]. Bellini adottò per una destinazione pubblica un tema che nella devozione privata aveva avuto già molto successo. San Girolamo era uno dei santi più venerati in epoca rinascimentale soprattutto nell'ambiente umanistico, dove era visto non solo come un severo asceta, ma come un letterato di vasta cultura, in quanto autore della prima versione latina della Bibbia. Alla diffusione del tema dovette contribuire anche il dipinto di Antonello (Reggio Calabria, Museo della Magna Grecia) (fig. 310), la cui iconografia innovativa sembra aver trovato riflesso in Cima da Conegliano, nel dipinto con lo stesso soggetto della Pinacoteca di Brera (fig. 311). In entrambe le tavole il crocefisso è collocato sul tronco morto di un albero e la composizione è caratterizzata dagli insoliti massicci rocciosi presenti sullo sfondo, che nel dipinto di Antonello derivavano dagli scabri paesaggi dei dipinti delle Fiandre. Bellini aveva dipinto una tavoletta devozionale con il tema del san Girolamo intorno al 1505 (National Gallery di Washington) (fig. 312). Un confronto con quest'opera, nella quale il santo è posto in primo piano sullo sfondo di un paesaggio sereno e sviluppato in maniera ordinata in lontananza, permette di cogliere le novità della tavola lottesca, che manifesta l'intenzione non di rappresentare un santo, ma l'idea di un paesaggio. Rivoluzionario è il ridimensionamento dei ruoli tra figura e natura: san Girolamo è completamente immerso nel bosco, sovrastato da aspre rocce e da una vegetazione composta di alberi svettanti e altissimi che fuoriescono dalla cornice del dipinto. Arretrato e di piccole dimensioni, perde il ruolo di protagonismo, lasciando spazio alla natura di emergere e invadere la scena. L'ambiente, tra il carsico e l'alpino, è costruito attraverso un vibrante accordo compositivo che lega tra loro tutti gli elementi naturali con delicati equilibri e corrispondenze. Il risultato è un paesaggio drammatizzato, costruito non per piani paralleli e orizzontali, ma tramite diagonali ardite, improvvisi contrasti di scala e interruzioni nella sequenza spaziale. Tale effetto drammatico è enfatizzato dall'incidenza dinamica degli sbattimenti del lume e dal rovesciamento percettivo operato dalla fioritura vegetale alla sommità del quadro, che contrasta con la scabra nudità della roccia. A differenza del dipinto di

[356] Si tratta dei due altari perduti destinati alla chiesa di santa Maria dei Miracoli e di san Cristoforo della Pace. Per queste due opere di Bellini si veda in particolare Humfrey(c), 1991, pp. 109-117.

Bellini e della tradizione lagunare, la caverna non è rappresentata come uno spazio chiuso e delimitato, riconoscibile nella composizione, ma l'intero ambiente funge da caverna, bagnata da una luce quasi mistica[357]. Il santo è parte integrante della scena, come ha scritto Dal Pozzolo, «roccia tra le rocce» che «si macera in una penitenza dura ed estenuante»[358]. Questa precisa articolazione compositiva va confrontata con le stampe di Dürer, con la già citata incisione a bulino databile intorno al 1496 (fig. 313), nella quale il segno duro e tagliente e lo studio accurato delle conformazioni rocciose rimanda agli acquerelli di paesaggio[359]. Il bulino düreriano deve aver ispirato Lotto per le rocce e per quell'idea di entrare nella scena superando gli elementi naturali posti in primo piano. Il tronco d'albero sulla sinistra dell'incisione è magistralmente trasformato in quella conformazione rocciosa sovrastata da un albero, che l'occhio dell'osservatore deve inevitabilmente superare per inoltrarsi nella radura che ospita il santo. Tale articolazione dello spazio suggerisce il luogo nascosto ed eremitico all'interno del quale il santo svolge la propria penitenza. Lotto non si limita a una derivazione di motivi, ma comprende il senso più profondo della partecipazione paesaggistica alla raffigurazione sacra o allegorica, una strada che si stava percorrendo sia al Nord sia al Sud, rispettivamente con Dürer e i danubiani in Germania, con Giorgione a Venezia. Il dipinto di Lotto restituisce la concezione di una natura capace di soverchiare l'uomo, quasi un'anticipazione del *San Giorgio* di Monaco, cui Altdorfer giungerà solo nel 1510. Il successo dell'incisione düreriana è confermato in Italia dalla copia in controparte eseguita da Giovanni Antonio da Brescia, databile intorno al 1505[360] e dall'interpretazione offerta da Hans Baldung Grien nel 1511 (fig. 315), nella quale dimostra di aver compreso la novità del maestro di porre in primo piano degli elementi naturali che celano il luogo occupato dal santo.

In conformità a queste osservazioni, anche laddove si credesse alla data 1506, l'eccezionalità del dipinto non ne verrebbe ridimensionata. Tale datazione è quella privilegiata dalla critica recente e proposta nell'ultimo catalogo della mostra lottesca delle Scuderie del Quirinale, che considera l'opera troppo matura per trasformarla nel

[357] Martin, in Aikema, Brown, 1999, pp. 272.
[358] Dal Pozzolo, 1993, p. 38.
[359] Il confronto con il bulino düreriano è proposto da Pignatti, 1981; Humfrey, 1997; Brown, 1998; Fracassi, in Villa, 2011).
[360] Boorsch, 1992.

primo pezzo noto del catalogo dell'artista, prima dell'ancora fortemente belliniana tavola di Capodimonte[361]. Datare in questo momento la tavoletta del Louvre significa chiamare in causa la pala di Asolo[362]. Firmata «LAVRENT LOTVS /IVNIOR M.D.VI.» nel cartiglio posto in basso al centro della rappresentazione, costituisce una delle certezze della produzione pittorica dell'artista (fig. 316). Si tratta dell'ultima opera pubblica della giovinezza veneta, licenziata alla vigilia della partenza verso le Marche. L'Apparizione della Vergine si svolge all'aperto: frontale e ieratica racchiusa in una mandorla da nubi vaporose e sorretta da quattro putti, si offre alla contemplazione dei santi Antonio Abate e Ludovico di Tolosa sullo sfondo di un paesaggio che digrada rapidamente verso l'orizzonte. Secondo Dal Pozzolo, che la confronta come da consuetudine critica con la pala di Giovanni Bellini in san Pietro Martire a Murano, il soggetto può essere interpretato anche come un'immacolata concezione[363]. Quest'opera è un testo molto difficile nella storia di Lorenzo Lotto, di dirompente modernità per l'invenzione compositiva che supera la tradizione. Già Longhi ne aveva individuato la potente novità: «[…] nell'*Assunta* di Asolo, in contrappunto nuovo nei due santi sul paese freddo ed umido, nella luce bassa come tristemente annuvolata, la testa del san Basilio in uno scorcio arrotato e le ciglia incollate dal pianto, sono cose di un mondo nuovo»[364]. La mostra del 2011 ha ricostruito le complicate vicende riguardanti la committenza e l'originaria collocazione, non ancora del tutto chiarite. La commissione della scuola dei Battuti è sembrata la più convincente per spiegarne le implicazioni iconografiche. Dal Pozzolo aveva però messo in relazione il dipinto con la presenza in loco della regina Caterina Cornaro, che aveva scelto Asolo come sede del suo esilio dopo aver rinunciato alla corona di Cipro nel 1489. In questo modo si tratterebbe di una doppia committenza, pubblica e privata. Il confronto più immediato con la cultura nordica si individua nella veduta a volo d'uccello del paesaggio, accostata più volte all'incisione cosiddetta *Grande Fortuna* di Dürer (figg. 317-318). La morfologia del paesaggio, l'inserimento di caseggiati, alberi e conformazioni rocciose è un evidente prestito del linguaggio del maestro di Norimberga, allo stesso modo dei tagli dei panneggi e del colore argenteo. In questo

[361] Fracassi, in Villa, 2011, pp. 156-157.
[362] L'opera è stata esposta in occasione della mostra del 2011 e ha subito un intervento di restauro. Si vedano Villa, 2011, p. 98; Poldi, Villa, 2011, pp. 38-59. Si veda anche Dal Pozzolo, 1995.
[363] Dal Pozzolo, 1990, pp. 89-110; Id., 1995, pp. 20-28, 89-96.
[364] Longhi, 1946, p. 18.

dipinto Lotto dimostra la personale adesione alla lezione düreriana che gli permette progressivamente di emanciparsi da Bellini, Cima e dai contemporanei veneziani. Il linguaggio del maestro di Norimberga è assimilato in modo magistrale nel caso del paesaggio, inteso come nuovo strumento per indagare la natura. Sebbene non ci sia una citazione puntuale dalle stampe di Dürer, gli elementi che lo compongono derivano tipologicamente dalle sue stampe. Gli alberi, inoltre, sono facilmente riconoscibili nelle loro specie, e ogni elemento è descritto con una precisa minuzia di particolari. Lotto rielaborò dalle stampe la visione complessiva di un paesaggio che si estende in lontananza rivelando una straordinaria capacità di scansione spaziale nella prospettiva leggermente rialzata e nell'articolazione del controluce. Nella scheda di catalogo Villa parla di «toni freddi e smaltati di danubiana memoria». Negli stessi anni Cranach e Altdorfer stavano licenziando i loro primi dipinti, ma se nel caso delle *Allegorie* di Washington un paragone si può fare anche con le opere di questi artisti tedeschi, nel caso della pala di Asolo il principale punto di riferimento sembra essere Dürer. L'accostamento al *San Girolamo* ostenta notevoli affinità nelle conformazioni rocciose e nella tipologia degli elementi naturali (figg. 319-320). Il paesaggio della pala si presenta però come un maturo sfondato paesistico, basso in profondità e che si allontana all'orizzonte, talmente predominante nella composizione da spingere Chastel a definire l'opera una "pala paesaggistica"[365]. Qualcosa si simile si scorge nell'illustrazione ad acquerello che Dürer fece nell'edizione appartenuta a Pirckheimer degli *Idilli* di Teocrito (figg. 321-322), stampata da Manuzio nel 1496[366]. La rappresentazione düreriana è un evocativo paesaggio esteso in lontananza risuonante per la musica delle due figure, in tema con l'intonazione bucolica del testo e con l'elegante composizione della pagina a cura di Manuzio.

L'opera di Asolo fu un grande impegno pubblico, l'artista si sforzò al rinnovamento, a fronte delle stampe tedesche e della *Festa del Rosario* collocata in san Bartolomeo. Questi anni sono stati definiti da Pignatti il "momento düeriano di Lotto", perchè l'adesione si manifesta nella maniera più intensa[367]. Nelle prime fonti trevigiane l'artista è definito pittore "celeberrimus", di conseguenza la critica ha ipotizzato

[365] Chastel, 1993, p. 230.
[366] Anzelewesky, 1980, fig. 75, 87. Si veda anche Rosenthal, 1928, pp. 1-54.
[367] Pignatti, 1981, p. 195.

l'esistenza di una produzione più ampia rispetto al solo dipinto di Capodimonte, e che al momento dell'esecuzione della pala di Asolo avesse già raggiunto una certa fama, pur dichiarandosi ancora "junior". La pala è stata definita dalla critica il punto di arrivo del periodo trevigiano-veneziano del giovane, giudicata da Venturi «quasi libera dai vincoli dell'educazione artistica». Un'opera che di conseguenza può essere inquadrata in senso più moderno e maturo rispetto al *San Girolamo*, che soprattutto nella figura del santo trattiene ancora qualcosa di belliniano, ormai lasciato alle spalle all'altezza del 1506. Il confronto con le figure delle allegorie del 1505 denuncia l'anteriorità del piccolo dipinto parigino (figg. 323-324), allo stesso modo dell'accostamento al brano di paesaggio della tavola di Capodimonte, che si svela più maturo e moderno (figg. 325-326). Il piccolo dipinto del Louvre era un'opera privata, voluta da un committente colto ed erudito quale coperta per il proprio ritratto. Libero dagli obblighi di una commissione pubblica, Lotto ha messo in scena una soluzione compositiva libera da schemi prefissati, riflesso di uno specifico sostrato culturale, la cui genesi può anche essere riferita all'aprirsi del secolo, agli inizi della carriera di un giovane eclettico e sperimentatore. Egli reagì alle sollecitazioni paesaggistiche con una soluzione ardita, che poi avrebbe abbandonato: nelle successive rappresentazioni del tema, pur mantenendo una forte carica espressiva, i ruoli tra figura e paesaggio si ridimensionarono nuovamente a favore della prima, come nell'esemplare romano del 1509[368] (fig. 327). Un elemento importante da considerare nell'analisi dell'opera è il suggestivo e caldo tramonto la cui luce riverbera su tutte le cose, una riflessione sugli effetti di luce naturale che stava compiendo anche Giorgione nel momento di trapasso di secolo, nella *Natività* di Washington e nel *Tramonto* di Londra, nelle quali studia rispettivamente gli effetti del sorgere e del calar del sole (figg. 329-331). A monte di questi ragionamenti si collocano ancora una volta gli acquerelli di paesaggio di Dürer, attenti a cogliere un preciso istante della mutabilità dell'atmosfera e, rimanendo nel tema del san Girolamo, il dipinto della National Gallery del 1497 circa[369] (fig. 333). Per il maestro tedesco, la penitenza eremitica di San Girolamo si trasforma in un pretesto per sperimentare in pittura la rappresentazione paesaggistica degli acquerelli. Stadlober ha dimostrato quanto le scelte compositive di questo momento dipendano

[368] Si veda Fracassi, in Villa, 2011, p. 160.
[369] Carrit, 1957, pp. 363-367; Anzelewsky, 1991, I, pp. 127-129.

dai testi sacri e letterari, a confermare una volta in più il legame tra la rappresentazione e il contesto culturale[370]. Rifacendosi alla tradizionale descrizione desunta dalla *Legenda Aurea* sul luogo nel quale il santo svolse il suo eremitaggio, l'artista ricavò l'immagine apocalittica di una natura selvaggia e incontaminata, unita all'ideale *locus amoenus*. In questo modo si comprende l'opposizione tra il violento rosso del tramonto che illumina le aride rocce e il brano di paesaggio in primo piano con gli animali e le specie vegetali che evocano il Paradiso Terrestre. Il dipinto è un *Gesamtbild*, una perfetta fusione tra uomo e natura. Per Carrit quest'opera va intesa come la prima vera interpretazione tedesca del tema del san Girolamo, che aprirà la strada alle successive varianti, compresa quella di Lucas Cranach[371]. Per la realizzazione del dipinto l'artista si appoggiò su quanto maturato durante il soggiorno italiano, durante il quale ebbe forse la possibilità di visionare qualche esemplare belliniano, e sugli studi di paesaggio e di animali, conferendo al tema la stessa interpretazione sperimentata per la Vergine con il Bambino nel paesaggio. Il retro del dipinto, inoltre, presenta la raffigurazione di quella che sembra essere una meteora o una cometa: una sfera luminosa gialla circondata da un bagliore rosso intenso (fig. 336). Dürer si stava interessando ai fenomeni atmosferici naturali, incuriosito e attratto dallo spettacolare colorismo. Cercando di collocare la tavoletta del Louvre nella carriera lottesca, va anche ricordato che la già citata allegoria di Washington cosiddetta *Sogno di Fanciulla* ha avuto una datazione controversa. La data 1505 fu accettata solo dopo aver spostato il *San Girolamo* al 1506. La critica leggeva nella tavoletta americana una minore riuscita formale rispetto a quest'ultimo dipinto, costringendo a ritenerla un pezzo ancora più antico e quindi di anticiparla agli anni 1498-1500[372]. Dopo la nuova datazione del dipinto del Louvre la critica si convinse dell'affinità stilistica e concettuale con l'altra allegoria datata luglio 1505. Osservando le due tavole americane a fronte del *San Girolamo*, si può esprimere l'opinione che in esse si respira un'aria più danubiana rispetto al dipinto del Louvre, principalmente ispirato a Dürer. Le *Allegorie* si avvicinano maggiormente agli esiti che a metà del primo decennio raggiunsero anche Cranach e Altdorfer. Il *San Girolamo* è invece la prima esecuzione in risposta alla comprensione di come il paesaggio possa invadere la

[370] Stadlober, 2006, pp. 90-91.
[371] Carrit, 1957.
[372] La data fu proposta da Berenson (1985) e ripresa anche da Longhi, 1946.

composizione, esasperando i risultati formali delle incisioni di Dürer. Il disegno è spigoloso, più netto rispetto alle *Allegorie*, che presuppongono le ricerche giorgionesche sulla luce e sul colore della *Tempesta*.

Lorenzo Lotto condivise con il maestro di Castelfranco l'attrazione per paesaggi scossi da fenomeni atmosferici, nei quali il dato meteorologico consentì alla pittura di celebrarsi come arte imitativa. La *Tempesta*, il quadro di paesaggio per eccellenza che rompe con il passato per «das neue Sinn für das organische Wachtum»[373], e prima ancora il *Tramonto*, sono il modo attraverso il quale Giorgione riuscì a far vivere in pittura gli elementi. Acqua, terra, aria, fuoco sono coprotagonisti nei dipinti dell'artista, che fissa in immagini momenti e atmosfere, come il cielo squarciato dal fulmine. Con il tramite della pittura nordica erano stati introdotti a Venezia paesaggi con incendi misteriosi. Ben noti tra i collezionisti erano i dipinti di Bosch e di Patinir, caratterizzati da una natura selvaggia e disabitata, ricca di speroni di roccia e inquietanti alberi. Le fonti attestano che Giorgione e la sua cerchia si cimentarono nella realizzazione di questi soggetti, sviluppati poi soprattutto dal secondo decennio del secolo. Si deve credere che fosse il marcato realismo della rappresentazione di questi fenomeni a stuzzicare la curiosità dei veneziani. L'affermazione di un genere paesaggistico fatto di tramonti sensazionali e cieli drammaticamente espressivi passò dunque attraverso la conoscenza del mondo fantastico e grottesco evocato da Bosch. Giorgione fu uno dei primi a subire il suo fascino[374] e non va escluso che gli artisti del suo gruppo avessero accesso alla collezione Grimani[375]. Anche Dürer si cimentò in queste rappresentazioni, tanto da ricevere le lodi da Erasmo per la sua bravura a riprodurre il fuoco, un raggio di luce, il tuono e i fulmini[376]. Erasmo usò un *topos* letterario classico, lo stesso che Castiglione nel *Cortegiano* adottò per alludere all'abilità di Giorgione di rendere il luccichio delle armi, l'oscurità della notte, il fulgore del fulmine. I due artisti si fronteggiarono in pittura come sul piano letterario, entrambi operando sullo sfondo della cultura

[373] Hetzer, 1929, p. 107.
[374] Suida, 1954; Slatkes, 1975; Ballarin, 1979, pp. 227-252.
[375] I tre complessi di Bosch oggi a Palazzo Ducale, il trittico di santa Giulia, il trittico degli Eremiti e le quattro *Visioni* appartenute alla collezione Grimani, secondo Ballarin (1979, pp. 227-252) furono realizzate direttamente a Venezia dall'artista intorno al 1495, causando una potente interferenza con il corso della pittura lagunare. I dipinti sono stati recentemente esposti a Palazzo Grimani (Sgarbi, 2010).
[376] Erasmo, *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, 1547.

umanistica veneziana e tedesca. I paesaggi di Giorgione, che si caratterizzano per quello spettacolo di natura dove lo spazio si gradua dolcemente in profondità attraverso le modulazioni di luce e ombra, conducendo lo sguardo in lontananza, mantengono l'eco della sua formazione sulle incisioni *spätgothik*, pervase da un risvolto misterioso e sempre inquietante che si cela dietro la raffigurazione paesaggistica. Gli incisori nordici sono i primi a comprendere che la natura, nella sua bellezza e grandezza che si offre alla contemplazione, allo stesso tempo cela forze misteriose e malvage. Con Giorgione e Lorenzo Lotto i cieli limpidi di Giovanni Bellini e Cima da Conegliano iniziarono a coprirsi di nuvole minacciose. Questi cieli, allo stesso modo di quelli di Cranach e dei suoi conterranei, furono annuncio e riflesso di quei drammatici cambiamenti che investirono tutta Europa, senza tralasciare Venezia, nel corso del XVI secolo.

Studiare i fenomeni naturali significò studiare quelli luministici, così come il passaggio dal giorno alla notte. I notturni, con la perduta notte attribuita a Giorgione[377], entrarono della pittura veneziana. La suggestione derivò da Bosch: in opere come l'*Inferno* appartenuto al cardinale Grimani (fig. 337), il cielo sembra esplodere per il riverbero del calore pulsante delle fiamme. Il fondale si incendia creando un controluce che getta nell'oscurità il primo piano. La materia di Bosch, stesa a punta di pennello, trasuda di luce. In area tedesca fu Albrecht Altdorfer, suggestionato dalla tecnica del disegno a chiaroscuro, a specializzarsi in questo genere, del quale fornì un precoce esempio nella *Natività* del 1507 della Kunsthalle di Brema (fig. 338). L'opera, dai complessi significati teologici, si caratterizza per gli spettacolari effetti luministici: il vibrare nervoso della luce dovuto alla lumeggiatura di bianco, il riverbero che risplende sulle rovine durante la notte, l'affaccendarsi degli angeli, creano un effetto di grande intimità.

[377] Il misterioso dipinto raffigurante la notte è citato dal referente veneziano di Isabella d'Este in una delle sue lettere del 1510, la stessa che dette notizia della morte di Giorgione.

5.4.2 IL RITRATTO

La sviluppo del ritratto come forma autonoma ebbe luogo simultaneamente nel Nord e nel Sud Europa dalla metà del XV secolo[378]. La tradizione ritrattistica veneziana visse una nuova stagione dopo l'introduzione della tipologia del ritratto di tre quarti, con o senza parapetto e fondo scuro, attraverso la circolazione dei dipinti di Antonello da Messina e dei fiamminghi come Memling. I ritratti di Antonello, caratterizzati per l'attenzione all'illuminazione che marcava i particolari fisiognomici messi in risalto da sfondi scuri appresa dall'arte neerlandese, furono indispensabili per lo sviluppo della ritrattistica lagunare capeggiata da Giovanni Bellini fino all'avvento del ritratto moderno giorgionesco[379]. Parallelamente, in area tedesca fu Dürer il primo artista a trasformare il ritratto in un nuovo genere, conferendogli un valore di autocelebrazione e individualità. Interessandosi al problema fin dai primi *Wanderjahre*, non soltanto aveva fornito più di un esempio di autoritratto, ma si era dedicato allo studio dei volti e delle espressioni, in aperto dialogo con Leonardo. Entrambi erano alla ricerca della rappresentazione dell'anima attraverso le fattezze del corpo[380]. Dürer reinterpretò il ritratto fiammingo di tre quarti aumentando lo spazio concesso alla figura della quale è mostrato tutto il busto, con grande protagonismo delle mani, e introdusse forti componenti psicologiche funzionali a trasmettere l'identità dell'effigiato. Il principale contatto tra la ritrattistica veneziana e quella tedesca si giocò sullo sfondo del secondo viaggio di Dürer in Italia. I ritratti del tedesco facilmente accessibili a chiunque si trovavano sull'altare della confraternita dei tedeschi nella chiesa di san Bartolomeo. La *Festa del Rosario* conteneva per prima cosa l'autocelebrazione dell'artista sotto forma di autoritratto: Dürer si è rappresentato con indosso una lussuosa veste in velluto con il

[378] Per lo studio dell'evoluzione del ritratto si rimanda in particolare a Burckhardt, 1898, ed. 1994, pp. 161-324; Pope, Hennesy, 1966; Garas, 1981; Campbell, 1990; Dülberg, 1990; Fossi, 1996; Pignatti, 1996; Burke, 1999; Goffen, 1999; Falomir 2008.

[379] Vasari attribuì il merito a Giovanni Bellini per aver introdotto la ritrattistica a Venezia: «[…] e perchì [Bellini] si era dato a far ritratti di naturale, introdusse usanza in quella città, che chi era in qualche grado si faceva o da lui o da altri ritrarre; onde in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti, e in molte de' gentiluomini si veggiono gl'avi e'padri loro insino in quarta generazione, et in alcune più nobili molto più oltre: usanza certo che è stata sempre lodevolissima eziandio appresso gl'antichi. E chi non sente infinito piacere e contento, oltre l'orrevollezza et ornamento che fanno, in vedere l'immagini de'suoi maggiori, e massimamente se per i governi delle republiche, per opere egregie fatte in guerra et in pace, se per lettere o per altra notabile e segnalata virtù sono stati chiari et illustri?» (Vasari-Milanesi, 1568, III, pp. 168-169).

[380] Campbell, 1990, p. 27.

collo di pelliccia, i lunghi ricci capelli che ricadono liberi sulle spalle, in mano la firma dell'opera. La fama degli autoritratti di Dürer in Italia è attestata dalle fonti, e l'artista tra il 1493 e il 1500 aveva dato alla luce già ben tre suoi autoritratti (Parigi, Madrid, Monaco di Baviera)[381]. Il valore memoriale che Dürer attribuiva alla rappresentazione della propria immagine spiega lo scambio della propria effige con Raffaello. Il perduto ritratto a guazzo inviato all'artista italiano[382] era un acquerello dipinto su una tela molto sottile, secondo quanto riportato da Vasari. Insieme a Dürer, nella pala di san Bartolomeo sono ritratti numerosissimi altri contemporanei, all'epoca immediatamente riconoscibili ai frequentatori della chiesa, presentati con epidermico realismo. Conformandosi alla tradizione veneziana Dürrer inserì il ritratto in un dipinto di carattere narrativo, attualizzando l'avvenimento religioso ritraendo gli esponenti della confraternita del Rosario e perpetuandone la memoria. Quando nel 1506 dipinse la pala per i tedeschi, la tradizione ritrattistica veneziana aveva già percorso la propria evoluzione dai solidi e realistici ritratti a mezzo busto di Antonello da Messina e Giovanni Bellini originati dall'incontro con la pittura fiamminga, al ritratto cortigiano, stilnovista e neoplatonico del Giorgione degli anni 1500-1503[383]. Questo capitolo giorgionesco si era aperto dopo il passaggio di Leonardo a Venezia, spingendo l'artista di Castelfranco ad abbandonare il piccolo quadro devozionale per rivelarsi un grande ritrattista specializzato «nelle mezze figure, raccolte attorno a uno spartito di musica, agli strumenti del sapere umanistico, ai simboli del nuovo verbo neoplatonico, oppure sole con la propria vita interiore»[384]. Nei dipinti di qugli anni, aventi come sfondo la cultura asolana di Pietro Bembo, l'artista portò avanti le ricerche sulla luce e sull'ombra ponendosi, come per la pala di Castelfranco, il problema dell'imitazione del magistero tecnico degli antichi, anche come risposta alle contemporanee sollecitazioni neoplatoniche ficiniane. Giorgione ebbe modo di cimentarsi nell'autoritratto, noto principalmente attraverso l'incisione di Wenceslaus Hollar che ne restituisce l'immagine completa[385], a conferma che lui stava riflettendo a inizio secolo sul valore

[381] Per Dürer e l'autoritratto si veda in particolare Koerner, 1993. Per la ritrattistica düreriana si veda anche Strieder, 1974, pp. 45-56. Schütz(b), 2011, pp. 79-84.
[382] Di questo ritratto si trova testimonianza in Vasari-Milanesi, 1568, IV, pp. 189-190; Sandrart, 1675, I, Parte II, Libro II, pp. 97, 224. Si veda: Anzelewsky, 1991 I, pp. 229-230 con bibliografia precedente; Koerner, 1993, pp. 95-96; Quednau, 1983, pp. 129-137, 155-171.
[383] Ballarin, 1979, pp. 227-252.
[384] *Ivi*, p. 229.
[385] Cocchiara, in dal Pozzolo, Puppi, 2009, pp. 403-404.

memoriale dell'immagine pittorica e sull'autoaffermazione dell'artista[386]. Pur costatando che i ritratti della *Festa del Rosario* costituirono l'esempio più immediato per gli artisti veneziani, una crescita improvvisa della temperatura culturale della ritrattistica alla luce dell'arte tedesca si manifestò già dal 1505. In questa data Giovanni Bellini sembrava aggiornarsi non solo a Giorgione, ma anche a Dürer. Nella pala di Birmingham le sensitive e vivide mani del donatore denunciano un soprassalto di realismo, da mettere in relazione all'arrivo del pittore in laguna. Sono soprattutto i dipinti di Lotto dello stesso anno a tradire la conoscenza della ritrattistica del tedesco, costringendo a suggerire un precoce arrivo di Dürer in laguna nel corso dell'anno 1505, prima dell'inizio di luglio, ipotizzando un tempestivo contatto tra i due[387]. Berenson aveva colto la capacità di Lotto di «portare alla luce la vita interiore sul volto», essendo un «pittore psicologico». Il *ritratto del Vescovo Bernardo de' Rossi* (Napoli Museo di Capodimonte)[388] del 1505 (fig. 339), per l'intensità espressiva e il meticoloso realismo richiama alla memoria alcuni ritratti düreriani degli anni '90, come il *ritratto di Oswolt Krel* di Monaco del 1499 (fig. 340) e l'*Autoritratto* del Prado del 1498 (fig. 341) e David Alan Brown riteneva fortuite queste somiglianze, perché sosteneva che Lotto non avesse avuto modo di vedere questi quadri e che le incisioni di ritratto di Dürer risalivano a un periodo più avanzato della sua carriera[389]. Brown sembra però aver dimenticato non solo la produzione di studi di Dürer su carta realizzati soprattutto intorno al 1503, ma anche l'esecuzione di veri e propri dipinti di ritratto tra il 1505 e il 1506 nominati nelle lettere inviate a Pirckheimer[390]. Il dipinto di Capodimonte possiede un piglio realistico e una forza tale da rendere difficile una sua comprensione lontano dagli esempi cui Dürer ha abituato. La costruzione dell'immagine, con la tenda verde alle spalle, costringe il riguardante a concentrarsi sul protagonista, scolpito nelle sue caratteristiche e minute accidentalità, rilevate da una luce radente, netta e metallica. Lotto sfidò la ritrattistica veneziana contemporanea,

[386] Ballarin, 1979, p. 243, nota 25.
[387] Come si è visto nel capitolo 4, le date esatte del suo soggiorno in laguna non sono note. L'artista potrebbe essersi allontanato da Norimberga all'inizio dei primi focolai di peste, già al culmine nel mese di luglio.
[388] Per il ritratto si veda Brown, 1998, pp. 74-75; scheda in Aikema, Brown, 1999, p. 190; Dezuanni in Villa, 2011, p. 206.
[389] Brown, 1998, p. 74. Lo studioso rifiuta ogni interferenza düreriana a queste date, preferendo inserire i ritratti lotteschi all'interno della tradizione veneta di Bellini e Vivarini, derivata da Antonello. Da questi esempi Lotto apprende l'interesse per le espressioni e il piglio autorevole degli effigiati.
[390] Per i ritratti di Dürer si veda il capitolo 5.

facendo assumere al suo effigiato un atteggiamento psicologico provocatorio, instabile, pronto da un momento all'altro all'azione: il vescovo non soltanto ci guarda, ma reagisce alla nostra presenza. A differenza del *ritratto del doge Leonardo Loredan* (Venezia, Gallerie dell'Accademia (fig. 343), Lotto non indugiò nell'esprimere la dignità sociale e l'autorevolezza del vescovo, privilegiando la sua condizione interiore. L'aggiornamento su Giorgione, che spiega la complessità emozionale e simbolica del ritratto, da solo non getta sufficiente luce sulla genesi del dipinto. Alessandro Ballarin pertanto suggerisce che Lotto potrebbe essere stato uno dei primi artisti a lasciarsi sedurre dai ritratti di Dürer, fornendone un'immediata risposta già nel luglio del 1505, supponendo di conseguenza un precoce arrivo del tedesco in laguna. Per il giovane e curioso Lotto Dürer si rivelò un grandissimo maestro, in sintonia con il suo temperamento eccentrico e anticonformista. La conoscenza della ritrattistica düreriana si aggiunse all'assimilazione del Dürer grafico già intrapresa da Lotto, permettendogli di maturare un proprio stile. Sugli esempi düreriani, il ritratto napoletano perde ogni tentativo di astrazione e idealizzata monumentalità. L'aggressività espressiva, gli occhi indagatori e pregni di significati, la bocca pronta a parlare, il gesto della mano che stringe il rotolo di carta, così vicina all'Oswolt Krel e a quanto farà il maestro tedesco nello studio di architetto della *Festa del Rosario,* sono quegli elementi che alludono maggiormente a Dürer. Anche il modo di realizzare le mani, come suggeriva Pignatti[391], usando una tecnica a chiaroscuro a linee parallele, è estremamente affine. Lo studioso rintracciava una somiglianza nella tecnica pittorica di entrambi gli artisti che «costruiscono la figura in termini di chiaroscuro; il tratteggio è ben visibile sotto il colore del Lotto che prima modella e poi colorisce, con tecnica estremamente lontana dal modo di dipingere di un Giorgione o di un Tiziano, così come di un Bellini o di un Carpaccio»[392]. Il confronto va dunque istituito con i ritratti düreriani, che trovarono un'eco anche nell'opera degli allievi a Norimberga. Il *ritratto d'uomo* di Varsavia (fig. 344), avente in passato un'attribuzione a Dürer, è stato infine giustamente ricondotto alla mano di Hans Schäufelein[393]. Databile intorno al 1505-1506, raffigura un giovane a mezzo busto su sfondo verde. I lineamenti sono modellati con attenzione: i profili del viso, il mento accentuato, gli occhi tondi. L'incidenza della luce e il gioco di ombre

[391] Pignatti, 1973, p. 271, nota 46; Id, 1981, pp. 93-97.
[392] Pignatti, 1981, p. 94.
[393] Per questo artista si veda Metzger, 2002; Schütz(b), 2011, pp. 93-95.

intensificano l'effetto descrittivo del volto e dell'espressione. L'attribuzione a Schäuflein è la più corretta, rispetto ai ritratti di Dürer questo dipinto manca della profondità spaziale e della comprensione esatta della prospettiva che il maestro apprende dalla cultura figurativa veneziana. La pennellata è meno sfumata, più nitida e pulita rispetto ai dipinti eseguiti a Venezia, pervasi da un'atmosfera che sfuma i contorni pur scolpendoli nella luce. Questo ritratto documenta quale fosse la strada intrapresa dal ritratto nordico sulle orme di Dürer, che privilegiava gli sfondi colorati e il taglio a mezzo busto, abbandonando le sperimentazioni di Cranach che aveva inserito i suoi effigiati all'aperto, reinterpretando i modelli fiamminghi. Tra il 1502 e il 1503 aveva ritratto i coniugi Cuspinian su uno sfondo paesistico (figg. 348-349), richiamandosi a opere di Dürer più antiche come i ritratti di Hans, Felicitas e Elsbeth Tucher (Weimar, Kunstsammlungen; Kassel, Hessisches Landesmuseum) (figg. 345-347). La coppia siede in primo piano sullo sfondo avvolgente di un paesaggio montano e boscoso, una natura incolta e quasi selvaggia. Solo dal 1509 approderà all'utilizzo dello sfondo neutro, realizzando il dittico raffigurante Johann der Beständige e il figlio di sei anni Johann Friedrich (Londra, National Gallery), concentrando l'attenzione principalmente sui dettagli dell'abito. Nello stesso anno dipinse il ritratto di Christoph Scheurl (fig. 350), diventato professore presso l'università di Wittenberg. Le iscrizioni latine in lettere d'oro intensificano i valori morali e intellettuali che l'effige deve veicolare. Scheurl nello stesso anno di esecuzione del ritratto aveva scritto una lettera a Cranach in occasione del suo rientro dai Paesi Bassi, lodandone le capacità artistiche e la bravura per averlo ritratto dal naturale rendendolo così somigliante alla realtà[394].

A queste date in campo incisorio non era ancora così diffuso il genere del ritratto, destinato a imporsi nei decenni successivi diventando il principale strumento di propaganda politica. Un precoce esempio incisorio è costituito dalla xilografia di Hans Burgkmair raffigurante Celtis (fig 351), realizzata come epitaffio in sua memoria nel 1506. La conoscenza della ritrattistica d'oltralpe avvenne quindi a Venezia principalmente tramite i ritratti che Dürer portò con sé ed eseguì in laguna. Un acerbo sentore nordico si coglie anche nella complessa pala di santa Cristina (figg. 352-354), della quale si conosce il termine post quem del 29 aprile 1504, e il termine ante quem

[394] Hoppe-Harnoncourt, 2011, pp. 114-115.

del 4 maggio 1506[395]. La modernità dell'opera è tutta da attribuire alla luce, che Longhi aveva definito precaravaggesca, mentre Venturi vi riconosceva l'opposizione alla pittura tonale di Giorgione, dalla quale si distaccava svolgendo le forme in una densità di strutture cristalline, sfaccettate da una luminosità rarefatta. La luce tagliente esalta invece di fondere le volumetrie, coadiuvata da una grana cromatica fredda e squillante che accentua la tensione comunicativa tra i protagonisti. Questo dipinto, insieme con l'*Annunciazione* del Meschio di Previtali, è una prova luministica eccezionale nella storia della pittura veneziana e tradisce un profondo sentire lombardo. La pala è una sintesi delle due anime della sua formazione, quella lombarda, qui particolarmente prevalente, e quella tedeschizzante, che a partire da questo momento sarà sempre più forte. Impossibile non riconoscere nelle teste i primi tentativi di confrontarsi con un ritratto più reale e meno idealizzato, e in quelle mani gonfie e pesanti del Cristo nella cimasa, con il corpo che scivola in avanti, così pregno di cultura lombarda e talmente violento nel realismo da chiamare in causa le raffigurazioni crude delle Passioni tedesche. Il passo successivo fu compiuto da Lotto nella già introdotta pala di Asolo, nel volto fisiognomicamente caratterizzato della Vergine, un vero e proprio ritratto femminile, paragonabile ai volti di donna realizzati da Dürer a Venezia, come la testa di giovane nel disegno dell'Albertina e quello della Vergine del dipinto di Berlino (figg. 355-357). Nel 1506 l'adesione a Dürer è ormai completa, i due artisti devono essersi in qualche modo incontrati a Venezia, e a questo momento si fa riferire il *Busto di donna* di Digione (fig. 358), uno dei pochi ritratti femminili di quegli anni. Gustavo Frizzoni fu il primo ad attribuire al pittore il ritratto[396], di cui non è ancora stata svelata in maniera convincente l'identità[397]. Lotto usa una limitata gamma cromatica per la raffigurazione dell'austera figura stagliata su un tendaggio verde. La luce, proveniente da sinistra, illuminando il volto lo fa emergere dallo sfondo disegnando l'ombra sul lato destro. La tradizionale attribuzione a Holbein denuncia la peculiarità principale del dipinto nella caratterizzazione impietosamente franca della donna. Lotto non nasconde la mancanza di avvenenza

[395] Il 29 aprile 1504 è la data del testamento di Franchino de Geromei da Novara, rettore di santa Cristina. Al 5 maggio 1506 data la prima diatriba del tribunale ecclesiastico di Treviso. Si veda Villa, 2011, pp. 94-96; Villa, Bozzetto 2011.
[396] Frizzoni, 1906, pp. 186-189. La paternità lottesca è stata sostanzialmente accettata, fatta eccezione di Longhi che lo attribuiva a Jacopo del Barbari.
[397] Brown, 1998, pp. 81-83.

dell'effigiata, dal fisico robusto e dai lineamenti poco delicati. Per questo realismo esasperato l'opera trova un confronto con il *Ritratto di giovane donna veneziana* di Vienna (fig. 359), un'opera nella quale, sebbene il maestro nordico si soffermi nel far trasparire la sensualità della giovane ritratta, è marcato il senso di immediatezza e realtà[398]. Allo stesso modo si può richiamare per un confronto il ritratto di veneziana di Berlino (fig. 360).

A questo momento si fa riferire il *Giovane con lucerna* di Vienna (fig. 361)[399]. Acuto e tagliente, il busto del giovane vestito di nero si profila su un raffinato tendaggio di broccato bianco scostato sulla destra per permettere di scorgere la lucerna che dà il titolo al dipinto. Lotto tendeva ad arricchire i suoi ritratti di simboli e significati nascosti, riferiti all'identità dell'effigiato. I contorni netti e il sapiente gioco di luci e ombre concentrano l'attenzione sul volto dall'incarnato reso in modo meticoloso, avvicinandolo a un ritratto come quello di *Burkhard von Speyer* di Windsor (fig. 362). L'ambiguità tra l'identità misteriosa dell'effigiato soltanto suggerita e la forza con la quale il giovane si offre allo spettatore, restituisce un'impressione di forte concretezza. Molti artisti gravitanti in laguna intorno al 1506 si trovarono a scontrarsi con i ritratti commissionati a Dürer. Il *Ritratto d'uomo* di Andrea Solario oggi a Brera (fig. 263) va letto in questo senso. Questo dipinto è uno dei più penetranti e formalmente risolti di Solario, in cui pervengono a compiuta fusione le suggestioni che portarono l'artista a definire il suo stile maturo: quella leonardesca, quella derivata dalla conoscenza della pittura veneziana contemporanea e quella della ritrattistica nord-europea. Queste esperienze si rivelarono appieno nell'attività del primo decennio del Cinquecento. Il dipinto di Brera, se da un lato presuppone un'attenta riflessione sugli esiti ritrattistici di Leonardo, dall'altro tradisce la memoria vivida dei ritratti veneziani alla luce della dialettica con il realismo analitico e la capacità di caratterizzazione psicologica che costituisce la cifra stilistica dei modelli tedeschi. La profondità e la naturalezza dello sguardo che incontra lo spettatore instaura una sottile relazione dialogica. Solario conferì al giovane un'espressione vagamente malinconica e

[398] Brown (1998, pp. 81-83) non crede in un'influenza düeriana per questo dipinto, che avvicina al realismo del ritratto di Capodimonte, realizzato per lo studioso prima di ogni contatto con il maestro tedesco.
[399] Si veda in particolare Scheard, in Brown, 1998, pp. 43-44; Dezuanni, in Villa, 2011, p. 195. Nel ritratto è stato identificato con Broccardo Malchiostro, segretario del vescovo Bernardo de' Rossi.

usò una studiata elaborazione chiaroscurale per imporre plasticismo al dipinto[400]. A testimonianza della stessa temperie culturale, seppur in misura minore, sono i ritratti di Andrea Previtali, altro artista che gravitava sulle orme di Lotto e dei pittori lombardi in laguna, sull'asse Milano-Venezia. Il donatore ritratto nella *Madonna con il Bambino e santa Caterina* della National Gallery di Londra (figg. 364, 366) si presenta come un brano più caratterizzato nelle fattezze fisiognomiche rispetto a quello ancora idealizzato e fortemente belliniano della *Madonna con il Bambino* di Padova del 1502 (figg. 365, 367). Anche il *ritratto di giovane uomo con pelliccia* (fig. 369), di ubicazione sconosciuta, accerta che Previtali partecipò alla svolta della pittura lagunare compiuta in questo genere da Giorgione e Lotto su esempio di Dürer. Il dipinto è datato sul retro 1506, a conferma di un raffronto con i ritratti veneziani del tedesco, come quello della tavola conservata a Genova (fig. 368)[401].

Il naturalismo dei ritratti düreriani mise alla prova anche Giorgione. Alla fase del ritratto neoplatonico e stilnovista, ne fece seguito una di potente verismo e monumentalità. Nella sua ricostruzione della giovinezza dell'artista Ballarin ha messo a confronto la *Vecchia* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 370) di Venezia con la *Laura* di Vienna (fig. 371)[402]. A fronte di una tradizione critica che tendeva a datare la *Vecchia* in una fase molto avanzata nella carriera del maestro, o a porre i due ritratti nello stesso momento, ossia nell'anno 1506 (in base all'iscrizione cinquecentesca posta a tergo del dipinto viennese), Ballarin mise in evidenza le differenze sostanziali che collocavano le opere in due distinti momenti della sua carriera. La *Vecchia* è ancora figlia dell'influenza leonardesca: la caratterizzazione fisiognomica del volto, che la identifica come ritratto e non come un'allegoria, risponde a quell'esigenza di studio dei volti e delle espressioni messe in atto da Leonardo attraverso la grafica. Per lo studioso questo dipinto appartiene a quella congiuntura formatasi a seguito della circolazione a Venezia delle idee leonardesche e per la presenza di artisti capaci di mettere a frutto tali esperienze lombarde, come Giovanni Agostino da Lodi e Boccaccio Boccaccino. Per comprendere la *Vecchia* il confronto va fatto con le teste e i gesti del *Cenacolo*. Il significante movimento della mano compiuto dalla figura non intende semplicemente

[400] Si veda in particolare Brown, 1987, p. 145.
[401] Mazzotta, 2009, p. 12.
[402] Ballarin, 1979, pp. 227-252; Id., in Laclotte, 1993, pp. 712-717.

alludere alla propria vecchiaia, ma racchiude la dignità della donna e la solennità del ritratto. Inoltre, ha rilevato Ballarin, la materia pittorica è la stessa della *Tempesta*, un'opera che va collocata intorno al 1502 quando Giorgione sacrificò il colore a favore della luce: il bianco della *Vecchia* è lo stesso bianco del dipinto veneziano. Diverso il discorso per la *Laura*, che l'iscrizione data al 1506, l'anno del confronto con Dürer[403]. La donna è raffigurata attraverso un'analisi profonda della sua personalità e con un trattamento prezioso a punta di pennello. Non si può non rievocare il *Ritratto di Ginevra Benci* che Leonardo dipinse negli anni Settanta a Firenze (fig. 372): entrambi stanno dentro a una tradizione nella quale si allude al nome del protagonista attraverso specifici attributi (ginepro per Ginevra, alloro per Laura[404]). Si devono tuttavia non meno rievocare i primi saggi della ritrattistica düreriana lagunare. Il confronto con il *Ritratto di giovane veneziana* di Vienna del 1505 (fig. 374) permette di riconoscere nella *Laura* lo stesso realismo nella resa dell'individualità dei tratti del volto, dei gesti e della posa. Ribadisce molto bene la situazione del 1506 il piccolo ritratto su tavola del Museo di San Diego (California) noto come *Ritratto* Terris dal nome del proprietario che lo ha posseduto (fig. 375)[405]. Il dipinto ha avuto una storia controversa all'interno del catalogo di Giorgione, al quale è stato attribuito per l'iscrizione cinquecentesca che porta sul rovescio. Come ha chiaroscurato Ballarin il problema cronologico rientrava nel più ampio dibattito sul riconoscimento dell'influenza del maestro tedesco su Giorgione. Garas[406] aveva confrontato quest'opera con il *Ritratto d'uomo* di Genova (fig. 376) proponendo di individuarvi lo stesso effigiato, forse un esponente della famiglia Fugger. Non essendoci prove o evidenze che permettano di identificare il personaggio si rimane nel campo delle ipotesi, ma l'opera va compresa nella circostanza di un dialogo assai intenso con la presenza di Dürer a Venezia. L'emancipazione di Giorgione dalla ritrattistica stilnovistica e neoplatonica avvenne in maniera completa nel *Ritratto di giovane in pelliccia di volpe* di Monaco (fig. 377)[407]. L'opera può essere intesa come la risposta a ritratti come il *Giovane con il bavero di pelliccia* di Vienna del 1507 (fig. 378). L'eccezionalità del dipinto risiede principalmente

[403] Il dipinto fu reso noto da Richter nel 1937. Si veda la scheda di Ballarin in Laclotte, 1993, pp. 724-729.
[404] Per un'interpretazione del dipinto si veda Dal Pozzolo, 2008, pp. 31-53.
[405] Si veda Ballarin, in Laclotte, 1993, pp. 729-733.
[406] Garas, 1972, pp. 125-135.
[407] Ballarin, 1979, pp. 227-252.

nella concezione compositiva della figura che sembra fare la propria fuggevole apparizione nel quadro voltandosi, o meglio torcendosi, verso l'osservatore per guardarlo potentemente negli occhi. Ballarin lo ha definito un ritratto in movimento, capace di superare la staticità della tradizione ritrattistica. Giorgione intese misurarsi apertamente con Dürer e superarlo: privo di ogni riferimento letterario il dipinto vuole semplicemente presentare l'effigiato nella sua immediatezza. Il realismo è intensificato dallo sguardo profondo, dai colori caldi, dal brano virtuosistico della pelliccia. L'idea del giovane che si volta all'indietro sembra riecheggiare una delle figure del *Cristo fra i Dottori* (fig. 379). Ballarin ha sempre creduto che tale realismo alla maniera tedesca fosse raggiunto da Giorgione non soltanto per una sua competizione con il nordico, ma anche per l'essersi trovato a ritrarre un tedesco[408].

Nello stesso momento anche Tiziano offriva la propria personale interpretazione al nuovo corso della ritrattistica nel *Ritratto d'uomo* di Washington (fig. 380)[409], nel quale trasferisce tutta la forza delle opere dell'anno 1507, guardando al Giorgione del *Concerto* Mattioli e a Dürer. L'effigiato piega la testa da una parte ma punta lo sguardo dal lato opposto e la forza del pugno è la stessa della mano che stringe la squadra nel *Ritratto di architetto* disegnato dal maestro in preparazione alla *Festa del Rosario* (figg. 382-383). Suggestivo è anche il confronto con il disegno preparatorio per l'angelo (figg. 384-385) per la particolare posizione conferita alla testa.

Per tratteggiare il corso della ritrattistica intorno all'anno 1506 su esempio düreriano, si può chiamare alla mente un dipinto come il *Ritratto d'uomo* degli Uffizi di Hans Burgkmair datato 1506 (fig. 386). Questo ritratto si trovava a Palazzo Pitti con un'attribuzione a scuola veneta al principio del XVI secolo. L'accostamento ad altri ritratti del pittore ne permise l'identificazione, come il ritratto di Hans e di Barbara Schellenberger (1505 e 1507) di Colonia, il *Ritratto di Giovane uomo* di Vienna datato 1506, il *Ritratto di architetto* datato 1507 (vendita Rosental) (fig. 390). La pulitura del dipinto permise poi di individuare la firma e la data dell'artista[410]. Questi ritratti attestano l'ammodernamento del suo linguaggio alla ritrattistica nordica, denunciando

[408] Oakes (2008, pp. 143-153), che però attribuisce il dipinto a Sebastiano del Piombo, ha proposto l'identificazione dell'effigiato con Anton Fugger (1493–1560).
[409] Ballarin, in Laclotte, 1993, pp. 323-327.
[410] Falk, 1968, pp. 53-59.

una conoscenza di prototipi düreriani che potrebbe aver visto in Germania o in Italia, se si conferma l'ipotesi proposta da Falk di un viaggio dell'artista a Venezia intorno al 1507[411]. L'idea del viaggio derivò dal riconoscimento di una decisa componente italiana nelle sue opere. Nativo di Augusta sviluppò un proprio stile assimilando la pittura dell'Italia settentrionale. È lo stesso artista a dichiarare un proprio allunato nella bottega di Martin Schongauer a Colmar nel 1488, evidente in un'opera come la *Vergine* della Kunstsammlungen der Veste Coburg, che dipende dalla celeberrima *Madonna del roseto*. Nel 1490 era già tornato ad Augusta, dove realizzò e datò i ritratti del duca Hohenzollern e del predicatore Geyler von Kaysersberg (Stadtgalerie di Augusta), mostrandosi da subito portato per il ritratto. Si tratta di due dipinti che rivelano le sperimentazioni giovanili dell'artista, ancora addentro la tradizione nordica. Questi primi anni di attività nella città natale furono soprattutto dedicati alla realizzazione di disegni preparatori per xilografie destinate a illustrare le pubblicazioni religiose di Erhard Ratdolt, lo stampatore augustano che aveva lavorato a Venezia specializzandosi nella realizzazione dei caratteri, che aprì ad Augusta una propria stamperia dal 1487. Dal 1491 Burgkmair collaborò con lo stampatore e nel 1498 si iscrisse al collegio dei pittori, vetrai, intagliatori e orafi. Nel decennio successivo invece, si dedicò maggiormente alla produzione pittorica. Tra il 1501 e il 1504 fu impegnato alla realizzazione di tre tavole destinate a un ciclo sulle sette chiese stazionali romane per le suore del convento di santa Caterina, al quale lavorarono anche Hans Holbein il vecchio e il monogrammista L.F. Nel 1501 datò la *Basilica di san Pietro* (Augusta) e nel 1502 la *Basilica di san Giovanni in Laterano*. Già in queste prime opere emerge la costruzione simmetrica, nitida e compatta tipica del pittore. In questo momento l'artista dovette essersi spostato a Colonia, spingendosi forse verso est fino ai Paesi Bassi. Più difficile collocare un possibile viaggio in Italia. Come si è anticipato, il principale sostenitore di questa tesi fu Falk che collocava il viaggio nel 1507, in un periodo al quale non corrisposero entrate economiche. Inoltre, lo studioso ravvisava dopo questa data il maggiore dialogo con l'Italia nel modo di strutturare le architetture e di costruire le immagini. Già qualche anno prima, dal 1505, Burgkmair aveva messo in atto un'evoluzione artistica nel campo della ritrattistica dipingendo il *Ritratto del mercante Hans Schellenberger* di Augusta (fig. 387), nel quale abbandonò lo schema

[411]Ivi, pp. 29-34, 61-64.

tradizionale della ritrattistica nordica. Il taglio della figura è ampliato per dedicare maggiore spazio all'effigiato. Profondamente tedesca rimane la precisa descrizione dei tratti del volto e la riproduzione grafica dei lunghi capelli ricci. Dopo il matrimonio con Barbara Ehem nel 1506, l'artista ritrasse anche la donna nel 1507 per creare un dittico, adattando il dipinto a quello del marito (fig. 388). Tra i ritratti databili nel corso del 1506 si può osservare il già introdotto *Ritratto d'uomo* di Vienna (fig. 389). Il giovane è raffigurato con una prospettiva che allunga la figura, profilata in uno sfondo neutro. L'attenzione è riposta sul volto, mentre le mani sono sommariamente tracciate. La figura è trattata con toni di colore abbassati, marroni, verdi e rossi scuri[412]. Aikema ha recentemente rifiutato l'ipotesi del viaggio in Italia, imputando la componente italiana nella sua opera alla conoscenza di stampe e modelli dalla penisola, portati ad Augusta attraverso i collegamenti commerciali[413]. La ritrattistica di Burgkmair è il risultato dell'affermazione di quel particolare tipo di ritratto fondato sulla veridicità e sull'immediatezza che stava prendendo piede in Germania e il Italia.

La portata innovativa della ritrattistica düreriana continuò ad avere ripercussioni anche a distanza di tempo dal soggiorno del pittore in città. Un momento di tangenza molto forte con l'opera di Dürer si riconosce nuovamente in Lotto nel 1508, la data della tavola della galleria Borghese (tav. 391)[414]. Ignota è la provenienza del dipinto che si inserisce nella tradizione della sacra conversazione di ascendenza veneta. La Vergine con il Bambino e i santi Ignazio di Antiochia e Onofrio, si stagliano a mezza figura su uno sfondo scuro. La differenza con le tradizionali sacre conversazioni, di Giovanni Bellini e di Cima da Conegliano, risiede nelle scelte dimensionali e figurative dei personaggi. Essi si presentano quasi a grandezza naturale, distesi sulla superficie ritagliandosi dal fondale. Questo dipinto è ancora al centro di una discussione sulla sua origine geografica. Dall'ottobre del 1506 Lotto si trovava nelle Marche, impegnato nell'esecuzione del Polittico di Recanati[415]. È probabile dunque un'esecuzione in area marchigiana. Assai precocemente[416] nel dipinto è stata

[412] *Ivi*, p. 55.
[413] Aikema, 2001, pp. 427-436.
[414] Per l'opera si veda la scheda in Aikema, Brown, 1999, p. 300.
[415] Lotto è documentato a Recanati il 17 giugno 1506 per firmare il contratto per il polittico, e il 18 ottobre a Treviso rinnova il contratto per la sua casa prima di partire per le Marche.
[416] Crowe, Cavalcaselle, 1871; Thausing, 1884; Morelli, 1897. Più di recente si veda: Dal Pozzolo, in Aikema, Brown, 1999.

riconosciuta la presenza di riferimenti da Dürer, spesso alla stregua di citazioni, confrontando il sant'Onofrio con uno degli scribi del *Cristo fra i dottori* e con la stessa figura ripetuta nella *Festa del Rosario*[417] (figg. 392-393). La genesi del dipinto lottesco venne quindi a legarsi a quella del dipinto düreriano, introducendo l'ipotesi che Lotto avesse realizzato l'opera a Roma[418], avendo la possibilità di vedere dal vivo il *Cristo fra i Dottori*, dipinto da Dürer mentre si trovava anch'egli in città . Si è già discusso il problema del viaggio romano che, sulla base dell'attenta rilettura di Fara della testimonianza di Scheurl, sembra in definitiva non aver mai avuto luogo[419]. Dürer dipinse quindi la tavola a Venezia, realizzando i disegni preparatori nello stesso momento di quelli della pala per san Bartolomeo, tra il 1505 e il 1506. L'ipotesi che Lotto conoscesse almeno questi disegni preparatori, suggerita anche da Dal Pozzolo[420], non permette di spiegare a fondo il dipinto lottesco, che appare di marcato accento danubiano non solo isolando i singoli particolari, ma nella totalità compositiva. Se alcuni dettagli, come le mani o le fattezze del sant'Ignazio, dimostrano una conoscenza del dipinto düreriano che può essere avvenuta attraverso i disegni, la costruzione impaginativa richiede una visione del dipinto nel suo complesso. Giustamente Humfrey ha rilevato come le figure si staglino su uno sfondo scuro dove «l'assenza di spazialità è messa in risalto dalla firma dell'artista [...] posta sulla superficie»[421]. Lotto mette in scena in una sacra conversazione quel senso di oppressione di uno spazio ristretto completamente occupato dai testoni e dalle mani dei dottori, distribuiti sulla superficie del *Cristo fra i dottori*. Quest'assenza di spazialità è la chiave interpretativa del dipinto, pur ammettendo che un'opera come questa sottende delle esperienze altre vissute dal giovane durante gli anni marchigiani. Lo stesso impaginato è usato dall'artista nella *Madonna con il Bambino e i santi Francesco, Giovanni, Battista, Girolamo e Caterina* di Cracovia[422], databile in questo momento per la forte dipendenza dalla tavola madrilena (fig. 394). Pignatti aveva osservato la tendenza di Lotto di sovrappopolare le proprie

[417] Il confronto tra il dipinto lottesco e il *Cristo fra i dottori* era stato proposto da Thausing (1876), il quale, credendo che il quadro spagnolo fosse stato realizzato per Giovanni Bellini, suggerì che Lotto lo avesse visto in possesso del pittore veneziano.
[418] L'8 marzo e il 18 settembre 1509 sono le date di alcuni pagamenti dell'erario papale a Lotto per lavori nei Palazzi Vaticani.
[419] Si veda il capitolo 4.
[420] Dal Pozzolo, in Aikema, Brown, 1999, p. 300.
[421] Humfrey, 1997, pp. 30-31.
[422] Brown, 1998, pp. 91-93.

composizioni ammucchiando le figure in una sorta di *close-up*, secondo una tradizione gotica, ripresa da Dürer e dai contemporanei[423]. Celebre è ad esempio la variante sul tema offerta da Grünewald nel *Cristo deriso* di Monaco (fig. 395), dipinto nel 1504 per la chiesa di Aschaffenburg su commissione di un certo Johann von Cronberg, arcivescovo di Magonza, in memoria di sua sorella, Apollonia von Cronberg, morta il 27 dicembre 1503[424]. La scena raffigura il momento della derisione del Cristo bendato e percosso. L'immagine è costruita su due diagonali che conferiscono un senso di tragico dinamismo, al quale contribuiscono il gioco dei piani, le torsione dei corpi, la sovrapposizione delle figure. I carnefici hanno volti deformati, sguardi vivaci, pose energiche che contrastano con l'isolamento del Cristo. Una simile oppressione spaziale e gestualità dei carnefici appariva anche nei pannelli del polittico di Donaueschingen di Hans Holbein il Vecchio. Pur riconosciuti come possibili precedenti, non possiedono la stessa forza dinamica della tavola di Grünewald che vuole catalizzare l'attenzione del fedele e colpirlo attraverso la forte attualizzazione dell'episodio sacro. La pittura tedesca di questo momento sembra voler riflettere sul significato di alcuni gesti e dell'espressione di volti stravolti dalla morte o dal dolore. Si studiano dunque le posizioni, gli atteggiamenti, per conferire alla torsione e al movimento il senso e il significato del divino. Allo stesso modo si presta attenzione a teste e mani portate alla grandezza naturale. È questo protagonismo messo in scena da Dürer nel dipinto madrileno, a colpire il pittore veneziano che accentuò e caricò la rappresentazione fisiognomica delle sue figure, plasmando i suoi santi su quelli del tedesco, trasformando la Vergine in una donna in carne e ossa, facendo agitare il corpulento bambino probabilmente desunto da uno dei putti dell'incisione del 1505 circa raffigurante *La strega sulla capra e quattro putti* (fig. 397)[425]. La contemporanea esecuzione della sacra conversazione romana con il polittico di Recanati permise a Lotto di spingersi ancora oltre rispetto alle *Nozze Mistiche di santa Caterina* di Monaco (fig. 398), un dipinto che aveva già offerto l'occasione di riflettere su tali scelte compositive e sulla *Festa del Rosario*, e alla firmata *Madonna con il Bambino tra i santi Girolamo, Pietro, Chiara e Francesco* di Edimburgo (fig. 399). Quest'ultima, datata 1505-1506, è singolare per l'impaginazione spaziale: il drappo dietro le figure è diventato una tenda che taglia

[423] Pignatti, 1973, p. 263.
[424] Martin, Menu, Ramond, 2012, pp. 63-66.
[425] Dal Pozzolo, in Aikema, Brown, 1999, p. 300.

orizzontalmente lo sfondo, lasciando intravvedere un paesaggio boschivo. Il punto di fuga si trova sul grembo della Vergine, ma l'artista riesce a creare una prospettiva sia dall'alto sia dal basso. I panneggi sono costruiti attraverso una scansione dei piani e il lume, che possiede una propria concretezza, è scomposto in giochi di luce e ombra. Sulle ricerche luministiche e prospettiche portate avanti dall'artista si è innestata la visione a Venezia della *Festa del Rosario* e del *Cristo fra i Dottori*, la cui influenza si manofesta con forza nel Polittico di Recanati (figg. 400-402)[426]. Il 17 giugno 1506 i frati del convento di san Domenico di Recanati domandarono al Comune un contributo per il pagamento dell'ancona affidata al veneto Lorenzo Lotto. Tre giorni dopo l'artista giunse a Recanati per firmare il contratto. Al pittore fu offerto vitto e alloggio all'interno del convento, dove si presume sia rimasto dall'inizio dell'autunno 1506 al 15 giugno 1508 (patrono di Recanati) o al 4 agosto (festa di san Domenico)[427]. L'opera è divisa in sei scomparti meravigliosamente orchestrati attraverso una struttura spaziale articolata per volumi definiti dalla luce, che illumina da destra conferendo unità all'insieme. Mariani Canova vi aveva riconosciuto un'allusione alla *Festa del Rosario* per la composizione pateticamente animata e costruita in modo anticonformista[428]. La particolarità del dipinto risiede inoltre nell'atteggiamento dei santi. Questi ultimi sono colti in un'istantanea, in un preciso momento che ferma l'istante dell'eterno attraverso la cattura dei gesti e delle espressioni. Per queste teste si può parlare a tutti gli effetti di ritratti nordici: il magistero di Dürer stimolò in Lotto un personalissimo realismo, che prima di essere ottico si dimostrò psicologico[429]. All'artista veneziano devono essere piaciute molto le mani del *Cristo fra i dottori*, che usa per le sue figure: mani grandi, significanti, espressive, funzionali alla trasmissione dell'iconografia religiosa (figg. . La maggiore adesione a Dürer si trova nella drammaticità della cimasa (fig. 403), nella quale l'apice emotivo passa per la Maddalena, al volto di Giuseppe d'Arimatea che spunta dietro la spalla del Cristo, fino al brano della Madonna, della quale si scorgono soltanto le rughe, a indicare un viso stravolto dal dolore. L'artista sembra aderire alle citate ricerche nordiche di una gestualità fisica e facciale conformi all'iconografia e al messaggio religioso che si intendeva trasmettere al fedele.

[426] Per le vicende del polittico si veda la scheda in Villa, 2011, pp. 100-102.
[427] Cortesi Bosco, 1990, p. 48.
[428] Mariani Canova, 1975, n. 26.
[429] Lucco, 1983, p. 469.

5.4.3 IL COLORE

Venezia nel XVI secolo è la città del colore, la città nella quale si possono trovare tutti i pigmenti provenienti dal resto del mondo, la città della sensualità della pittura. Le testimonianze sulla "scienza della pittura" che da Plinio passarono attraverso Cennini e Alberti, teorizzarono una disciplina governata da regole: alla forma e alla proporzione era conferito il ruolo principale, perché l'obiettivo più alto della rappresentazione pittorica era la resa tridimensionale, il rilievo. Il crescente interesse umanistico per la raffigurazione dello spazio, della distanza e della prospettiva pose gli artisti del Quattrocento di fronte a una nuova sfida: servirsi di linea e di colore senza sacrificare il "rilievo" e la "distantia". La ricerca di un nuovo equilibrio tra resa tridimensionale e profondità spaziale si svolse nel contesto veneziano quattrocentesco capeggiato da Giovanni Bellini. Mantegna aveva superato la tradizione tardogotica focalizzando l'attenzione sulla costruzione grafica della materia. Imitando la scultura classica egli fondò la sua opera sulla componente grafica del disegno. Quello che ancora mancava era il respiro della luce e l'invasione del cromatismo[430]. Il passaggio dalla tempera all'olio fu causa e sintomo di un diverso atteggiamento nei confronti del colore[431]. Il soggiorno di Antonello da Messina e l'introduzione in laguna dei dipinti fiamminghi contribuirono all'adozione della nuova tecnica. I pittori veneziani rimasero ammaliati dalla luminosa profondità tonale e dalla limpidezza di forme di queste opere e impararono a padroneggiare la tecnica. L'antica opposizione tra colore veneziano e disegno fiorentino, introdotta da Vasari per giustificare la sua visione toscanocentrica basata sul primato del disegno, padre di tutte le arti, fu il punto di partenza per la riflessione sulla concezione pittorica veneziana da parte dei trattatisti contemporanei. Seguendo Aristotele, che sosteneva che la bellezza dei colori fosse meno apprezzabile della purezza dei contorni, la linea incarnata nel disegno fu nobilitata attraverso l'associazione all'atto intellettuale dell'*inventio*, mentre il colore fu svalutato. La toscanofilia vasariana fu però rovesciata per individuare in Giovanni Bellini l'omologo di Leonardo per l'aver inaugurato il Rinascimento. Giovanni Bellini a Venezia scoprì il

[430] Per una storia della teoria del colore nel Rinascimento si veda in particolare Ackerman, 1980, pp. 11-44; Hall, 1992; Hills, 1999.
[431] Per le tecniche pittoriche della Venezia rinascimentale si veda specialmente Dunkerton, 1999, pp. 93-103.

potere unificante della luce e le nuove possibilità espressive della forma nell'atmosfera, riuscendo a evitare l'ossessione disegnativa e l'estremismo dello scorcio del cognato[432]. La *Pala di san Giobbe* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 404) si caratterizza per la verosimiglianza psicologica e fisica utilizzata per creare una varietà di personaggi individuati e complessi, costruiti secondo forme geometriche e inseriti in modo quasi colonnare in uno spazio che simula l'abside di una chiesa a finto mosaico. La cornice funge da completamento dell'immagine, che si presenta come una splendida opera del '400 veneto. Nel *Trittico dei Frari* la Vergine, inserita in un'esedra, mantiene un modulo colonnare, con i santi disposti ai lati (fig. 405). Il trittico si data al 1488, lo stesso anno del Paliotto Barbarigo (fig. 406), che però presenta un'interpretazione più moderna. Quello che cambia è la costruzione della composizione, non più per moduli architettonici ma attraverso il colore. La chiave di lettura è offerta dal protagonismo della tenda rossa: il colore rappresenta la luce che gioca sulla superfice della stoffa. La Vergine è tutta in luce e la passamaneria della veste riverbera toni argentati. Anche lo sfondo si costruisce per contrapposizioni luministiche e coloristiche: dietro la manica in luce del santo il paesaggio si chiude, mentre si apre attraverso una scansione prospettica dietro le spalle di sant'Agostino, che si trova in una zona d'ombra. La luce permise al pittore di armonizzare l'immagine narrativa nel tempo e nello spazio e la tecnica a olio consentì di redimere i contrasti fondendo i particolari, adattando e ammorbidendo. In questo modo Bellini fece entrare il colore nella pittura veneziana[433]. Nell'opera belliniana lo spazio ampio e arioso diventò un involucro atmosferico nel quale inserire le figure, che attraverso il bilanciamento cromatico si armonizzano con l'ambiente circostante. Nell'*Incoronazione della Vergine* del Museo Civico di Pesaro (fig. 407), lo spazio deputato alla rappresentazione è quello libero e aperto del paesaggio, nel quale la circolazione dell'aria e dalla luce avvolge le figure. La riflessione sul colore accompagnò gli ambienti umanistici attraverso la pubblicazione della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio e dei *Dialoghi* di Platone[434]. Nel 1497 nel suo trattato Luca Pacioli introdusse il concetto di "potentia" del colore: il cromatismo va cioè controllato per

[432] Lucco, 1983, p. 16.
[433] Goffen, 2000, pp. 3-4.
[434] La *Naturalis Historiae* fu stampata da Nicolas Jenson nel 1474. I Dialoghi di Platone furono stampati intorno al 1500.

contribuire alla costruzione dell'ordine prospettico-dimensionale[435]. Il *Battesimo di Cristo* di santa Corona (fig. 408) è un'opera costruita su grandi superfici di colore. Il paesaggio è sfruttato per la creazione di una sequenza successiva di piani che creano uno sfondo atto a dare risalto alla figura di Cristo. Le tonalità sono giocate su toni bassi di bruni e verdi e al contempo alcuni accenti di colore, come le esagerate vesti degli angeli, campeggiano sullo sfondo perché colorati dalla luce.

A questa date, tra il 1500 e il 1502, il rinnovamento di Bellini passò attraverso l'insostituibile referenza di Giorgione. Vasari, pur nel suo voler confermare la priorità di Firenze quale centro promotore dell'arte, collocò il maestro di Castelfranco tra i pionieri di quella "terza maniera che noi vogliamo chiamare moderna". Dopo Leonardo, indiscusso e più grande innovatore, «seguitò [...] Giorgio da Castelfranco, il quale sfumò le sue pitture, e dette una terribil movenzia alle cose, per una certa oscurità di ombre bene intese».[436] La visione di Vasari è chiara: Giorgione, ispirato dall'esempio di Leonardo, abbandonò quella "maniera secca, cruda e stentata" del Quattrocento. La pala di Castelfranco (fig. 409), sintesi stupenda di *tonos* e *armoghé*, di rilievo per via di *splendo*r, ossia di *tonos* e di unione di colori per via di *commisurae* e *transitus*, ossia *armoghé*, aprì la strada della pittura "tonale", quella tipologia cromatica con la quale si identifica la produzione pittorica veneziana e veneta nelle sue declinazioni dell'entroterra[437], in parte paragonabile allo sfumato leonardesco. Secondo Vasari la sintesi di rilievo e unione è una delle prerogative della maniera moderna, e di Giorgione in particolare. Brevemente, il tono di un colore può essere definito come la quantità di luce che esso riflette. Se un oggetto è investito da una grande quantità di luce, esso rifletterà molta luce e il suo colore apparirà di tono chiaro, o insaturo. Se invece è illuminato da una fonte luminosa più debole, il suo colore diventerà di tono scuro, o saturo. L'occhio è naturalmente predisposto a interpretare i toni di colore come intensità luminosa presente nella scena che guarda. E l'occhio in genere interpreta in questo modo: su uno stesso piano non possono esserci contemporaneamente toni chiari e toni scuri, ma questi vanno collocati su differenti piani di profondità. Usando questa tecnica si riuscì a raggiungere un inedito effetto di

[435] Pacioli, 1509.
[436] Vasari-Milanesi, 1568, IV, p. 8.
[437] Ballarin citando Plinio, 1979, p. 231.

tridimensionalità, senza ricorrere alla prospettiva tradizionale. Quest'ultima, aveva bisogno delle architetture per poter pienamente manifestarsi nella scena pittorica, costringendo la pittura a una sudditanza nei confronti dell'architettura dipinta che doveva finire. Il tonalismo veneto fu una nuova possibilità, insieme allo sfumato leonardesco, di suggerire la profondità spaziale nell'immagine pittorica, senza far ricorso alla prospettiva lineare. Leonardo parafrasò a sua volta i passi di Plinio, affermando che «le cose vedute infra lume e l'ombre si dimostreranno di maggior rilievo che quelle che sono nel lume o nell'ombre»[438]. Il tonalismo dei pittori veneti ha anche altre valenze stilistiche: riuscì a conferire carattere all'atmosfera dei quadri facendone un ulteriore elemento di suggestione. I cieli non sono più degli sfondi neutri, ma danno sensazioni atmosferiche di grande coinvolgimento. La *Tempesta* è esemplificativa in questi termini per il protagonismo del fulmine. In quest'opera Giorgione volle apparire come maestro dell'*armoghé* e della *consonantia*[439], un'altra occasione nella quale confrontarsi con Apelle che «dipinse ancora le cose che non si possono dipignere, tuoni, baleni e saecte [...]»[440]. Il tonalismo veneto portò a una prima teoria dei contrasti tra i colori complementari. In pratica, accostando opportunamente i colori tra loro, si otteneva una vivacità cromatica più intensa dei colori stessi. Se si accosta un verde a un rosso, i due colori sembreranno più brillanti, esaltandosi a vicenda. Viceversa, se si accosta un verde a un viola i colori visivamente si stempereranno uno nell'altro, dando una sensazione di opacità. Queste tecniche furono direttamente sperimentate nei quadri, prima ancora che essere teorizzate, e furono alla base del notevole fascino esercitato dalla pittura veneta: una pittura fatta di luce e di colore, ma soprattutto di intensità visiva.

Giorgione insegnò questo nuovo modo di utilizzare il colore ai suoi due creati, Sebastiano del Piombo e Tiziano, che «non solo lo paragonò, ma lo ha superato grandemente»[441]. Dopo Giorgione, come descritto da Vasari, il designato paladino del colore veneziano diventò Tiziano, la cui fama come colorista si consolidò precocemente. Una descrizione del colore tizianesco è offerta da Luigi Lanzi che rielaborava Zanetti:

[438] Richter, 1937, I, p. 179, n. 153.
[439] Ballarin, 1979, p. 231.
[440] Landino, XXXV, cap. X, cit. in Ballarin, 1979, p. 231.
[441] Vasari-Milanesi, 1568, IV, p. 47.

«la lucentezza che domina nelle pitture venete, e segnatamente in quelle di Tiziano [...] [è] [...] un prodotto d'imprimiture assai chiare, sulle quali posto replicatamente colore sopra colore fa l'effetto come di un velo trasparente, e rende saporite non meno che lucide le sue tinte. [...] Non avea nella tavolozza se non pochi e semplici colori; ma sapea scerre quelli che maggior varietà distingue e distacca, e conosceva i gradi e i momenti favorevoli delle loro opposizioni. Nulla perciò vi è in esse di violento; la varietà de' colori, che nelle sue pitture campeggiano l'un sopra l'altro, sembra accidente naturale, ed è effetto dell'arte la più disinvolta. Un bianco panno vicino ad una figura ignuda fa comparirla impastata de' più vivi cinabri; eppur non vi adoperava che semplice terra rossa con poca lacca ne' contorni e verso l'estremità. [...]. Prima di lui tutti i colori si usavano indifferentemente e si dipingevano collo stesso grado di chiaro e di scuro. Conobbe Tiziano (se già non gliene avea mostrato Giorgione) che il rosso avvicina le cose, il giallo ritiene i raggi della luce, l'azzurro è ombra ed è a proposito pe' grandi oscuri: né men di ciò conobbe gli effetti de' colori succosi: così potè dare la stessa grazia, chiarezza di tuono e di dignità di colore alle ombre e alle mezze tinte, come alla luce; e distinguere con gran varietà di mezze tinte le varie carnagioni e le varie superficie de' corpi. Né altri meglio di lui conobbe l'equilibrio de' tre colori principali detti di sopra, dal quale dipende l'armonia de' quadri; equilibrio difficile in pratica, alla cui perfezione non giunse Rubens per quanto ben colorisse. [...] Nulla operò mai senza consultar la natura»[442].

Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 1796

Le stesse osservazioni furono riprese da Longhi nella sua lettura della giovinezza del cadorino nel 1946 che indicava come, per zona cromatica, le soluzioni tecniche del primo Tiziano si differenziassero da quelle del maestro Giorgione. Invece di utilizzare il colore fuso e vellutato impastato d'ombra Tiziano esordì con una pittura lucente, dove la saturazione del colore suggerisce profondità e distanze, costruendo la superficie pittorica a «crespe delicate e volanti, bruciature, liquefazioni lievi, tocchi brulicanti, che rammentano le dolorose cicatrici del Cézanne quando cercava di "réaliser" ciò che a Tiziano riusciva senza pena». Il colore di Tiziano era stato già descritto da Aretino che lodò il suo colorito superiore alla natura e ne colse in pieno la principale caratteristica: l'abilità coloristica che faceva vibrare l'immagine, che riusciva a farla sentire vera, cogliendo le mutazioni di luce che andavano oltre allo sfumato, oltre alla pittura tonale. Aretino scrisse presentando a Carlo V il ritratto della defunta

[442] Lanzi, 1795-1796; Zanetti, 1771.

moglie Isabella d'Aviz: «l'ha in maniera resuscitata col fiato dei colori, che una la possiede Iddio e l'altra Carlo». Lo stesso tema è riecheggiato in un dialogo scritto negli stessi anni dall'esule fiorentino Antonio Brucioli intitolato *L'arco celeste*, nel quale Tiziano conversa con Sebastiano Serlio sulla natura dell'arcobaleno[443]. Del resto Aretino si entusiasmava nel confrontare il Canal Grande scintillante al sole con i dipinti tizianeschi, istituendo un rispecchiamento tra quello che vedeva e quello che Tiziano aveva dipinto: «Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi» e descrivendo l'aria «in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta» stupisce di fronte ai "nuvoli" dei più diversi colori perché alcuni «erano di uno sfumato pendente in bigio nero, [...] i più vicini ardevano con le fiamme del foco solare e i più lontani rosseggiavano di un ardore di minio»[444]. Nei suoi dipinti Tiziano impose il senso di movimento, ottenuto con una densità cromatica che si faceva moto. Egli si cimentò con le due diverse direzioni intraprese dall'arte del suo tempo: la monocromia delle tecniche incisorie e la policromia pittorica sull'esempio giorgionesco. Le ambizioni tizianesche si nutrirono da un lato del crescente valore artistico attribuito al bianco e nero agli esordi dell'era della stampa, dall'altro dal dibattito sul paragone delle arti sui rispettivi meriti di pittura e scultura. Il ruolo della stampa per lo sviluppo della sensibilità coloristica non fu meno rilevante dell'introduzione della pittura a olio. L'incisione sollecitò un nuovo modo di concepire la relazione tonale tra figura e fondo. Gli artisti appartenenti alla stessa cerchia avevano la consuetudine di scambiarsi disegni e incisioni. Si pensi ad esempio a Giorgione, Tiziano, Giulio e Domenico Campagnola. Giulio[445] mise a punto la tecnica del punteggiato per restituire un equivalente in bianco e nero dello sfumato giorgionesco. Come la pittura a olio attenuava i passaggi cromatici tramite le velature, così Campagnola attraverso i puntini del rame variava i trapassi di luce e ombra creando inediti e vibranti effetti ottici. Campagnola reagì sia alla visione di Dürer, sia all'esperienza ottica lagunare. Attraverso il segno riuscì a ottenere la stessa configurazione pittorica di luce e ombra grazie alla mobilità dei riflessi. Imparando da Dürer ai bianchi degli sfondi fu conferita quella luminosità di base che donava risalto alle figure in primo piano, la cui intensità

[443] Brucioli, *Dialogi*, 1537-1538, III. La prima edizione fu pubblicata a Venezia tra il 1526 e il 1529.
[444] Paolucci, in Villa, 2011, pp. 15.
[445] Per Giulio incisore si veda principalmente Wiel, 1989; Holberton, 1996.

dipendeva dalla densità del tratteggio, contropposto al bianco del foglio. Tiziano raggiunse la maturità pittorica avendo una cognizione di prima mano dell'incisione contemporanea, sperimentando la tecnica almeno dal 1508 con il *Trionfo di Cristo*. Hill[446] elenca cinque aspetti della tecnica incisoria che hanno influenzato l'evoluzione del colore veneziano: la dimostrazione che luci e ombre si sommano, la separazione della linea dal colore, la creazione di ampie campiture smorzate, la riserva di ampie zone di bianco, lo sfruttamento della direzione della linea. Per Paolo Pino il lume era l'anima del colore, per Ludovico Dolce la principale parte del colorito era il *contendimento*, che fa il lume con l'ombra. Gli artisti impararono a sfruttare la capacità di catturare la luce che muta, trasmigra e cambia di effetto per mezzo della materia di per sé sorda, non riflettente e opaca, tramite la manipolazione di materiali come l'olio, le resine, i pigmenti, che in un tutto armonico riuscivano a ricreare l'effetto vivo della luce naturale.

In questa storia dell'evoluzione del colore veneziano contribuì notevolmente la visione delle opere d'arte nordiche. Questa influenza coloristica si può sostenere sia avvenuta in due momenti diversi della storia veneziana. Durante gli anni della formazione nell'ultimo decennio del XV secolo, per il giovane Giorgione guardare ai colori nordici significò derivare in primo luogo un differente cromatismo. Il pittore di Castelfranco, come si accostò all'incresparsi nervoso della grafica *spätgothik* di Schongauer, vide una novità nel diverso uso del colore che si faceva oltralpe. Il giallo della *Madonna che legge* di Oxford (fig. 411)[447] e il manto rosso della già introdotta *Madonna con il Bambino* dell'Ermitage (fig. 410) dipendono da esempi nordici. Il dipinto inglese è prima di tutto innovativo per il tema della Madonna con il libro, propriamente nordico. Il confronto può essere fatto con l'incisione a bulino di Schongauer nota come *Madonna con il Bambino e il pappagallo* (fig. 412) a sua volta derivata da modelli fiammighi[448], per la scelta compositiva, che riprende l'abitudine nordica di raffigurare la Vergine intenta nella lettura, in questo caso spostata sulla destra per lasciare lo spazio a una veduta di Venezia sfocata dalla distanza atmosferica, che contrasta con la definizione della ricca tessitura del bordo della tenda. Giorgione

[446] Hills, 1999, pp. 201-206.
[447] Ballarin, 1981, pp. 26-30.
[448] Si veda Anzelewsly, 1991, p. 248.

oppone i campi prospettici ed è proprio il contrasto tra il dettaglio preciso del primo piano e lo sfondo atmosferico quasi indistinto che permette di accostare questo dipinto alla *Giuditta* dell'Ermitage (fig. 413), un'opera che per la confluenza di Schongauer e Perugino, di *spätgothik* tedeschizzante e protoclassicimo italiano, è stata datata negli anni della formazione[449]. In queste opere Giorgione stava sperimentando un colorismo che da una parte fonde insieme i colori, dall'altra dona risalto al rilievo. Il contrasto tra l'elsa della spada della Giuditta e il paesaggio sullo sfondo apre la strada a un diverso tipo di prospettiva. Il primo piano è creato dalla definizione della figura, del muretto e del tronco dell'albero, che emergono da un panorama indistinto creando un effetto di controluce. Giorgione sta sperimentando la maniera moderna nello stesso momento in cui osserva con attenzione quanto era importato a Venezia dal Nord. Morassi aveva confrontato il panneggio della *Giuditta* con la figura femminile dell'incisione con *Ercole al Bivio* (fig. 414), per le somiglianze nel drappeggio[450], e successivamente Suida vi riconobbe l'influsso delle incisioni di Schongauer nella «sovrabbondanza di panneggiamenti sul suolo e lo snellimento intorno alla parte media del corpo»[451]. Dal Pozzolo nella sua recente monografia posticipa la datazione della *Madonna* di Oxford per il confronto con un'incisione di Hans Burgkmair databile al 1504[452]. L'accostamento tra le due opere mostra notevoli affinità dal punto di vista iconografico, ma diventa difficile all'interno della storia giorgionesca spostare così in avanti la datazione del dipinto. Burgkmair è inoltre un artista molto influenzato dall'arte italiana, tanto da poter credere in questa incisione una sua conoscenza della pittura della penisola, in una dipendenza contraria. Nel paragrafo dedicato al paesaggio, il piccolo dipinto dell'Ermitage è stato accostato ai quadretti devozionali di Schongauer e della sua cerchia, raffiguranti la *Madonna con il Bambino*, disseminati in molti musei tedeschi. Questi dipinti di piccole dimensioni avevano una facile circolazione, imponendosi come modelli iconografici e cromatici. Alla diffusione di un diverso cromatismo (il rosso al posto del blu), così come di una nuova iconografia, potrebbero aver contribuito anche le stampe colorate. Come si è messo in luce nel capitolo dedicato al collezionismo, tra XV e XVI secolo era pratica diffusa la coloritura

[449] Ballarin, 1979, pp. 227-252; Id., 1981, pp. 26-30.
[450] Morassi, 1942, p. 42.
[451] Suida, 1954, p. 153.
[452] Dal Pozzolo, 2009. Il confronto era stato proposto già da Heimburger, 1999, p. 63, che datava il dipinto di Giorgione dopo il 1504 e accettato da Aikema, 2004, pp. 85-103.

delle stampe, a imitazione delle miniature o delle pitture. Se è difficile credere che una stampa acquarellata abbia potuto influenzare profondamente la concezione coloristica, non è però del tutto scorretto ipotizzare un loro apporto sull'orientamento del gusto nella scelta dei colori. Giorgione può aver visionato dipinti nordici, o nel suo repertorio a stampa aver posseduto alcune di quelle xilografie religiose che circolavano copiosamente e che erano nella maggior parte dei casi colorate. Trovare un confronto preciso con i materiali oggi superstiti è molto arduo, costringendo pertanto a rimanere nell'ambito delle ipotesi. Tuttavia le conferme derivate anche dall'inventario di Fernando Colombo che possedeva numerosi primi stati colorati sono un ottimo punto di partenza per ritenere che questo tipo di fogli fossero raccolti e osservati con attenzione dagli artisti veneziani. La Madonnina russa è un'opera nella quale convergono le sperimentazioni giorgionesche in tre differenti ambiti: presentandosi come l'interpretazione veneziana del tema nordico della Vergine nel paesaggio importato a Venezia attraverso le stampe, come un deciso passo in avanti nella concezione del ruolo del paesaggio, e nel mondo di rappresentare figura e sfondo con il colore. Il paesaggio passa dal dettaglio del primo piano, desunto dal naturalismo delle stampe tedesche, alla sintesi panoramica sullo sfondo. La materia è densa di materia vibrante di luce: il colore della veste si armonizza a quelli del paesaggio, giocando con i toni dei rossi, dei verdi e degli ocra, trattati con un morbido chiaroscuro. La ricordata datazione al 1500, proposta da Ballarin che colloca l'opera alle spalle della Pala di Castelfranco, la trasforma in un testo inaugurale della nuova maniera giorgionesca. Le pieghe insistite della veste ancora riecheggiano quelle della *Giuditta* e confermano un carattere goticheggiante. Contemporanea di queste prove antecedenti la pala di Castelfranco è la *Sacra Famiglia Benson* della National Gallery di Washington (fig. 415). Pervasa da un gusto di protoclassicismo umbro, vuole caratterizzarsi come opera nordica nell'impaginazione arretrata delle figure, che consente l'ampio dispiegamento dei panneggi delle vesti, tipico di Schongauer. Il confronto è con opere come il disegno del Kupferstichkabinett di Berlino raffigurante la *Madonna dei garofani* (fig. 416). A tale effetto contribuiscono anche la verità dei dati d'ambiente, il realistico paesaggio e lo scivolare della luce sulle stoffe che conferisce risalto al colore. Anche nella già citata *Natività* di Washington si possono riconoscere effetti di cangiantismo luminoso, nel

manto blu della Vergine che splende dall'ombra o in quello del giallo che tira fuori Giuseppe dalla caverna, di forte ascendenza nordica.

Con il nuovo secolo, dopo avere esordito pubblicamente con la pala di Castelfranco, Giorgione portò avanti le sue ricerche luministiche e coloristiche nell'ambito della ritrattistica, dialogando con Leonardo e riferendosi alla teoria classica sul colore, sacrificandolo a vantaggio della luce. Si deve attendere il biennio 1506-1507 per assistere al momento di svolta di Giorgione risolto in chiave coloristica, come conseguenza alla presa visione diretta delle opere di Dürer pittore a Venezia. La *Festa del Rosario*, secondo la testimonianza dello stesso Dürer, costrinse gli artisti veneziani ad affermare di non aver mai visto colori così belli[453]. L'opera, nata dalla meditazione düreriana sulla pittura veneta, presenta colori cangianti, dal timbro intenso, capaci di restituire la diversa consistenza dei tessuti e la verità delle cose. Ai contemporanei appariva un testo veneziano per la legatura del colore e il circolare dell'aria, ma allo stesso tempo molto diverso, da farsi promotore di una stagione di nuovo cromatismo nell'opera di Giorgione, del giovane Tiziano e di Lotto. È Vasari a registrare il cambiamento nella produzione giorgionesca:

> «Ma venuto poi, l'anno circa 1507, Giorgione da Castelfranco, non gli piacendo in tutto il detto modo di fare, cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera; usando nondimeno di cacciarsi avanti le cose vive e naturali, e di contraffarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno; tenendo per fermo il dipingere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero miglior modo di fare e il vero disegno»[454].
>
> (Vasari)

Dopo l'anno 1507 Giorgione approdò cioè alla maniera grande, a quel modo di dipingere senza disegno alcuno, basata su un colore a macchie e sulla giustapposizione di tinte crudi e dolci. Tornare a riflettere su Dürer in questo momento significò per l'artista incendiare le carni. I due testoni più grandi del vero della Galleria Borghese

[453] Lettera del 23 settembre (Fara(a), 2007, p. 13).
[454] Vasari-Milanesi, 1568, IV, p. 155.

(figg. 417-418), rielaborati su quelli del *Cristo fra i Dottori,* sono esemplificativi[455] della novità di questa pittura. Furono soprattutto i colori a cambiare: le tinte di cui parla Vasari si riconoscono nella contrapposizione tra la crudezza delle camicie bianche e l'incarnato arrossato. Si osservi nel dettaglio del *Cantore* (fig. 419) il contrasto del braccio infuocato che si distacca ed emerge dalla veste bianca. L'acuta valutazione vasariana fu ripresa qualche tempo dopo da Boschini che riferiva su Giorgione: «Nel colorito trovò impasto morbido che nel tempo addietro non fu, pennellate che sono tanta carne mista col sangue. Figure gravi con cappelloni e bizzarre pennacchiere, vesti di seta, velluti, rasi, camicie sotto giubboni». E' esattamente il rosseggiare delle tinte e il pulsare del sangue sotto la pelle, a caratterizzare i due *Testoni.* In questi dipinti, come ha illustrato Ballarin, è ancora forte il realismo derivato dal maestro tedesco, lo stesso che Giorgione aveva sperimentato nel *Ritratto di giovane con pelliccia di volpe* di Monaco. Giorgione derivò da Dürer un nuovo modo di intendere e rappresentare la figura umana all'interno dello spazio. I suoi cantori sono figure monumentali che occupano pienamente il dipinto, le espressioni sono caricate, i gesti fortemente espressivi e risoluti. Probabilmente frammenti di composizioni più ampie, si tende a interpretarli come delle raffigurazioni allegoriche della musica divina e della musica volgare[456]. Le due tele vanno cioè pensate come due "concerti" posti a fronte uno dell'altro, per questo è diversa la conduzione della luce. Supporta tale ipotesi la porzione della perduta figura che appare nel *Cantore*, emersa dal restauro. La lettura iconografica di Ballarin, appoggiata anche da Dal Pozzolo nel catalogo della mostra del 2009[457], inserisce le due tele nella strada tracciata dall'artista di una pittura intrisa di rimandi alla cultura contemporanea della committenza. Il trattamento pittorico colloca le opere alla fase matura della carriera del maestro, secondo l'intuizione che risale a Longhi nel 1927 quando, valutando il *Cantore* quale opera dell'ultimo Giorgione, affermò che da solo «ci allevia alquanto il dolore dei perduti affreschi del Fondaco dei Tedeschi»[458]. La tesi longhiana sull'ultimo Giorgione scatenò una *bagarre* critica che ha visto entrare e uscire le due tele dal catalogo giorgionesco. L'esame più approfondito di questa vicenda si deve ancora una volta a Ballarin nell'esposizione

[455] Per le due teste si veda in particolare Ballarin in Laclotte, 1993, pp. 736-739; Dal Pozzolo, Lucco, 2009, pp. 442-444.
[456] Ballarin, 1981, pp. 27-28; Id.(a), 1993, p. 344.
[457] Dal Pozzolo, 2009, pp. 442-444.
[458] Longhi, 1927, pp. 14-15.

parigina del 1993. Il carattere "caricato" che aveva creato dei problemi per la comprensione della paternità dell'opera[459] e quel sentore anticlassico riconosciuto da Tschmelitsch[460], furono spiegati da Ballarin prendendo come punto di riferimento Dürer. Perseverando nel suo peculiare colorismo Giorgione introdusse un nuovo intendimento chiaroscurale.

La rappresentazione di queste teste infiammate dal colore, rappresentative di due diversi modi di interpretare la musica, trova un parallelo nelle sperimentazioni in area tedesca condotte sulle espressioni umane e sui temperamenti. Il *Cristo fra i Dottori* è il risultato di una combinazione di ricerche leonardesche e tradizione nordica, cui Dürer dette manifestazione negli anni veneziani. Secondo l'interpretazione offerta dalla critica a ogni testa dei dottori può essere attribuito un particolare temperamento e relativo significato. Sull'esempio düreriano, in Germania gli allievi del maestro si interrogarono sulle stesse tematiche. Hans Schäufelin, ad esempio, realizzò nel 1511 un ciclo sui temperamenti[461] (figg. 420-421). Su uno sfondo nero volti maschili ritratti in primo piano si presentano all'osservatore come raffigurazioni allegoriche dei quattro temperamenti: melanconico, sanguigno, collerico e flemmatico. La rappresentazione è soprattutto giocata sui colori: il collerico ha i capelli scuri e le carni infiammate di rosso. Il melanconico possiede uno sguardo trasognato e ramati riccioli che gli incorniciano il viso. Il colore è dunque piegato alle esigenze della rappresentazione dei sentimenti umani.

Nella "tesi longhiana" rientrava anche il *Concerto* della collezione Mattioli[462] (fig. 422), che per lo studioso doveva attendere come *terminus post quem* la «nuova fonte culturale» rappresentata dalle opere di Dürer a Venezia. Longhi rilevò la particolare capacità di Giorgione di cogliere l'opera del maestro tedesco: «la sottile filtrazione con cui quel testo di nordico "espressionismo" (o come noi diciamo italianamente "caricatura") si trasforma discretamente in una lieve venatura satirica, è cosa degna soltanto di un grande spirito; e schiettamente tipica della squisita elaborazione mentale

[459] Zampetti, 1955. Le opere sono state anche considerate derivazioni, e pertanto scalate entro il Seicento (Pallucchini, 1955; Robertson, 1955, Colliva, 1994).
[460] Tschmelisch, 1962, pp. 14-23; Id., 1965.
[461] Per il ciclo si veda Haag, Lange, Metzger, Schütz, 2011, p. 36.
[462] Attribuita a Giorgione da Longhi nel *Viatico* (1946, p. 64, nota 108, p. 81) l'opera presenta delle complesse vicende circa la sua provenienza, per le quali si rimanda a Ballarin, 1993, pp. 733-736. Si veda anche Fossaluzza, in Dal Pozzolo-Lucco, 2009, 439-442.

propria a Giorgione». Nel dipinto la figura in primo piano è accompagnata alle sue spalle da due testoni in ombra che ancora una volta alludono alle figure del dipinto madrileno, per il realismo, per la dimensione, per il modo di occupare un posto attraverso la rotazione. Qui lo spazio è stipato, proprio come nell'oppressiva concezione düreriana, e la materia pittorica è densa per favorire l'effetto. Ballarin condivide la lettura di Longhi, datando quest'opera al 1507[463].

La carica di novità della pittura giorgionesca che si manifesta nel biennio 1506-1508 è supportata anche dalla conoscenza aggiornata dei disegni di Michelangelo e da una rimeditazione su Leonardo. Se il 1506 è l'anno dell'incontro con il realismo e l'espressività del colore di Dürer e il 1508 l'anno in cui Giorgione si volse al classicismo fiorentino e romano, il 1507 fu l'anno durante il quale le due tendenze si contrastarono e si spalleggiarono. In questa data lo studioso collocava anche la *Susanna e Daniele* di Tiziano (Glasgow), nel momento in cui il cadorino, secondo il racconto vasariano, andava fiancheggiando la svolta di Giorgione. Tiziano fu il comprimario del maestro nel campo del colorismo veneto e l'incontro con Dürer costrinse l'artista a ripensare al suo modo di intendere la materia e il colore. Un'opera controversa della giovinezza introdotta parlando del *Trionfo di Cristo* è la pala di Anversa (fig. 424). Tale dipinto, per ricevere il giusto inquadramento all'interno della carriera dell'artista, deve essere guardato a fronte della *Festa del Rosario.* La vicenda critica è stata raccontata in maniera dettagliata da Ballarin[464] che ha condiviso la propria ipotesi con Tietze[465], il quale credeva che l'artista avesse lavorato all'opera in due momenti diversi, ma vicini tra loro, tra il 1505 e il 1507. Quando iniziò a lavorare all'opera egli era ancora nell'orbita di Giovanni Bellini, ma durante l'esecuzione accade Dürer espose sull'altare della chiesa di san Bartolomeo la *Festa del Rosario.* Se san Pietro è ancora fortemente connotato secondo l'esempio del più moderno Bellini della pala di Birmingham del 1505, il papa e il vescovo sono ideati avendo bene in mente Dürer. Come negli anni '90 per la formazione di Giorgione, "todesco" grazie al genio di Dürer fu associato nuovamente a innovazione nel nuovo secolo. Ormai famoso come incisore, il maestro di Norimberga sfidò i veneziani nella pittura dipingendo la *Festa del*

[463] Ballarin, 1980; 1981; 1993.
[464] Ballarin in Laclotte, 1993, pp. 316-322.
[465] Tietze, 1936.

Rosario ostentando tutta la sua abilità coloristica. La materia è densa e compatta, i colori sono saturi e pieni, la finzione mimetica raggiunge la massima verosimiglianza. La straordinaria nitidezza di visione, l'elastica sicurezza con la quale la linea sugella i contorni delle forme, risultato di una precisa progettualità disegnativa, la violenza del colore destabilizzarono i pittori veneziani. Tiziano, che aveva ancora in mano le stampe del maestro usate come base per la *Fuga in Egitto*, rimase abbagliato dalla cromia tedesca. Questo accelerare delle proprie ricerche sul colore e sulla luce si coglie nella pala di Anversa e spiega il contrasto tra l'arcaismo della parte sinistra e la vitalità della parte destra. Un contributo importante alla storia di Tiziano e Dürer è stato offerto dall'articolo di Remigio Marini del 1958[466], citato da Ballarin. Se non è condivisibile la sua negazione di un'influenza giorgionesca in Tiziano prima degli affreschi di Padova, la sua lettura in chiave düreriana delle opere del 1506 è ampiamente accettabile. Per Marini l'audacia cromatica del paliotto di Anversa è senza paragoni nella Venezia di quegli anni ed è comprensibile solo con il confronto con la *Festa del Rosario*. Tiziano incominciò a mettere in opera la pala, ma mentre ci stava lavorando Dürer disvelò il suo capolavoro. Influenzato nell'immediato Tiziano modificò il suo modo di approcciarsi al colore e alla stesura pittorica gareggiando con il tedesco nella realizzazione del piviale del papa (figg. 425-426).Pesaro lasciò Venezia poco dopo il gennaio 1503 e riapparve menzionato nei *Diari* di Sanudo il 20 maggio 1506. Sulla base di questi fatti si potrebbe far risalire la committenza del dipinto alla primavera del 1506[467]. Gli anni tra il 1506 e il 1508 furono un momento di crescita vertiginosa per Tiziano, che lo portarono a segnare le distanze dalla tradizione tardoquattrocentesca precedente. In occasione della mostra parigina del 1993 Ballarin chiaroscurò l'intricata storia critica delle opere della giovinezza del cadorino. Lo studioso distinse le fasi della giovinezza usando come discrimine gli affreschi del Fondaco dei tedeschi che inaugurarono una nuova stagione. L'anno 1507 è l'anno nel quale Ballarin individua la svolta per Tiziano, che maturò le sue doti di pittore moderno, manifestando forti accenti realistici e prestiti classici più scoperti che spinsero all'invenzione di schemi dinamici particolarmente irruenti nel disegno delle figure e della composizione, assicurando il massimo risalto al colore, nato dal raffronto con Dürer. Ballarin lo

[466] Marini, 1958, pp. 3-16.
[467] Villa nella mostra romana del 2013 rimane su una datazione 1512-13, riproposta anche nella mostra dedicata al dipinto a Pieve di Cadore (Aikema, 2013).

definisce un *colore fauve*, tutto rovesciato sul piano, esaltato dai cangiantismi e sostenuto da un chiaroscuro che esula dallo sfumato giorgionesco ancora in debito da Leonardo. Il colore dell'anno 1507 permette a Ballarin di osservare che le opere di questo momento non possono essere inserite nella categoria "classicismo" del Tiziano giovane, perchè l'artista non è ancora classico e agisce sotto l'ascendente giorgionesco da un lato e düreriano dall'altro. Si tratta di una fase preclassica della storia di Tiziano che si conclude con la xilografia del *Trionfo di Cristo*, e proprio la violenza del colore, aggressivo e brillante, permette di ancorare queste opere agli anni del soggiorno di Dürer. La *Susanna* (fig. 427) è l'altro dipinto che denuncia di appartenere a questo periodo di sperimentalismo cromatico. Si tratta di un dipinto dalla straordinaria qualità, la cui datazione e interpretazione non sono state unanimi[468]. Una volta riconosciuta la paternità tizianesca l'opera è stata datata all'altezza degli affreschi padovani. Un rapporto con questi dipinti effettivamente esiste, ma la *Susanna* manca di quel portato classicistico già maturato negli affreschi dopo l'esperienza del Fondaco. L'opera va quindi inserita in un momento di trapasso della giovinezza che avviene di fronte al contemporaneo Giorgione che sta guardando a Dürer. Se nella pala di Anversa Tiziano gareggia con la mimesi materica della *Festa*, compiendo un'operazione simile a quella di Giorgione nella pelliccia di volpe del *Ritratto* di Monaco, in questo dipinto reimposta la propria concezione coloristica, costruendo l'immagine sull'incontro drammatico di due masse di colore. I colori sono brillanti e squillanti, distesi in larghe campiture in cui i contorni si staccano nettamente. Tiziano dovette guardare con attenzione anche ai fogli incisi. Nel dipinto di Glasgow alcune scelte compositive sottendono una comprensione degli impaginati düreriani. La figura di uomo di spalle che originariamente chiudeva il dipinto sul lato destro[469] (fig. 428) è desunta dalle serie incise. Gli esempi sono numerosi, trattandosi di un espediente cui Dürer ricorre spesso, avendolo desunto verosimilmente da Schongauer: l'*Ecce Homo*, l'*Andata al Calvario* (fig. 429), il *Martirio di santa Caterina*. Allo stesso modo il dettaglio della particolare sopraggonna indossata dalla giovane deriva da una xilografia come la *Visitazione*, tratta dalla *Vita della Vergine* (figg. 430-431). Accostabile alla *Susanna* è la *Madonna con il Bambino* di Bergamo, un'opera che ha oscillato tra Giorgione e

[468] Le vicende critiche sono state ampliamente ricostruite da Ballarin, 1993, pp. 327-339.
[469] Il frammento con la testa si trova sempre a Glasgow. Si veda Ballarin, 1993, pp. 327-339.

Tiziano[470] e la cui collocazione cronologica viaggia insieme al dipinto di Glasgow, dal quale dipende stilisticamente (fig. 432). Anche quest'opera è stata quindi coinvolta nei problemi della datazione delle opere della giovinezza, dibattute dalle due fazioni della critica, che si palleggiano tra il prima e il dopo costituito dal 1508 degli affreschi. Essendo per Ballarin Dürer la chiave di lettura per districare la complessa faccenda, lo studioso accoglie la data 1506-1507 anche per quest'ultimo dipinto. Tiziano sta dipingenso senza colore, proprio come il Giorgione del *Concerto* Mattioli e dei *Cantori* della Galleria Borghese. La materia crimatica è scintillante ed energica, il contrasto violento tra l'azzurro freddo del fondo e il manto rosso della Vergine è lo stesso di quello di Daniele. Allo stesso modo l'inclinazione della testa ri richiama a quella della *Susanna* e del musico del *Concerto* Mattioli, a sua volta derivata dallo splendido angelo della *Festa del Rosario* (figg. 434-437). Il dipinto è dominato da un'espressività marcata e realistica, lontana dalle bellezze idealizzate delle opere classiche: la fisicità della *Madonna* di Bergamo riecheggia quella del gruppo centrale del dipinto di Glasgow. Si tratta di una carica di verosimiglianza e forza desunta dalla potenza dei ritratti della *Festa del Rosario*, ma anche della *Madonna del lucherino* di Berlino (fig. 433), che Tiziano indubbiamente conosceva perché ne replicò la composizione nel 1516 nella *Madonna con le ciliegie* di Vienna. Anche quest'opera interessò i pittori veneziani per l'irruenza del colore: il blu dilatato di Maria, il rosso della tenda, il bianco tinto di azzurro del Bambino, i verdi intensi e gli azzurri del paesaggio.

Alla risposta veneziana al colore nordico partecipò infine anche Lorenzo Lotto. La pala di Asolo (fig. 438) è una delle prime opere a testimoniare l'aggiornamento al Dürer della *Festa del Rosario*. Il confronto con il Nord va portato dal piano del paesaggio a quello di un colore argenteo. Il san Ludovico si stacca dal cielo seguendo il magistero di Giorgione: l'oro del bordo della veste si profila dallo sfondo con un'attenzione ai dettagli di matrice fiamminga. Bellissimo anche il panneggio e il gioco di bianco su bianco della mano guantata che poggia sul petto (fig. 439). Il cromatismo, raffinato ed elegante, si accende di una nuova luce. È la stessa cromia che Lotto adotta nei ritratti, per far risaltare le espressioni e la potenza naturalistica della verosimiglianza. Una diversa sferzata in chiave cromatica caratterizza il Lotto del

[470] Suida la attribuì a Tiziano nel 1933.

1506-1508, del polittico di Recanati e della sacra Conversazione di Roma (fig. 440). Entrambe le opere sono ora aggiornate alla visione del *Cristo fra i Dottori* che aveva insegnato ai veneziani a dipingere in maniera rapida e spontanea, con una stesura pittorica più libera e impulsiva, che lasciava in vista le pennellate. Un modo di dipingere che accomunava Dürer a Cranach, "pictor celerrimus"[471], e ad Altdorfer. Non vanno infine dimenticati i ritratti, il *Burkard von Speyer*, eseguito su un'imprimitura simile a quella del dipinto madrileno, e l'intensità che caratterizza il rosso della veste dell'*Avarizia* nel retro del ritratto di Vienna (fig. 441). Dürereriani sono i colori brillanti e vivaci dei panneggi, organizzati su piani contrastanti dalle pieghe rigide quasi di carta. Un'osservazione ravvicinata permette anche di individuare un'affinità nella pennellata, giocata sui toni bruni e costruita con un chiaroscuro ottenuto tramite sottili tratteggi che con precisione e nitidezza sottolinea ogni dettaglio di volti e vesti. L'effetto tedeschizzante di quest'opera è rivelato tanto dalle fisionomie quanto dal colore della tavolozza.

La portata innovativa dei dipinti veneziani del maestro tedesco che tanto avevano colpito i contemporanei perdura nel tempo, se Abrahm van der Doort, descrivendo la *Festa del Rosario* nel XVII secolo la definisce un dipinto di uomini dalle facce rosse[472].

[471] La definizione si trova sulla lastra tombale dell'artista.
[472] Heard-Whitaker, 2011, p. 75.

TAVOLE



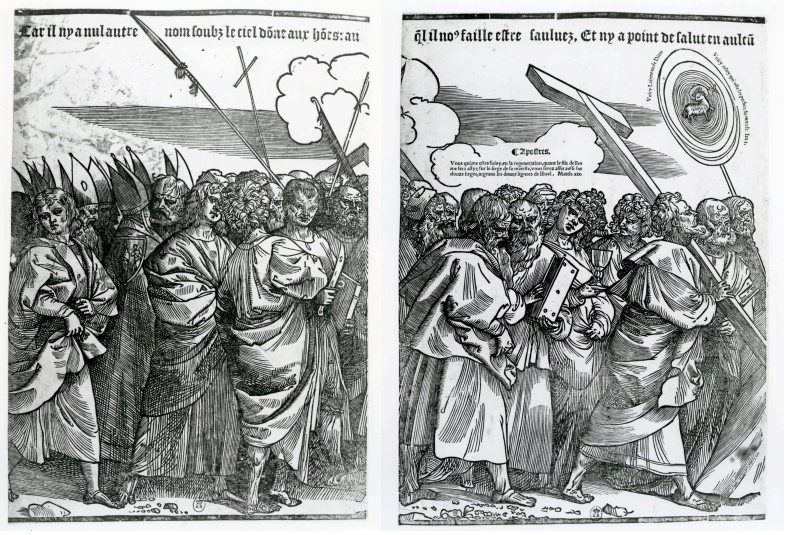
1 JACOPO DE' BARBARI, *Veduta prospettica della città di Venezia*, 1500, Venezia, Museo Correr, Cl. XLIV n. 0057, xilografia, mm 1345 2820.



2 EHARD REUWICH, *Veduta di Venezia*, Venezia, Museo Correr, Cl. XLIV n. 0001, xilografia, mm 264-1368.


Nõ pas a nous Sei gneur/
non pas a nous: mais a ton nom dõne la gloire. Ps. cxiij.

3,4


Car il ny a nul autre nom soubz le ciel dõne aux hões: au
q̃l il no⁹ faille estre sauluez, Et ny a point de salut en aulcũ

5,6


Et aussy no⁹ as tu ouure

7,8

9,10 

11,12 

3-12 TIZIANO, *Trionfo di Cristo*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Bc 7, ff. 2-22, xilografia in dieci blocchi, mm 385x2680.

13 

13 TIZIANO, *Tobiolo e l'angelo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, olio su tavola, cm 147x172.

14 

 15

14.ANDREA MANTEGNA, *La zuffa degli dei marini*, 1470-75, incisione in rame, mm 283x826.
15 ALBRECHT DÜRER, *La zuffa degli dei marini*, monogramma AD e data 1494, Vienna, Albertina, inv. 3061, penna e inchiostro bruno, mm 292x380.

16 

 17

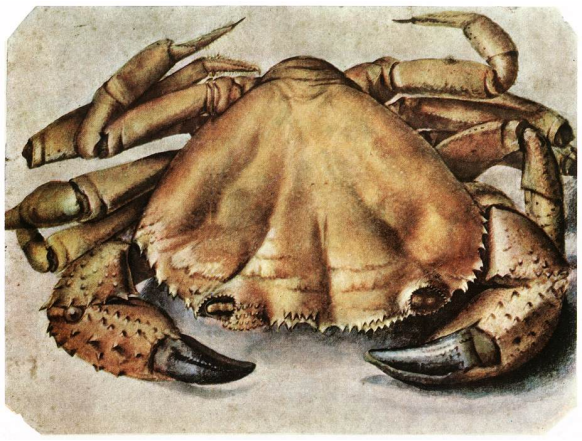
16 ANDREA MANTEGNA, *Baccanale con sileno*, 1470-75, incisione in rame, mm 299x473.
17 ALBRECHT DÜRER, *Baccanale con sileno*, monogramma AD e data 1494, Vienna, Albertina, Inv. 3060, disegno a penna e inchiostro bruno, mm 298x433.

18 

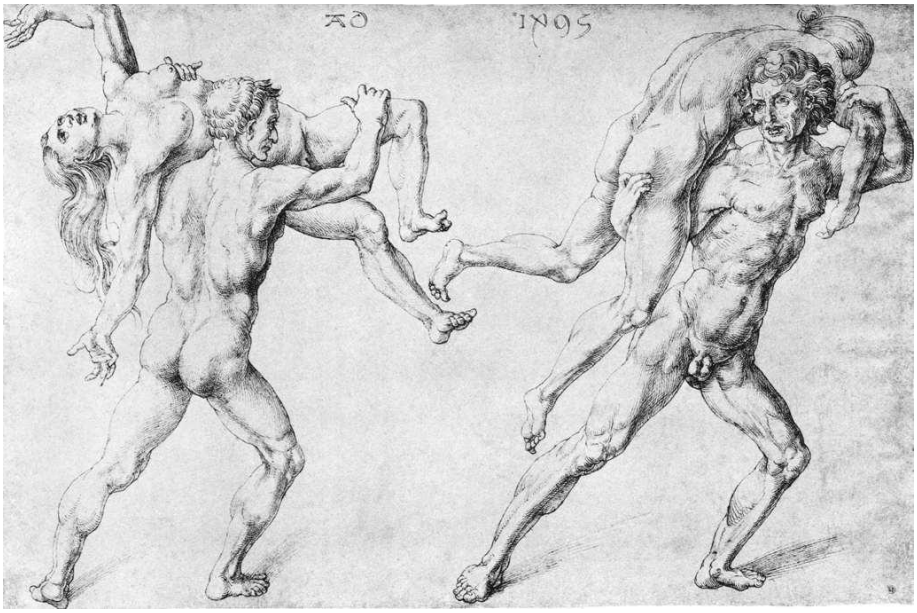
 19

18 ALBRECHT DÜRER, *La morte di Orfeo*, 1494, Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 23006, disegno a penna e inchiostro su carta mm 288x225.
19 ALBRECHT DÜRER, *La morte di Orfeo*, Amburgo, Kunsthalle, inv. n. 22, incisione in rame, mm 289 x 225.

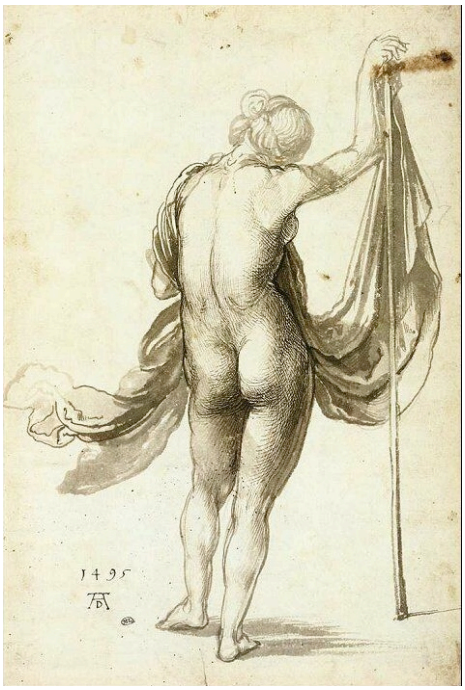
20 


21

20 ALBRECHT DÜRER, *Leone*, monogramma AD e data 1494, Amburgo, Kunsthalle, inv. 23005, acquerello su pergamena, mm 126x172.
21 ALBRECHR DÜRER, *Granchio di mare*, 1495 ca., Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, acquerello e guazzo su cartoncino, mm 263x 355.

22 

22 ALBRECHT DÜRER, *Studio per il ratto delle sabine*, 1495, Bayonne, Musée Bonnat, inv. n. 1289/1518, penna e inchiostro su carta, mm 347x82.

23 

24 

23 ALBRECHT DÜRER, *Donna nuda di schiena*, monogramma AD e data 1495, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphique, inv. 19058, acquerello grigio ripreso a penna e inchiostro nero, mm 318x211.
24 ALBRECHT DÜRER, *Giovane donna*, Vienna, Albertina, inv. 3068, penna e inchiostro, mm 154x116.

25 

26 

25 ALBRECHT DÜRER, *Studio di donna veneziana*, monogramma AD e data 1495, Vienna, Albertina, inv. 3064, penna e inchiostro bruno, mm 290x173.
26 ALBRECHT DÜRER, *Studio di una donna veneziana e una di Norimberga*, Francoforte, Städel Museum, Graphische Sammlung, inv. nr. 696, penna e inchiostro bruno, mm 245x159.

27 

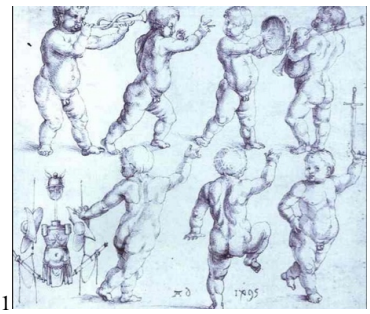
 28

27 ALBRECHT DÜRER, *Tre orientali*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-5-974, penna, inchiostro nero e bruno, acquerello, mm 306x197.
28 ALBRECHT DÜRER, *Foglio di studi*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1049 E, disegno a penna su carta bianca ingiallita, mm 372x257.

29 

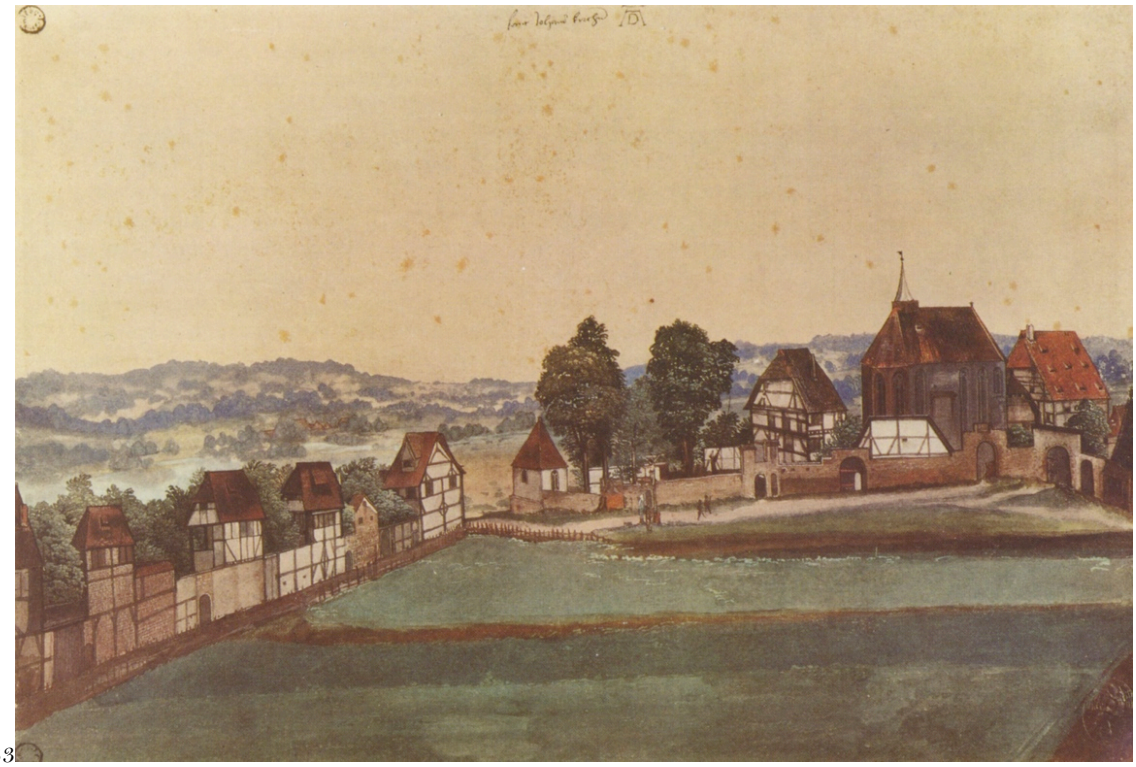
 30

29 ALBRECHT DÜRER , *Gesù Bambino seduto*, monogramma AD e data 1495, Parigi, Département des Arts Graphiques, inv. RF 4662, penna, inchiostro nero, lumeggiature a biacca, sfumato a gesso nero, mm 173x216.
30 LORENZO DI CREDI, *Madonna adorante il Bambino con san Giovanni e l'angelo*, New York, Metropolitan Museum, Roger Fund 1909, tempera su tavola, cm (diametro) 91,4 (part.).

31 

 32

31 ALBRECHT DÜRER, *Putti che danzano e suonano*, monogramma AD e data 1495, Mosca, Museo Pushkin di Belle Arti, inv. 83, penna e inchiostro nero, mm 272x316.
32 ALBRECHT DÜRER, *Foglio di studio con il Ratto d'Europa*, monogramma AD di altra mano, Vienna, Albertina, Inv. 3062, penna e inchiostro nero e bruno, mm 289x417.



33

33 ALBRECHT DÜRER, *"Sant Johans Kircke"*, *Chiesa e cimitero di san Giovanni*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 33, acquerello e guazzo su carta, mm 293x433 (perduto).



34

34 ALBRECHT DÜRER, *"Trotszich müll"*, *Il Mulino per la trafilatura*, monogramma AD di altra mano, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. n. KdZ 4, acquerello e guazzo su carta, mm 286x426.



35

35 BOTTEGA DI PLEYDENWURFF, *Veduta di una città fortificata*, Erlangen, Graphische Sammlung, inv. n. B. 139, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, mm 163x273.



36

36 BOTTEGA DEL MAESTRO LCZ, *Veduta di una città murata lungo il fiume*, Malibu, Paul Getty Museum, inv. 89. GG. 12, inchiostro bruno, acquerello e guazzo su carta, mm 73x135.

37 

37 ALBRECHT DÜRER, *Tre tigli*, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 34, acquerello e guazzo su carta preparata, mm 343x279 (perduto).

38 

38 ALBRECHT DURER, *Tiglio sul bastione*, Rotterdam, Museum Boijmans, inv. n. 1858/T28, acquerello e guazzo su pergamena, mm 343x267.



39 ALBRECHT DÜRER, *"Isprug"*, *Veduta di Innsbruck da nord*, monogramma AD di altra mano, Vienna, Albertina, inv. 3056, acquerello su carta, mm 127x187.



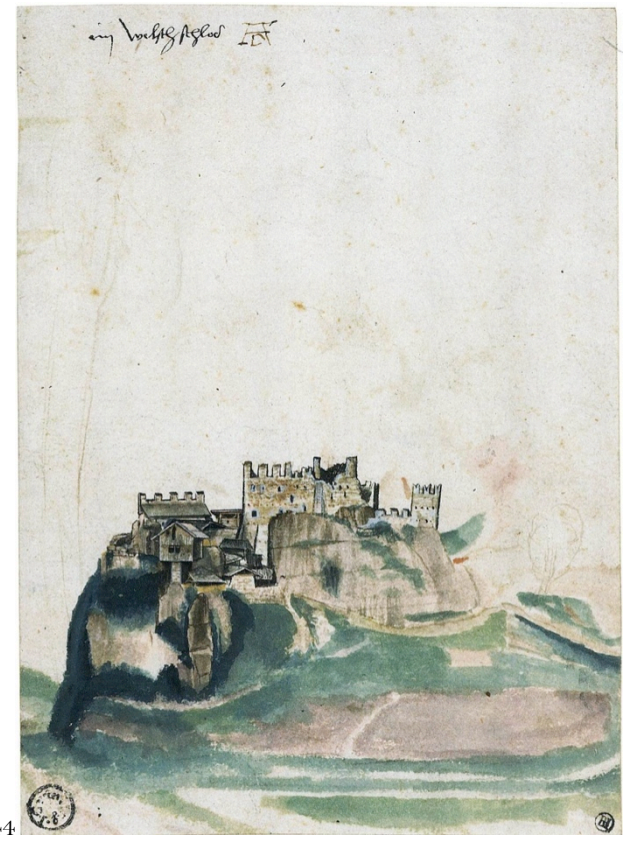


40 ALBRECHT DÜRER, *Veduta della corte di Innsbruck*, Vienna, Albertina, inv. 3057, monogramma AD di altra mano, acquerello su carta, mm 368x270.
41 ALBRECHR DÜRER, *Veduta della corte di Innsbruck con nuvole*, Vienna, Albertina, inv. 3058, acquerello su carta, mm 335x262.

42 

43 

42, 43 ALBRECHT DÜRER, *La grande fortuna / Nemesi*, incisione in rame, mm 335x260.

44 

44 ALBRECHT DÜRER, *"Welsch schlos"*, *Veduta del castello di Segonzano*, monogramma AD di altra mano, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 24622, acquerello e guazzo su carta, mm 191x139.



45 ALBRECHT DÜRER, *Castello di Segonzano in Val di Cembra*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunshalle, inv. Nr. Kl 30, acquerello e guazzo su carta, mm 154x250 (perduto).



46 ALBRECHT DÜRER, *Gruppo di alberi*, monogramma AD, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 24621, acquerello e guazzo su carta, mm 142x148.



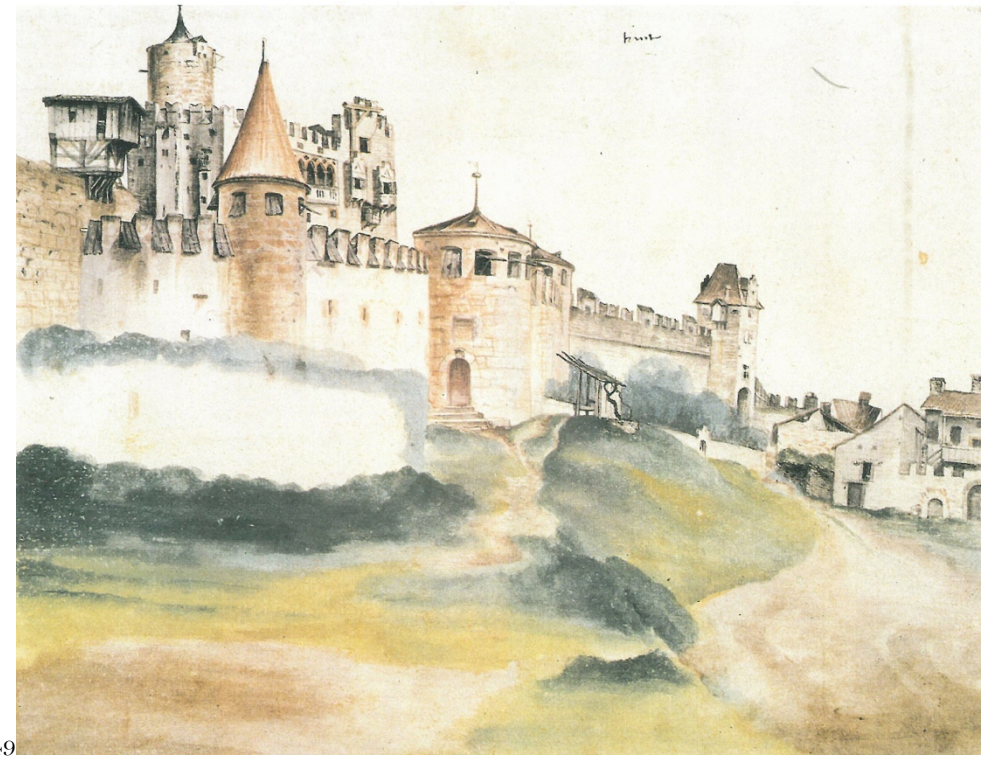
47

47 ALBRECHT DÜRER, *"Trint perg"*, *Dosso di Trento*, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. 1981/306, acquerello e guazzo su carta, mm 170x212.



48

48 ALBRECHT DÜRER, *"Tryt"*, *Veduta di Trento da Nord*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 27, acquerello e guazzo su carta, mm 238x356.



49 ALBRECHT DÜRER, *"Trint"*, *Veduta d*el *castello di Trento*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1895-9-15-975, acquerello, mm 198x257.



50 ALBRECHT DÜRER, *"Welsch Pirg"*, *Paesaggio tra le Alpi*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1855-99, acquerello su carta, mm 210x213.



51 ALBRECHT DÜRER, *"Fenedier Klawsen"*, *Veduta di Arco*, monogramma AD di altra mano, Parigi, Musée di Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 18579, acquerello e guazzo su carta, penna e inchiostro nero, mm 223x222.



52 ALBRECHT DÜRER, *Mulino ad acqua*, monogramma AD di altra mano, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 3369, acquerello e guazzo su carta, mm 134x131.



53



54

53 ALBRECHT DÜRER, *"Steinpruch"*, *Cava di pietra*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 28, acquerello, mm 292x224 (perduto).
54 ALBRECHT DÜRER, *Rovina tra le Alpi*, monogramma AD e data 1514 di altra mano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv, F. 264 inf.19, acquerello e penna su carta, mm 370x265.



55



56

55 ALBRECHR DÜRER, *"Steinpruch"*, *Cava di pietra*, monogramma AD di altra mano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, F. 264 inf. 20, acquerello su carta, mm 233x197.
56 ALBRECHT DÜRER, *Cava di pietra*, monogramma AD e data 1510 di altra mano, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 15388, acquerello su carta, mm 214x168.



57 ALBRECHT DÜRER, *"Steinpruch" Cava di pietra*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 29, acquerello e penna su carta, mm 199x306 (perduto).



58 ALBRECHT DÜRER, *Cava di pietra*, monogramma AD e data 1506 di altra mano, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 5218-166, acquerello e guazzo su carta, mm 225x287.



59 ALBRECHT DÜRER, *Un strada nel Brennero*, Madrid, Real Bibliotheca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, inv. Nr. 10034448, acquerello e guazzo su carta, 209x295.



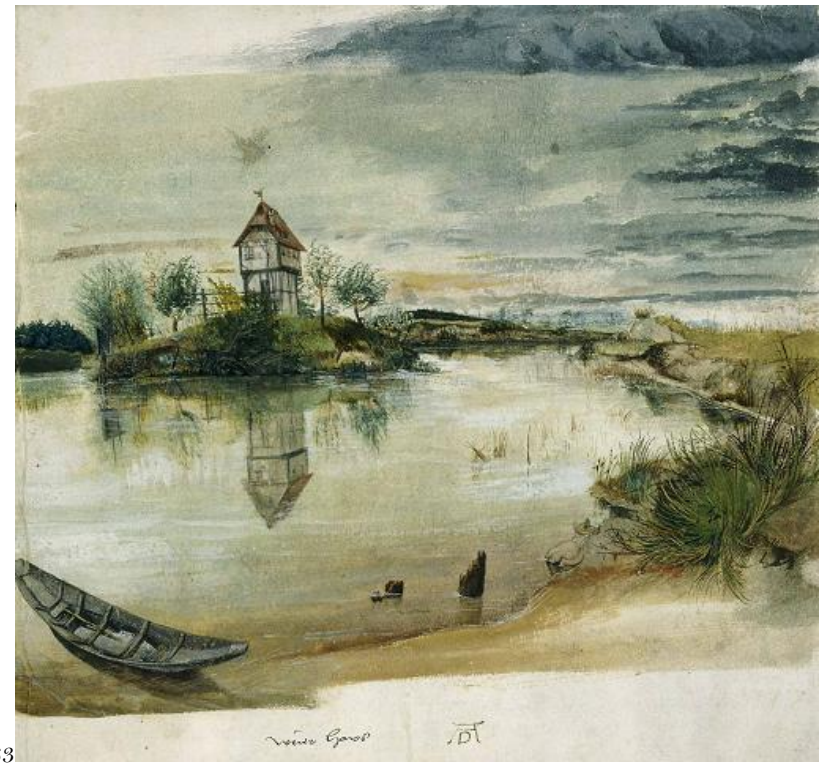
60 ALBRECHT DÜRER, *"Nörnperg"*, *Veduta di Norimberga da sud*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 32, acquerello e guazzo su carta, mm 164x334 (perduto).

61 

61 ALBRECHT DÜRER, *"Kalkrewt"*, *Veduta del villaggio Kalchreuth*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 31, acquerello e guazzo su carta, mm 215x314 (perduto).

62 

62 ALBRECHT DÜRER, *La vallata di Kalchreuth*, monogramma AD di altra mano, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ. 5, acquerello e guazzo su carta, mm 103x316.

63 

63 ALBRECHT DÜRER, *"Weier hause"*, *Casa sullo stagno*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 5218-165, acquerello e guazzo su carta, mm 213x222.

64 

64 ALBRECHT DÜRER, *Stagno nel bosco*, monogramma AD, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 5218-167, acquerello e guazzo su carta, mm 262x374.



65

65 ALBRECHT DÜRER, *"Weyden mull"*, *Mulino sul fiume*, Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. RC-C-02130, acquerello e guazzo su carta, mm 253x367.

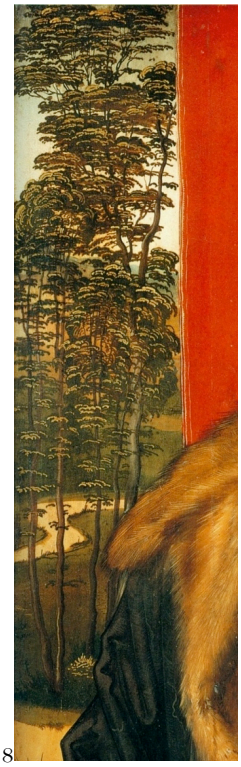


66

66 ALBRECHT DÜRER, *Studio di albero*, monogramma AD di altra mano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. F. 264, inf. 17, acquerello e guazzo su carta, mm 296x219.

67 

67 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O.P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

68 

69 

68 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Oswolt Krel*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. Nr. WAF 230, olio su tavola, cm 46,9x39 (part.).
69 ALBRECHT DÜRER, *Studio di albero*, monogramma AD di altra mano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. F. 264, inf. 17, acquerello e guazzo su carta, mm 296x219.

70 

71 

70 ALBRECHT DÜRER, *"Weyden mull"*, *Mulino sul fiume*, Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. RC-C-02130, acquerello e guazzo su carta, mm 253x367 (part.).
71 ALBRECHT DÜRER, *Studio di albero*, monogramma AD di altra mano, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. F. 264, inf. 17, acquerello e guazzo su carta, mm 296x219.

72 

72 ALBRECHT DÜRER, *Altare Landauer*, 1511, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 838, olio su tela, cm 135x123,4 (part.).



73



74

73 ALBRECHT DÜRER, *Tre tigli*, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 34, acquerello e guazzo su carta preparata, mm 343x279 (perduto).
74 ALBRECHT DÜRER, *"Weyden mull", Mulino sul fiume*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Inv. RC-C-02130, acquerello e guazzo su carta, mm 253x367 (part.).

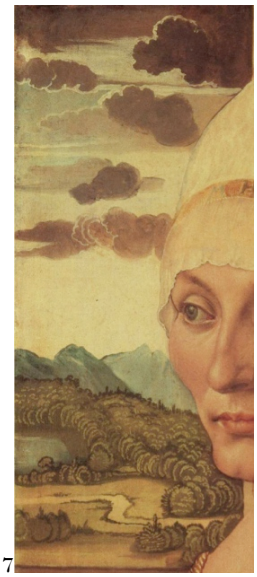


75

75 ALBRECHT DÜRER, *Compianto sul Cristo morto (Compianto Grimm)*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. Nr. 704, olio su tavola, cm 1,51x1,21 (part.).



76 ALBRECHT DÜRER, *"Weyden mull"*, *Mulino sul fiume*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Departement des Estampes, Inv. RC-C-02130, acquerello e guazzo su carta, mm 253x367







77 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Elsbeth Tucher*, 1499, Kassel, Hessisches Landesmuseum, inv. Nr. 6, olio su tela, cm 29x23,3 (part.).
78 ALBRECHT DÜRER, *Madonna con il Bambino*, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, n. M. 420, olio su tavola, cm 89x74 (part.).
79 ALBRECHT DÜRER, *Autoritratto*, 1498, Madrid, Museo del Prado, inv. Nr. 2179, olio su tavola, cm 52x41 (part.).



80 ALBRECHT DÜRER, *Altare Landauer*, 1511, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 838, olio su tela, cm 135x123,4 (part.)

81



82



81, 82 ALBRECHT DÜRER, *Altare Landauer*, 1511, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 838, olio su tela, cm 135x123,4 (part.).

83



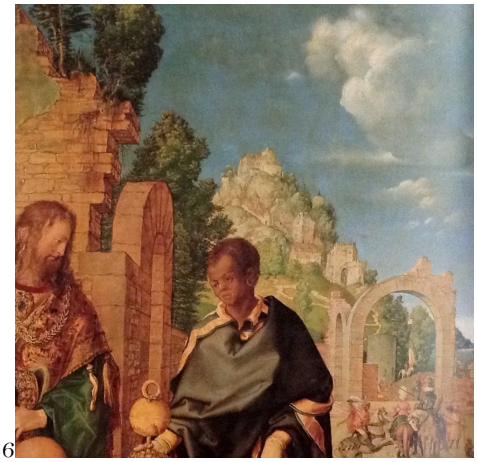
83 COPIA DA ALBRECHT DÜRER, *Incoronazione della Vergine (Altare Heller)*, 1509, Francoforte, Historisches Museum, inv. Nr. B 265, olio su tela, cm 189x138 (part.).

84 

84 ALBRECHT DÜRER, *"Tryt", Veduta di Trento da Nord*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 27, acquerello e guazzo su carta, mm 238x356.

85 

85 ALBRECHT DÜRER, *Compianto sul Cristo morto (Compianto Grimm)*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. Nr. 704,, olio su tavola, cm 151x121 (part.).

86 

87 

86 ALBRECHT DÜRER, *Adorazione dei Magi*, 1504, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Nr. 1434, olio su tavola, cm 100x114 (part.).
87 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O.P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

88 

88 ALBRECHT DÜRER, *"Fenedier Klawsen"*, *Veduta di Arco*, monogramma AD di altra mano, Parigi, Musée di Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 18579, acquerello e guazzo su carta, penna e inchiostro nero, mm 223x222.

89 

90 

89 ALBRECHT DÜRER, *"Welsch Pirg"*, *Paesaggio tra le Alpi*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1855-99, acquerello su carta , mm 210x213.
90 ALBRECHT DÜRER, *Studio per il piviale del papa*, monogramma AD, data 1514 di altra mano, Vienna, Albertina, inv. 3102, acquerello, mm 427x288.

91 

 92

91 ALBRECHT DÜRER, *"Kalkrewt"*, *Veduta del villaggio Kalchreuth*, monogramma AD di altra mano, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 31, acquerello e guazzo su carta, mm 215x314 (perduto).
92 ALBRECHT DÜRER, *Loth e le figlie*, retro della *Madonna con il Bambino* (*Madonna Haller*), Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. Nr. K 1835 A u. B., olio su tela, cm 52,4x42,2.

93 

93 ALBRECHT DÜRER, *Altare Landauer*, 1511, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 838, olio su tela, cm 135x123,4 (part.).

94 

94 ALBRECHT DÜRER, *La vallata di Kalchreuth*, monogramma AD di altra mano, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ. 5, acquerello e guazzo su carta, mm 103x316.



95



96

95 ALBRECHT DÜRER, *Madonna con il Bambino di Bagnacavallo*, Parma, Fondazione Magnani Rocca, n. 581, olio su tavola, cm 478x36.
96 ALBRECHT DÜRER, *Madonna con il Bambino nel paesaggio*, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, n. M. 420, olio su tavola, cm 89x74.



97



98

97 ALBRECHT DÜRER, *Madonna con il Bambino* (*Madonna Haller*), Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. Nr. K 1835 A u. B., olio su tela, cm 52,4x42,2.
98 ALBRECHT DÜRER, *Loth e le figlie*, retro della *Madonna con il Bambino* (*Madonna Haller*).

99 

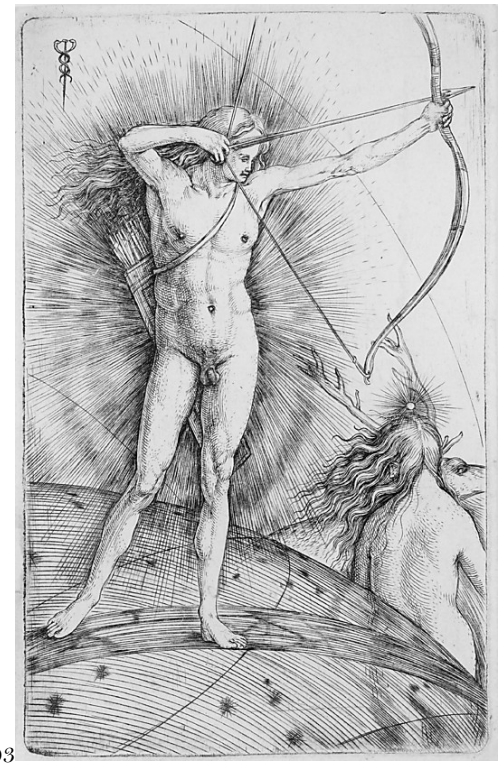
100 

99 ALBRECHT DÜRER, *Madonna con il Bambino* (*Madonna Haller*), Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. Nr. K 1835 A u. B., olio su tela, cm 52,4x42,2.
100 GIOVANNI BELLINI, *Madonna degli alberetti*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 596, tempera e olio su tavola, cm 71x58.

101 

102 

101 ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo*, Londra, National Gallery, inv. NG6563, olio su tavola, cm 231x174.
102 ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo*, retro.



103



104

103 JACOPO DE' BARBARI, *Apollo e Diana*, incisione in rame, mm 159x99.
104 ALBRECHT_DÜRER *Apollo_and_Diana* , monogramma AD, incisione in rame, mm 115x70.



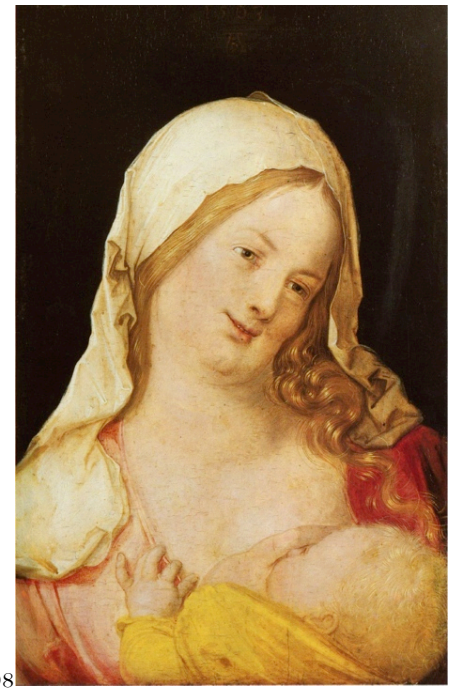
105



106

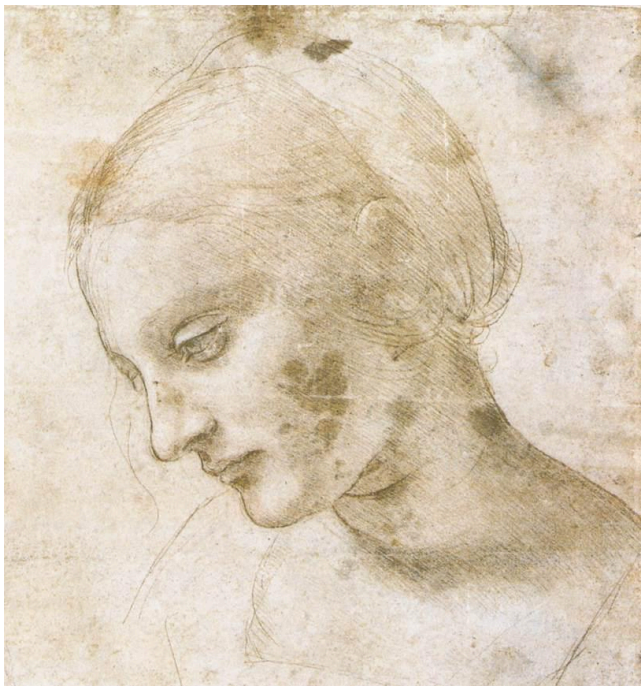
105 ALBRECHT DÜRER, *Uomo con stendardo*, incisione in rame, mm 113x70.
106 ALBRECHT DÜRER, *Adamo ed Eva*, 1504, incisione in rame, mm 252×194





107 JACOPO DE' BARBARI, *Coppia disuguale di amanti*, 1503, Philadelphia, Philadelphia Art Museum, inv. Nr. 167, olio su tavola, cm 40.3 x 32.4.
108 ALBRECHT DÜRER, *Donna che allatta il Bambino*, monogramma AD e data 1503, Vienna, Kunsthistorische Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 128, olio su tavola, cm 24x18.





109 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di donna*, monogramma AD e data 1503, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. nr. Kdz 315141, gesso nero su carta.
110 LEONARDO, *Studio di testa femminile reclinata ("La pensosa")*, 1485-1490 ca., Parigi, Musée di Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 2376 recto, punta d'argento su carta preparata in verde, mm 180x168.



111



112

111 ALBRECHT DÜRER, *Testa sofferente*, monogramma AD e data 1503, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. SL,5218.30, gesso nero su carta, mm 310x221.
112 ALBRECHT DÜRER, *Testa sofferente*, monogramma AD e data 1503, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. nr. SL,5218.29, gesso nero su carta, mm 310x221.



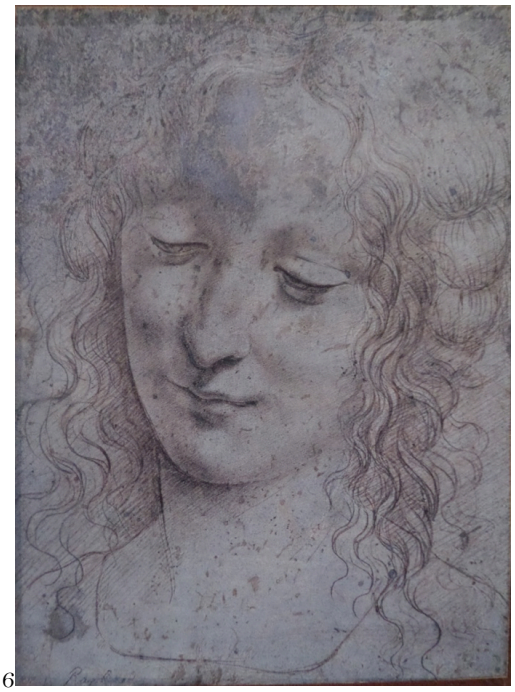
113



114

113 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Willibald Pirckheimer, di profilo verso sinistra*, Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 4230, carboncino su carta, mm 281x208.
114 GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio di testa di giovane con berretto, di profilo, ed altri studi per la stessa e per quella caricata di un vecchio*, 1490-95 ca., Parigi, Musée di Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 2248, penna e inchiostro seppia su carta bianca, mm 176x154.

115 

116 

115 ALBRECHT DÜRER, *Testa di Maria*, monogramma AD e data 1503, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, carboncino su carta colorata in seguito di giallo e rosso, mm 265x179.
116 GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio di testa femminile ("L'introversa")*, 1485-1490, ca. Oxford, Christ Church College, inv. n. 0026, punta d'argento, biacca su carta preparata in azzurro-grigio, mm 158x116.

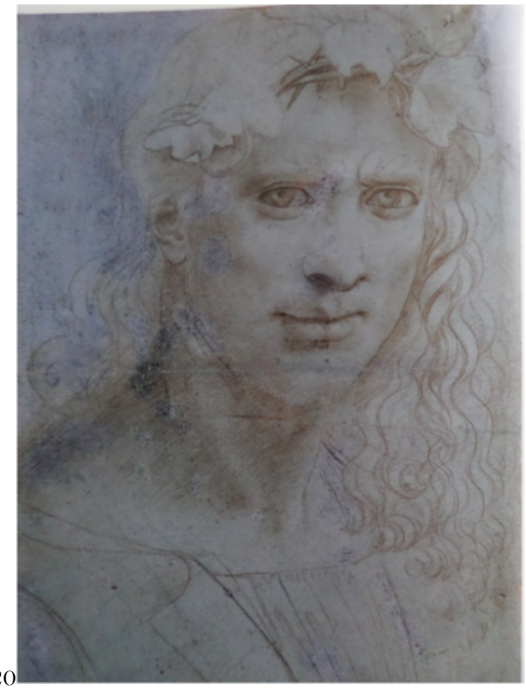
117 

118 

117 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto d'uomo*, monogramma AD e data 1503, Vienna, Bibliothek und Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Kunste, inv. 17784, carboncino, biacca, su carta, mm 229x216.
118 GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio di testa femminile trasognata, di fronte ("La rêveuse")*, 1490-1497, ca. Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, inv. n. 1470, punta d'argento su carta preparata bianca appena sfumata verso il verde, mm 150x124.



119



120

119 ALBRECHT DÜRER, *Testa di giovane*, monogramma AD e data 1503, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, inv. 1955.1835, punta d'agento, penna e inchiostro bruno su carta preparata in grigio, mm 223x181.
120 GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio per una testa di Cristo giovinetto coronato di spine e di foglie di vite*, 1492-1495 ca., Torino, Biblioteca Reale, inv. n. 15587 D.C., punta d'argento su carta preparata in azzurro-grigio, mm 308x219.



121



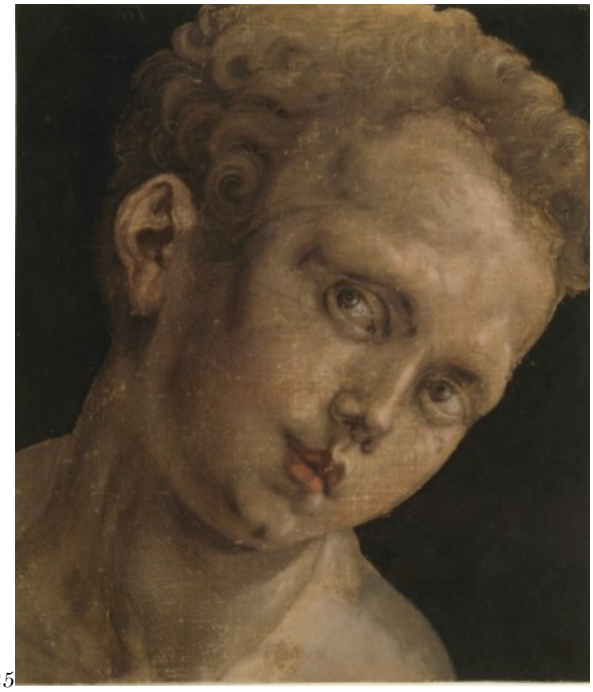
122

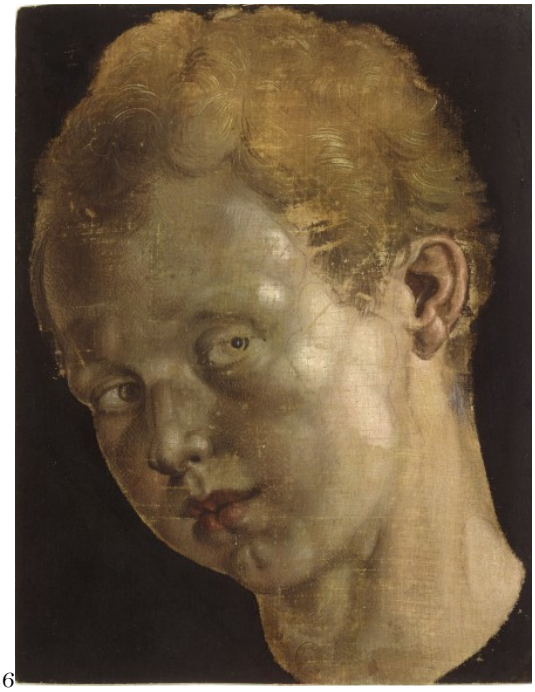
121 ALBRECHT DÜRER, *Testa di giovane*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. 55218.41, punta d'argento su carta preparata in ocra, mm. 272x214.
122 LEONARDO, *Studio di testa femminile che si volta*, c. 1490, Torino, Biblioteca Reale, inv. n. 15572 D.C. *recto*, punta d'argento, biacca, su carta preparata in ocra chiaro, mm 181x159.

123 

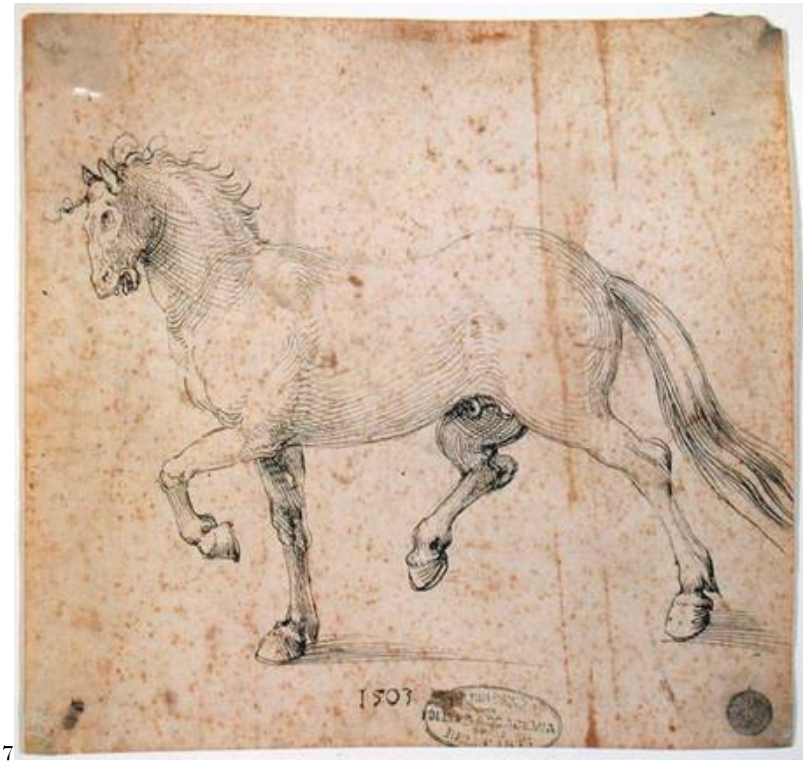
 124

123 ALBRECHT DÜRER, *Testa di Maria*, monogramma AD e data 1503, Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. RC-A-72083, acquerello su tela, cm 255x215.
124 GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Studio di una testa di giovane, coronata di foglie di edera*, 1490-1495 ca., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 425 E, punta d'argento su carta preparata in grigio-avorio, mm 162-138.

125 

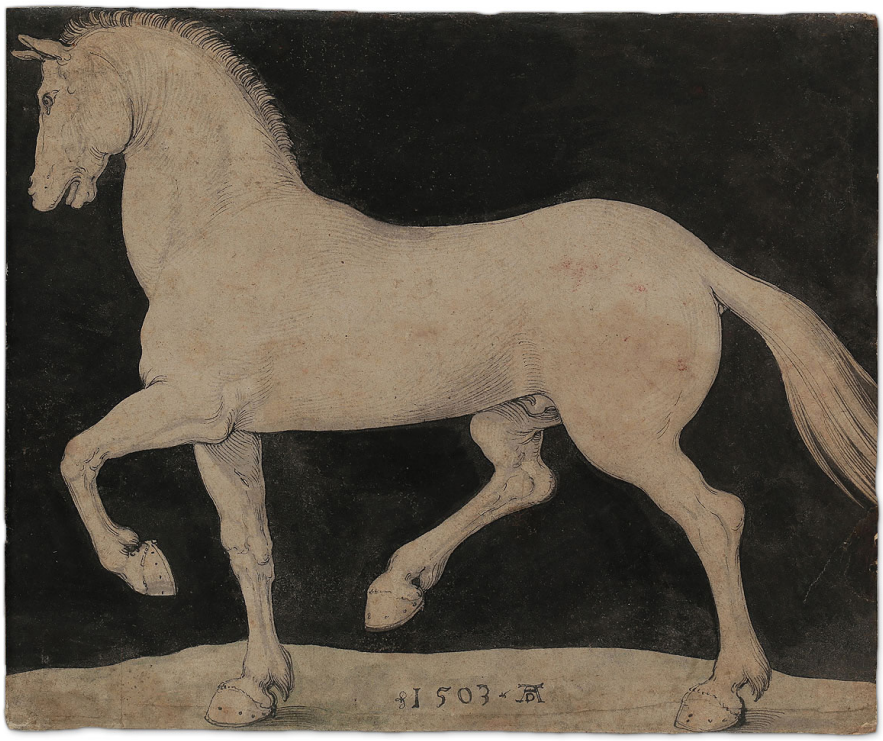
 126

125 ALBRECHT DÜRER, *Testa di giovane girata verso destra*, monogramma AD, Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. RC-A-72082, acquerello su tela, cm 225x192.
126 ALBRECHT DÜRER, *Testa di giovane girata verso sinistra*, Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. RC-C-02132 acquerello su tela, cm 231x1179.



127

127 ALBRECHT DÜRER, *Cavallo*, data 1503, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 428, penna e inchiostro bruno su carta bianca.

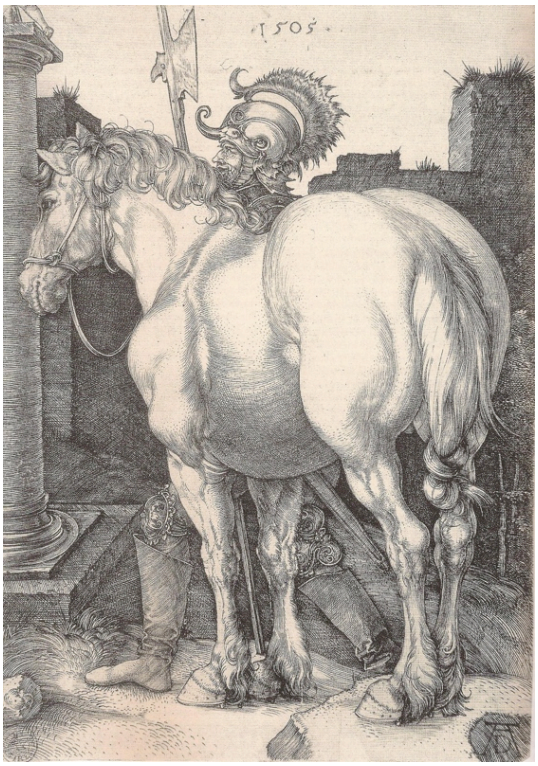


128

128 ALBRECHT DÜRER, *Studio di cavallo*, monogramma AD e data 1503, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, inv. WRM Z 131, penna e inchiostro acquerellato su carta nera, mm 212x259.



129



130

129 ALBRECHT DÜRER, *Piccolo Cavallo*, monogramma AD e data 1505, incisione in rame, mm 163x106.
130 ALBRECHT DÜRER, *Grande Cavallo*, monogramma AD e data 1505, incisione in rame, mm 164x118.



131

131 ALBRECHT DÜRER, *San Giorgio a cavallo*, monogramma Ad e data 1508 (corretta 1505), incisione in rame, mm 109x85.

132 

132 LEONARDO, *Studio di una tempesta sulla vallata*, 1495-1497 ca., Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 12409, gesso rosso su carta bianca, mm 200x150.

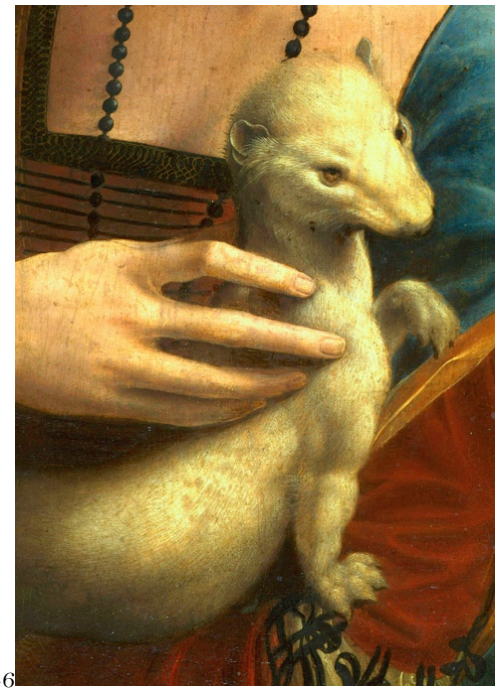
133 

133 LEONARDO, *Studio di paesaggio montuoso con un fiume sulla vallata*, 1495-1497 ca., Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 12406, gesso rosso su carta bianca, mm 87x151.

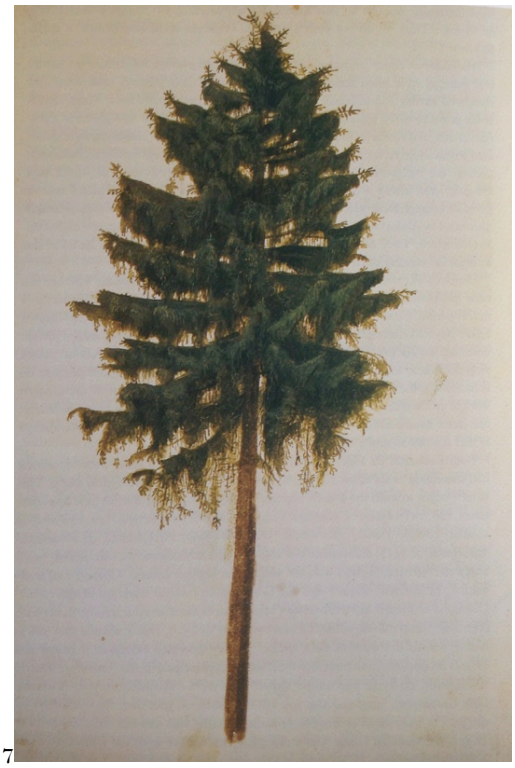
134 

134 LEONARDO, *Studio di paesaggio montuoso*, 1495-1497 ca., Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 12405, gesso rosso su carta bianca, mm 93x152.

135 

136 

135 ALBRECHT DÜRER, *Coniglio*, monogramma AD e data 1502, Vienna, Albertina, inv. 3073, acquerello e guazzo su carta, mm 250x225.
136 LEONARDO, *Ritratto di Cecilia Gallerani con l'ermellino ("La dama dell'ermellino")*, c. 1486, Cracovia, Muzeum Ksia ̨z ̇a ̨t Czartoryskich, inv. n. 134, tavola di noce, cm 55 x 40,5.

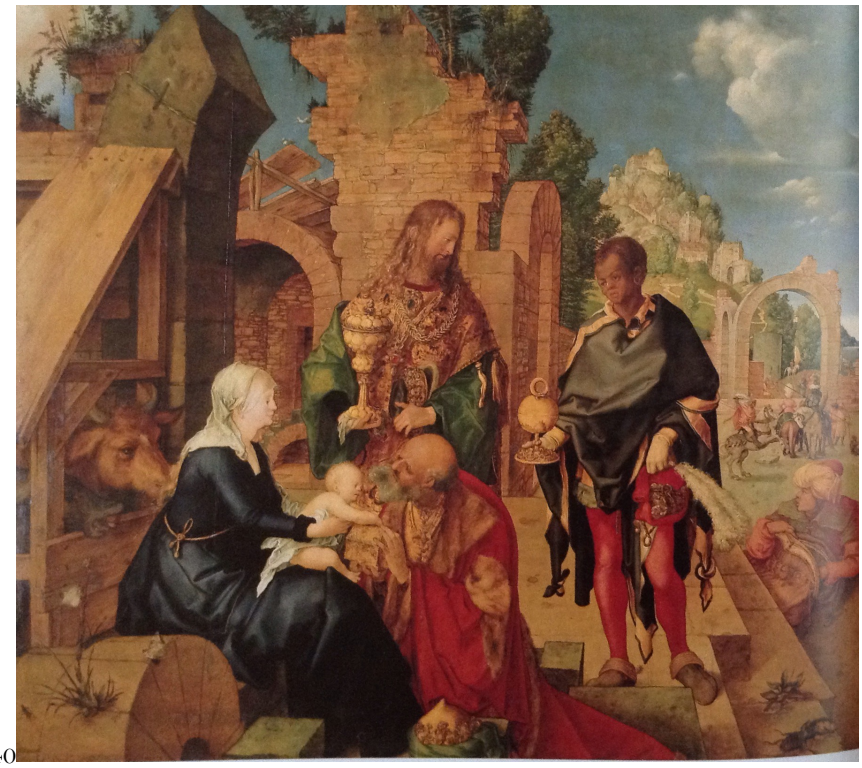
137 

138 

137 ALBRECHT DÜRER, *Abete*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. N. 1847-18-9, acquerello e guazzo su carta, mm 295x196.
138 LEONARDO, *Studio di albero*, 1498 ca., Windson Castle, Royal Library, inv. 912431 verso, gesso rosso su carta, mm 191x153.

139 

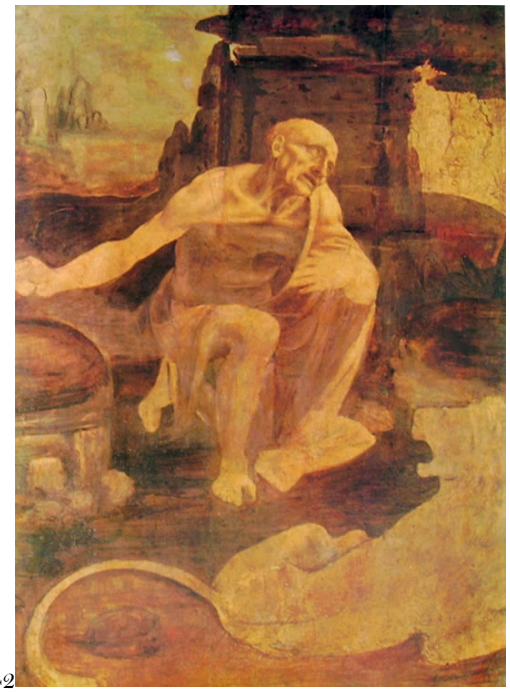
139 ALBRECHT DÜRER, *Compianto sul Cristo morto (Compianto Grimm)*, Monaco, Alte Pinakothek, olio su tavola, cm 1,51x1,21.

140 

140 ALBRECHT DÜRER, *Adorazione dei Magi*, 1504, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Nr. 1434, olio su tavola, cm 100x114.

141 

141 ALBRECHT DÜRER, *Altare Jabach, Giobbe e la moglie*, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, inv. Nr. 890, olio su tavola, cm 96x51; *Altare Jabach, Due musici*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. Nr. 385, olio su tavola, cm 94x51.

142 

143 

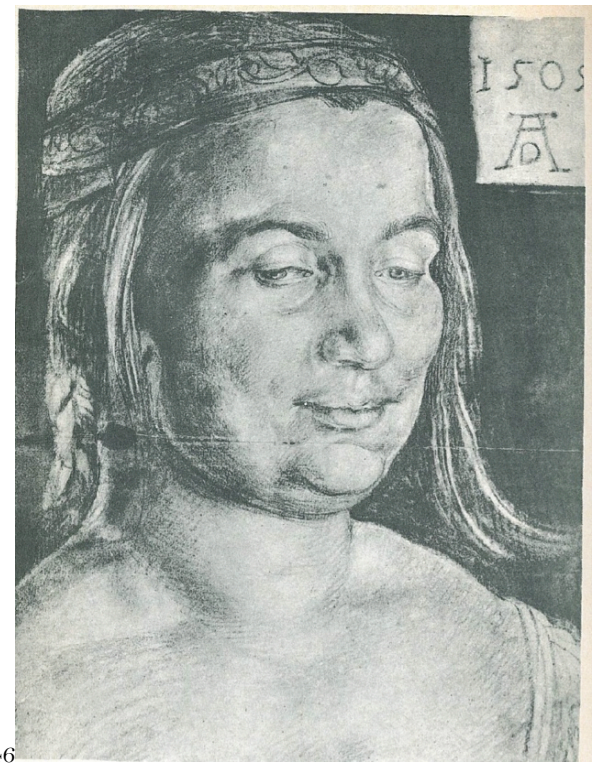
142 LEONARDO, *San Girolamo penitente*, Roma, Pinacotaca Vaticana, inv, 40337, olio su tavola, cm 103x74.
143 GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO, *Madonna con il Bambino seduta nel paesaggio tra i santi Giovanni Battista e Sebastiano che presentano Marchione [Francesco] Pandolfi e Girolamo Casio ("Pala Casio")*, 1500, Parigi, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. n. 103, olio su tavola, cm 186 x 184.

144 

144 ALBRECHT DÜRER, *La morte a cavallo*, 1505, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, carboncino su carta, mm 210x266.

145 

145 ALBRECHT DÜRER, *Contadina della Carinzia*, monogramma AD e data 1505, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, w 375, penna e inchiostro bruno su carta, mm 390x270.



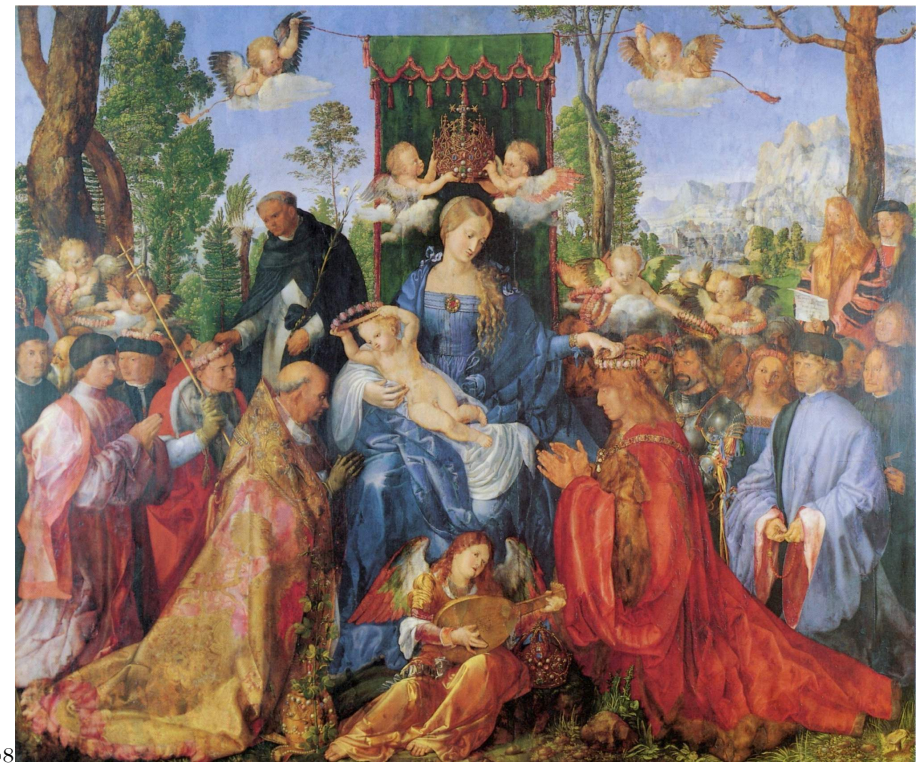
146

146 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di contadina*, monogramma AD e data 1505, Rotterdam, Museum Boymans, gesso nero su carta preparata, mm 350x266.



147

147 ALBRECHT DÜRER, *Testa d'uomo di profilo*, monogramma AD e data 1505, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, carboncino su carta, mm 29,7 x186.

148 

148 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5.

149 

149 GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono con il Bambino, due angeli musicanti e i santi Agostino e Marco che presenta il doge Agostino Barbarigo*, Murano, Chiesa di san Pietro Martire, olio su tela, cm 205x334.

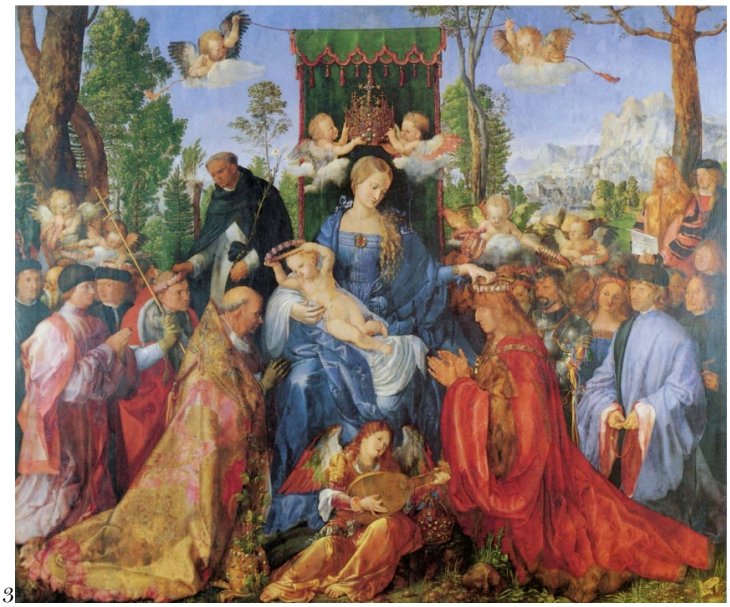
150 

151 

150 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).
151 GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono con il Bambino, due angeli musicanti e i santi Agostino e Marco che presenta il doge Agostino Barbarigo*, Murano, Chiesa di san Pietro Martire, olio su tela, cm 205x334 (part.).

152 

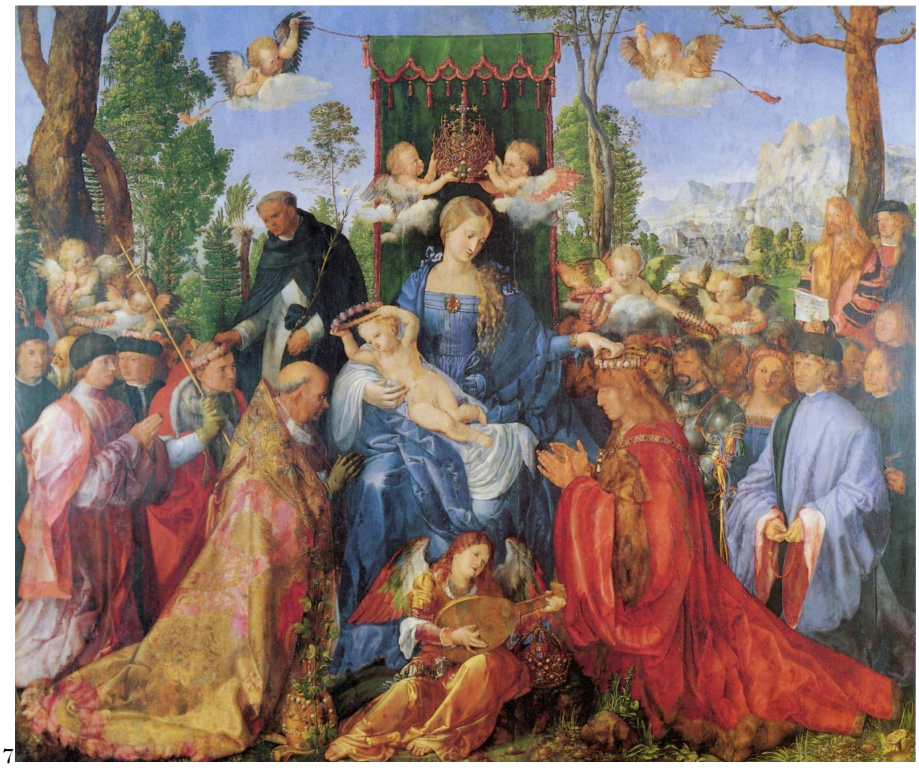
152 GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono con il Bambino e un angelo musicante tra i santi Pietro, Caterina, Orsola e Girolamo*, 1505, Venezia, Chiesa di san Zaccaria, olio su tavola, cm 402x273.

153  154 

153, 154, ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

155  156 

155, 156 LEONARDO, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1594, carbone e biacca su preparazione a gesso su tavola, cm 243x246.

157 

157 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5.

158 

158 LEONARDO, *Madonna con il Bambino, san Giovannino e l'angelo ("Vergine rocce")*, 1483-1484 ca., Parigi, Musée di Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 777, olio su tavola trasferito su tela, cm 199x122.

159 

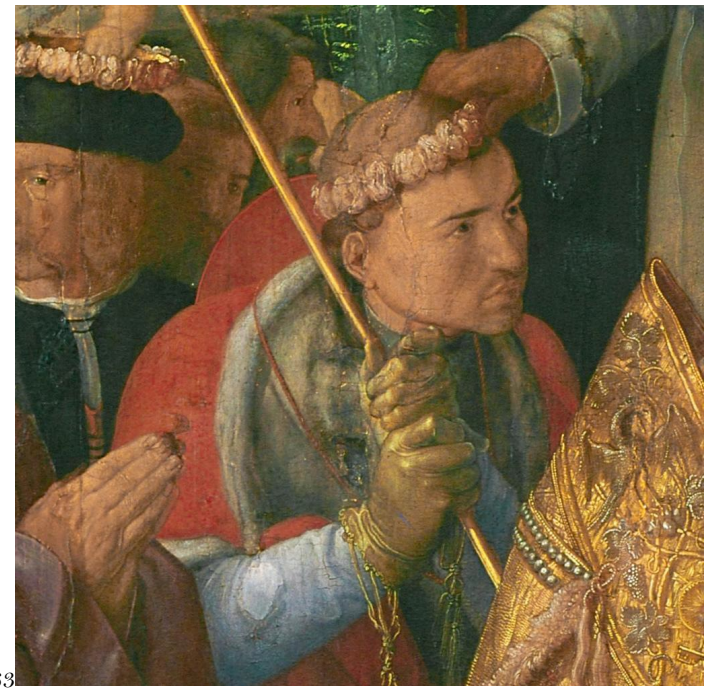
160 

159 ALBRECHT DÜRER, *Studio per il piviale del papa*, monogramma AD, data 1514 di altra mano, Vienna, Albertina, inv. 3102, acquerello, mm 427x288.
160 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, nv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

161 

162 

161, 162 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

163 

163 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

164 

165 

164 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).
165 ALBRECHT DÜRER, *Studio per il san Domenico*, monogramma AD e data 1506, Vienna, Albertina, inv. 3101, penna e inchiostro grigio, biacca su carta preparata in azzurro, mm 415x287.

166 

 167

166 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).
167 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Burkhard von Speyer*, 1506, Windsor Castle, Royal Collection, olio su tavola, cm 32x27.

168 

 169

168 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).
169 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di architetto*, monogramma AD e data 1506, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 2274, penna e inchiostro su carta preparata in azzurro, mm 391x266.

170 

171 

170 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, Inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).
171 ALBRECHT DÜRER, *Studio per donatore in ginocchio con la corona del rosario in mano*, monogramma AD e data 1506, New York, Pierpont Morgan Library, inv. I, 257c, penna e inchiostro nero e grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 323x198.

172 

172 ALBRECHT DÜRER, *Gesù Bambino*, monogramma AD e data 1506, Parigi, Bibliothèque Nationale, inv. RC-A-72080, penna e inchiostro su carta preparata in azzurro, mm 274x384.

173 

 174

173 ALBRECHT DÜRER, *Studio per la testa del papa*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 15307, penna e inchiostro, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 198x200.
174 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

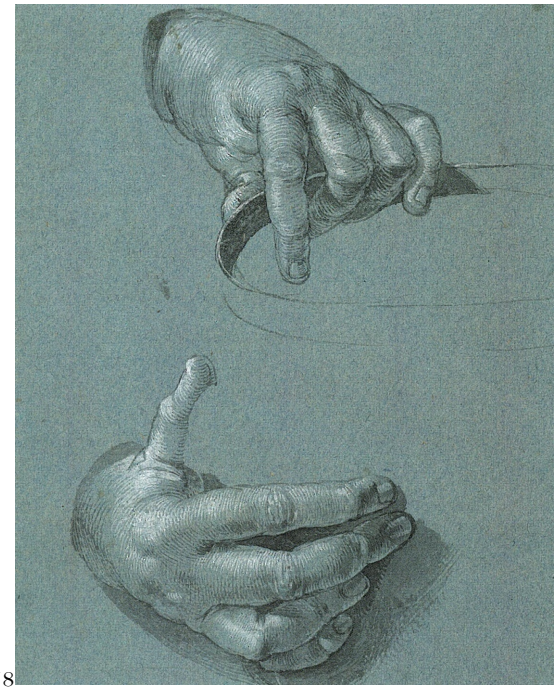
175 

 176

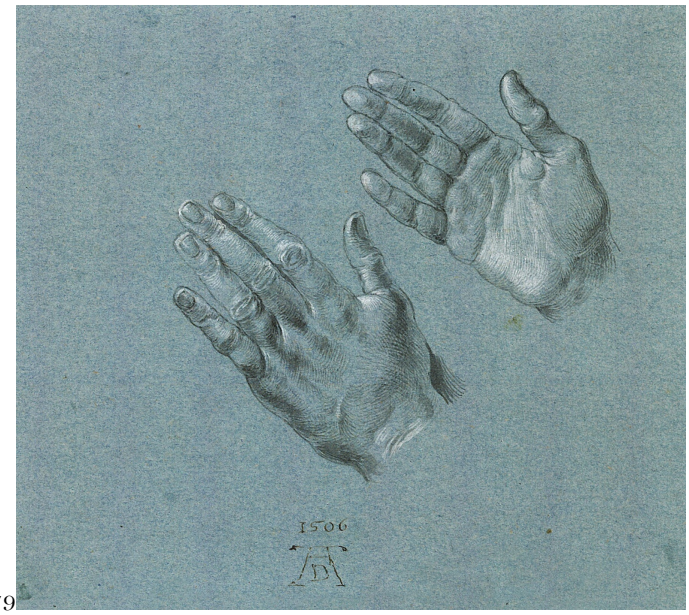
176 ALBRECHT DÜRER, *Studio per la testa dell'angelo*, monogramma AD e data 1506, Vienna, Albertina, inv. 3099, penna e inchiostro nero e grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 270x208.
177 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

177 

177 ALBRECHT DÜRER, *Studio per le mani di san Domenico*, Vienna, Albertina, inv. 26328, penna e inchiostro grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 238x182.

178 

178 ALBRECHT DÜRER, *Studio per le mani della Vergine*, Vienna, Albertina, inv. 26329, penna e inchiostro grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 207x165.



179



180

178 ALBRECHT DÜRER, *Studio per le mani di Massimiliano*, monogramma AD e data 1605 di altra mano, Vienna, Albertina, inv. 3104, penna e inchiostro grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 222x251.
180 LEONARDO, *Due studi di mano sinistra che ne mostrano la palma*, 1495-1497 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 144, gesso rosso, tocchi di gesso bianco ora molto consunti, su carta preparata in rosso, mm 223x165.



181



182

181 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di architetto*, monogramma AD e data 1506, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 2274, penna e inchiostro su carta preparata in azzurro, mm 391x266 (part.).
182 LEONARDO, *Studio di una mano destra che impugna il borsello*, 1495-1497 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 140, gesso rosso, tocchi di gesso bianco, su carta preparata in rosso, mm 208x161.

183 

183 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza, inv. Nr. 90, 1506, olio su tavola, cm 65x80.

184 

185 

184 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori, (Sette dolori di Maria)*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. 1877, olio su tavola, cm 62,5x45.
185 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, xilografia, mm 294x296.

186 

186 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza, inv. Nr. 90, 1506, olio su tavola, cm 65x80 (part.).

187 

188 

187 LEONARDO, *Studio di cinque teste grottesche*, Windsor Castle, Royal Library, 12495, penna e inchiostr bruno su carta, mm 26×20.

188 MATTHIAS GRÜNEWALD, *Cristo deriso*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. nr. 10352 1803/04 cm 109x73.

189 

189 HIERONYMUS BOSCH, *Cristo porta croce (Salita al Calvario)*, Gand Museum voor Schone Kunsten, olio su tavola, cm 76,7×83,5.

190 

190 HIERONYMUS BOSCH, *Incoronazione di spine*, Londra, National Gallery, inv. NG4744, olio su tavola, cm 73,7×58,7.

191 

191 HIERONYMUS BOSCH, *Cristo di fronte Pilato*, Princeton University Art Museum, inv. y 711, olio su tavola, cm 80x104.

192 

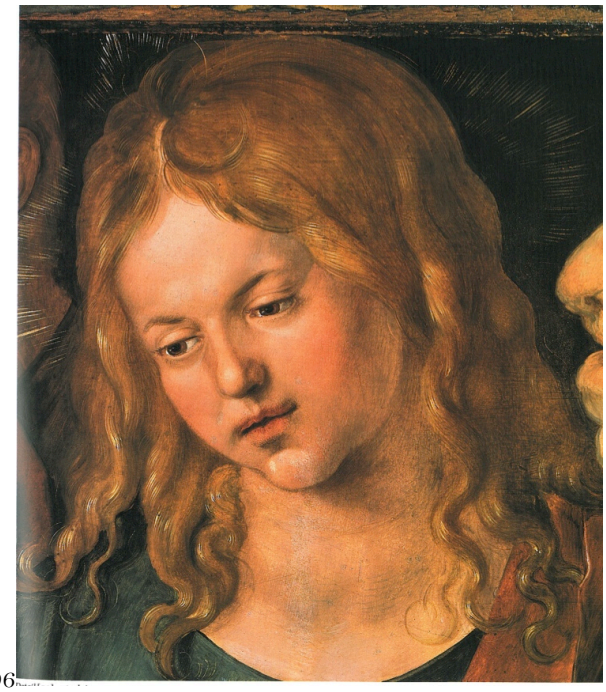
192 CIMA DA CONEGLIANO, *Cristo fra i dottori*, 1504, Varsavia, Muzeum Narodowe w Warszawie, inv. 131513, olio su tavola, cm 54,5×84,4.

193 

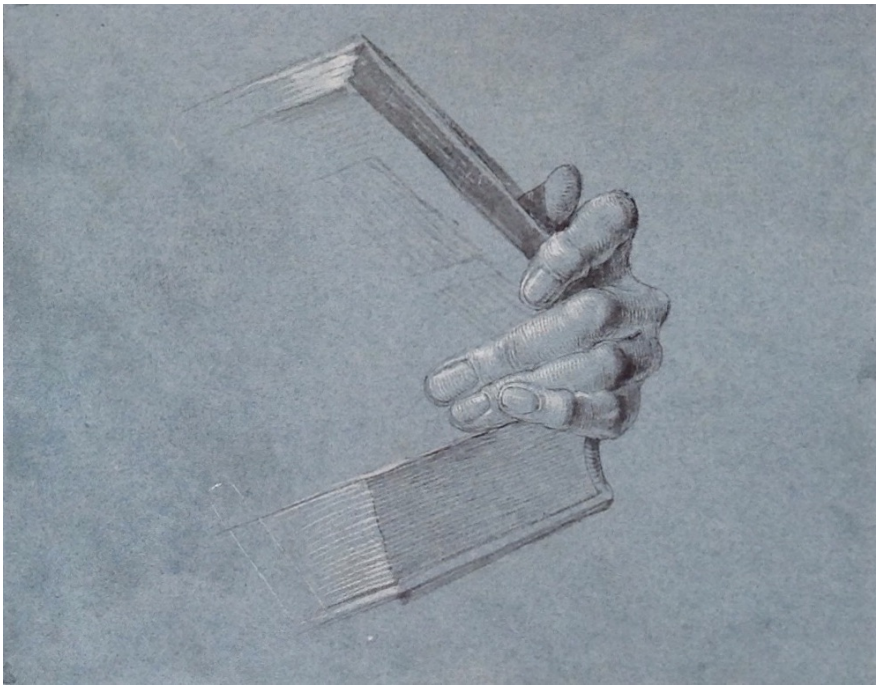
194 

193, 194 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza, inv. Nr. 90, 1506, olio su tavola, cm 65x80 (part.).

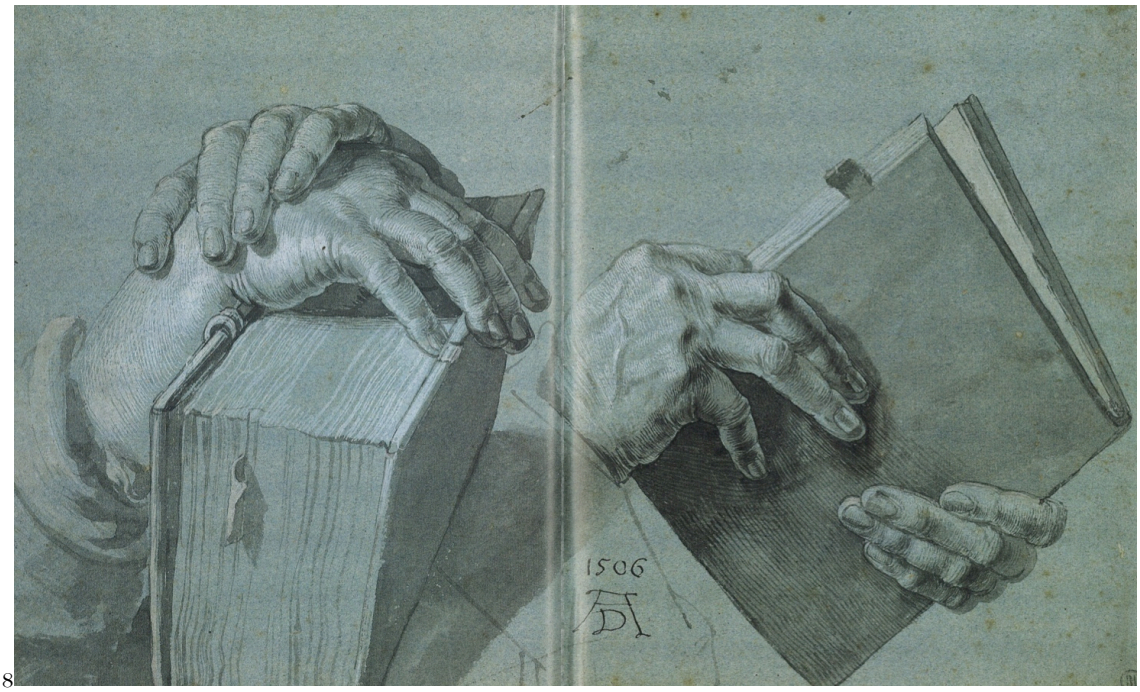
195 

196 

195 ALBRECHT DÜRER, *Studio per la testa di Cristo giovinetto*, Vienna, Albertina, inv. 3106, penna e inchiostro grigio, biacca su carta preparata in azzurro, mm 273x210.
196 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza, inv. Nr. 90, 1506, olio su tavola, cm 65x80 (part.).

197 

197 ALBRECHT DÜRER, *Studio di mani con il libro*, Vienna, Albertina, inv. 3103, penna e inchiostro, su carta preparata in azzutto, mm 19x251.

198 

198 ALBRECHT DÜRER, *Due coppie di mano con libro*, monogramma AD e data 1506 di altra mano, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Sammlung Bernhard Hausmann, inv. Hz. 5481, mm 249x415.

199 

199 ALBRECHT DÜRER, *Studio per le mani di Gesù*, monogramma AD e data 1506 di altra mano, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Sammlung Bernhard Hausmann, inv. Hz. 5482, mm 207x185.



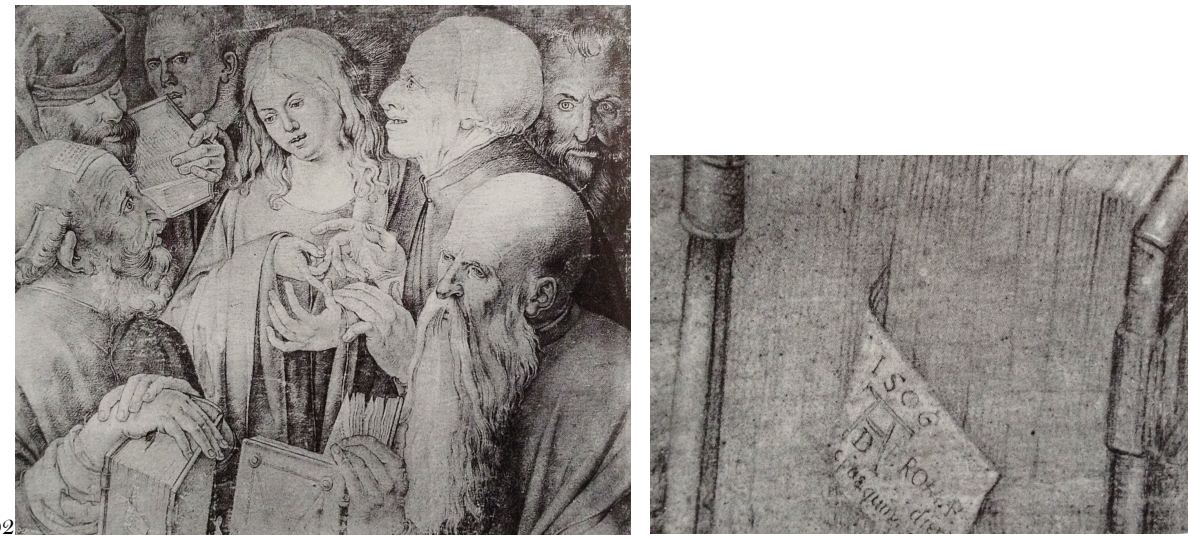
200

200 ALBRECHT DÜRER, *Studio per la testa dell'angelo*, monogramma AD e data 1506, Vienna, Albertina, inv. 3099, penna e inchiostro nero e grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 270x208; *Studio per la testa di Cristo*, Vienna, Albertina, inv. 3106, penna e inchiostro grigio, biacca su carta preparata in azzurro, mm 273x210.

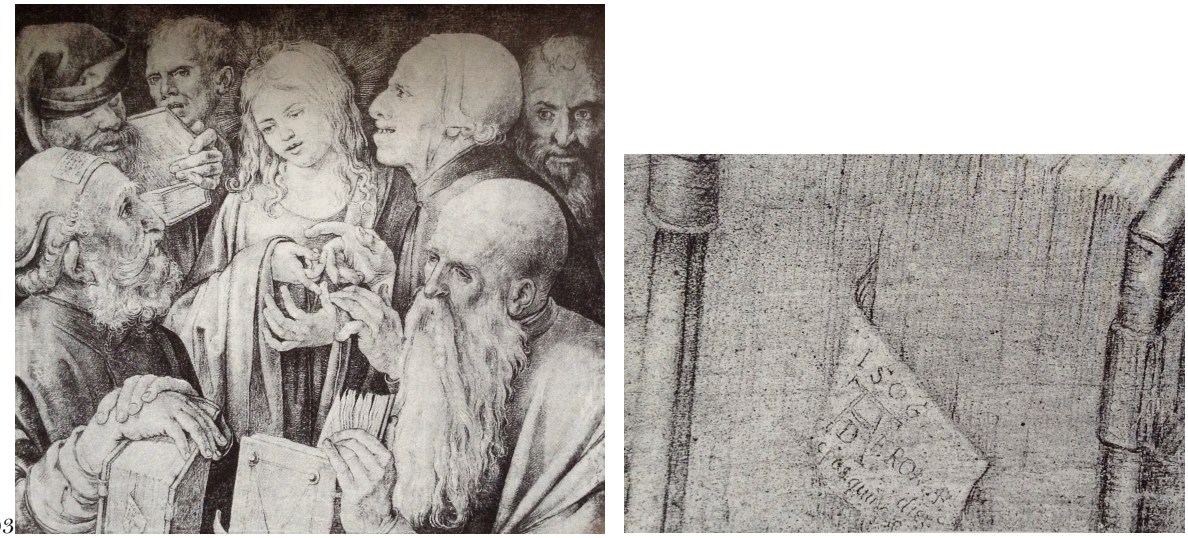


201

201 ALBRECHT DÜRER, *Studio per le mani di Massimiliano*, monogramma AD e data 1605 di altra mano, Vienna, Albertina, inv. 3104, penna e inchiostro grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 222x251; *Studio di mani con il libro*, Vienna, Albertina, inv. 3103, penna e inchiostro grigio, su carta preparata in azzurro, mm 19x251.

202 

202 ANONIMO, *Copia del Cristo fra i dottori*, disegno della vendita parigina.

203 

203 ANONIMO, *Copia del Cristo fra i dottori*, disegno della vendita Bassange del 1978.

204 

204 HANS HOFFMANN, *Copia del Cristo fra i dottori*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, disegno a penna su carta preparata in verde, mm 237x311.

205 

205 ANONIMO, *Copia del Cristo fra i Dottori*, Varsavia, Muzeum Narodowe w Warszawie, cm 87,5x119.

206 

 207

206, 207 ALBRECHT DÜRER, *Madonna del lucherino*, 1506, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. Nr. 557 F, olio su tavola, cm 91x76.

208 

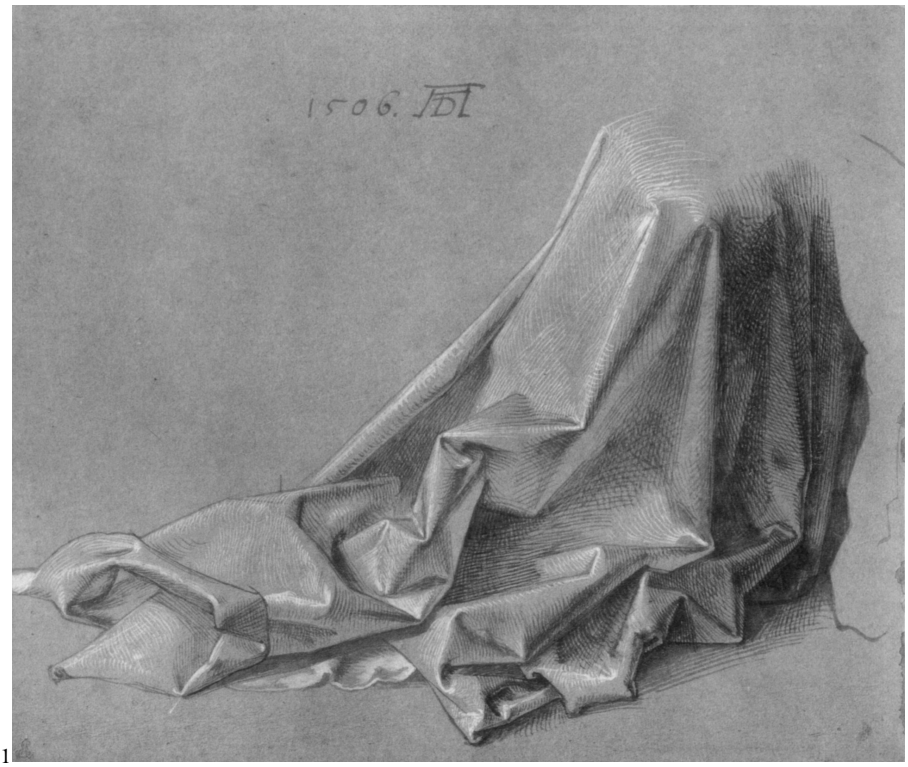
 209

208 ALBRECHT DÜRER, *Testa di giovane donna*, monogramma AD di altra mano, Vienna, Albertina, Inv. 3107, penna e inchiostro grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 285x190.
209 ALBRECHT DÜRER, *Madonna del lucherino*, 1506, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. Nr. 557 F, olio su tavola, cm 91x76 (part.).



210

210 ALBRECHT DÜRER *Studio per Gesù Bambino*, monogramma AD e data 1506, Brema, Kunsthalle, inv. Nr. Kl 8, penna e inchiostro grigio e biacca su carta preparata in azzurro, mm 396x272 (perduto).



211

211 ALBRECHT DÜRER, *Studio di panneggio*, monogramma AD e data 1506, Vienna, Albertina, inv. 3107, penna e inchiostro grigio e nero su carta preparata in azzurro, mm 237x279.

212 

212 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane veneziana*, monogramma AD e data 1505, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 6440, olio su tavola, cm 2325x245.

213 

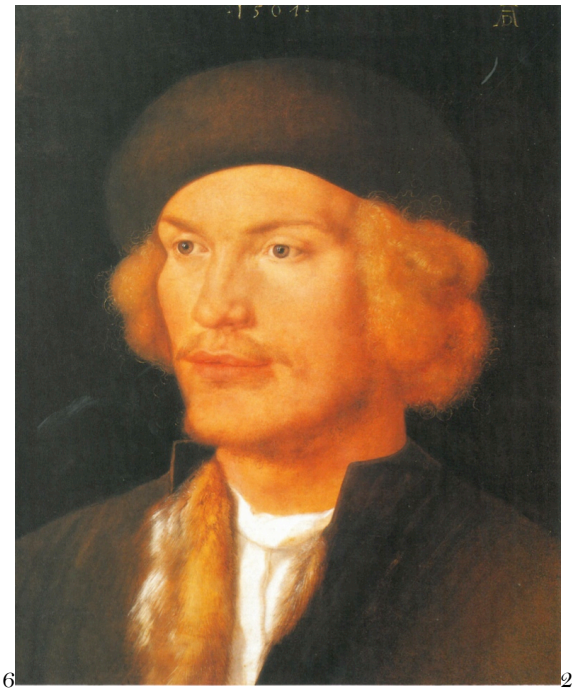
213 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Burkhard von Speyer*, 1506, Windsor Castle, Royal Collection, inv. 404418, olio su tavola, cm 32x27.

214 

214 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto d'uomo*, 1506, Genova, Palazzo Rosso, inv. PR 47, olio su tavola, cm 50x40.

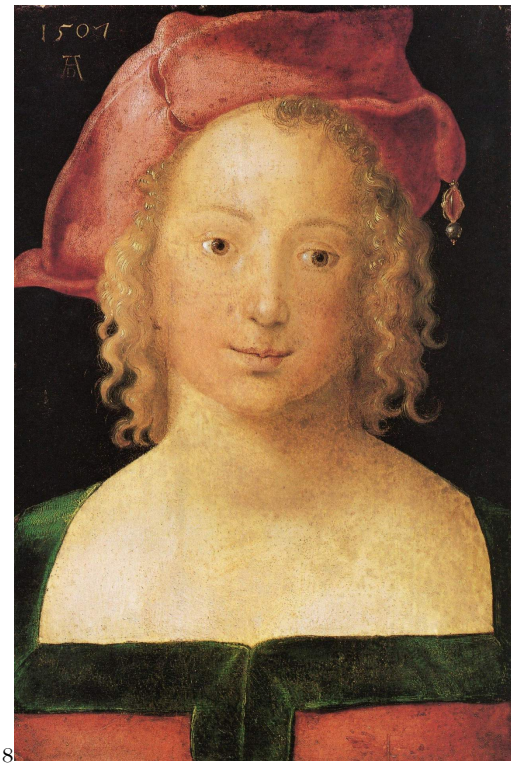
215 

215 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di una veneziana*, monogramma AD, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. Nr, 557 G, olio su tavola, cm 285x215


216

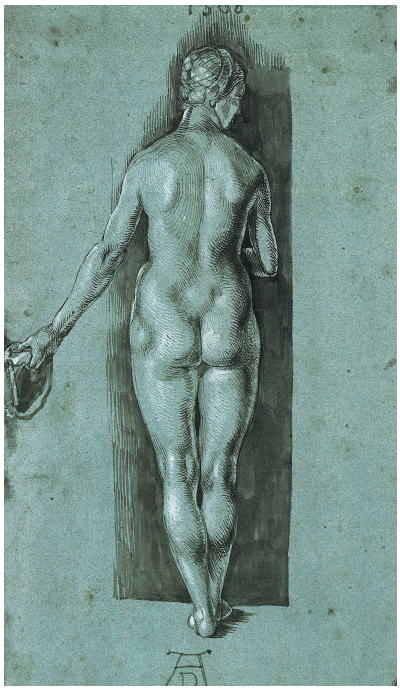

217

216 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane con il bavero di pelliccia*, 1507, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 849, olio su tavola, cm 35x29.
217 ALBRECHT DÜRER, *Avarizia* (verso del *Ritratto di giovane uomo*).



218

218 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane ragazza con il berretto rosso*, monogramma AD e data 1507, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. Nr, 557 I, olio su tavola, cm 30,4x30

219 

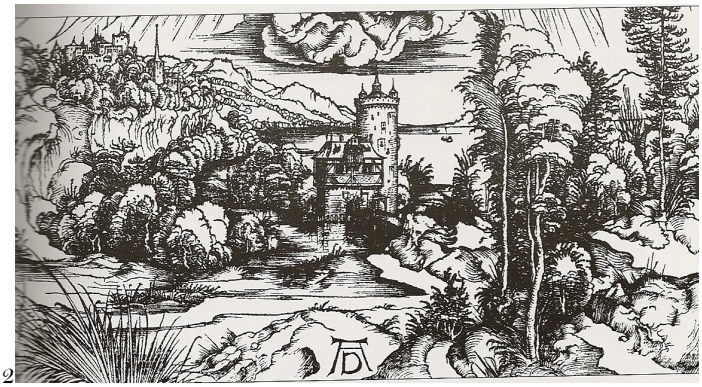
219 ALBRECHT DÜRER, *Nudo di schiena*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 15386, penna e inchiostro su carta preparata in azzurro, mm 381x223.

220 

220 ALBRECHT DÜRER, *Adamo ed Eva*, 1507, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. Nn. 2177-2178, olio su tavola, cm 209x81.

221 

221 ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, Ceneda, Vittorio Veneto (TV), Chiesa di Santa Maria Annunziata del Meschio, olio su tavola, cm 261x165.

222 

222 ALBRECHT DÜRER, *Giovanni davanti ai Ventiquattro Vegliardi dell'Apocalisse*, xilografia, mm 394x282 (part.).

223 

223 ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, Ceneda, Vittorio Veneto (TV), Chiesa di Santa Maria Annunziata del Meschio, olio su tavola, cm 261x165 (part.).

224 

224 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5.

225 

226 

225 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5 (part.).
226 GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato*, Londra, National Gallery, inv. 599, olio su tavola trasferito su tela, cm 67,3x86,4 (part.).

227 

227 GIOVANNI BELLINI, *Orazione nell'orto*, Londra, National Gallery, inv. 726, olio su tavola, cm 81x127.

228 

228 GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato*, Londra, National Gallery, inv. 599, olio su tavola trasferito su tela, cm 67,3x86,4.

229 

229 GIORGIONE, *Madonna con il Bambino nel paesaggio*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv, 185, olio su tela trasportato su tavola, cm 44x36,5.

230 

231 

230 MARTIN SCHONGAUER, *Madonna con il Bambino nel cortile (Madonna dell'Umiltà)*, incisione in rame, mm 166x119.
231 ALBRECHT DÜRER, *Sacra famiglia con la locusta*, incisione in rame, mm 237x186.

232 

 233

232 MARTIN SCHONGAUER, *Madonna del Roseto*, Colmar, Chiesa di San Martino, cm 200x115.
233 MARTIN SCHONGAUER, *Studio di peomie*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 92.GC.80, acquerello e guazzo, biacca su carta, mm 257x33.

234 

 235

234 CERCHIA DI SCHONGAUER, *Madonna con il Bambino*, Londra, National Gallery, inv. NG723, olio su tavola, cm 30.2 x 21.9.
235 GIORGIONE, *Madonna con il Bambino nel paesaggio*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv, 185, olio su tela trasportato su tavola, cm 44x36,5.



236 GIORGIONE, *Omaggio al poeta*, Londra, National Gallery, inv. 1173, olio su tavola, cm 59x48.



237 GIORGIONE, *Mosè alla prova del fuoco*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. P 724-P 723, olio su tavola, cm 89x72.



238 ALBRECHT DÜRER, *Ercole al bivio*, incisione in rame, mm 323x223.

239 

 240

239 GIORGIONE, *Il giudizio di Salomone*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. P 724-P 723, olio su tavola, cm 89x72.
240 ALBRECHT DÜRER, *La morte di Orfeo*, 1494, Amburgo, Kunsthalle, inv. 23006, disegno a penna e inchiostro su carta, mm 288x225.

241 

241 GIORGIONE, *Il Tramonto*, Londra, National Gallery, inv. 6307, olio su tavola, cm 73,3x91,5.

242 

242 GIORGIONE, *La Tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 915, tempera a uovo e olio di noce su tela, cm 82x73.

243 

234 LEONARDO, *Studio di una tempesta sulla vallata*, 1495-1497 ca., Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 12409, gesso rosso su carta bianca, mm 200x150.

244 

244 GIORGIONE, *I tre filosofi*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. GNr.16 inv. Nr. 111, olio su tela, cm, 123,8x144,5.

245 

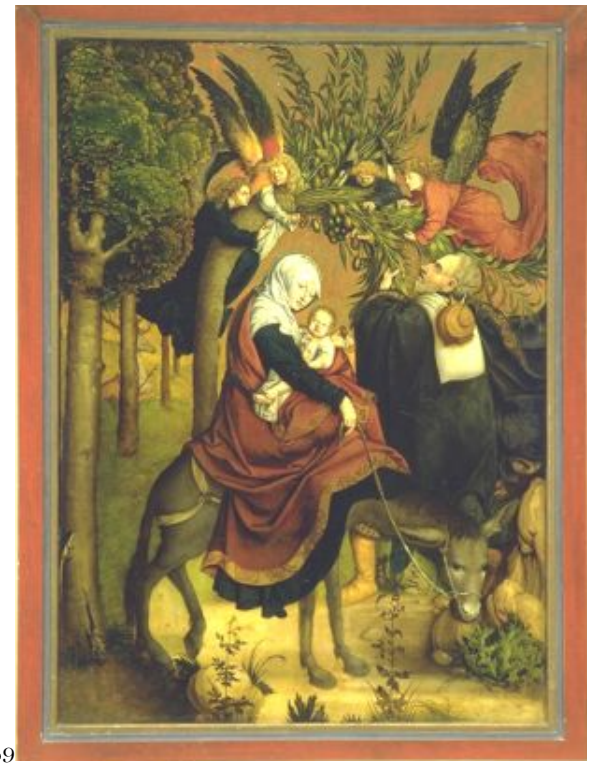
245 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5.

246 

247 

246 ALBRECHT DÜRER, *Fuga in Egitto*, xilografia, mm 310x210 .
247 ALBRECHT DÜRER, *Fuga in Egitto (Sette dolori della Vergine)*, Dreada, Staatliche Kunstsammlungen, inv. Nr. 1876, olio si tavola, cm 63x46.

248 

249 

248 MARTIN SCHONGAUER, *Fuga in Egitto*, incisione in rame, mm 25,5x16,9.
249 JÖRG BREU, *Fuga in Egitto*, pennello dell'altare dell'abbazia di Melk, 1502.



250

250 JÖRG BREU, *Fuga in Egitto*, 1501, Norimberga, Germanisches National Museum, inv. Gm1153, olio su tavola.



251

251 VITTORE CARPACCIO, *Fuga in Egitto*, Washington, National Gallery, Andrew W. Mellon Collection 1937.1.28, olio su tavola, cm 73x111.



252

252 ANONIMO GIORGIONESCO, *Fuga in Egitto*, olio su tavola, cm 80x173, fototeca Zeri.



253

253 CIMA DA CONEGLIANO, *Riposo dalla Fuga in Egitto*, Lisbona, Calouste Gulbenkian Museum, inv. 77, tempera e olio su tavola, cm 53,9x71,6.



254

254 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5.



255

255 GIOVANNI BELLINI, *Uccisione di san Pietro martire*, Londra, National Gallery, inv. 812, olio st tavola, cm 100x165.

256 

256 TIZIANO VECELLIO, *Il vescovo Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 357, olio su tela, cm 147x188.

257 

258 

257 TIZIANO VECELLIO, *Madonna con il Bambino*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00232 (644), olio su tavola, cm 38,8x48,3.
258 TIZIANO VECELLIO, *Susanna e Daniele*, Glasgow, Art Gallery and Museum, olio su tavola, cm 392x817.

259 

259 GIORGIONE, *Natività (Adorazione dei pastori)*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection,, inv. 1939.1.289, olio su tavola, cm 90,8x110,5.

260 

260 GIORGIONE, *Adorazione dei magi*, Londra, National Gallery, inv. N. 1884, olio su tavola, cm 29.8x81.3.

261 

261 TIZIANO VECELLIO, *Il presepio (Adorazione del Bambino)*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, olio su tela trasportato da tavola, cm 49x39,5.



262 ALBRECHT DÜRER, *Madonna con gli animali*, 1503, Albertina, Vienna, inv. 3066, penna e inchiostro, acquerello si carta, mm 319x241.



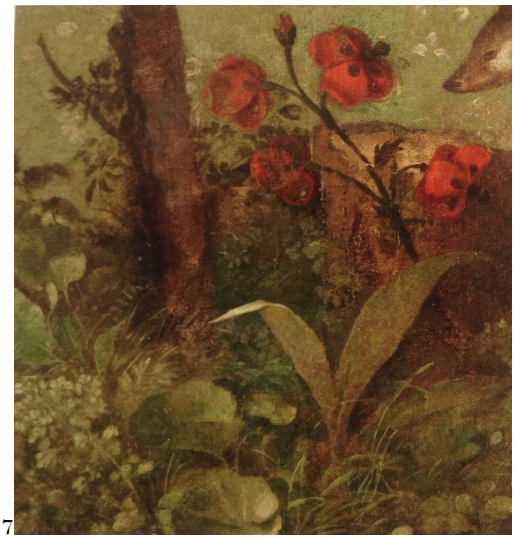


263 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5 (part.).
264 ALBRECHT DÜRER, *Sant'Eustachio*, incisione in rame, mm 355x259.





265 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5 (part.).
266 ALBRECHT DÜRER, *Studi di conigli*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. SL,5218.157, mm 304,8x205,1.

267 

 268

267 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5 (part.).
268 ALBRECHT DÜRER, *Studio per due piante*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,0915.986, acquerello e guazzo su carta, mm 213,9x304,8.

269 

 270

269 TIZIANO VECELLIO, *Fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 245, olio su tela, cm 204x324,5 (part.).
270 ALBRECHT DÜRER, *"Weyden mull", Mulino sul fiume*, Paris, Bibliothèque Nationale, inv. Cote B 13 rés, acquerello e guazzo su carta, mm 253x367 (part.).

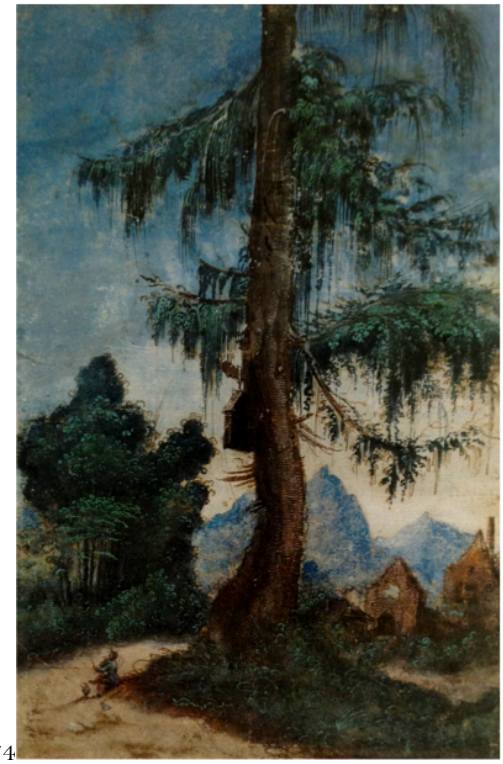
271 

271 ALBRECHT DÜRER, *Santi eremiti Antonio e Paolo in una foresta*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz 3867, penna su carta, mm 186x186.

272 

273 

272 ALBRECHT DÜRER, *Santi Antonio e Paolo*, xilografia, mm 214,3x144,5 (foglio).
273 ALBRECHT DÜRER, *Santi Antonio e Paolo*, Norimberga, Germanisches Nationamuseum, Hz 5133 Kps. 1534, penna su carta, mm 205x224.



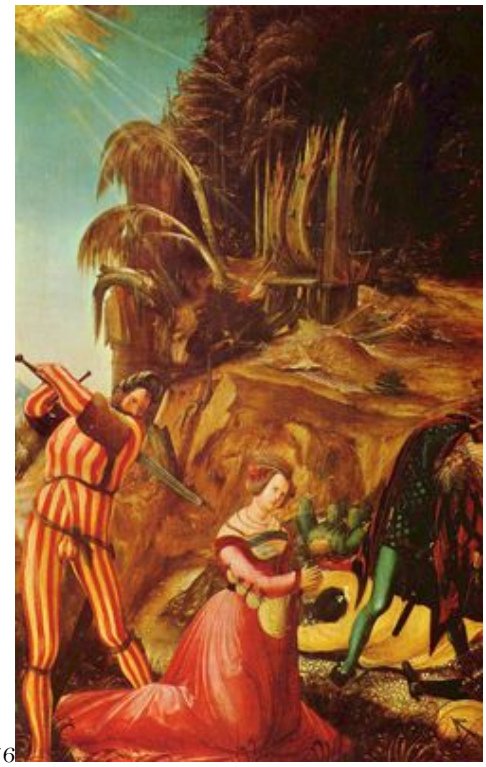
274

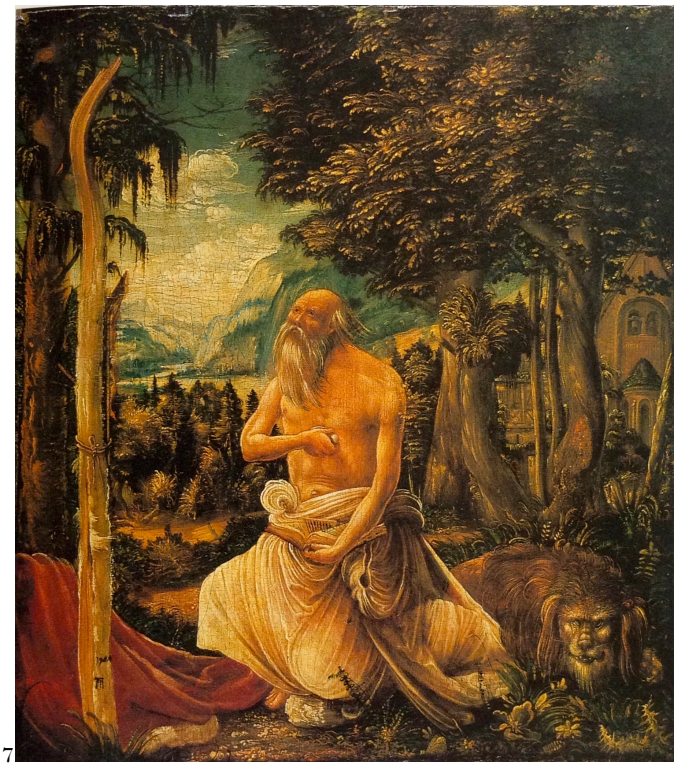
274 ALBRECHT ALTDORFER, *Paesaggio con taglialegna*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 11651, penna, acquerello e guazzo su carta, mm 201x136.



275

275 ALBRECHT ALTDORFER, *Coppia di amanti*, 1504, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 2671, penna e inchiostro nero su carta, mm 283x205.

276 

 277

276 ALBRECHT ALTDORFER, *Martirio santa Caterina*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, GNr. 1766, inv. nr. 6426, olio su tavola, cm 57x36.5.
277 ALBRECHT ALTDORFER, *San Girolamo*, 1507, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 638, olio su tavola, cm 23,5x20,4.

278 



279

278 ALBRECHT ALTDORFER, *San Francesco riceve le stigmate*,1507, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. N. 638, olio su tavola, cm 23,5x20,5.
279 ALBRECHT DÜRER, *San Francesco riceve le stigmate*, xilografia, mm 210x144.

280 

280 ALBRECHT ALTDORFER, *La famiglia del satiro*, 1507, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. N. 638A, olio su tavola, cm 23,1x20,4.

281 

281 ALBRECHT ALTDORFER, *San Giorgio*, 1510, Monaco, Alte Pinakothek, inv. Nr. WAF 29, olio su tavola, cm 22,5×28,2.

282 

282 LUCAS CRANACH, *Crocifissione*, 1503, Monaco, Alte Pinakothek, inv. Nr. WAF 1416, olio su tavola, cm 138x99.3.

283 

283 LUCAS CRANACH, *Studio per un bosco*, Dessau, Staatliche Galerie, inv. Nr. II 92 Rs., biacca su carta preparata in nero, mm 161x204.



284

284 LUCAS CRANACH, *San Giovanni nel bosco*, Lille, Musée de Beaux-Arts, Pl. 914, disegno a penna e acquerello con lumeggiature a biacca su carta preparata bruno, mm 235x177.



285



286

285 LUCAS CRANACH, *Venere e Cupido*, xilografia, mm 277x189.
286 LUCAS CRANACH, *San Giorgio a cavallo*, chiaroscuro, mm 233x159.

287 

288 

287 LUCAS CRANACH, *Le Tentazioni di sant'Antonio*, xilografia, mm 400x268.
288 MARTIN SCHONGAUER, *Le Tentazioni di sant'Antonio*, incisione in rame, mm 312x230.

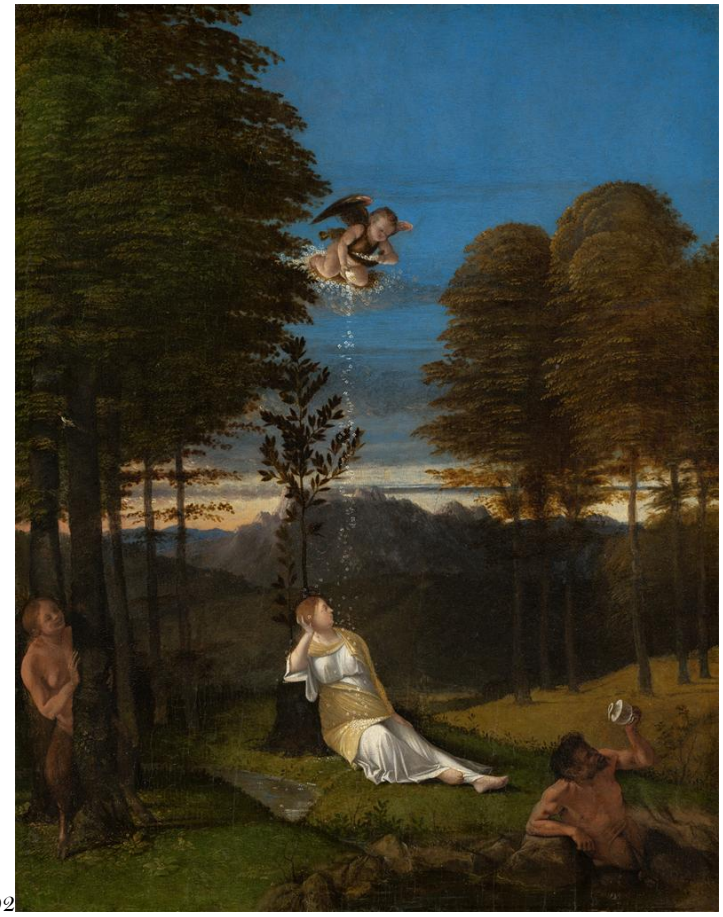
289 

290 

289 ALBRECHT DÜRER, *San Michele che combatte il drago*, xilografia, mm 394x285.
290 LUCAS CRANACH, *Caccia all'orso*, xilografia, mm 180x124



291 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino, san Pietro Martire e san Giovannino*, 1503, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q 55, olio su tavola, cm 55x87 (part.).



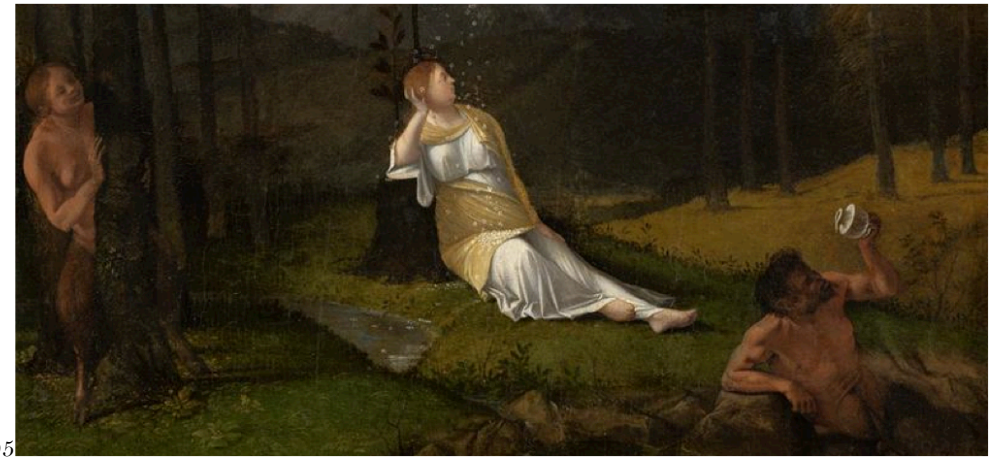
292 LORENZO LOTTO, *Sogno di fanciulla*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1939, olio su tavola, cm 42,9x33,7.

293 

293 LORENZO LOTTO, *Sogno di fanciulla*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1939, olio su tavola, cm 42,9x33,7 (part.).

294 

294 GIORGIONE, *La Tempesta*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 915, tempera a uovo e olio di noce su tela, cm 82x73.

295 

295 LORENZO LOTTO, *Sogno di fanciulla*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, Inv. 1939, olio su tavola, cm 42,9x33,7 (part.).

296 

296 ALBRECHT DÜRER, *Nudo reclinato*, monogramma AD e data 1501, Vienna, Albertina, inv, 3072, penna e inchiostro nero, biacca, su carta preparata in verde, mm 170x221.

297 

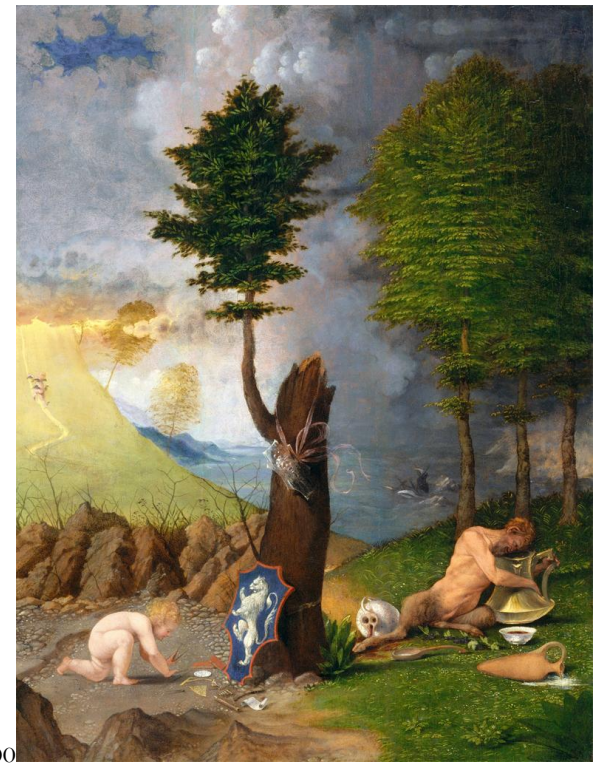
297 ALBRECHT DÜRER, *Due donne nude*, Oxford, Ashmolean, penna e inchiostro su carta, mm 184x240.

298 

298 LORENZO LOTTO, *Allegoria della Virtù e del Vizio*, 1505, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1939, olio su tavola, cm 56,5x42,5.

299 

299 ALBRECHT DÜRER, *Ercole al bivio*, incisione in rame, mm 323x223.

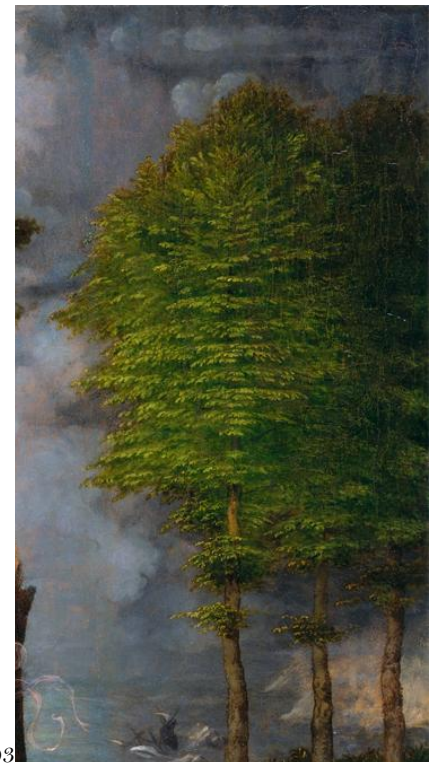
300 

300 LORENZO LOTTO, *Allegoria della Virtù e del Vizio*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1939, olio su tavola, cm 56,5x42,5.

301 

301 LUCAS CRANACH, *Riposo dalla Fuga in Egitto*, 1504, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv, 564A, olio su tavola, cm 70,7x53.

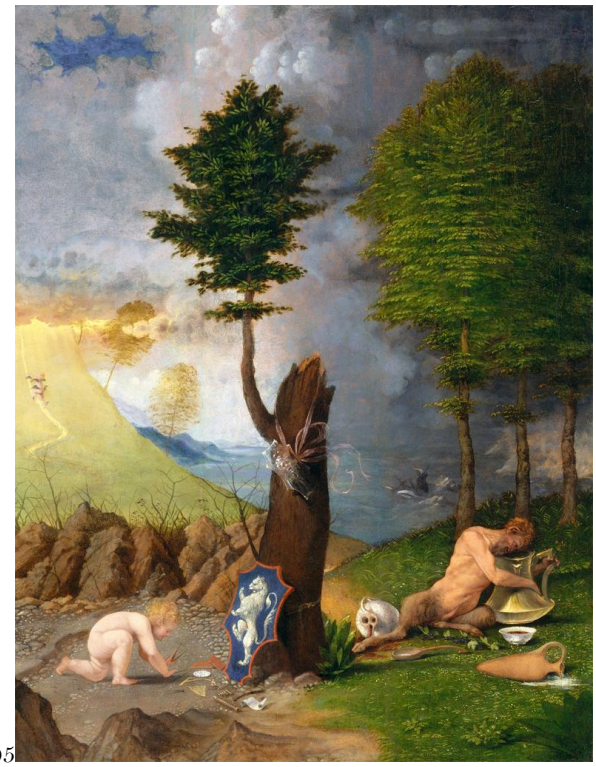
302 

303 

302 SEGUACE DI ALTODORFER, *Studio di fogliame*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv, 359, guazzo su carta, mm 214x153.
303 LORENZO LOTTO, *Allegoria della Virtù e del Vizio*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1939, olio su tavola, cm 56,5x42,5 (part.).

304 

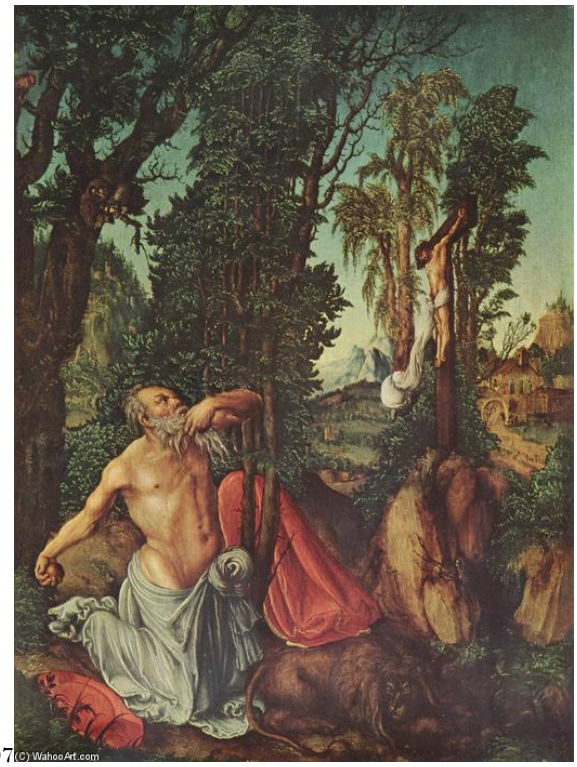
304 ALBRECHT ALTDORFER, *La famiglia del satiro*, 1507, Berlino, Staatliche Musee zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. N. 638A, olio su tavola, cm 23,1x20,4.



305 LORENZO LOTTO, *Allegoria della Virtù e del Vizio*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1939, olio su tavola, cm 56,5x42,5.



306 LUCAS CRANACH, *Crocifissione*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. Nr. 1416, olio su tavola, cm 138x99.

307 

308 

307 LUCAS CRANACH, *San Girolamo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 1788, olio su tavola, cm 56x41,4.
308 ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo*, incisione in rame, mm 320x224.

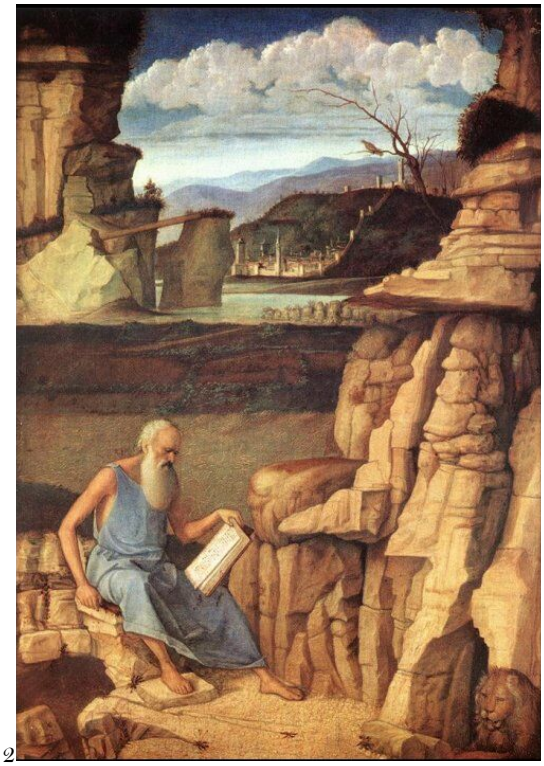
309 

309 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40.

310 

311 

310 ANTONELLO DA MESSINA, *San Girolamo penitente*, Reggio Calabria, Museo della Magna Grecia, tempera mista su tavola di noce, cm 40x30.
311 CIMA DA CONEGLIANO, *San Girolamo nel deserto*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 206, olio su tavola, cm 37x30.

312 

312 GIOVANNI BELLINI, *San Girolamo nel deserto*, Londra, National Gallery, inv. 281, olio su tavola, cm 47x34.

313 

313 ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo*, incisione in rame, mm 320x224.

314 

315 

314 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40.
315 HANS BALDUNG GRIEN, *San Girolamo penitente*, 1511, incisione in rame, mm 221x150.

316 

316 LORENZO LOTTO, *L'Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa*, 1506, Asolo, Duomo di Santa Maria Assunta, olio su tavola, cm 175x162.

317 

318 

317 LORENZO LOTTO, *L'Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa*, 1506, Asolo, Duomo di Santa Maria Assunta, olio su tavola, cm 175x162 (part.).
318 ALBRECHT DÜRER, *La grande fortuna, / Nemesi*, incisione in rame, mm 332x230 (part.).

319 

320 

319 LORENZO LOTTO, *L'Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa*, 1506, Asolo, Duomo di Santa Maria Assunta, olio su tavola, cm 175x162 (part.).
320 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40.

321 

321 ALBRECHT DÜRER, *Pastori che suonano*, New York, Collezione Ian Woodner Family, miniatura su pergamena, mm 311x202, dall'edizione del Teocrito stampato a Venezia, 1495-96.

322 

322 ALBRECHT DÜRER, *Pastori che suonano*, New York, Collezione Ian Woodner Family, miniatura su pergamena, mm 311x202, dall'edizione del Teocrito stampato a Venezia, 1495-96 (part.).

323 

 324

323 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40 (part.).
324 LORENZO LOTTO, *Allegoria della Virtù e del Vizio*, 1505, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1939, olio su tavola, cm 56,5x42,5 (part.).

325 

 326

325 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40 (part.).
326 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino, san Pietro Martire e san Giovannino*, 1503, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. Q 55, olio su tavola, cm 55x87 (part.).



327

327 LORENZO LOTTO, *San Girolamo nella selva*, Roma, Museo Nazionale di Castel sant'Angelo, olio su tavola, cm 85,5x61,7.



328

328 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40.

329 

329 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40 (part.).

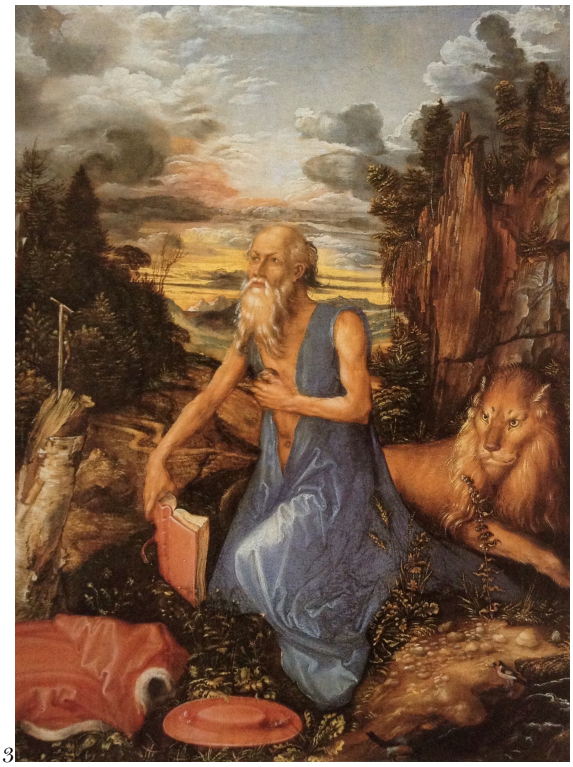
330 

330 GIORGIONE, *Il Tramonto*, Londra, National Gallery, inv. 6307, olio su tavola, cm 73,3x91,5 (part.).

331 

331 GIORGIONE, *Natività (Adorazione dei pastori)*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection,, inv. 1939.1.289, olio su tavola, cm 90,8x110,5 (part.).


332


333

332 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40.
333 ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo*, Londra, National Gallery, inv. NG6563, olio su tavola, cm 231x174.


334

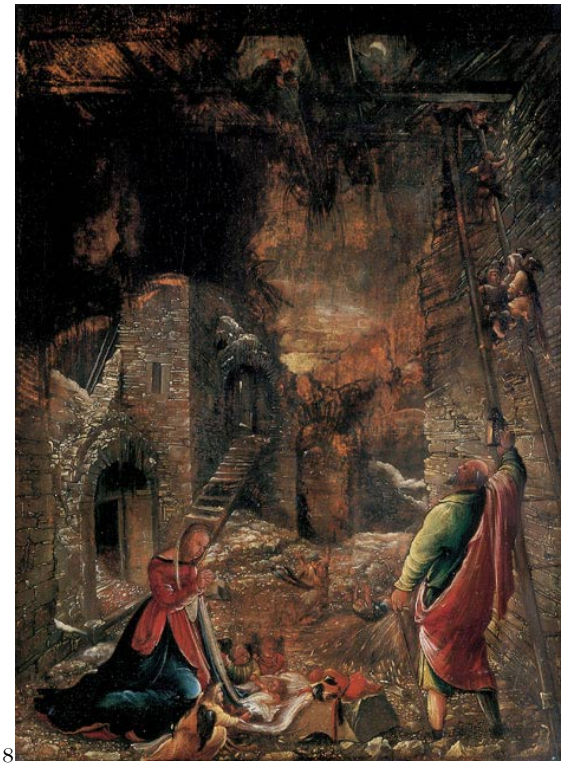

335

334 LORENZO LOTTO, *San Girolamo*, Parigi, Musée du Louvre, Département de peinture, inv. M.I. 164, olio su tavola, cm 48x40 (part.).
335 ALBRECHT DÜRER *San Girolamo*, Londra, National Gallery, inv. NG6563, olio su tavola, cm 231x174.

336 

337 

336 ALBRECHT DÜRER, *San Girolamo*, retro.
337 HIERONYMUS BOSCH, *Inferno*, Venezia, Palazzo Grimani, olio su tavola, cm 88.8 x 39.6,

338 

338 ALBRECHT ALTDORFER, *Natività*, 1506, Brema, Kunsthalle, inv. 6, olio su tavola, cm 41,8x31,5.

339 



340

339 LORENZO LOTTO, *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. inv. Q 57 olio su tavola, cm 54,7x41,3.
340 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Oswolt Krel*, Monaco, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 230, olio su tavola, cm 46,9x39.

341 

341 ALBRECHT DÜRER, *Autoritratto*, 1498, Madrid, Museo del Prado, inv. Nr., 2179, olio su tavola, cm 52x41.

342 



343

342 LORENZO LOTTO, *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. inv. Q 57 olio su tavola, cm 54,7x41,3.
343 GIOVANNI BELLINI, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, Londra, National Gallery, inv. 189, olio su tavola, cm 62x45.

344 

344 HANS SCHÜUFLEIN, *Ritratto d'uomo*, Varsavia, Muzeum Narodowe w Warszawie, cm 41x31.5.

345 

 346

345 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Hans Tucher*, Weimar, Kunstsammlungen, inv. Nr. G 31, olio su tavola, cm 28x24.
346 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Felicitas Tucher*, Weimar, Kunstsammlungen, inv. Nr. G 31, olio su tavola, cm 28x24.

347 

347 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Elsbeth Tucher*, 1499, Kassel, Hessisches Landesmuseum, inv. Nr. 6, olio su tela, cm 29x23,3.

348 

349 

348 LUCAS, CRANACH, *Ritratto di Johann Cuspinian*, Winthertur, Oskar Reinhart, inv. n. 1925.1, olio su tavola, cm 60x45.
349 LUCAS CRANACH, *Ritratto di Anna Cuspinian*, Winthertur, Oskar Reinhart, inv. 1925.3, olio su tavola, cm 60x45.

350 

351 

350 LUCAS CRANACH, *Ritratto di Christoph Scheurl*, 1509, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. Gm2332, olio su tavola, cm 48,5x40,5.
351 HANS BURGKMAIR, *Ritratto di Conrad Celtis*, 1507, xilografia, mm 215x145.



352 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino tra i santi Pietro e Cristina, Liberale e Girolamo (Pala di santa Cristina al Tiverone)*, Quinto di Treviso, Chiesa parrocchiale di Santa Cristina al Tiverone, olio su tavola, cm 177x162.

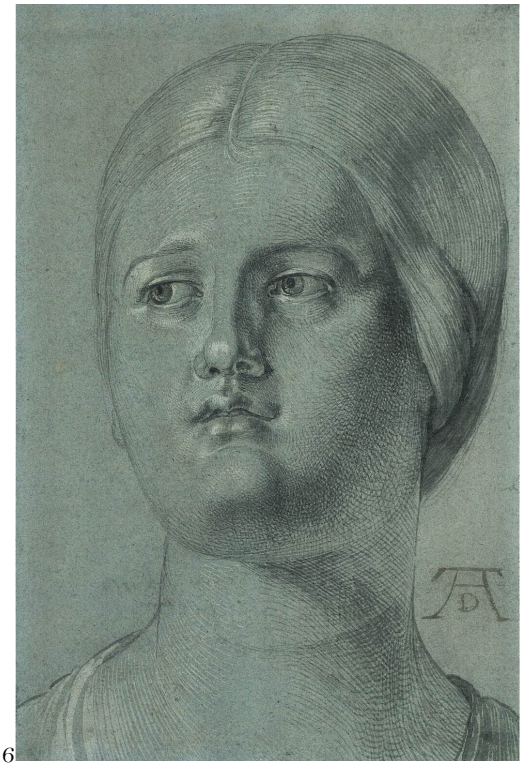




353, 354 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino tra i santi Pietro e Cristina, Liberale e Girolamo (Pala di santa Cristina al Tiverone)*, Quinto di Treviso, Chiesa parrocchiale di Santa Cristina al Tiverone, olio su tavola, cm 177x162 (part.).

355 

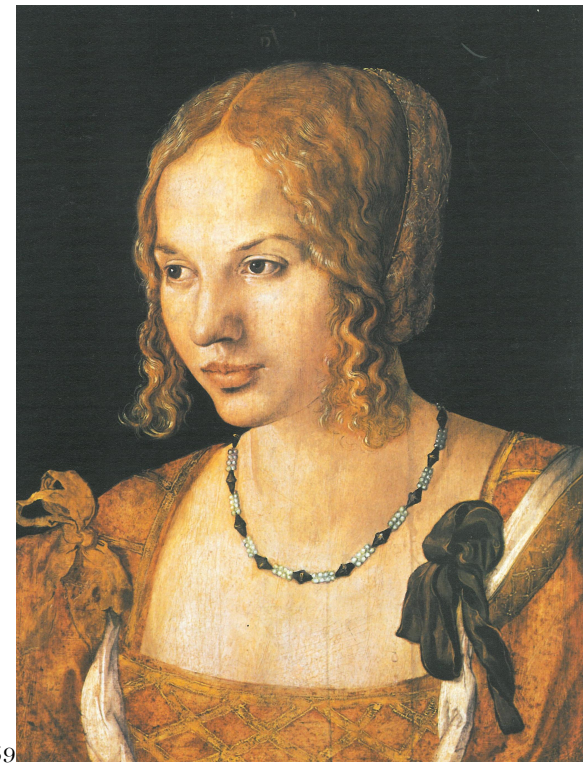
355 LORENZO LOTTO, *L'Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa*, 1506, Asolo, Duomo di Santa Maria Assunta, olio su tavola, cm 175x162.

356 

357 

356 ALBRECHT DÜRER, *Testa di giovane donna*, monogramma AD di altra mano, Vienna, Albertina, inv. 3107, penna e inchiostro grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 285x190.
357 ALBRECHT DÜRER, *Madonna del lucherino*, 1506, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. Nr. 557 F, olio su tavola, cm 91x76 (part.).

358 

359 

358 LORENZO LOTTO, *Busto di donna*, Digione, Musée de Beaux-Arts, olio su tavola, cm 36x28.
359 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane veneziana*, monogramma AD e data 1505, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 6440, olio su tavola, cm 2325x245.

360 

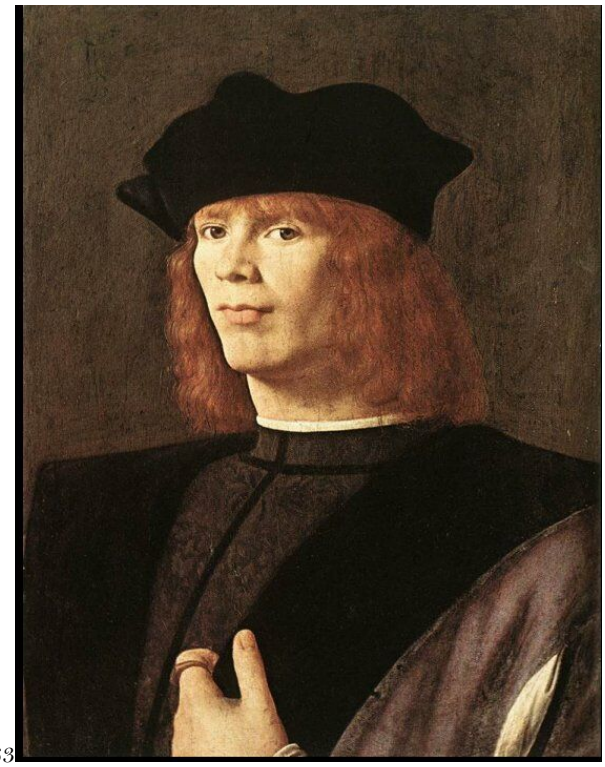
360 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di una veneziana*, monogramma AD, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. Nr, 557 G, olio su tavola, cm 285x215.

361 

361 LORENZO LOTTO *Ritratto di giovane con lucerna*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, olio su tavola, cm 42,3×35,3,

362 

362 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di Burkhard von Speyer*, 1506, Windsor Castle, Royal Collection, inv. 404418, olio su tavola, cm 32x27.

363 

363 ANDREA SOLARIO, *Ritratto d'uomo*, Milano, Pinacoteca di Brera, cm 42x31.

364 

 365

364 ANDREA PREVITALI, *Madonna con Bambino e donatore e santa Caterina*, Londra National Gallery, inv. 695, olio su tavola, cm 52,2x69,2.
365 ANDREA PREVITALI, *Madonna con Bambino e donatore*, 1502, Padova, Musei Civici Eremitani, inv. 439, olio su tavola, cm 63x54 (senza aggiunte 60x52).

366 

 367

366 ANDREA PREVITALI, *Madonna con Bambino e donatore e santa Caterina*, Londra National Gallery, inv. 695, olio su tavola, cm 52,2x69,2 (part.).
367 ANDREA PREVITALI, *Madonna con Bambino e donatore*, 1502, Padova, Musei Civici Eremitani, inv. 439, olio su tavola, cm 63x54 (senza aggiunte 60x52) (part.).

368 

 369

368 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto d'uomo*, 1506, Genova, Palazzo Rosso, inv. PR 47, olio su tavola, cm 50x40.
369 ANDREA PREVITALI, *Ritratto di giovane con pelliccia*, ubicazione ignota, olio su tavola, cm 33x27.

370 

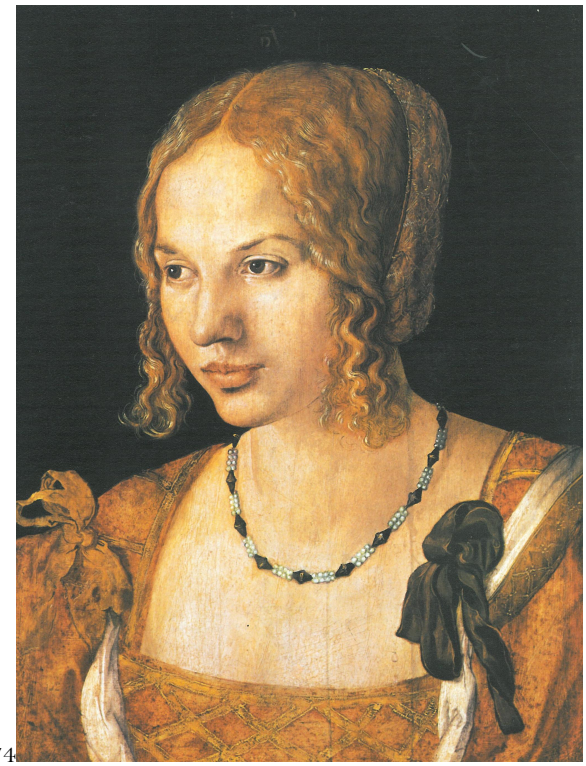
371 

370 GIORGIONE, *La Vecchia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 272, olio su tela, cm 68x59.
371 GIORGIONE, *Laura*, 1506, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, tela incollata su tavola, cm 41x36,6.

372 

372 LEONARDO, Ritratto di Ginevra de' Benci, Washington, National Gallery, Ailsa Mellon Bruce Fund1967.6.1.a, olio su tavola, cm 38.1 x 37.

373 

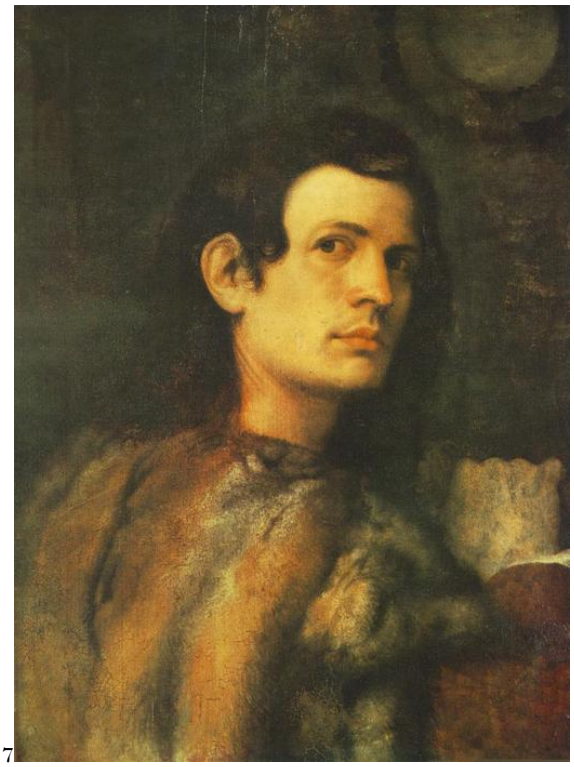
374 

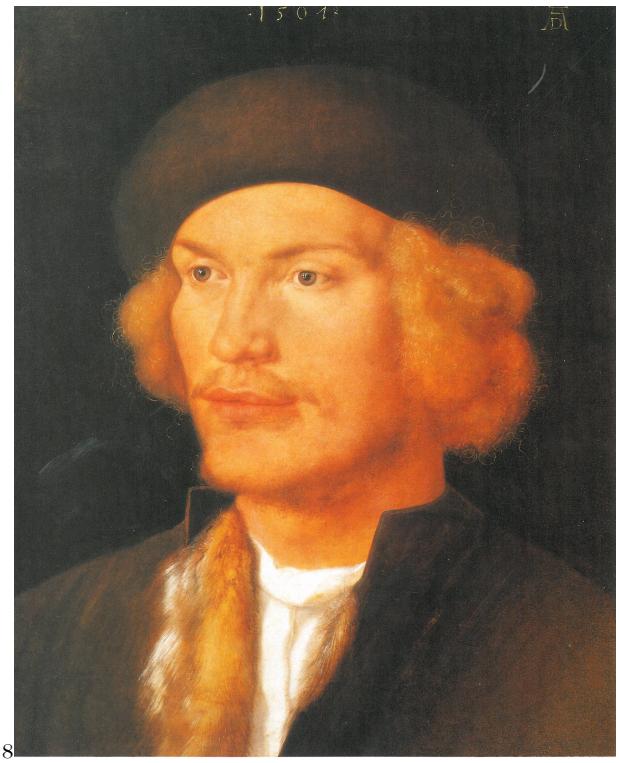
373 GIORGIONE, *Laura*, 1506, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv, n. 31, tela incollata su tavola, cm 41x36,6.
374 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane veneziana*, monogramma AD e data 1505, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 6440, olio su tavola, cm 2325x245.

375 

376 

375 GIORGIONE, *Ritratto d'uomo*, San Diego (California), San Diego Museum of Art, olio su tavola, cm 29,9x26,6.
376 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto d'uomo*, 1506, Genova, Palazzo Rosso, inv. PR 47, olio su tavola, cm 50x40.

377 

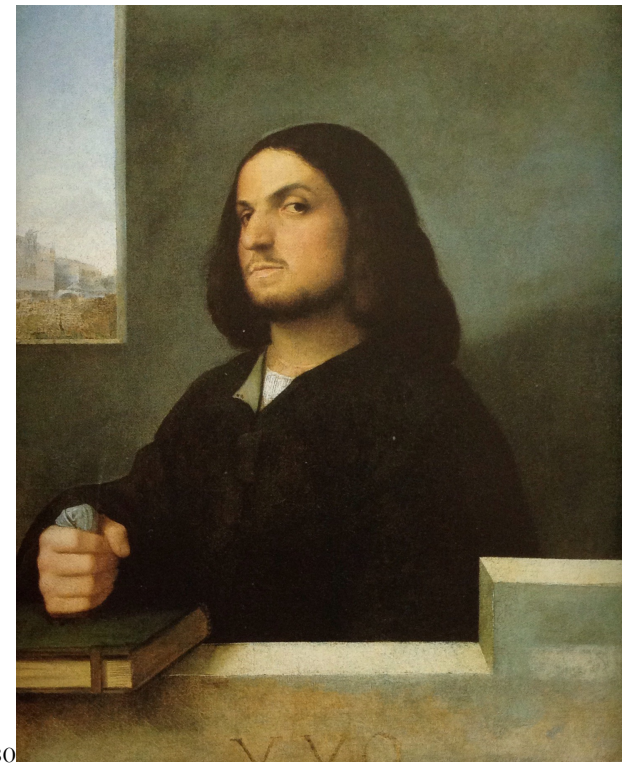


378

377 GIORGIONE, Ritratto di giovane in pelliccia di volpe, Monaco, Alte Pinakothek, 64,9x53,6.
378 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di giovane uomo*, 1507, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 849, olio su tavola, cm 35x29.

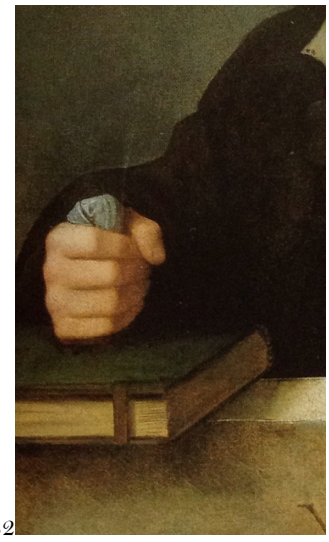
379 

379 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza, inv. Nr. 90, 1506, olio su tavola, cm 65x80 (part.).

380 

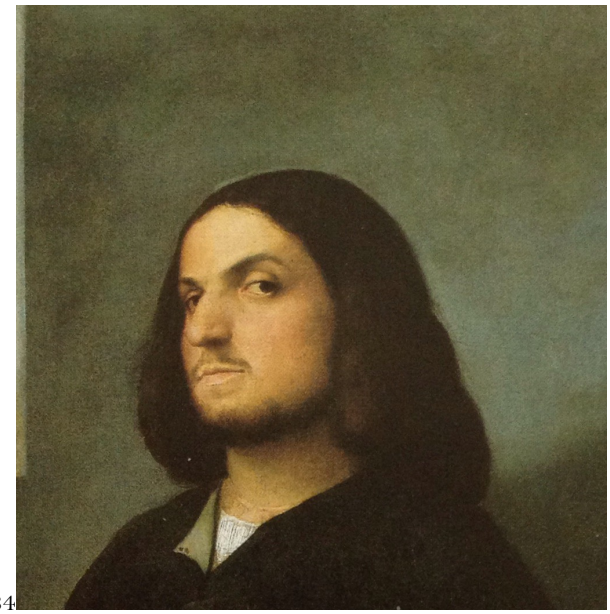
381 

380 TIZIANO VECELLIO, *Ritratto d'uomo*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, 1939.1.258, olio su tavola, cm 76,2x63,5.
381 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di architetto*, monogramma AD e data 1506, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 2274, penna e inchiostro su carta preparata in azzurro, mm 391x266 (part.).

382 

383 

382 TIZIANO VECELLIO, *Ritratto d'uomo*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, 1939.1.258, olio su tavola, cm 76,2x63,5 (part.).
383 ALBRECHT DÜRER, *Ritratto di architetto*, monogramma AD e data 1506, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 2274, penna e inchiostro su carta preparata in azzurro, mm 391x266 (part.).

384 

385 

384 TIZIANO VECELLIO, *Ritratto d'uomo*, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, 1939.1.258, olio su tavola, cm 76,2x63,5 (part.).
385 ALBRECHT DÜRER, *Studio per la testa dell'angelo*, monogramma AD e data 1506, Vienna, Albertina, inv. 3099, penna e inchiostro nero e grigio, biacca, su carta preparata in azzurro, mm 270x208.

386 

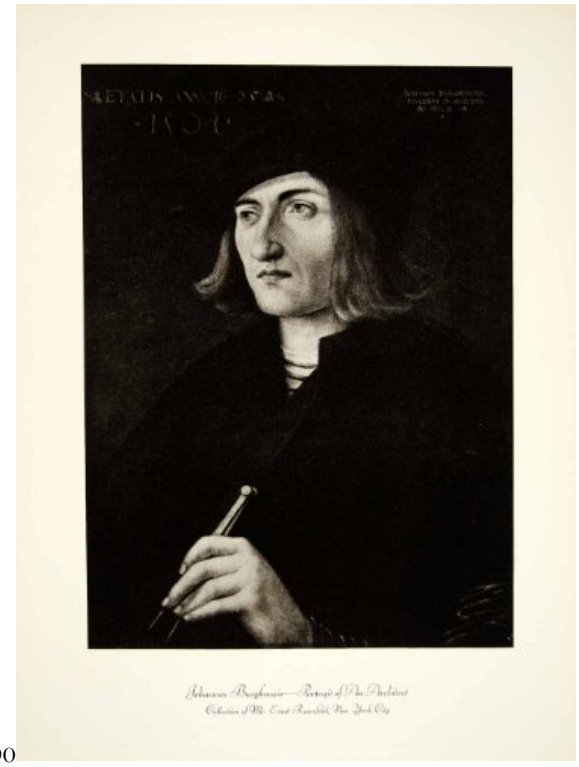
386 HANS BURGKMAIR, *Ritratto d'uomo*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1506, olio su tavola, cm 27,2x22,5.

387 

388 

387 HANS BURGKMAIR, *Ritratto di Hans Schellenberger*, 1505, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, cm 41,5x28.
388 HANS BURGKMAIR, *Ritratto di Barbara Schellenberger*, 1507, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, cm 41,5x28.

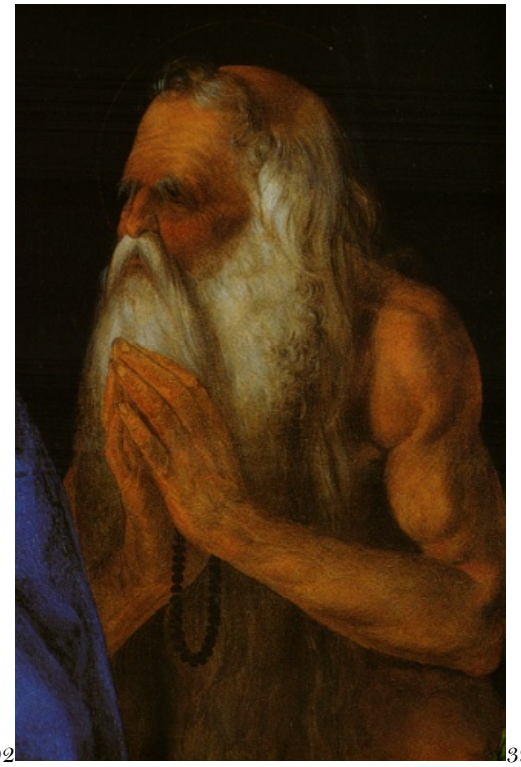
389 

390 

389 HANS BURGKMAIR, *Ritratto d'uomo*, 1506, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, n. 6944, olio su tavola, cm 40,5x28.
390 HANS BURGKMAIR, *Ritratto di architetto*, vendita Rosenthal.

391 

391 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i santi Ignazio di Antiochia e Onofrio*, Roma, Galleria Borghese, olio su tavola, cm 53x67.

392 

393 

392 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i santi Ignazio di Antiochia e Onofrio*, Roma, Galleria Borghese, olio su tavola, cm 53x67 (part.).
393 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza, Inv. Nr. 90, 1506, olio su tavola, cm 65x80 (part.).



394

394 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i santi Francesco, Giovanni Battista, Girolamo e Caterina*, Cracovia, Museum Narodowe, olio su tavola, cm 40x29.



395

395 MATTHIAS GRÜNEWALD, *Cristo deriso*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. nr. 10352 1803/04 cm 109x73.



396

396 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i santi Ignazio di Antiochia e Onofrio*, Roma, Galleria Borghese, olio su tavola, cm 53x67 (part.).



397

397 ALBRECHT DÜRER, *La Strega sulla capra e i quattro putti*, incisione in rame, cm 116x72.



398

398 LORENZO LOTTO, *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria*, Monaco, Alte Pinakothek, olio su tavola, cm 71,3×91,2



399

399 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i santi*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, olio su tavola, cm 82x105.



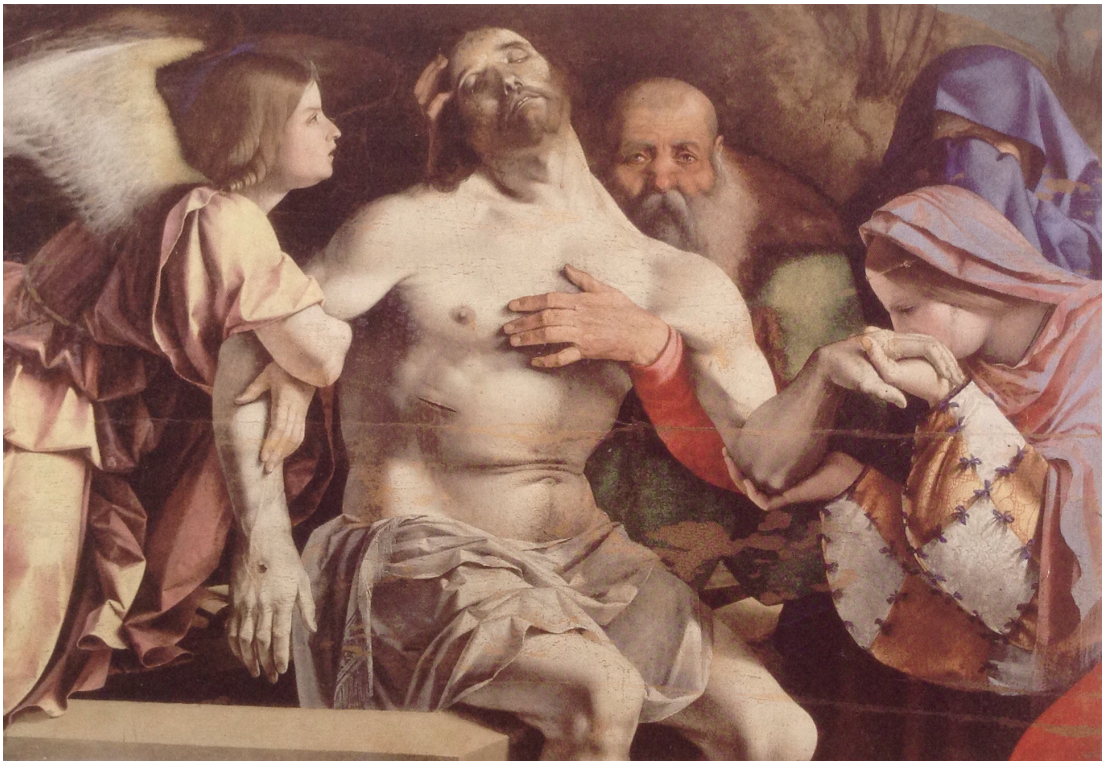
400

400 LORENZO LOTTO, *Polittico di san Domenico*, Recanati, Museo Civico, Villa Colloredo Mels, olio su tavola, cm 227x108 (tavola centrale con la Vergine in trono con il Bambino, san Domenco, i papi Gregorio e Urbano, un angelo e due putti musicanti,), cm 155x67 (tavola con i santi Tommaso d'Aquino e Flaviano); cm 155x67 (tavola con i santi Pietro martire e Vito), cm 67x67 (Santi Lucia e Vincenzo Ferrer); cm 67x67 (santi Caterina da Siena e Sigismondo), cm 80x108 (cimasa con Cristo morto sorretto da un angelo, san Giuseppe d'Arimatea, la Madonna e la Maddalena.).

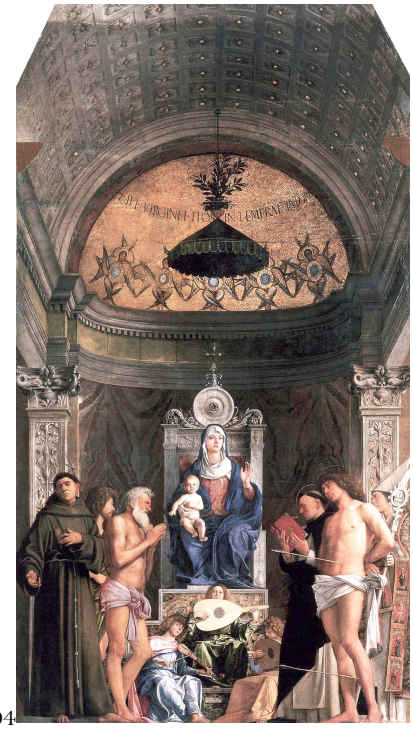
401 

402 

LORENZO LOTTO, *Polittico di san Domenico*, Recanati, Museo Civico, Villa Colloredo Mels (part.).

403 

401, 402, 403 LORENZO LOTTO, *Polittico di san Domenico*, Recanati, Museo Civico, Villa Colloredo Mels (part.).

404 

404 GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Giobbe, Domenico, Sebastiano, Luciano da Tolosa e angeli musicanti (Pala di san Giobbe)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 38, tempera e olio su tavola, cm 471x258.

405 

405 GIOVANNI BELLINI, *Trittico dei Frari (Madonna in trono con il Bambino e due angeli musicanti)*, 1488, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, olio su tavola, cm 184x75 (tavola centrale), cm 115x46 (tavole con *i santi Nicola da Bari e Pietro*; *I santi Marco e Benedetto*).

406 

406 GIOVANNI BELLINI *Madonna in trono con il Bambino, due angeli musicanti e i santi Agostino e Marco che presenta il doge Agostino Barbarigo*, 1488, Murano, Chiesa di san Pietro Martire, olio su tela, cm 205x334.

407 

407 GIOVANNI BELLINI, *Incoronazione della Vergine tra i santi Paolo, Pietro, Girolamo e Francesco (Pala Pesaro)*, Pesaro, Museo Civico, inv, 81, tempera e olio su tavola, cm 262x240 (tavola centrale), 40x36 (tavole), 40x42 (tavole predella).

408 

408 GIOVANNI BELLINI, *Battesimo di Cristo*, Vicenza, Chiesa di Santa Corona, olio su tavola, cm 410x265.

409 

409 GIORGIONE, *Pala di Castelfranco*, Castelfranco Veneto, Duomo, olio su tavola, cm 200x152.

410 

410 GIORGIONE, *Madonna con il Bambino nel paesaggio*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. 185, olio su tela trasportato su tavola, cm 44x36,5.

411 

412 

411 GIORGIONE, *Madonna che legge*, Oxford, Ashmolean Museum, olio su tavola, cm 76x60.
412 MARTIN SCHONGAUER, *Madonna con il Bambino e il pappagallo*, incisione in rame, mm 155x106.

413 

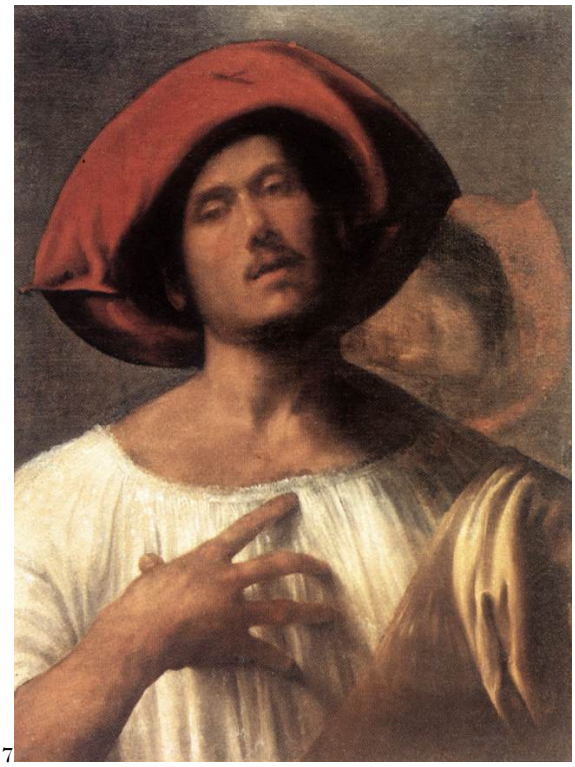
414 

413 GIORGIONE, *Giuditta*, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, olio su tavola trasportata su tela, cm 144x68.
414 ALBRECHT DÜRER, *Ercole al bivio*, incisione in rame, mm 323x223.

415 

416 

415 GIORGIONE, *Sacra Famiglia*, Washington DC, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, inv. 1952.2.8, olio su tavola, cm 37.3 x 45.6.
416 MARTIN SHONGAUER, *La Madonna dei garofani*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. Nr. KdZ 1377, penna e inchiostro bruno, mm 227x161.

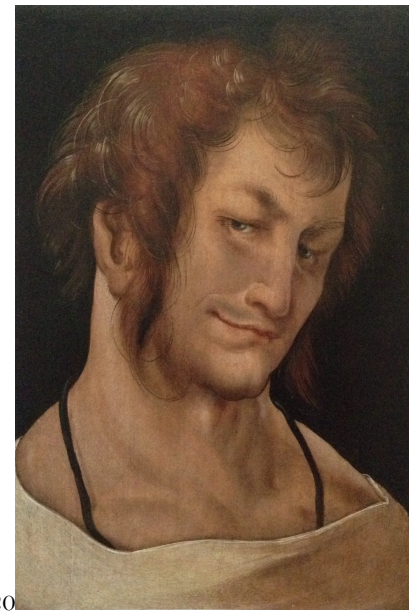
417 

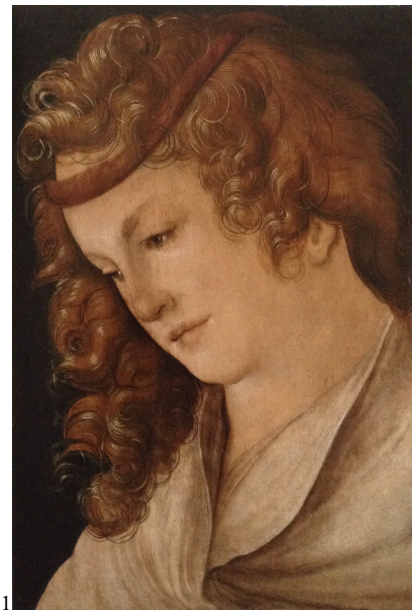
 418

417 GIORGIONE, *Cantore appassionato*, Roma, Galleria Borghese, inv. 123, olio su tela, 102x78.
418 GIORGIONE, *Suonatore di flauto*, Roma, Galleria Borghese, inv. 130, olio su tela, cm 102x78.

419 

419 GIORGIONE, *Cantore appassionato*, Roma, Galleria Borghese, inv. 123, olio su tela, 102x78 (part.).

420 

421 

420, 421 HANS SCHÄUFLEIN, *Melanconico, Sanguigno (I quattro temperamenti)*, 1511, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 829, 1960, cm 31,6x21,7; 32,5x22,4.

422 

423 

422 GIORGIONE, *Concerto*, Milano, Collezione Mattioli, olio su tela, cm 86x70.
423 ALBRECHT DÜRER, *Cristo fra i dottori*, Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza, inv. Nr. 90, 1506, olio su tavola, cm 65x80 (part.).

424 

424 TIZIANO VECELLIO, *Il vescovo Jacopo Pesaro presentato a san Pietro da papa Alessandro VI*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 357, olio su tela, cm 147x188.

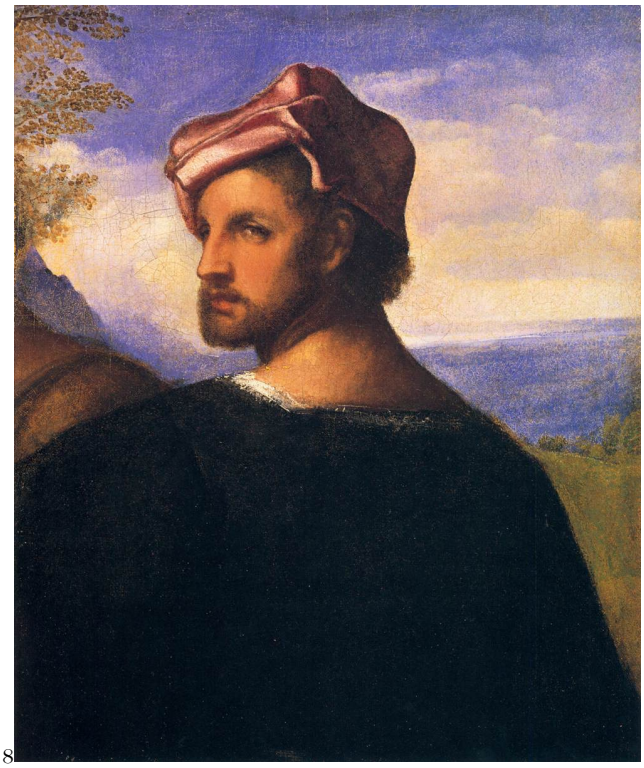
425 

426 

425 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, Inv. Nr. O.P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).
426 TIZIANO VECELLIO, *Il vescovo Jacopo Pesaro presentato a dal Pietro da papa Alessandro VI*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 357, olio su tela, cm 147x188.

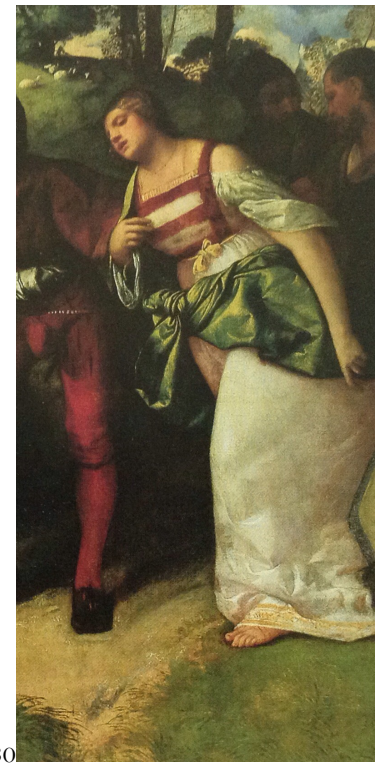
427 

427 TIZIANO VECELLIO, *Susanna e Daniele*, Glasgow, Art Gallery and Museum, olio su tavola, cm 392x817.

428 

429 

428 TIZIANO VECELLIO, *Testa d'uomo*, Glasgow, Art Gallery and Museum, olio su tavola, cm 47x40,6.
429 ALBRECHT DÜRER *Andata al calvario*, xilografia, mm 413x306



430



431

430 TIZIANO VECELLIO, *Susanna e Daniele*, Glasgow, Art Gallery and Museum, olio su tavola, cm 392x817 (part.).
431 ALBRECHT DÜRER, *Visitazione*, xilografia, 212x301.

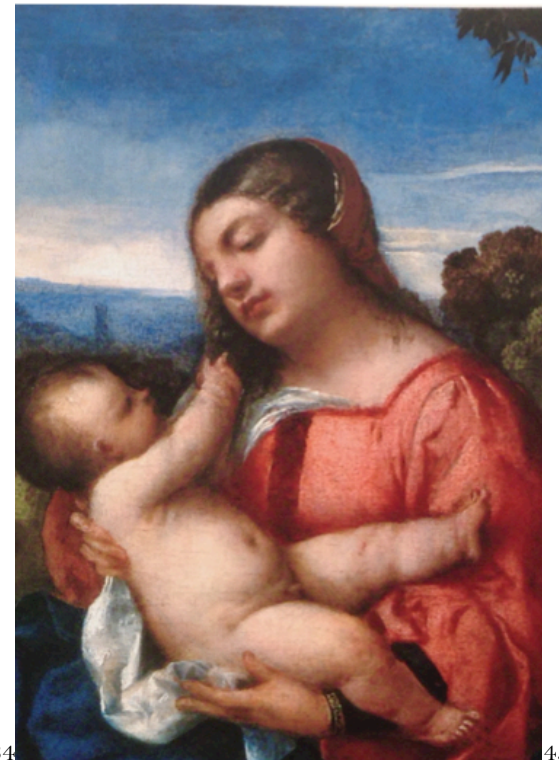


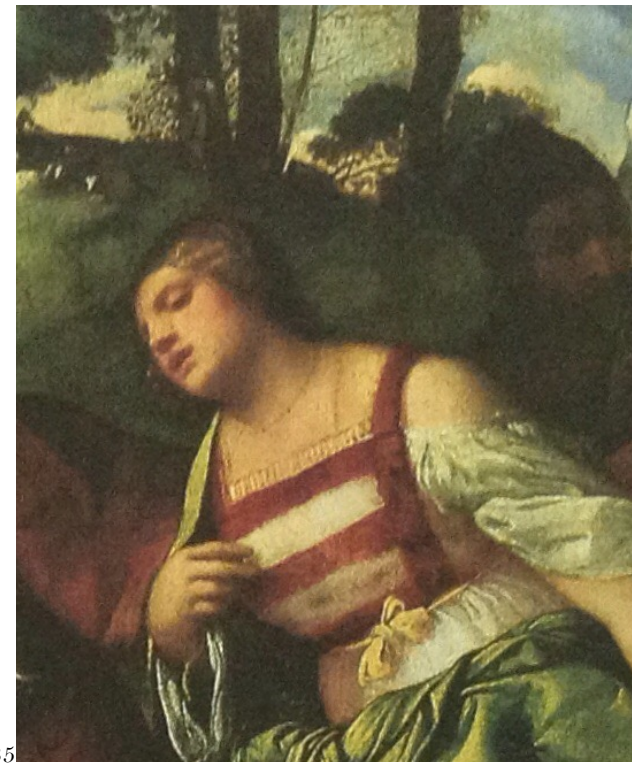
432



433

432 TIZIANO VECELLIO, *Madonna con il Bambino*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00232 (644), olio su tavola, cm 38,8x48,3.
433 ALBRECHT DÜRER, *Madonna del lucherino*, 1506, Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. Nr. 557 F, olio su tavola, cm 91x76.

434 

435 

434 TIZIANO VECELLIO, *Madonna con il Bambino*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00232 (644), olio su tavola, cm 38,8x48,3 (part.).
435 TIZIANO VECELLIO, *Susanna e Daniele*, Glasgow, Art Gallery and Museum, olio su tavola, cm 392x817 (part.).

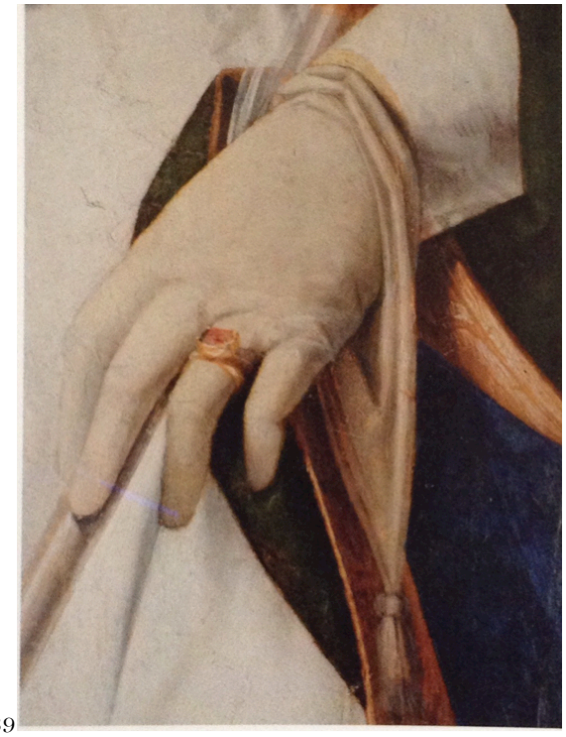
436 

437 

436 GIORGIONE, *Concerto*, Milano, Collezione Mattioli, olio su tela, cm 86x70.
437 ALBRECHT DÜRER, *Festa del Rosario*, 1506, Praga, Nationalgalerie, inv. Nr. O. P. 2148, olio su tavola, cm 162x194,5 (part.).

438 

438 LORENZO LOTTO, *L'Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa*, 1506, Asolo, Duomo di Santa Maria Assunta, olio su tavola, cm 175x162.

439 

439 LORENZO LOTTO, *L'Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa*, 1506, Asolo, Duomo di Santa Maria Assunta, olio su tavola, cm 175x162.

440 

440 LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i santi Ignazio di Antiochia e Onofrio*, Roma. Galleria Borghese, olio su tavola, cm 53x67.

441 

441 ALBRECHT DÜRER, *Avarizia* (verso del *Ritratto di giovane uomo*), 1507, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. Nr. 849, olio su tavola, cm 35x29.

BIBLIOGRAFIA

1509

LUCA PACIOLI, *Divina proportione opera a tutti gliingegni perspicaci e curiosi necessaria ove ciascun studioso di philosophia, prospectiva pictura sculptura architectura, musica, e altre mathematice, suavissima, sottile, ed admirabile doctrina consequira, e delectarassi, con varie questione de secretissima scientia. M. Antonio Capella eruditiss. recensente*, Venetiis, impressum per probum virum Paganinum de Paganinis de Brixia, 1509 Kal. Junii, Venezia, A. Paganinus Paganinus, 1509 «Anno Redemptionis nostre m.dix. kalendis Iunii, Leonardo Lauretano Venetianam Rem Gubernante, Pontificatus Iulii II. Anno iv» [ristampa anastatica,Torino, 1999] [parzialmente edito in Bruschi, 1978] [il *Compendium de divina proportione*, licenziato a milano nel dicembre 1497 e dedicato nel febbraio 1498, completato con l'aggiunta di altre due parti, autonome e indipendenti dalla prima, che sono: il *Tractato delarchitettura* e il *Libellus in tres partiales partes divisus*, traduzione in volgare del *Libellus de quinque corporibus regularibus* di Piero della Francesca, viene stampato nel 1509; la dedica della seconda parte, ai discepoli di Pacioli di Borgo sansepolcro, è datata «ex Venitiis kal. maii. m.d.viiii», ed è stata redatta a Venezia súbito prima di dare alle stampe il volume, maggio 1509].

1548

PAOLO PINO, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, In Vinegia per Pauolo Gherardo, 1548 [ed. a cura di RODOLFO ed ANNA PALLUCCHINI, Venezia, 1946; quindi a cura di PAOLA BAROCCHI, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari, 1960-1962, I [1960], pp. 93-139, *q.v.*].

1547

Erasmo da Rotterdam, *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione Des. Erasmi Roterodami dialogus, in hac nouissima ditione locupletatus*

1549

SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi. Di Sabba di Castiglioni*, Bologna per Bartolomeo Bonardo, 1549.

ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: & si termina la nobiltà dell'una e dell'altra professione. Con historie, essempi, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, In Vinetia appresso Gabriel Giolito di Ferrarii, 1549 [ristampa anastatica, *Con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, introduzione e commento critico a cura di MARIO PEPE, Milano, 1970].

1550

GIORGIO VASARI, *Le vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori, italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550 [1a ed.; 2a ed., 3 voll., Firenze, 1568, *q. v.*] [ed. BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 3 di commento e 2 di indice finora pubblicati, Firenze, 1966-1997; ed. BELLOSI, ROSSI: *"Le vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue*

insino a' tempi nostri", nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, presentazione di GIOVANNI PREVITALI,"I millenni", Torino, 1986].

1556

[FRANCESCO SANSOVINO], *Dialogo di tutte le cose notavili che sono in Venezia, cioè pitture e pittori, sculture e scultori, usanze antiche, fabbriche e palazzi, huomini virtuosi etc.*, Venezia, 1556, con lo pseudonimo di ANSELMO GUISCONI [ed., successive: 1560, 1561, 1565, 1566, 1567, 1569, 1583, 1587, 1592, 1602].

1557

LUDOVICO DOLCE, *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono; con esempi di pittori antichi, e moderni, e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano*, In Vinegia per G. Giolito de' Ferrari, 1557 [ed a cura di PAOLA BAROCCHI, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari, 1960-1962, I [1960], pp. 141-206, *q.v.*].

1567

COSIMO BARTOLI, *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli, gentil'huomo & accademico fiorentino sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni & significati, et la tavola di più cose notabili*, Venezia, Francesco De Franceschi, 1567.

1568

JOST AMMAN, HANS SACH, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln [...] Durch d. weitberümpten Hans Sachsen gantz fleissig beschrieben u. in teutsche Reimen gefasset*, Frankfurt am Mayn, Feyerabend, 1568 [ristampa anastatica, New York 1973].

VASARI GIORGIO, *a)Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, Scritte e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. Et Archit. Aretino, cò ritratti loro Et con le nuove vite del 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime Dè nome, Delle opere, E dè luoghi ov'elle sono; b)* Le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite dè vivi, & dè morti Dall'anno 1550. infino al 1567*, 3 voll., Firenze, Giunti, 1568 [ed. a cura di GAETANO MILANESI, *Le Vite dè più eccellenti Pittori, Scultori, e architetti scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze 1878-1889 (ultima ristampa 1906)].

1581

FRANCESCO SANSOVINO, *Venezia Città Nobilissima, et singolare, descritta in XIIII. Libri da M. Francesco Sansovino. Cronico particolare delle cose fatte da i veneti dal principio della città fino all'anno 1581*, Venezia, Giacomo Sansovino [ma In fine: «appresso Domenico Farri»], 1581.

1582

GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustrissimo e reverendissimo card. Paleotti vescovo di Bologna. al popolo della città e diocese sua*, Bologna 1582 [ed a cura di PAOLA BAROCCHI, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari, 1960-1962, II [1961], pp. 117-509, *q.v.*].

1584

RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della Pittura, e della Scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano. All'illustriss. et Eccellentiss. Sig. Padron suo singulariss., il sig. Don Giovanni Medici*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584 [ed. in 3 voll., a cura di GIOVANNI BOTTARI, Milano, 1807; ristampa anastatica con saggio biobibliografico ed Indice analitico a cura di MARCO ROSCI,"Gli storici della letteratura artistica italiana, xiii", 3 voll., Milano, 1967; ristampa anastatica: Hildesheim, 1969].

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri, ne' quali si discorre De la Proportione, De' lumi. De' Moti, De la Prospettiva, De' Colori. De la prattica de la Pittura. Et finalmente de le Istorie d'essa Pittura. Con una tavola de' nomi de tutti li Pittori, Scoltori,Architetti, et Matematici Antichi, et Moderni.Al Serenissimo Duca di Savoia. Con privilegio de la Santità di N.S. Papa Gregorio XIII. et de la Maestà Catholica del Rè Filippo*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio. A instantia di Pietro Tini, 1584 [ed. a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI in GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, "Raccolta Pisana di saggi e studi, 34", 2 voll., Firenze, 1973-1974, II, pp. 7-631].

1585

ROMANO ALBERTI, *Trattato sulla nobiltà della pittura composto ad instantia della venerabil'Compagnia di S. Luca, et nobil'Academia delli Pittori di Roma*, Roma, per Francesco Zannetti, 1585.

1587

GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *De' veri precetti della pittura di M. Gio. Battista Armenini da Faenza libri tre: Ne' quali con bell'ordine d'utili, & buoni avertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente; si dimostrano i modi principali del disegnare, & del dipingere, & di fare le Pitture, che si convengono alle conditioni de' luoghi, & delle persone. Opera non solo utile, & necessaria à tutti gli Artefici per cagion del disegno; lume, & fondamento di tutte l'altre arti minori, ma anco à ciascun'altra persona intendente di cosi nobile professione. Al Sereniss. Sig. il Signor Guglielmo Gonzaga Duca di Mantova, di Monferrato, & c.*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1586 [1a ed.; 2a ed. identica: Ravenna, 1587] [ried. a cura di MARINA GORRERI, prefazione di enrico Castelnuovo,"I millenni",Torino, 1988].

1590

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore, pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. All'invittiss. et Potentiss. Signore il Rè Don Filippo d'Austria etc. Con Privilegio*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1590.

1591

GIOVAN PAOLO GALLUCCI, *Alberto Durero Della simmetria dei corpi humani, libri quattro; Nuouamente tradotti dalla lingua latina nella italiana da M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano. Et accresciuti del quinto libro, nel quale si tratta, con quai modi possano i pittori e scoltori mostrare la diuersità della natura degli huomini, et donne, et con quali le passioni, che sentono per li diuersi accidenti, che li occorrono. Hora di nuouo stampati*, In Venetia MDXCI, presso Domenico Nicoli, Venezia 1591.

1604

KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck. Waer in haer ghestalt, aerdt ende wesen, de leer-lustighe Jeught in verscheyden Deelen in Rijm-dicht wort voor ghedraghen; Daer nae in dry delen 't leven der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyd: Eyntlyck d'wtlegghinhe op den METAMORPHOSEON Pub. Ouidij Nasonis; Oock daer beneffens wtbeeldinghe der figuren. Alles dienstich en nut den schilders Const beminders en dichters. Oock alle staten van menschen*, Haarlem 1604.

1610

MELCHIOR GOLDAST [a cura di], *V. illustris Bilibaldi Pirckheimeri, [...] Opera politica, historica, philologica et epistolica, [...] adiectis opusculie Pirckheimeri auspicio concinnatis: Clarae Pirckheimerae, Conradi Celtis, [...] epistolae variae ad Pirckheimerum*, Wilibald Pirckheimer. Una cum Cunradi Rittershusii [...] Commentario de vita et scriptis Pirckheimeri. Omnia nunc prima edita ex bibliotheca Pirckheimerana V. N. Iohannis Imhofii, collecta, [...] a Melchiore Goldasto Haiminsfeldio, Francufort, excudebat Ioh. Bringerus, impensis Iacobi Fischeri 1610.

1648

RIDOLFI CARLO, *Le Maraviglie dell'Arte, overo Le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi & i ritratti loro, Con la narratione delle Historie, delle Favole e delle Moralità da quelli dipinte, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi. Con tre Tavole copiose de'Nomi de'Pittori antichi, e moderni, e delle cose Notabili. Parte Prima (…). Parte Seconda (…)*, Venezia 1648 [ed. a cura di DETLEV VON HADELN, 2 voll., Berlin 1914-1924 *q.v.*; ristampa anastatica dell'ed. von Hadeln, "Fonti per la storia dell'arte", 2 voll., Roma 1965].

1649

FERDINANDO PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas, describense los hombres eminentes que ha habido en ella asi antiguos como modernos; por Francesco Pacheco, 2. ed. que se hace de este libro fielmente copiada de la primera que dió á la estampa au autor en Sevilla el año de 1646*, Madrid 1649 [ed. a cura di FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN, 2 voll., Madrid, 1956].

1650

ANTONIO DI PAOLO MASINI, *Bologna perlustrata, In cui si fà menzione ogni giorno in perpetuo delle Fontioni Sacre, e Profane di tutto l'Anno. Delle Chiese, e loro Feste, Indulgenze, Reliquie, Corpi Santi, Imagini miracolose,Altari privilegiati, Pitture, e Scolture di esse. De' Santi, e d'altri Bolognesi morti in opinione di Santità, e di quelli d'altre Città, che in Bologna sono sepolti. De' Pontefici, Cardinali, Patriarchi,Arcivescovi,Vescovi,Auditori della Romana Rota, e Donne Illustri in lettere, Bolognesi. De' Pittori, Scultori, & Architetti, tanto Cittadini, quanto Forestieri, che hanno operato in Bologna. Di molt'altre cose memorabili, e necessarie da sapersi dalla Città di Bologna, e dall'altre ancora, alcune delle quali si leggono nella seguente pagina. Il tutto sotto Indici copiosissimi, & uno de' Cognomi Bolognesi, e*

Forestieri, che si nominano nell'Opera, Bologna, 1650 [dedica al cardinale nicolò Ludovisi, arcivescovo di Bologna, datata da Bologna 25 agosto 1649] [2ª ed. 1666, I, p. 234].

1652

GIOVAN DOMENICO OTTONELLI, PIETRO BERRETTINI, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro, con 2 indici, uno de'capi, e quesiti, l'altro delle materie da un theologo, e da un pittore [...] Stampato ad instanza de'Sig.ri Odomenigico Lelonotti da Fanano, e Britio Prenetteri*, Firenze presso Gio Antonio Bonardi 1652 [ed. a cura di VITTORIO CASALE, Roma 1973].

1675

JOACHIM VON SANDRART, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 voll., Nürnberg 1675 [ed. in latino, Nürnberg, 1683].

1678

CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice.Vite de pittori bolognesi alla Maesta christianissima di Luigi XIIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso, consagrate dal co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso. Divisa in duoi Tomi; con indici in fine copiosissimi*, 2 voll., Bologna, 1678 [ed. a cura di Gian Pietro Zanotti, Bologna, 1841].

1686

FILIPPO BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Firenze, 1686 [1a ed.; 2a ed. rivista e ampliata dal Sig. DOMENICO MARIA MANNI, Firenze 1767].

1728

HEINRICH CONRAD AREND, *Das gedechtniß der ehren eines derer vollkom[m]nesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten, Albrecht Dürers : uem eben die zeit, als er vor 200. jahren die welt verlaßen, aus besonderer verehrung vor deßen verdinste ans licht gestellet*, Goßlar 1728.

1738

GEORG HOFMANN KNORR, *Der Curiose Liebhaber, mit Anmerckungen über Albrecht Dürers Wercke*, in *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO*, Nürnberg 1738.

1761

--- *Nuove memorie per servire all'historia letteraria*, 5 voll., Venezia, presso Antonio Fossati, 1761.

1764

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 [2ª ed. a cura di JULIUS LESSING, *Johann Joachim Winkelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften mit einer Biographie Winkelmann's und einer Einleitung versehen*, Leipzig, 1882].

1769
DAVID GOTTFRIED SCHÖBER, *Albrecht Dürers, eines der größesten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke, aufs neue und viel vollständiger, als von andern ehemals geschehen, beschrieben*, Leipzig 1769.

1772
JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Von deutscher Baukunst*, 1772.

1777
CHRISTIAN DANIEL SCHUBART, *Vorlesungen über Mahlerey, Kupferstecherkunst, Bildhauerkunst, Steinschneidekunst und Tanzkunst*, Augsburg 1777

1778
HEINRICH SEBASTIAN HÜSGEN, *Raisonierendes Verzeichnis aller Kupfer-und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Durers selbsten verfertigt worden*, Leipzig, Frankfurt am Main, 1778 [pubblicato anonimo con il titolo *Mitglied verschiedener patriotischer Gesellschaften*].

1779
CHRISTOPH GOTTLIEB VON MURR, *Reisejournal Albrecht Dürers von seiner niederländischen reise 1520-1521*, in «Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur», VII, 1779, pp. 53-98.

1780
JOHANN HEINRICH MERCK, *Einige Rettungen für das Anenken Albrecht Dürer gegen die Sage der Kunstliteratur*, in «Der Teutsche Merkur», III, 1780, pp. 3-14.

1781
CHRISTOPH GOTTLIEB VON MURR, *Vertaute biedermännische Briefe Albrecht Dürers an den berühmten Rätsherrn Wilibald Pirkheimer in Nürnberg. Aus Venedig 1506. Ex autographis*, in «Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur», X, 1781, pp. 3-34.

1791
JOHANN FERDINAND ROTH, *Leben Albrecht Dürers des Vaters der deutschen Künstler*, Leipzig, 1791.

1795-1796
Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dell'Ab. Luigi Lanzi Antiquario della R. Corte di Toscana*, 2 voll., 1795-1796 [successiva ed.: 6 voll., Bassano, 1809, *q.v.*].

1797
WILHELM WACKENRODER, *Effusions from the Heart of an Art-Loving Monk*, 1797.

1798
LUDWIG TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen: Eine altdeutsche Geschichte*, Berlin 1798.

1800
JACOPO MORELLI (abate) [a cura di], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo; pubblicata ed illustrata da D. Jacopo Morelli Custode della R. Biblioteca di "S. Marco" di Venezia*, Bassano 1800 [2a ed. «riveduta ed aumentata» a cura di GUSTAVO FRIZZONI, Bologna 1884, *q. v.*].

1803-1821
BARTSCH ADAM, *Le Peintre-Graveur*, 21 voll., Wien 1803-1821 [successive edizioni: Leipzig 1854-1870; Würzburg 1920-1922, con i *Zusätze* di JOSEPH HELLER (1844) e i *Suppléments* di RUDOLF WEIGEL; ristampa anastatica in formato ridotto dell'ed. di Würzburg: 4 voll., Hildesheim 1970; *The Illustrated Bartsch* (*Le peintre-graveur illustré*), a cura di WALTER L. STRAUSS, numerosi voll., New York 1978-].

1808-1816
GORI GANDELLINI GIOVANNI, *Notizie istoriche degli intagliatori di Gori Gandellini sanese. Seconda edizione arricchita di notizie interessanti la vita dell'autore, col proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni. Corredato di una dissertazione su l'origine, progressi, e varie manière dell'arte d'incidere, e con doppio indice alfabetico*, 15 voll., Siena 1808-1816 [2ª ed. rivista e ampliata da LUIGI DE ANGELIS; 1ª ed.: 3 voll., Siena 1771].

1809
LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo dell'Ab. Luigi Lanzi, Antiwuario I. e R. in Firenze*, edizione terza e corretta ed accresciuta dall'autore, 6 voll., Bassano 1809 [ed. a cura di Martino Capucci, Firenze, 1968-1974, 3 voll.].

1815-1820
JOHANN DOMINIK FIORILLO, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden*, 4 voll., Hannover, 1815-1820.

1819
ADAM WEISE, *Albrecht Dürer und sein Zeitalter: ein Versuch*, Leipzig 1819.

1827-1831
JOSEPH HELLER, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, 3 voll., II/*ii Dürer's Bildnisse, Kupferstiche, Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter* (1827) Bamberg 1827-1831.

1837
GEORG KASPAR NAGLER, *Albrecht Dürer und sein Kunst*, München 1837.

1843-1849
FELIX FABER, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, a cura di KONRAD DIETRICH HAßLER, 3 voll., Stuttgart 1843-1849.

1851
CHRISTIAN SCHUCHARDT, *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke*, Leipzig 1851.

1853-1861
SAMUEL ROMANIN, *Storia Documentata di Venezia*, 10 voll., Venezia 1953-1961 [1ª ed.; 2ª ed.: Venezia 1912] .

1858
LEOPOLDO CICOGNARA, ANTONIO DIEDO, GIOVANNI ANTONIO SELVA, *Le Fabbriche e i Monumenti cospicui di Venezia*, Venezia 1858.

1859
H. SEGELKEN, *Über die holzschnittliche Behandlung der Zeichnung Tizians der Triumph Christ*, in «Archiv für die Zeichnenden Kunst», V, 1859, pp. 209-218.

1860
JAKOB BURCKHARD, *Die Kultur der Renaissance in Italien, ein Versuch*, Basel 1860.

AUGUST VON EYE, *Leben und Wirken Albrecht Dürers*, Nördlingen 1860.

1860-1864
PASSAVANT JOHANN DAVID , *Le Peintre-graveur contenant l'histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin jusque vers la fin du XVI siecle. L'histoire du nielle avec complément de la partie descriptive de l'essai sur les nielles de Duchesne ainé et un catalogue supplementaire aux estampes du XV et XVI siecle du Peintre-graveur de ADAM BARTSCH*, 6 voll., Leipzig 1860-1864 [ristampa anastatica: "Burt Frankling Bibliography & Art Reference Series, 125 (Art History and Art Reference Series, 12)", 3 voll., New York 1980].

1861
LUCAS REM, T*agebuch aus den Jahren 1494–1541. Ein Beitrag zur Handelsgeschichte der Stadt Augsburg*, a cura di B. GREIFF, Augsburg 1861.

1865

HERMAN GRIMM, *Goethes Urteil über Dürer; über Dürers Reise nach Venedig; über das Rosenkranzbild usw*, in *«Über Künstler und Kunstwerke»*, Berlin 1865, pp. 133-170.

1866

HERMAN GRIMM, *Albrecht Dürer*, Berlin 1866. [2ªed.: Berlin, 1873].

GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Albrecht Dürer in Venedig*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», I, 1866, pp. 112-117.

1867

ANTON HEINRICH SPRINGER, *Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich*, in ID., *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867.

1868

LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate dai documenti e illustrate da Luigi Napoleone Cav. Cittadella bibliotecario*, 2 voll., Ferrara 1868.

1871

JOSEPH ARPER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *History of paintings in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brecia from the Fourteenth to the Sixteenth Century. Drawn up from fresh materials after recent reseaches in the archives of Italy; and from personal inspection of the works scattered throught Europe*, 2 voll., London 1871 [riedito in 3 voll., a cura di Tancred Borenius, London, 1912, *q.v.*].

--- *Die zur Feier des 400jährigen Geburtstages Albrecht Dürers im Germanischen Museum (Nürnberg) veranstaltete Ausstellung*, catalogo della mostra, Norumberga, Germanisches Nationalmuseum, 21 maggio-18 giugno 1871, Nürnberg 1871.

1872

MORITZ THAUSING [a cura di], *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime nebst einem Anhange von Zuschriften an und für Dürer übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichniss und einer Reisekarte versehen von Moriz Thausing*, "Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, *3*", Wien 1872, pp. 3-22.

1874

WILHELM HEYD, *Das Haus der deutschen Kaufleute in Venedig*, in «Historische Zeitschrift», XXXII; 1874, pp. 193-220.

GEORG MARTIN THOMAS, *Capitular des Deutschen Hauses in Venedig*, Berlin 1874.

1875

ADOLF ROSENBERG, *Sebald und Barthel Beham, Zwei Maler der deutschen Renaissance*, Leipzig 1875.

1876

CHARLES EPHRUSSI, *Notes bìographiques sur Jacopo de Bàrbari dit le Maitre au Caducée, peintre-graveur vénitien de la fin du XVe siècle: avec 7 gravures tiréés hors texte*, Paris, 1876.

MORIZ THAUSING, *Dürer Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876 [1ªed.; 2ªed. rivista e ampliata dall'autore: 2 voll., Leipzig, 1884 *q.v.*; trad. inglese: 2 voll., London].

--- *Vendita delle statue e pitture nell'eredità del Sig. Cardinal Sforza 1628*, in «Giornale di erudizione artistica», 1876, V, 9/10, pp. 286-287.

1877

SIDNEY COLVIN, *Dürer: his Teachers, his Rivals, and his Followers*, VI. *Dürer and Jacopo de' Barbari*, in «The Portfolio», VIII, 1877, pp. 86-91.

1877-1878

GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, JOSEPH ARPER CROWE, *Tiziano, la sua vita i suoi tempi, con alcune notizie della sua famiglia. Opera fondata principalmente su documenti inediti*, 2 voll., Firenze 1877-1878 [ed. italiana; ed. originale: *Titian: His Life and Times. With some Account of His Family, Chiefly from New and Unpublished Records*, 2 voll., London 1877].

1878

GUSTAVO FRIZZONI, *Alberto Durero e sue relazioni coll'arte e coll'umanesimo dell'epoca*, in «Archivio Veneto», XV, 1878, pp. 251-265.

1881

RINALDO FULIN, *Girolamo Priuli e i suoi Diarii (I portoghesi nell'India e i veneziani in Egitto)*, in «Archivio Veneto», XXII, 1881, pp. 137-153.

GEORG MARTIN THOMAS [a cura di], *G.B. Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig aus einer Handschrift in Venedig*, München 1881.

1882

CHARLES EPHRUSSI, *Albrecht Dürer et ses dessins*, Paris 1882.

RINALDO FULIN, *Nuovi documenti per servire alla storia delle tipografia veneziana*, in «Archivio Veneto», XXIII, 1882, pp. 84-212, 308-405.

1884

GUSTAVO FRIZZONI [a cura di], MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata* DA D. JACOPO MORELLI. *Seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni*, Bologna 1884 [1a ed. a cura di D. JACOPO MORELLI: Bassano 1880, *q. v.*].

MORIZ THAUSING, *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst; mit Illustrationen und Titelkupfer*, 2 voll., Leipzig, 1884 [2ª ed. rivista e ampliata dall'autore; 1ªed.: *Dürer Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876 *q.v.*].

1885

BARTOLOMEO CECCHETTI, *Altri stampatori ed altri librai*, in «Archivio Veneto», XXIX, 1885, pp. 411-413.

WILHELM HEYD, *Histoire du commerce du levant au moyen age*, 2 voll., Leipzig, 1885 [1ª ed..; 2ª ed. rivista e ampliata: 2 voll., Amstedam, 1967].

JOSEPH NEUWIRTH, *Albrecht Dürers Rosenkranzfest*, Leipzig, 1885.

1885-1919

FRIEDRICH LIPPMANN, FRIEDRICH WINKLER [a cura di], *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, 5 voll., Berlin 1885-1919.

1886

OSWALD REDLICH, *Der alte Wappenturm zu Innsbruck*, in *Bote für Tirol und Vorarlberg*, 1886.

1887

BARTOLOMEO CECCHETTI, *La pittura delle stampe di Bernardino Benalio*, in «Archivio Veneto», XXXIII, 1887, pp. 538-539.

BARTOLOMEO CECCHETTI, *Stampatori, libri stampati nel secolo XV: testamento di Nicolò Jenson e di altri tipografi in Venezia*, in «Archivio Veneto», XXXIII, 1887, pp. 457-467.

JOHANNES JANSSEN, *Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters*, I: *Die allgemeinen Zustände des deutschen Volkes beim Augang des Mittelalters*, Freiburg 1887.

HENRI SIMONSFELD, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutschvenetianischen Handelsbeziehungen. Quellen und Forschungen*, 2 voll., Stuttgart 1887.

HENRI STEIN, *L'origine champenoise de l'imprimeur Nicolas Jenson*, in «Bibliothèque de l'Ecole des chartes», XLVIII, 1887, pp. 566-579.

1889
CARLO CASTELLANI, *La stampa a Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio seniore*, Venezia 1889 [ristampa anastatica: Trieste 1973].

WILLIAM MARTIN CONWAY, *Literary remains of Albrecht Dürer*, Cambridge 1889.

H. STAIGMULLER, *Lucas Paciuolo. Eine biographische Skizze*, in «Zeitschrift für Mathematik und Phisik», 1889, pp. 81-102, 121-128.

1890
WILHELM BODE, *Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda (Il Pseudo Boccaccino)*, in «Archivio Storico dell'Arte», III, 1890, pp. 193-195.

ALFREDO MELANI, *Fra' Giocondo veronese e il Fondaco dei Tedeschi*, in «Arte e Storia», IX, 1890, p. 131.

1891
HORATIO F. BROWN, *The Venetian Printing Press 1469-1800*, London 1891 [ristampa anastatica: Amsterdam 1969].

DUC DE RIVOLI, CHARLES EPHRUSSI, *Notes sur les Xilographes Vénitiens du XVe au XVIe siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXII, 1891, pp. 494-503.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg*, Leipzig 1891.

1892
DANIEL BURCKHARDT, *Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492-1494*, München-Leipzig 1892.

LIONEL CUST, *Jacopo de' Barbari und Lucas Cranach d. J.*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen », XIII, 1892, pp. 142-145.

ANTON SPRINGER, *Albrecht Dürer mit Tafeln und Illustrationen im Text*, Berlin 1892.

THEODOR VON FRIMMEL, *Rezension von Max J. Friedländer, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg, Leipzig 1891*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XV, 1892, pp. 417-421.

GABRIEL VON TÉREY, *Albrecht Dürer's Venetianischer Aufenthalt 1494-1495*, Strasbourg 1892.

1893
MAX J. FRIEDLÄNDER, *Dürer's erste italienische Reise, Report on Sitzuntg der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft on 24 february 1893*, in «Kunstchronik», XVIII, 1892, p. 298.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Notiz über Albrecht Altdorfer*, in « Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XIV, 1893, pp. 22-26.

KONRAD VON LANGE, FRANZE FÜHSE, *Dürers Schriftlicher Nachlass mit einer Lichtdrucktafel und 8 Textillustrationen*, Halle 1893.

1893-1897
PIETRO PAOLETTI, *L'Architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia. Ricerche storico-artistiche*, 3 voll., Venezia 1893-1897.

1894
FERDINANDO ONGANIA, *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano, I: Venezia*, Venezia, 1894 [ristampa anastatica: Trieste, 1973].

GABRIEL VON TÉREY, *Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung Grien*, Strassburg 1894

ANTON WEBER, *Albrecht Dürer: sein Leben, Wirken und Glauben*, Regensburg 1894.

1895
BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, New York-London, 1895 [1ª ed.; 2ªed.: London, 1901; 3ªed. inedita a cura di Luisa Vertova, Milano 1955].

GEORG FREIHERR VON KRESS, *Die Stiftung der Nürnberg Kaufleute für den St. Sebaldsaltar in der Sankt Bartholomäuskirche zu Venedig*, in «Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg», XI, 1895, pp. 201-210.

1896
GUSTAVO FRIZZONI, *Lorenzo Lotto pittore*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1896, 2, p. 75.

PAUL KRISTELLER, *Das Werk des Jacopo De' Barbari*, Berlin, 1896.

1897
GIOVANNI MORELLI, *Della pittura italiana. Studi storico critici*, Milano 1897.

1898
GIUSEPPE ALBERTI, *La più antica veduta di Trento*, Trento 1898.

LINA CORSINI SFORZA, *La collezione artistica di Caterina Nobili Sforza contessa di Santafiora*, in «L'Arte», I, 1898, pp. 273-278.

LUDWIG JUSTI, *Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXI, 1898, pp. 346-374, 439-458.

RUDOLF KAUTZSCH, *Des Christoph Scheurl Libellus de laudibus Germaniae*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXI, 1898, pp. 286-287.

1899

BERTHOLD HAENDECKE, *Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's*, Strassburg 1899.

1900

HERBERT COOK, *Giorgione*, London 1900.

EDUARD FLECHSIG, *Cranachstudien*, Leipzig 1900.

GEORG GRONAU, *Titian*, Berlin 1900 [ed. Inglese: London 1904].

DEMETRIO MARZI, *I tipografi tedeschi in Italia durante il secolo XV*, in WILHELM LUDWIG SCHREIBER, FRANZ FALK [a cura di], *Festschrift zum fünfhundertjährigen Geburtstage von Johann Gutenberg*, Leipzig 1900, pp. 505-578.

GUSTAV PAULI, *Zwei Handzeichnungen Albrecht Dürers*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XI, 1900, pp. 112-116.

1901

PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London 1901.

AUGUSTE MARGUILLIER, *Albrecht Dürer biografie critique*, Paris 1901.

JOSEF STRZYGOWSKI, *Dürer's Madonna vom Jahre 1519, sein und Holbein's Verhältnis zu Leonardo*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XII, 1901, pp. 235-238.

1902

GUSTAVE LUDWIG(A), *Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig*, in «Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902, pp. 43-65.

GUSTAVE LUDWIG(B), *Contratti tra lo stampador Zuan di Colonia ed i suoi socii e inventario di una parte del loro magazzino*, in «Miscellanea di Storia Veneta. R. Deputazione veneta di storia patria», VIII, 1902, pp. 45-88.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Ambrogio Preda e un ritratto di Bianca Maria Sforza*, in «Rassegna d'arte», II, 1902, pp. 93-94.

JOSEPH MEDER, *Neue Beiträge zur Dürerforschung*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXIII, 1902, pp. 53-70.

HEDWIG MICHAELSON, *Lucas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwickelung seiner Kunst*, Leipzig 1902.

1903

WILHELM BODE, *Ein Selbsporträt des Jacopo de' Barbari?*, in «Kunstchronik», 1903, XIV, p. 504.

GEORG GRONAU, *Per la storia del quadro attribuito a de' Barbari*, in «Rassegna d'arte», 1903, pp. 28-29.

C. RICCI(A), *Il ritratto di Luca Pacioli*, in «Rassegna d'Arte», III, 1903, p. 75

C. RICCI(B), *Un quadro di Jacopo de' Barbari nella Galleria Nazionale di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», III, 1903, pp. 27-28.

ADOLFO VENTURI, *Il più antico quadro di Jacopo de Barbari*, in «L'Arte», VI, 1903, pp. 95-96.

1904

HANS KLAIBER, *Beiträge zu Dürers Kunsttheorie*, Blaubeuren 1904.

VALENTIN SCHERER, *Dürer. Das Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschinitte von Valentin Scherer*, Stuttgart 1904.

1905

GEORGE GRONAU, *Per la storia di un quadro attribuito a Jacopo de Barbari*, in «Rassegna d'Arte», VI, 1905, pp. 28-29.

HANS KLEIBER, *Leonardo da Vinci's Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik*, in «Repertorium für Kunstwissenschft», XXVIII, 1905, pp. 321-339.

ABY WARBURG, *Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905.

HEINRICH WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers. Mit 132 Abbildungen*, München 1905 [1ªed.; 9ªed.: ripresa della 5ªed. rivista dall'autore (München 1926) con l'introduzione di PETER STRIEDER, München, 1984; trad. inglese: *The Art of Albrecht Dürer*, London, 1971 *q.v.*].

1906

GUSTAVO FRIZZONI, *Intorno a due dipinti di scuole italiane nel museo di Digione*, in «Rassegna d'arte», VI, 1906, pp. 186-189.

PAUL KRISTELLER, *Il Trionfo della Fede: Holzschnittfolge nach Tizians Zeichnung*, Berlin 1906.

EMIL REICKE, *Der Bamberger Kanonikus Lorenz Beheim, Pirckheimers Freund*, in «Forschungen zur Geschickte Bayerns», XIV, 1906, pp. 1-40.

HERMANN VOSS, *Über Wolf Huber als Maler und einige Meister des Donaustiles*, Leipzig 1906.

1907

LUISE KLEBS, *Dürers Landschaften. Ein Versuch, die uns erhaltenen Naturstudien Dürers, chronologisch zu ordnen*, in « Repertorium für Kunstwissenschaft», XXX, 1907, pp. 399-420.

1907-1914

VICTOR MASSENA ESSLING (PRINCE D'ESSLING), *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, 6 voll., Firenze 1907-1914.

1908

LUDWIG JUSTI, *Giorgione*, Berlin 1908.

ROBERT STIASSNY, *Die Donaumaler im 16. Jahrhundert*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, pp. 421-435.

WILHELM WORRINGER, *Lucas Cranach*, München 1908.

1909

GINO FOGOLARI, *Artisti lombardi del primo cinquecento che operarono nel Veneto. Lo Pseudo-Boccaccino*, in «Rassegna d'Arte», IX, Aprile 1909, 4, pp. 61-64.

ARPAD WEIXLGÄRTNER, *Zu Dürers' Anbetung der Könige in die Uffizien*, in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXIX, 1909, pp. 27-30.

1910

HERMANN VOSS, *Albrecht Altdorfer und Wolf Huber*, Leipzig 1910.

1911

JOSEPH MEDER, *Neue Beiträge zur Dürerforschung*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXX, 1911, pp. 183-227.

1912

TANCRED BORENIUS [a cura di], JOSEPH ARPER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *History of paintings in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brecia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1912 [ried. dell'opera pubblicata nel 1871, ampliamente annotata].

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Chi è lo* „Pseudo Boccaccino", in «Rassegna d'arte», XII, 1912, pp. 99-100.

HANS RUPÉ, *Beiträge zum Werke Hans Burgkmairs des Älteren*, Leipzig 1912.

1913

ARTHUR M. HIND, *Marcantonio Raimondi*, in «The Print-Collector's Quarterly», III, 1913, p. 243.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII, 2, Milano 1913.

LIONELLO VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano 1913.

ERNES GEORG ZIMMERMANN, *Die Landschaft in "der venezianische" Malerei*, Leipzig 1913.

1914

MELA ESCHERCH, *Grünewald-Bibliographie (1489- Juni 1914)*, Strassburg 1914.

ROBERTO LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'arte», 1914, pp. 198-221, 241-256.

HEINRICH WÖLFFLIN, *Albrecht Dürer Handzeichnungen*, München 1914. [numerose riedizioni].

1914-1915
OSKAR HAGEN, *Dürer und Bramantino. Ein Beitrag zum Problem der ersten italienischen Reise*, in «Kunstchronik», XXVI, 1914-1915, pp. 267-272.

1914-1924
DETLEV CON HADELN [a cura di], Le Meraviglie dell'Arte ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da CARLO RIDOLFI, 2 voll., Berlino 1914-1924 [ristampa anastatica: "Fonti per la storia dell'arte, 2", 2 voll., Roma 1965].

1915
GIUSEPPE FIOCCO, *La giovinezza di Giulio Campagnola*, in «L'Arte», XVIII, 1915, pp. 138-156.

1916
MELA ESCHERICH, *Hans Baldung Grien Bibliographie 1509-1915*, Strasbourg 1916.

1917
LUIGI BELTRAMI, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto, Bernardo Prevedari*, in «Rassegna d'Arte», XVII, 1917, pp. 187-194.

ROBERTO LONGHI, *Cose Bresciane*, in «L'Arte», marzo giugno, 1917 [riedito in *Scritti giovanili*, 1912-1922, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, II", 2 voll Firenze, 1961, p. 344].

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Ludovico il Moro. Gli artisti lombardi*, Milano 1917.

1917-1919
FRITZ BURGER, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 3 voll., Berlin-Neubabelsberg 1917-1919.

1918
OSKAR HAGEN, *Das Dürerische in der italienischen Malerei*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», LIII, 1918, pp. 223-242.

1919
BERNARD BERENSON, *Dipinti veneziani in America*, Milano 1919.

LOUIS HOURTICQ, *La jeunesse de Titien*, Paris 1919.

1920
OSKAR HAGEN, *Deutsches Sehen*, München 1920.

ALDO RAVÀ, *Il camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin*, in «Nuovo Archivio Veneto», XXII, XXXIX, 1920, pp. 151-181.

1921
MORITZ DREGER, *Zur ältesten Geschichte der Innsbrucker Hofburg*, in «Kunst und Kunsthandwerk», XXIV, 1921, pp. 133-201.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1921.

1921-1922
GUSTAV PAULI, *Dürer, Italien und die Antike*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1921-1922, pp. 51-68.

1922
GIUSEPPE FIOCCO, *Le propaggini dell'arte di Alberto Dürer nel Veneto*, in *L'Italia e l'arte straniera*, atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma, Roma, 1922, pp. 219-222.

PAUL KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1922.

ERWIN PANOFSKY, *Dürers Stellung zur Antike*, Wien 1922.

WOLFGANG STECHOW, *Dürer's Bologneser Lehrer*, in «Kunstchronik und Kunstmarkt», 1922, XXXIII, 57, pp. 251-252.

1923
LUDWIG BALDASS, *Albrecht Altdorfer: Studien über die Entwicklungsfaktoren im Werke des Künstlers*, Wien 1923.

HANS CURJEL, *Hans Baldung Grien*, München 1923.

CURT GALSER**,** *Lukas Cranach*, Leipzig 1923.

JOSEPH GARBER [a cura di], *Die Reisen des Felix Faber durch Tirol in den Jahren 1483 und 1484 aus dem lateinischen übersetzt von J. Garber*, in «Schlern Schriften», 1923, pp. 3-6, 8-21, 27-32.

HEINRICH HAMMER, *Alte Stadtansichten Innsbruck*, in «Illustrierte alpenländische Monatsschrift», IV, 1923, pp. 9-14.

THEODOR HETZER, *Studien über Tizians Stil*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», I, 1923, pp. 203-248.

ARTHUR MAYGER HIND, *A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the Year 1914. Being the third and fully revised edition of "A short history of Engraving and Etching"*, London 1923 [3ª ed. completamente rivista di *A short History of Etching and Engraving for the use of collectors and students with full bibliography, classified list and index of engravers*, apparso in prima edizione, nel 1908 e, in seconda, nel 1911; ristampa anastatica della 3ª ed.: New York 1963].

ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL, *Dürers "Melancholia I" eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1923.

HANS TIETZE, *Albrecht Altdorfer*, Leipzig 1923.

1923-1940

KARL FREY [a cura di], *Der literarische Nachlass GiorgioVasaris mit kritischen Apparate versehen von Karl Frey. Herausgegebenund zu Ende geführt von Herman-Walther Frey*, 3 voll., München, 1923-1940.

1924

HANS CURJEL, *Holzschintte des Hans Baldung Grien*, München 1924.

MORITZ DREGER, *Dürer und Innsbruck. Noch einmal Dürers Schlosshofzeichnungen*, Innsbruck, 1924.

MAX J. FRIEDLANDER, *Lucas Van Leyden*, Leipzig 1924.

GUSTAV GLÜCK, *Dürers Bildnis einer Venezianerin aus dem Jahr 1505*, in «Jahrbuch der Kunsthisotrisches Sammlungen in Wien, XXXVI, 1924, pp. 97-121 [ristampato in GUSTAV GLÜCK, *Aus drei Jahrhunderten europäische Malerei*, Wien 1933, pp. 185-204].

KONRAD HAEBLER(A), *Das Testament des Johannes Manthen von Gerresheim*, in «La Bibliofilia», XXVI, 1924, pp. 1-9.

KONRAD HAEBLER(B), *Die deutschen Buchdrucker des XV Jahrhunderts im Auslande*, München 1924.

ESTER PASTORELLO, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel XVI secolo*, "Biblioteca di Bibliografia Italiana, V", Firenze 1924.

1925

ANDRE DE HEVESY, *Jacopo de Barbari: le maître au caducée*, Paris 1925.

OSKAR FISCHEL, *Raphaels Auferstehung Christi*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XLVI, 1925, pp. 191-200.

OSWALD GÖTZ, *Albrecht Dürer, Landschafts-Aquarelle*, Königstein im Taunus 1925.

K.T. PARKER, *The Engraving of Hans Baldung Grien*, in «Print Collector's Quarterly», XII, 1925, pp. 419-434.

1926
ALBERT GÜMBEL, *Dürers Rosenkranzfest und die Fugger: Konrad Peutinger, der Begleiter Dürers*, Strassburg 1926.

LUDWIG JUSTI, *Giorgione*, Berlin 1926.

ERICH ROEMER, *Dürers ledige Wanderjahre*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XLVII, 1926, pp. 118-136.

1927
ROBERTO LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane. R. Galleria Borghese. Domenico Mancini*, in «Vita Artistica», II, 1927, pp. 14-15.

ARPAD WEIXLGÄRTNER, *Alberto Duro*, in ARPAD WEIXLGÄRTNER, LEO PLANISCIG, *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag mit einem Bildnis und 112 Abb. auf 54 Tafeln*, Zürich 1927, pp. 162-186.

1928
OTTO BENESCH, *Zur altösstereichischen Tafelmalerei*, in «Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien», II, 1928, pp. 63-118.

ANDRÉ DE HEVESY, *Albrecht Dürer und Jacopo de' Barbari*, in GEORG BIERMANN [a cura di], *Albrecht Dürer. Festschrift der Internationalen Dürer-Forschung*, Leipzig-Berlin 1928, pp. 32-41 [ripubblicato in *Albrecht Dürer. Der Nutzen ist ein Teil der Schönheit*, a cura di THOMAS SCHAUERTE, München 2014, pp. 13-23 *q.v.*].

GEORG GRONAU, *Spätwerke des Giovanni Bellini*, "Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 125", Strassburg 1928 [trad. italiana: Le opere tarde di Giovanni Bellini, in «Pinacotheca», I, 1928-1929 (I), 2, Settembre-Ottobre, pp. 57-70; (II), 3, Novembre-Dicembre, pp. 116-131; (III), 4, Gennaio-Febbraio, pp. 171-177].

ALBERT GÜMBEL, *Dürers Bildnisse des Ehepaares Thurzo*, Strassburg 1928.

ROBERTO LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane. R. Galleria Borghese*, "Edizioni di «Pinacotheca»", Roma 1928 [raccolta di saggi apparsi in «Vita Artistica», 1926 e 1927, con un'appendice delle *Note brevi al catalogo del 1893* e della *Bibliografia relativa alle vicende storiche e critiche della raccolta borghesiana*; riedita in *Saggi e Ricerche*, 1925-1928, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, II", 2 voll., Firenze, 1967, I, pp. 265-366].

ERWIN ROSENTHAL, *Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», XLIX, 1928, pp. 1-54.

FRIEDRICH WINKLER, *Dürer des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 537 Abbildungen*, „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 4", Stuttgart 1928 [4ª ristampa].

--- *Albrecht Dürer*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Museum, aprile-settembre 1928, Nürnberg 1928.

1928-31
EDUARD FLECHSIG, *Albrecht Dürer: sein Leben und seine künstlerische Entwickelung*, 2 voll., Berlin 1928-31.

1928-1938
HANS TIETZE, ERIKA TIETZE CONRAT, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, 3 voll., Augsburg 1928-1938.

1929
THEODOR HETZER, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1929.

MARY PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano 1929.

WILHELM LUDWIG SCHREIBER, *Handbuch der Holz-und Metallschnitte des XV. Jahrhundert*, Volume VII: *Der Formschnitt. Seine Geschichte, Abarten, Technik, Entwicklung und seine Ikonologischen Grundlagen*, Leipiz, 1929.

WILHELM SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Itataliana*, IX: *La Pittura del Cinquecento*, parte 4ª, Milano 1929.

FRIEDRICH WINKLER, *Dürerstudien 1. Dürers Zeichnungen von seiner ersten italienischen Reise*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», L, 1929, pp. 123-166.

1930
OTTO BENESCH, *Zu Dürers "Rosenkranzfest"*, in «Belvedere», XVI, 1930, pp. 81-85.

HEINRICH FEUERSTEIN, *Matthias Grünewald*, Bonn am Rhein 1930.

HENRI FOCILLON, *Albert Dürer*, in *Maîtres de l'estampe. Peintre-graveurs Durer, Rembrandt, Elsheimer, Goya, Castiglione Genovese*, Paris, 1930 [trad. italiana: *I grandi maestri dell'incisione, Dürer, Elsheimer, Rembrandt, Castiglione Genovese*, Bologna 1983].

HANS HEINRICH NAUMANN, *Das Grünewald-Problem und das neuentdeckte Selbstbildnis des 20 jährigen Mathis Nithart aus dem Jahre 1475, mit 1 farbigen Porträt, 20 Tafeln und 10 Abbildungen im Text*, "Schriften des Schongauer-Nithart-Archivs, 1", Jena 1930.

ERWIN JOSEPH ROSENTHAL, *Wandlungen in der Italienischen Malerei um 1500. Eigenentwicklung und das Deutsche Element*, in «Cicerone», 1930, pp. 297-306.

HANS RUPPRICH, *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, Wien 1930.

JOHN ECCLESFIELD TYLER, *The Alpine Passes in the Middle Ages*, Oxford 1930.

1931
ELISABETH BRAUER, *Jacopo de Barbari's graphische Kunst: mit einer Auseinandersetzung über das Barbari-Dürer Problem*, Hamburg, 1931.

ARTHUR BURKHARDT, *Hans Burgkmair d. Ä.*, Berlin, 1931.

--- *Burgkmair-Ausstellung: zum Gedächtnis des 400 Todesjahres des Meisters*, catalogo della mostra, Monaco, Alte Pinakothek, giugno-agosto, 1931, München 1931.

1932
MAX J. FRIEDLÄNDER, JACOB ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932.

JOSEPH MEDER, *Dürer-Katalog: ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen; mit 190 Abbildungen und 52 Tafeln*, Wien 1932.

1933
LUDWIG BALDASS, *Gotik und Renaissance im Werke des Quinten Metsys*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», VII, 1933, pp. 137-182.

ELISABETH BRAUER, *Jacopo de Barbari's graphische Kunst*, Hamburg 1933.

ESTER PASTORELLO, *Bibliografia storico-analitica dell'arte della stampa in Venezia*, Venezia 1933.

WILHELM SUIDA, *Tizian*, Zürich 1933 [ed. italiana: Roma 1933].

1934
FRITZ BAUMGART, *Biagio Betti und Albrecht Dürer: zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», III, 1934, pp. 231-249.

ALBERT BRINCKMANN, *Landschaftsaquerelle Albrecht Dürer*, Berlin 1934 [3ªed.]

MORITZ DREGER, *Die Schlosshof-Ansichten der Albertina als architekturgeschichtliche Urkunden*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung», LV, 1934, pp. 9-26.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Eine unbekannte Dürer-Madonna*, in «Pantheon», XIII, 1934, pp. 321-324.

THEODOR HETZER, *Dürers deutsche Form*, in «Rasse», II, 1934, pp. 134-148.

HUGO KEHRER, *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlin 1934.

ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, "Pittura dell'occidente, 1", Roma 1934.

EMIL WALDMANN, *Albrecht Dürer und die deutsche Landschaft*, in «Pantheon», XIII, 1934, pp. 130-136.

1935

TOMMASO DE MARINIS, *Erhard Ratdolt*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1935.

ADRIEN JEAN JOSEPH DELEN, *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas & dans les Provinces Belges des Origines jusqu'à la Fin du d'Estampes*, Paris 1935, pp. 71-72.

ETTORE MODIGLIANI [a cura di], *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano 1935.

WILHELM WAETZOLDT, *Dürer und seine Zeit*, Wien 1935.

JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Wien 1935 [trad.. italiana: Firenze 1964 *q.v.*]

1936

HERMANN BEENKEN, *Dürers Italienreise im Jahre 1505*, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», III, 1936, pp. 91-126.

ARTHUR BURKHARD, *Matthias Grünewald. Personality and Accomplishment*, Cambridge 1936.

KARL THEODOR HOENIGER, *Albrecht Dürer in Etschland. Neue Feststellungen zu seiner ersten Italienreise 1494-1495*, in «Der Schlern», XVII, 1936, pp. 191-197.

HANS EUGEN PAPPENHEIM, *Dürer im Etschland*, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», III, 1936, pp. 35-90.

ANTONIO RUSCONI, *Per l'identificazione degli acquerelli tridentini di Alberto Durero*, in «Die graphische Künste», I, 1936, pp.121-137.

HANS TIETZE, *Tizian. Leben und Werk*, 2 voll., Wien 1936.

ALICE WOLF, *Notiz zu Hans Rupprichs Buch "Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien"*, in «Die Graphische Kunste», I, 1936, pp. 138-139.

1936-1939

FRIEDRICH WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 voll., Berlin 1936-1939.

1937

CARLO GAMBA, *Giovanni Bellini*, "Valori Plastici", Milano 1937.

EBERHARD HEMPEL, *Das Werk Michael Pachers*, Wien 1937.

MAX MÜLLER, *Bamberger Ansichten aus dem XV. Jahrhundert*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», LVIII, 1937, pp. 251-257.

PAUL ORTWIN RAVE, *Dürers Rosenkranzbild und die Berliner Museen 1836/37. Ein Briefwechsel*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», LVIII, 1937, pp. 267-283.

GEORG MARTIN RICHTER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago 1937.

--- *Cranach Ausstellung, Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J.; Gemälde, Zeichnungen, Grapjhik*, Berlino, Deutschen Museum, aprile-giugno 1937, Berlin 1937.

1938

OTTO BENESCH, *Albrecht Altdorfer: zum 400. Todestag*, in «Pantheon», XXI, 1938, pp. 69-83.

GIULIANO BRIGANTI, *Su Giusto di Gand*, in «La critica d'arte», III, 1938, pp. 104-112.

ERNST BUCHNER [a cura di], *Albrecht Altdorfer und sein Kreis*, catalogo della mostra, Monaco, Neue Staatsgalerie , maggio-ottobre 1938, München, 1938

O. CHOMENTOVSKAJA, *Le comput digitale: histoire d'un geste dans l'art de la renaissance italienne*, in «Gazette des Beaux-Arts», XX, 1938, pp. 157-172.

ANTONIO LISI, *Venezia, Albrecht Dürer e Massimiliano I*, in «Atti e memorie dell'Ateneo Veneto», II, 1938, pp. 55-71.

1938-1948

ARTHUR MAYGER HIND, *Early Italian Engravings. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described*, Part I: *Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools*, in four volumes with 714 illustrations on 488 plates [I-IV, 1938], Part II, *Known Masters Other than Florentine, Monogrammists and Anonymous*, in three volumes with 692 illustrations on 432 plates [V-VII, 1948], 7 voll., London 1938-1948 [ristampa anastatica: 4 voll., Nendeln 1970].

1939

OTTO BENESCH, *Der Maler Altdorfer*, Wien 1939 [successiva ed.: Wien 1940].

KENNETH CLARK, *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist*,"The Reyerson Lectures Delivered October and November 1936 at the school of the Fine Arts,Yale University, New Haven, Connecticut", Cambridge, 1939 [second edition: Cambridge, 1952; Revised edition as "a Pelican Book", Harmondsworth (middlesex), 1959; Reprinted with revisions: Harmondsworth (middlesex), 1967].

LUIGI COLETTI, *Lotto e Melozzo*, in «Le Arti», I, 1939, 4, pp. 348-357.

OTTO FISCHER, *Hans Baldung Grien*, München 1939.

FRANCES HENRIETTE ANNEMIE VAN DEN OUDENDIJK PIETERSE, *Dürers Rosenkranzfest en de ikonografie der Duitse rozenkransgroepen van de XVe en het begin der XVIe eeuw*, Amsterdam 1939.

THEODOR HETZER, *Dürers Bildhoheit*, Frankfurt 1939.

EMILIO PADOAN, *Il Fondaco dei tedeschi a Venezia*, in «Emporium», XC, 1939, pp. 287-292

HANS EUGEN PAPPENHEIM, *Albrecht Dürer. Landschaftsaquarelle*, Berlin 1939.

FRIEDRICH WINKLER, *Hans Baldung Grien: ein unbekannter Meister deutscher Zeichnung*, Burg b.M.1939.

1939-1940
MANLIO DAZZI, *Sull'architetto del Fondaco dei Tedeschi*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti»XCIX, 2, 1939-40, pp. 873-896.

1940
FERDINANDO FORLATI, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in «Palladio», IV, 1940, pp. 275-286.

ROBERTO LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in «La Critica d'Arte», supplemento all'anno IV, 1940 [riedito in ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, v", Firenze 1956, pp. 123-171].

ERWIN PANOFSKY, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*, "Studies of the Warburg Institute, 13", London, 1940 [1ªed.; 2ª]

HANS EUGEN PAPPENHEIM, *Dürers Alpenlandschaften*, in «Zeitschrift des deutschen Alpenvereins», LXXI, 1940, pp. 237-244.

ATTILIO RAPETTI, *Un inventario di opere del Parmigianino*, in «Archivio storico per le Province parmensi», V, 1940, pp. 39-53

1941
LUDWIG BALDASS, *Albrecht Altdorfer*, Wien 1941.

ERNST BUCHNER, *Martin Schongauer als Maler*, Berlin 1941.

MANLIO DAZZI, *Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, Roma 1941.

GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione*, Bergamo 1941.

CARL KOCH, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin 1941.

ROBERTO LONGHI, *Arte Italiana & Arte Tedesca*, Firenze 1941 [riedito come: *Arte Italiana e Arte Tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa*, in ROBERTO LONGHI, *Edizione delle Opere Complete*, 14 voll, Firenze, 1961-1984, IX, 1979].

1942
ANTONIO MORASSI, *Giorgione*, "Valori Plastici", Milano 1942.

KARL OETTINGER, *Altdeutsche Malerei der Ostmark*, Wien 1942.

HARRY B. WEHLE, *Preparatory drawing on a panel by Dürer*, in «Metropolitan Museum of Art Bulletin», I (nuova serie), 1942, 4, pp. 156-162.

1943
FABIO MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Padova 1943.
ERWIN PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton, 1943 [1ªed.; 3ªed.: *The life and art of Albrecht*

Dürer, 2 voll., Princeton, 1948; 4ª ed.: 1 voll., Princeton, 1955; trad. italiana: *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967 *q.v.*; trad. tedesca: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1977; ed. critica con l'introduzione di JEFFREY CHIPPS SMITH, Princeton, 2005].

ALICE WOLF, *Jacopo de' Barbari's Apollo and Dürer's early male proportion figures*, in «The art bulletin», XXV, 1943, 4, pp. 363-365.

1944

AMANDA KENTISCH COOMARASWAMY, *The iconography od Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation"*, in «The art quarterly», VII, 1944, pp. 109-128.

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Cinquecento*, 2 voll., "Storia della pittura italiana", Novara 1944.

LUIGI SERVOLINI, *Jacopo de' Barbari*, Padova 1944.

1945

RODOLFO PALLUCCHINI, *Cinque secolo di pittura veneta*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo delle Procuratie Nuovissime, luglio 1945, Venezia 1945.

1946

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in «La Rassegna d'Italia», I, 1946, Gennaio, pp. 64-81, Aprile, pp. 32-49 [riedito in un volume: Firenze, 1952; quindi in *Ricerche sulla pittura veneta*, 1946-1969, "Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, X", Firenze 1978, pp. 3-63].

1947

OTTO BENESCH, *Altdorfer, Huber and Italian art*, in «The Burlington Magazine», LXXXIX, 1947, pp. 152-155.

OTTO BENESCH, *The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge 1947 [2ªed.: London, 1965, *q.v.*].

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, The Hague, 1947.

DENNIS MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

1948

GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione*, Milano 1948.

1949

KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, London 1949 [ed. originale; trad. italiana: *Il paesaggio nell'arte*, Milano, 1962; 2ª ed. rivista e ampliata, Milano 1985].

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Landscape, portrait, still-life: their Origin and Development*, New York 1949.

VICTOR SCHOLDERER, *Printers and Readers in Italy in the Fifteenth Century*, «Proceedings of the British Academy». XXXV, 1949, pp. 25-47 [riedito in V. SCHOLDERER, *Fifty Essays in Fifteenth and Sixteenth Century Bibliography*, a cura di DENNIS E. RHODES, Amsterdam 1966, pp. 202-215, *q.v.*].

FRITZ ZINK, *Dürers Weiherhäuscher in Nürnberg St. Johannis mit vier Bildern*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XII, 1949, p. 41.

1950

HANS TIETZE, *Titien. Peintures ed dessins*, London s.d. [1950] [ed. tedesca: *Tizian. Gemälde und Zeichnungen*, London 1950; ed. inglese: London 1950].

JOHANN WILDE, *The date of Lotto's "St. Jerome" in the Louvre*, in «The Burtlington Magazine», XCII, 1950, 573, pp. 350-351.

PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra, Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950, Bergamo 1950.

1951

ERWIN PANOFSKY, *Nebulae in pariete. Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer*, in «Journal of The Warburg and Courtlaud Institutes», XIV, 1951, pp. 34-41.

HANS TIETZE, *Dürer als Zeichner und Aquarellist*, Wien 1951.

1952-1958

NORBERT LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgothik und frühen Renaissance*. "Studien zur Fuggergeschichte,10", 2 voll., München 1952.

1952-1975

FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer: Zeichnungen* (1952); *Graphik* (1963); *Die Gemälde* (1975), 3 voll., München 1952-1975.

1953

ANNA BANTI, *Lorenzo Lotto*, regesti e cataloghi di ANTONIO BOSCHETTO, Firenze 1953.

LUIGI COLETTI, Lotto, Bergamo 1953.

ERNST GOMBRICH, *Renaissance artistic theory and the development of landscape painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», a 95ª, s. 6ª, t. XLI (2 tomi all'anno), 1953, 1012-1013, Mai-Juin, pp. 335-360 [riedito in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, con il titolo *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, London 1966, pp. 107-121 *q.v.*; trad. italiana in *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, "Saggi, 504", Torino 1973, pp. 156-177].

WILLIAM M. IVINS JR., *Prints and Visual Communication*, Cambridge 1953.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Lorenzo Lotto*, Milano 1953.

TERISIO PIGNATTI(A), *La giovinezza di Lorenzo Lotto*, Atti del seminario di storia dell'arte, "Studi di storia dell'arte dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Pisa, 4", 1953, pp. 166-179.

TERISIO PIGNATTI(B), *Lorenzo Lotto*, Milano 1953.

GEORG WEISE, *Dürer und die Ideale der Humanisten*, Tübingen 1953.

PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Mostra di Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno-18 ottobre 1953, Venezia, 1953.

1953-1954

RODOLFO PALLUCCHINI, *Tiziano*, Lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno 1953-54, 2 voll., Bologna 1953-1954,

1954

GIANNETTO AVANZI, *Libri, librerie biblioteche nell'Umanesimo e nella Rinascenza*, Roma, 1954 [2ªed. Riveduta e ampliata; 1ªed.: Roma, 1951].

OTTO BENESCH, *A new Contribution to the Problem of the Portrait of Luca Pacioli*, in «Gazette des Beaux Arts», XCVI, 1954, 203-206, pp. 213-222.

ANNA MARIA CETTO, *Watercolours by Albrecht Dürer*, New York 1954 [trad. inglese; ed. originale: *Aquerelle von Albrecht Dürer*, Basel 1954].

HANS KAUFFMANN, *Dürer in der Kunst und Kunsturteil um 1600*, in «Anzeiger des Germanischen National-Museum», 1954, pp. 18-60.

ANTONIO MORASSI, *Esordi di Tiziano*, in «Arte Veneta», VIII, 1954, pp. 178-198.

GILES ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edimburg 1954.

WILHELM SUIDA, *Spigolature giorgionesche*, in «Arte Veneta», VIII, 1954, pp. 153-166.

1955

FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürers grosser Kreuzigungsholzschnitt von 1494-95*, in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», IX, 1955, pp. 137-150.

LOTTLISA BEHLING, *Die Handzeichnungen des Mathis Gothard Nithart gennant Grünewald*, Weimar 1955.

LUIGI COLETTI, *Tutta la pittura di Giorgione*, Milano 1955.

GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *Tiziano*, "I sommi dell'arte italiana", Milano 1955.

CESIRA GASPAROTTO, *Santa Maria del Carmine di Padova*, Padova, 1955, pp. 310-317.

HEINZ LÜDECKE, SUSANNE HEILAND [a cura di], *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1955.

SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accdemia di Venezia. Opere d'arte nei secoli XIV e XV*, Roma 1955.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Giorgione*, Milano 1955.

TERISIO PIGNATTI, *Giogione*, Milano 1955.

GILES ROBERTSON, *The Giorgione exhibition in Venice*, in «The Burlington Magazine», XCVII, 1955, pp. 272-277.

ERIKA TIETZE-CONRAT, *Mantegna. Paintings, Drawings, Engravings. Complete Edition*, London 1955 [trad. italiana: Firenze-London 1955].

PIETRO ZAMPETTI, *Giorgione e i giogioneschi*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955, Venezia 1955.

1956

CREIGHTON GILBERT, *Alvise e compagni*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, pp. 277-308.

LUDWIG GROTE, *"Hier ich bin ein Herr". Dürer in Venedig*, München 1956.

ROBERT LOPEZ, *The evolution of Land Transport in the Middle Ages*, in «Past and Present», IX, 1956, pp. 17-41.

ANTONIO MORASSI, *Tiziano. Gli affreschi della Scuola del Santo di Padova*, "Collezione Silvana, XVI", Milano 1956 [2ªed.: 1958].

WILHEM SUIDA, *Pitture lombarde del Rinascimento*: I, *Lo Pseudo Boccaccino*, in «Arte Lombarda», II, 1956, pp. 89-93.

1956-1969

HANS RUPPRICH, *Dürer schriflicher Nachlass*, 3 voll., Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Belin, 1956-1969.

1957

DAVID CARRIT, *Dürer's "St Jerome in the Wilderness"*, in «The Burtlington Magazine», XCIX, 1957, pp. 363-366.

CREIGHTON GILBERT, *Ancora su Jacopo de' Barbari*, in «Commetari», 1957, VIII, pp. 155-156

ALFREDO PUERARI, *Boccaccino*, Milano 1957.

LEWIS W. SPITZ, *Conrad Celtis: the German Arch-Humanist*, Cambridge 1957.

FRIEDRICH WINKLER, *Albrecht Dürer Leben und Werk*, Berlin 1957.

1958

WILLIAM MARTIN CONWAY, *The Writings of Albrecht Dürer*, London 1958.

LUCIEN FEBVRE, HENRY-JANE MARTIN, *L'apparition du Livre*, Paris 1958 [1ª ed.; trad. inglese: *The Coming of the Book. The Impact of Printing, 1450-1800*, a cura di GEOFFREY NOWELL-SMITH e DAVID WOTTON, "The Foundations of History Library", London 1976 (ristampa 1979); nuova ed.: London 1997 *q.v.*; trad. italiana: La nascita del libro, introduzione di ARMANDO PETRUCCI, 2 voll., Roma-Bari 1977].

ELISABETH HAJOS, *The concept of an engravings collection in the year 1565: Quicchelberg Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi*, in «The Art Bulletin», XL, 1958, pp. 151-156.

LOTHAR LANG, *Die Malerei und Graphik der Renaissance in Deutschland; eine Einführung*. Dresden 1958.

REMIGIO MARINI, *Non è giorgionesco il primo Tiziano*, in «Emporium», CXXVIII, 1958, pp. 3-16.

FREDERICK JOHN NORTON, *Italian Printers 1501-1520. An annotated list, with an introduction*, London 1958.

EBERHARD RUHMER, *Grünewald: The Paintings. Complete Edition*, London 1958.

1959

GUNTER ARNOLDS, *Opus quinque dierum*, in HANS MÖHLE, *Festschrift Friedrich Winkler*, Berlin 1959, pp. 187-190.

JAN BIALOSTOCKI, *"Opus quinque dierum". Dürer's 'Christ among the doctors' and its sources*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXII, 1959, 1/2, pp. 17-34.

CARL KOCH [a cura di], *Hans Baldung Grien*, catalogo della mostra, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 4 luglio-27 settembre 1959, Karlsruhe 1959.

KARL OETTINGER, *Altdorferstudien*, Nürnberg 1959.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, "I sommi dell'arte italiana", Milano 1959.

ROBERTO SALVINI, *La Pittura Tedesca*, Milano 1959.

FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *Tracce per Gerolamo da Treviso il giovane in alcune xilografie di Francesco de Nanto*, in «Arte Veneta», XII, 1958 (1959), pp. 70-78.

1960

OTTO KURZ, *Dürer, Leonardo and the invention of the ellipsograph*, in «Raccolta vinciana», XVIII, 1960, pp. 15-25.

FRANCESCO VALCANOVER, *Tutta la pittura di Tiziano*, 2 voll., "Biblioteca d'Arte Rizzoli, 40-41", Milano 1960.

MARIA WALCHER CASOTTI, *Il Vignola*, 2 voll., Trieste 1960.

1960-1962
PAOLA BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento tre Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari 1960-1962.

1961
CURT F. BUHLER, *Fifteenth-Century Book, the scribes, the printers, the decorators*, Philadelphia 1961.

GUSTAV FRIEDRICH HARTLAUB, *Hans Baldung Grien: Hexenbilder*, Stuttgart 1961.

MICHAEL LEVEY, *Minor aspects of Dürer's interest in Venetian art*, in «The Burlington Magazine», 103, 1961, pp. 511-513.

ROBERTO LONGHI, *Una Madonna del Dürer a Bagnacavallo*, in «Paragone. Arte», XII, 1961, 139, pp. 3-9.

GINO LUZZATTO, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Venezia 1961.

1962
KARL GINHART, *Dürer war in Kärnten*, in *Festschrift für Gotbert Moro*, 1962, pp. 129-155.

PETER HALM, *Hans Burgkmair als Zeichner*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XIII, 1962, pp. 75-162.

MARSHALL MECLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962.

LUIGI MENEGAZZI [a cura di], *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra, Treviso, Palazzo die Trecento, 26 agosto-11 novembre 1962, Venezia 1962.

PETER MURRAY, *Bramante milanese. The Printings and Engravings*, in «Arte Lombarda», VII, 1962, pp. 25-42.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, "The Great Masters of Italian Art", Milano 1962.

ERWIN ROSENTHAL, *Two Unrecorded Italian Single Woodcuts and the origin of Wood Engraving in Italy*, in «Italia Medievale e Umanistica», V,1962, pp. 353-370.

GÜNTHER TSCHMELITSCH, *Neue Bezüge in alten Bildern Giorgiones*, in «Speculum Artis», XIV, 1962, 4, pp. 14-23.

FRANZ WINZINGER, *Die Zeichnungen Martin Schongauers*, Berlin 1962.

1963

VITTORE BRANCA [a cura di], *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Testi, alle volte rivisti e completati, delle lezioni del secondo Corso internazionale di Alta Cultura, Fondazione Giorgio Cini, settembre 1960, "Civiltà europea e civiltà veneziana: Aspetti e problemi, 2", Firenze 1963.

CARLO DIONISOTTI, *Aldo Manuzio umanista*, in VITTORE BRANCA [a cura di], *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Testi, alle volte rivisti e completati, delle lezioni del secondo Corso internazionale di Alta Cultura, Fondazione Giorgio Cini, settembre 1960, "Civiltà europea e civiltà veneziana: Aspetti e problemi, 2", Firenze 1963, pp. 213-243 [prec.te edito in «Lettere italiane», XII, 1960, 4, Ottobre-Dicembre, pp. 375-400; quindi riedito in ID., *Aldo Manuzio Umanista ed editore*, "Documenti sulle arti del libro, XVIII", Milano 1995, pp. 37-65.

FRANCIS HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963 [trad. italiana: Firenze 1966].

JULIUS SAMUEL HELD, *The Early Appreciation of Drawings*, in *Latin American art, and the baroque period in Europe. Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, III, Princeton 1963, pp. 72-95.

GIUSEPPE MAZZARIOL, TERISIO PIGNATTI [a cura di], *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de' Barbari*, Venezia 1963

BRUNO NARDI, *La Scuola di Rialto e l'umanesimo veneziano*, in VITTORE BRANCA [a cura di], *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Testi, alle volte rivisti e completati, delle lezioni del secondo Corso internazionale di Alta Cultura, Fondazione Giorgio Cini, settembre 1960, "Civiltà europea e civiltà veneziana: Aspetti e problemi, 2", Firenze 1963, pp. 93-139.

KARL OETTINGER, KARL-ADOLF KNAPPE, *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*, Nürnberg 1963.

RODOLFO PALLUCCHINI, *L'arte di Giovanni Bellini*, in VITTORE BRANCA [a cura di], *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Testi, alle volte rivisti e completati, delle lezioni del secondo Corso internazionale di Alta Cultura, Fondazione Giorgio Cini, settembre 1960, "Civiltà europea e civiltà veneziana: Aspetti e problemi, 2", Firenze 1963, pp. 451-472.

TERISIO PIGNATTI, *Jacopo de' Barbari: vita e opere*, in GIUSEPPE MAZZARIOL, TERISIO PIGNATTI [a cura di], *La pianta prospettica di Venezia del 1500 disegnata da Jacopo de' Barbari*, Venezia 1963, pp. 7-12.

GIOVANNI POZZI, LUCIA A. CIAPPONI, *La cultura figurativa di Francesco Colonna el'arte veneta*, in VITTORE BRANCA [a cura di], *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Testi, alle volte rivisti e completati, delle lezioni del secondo Corso internazionale di Alta Cultura, Fondazione Giorgio Cini, settembre 1960, "Civiltà europea e civiltà veneziana: Aspetti e problemi, 2", Firenze 1963, pp. 213-243.

---*Albrecht Dürer Schriftlicher Nachlass, eine Auswahl*, Berlin 1963.

1964

MAURIZIO BONICATTI, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma 1964.

WOLFGANG BRAUNFELS, *Die geschichtliche Bedeutung von Dürers erster Reise durch das Etschland nach Venedig und von Tizians Reise nach Augsburg*, in «Jahres und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft», 1964, pp. 7-14.

CREIGHTON GILBERT, *Jacopo de' Barbari*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, 1964, pp. 44-46.

ANTON KEHL, *"Grünewald"-Forschungen*, Neustadt/Aisch 1964.

KARL-ADOLF KNAPPE, *Dürer das graphische Werk*, Wien 1964.

MICHAEL LEVEY, *Dürer*, London 1964.

GILLES G. MEERSSEMAN, *Le origini della Confraternita del Rosario e della sua iconografia in Italia: 1. a proposito di un quadro veneziano del Dürer*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Parte 3, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 76, 1963/64 (1964), pp. 223-256.

ANTONIO MORASSI, *Tiziano*, Milano 1964.

BRUNO PASSAMANI, *Albrecht Dürer e Castel Segonzano*, in «Economia Trentina», VI, 1964, pp. 2-8.

ALFREDO PETRUCCI, *Panorama della Incisione Italiana. Il Cinquecento*, Roma s.d. [1964].

TERISIO PIGNATTI, *La pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», IX, 1964, 1/2 , pp. 9-49.

JOHN POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1964 [successiva ed.: New York 1966].

ROBERTO SALVINI, *Dürer: incisioni*, Firenze 1964.

ALFRED STANGE, *Malerei der Donauschule*, München 1964.

PIERRE VAISSE, *Lettres et écrits théoretiques: traité des proportions*, Paris 1964.

JULIUS VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1964 [3ª ed. italiana].

1964-1965

PHILIPPE DE COMMYNES, *Mémoires*, a cura di JOSEPH CALMETTE, "Les classiques de l'histoire de France au Moyen Age", 3 voll., Paris, 1964-1965.

1964-1966

KLARA GARAS, *Giorgione et giorgionisme au XVII siècle*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», (I) 1964, 25, pp. 51-80 ; (II) 1965, 27, pp. 33-58, (III) 1966, 28, pp. 69-93.

1965

OTTO BENESCH, *The art of the Renaissance in Northern Europe, its relation to the contemporary spiritual and intellectual movements*, London 1965 [2ª ed.; 1ªed.: London 1947, *q.v.*]

TULLIA GASPARRINI LEPORACE, *Nuovi documenti sulla tipografia veneziana del Quattrocento*, in *Studi bibliografici*, Atti del Convegno dedicato alla storia del libro italiano nel 5° centenario dell'introduzione dell'arte tipografica in Italia, Firenze 1965, pp. 25-46.

LUDWIG GROTE (A), *Dürer biographisch-kritische Studie von Ludwig Grote*, Genève 1965.

LUDWIG GROTE (B), *Dürer-Studien*, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», XIX, 1965, pp. 151-169.

HEINRICH TH. MUSPER, *Albrecht Dürer*, Köhl 1965.

SIXTEN RINGBOM, *Icon to narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in 15th Century Devotional Painting*, "Acta Academiae Aboensis. Serie A, Humaniora, 31, 2", 1965. [2ªed. Rivista e ampliata, Doornspijk 1984].

EBERHARD RUHMER, *Albrecht Altdorfer*, München 1965.

GÜNTHER TSCHMELITSCH, *Dürer bei Giorgione*, in «Speculum artis», XVII, 1965, 9, pp. 9-20.

OTTO WUTZE [a cura di], *Die Kunst der Donauschule 1490-1540*, catalogo della mostra, Linz, Schlossmuseum, 14 maggio-17 ottobre 1965, Linz 1965.

1966

GIUSEPPE ARGENTIERI, *Pittori tedeschi*, Milano 1966.

LUISA COGLIATI ARANO, *Andrea Solario*, prefazione di EDOARDO ASLAN, Milano 1966 [2ª ed., 1ª ed.: Milano 1965].

ERNST GOMBRICH, *The Renaissance Theory of Art and Landscape*, in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, pp. 107-121 [trad. italiana in *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, "Saggi, 504", Torino 1973, pp. 156-177].

KONRAD OBERHUBER, *Der Kunst der Graphik III, Renaissance in Italien, 16. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina*, catalogo della mostra, Vienna, Albertina, 18 febbraio-18 maggio 1966, Wien 1966 [ristampa anastatica: New York 1968].

ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, *Luca di Leyda: incisioni*, Firenze 1966.

JOHN POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966.

DENNIS E. RHODES [a cura di], *Victor Scholderer, Fifty Essays in Fifteenth-and Sixteenth- Century Bibliography*, Amsterdam 1966.

ALMON RICHARD TURNER, *The Vision of Landscape in the Renaissance Italy*, Princeton 1966.

PETER STRIEDER, *Deutsche Malerei der Dürer Zeit*, Langewische 1966.

FRANZ WINZINGER, *Albrecht Dürer in Rom*, in «Pantheon», XXIV, 1966, pp. 283-287.

1967

RENZO FRATTAROLO, *La stampa in Italia fra Quattro e Cinquecento ed altri saggi*, Roma 1967.

CRAIGHTON GILBERT, *When did a man in the Renaissance grow old?*, in «Studies in the Renaissance», XIV, 1967, pp. 7-32

RUDOLF HIRSCH, *Printing, selling and reading 1450-1550*, Wiesbaden 1967.

NICOLÒ RASMO, *Donaustil und italienische Kunst der Renaissance*, in KURT HOLTER, OTTO WUTZEL [a cura di], *Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz 1967, pp. 115-136.

HANS ROOSEN, *Kunstanschauung als Selbstverständnis bei Leonardo, Dürer, Michelangelo in ihrer historischen Bedingtheit und Auswirkung*, in HERMANN K. EHMER [a cura di], *Kunstunterricht und Gegenwart, sieben Beiträge von Hermann K. Ehmer*, Frankfurt am Main 1967, pp. 102-127.

ERWIN PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967.

DIETER WUTTKE, *Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXX, 1967, pp. 321-325.

1968

ALESSANDRO BALLARIN, *Tiziano*, "I diamanti dell'arte, 37", Firenze 1968.

TILMAN FALK, *Hans Burgkmair: Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968.

ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Opera completa di Albrecht Dürer*, Milano 1968.

GILES ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968.

FERN RUSK SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian School, XV-XVI Centuries*, London-New York 1968.

CHARLES W. TALBOT, *The Passion Cycle of by Albrecht Altdorfer at St. Florian: A study of program and style*, New Haven 1968.

PIETRO ZAMPETTI, *L'opera completa di Giorgione*, apparati critici e filologici di P.Z., presentazione di VIRGILIO LILLI, "Classici dell'arte, 16", Milano 1968.

--- *Disegni e acquerelli di Albrecht Dürer e di maestri tedeschi nella Pinacoteca Ambrosiana*, Vicenza, 1968.

1969

D. VAN MAELSAEKE, *Dürer and Leonardo. A comparative study*, in «Theoria», XXXIII, 1969, pp. 45-62.

HEINRICH THEODOR MUSPER, *Dürers Kaiserbildnisse*, Köln 1969.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 voll., Firenze 1969.

ERWIN PANOFSKY, *Erasmus and the Visual Art*, in «Journal oft he Warburg and Courtlaud Institutes», XXXII, 1969, pp. 200-227.

TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, "Profili e saggi di arte veneta, 8", Venezia 1969 [2ª ed. riveduta: Milano, 1978 q.v.].

TERISIO PIGNATTI, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, apparati critici e filologici di T.P., presentazione di Renato Ghiotto, "Classici dell'arte, 25", Milano 1969.

ALAN SHESTACK, *The complete engravings of Martin Schongauer*, New York 1969.

CHARLES TALBOT, ALAN SHESTACK [a cura di], *Prints and Drawings of the Danube School, an exhibition of South German and Austrian graphic art of 1500 to 1560 prepared by a graduate seminar in the History of Art under the direction of Charles Talbot and Alan Shestack*, catalogo della mostra, New Haven, Yale University Art Gallery, 9 ottobre-16 novembre 1969; Saint Louis, City Art Museum, 11 dicembre 1969-25 gennaio 1970; Philadelphia Museum of Art, 10 febbraio-24 marzo 1970, New Haven 1969.

FRANCESCO VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, apparati e critici filologici di F.V., presentazione di CORRADO CAGLI, "Classici dell'arte, 32", Milano 1969.

GEORG VON DER OSTEN, HORST VEY, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500 to 1600*, London 1969.

1969-1975

HAROLD E. WHETHEY, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, London 1969-1975: I. *The Religious Paintings*, 1969; II. *The Portraits*, 1971; III. *The Mythological and Historical Paintings*, 1975.

1970

FRITZ BAUMGART, *Lucas Cranach incisioni*, Firenze 1970.

CECIL GOULD, *On Dürer's Graphic and Italian Paintings*, in «Gazette des Beaux Arts», LXXV, 1970, 6, pp. 103-116.

WOLFGANG HÜTT, *Albrecht Dürer 1471 bis 1528, das gesamte graphische Werk, Handzeichnungen, Druckgraphik*, 2 voll., München 1970.

JÜRGEN SCHULZ, *The Printed and panoramic views od Venice (1486-1797)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», VII, 1970, pp. 7-182.

1971

FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer: das malerische Werk*, Berlin 1971 [1ªed.; 2ªed.: 2 voll., Berlin, 1991 *q.v.*].

MAURIZIO BONICATTI, *Dürer nella storia delle idee umanistiche tra Quattro e Cinquecento*, in «The journal of medieval and Renaissance studies», I, 1971, pp. 131-250.

FRANK L. BORCHARDT, *German Antiquity in Renaissance Myth*, Baltimore 1971.

WILLEHAD PAUL ECKERT, CHRISTOPH VON IMHOFF, *Willibald Piurckheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt*, Köln 1971.

SYDNEY L. FREEDBERG, *Paintings in Italy 1500 to 1600*, London 1971 [ed. riveduta: London 1975; trad. italiana: *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna 1988].

OTTO HERDING, GERHARD HIRSCHMANN, FRITZ SCHNELBÖGL [a cura di], *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag*, Nurnberg 1971.

GISELA GOLDBERG [a cura di], *Dürer-Renaissance*, catalogo della mostra, Monaco, Alte Pinakoteck, 7 maggio-29 agosto, München 1971.

HANNS HUBERT HOFMANN, *Albrecht Dürer politische und soziale Umwelt*, in OTTO HERDING, GERHARD HIRSCHMANN, FRITZ SCHNELBÖGL [a cura di], *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag*, Nürnberg 1971, pp. 1-8.

WALTER KOSCHATZKY, ALICE STROBL [a cura di], *Die Dürerzeichnungern der Albertina*, catalogo della mostra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 12 ottobre-19 dicembre 1971, Wien 1971.

WALTER KOSCHATZKY, *Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle. Örtlichkeit. Datierung. Stilkritk*, Wien-München 1971.

HEINZ LADENDORF, *Ein Felsgesicht bei Albrecht Dürer*, in «Aachener Kunstblätter», XLI, 1971, pp. 229-230.

MATTHIAS MENDE, *Dürer-Bibliographie*, Wiesbaden 1971.

MATTHIAS MENDE, GERHARD HIRSCHMANN, INGE HEBERCKER, *Nürnberger Dürerfeiern 1828-1928*, Nürnberg 1971.

HEINRICH MUSPER, *Albrecht Dürer*, Köln 1971.

BRUNO PASSAMANI [a cura di], *Albrecht Durer e l'incisione tedesca dei secoli XV e XVI*, Museo Civico Bassano del Grappa, Bassano 1971.

ARTHUR EWART POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino in 3 volumes, completely illustrated*, 3 voll., New Haven 1971.

JOHN ROWLANDS, *The graphic work of Albrecht Dürer: an exhibition of drawings & prints in commemoration of the quincentenary of his birth*, catalogo della mostra, Londra, British Museum, London 1971.

HENRY SALAMON, *Albrecht Dürer*, in «I Quaderni del Conoscitore di Stampe», VI, 1971, pp. 7-28.

GIANCARLO SCHIZZEROTTO, *Le incisioni quattrocentesche della Classense*, Ravenna 1971.

CHARLES W. TALBOT [a cura di], *Dürer in America. His graphic work*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 25 aprile-6 giugno 1971, Washington 1971.

LEONIE VON WILCKENS [a cura di], *Albrecht Dürer 1471-1971*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanischen Nationalmuseums, 21 maggio-1 agosto 1978, München 1971.

HUGO WAGNER, *Zu Dürers Romreise*, in «Neue Zürcher Zeitung», 192, 1971.

CHRISTOPHER WHITE, *Dürer the artist and his drawings*, London 1971.

FRANZ WINZINGER, *Dürer und Leonardo*, in «Pantheon», XXIX, 1971, pp. 3-21.

HEINRICH WÖLFFLIN, *The Art of Albrecht Dürer*, London 1971 [trad. inglese; ed. originale: München 1905 *q.v.*; trad. italiana: Roma 1987].

CARL ZAHN, ELLEN FARROW [a cura di], *Albrecht Dürer, master printmaker*, catalogo della mostra, Boston, Museum of Fine Arts, 17 novembre 1971-16 gennaio 1972, Boston 1971.

HERBER ZINK, *Die Reisen Albrecht Dürer*, in LEONIE VON WILCKENS [a cura di], *Albrecht Dürer 1471-1971*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanischen Nationalmuseums, 21 maggio-1 agosto 1978, München 1971, pp. 26-27.

--- *Albrecht Dürer: Kunst einer Zeitenwende*, Regensburg, 1971.

--- *Deutsche Kunst der Dürer Zeit*, catalogo della mostra, Dresda, Albertinum, 18 settembre 1971-16 gannaio 1972, Dresden 1971.

--- *Dürer' s cities: Nuremberg and Venice*, catalogo della mostra, Ann Arbor, The Univeristy of Michigan Museum of Art, 19 settembre-17 novembre 1971, Ann Arbor 1971.

1971-1977

PAOLA BAROCCHI [a cura di], *Scritti d'arte del Cinquecento*, "La letteratura italiana. Storia e testi, 32", 3 voll., Milano-Napoli 1971-1977.

1971-1986

HERMANN WIESFLECKER, *Kaiser grbebgrengmilian I das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, 4 voll., München 1971-1986.

1972

FEDJA ANZELEWSKY, HANS MIELKE, *Verzeichnis Samtlicher Zeichnungen: bildband*, "Die Zeichnungen, alter Meister im Berliner Kupfertischkabinett", Berlin 1972.

PETER DREYER [a cura di], *Tizian und sein Kreis. 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, catalogo della mostra, Berlino, Kupferstichkabinett, 1972, Berlin 1972.

HANNA DORNIK-EGER, *Die Druckgraphik Lucas Cranach und seine Zeit. Voraussetzungen und Nachfolge seines Werkes*, Wien 1972.

IRENE FAVARETTO, *Andrea Mantova Benavides, inventario delle antichità di Casa Mantova Benavides*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXI, 1972, pp. 35-164.

KLARA GARAS, *Bildnisse der Renaissance: II Dürer und Giorgione*, in «Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae», XVIII, 1972, 1/2, pp. 125-135.

KRISTINA HERMANN FIORE(A), *Dürers Landschafts-Aquarelle. Ihre kunstgeschichtliche Stellung und Eigenart als farbige Landschaftbilder*, Frankfurt am Main 1972.

KRISTINA HERMANN FIORE(B), *Das Problem der Datierung bei Dürers Landschaftsacquarellen*, in «Anzeiger des Germanischen Nationalmusums», 1971 (1972), pp.122-142.

KRISTINA HERMANN FIORE(C), *Zur Datierung von Dürerlandschaftsaquerellen*, in «Kunstchronick», XXV, 1972, pp. 203-206.

NORBERT HUSE, *Studien zu Giovanni Bellini*, "Beiträge zur Kunstgeschichte, 7", Berlin-New York 1972.

JOHANNES JAHN, *Lucas Cranach d. Ä. 1472 -1553, das gesamte graphische Werk mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt*, München 1972.

OLIVER LOGAN, *Culture and society in Venice, 1470-1790: the Renaissance and its heritage*, London 1972.

JÜRG MEYER ZUR CAPELLEN, *Andrea Previtali*, Würzburg 1972.

TERISIO PIGNATTI(A), *Dürer und Jacopo de' Barbari*, in «Kunstchronik», XXV, 1972, pp. 197-200.

TERISIO PIGNATTI(B), *Über die Beziehungen zwischen Dürer und dem jungen Tizian*, in «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 1971-1972 (1972), pp, 61-69.

ROBERTO SALVINI, *Dürer mezzo millennio: la mostra di Norimberga e il suo catalogo*, in «Commentari», XXII, 1972, pp. 289-304.

KARL SCHÜTZ [a cura di], *Lucas Cranach der Ältere und seine Werkstatt*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1972, Wien 1972.

ALISTAIR SMITH, *Dürer and Bellini. Apelles and Protegenes*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 1972, pp. 328-329.

WALTER L. STRAUSS, *The human figure: the complete "Dresden sketchbook" Albrecht Dürer*, New York 1972.

GIOVANNI TESTORI, *L'opera completa di Grünewald*, Milano 1972.

CHARLES TOLNAY, *L'omaggio a Michelangelo di Albrecht Dürer*, Roma 1972.

REINHARD F. TIMKEN-ZINKANN, *Ein Mensch namens Dürer. Der Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*, Berlin 1972.

ERNST ULLMANN [a cura di], *Albrecht Dürer: Kunst im Aufbruch*, atti del convegno internazionale di studi, Università di Lispia, 31 maggio-3 giugno 1971, Leipzig 1972.

--- *Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo, catalogo della mostra*, Roma, Academie de France, 20 novembre 1972- 31 gennaio 1973, Roma 1972.

1973

ACHILLE BOSISIO, *La stampa a Venezia dalle origini al secolo XVI. I privilegi, gli stampatori*, Trieste 1973.

HANS GERARD EVERS, *"Yber das Gepyrg": Lautenbach, Heimsuchung, Felsgesicht Dürer*, in «Das Münster», XXVI, 1973, pp. 257-281.

JOHN R. HALE [a cura di], *Renaissance Venice*, London 1973.

DIETER KOEPPLIN, *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502. Seine christlich-humanistiche Bedeutung*, Düsseldorf 1973.

JAY. A. LEVENSON, KONRAD OBERHUBER, JACQUELINE L. SHEEHAN [a cura di], *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 1973, Washington 1973.

TERISIO PIGNATTI, *The relationship between German and Venetian painting in the late Quattrocento and early Cinquecento*, in JOHN R. HALE [a cura di], *Renaissance Venice*, London 1973, pp. 244-273.

GÖTZ POCHAT, *Figur und Lanschaft, eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin-New York 1973.

GIOCONDO RICCIARELLI, *Mercanti di incunaboli a Perugia*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», LXX, 1973, 1, pp. 6-14.

PATRICIA A. ROSE, *Wolf Huber Studies: Aspects of Renaissance Thought and practise in Danube Scholl Painting*, New York 1973.

ROBERTO SALVINI, *Albrecht Dürer: disegni*, Firenze, 1973.

HERBERT SCHINDLER, *Die fränkischen Aquarelle Albrecht Dürer. Ursprung und frühe Vollendung der realistischen Landschaftmalerei*, München, 1973.

------ *Burgkmair und die graphische Kunst der deutschen Renaissance*, catalogo della mostra, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museums, 30 settembre-25 novembre 1973, Braunschweig 1973.

--- *Lucas Cranach opera incisoria*, catalogo della mostra, Venezia, Procuratie Nuove, 6 ottobre-5 novembre 1973, Venezia 1973

1974

G. J. M. BARTELINK [a cura di], ATANASIO D'ALESSANDRIA, *Vita di Antonio*, introduzione di CHRISTINE MOHRMANN, traduzione italiana a cura di PIETRO CITATI e SALVATORE LILLA, Milano 1974.

DIETER KOEPPLIN, TILMAN FALK, *Lucas Cranach Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, 2 voll., Basel 1974.

RENATE KROLL, WERNER SCHADE [a cura di], *Hans Burgkmair 1473 – 1531. Holzschnitte, Zeichnungen, Holzstöcke*, catalogo della mostra, Berlino, Staatliche Museeen zu Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin 1974.

ALESSANDRO LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Roma 1974.

GIULIANA MAZZI, *Gli esemplari della pianta prospettica di Jacopo de' Barbari al Museo Correr, esercizio di lettura sui modi della viabilità pedonale a Venezia*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», XIX, 1974, 3/4 , pp. 17-31.

ANTONIO NIERO, *Ancora sull'origine del Rosario a Venezia e sulla sua iconografia*, in «Rivista della storia della chiesa in Italia», XXVIII, 1974, pp. 465-478.

FRIEDRICH NOACK, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 voll., Aalen, 1974 [2ª ed.; 1ªed.: 2 voll., Stuttgart, 1927].

JEAN RICHTER [a cura di], *La gloire de Dürer*, Colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Nice, Paris 1974.

MAURICE SERULLAZ, *Les aquarelles*, in JEAN RICHTER [a cura di], *La gloire de Dürer*, Colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Nice, Paris 1974, pp. 71-85.

WOLFGANG STECHOW, *Recent Dürer Studies*, in «The Art Bulletin», LVI, 1974, pp. 259-270.

WALTER L. STRAUSS, *The complete drawings of Albrecht Dürer*, 6 voll., New York 1974 [supplement: New York, 1977; 2° supplemento: New York, 1982].

PETER STRIEDER, *La conception du portrait chez Dürer*, in JEAN RICHTER [a cura di], *La gloire de Dürer*, Colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Nice, Paris 1974, pp. 45-56.
JOHANNES WILDE, *Venetian art from Bellini to Titian*, Oxford 1974.

1975

MARYLIN ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.

ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

ISOLDE LÜBBEKE, *Early German Paintings 1350-1550, in The Thyssen-Bornemisza Collection*, Milano 1975, pp. 218-241.

GIORDANA MARIANI CANOVA, *L'opera completa del Lotto*, apparati critici e filologici di G.M.C., presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, Milano 1975.

MARISA PALTRINIERI, FRANCO DE POLI, *Dürer*, "I geni dell'Arte", Milano, 1975.

STAALE SINDING-LARSEN, *Titian's Triumph of Faith and the medieval tradition of the Glory of Christ*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VI, 1975, pp. 315-351.

LEONARD J. SLATKES, *Hieronymus Bosch and Italy*, in «The Art Bulletin», LVII, 1975, pp. 335-345.

ROBERT SMITH, *Dürer as Christ?*, in «The Sixteenth Century Journal», VI, 1975, 2, pp. 26-36.

WALTER L. STRAUSS(A), *Albrecht Dürer: Intaglio Prints, Engravings, Etchings and Drypoints*, New York 1975.

WALTER L. STRAUSS(B), *The German single-leaf woodcut, 1550–1600, a pictorial catalogue*, 3 voll., New York 1975.

--- *Dürer through other eyes: his graphic work mirrored in copies and forgeries of three centuries*, catalogo della mostra, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 14 marzo-15 giugno 1975, Williamstown 1975.

1976

HORST APPUHN [a cura di], *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, Unterschneidheim, 1976.

GIORGIO BONSANTI, *Gli artisti stranieri nelle Vite del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo, Firenze, 2-8 settembre 1974, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, pp. 717-734.

GABRIELE PAOLO CAROSI, *La stampa da Magonza a Subiaco*, Subiaco 1976.

PETER DREYER, *Xilografie di Tiziano a Venezia*, in «Arte Veneta», XXX, 1976 (1977), pp. 270-271.

LEONARDAS VYTAUTAS GERULAITIS, *Printing and Publishing in Fifteenth Century Venice*, Chicago and London 1976.

KRISTINA HERMANN FIORE, *Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo, Firenze, 2 - 8 settembre 1974, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1976, pp. 701-715.

KARL IPSER, *Venedig und die Deutschen. Deutsche, Österreicher, Schweizer am Rialto*, München 1976.

MATTHIAS MENDE, *Albrecht Dürer. Zum Leben, zum Holzschnittwerk. Chronologisches Verzeichnis der Holzschnitte. Hinweise zum aktuellen Schriftum, Zeittafel, Konkordanz*, München 1976.

MICHELANGELO MURARO, DAVID ROSAND [a cura di], *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1976, Venezia 1976.

KONRAD OBERHUBER, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1976 , "Cataloghi di Mostre, 38", Vicenza 1976.

WILLIAM R. REARICK [a cura di], *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, introduzione e catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, 1976, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, XLV", Firenze 1976.

FERNANDO RIGON [a cura di], *Iconografia tizianesca al Museo di Bassano, incisioni, disegni, tele*, catalogo della mostra, Bassano, Museo Civico, 18 dicembre 1976-6 febbraio 1977, Bassano 1976.

PIETER STRIEDER, *Dürer*, Libri Illustrati Mondadori, Milano 1976.

NEREO VIANELLO, *Materiali e ipotesi su Nicolas Jenson e sull'origine del tondo (rileggendo le Lettres d'un bibliographe del Madden*, in GIORGIO DE GREGORI, MARIA VALENTI [a cura di], *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Roma 1976, pp. 619-628.

HANS MARTIN VON ERFFA, *Der Nürnberger Stadtpatron auf italienischen Gemälden*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XX, 1976, 1, pp. 1-12.

1977

ALESSANDRO BALLARIN, *Il "Miracolo del neonato": Tiziano dal disegno all'affresco*, in Pier Maria Cionini Visani. Scritti di amici, Torino 1977, pp. 67-71.

HANS-GEORG BECK, MANOUSSIS MANOUSSACAS, AGOSTINO PETRUSI [a cura di], *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Atti del II Convegno internazionale di Storia della Civiltà Veneziana organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dal Centro tedesco di studi veneziani, dall'Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini (Venezia, 3-6 ottobre 1963), "Civiltà veneziana. Studi, 32", 2 voll., Firenze 1977.

VITTORE BRANCA, *Lauro Quirini e il commercio librario a Venezia e Firenze*, in HANS-GEORG BECK, MANOUSSIS MANOUSSACAS, AGOSTINO PETRUSI [a cura di], *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Atti del II Convegno internazionale di Storia della Civiltà Veneziana organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dal Centro tedesco di studi veneziani, dall'Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini (Venezia, 3-6 ottobre 1963), "Civiltà veneziana. Studi, 32", 2 voll., Firenze 1977, I, pp. 369-377.

PHILIPPE BRAUNSTEIN, *Remarques sur la popolation allemandes de Venise à la fin du Moyen Age*, in HANS-GEORG BECK, MANOUSSIS MANOUSSACAS, AGOSTINO PETRUSI [a cura di], *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Atti del II Convegno

internazionale di Storia della Civiltà Veneziana organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dal Centro tedesco di studi veneziani, dall'Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini (Venezia, 3-6 ottobre 1963), "Civiltà veneziana. Studi, 32", 2 voll., Firenze 1977, I, pp. 233-243.

DALY MARGARET DAVIES, *Piero della Francesca's mathematical treatrise. The "Trattato d'abaco" and "Libellus de quinque corporibus regularibus"*, Ravenna 1977.

GIORGIO FEDALTO, *Le minoranze straniere a Venezia*, in HANS-GEORG BECK, MANOUSSIS MANOUSSACAS, AGOSTINO PETRUSI [a cura di], *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Atti del II Convegno internazionale di Storia della Civiltà Veneziana organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dal Centro tedesco di studi veneziani, dall'Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini (Venezia, 3-6 ottobre 1963), "Civiltà veneziana. Studi, 32", 2 voll., Firenze 1977, I, pp. 143-162.

JEAN MICHEL MASSING, *Iacobus Argentoratensis, Étude preliminaire*, in «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 42-52.

AVRAHAM RONEN, *Il Vasari e gli incisori del suo tempo*, in «Commentari», XXVIII, 1977, pp. 92-104.

ROBERTO SALVINI, *Paralipomena su Leonardo e Dürer*, in IRVING LAVIN, JOHN PLUMMER [a cura di], *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, 2 voll., New York, 1977, I, pp. 377-391 [riedito in *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, 2 voll., Firenze, 1987, II, pp. 449-482, *q.v.*].

VITTORIO SGARBI, *Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto*, in «Prospettiva», X, 1977, pp. 39-50.

NIGEL G. WILSON, *The Book Trade in Venice ca. 1400-1500*, in HANS-GEORG BECK, MANOUSSIS MANOUSSACAS, AGOSTINO PETRUSI [a cura di], *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Atti del II Convegno internazionale di Storia della Civiltà Veneziana organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dal Centro tedesco di studi veneziani, dall'Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini (Venezia, 3-6 ottobre 1963), "Civiltà veneziana. Studi, 32", 2 voll., Firenze 1977, II, pp. 381-397.

--- *Tiziano Vecellio. Convegno indetto nel IV centenario dell'artista [Roma, 25 maggio 1976]*, "Atti dei Convegni Lincei, 29", Roma 1977.

1978

HANS GEORG GMELIN [a cura di], *Dürerrenaissance um 1600*, catalogo della mostra, Hannover, Landesgalerie Hannover, 15 ottobre 1978-gennaio 1979, Hannover 1978.

JAY ALAN LEVENSON, *Jacopo de' Barbari and northern art of the early sixteenth century*, New York 1978.

KARL ERNST LUPPRIAN, *Il Fondaco dei Tedeschi e la sua funzione di controllo del commercio tedesco a Venezia*, "Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani, 6", Venezia 1978.

MATTHIAS MENDE, *Hans Baldung Grien. Das Graphische Werk*, Unterschneidheim 1978.

RODOLFO PALLUCCHINI, *I due "creati" di Giorgione: Sebastiano e Tiziano*, in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978, Milano 1978, pp. 15-33 [riedito con titolo leggermente diverso: *"Due eccellenti suoi creati: Sebastiano Viniziano e Tiziano da Cadore"*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Lezioni del Corso di alta cultura svoltosi tra il 26 agosto e il 16 settembre 1976 alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, "Ciniltà Veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Firenze 1981, II, pp. 513-554].

PETER PARSHALL, *Camerarius on Dürer Humanist Biography as Art Criticism*, in FRANK BARON [a cura di], *Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, München 1978, pp. 11-29.

TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, Milano 1978 [2ª ed. riveduta; 1ª ed. "Profili e saggi di arte veneta, 8", Venezia, s.d. (1969)].

DAVID ROSAND, *Titian*, "The Library of Great Painters", New York 1978 [ed. italiana: Milano 1983].

JÜRGEN SCHULZ, *Jacopo de' Barbari view of Venice map making, city views, and moralized geography before the Year 1500*, in «The Art Bulletin», LX, 1978, pp. 425-472.

GUNTER SCHWEICKHART, *Novità e bellezza: zur frühen Dürer-Rezeption in Italien*, in ERICH HUBALA, GUNTER SCHWEIKHART [a cura di], *Festschrift Herbert Siebenhüner*, Würzburg 1978, pp. 111-136 [riedito in *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, a cura di ULRICH REHM, ANDREA TÖNESMANN, Köln-Würzburg 2001, pp. 137-154].

SALVATORE SETTIS, *La "Tempesta" interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978.

PETER STRIEDER, *The hidden Dürer*, Oxford 1978.

PETER STRIEDER, LEONIE VON WILCKENS [a cura di], *Vorbild Dürer: Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 8 luglio-10 settembre 1978, München 1978.

WOLFGANG STROMER VON REICHENBACH, *Bernardus Teotonicus e i rapporti commerciali tra la Germania meridionale e Venezia prima della istituzione del Fondaco dei Tedeschi*, conferenza tenuta al Centro Tedesco di Studi Veneziani il 20 aprile 1977, "Quaderni, 8", Venezia 1978.

--- *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978, Milano 1978.

--- --- *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, catalogo della mostra, Basile, Kunstmuseum, 8 giugno-3 settembre 1978, Basel 1978.

1979

ALESSANDRO BALLARIN, Una *nuova prospettiva su Giorgione, la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione*, Atti per il convegno internazionale di studio per il V centenario dalla nascita, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1979, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 227-252.

EVELINA BOREA, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'Arte Italiana*, II, 1979, pp. 319-413.

CARL C. CHRISTENSEN, *Art and the Reformation in Germany*, Athens, Ohio 1979.

ELIZABETH EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 voll., Cambridge 1979.

DECIO GIOSEFFI, *Giorgione e la pittura tonale*, in *Giorgione*, Atti per il convegno internazionale di studio per il V centenario dalla nascita, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1979, Castelfranco Veneto, 1979.

FRIDERIKE KLAUNER, *Gedanken zu Dürers Allerheiligenbildern*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXXV, 1979, pp. 57-92.

MARTIN LOWRY, *The World of Aldus Manuzius. Business and scholarship in Renaissance Venice*, Oxford 1979 [ed. italiana: Roma 1984].

ALISTAIR SMITH, *"Germania" and "Italia". Albrecht Dürer and Venetian Art*, in «Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, Journal», 127, 1979, pp. 273-290.

1980

JAMES S. ACKERMAN, *On Early Renaissance Colour Theoary and Practice*, in HENRY A. MILLON [a cura di], *Studies in Italian art and architecture, 15th through 18th centuries*, Roma 1980, pp. 11-44.

FEDJA ANZELEWSKY, *Dürer Werk und Wirkung*, Stuttgart 1980 [trad. inglese: *Dürer: His art and life*, London 1982 *q.v.*].

ALESSANDRO BALLARIN, *Tiziano prima del Fondaco die Tedeschi*, in *Tiziano a Venezia*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Università degli Studi, Ca' Dolfin, Ca' Foscari, 27 settembre-1 ottobre 1976, Vicenza, 1980, pp. 493-499.

MARIANNE BARNHARD, *Martin Schongauer und sein Kreis: Druckgraphik, Handzeichnungen*, München 1980.

M. CAFFI, *A proposito del Fondaco dei Tedeschi*, in «Arte e Storia», IX, 1980, p. 146

GIANVITTORIO DILLON [a cura di], *Lorenzo Lotto a Treviso Ricerche e restauri*, catalogo della mostra, Treviso, San Nicolò, Quinto, Santa Cristina, Asolo, Duomo, settembre-novembre 1980.

PETER DREYER, *Sulle silografie di Tiziano*, in *Tiziano a Venezia*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Università degli Studi, Ca' Dolfin, Ca' Foscari, 27 settembre-1 ottobre 1976, Vicenza, 1980, pp. 503-511.

GIORGIO FEDALTO, *Stranieri a Venezia e a Padova*, in *Storia della Cultura Veneta*, III/1, 1980, pp. 501-514.

FELIX GILBERT, *The pope, His banker, and Venice*, Cambridge (Mass.) 1980.

CHARLES HOPE, *Titian*, London 1980.

REINHILD JANZEN, *Albrecht Altdorfer: 4 centuries of criticism*, Lawrence 1980.

ROBERTO LONGHI, *Lorenzo Lotto accanto a Raffaello a Roma*, in «Notizie da Palazzo Albani», IX, 1980, pp. 105-131.

MAURO LUCCO, *Riflessi lombardi nel Veneto, (un abbozzo sui precedenti culturali del Lotto)*, in GIANVITTORIO DILLON [a cura di], *Lorenzo Lotto a Treviso Ricerche e restauri*, catalogo della mostra, Treviso, San Nicolò, Quinto, Santa Cristina, Asolo, Duomo, settembre-novembre 1980, pp. 33-66.

KONRAD OBERHUBER, *Titian Woodcuts and Drawings: some problems*, in *Tiziano a Venezia*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Università degli Studi, Ca' Dolfin, Ca' Foscari, 27 settembre-1 ottobre 1976, Vicenza, 1980, pp. 523-528.

NERI POZZA(A), *L'editoria Veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio. I centri editoriali di terraferma*, in *Storia della Cultura Veneta, Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3/II, Vicenza 1980, pp. 215-244.

NERI POZZA(B) [a cura di], *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi, Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976, Vicenza 1980.

WALTER L. STRAUSS [a cura di], *Albrecht Dürer: Woodcuts and Woodblocks*, New York 1980.

DIETER WUTTKE, *Dürer und Celtis von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus 'Jahrhundertfeier als symbolische Form*, in «The journal of medieval and Renaissance studies», X, 1980, pp. 73-129.

1981

JAMES S. ACKERMAN, *Dürer's Crab*, in *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, pp. 291-295.

ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione per un nuovo catalogo e una nuova cronologia*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma 1981, pp. 26-30.

PHILIPPE BRAUNSTEIN, *Les allemands et la naissance de l'imprimerie vénitienne*, in «Revue des études italiennes», XXVII, 1981, pp. 381-389.

LORNE CAMPBELL, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, 941, pp. 467-473.

ANDRÉ CHASTEL, *Dürer à Venise en 1506*, in RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Lezioni del Corso di alta cultura svoltosi tra il 26 agosto e il 16 settembre 1976 alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, "Ciniltà Veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Firenze 1981, II, pp. 459–463.

PAOLO DAL POGGETTO, PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Ancona, Chiesa del Gesù, Chiesa di san Francesco alle Scale, Loggia dei Mercanti, 4 luglio-11 ottobre 1981, Firenze 1981.

JENNIFER FLETCHER(A), *Marcantonio Michiel, "che ha veduto assai"*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, 941, pp. 602-608.

JENNIFER FLETCHER(B), *Marcantonio Michiel, his friends and collection*, in «The Burlington magazine», CXXIII, 1981, pp. 453-467.

KLAUS GALLWITZ [a cura di], *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 gennaio-22 marzo, 1981, München 1981.

KLARA GARAS, *Italian Renaissance Portraits*, Budapest 1981.

SERGIO GUARINO, *La formazione veneziana di Jacopo de Barbari*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma 1981, pp. 186-198.

FERNANDO LEPORI, *La Scuola di Rialto dalla fondazione alla metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, 3/II, Vicenza 1981, pp. 539-605.

MARTIN LOWRY, *The social world of Nicholas J. and John of Cologne*, in «La Bibliofilia», LXXXIII (1981), pp. 191-218.

JAMES H. MARROW [a cura di], *Hans Baldung Grien: prints and drawings*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery, 25 gennaio-5 aprile 1981, New Haven, Yale University Art Gallery, 23 aprile-14 giugno 1981, New Haven 1981.

REINHOLD C. MUELLER, *Stranieri e culture straniere a Venezia: aspetti economici e sociali*, in MICHELANGELO MURARO [a cura di], *Componenti storico artistiche e culturali a Venezia nei secoli XIII e XIV*, Venezia 1981, pp. 75-77.

RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Lezioni del Corso di alta cultura svoltosi tra il 26 agosto e il 16 settembre 1976 alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, "Ciniltà Veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Firenze 1981.

TERISIO PIGNATTI, *Dürer e Lotto*, in PIETRO ZAMPETTI, VITTORIO SGARBI [a cura di], *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, 1981, pp. 93-97.

ANTONIO PINELLI, *La Maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'Arte Italiana*, VI, I, Torino, 1981, pp. 89-184.

EMIL KAREL JOSEF REZNICEK, *Alcune osservazioni a proposito degli studi patognomici di Leonardo da Vinci*, in *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, pp. 245-249.

GIOVANNI ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte 2ª: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI, II [in due tomi]: *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I [*Storia dell'arte italiana*, VI], Torino 1981, pp. 5-85.

DAVID ROSAND, *Titian's drawings: a crisis of connoisseurship*, in «Master Drawings», III, 1981, pp. 303-306.

WILHELM RÜDIGER, *Albrecht Dürer. Italienische Reise. Aquarelle*, München, 1981.

HERBERT SCHILDLER, *Albrecht Altdorfer und die Anfänge des Donaustils*, in «Ostbairische Grenzmarken», XXIII, 1981, pp. 66-73.

PETER STRIEDER, *Dürer*, Königstein im Taunus 1981 [trad. inglese: *Albrecht Dürer: Paintings, Prints, Drawings*, New York and London, 1982 *q.v.*; ed. rivista e corretta: New York, 1989 *q.v.*].

UGO TUCCI, *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento Veneziano*, Bologna 1981.

PATRICK WERKNER, *Der Wappenturm Kaiser Maximilians I. in Innsbruck*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXXIV, 1981, pp. 101-113.

PIETRO ZAMPETTI, VITTORIO SGARBI [a cura di], *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso 1981.

--- *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma 1981.

1982

FEDJA ANZELEWSKY, *Dürer: His art and life*, London,1982 [trad. inglese; ed. originale: Stuttgart, 1980 *q.v.*].

IAIN BUCHANAN, *Dürer and Abraham Ortelius*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 1982, pp. 734-741.

DONATELLA CALABI, *La direzione del nuovo Ponte di Rialto e il "negotio" degli stabili di San Bartolomeo*, in «Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e Storia», XXVII, 1982, pp. 55-66.
GABRIELE PAOLO CAROSI, *Da Magonza a Subiaco l'introduzione della stampa in Italia*, Busto Arsizio 1982.

DECIO GIOSEFFI, *Grandezza e singolarità dell'arte di Alberto Dürer*, in FRIEDRICH W. LEITNER [a cura di], *Festschrift Richard Milesi Beiträge aus den Geisteswissenschaften*, Klagenfurt 1982, pp. 79-92.

JULIAN RABY, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, London 1982.

GIOVANNI ROMANO, *Gli eccentrici del Cinquecento tra classicismo e "maniera"*, in Giovanni Previtali [a cura di], *L'arte di scrivere l'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, atti del convegno internazionale di studi, Firenze, settembre 1980, Roma, 1982, pp. 171-208 [riedito con il titolo: *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, "maniera"*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XVII, 1982, pp. 5-27; e con il titolo di *Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, «maniera»*, in Giovanni Romano [a cura di], *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 23-62].

JOHN STEER, *Alvise Vivarini: his art and influences*, Cambridge 1982.

PETER STRIEDER, *Albrecht Dürer: Paintings, Prints, Drawings*, New York and London, 1982 [trad. inglese; ed. originale Königstein im Taunus, 1981 *q.v.*].

ELDA TAPPARELLI, *Albrecht Dürer e l'Italia, il grande sogno. Il sogno diventa realtà*, in «Bollettino del Centro Universitario di Ricerche sul viaggio in Italia», III, 1982, 5, pp. 3-65.

1983

CHRISTIANE ANDERSONN, CHARLES TALBOT [a cura di], *From a mighty fortress: prints, drawings and books in the age of Luther, 1483-1546*, catalogo della mostra, Detroit, Detroit Institute of Arts, 3 ottobre-22 novembre 1981; Ottawa, National Gallery of Canada, 4 dicembre 1981-31 gennaio 1982; Coburg, Kunstsammlungen der Veste, 18 luglio-5 agosto 1982, Detroit 1983.

FEDJA ANZELEWSKY, *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983.

ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e la compagnia degli amici: il "Doppio ritratto Ludovisi"*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte II: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, I: *Dal Medioevo al Quattrocento* [*Storia dell'Arte Italiana*, V], Torino 1983, pp. 479-541.

MARISA DALAI EMILIANI, *Ritratto di Luca Pacioli e Guidobaldo da Montefeltro*, in ALESSANDRO VEZZOSI [a cura di], *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, gennaio 1984, Napoli 1983.

HANS GEORG GMELIN, *Illuminierte Druckgraphik um 1600 ein Phänomen der "Dürerrenaissance"?*, in «Städel-Jahrbuch», IX, 1983, pp. 183-204.

PETER HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridege 1983.

ELLEN JACOBOWITZ, STEPHANIE LOEB STEPANEK [a cura di], *The Prints of Lucas van Leyden and his contemporaries*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 5 giugno-14 agosto 1983; Boston, Museum of Fine Arts, 14 settembre-20 novembre 1983, Washington 1983.

DAVID LANDAU(A), *Printmaking in Venice and the Veneto*, in JEAN MARTINEAU, CHARLES HOPE [a cura di], *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 25 novembre-11 marzo, 1983, London 1983, pp. 303-354.

DAVID LANDAU(B), *Vasari, Print and Prejudice*, in «Oxford Art Journal», VI, 1983, 1, pp. 3-10.

MAURO LUCCO, *Venezia tra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Parte II: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, I: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pp. 447-477.

JEAN MARTINEAU, CHARLES HOPE [a cura di], *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 25 novembre-11 marzo, 1983, London 1983.

MATTHIAS MENDE, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, Nürnberg 1983.

LÁSZLÓ MÉSZÁROS, *Italien sieht Dürer: zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen 1983.

HARALD MOHRING, *Grünewald-Studien: zur Realsymbolik des Isenheim Altars*, Stuttgart 1983.

FRIEDRICH PIEL, *Albrecht Dürer. Aquarelle und Zeichnungen*, Köln 1983 [1ªed.; 2ªed.: Eltville 1996 *q.v.*].

TERISIO PIGNATTI, *Gli inizi di Lorenzo Lotto*, in «Ateneo Veneto», XXI, 1983, 2, pp. 175-183.

ROLF QUEDNAU, *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVI, 1983, pp. 129-175.

WERNER SCHADE, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1983.

VITTORIO SGARBI, *Lorenzo Lotto. Il problema delle origini*, in «Ateneo Veneto», XXI, 1983, 2, pp. 225-241.

LARRY SILVER, *Forest primeval: Albrecht Altdorfer and the German wilderness landscape*, in «Simiolus», XIII, 1983, pp. 4-43.

ALESSANDRO VEZZOSI [a cura di], *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 5 novembre 1983-31 gennaio 1984, Firenze 1983.

GERT VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien: gemalde und Dokumente*, Berlin 1983.

WILHELM VON FRAENGER, *Matthias Grünewald*, München 1983.

PIETRO ZAMPETTI, *L'arte di Lorenzo Lotto*, in «Ateneo Veneto», XXI, 1983, 2, pp. 185-198.

1984

FEDJA ANZELEWSKY, HANS MIELKE, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, Berliner Kupferstich-Kabinett, Berlin 1984.

PHILIPPE BRAUNSTEIN, *Appunti per la storia die una minoranza: la popolazione tedesca di Venezia nel Medioevo*, in RINALDO COMBA, GABRIELLA PICCINNI, GIULIANO PINTO [a cura di], *Strutture familiari epidemie migrazioni nell'Italia Medievale*, Napoli 1984, pp. 511-517.

CARLO BERTELLI, GUIDO LOPEZ [a cura di], *Brera dispersa, quadra nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano 1984.

MUCHÈLE BRUMTER, *Der Isenheimer Altar*, Rennes 1984.

ANDRÉ CHASTEL, *Musca depicta*, Milano 1984.

MARIAROSA CORTESI, *Incunaboli veneziani in Germania nel 1471*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma 1984, pp. 197-219.

GIOVAN BATTISTA GASPARINI, *La natura giuridica die privilegi per la stampa in Venezia*, in *La stampa degli incunaboli nel Veneto*, Venezia 1984, pp. 103-120.

JACQUELINE GUILLARD, MAURICE GUILLARD [a cura di], *Altdorfer and Fantastic Realism in German Art*, catalogo della mostra, Paris, Centre Culturelle du Marais, 3 aprile-15 luglio 1984, Paris 1984.

FRANK JAKUPSKI, *Der Maler Hans Burgkmair d.Ä.*, Bocum 1984.

JEAN MICHEL MASSING, *Schongauer's Tribulation of St. Anthony: its Iconography and Influence on German Art*, in «Print Quarterly», I, 1984, pp. 220-236 [ripubblicato in JEAN MICHEL MASSING, *Studies in Imagery. Text and Images*, 2004, pp. 327-362.

ANDREW MORRALL, *Dürer and the venetian landscape. Some points of influence*, in «Christie's Review of the year», XVII, 1984, pp. 16-18.

KONRAD OBERHUBER, *Raffaello: i disegni*, Firenze 1984.

GIULIANO PINTO, *La politica demografica della città*, in RINALDO COMBA, GABRIELLA PICCINNI, GIULIANO PINTO [a cura di], *Strutture famigliari, epidemie, migrazioni nell'Italia medievale*, atti del Convegno internazione di studio, Siena, 28-30 gennaio 1983, Napoli 1984, pp. 19-43.

NERI POZZA, *L'editoria Veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio*, in ID. [a cura di], *La stampa degli incunaboli nel Veneto, Saggi e note*, Vicenza 1984, 9-35.

WILLIAM ROGER REARICK, *Tiziano. La pittura*, Firenze 1984.

JOHN T. SPIKE, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, in «The Burlington Magazine», CXXVI, 1984, pp. 441-442.
MARCO TANZI, *Appunti sulla fortuna degli "eccentrici" cremonesi*, in «Prospettiva», XXXIX, 1984, pp. 53-60

1985

GOTTFRIED BOEHM, *Bildnis und Individuum, über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

PATRIZIA BRAVETTI, *Giovanni Aider: l'ascesa di un oste tedesco nella Venezia di fine' 500*, in «Annali Veneti», II, 1985, pp. 85-90.

MICHAEL BURY, *The Taste for prints in Italy to c. 1600*, in «Print Quarterly», II, 1985, pp. 12-26.

THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Receprion of Dürer in the Sixteenth and the Early Seventeenth Centuries*, in JEFFREY CHIPPS SMITH [a cura di], *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg: Five Essays*, Austin 1985, pp. 23-39.

MARK EVANS, *Northern artist in Italy during the Renaissance*, in «Bulletin of the Society for Renaissance Studies», III, 1985, 2, pp. 15, 17–18.

ROBERT KEIL, *Zu Dürers frühen Proportionzeichnungen des menschlichen Körpers*, in «Pantheon», 43, 1985, pp. 54-61.

FRITZ KORENY [a cura di], *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, catalogo della mostra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 18 aprile-30 giugno, München 1985.

MANFREDO TAFURI, *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza e architettura*, Torino 1985.

1985-1987

PETER G. BIETENHOLZ, THOMAS B. DEUTSCHER, *Contemporaries of Erasmus. a biographical register of the Renaissance and Reformation*, 3 voll., Toronto, 1986-1987 [1ª ed.; nuova ed. in un unico volume: Toronto, 2003].

1986

JAN BIALOSTOCKI, *Dürer and his critics: 1500 - 1971; chapters in the history of ideas including a collection of texts*, "Saecvla spiritalia,7", Baden-Baden, 1986.

PHILIPPE BRAUNSTEIN, *Venezia e la Germania nel Medioevo*, in *Venezia e la Germania*, Milano 1986, pp. 35-50.

ANDRE CHASTEL, *Addendum muscarium*, in «Revue de l'art», LXXII, 1986, pp. 24-25,

MICHELA DAL BORGO, *L'arte del battioro*, in *I mestieri della tradizione popolare veneta*, Padova, 1986, pp. 21-25.

PETER HUMFREY, *Dürer Feast of the Rosegarlands: A Venetian Altarpiece*, in «Bulletin of the Society for Renaissance studies», I, 1986, pp. 29-39.

GÜNTER J. JANOWITZ, *Leonardo da Vinci, Brunelleschi, Dürer, ihre Auseinandersetzung mit der Problematik der Zentralperspektive*, Einhausen 1986.

RICARDA OETTINGER, KARL OETTINGER, *Die Hofburg*, in JOHANNA FELMAYER [a cura di], *Die Kunstdenkmäler der Stadr Innsbruck. Die Hofbauten*, "Osterreichische Kunsttopographie, 47", Wien, 1986, pp. 55-207.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Venezia e la produzione die cartografi tedeschi*, in *Venezia e la Germania*, Milano 1986, pp. 73-92.

GERHARD RÖSCH, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in *Venezia e la Germania*, Milano 1986, pp. 115-140.

MARINO ZORZI, *Stampatori tedeschi in laguna*, in *Venezia e la Germania*, Milano 1986, pp. 115-140.

---*Venezia e la Germania*, Milano 1986.

1987

FIORA BELLINI, *Xilografie italiane illustrate del Quattrocento da Ravenna e da altri luoghi*, catalogo della mostra, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 9 dicembre 1987-7 febbraio 1988, Roma 1987.

DAVID ALAN BROWN, *Andrea Solario*, Milano 1987.

DONATELLA CALABI, PAOLO MORACHIELLO, *Rialto: le fabbriche e il ponte 1514-1591*, Torino 1987.

CHRISTIAN HORNIG, *Giorgione Spätwerk*, München 1987.

ROBERTO SALVINI, *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, 2 voll., Firenze, 1987.

1988

GIULIANO BRIGANTI, *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, 2 voll., Milano 1988.

JACOB BURCKHARDT, *The altarpiece in Renaissance Italy*, "edited and translated by Peter Humfrey", Oxford 1988 [trad. Inglese del saggio *Das Altarbild*, edito per la prima volta tra il novembre 1893 e il marzo 1984, quindi nel volume postumo, con altri saggi, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898; trad. Italiana: *Pale d'altare del Rinascimento*, Firenze 1988].

ROBERT C. CAFRITZ, LAWRENCE GOWING, DAVID ROSAND [a cura di], *Places of delight: the pastoral landscape*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art; Phillips Collection, 6 novembre 1988- 22 gennaio 1989, Washington 1988.

MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», XVI, 1988, pp. 21-99.

LOUISA CHEVALIER MATTHEW, *Lorenzo Lotto and the patronage and production of Venetian altarpieces in the early sixteenth century*, 2 voll., Princeton 1988.

MARZIA FAIETTI, KONRAD OBERHUBER [a cura di], *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo, 24 aprile 1988, Bologna, 1988.

AUGUSTO GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988 [2ªed. accresciuta; 1ªed.: Milano 1980].

STEPHEN GODDARD [a cura di], *The world in miniature: engravings by the German little masters 1500–1550*, catalogo della mostra, Lawrence, University of Kansas, 4 settembre-23 ottobre 1988, Lawrence 1988.

GISELA GOLDBERG, *Albrecht Altdorfer, Meister von Landschaft, Raum, Licht*, München 1988.

PETER HUMFREY(A), *Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole ad Donors of Altarpieces in the Years around 1500*, in «Art Bulletin», LXX, 1988, pp. 401-423.

PETER HUMFREY(B), *La Festa del Rosario di Albrecht Dürer*, in «Eidos», II, 1988, pp. 4-15.

JOSEPH LEO KOERNER, *Self Portraiture and the Crisis of Interpretation in German Renaissance Art: Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, and Lucas Cranach the Elder*, Chicago and London, 1988 [ripubblicato con il titolo: *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1996 *q.v.*].

FRITZ KOREY, *Albrecht Dürer and the Animal and Plant Studies oft he Renaissace*, Boston 1988.

HERMANN LEBER, *Albrecht Dürers Landschaftsaquarelle. Topographie und Genese*, Hildesheim 1988.

MARTIN LOWRY, *Venetian Capital, German Technology and Renaissance Culture in Late Fifteenth Century*, in «Renaissance Studies», II, 1988, pp. 1-13.

MAURO LUCCO, *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di GIULIANO BRIGANTI, 2 voll., Milano 1988, I, pp. 105-124.

RUTH MELLINKOFF, *The Devil at Isenheim: reflection of popular belief in Grünewald's altarpiece*, Berkeley 1988.

HANS MIELKE [a cura di], *Albrecht Altdorfer: Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, catalogo della mostra, Berlino, Kupferstichkabinett, 12 febbraio-17 aprile 1988, Regensburg, Museen der Stadt, 6 maggio-10 luglio 1988, Berlin 1988.

KONRAD OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna e il promo periodo romano*, in MARZIA FAIETTI, KONRAD OBERHUBER [a cura di], *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo, 24 aprile 1988, Bologna, 1988, pp. 51-88.

ALESSANDRO PARRONCHI, CARLO PEDRETTI, *A Leonardesque Madonna with Dürer's monogram*, in «Achademia Leonardi Vinci», I, 1988, pp. 12-26

JOHN ROWLANDS, GIULIA BARTRUM [a cura di], *The age of Dürer and Holbein, German drawings 1400 – 1550, British Museum Pubblication*s, London 1988.

LUCIA SIMONETTO, *Lo Pseudo Boccaccino tra Milano e Venezia: certezza e dubbi di una cronologia*, in «Arte Lombarda», LXXXIV-LXXXV, 1988, 1-2, pp. 73-84.

ANNA MARIA SPIAZZI, *Un ciclo pittorico del Cinquecento: la decorazione della scuola del Carmine*, in *Gli affreschi della scoletta del Carmine*, Padova 1988, pp. 65-88.

PETER VAISSE, *Uberlegungen zum Thema Donauschule*, in «Tendenzen», XXIX, 1988, pp. 10-24.

1989
MICHAEL BURY, *The Triumph of Christ, after Titian*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, 1032, pp. 188-197.

MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, "Le raccolte di disegni dei grandi pittori", Milano 1989.

MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, *Per una nuova cronologia di Giulio Campagnola incisore*, in «Arte Veneta», XLII, 1989, pp. 41-47.

CAROLINE DE WATTEVILLE [a cura di], *Collezione Thyssen-Bornemisza. Guida alle opere esposte*, Milano 1989.

WALTER SAMUEL GIBSON, *Mirror of the Earth: the world landscape in sixteenth-century Flemish painting*, Princeton 1989.

RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven and London 1989 [trad. italiana: Milano 1990, *q.v.*].

NORBERT HUSE, WOLFGANG WOLTERS [a cura di], *Venezia. L'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Venezia 1989 [trad. italiana dell'ed. originale: *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, 1460-1590*, München 1986; 2ªed.: München 1996].

ANNA MODIGLIANI, *Tipografi a Roma prima della stampa. Due società per fare libri con le forme (1466-1470)*, Roma 1989.

FRANCO MORO, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso*, in «Paragone», 473, 1989, pp. 22-61.

PETER STRIEDER, *Dürer*, New York, 1989 [ed. rivista e corretta; 1ª ed.: Königstein im Taunus, 1981 *q.v.*; trad. italiana: *Dürer*, Milano 1992, *q.v.*].

PAOLA VIOTTO PEDROLI, *Influssi delle stampe di Dürer sull'arte lombarda*, in «Catalogo Bolaffi della Grafica in Italia», XIX, 1989, pp. 8-14.

1990
SUSANNA BIADENE [a cura di], *Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, Washington, National Gallery of Art, Venezia 1990.

ALBERT BOESTEN-STENGEL, *Albrecht Dürers "zwölfjähriger Jesus unter den Schriftgelehrten", der Sammlung Thyssen-Bonemisza, Lugano. Bilderfindung und "prestezza"* in «Idea» 1990, IX, pp. 43-66.

EVELINA BOREA, *Vasari e le stampe*, in «Prospettiva», LVII/, LX, 1989-1990 (1990), pp. 18-38.

JANE CAMPBELL HUTCHINSON, *Albrecht Dürer: a biography*, Princeton, 1990.

LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London 1990.

FRANCESCO CORTESI BOSCO, *Per Lotto a Roma e Raffaello*, in «Notizie da Palazzo Albani», XIX, 1990, 2, pp. 45-74.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto 1506: la pala di Asolo*, in «Artibus at Historiae», XXI, 1990, pp. 80-110.

ANGELICA DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.

FRANCESCO FRANGI, *I pittori anticlassici*, in MINA GREGORI [a cura di], *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990, pp. 26-39.

RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*, Milano 1990 [trad. italiana dell'ed. originale: New Haven and London 1989, *q.v.*].

BÉATRICE HERNAD, *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, München 1990.

PETER HUMFREY, MARTIN KEMP, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990.

MARIO INFELISE, MARINI PAOLA [a cura di], *Remondini un editore del Settecento*, catalogo della mostra, Bassano, Palazzo Sturm, 26 maggio-20 settembre 1990, Milano 1990.

RAIMUND ANDREAS LOČIČNIK, *Die Donauschule. Analyse ihrer Erforschung und Versuch einer neuen Grundlegung*, Salzburg, 1990.

JEAN MICHEL MASSING, *The Triumph of Caesar by Benedetto Bordon and Jacobus Argentoratensis. Its Iconography and Influence*, in «Print Quarterly», VII, 1990, pp. 4-21.

TERISIO PIGNATTI, *Il Trionfo di Cristo*, in SUSANNA BIADENE [a cura di], *Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, Washington, National Gallery of Art, Venezia 1990, pp. 156-159.

CATARINA SCHMIDT, *La "Sacra Conversazione" nella pittura veneta*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di MAURO LUCCO, 2 voll., Milano 1990, pp. 703-726.

MAURO TANZI, *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in MINA GREGORI [a cura di], La pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milano, 1990, pp. 22-26.

MARINO ZORZI, *Stampa, illustrazione libraria e le origini dell'incisione figurativa a Venezia*, in *La pittura nel Veneto*, II, Milano, 1990, pp. 686-702.

1991

FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer: das Malerische Werk*, 2 voll., Berlin, 1991 [2ª ed.; 1ª ed.: 1971 q.v.].

CARMEN BAMBACH, *Leonardo, Tagliente, and Dürer. La "scienza del far di groppi"*, in «Achademia Leonardi Vinci», IV, 1991, pp. 72-98.

DONATELLA CALABI, *Magazzini, Fondaci, Dogane*, in ALBERTO TENENTI, UGO TUCCI [a cura di], *Storia di Venezia. Temi. Il Mare*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, XII, 1991, pp. 789-817.

ROBERTO CESSI, ANNIBALE ALBERTI, *Rialto: l'isola, il ponte, il mercato*, Venezia 1991 [2ªed.; 1ªed.: Bologna, 1934].

COLIN EISLER, *Dürer's Animals*, London 1991.

PETER HUMFREY(A), *Carpaccio, catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991.

PETER HUMFREY(B), *Dürer Feast of the Rosegarlands: a Venetian altarpiece*, in «Bulletin of the National Gallery in Prague», I, 1991, pp. 21-33.

PETER HUMFREY(C), *Two lost St. Jerome altarpieces by Giovanni Bellini*, in «Venezia Cinquecento», I, 1991, 2, pp. 109-117.

VOLKER KAPP, FRANK RUTGER HAUSMANN [a cura di], *Nürnberg und Italien. Begegnungen, Einflüsse und Ideen*, Tübing 1991.

JAY ALAN LEVENSON [a cura di], *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 12 ottobre 1991- 12 gennaio 2012, New Haven 1991.

MARTIN LOWRY, *Nicolas Jenson and the Rise of Venetian Publishing in Renaissance Venice*, Oxford 1991 [ed. Italiana: Roma, 2002].

ISOLDE LÜBBEKE, *Early German Paintings 1350-1550, in The Thyssen-Bornemisza Collection*, Milano, 1991, pp. 218-241.

ALESSANDRA PATTANARO, *La "scuola" di Boccaccino a Ferrara*, in «Prospettiva», LXIV, Ottobre 1991, pp. 60-74.

TIZIANA PESENTI, *Gaspare Dinslaken*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, 1991.

WILLIAM R. REARICK, *Titian drawings. A progress Report*, in «Artibus et Historiae», XII, 1991, 23, pp. 9-37.

GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio: storia e immagini*, Torino 1991.

MARCO TANZI, *Boccaccio Boccaccino*, "Mensili d'arte, 3", Soncino (Cremona) 1991.

---*Le beau Martin, gravures et dessins de Martin Schongauer (vers. 1450 - 1491)*, catalogo della mostra, Colmar, Musée Unterlinden, 13 settembre-1 dicembre 1991, Colmar 1991.

--- *Martin Schongauer maitre de la gravure rhenane vers 1450-1491*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Petit Palais, 14 novembre 1991-16 febbraio 1992, Paris 1991.

1992

JOHANNE G. BERNSTEIN, *The female model and the Renaissance nude: Dürer, Giorgione and Raphael*, in «Artibus et Historiae», XII, 1992, 23, pp. 49-63.

SUZANNE BOORSCH, *Mantegna and his printmakers*, in JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio-5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio-12 luglio 1992, Milano, 1992, pp. 56-67.

EVELINA BOREA, *Le stampe che imitano i disegni*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1992, pp. 87-122.

MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il ritratto di Luca Pacioli e di Guidobaldo da Montefeltro*, in PAOLO DAL POGGETTO [a cura di], *Pietro e Urbino, Pietro e le corti rinascimentali*, catalogo della mostra, Urbino, Palazzo Ducale e Oratorio di san Giovanni Battista, 24 luglio-31 ottobre 1992, Venezia, 1992, pp. 197-204.

FRANCESCA CORTESI BOSCO, *"Divina vigilia": il sonno vigilante dell'Anima nel dipinto di Lorenzo Lotto K291 della National Gallery di Washington*, in «Notizie di Palazzo Albani», XXI, 1992, 1, pp. 25-49.

PIERO FALCHETTA, *La misura dipinta. Rilettura tecnica e semantica della veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, in «Ateneo Veneto», XXIX, 1991 (1992), pp. 273-305.

PHILIPP P. FEHL, *Dürer's literal presence in his pictures. Reflections on his signatures in the small woodcut Passion*, in MATTHIAS WINNER [a cura di], *Der Künstler über sich in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, Roma, 1989, Weinheim, 1992, pp. 191-222.

MARCIA B. HALL, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge 1992.

PETER HUMFREY, *Giovanni Agostino da Lodi*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo-5 luglio 1992, Milano 1992, pp. 358-359.

JOHN DIXON HUNT [a cura di], *The Pastoral Landscape*, Proceedings oft he symposium sponsored by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, and the Centre for Renaissance and Baroque Studies, University od Maryland at College Park, 20-21 January 1989, "Studies in the History of Art, 36, Symposium Papers XX", Washington 1992.

SHARON GREGORY, *Vasari and the Northern Prints, an examination of Giorgio Vasari's comments on, and use of, woodcuts and engravings by Martin Schongauer, Albrecht Dürer and Lucas van Leyden*, Kingston, Ontario 1992.

DAVID LANDAU, *Mantegna as printmaker*, in JANE MARTINEAU [a cura di], *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio-5 aprile 1992, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio-12 luglio 1992, Milano, 1992, pp. 44-55.

ELISE LAWTON SMITH, *The paintings of Lucas van Leyden: a new appraisal with catalogue raisonne*, Columbia 1992.

ERWIN PANOFSKY, *Tiziano problemi di iconografia*, Venezia 1992 [trad. italiana; ed. originale: *Problems in Titian, mostly iconographic*, New Yok, 1969].

FRIEDRICH PIEL, *Acquerelli e disegni di Dürer*, Novara 1992.

PETER STRIEDER, *Dürer*, Milano, 1992 [trad. italiana; ed. originale: New York, 1989 *q.v.*].

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini. Catalogo completo, 1430-1435/1516*, "I Gigli dell'Arte", 2 voll., Firenze 1992.

EDGAR WIND, *L'eloquenza dei simboli. La Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione*, a cura di JAYNIE ANDERSON, Milano 1992 [trad. italiana delle ed. originali inglesi: Oxford 1983 e 1969; nuova ed. riveduta e ampliata: Milano 2004].

--- *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo-5 luglio 1992, Milano 1992.

1993

ALESSANDRO BALLARIN(A), *Giorgione Peintures*, in MICHEL LACLOTTE [a cura di], *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, 9 marzo-4 giugno 1993, Paris 1993, pp. 295-345.

ALESSANDRO BALLARIN(B), *Le problem des oeuvres de la jeuness de Titien: Avancées et reculs de la critique*, in MICHEL LACLOTTE [a cura di], *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, 9 marzo-4 giugno 1993, Paris 1993, pp. 305-314.

GIACOMO BERRA, *La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del cinquecento*, in «Raccolta vinciana», XXV, 1993, pp. 159-310.

EMIL BOSSHARD, *Ein Werk von fünf Tagen, Anmerkungen zu Dürers zweiter Italinereise*, in «Restauro», V, 1993, pp. 325-328.

PHILIPPE BRAUNSTEIN, *Un Étranger dans la ville. Albrecht Dürer*, in PHILIPPE BRAUNSTEIN [a cura di] *Venise 1500. La Puissance, la Novation et la Concorde, le Triomphe du Mythe*, Paris 1993, pp. 216-228.

PHILIPPE BRAUNSTEIN [a cura di] *Venise 1500. La Puissance, la Novation et la Concorde, le Triomphe du Mythe*, Paris 1993.

MICHAEL BURY, *On Some Engravings by Giorgio Ghisi Commonly Called "Reproductive"*, in «Print Quarterly», X, 1993, pp. 4-19.

ANDRÉ CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993 [trad. italiana dell'ed.: *La pala ou le retable italien des origine à 1500*, Paris 1993].

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503-1516*, in «Arte Veneta», XLV, 1993, pp. 32-49.

KLÁRA GARAS, *Die Fugger und die venezianische Kunst*, in BERND ROECK [a cura di], *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, Sigmaringen 1993, pp. 123-129.

CHARLES HOPE, *The early biographies of Titian*, in JOSEPH MANCA [a cura di], *Titian 500. Studies in the history of Art*, Proceedings of the symposium sponsored by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, 25-27 October, 1990, "Studies in the History of Art, 45, Symposium Papers XXV", Washington 1993, pp. 289-299.

PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London 1993.

JOSEPH LEO KOERNER, *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993 [2ªed.: Chicago 1996].

MICHEL LACLOTTE, GIOVANNA NEPI SCIRÈ [a cura di], *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, 9 marzo-4 giugno 1993, Paris 1993.

RICHARD MACKENNEY, *Sixteenth Century Europe. Expansion and Conflict*, Basingstoke 1993.

JOSEPH MANCA [a cura di], *Titian 500. Studies in the history of Art*, Proceedings of the symposium sponsored by the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, 25-27 October, 1990, "Studies in the History of Art, 45, Symposium Papers XXV", Washington 1993

ANDREW JOHN MARTIN, *Motive für den Venedigaufenthalt oberdeutscher Maler: von Albrecht Dürers bis Johann Carl Loth*, in BERND ROECK [a cura di], *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, "Centro Tedesco di Studi Veneziani, 9", Sigmaringen 1993, pp. 21-30.

ARNOLD NESSELRATH, *Raphael's gift to Dürer*, in «Master Drawings», XXXI, 1993, 4, pp. 376-389.

TERISIO PIGNATTI, *Giogione's Pre-venetian Beginnings*, in DAVID S. CHAMBERS [a cura di], *War, culture and society in Renaissance Venice*, London 1993, pp. 191-197.

JOACHIM POESCHKE, *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, München 1993.

GUNTER SCHWEIKHART, *Der Fondaco dei Tedeschi, Bau und Ausstattung im 16. Jahrhundert*, in BERND ROECK [a cura di], *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, "Centro Tedesco di Studi Veneziani, 9", Sigmaringen 1993, pp. 41-49.

STEFANO TOFFOLO, *Sui liutai tedeschi a Venezia nel Cinque e Seicento e sui rapporti tra liuteria tedesca e pittura veneziana*, in BERND ROECK [a cura di], *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, "Centro Tedesco di Studi Veneziani, 9", Sigmaringen 1993, pp. 197-208.

ANDREA VIANELLO, *L'arte dei Calegheri e Zavateri a Venezia tra XVII e XVIII secolo*, Venezia 1993.

CHRISTOPHER S. WOOD, *Albrecht Altdorfer and the origin of landscape*, London 1993 [1° ed.; 2° ed. rivista e ampliata: London 2014].

1994

JACOB BURCKHARDT, *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, Venezia 1994 [trad. Italiana dell'ed.: Basel 1898].

BRUNO BUSHART, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994.

PAOLO CARPEGGIANI, *Dürer a Venezia*, in RUGGERO MASCHIO [a cura di], *I tempi di Giorgione*, "Collana Interpretazioni e documenti, *5*", Roma 1994, pp. 110-118.

ANNA COLIVA, *Galleria Borghese*, Roma 1994.

MARZIA FAIETTI, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, in VERA 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.

ANGELA HASS, *Albrecht Dürer's devotional images of the Virgin and Child*, in «Art Bulletin Victoria», XXXV, 1994, pp. 21-34.

CAROLINE KARPINSKI, *Il "Trionfo della Fede", l' "affresco di Tiziano" e la silografia di Lucantonio degli Uberti*, in «Arte Veneta», XLVI, 1994, pp. 7-13.

DAVID LANDAU, PETER PARSHALL, *The Renaissance print 1470 – 1550*, New Haven 1994.

JOSEPH MANCA, *Martin Schongauer et l'Italie*, in ALBERT CHATELET [a cura di], *Le beau Martin, études et mises au point*, actes du colloque organisé par le Musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991, Colmar 1994, pp. 223-228.

ANDREW JOHN MARTIN, *Anton Kolb und Jacopo de' Barbari: Venedig im Jahre 1500*, in BÄRBEL HAMACHER, CHRISTL KARNAHM [a cura di], *Pinxit, Sculpsit, fecit: kunsthistorische Studien, Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, pp. 85-94.

RUGGERO MASCHIO [a cura di], *I tempi di Giorgione*, "Collana Interpretazioni e documenti, *5*", Roma 1994

BARBARA MAZZA, *L'editoria veneziana tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo*, in RUGGERO MASCHIO [a cura di], *I tempi di Giorgione*, "Collana Interpretazioni e documenti, *5*", Roma 1994, pp. 16-24.

LUCA MOLÀ, REINHOLD C. MUELLER, *Essere straniero a Venezia nel tardo Medioevo: accoglienza e rifiuto nei privilegi di cittadinanza e nelle sentenze criminali*, in SIMONETTA CAVACIOCCHI [a cura di], *Le migrazioni in Europa, secc. XIII-XVIII*, Atti delle "Settimane di Studio, 25", Firenze 1994, pp. 839-851.

PETER PARSHALL, *Art and the theatre of knowledge: the origins of print collecting in Northern Europe*, in «Harvard University Art Museums Bulletin», II (3), 1994, pp. 7-36.

JÜRGEN RAPP, *Tizians frühestes Werk: der Großholzschnitt "Das Opfer Abrahams"*, in «Patheon», LII, 1994, pp. 43-61.

BRIAN RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, "Cambridge Studies in Publishing and Printing History", Cambridge 1994 [1ªed.; 2ªed., Cambridge 1996].

KARL SCHÜTZ [a cura di], *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 12 luglio-30 ottobre 1994, Wien, 1994.

MARIO UNIVERSO, *La stampa e la grafica veneti ai tempi di Giorgione*, in RUGGERO MASCHIO [a cura di], *I tempi di Giorgione*, "Collana Interpretazioni e documenti, 5", Roma 1994, pp. 25-33.

1995

FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer und Leonardo da Vinci*, in MEINRAD MARIA GREWENIG, OTTO LETZE [a cura di], *Leonardo da Vinci Künstler, Erfinder, Wissenschaftler*, Ostfildern 1995, pp. 198-213.

ALESSANDRO BALLARIN, *Attorno a Giorgione l'anno 1500: Boccaccio Boccaccino*, conferenza tenuta in *Boccaccio Boccaccino tecnica e stile. Giornata di studio per il restauro del catino absidale del Duomo di Cremona*, Cremona, 21 giugno 1990, in ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Regesti e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO e VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO e GIOVANNA PACCHIONI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale", I", "Dipartimento di Storia di Arti Visive e della Musica, Università di Padova," 2 voll., I (1995), II (1994), Cittadella (Padova), 1994-1995, I, pp. 3-21.

GIULIA BARTRUM [a cura di], *German Renaissance prints 1490–1550*, London 1995.

ROBERTO BERVEGLIERI, *Inventori stranieri a Venezia (1474-1788). Importazione di tecnologia e circolazione di tecnici artigiani inventori. Repertorio*, Venezia 1995.

JOHATHAN BROWN, *Kings & Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven-London 1995.

THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *Court, cloister & City, the art and culture of central Europe 1450 – 1800*, London 1995.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo, una pala e i suoi segreti*, Venezia 1995.

GIANCARLO DAVID, *L'attività veneziana di Albrecht Dürer*, in «Restauri di Marca. Semestrale per la conservazione del patrimonio storico artistico», IV, 1995, 8, pp. 9–14, 22–31.

MARTIN DAVIES, *Aldus Manutius: Printer and Publisher of Renaissance Venice*, London 1995.

MARGARET DEUTSCH CARROLL, *Dürer's Christ among the doctors re-examined*, in CYNTHIA P. SCHNEIDER [a cura di], *Shop talk. Studies in honor of Seymour Slive*, Cambridge 1995, pp. 49-54.

ELENA FILIPPI, *Albrecht Dürer Meisterstiche. Proposal for an historical-epochal reading*, Chicago 1995.

ROGER ELIOT FRY(A), *Dürer's records of Journeys to Venice and the Low Countries*, New York 1995.

ROGER ELIOT FRY(B), *Giovanni Bellini*, New York 1995.

SHARON GREGORY, *Vasari's early interest in Dürer. "Un nordico ritratto" in Christ carried to the Sepulchre*, in «Apollo», CLXI, 1995, 397, pp. 33-35.

CRAIG HARBISON, *The art of the northern Renaissance*, London 1995.

PAUL HOLBERTON, *Giorgione's Tempest or "little landscape with the storm with the gipsy": more on the gypsy, and a reassessment*, in «Art History», XVIII, 1995, pp. 383-403.

DORIS KUTSCHBACH, *Albrecht Dürer: die Altäre*, Stuttgart 1995.

MAURO LUCCO, *Giorgione*, "In presa diretta", Milano 1995.

ADALGISA LUGLI [a cura di], *Dürer, Viaggio nei Paesi Bassi*, Torino 1995.

JOHN MCANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venezia 1995.

GIOVANNA NICOLETTI, BRUNO PASSAMANI [a cura di], *Albrecht Dürer incisioni. Viaggiatore nel continente dell'arte, un itinerario europeo a cinque secoli dal passaggio in Italia*, Trento 1995.

DENNIS V. REIDY, *Dürer's Kleine Passion and a Venetian Block Book*, in JOHN L. FLOOD, WILLIAM A. KELLY [a cura di], *The German Book 1450 – 1750. Studies presented to David L. Paisey in his retirement*, London 1995, pp. 81-93.

SIMON SCHAMA, *Landscape and Memory*, London 1995 [trad. italiana: *Paesaggio e memoria*, Milano 1997].

FABRIZIO SCHIAVON, *Introduzione alle lettere veneziane di A. Dürer. L' epistolario veneziano di Albrecht Dürer*, in «Restauri di Marca», IV, 1995, 8, pp. 9-21.

ANN STEWART, *Large Noses and Changing Meanings in Sixteenth Century German Prints*, in «Print Quarterly», XII, 1995, 4, pp. 343-360.

PIERRE VAISSE, *Albrecht Dürer*, Paris 1995.

--- *Realism and invention in the prints of Albrecht Dürer*, catalogo della mostra, Durham, University of New Hampshire Art Gallery, 1 novembre-11 dicembre 1995, Hannover 1995.

1996

JAYNIE ANDERSON, *Giorgione Peintre de la "Brièvité Poétique". Catalogue Raissoné*, Iconographie Corinne Point e Ségolène Marbach, Paris 1996.

DONATELLA CALABI, *Gli stranieri e la città*, in ALBERTO TENENTI, UGO TUCCI [a cura di], *Storia di Venezia, V, Il Rinascimento: società ed economia*, Venezia 1996, pp. 913-946.

RENOUARD DE BUSSIERRE [a cura di], *Albrecht Dürer oeuvre gravé*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Petit Palais, 4 aprile-21 luglio 1996, Paris 1996.

GIOVANNA DELLANA [a cura di], *Albrecht Dürer. Temi e tecniche*, catalogo della mostra, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 15 settembre-1 dicembre 1996, Trento 1996.
JEAN DELUMEAU, RONALD LIGHTBOWN, *La Renaissance*, Paris 1996.

GLORIA FOSSI [a cura di], *Il Ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze 1996.

ANTONY GRIFFITHS, *Prints and Printmaking. An introduction to the history and techniques*, London 1996.

STAN HUGUE [a cura di], *Dürer, Chroniques Familiares. Écrìts sur le dessins suivi des Lettres d'Italie*, Paris 1996.

PAUL HOLBERTON, *Notes on Giulio Campagnola's prints*, in «Print Quarterly», XIII, 1996, pp. 397-400.

HANNS HUBACH [a cura di], *Matthias Grünewald, der Aschaffenburger Maria-Schnee-Altar. Geschichte, Rekonstruktion, Ikonographie, mit einem Exkurs zur Geschichte der Maria Schnee-Legende, ihrer Verbreitung und Illustrationen*, "Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, 77", Mainz 1996.

PETER HUMFREY, *La pittura a Venezia nel Rinascimento*, Milano 1996 [trad. italiana dell'ed. originale: Painting in Renaissance in Venice, Yale University 1994].

JOSEPH LEO KOERNER, *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1996 [2ªed.; 1ªed.: Chicago, 1993 *q.v.*].

MAURO LUCCO, *Venezia 1500-1540*, in ID. [a cura di], *La pittura del Veneto. In Cinquecento*, 3 voll., Milano 1996, I, pp. 13-146.

FRIEDRICH PIEL, *Albrecht Dürer. Aquarelle und Zeichnungen*, Eltville 1996 [2ªed.; 1ªed.: Köln 1983 *q.v.*].

TERISIO PIGNATTI, *Il "colore creativo": il ritratto a Venezia nel Rinascimento*, in GLORIA FOSSI [a cura di], *Il Ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria*, Firenze 1996, pp. 73-94.

WOLFRAM PRINZ, *Dürer. Catalogo completo*, "Biblioteca d'Arte", Firenze 1996.

ERNST REBEL, *Albrecht Dürer Maler und Humanist*, München 1996.

JEAN SELZ, *Albrecht Dürer: le peintre, le graveur et le théoricien, 1471–1528*, Paris 1996.

PETER STRIEDER, *Il Rinascimento tedesco*, in GERHARD BOTT [a cura di], *La pittura in Europa, La pittura tedesca*, 2 voll., Milano 1996, I, pp. 153-250.

BARBARA WELZEL, *Zur Vielfältigkeir eines Bildmediums: Monochrome und illuminierte Druckgraphik im frühen 15. Jahrhundert*, in ALBRECHT UWE [a cura di], *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann, Werk und Wirkung*, Belin 1996, pp. 181-190.

1997

ELIO ANTONELLI, *Gli acquerelli trentini di Dürer*, in *Albrecht Dürer. Viaggiatore nel continente dell'arte. Un itinerario europeo a cinque secoli dal passaggio in Italia 1494/95- 1994/95*, Atti del convegno città d'Arco, Palazzo Panni, Trento 1997, pp. 50-62.

ANNA BENTKOWSKA, *Anthropomorphic landscapes in 16th and 17th century Western Art. A question of attribution and interpretation*, in «Biuletyn historii sztuki», LIX, 1997, pp. 69-91.

ENNIO CONCINA, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Venezia 1997.

GIOVANNI MARIA FARA, *Sul secondo soggiorno di Albrecht Durer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, in «Prospettiva», 85, 1997, pp. 91-96.

LUCIEN FEBVRE, HENRY-JANE MARTIN, *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800*, London 1997 [2° ed.; 1 ed.: London 1976; ed. originale: Paris, 1958 *q.v.*].

HELMUT GIER, JOHANNES JANOTA, *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1997.

DEBORAH HOWARD, *Venice as a dolphin: further investigations into Jacopo de' Barbari's view*, in «Artibus et Historiae», XVIII, 1997, 35, pp. 101-111.

PETER HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, New Haven and London 1997.

CLAUDIA MEIFERT [a cura di], *Dürer und die Renaissance. Aspekte in der Druckgraphik*, catalogo della mostra, Aquisgrana, Suermondt-Ludwig-Museum, 6 febbraio-6 aprile 1997, Aachen 1997.

MASSINO MIGLIO, ORIETTA ROSSINI, *Gutemberg: le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)*, Napoli 1997.

BRUNO PASSAMANI, *Gli acquerelli trentini: problemi di identificazione e cronologia*, in *Albrecht Dürer. Viaggiatore nel continente dell'arte. Un itinerario europeo a cinque secoli dal passaggio in Italia 1494/95-1994/95*, Atti del convegno città d'Arco, Palazzo Panni, Trento, 1997, pp. 9-34.

MARTIN SCHAWE, *"… und lest nach dem sin", Albrecht Dürer Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel von 1506*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», XLVIII, 1997, pp. 46-66.

ERICH SCHNEIDER, ANNA SPALL, KRISTINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer: die Kunst aus der Natur zu "reyssenn". Welt, Natur und Raum in der Druckgraphik. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II*, catalogo della mostra, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, 28 settembre 1997-25 gennaio 1998, Schweinfurt 1997.

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Milano 1997.

--- *Dürer, Holbein, Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*, catalogo della mostra, Basilea, Kunstmuseum Basel, 14 maggio-24 agosto 1997, Berlino, Kupferstichkabinett, 5 giugno-23 agosto 1998, Ostfildern-Ruit 1997.

1998

CORNELIS BART, J.P. FILDT KOK, *The Taste for Lucas van Leyden Prints*, in «Simiolus», XXVI, 1998, pp. 18-86.

ECKHARD BERNSTEIN, *From outsiders to insiders. Some Reflections on the Development of a Group Identity of the German Humanists between 1450 and 1530*, in JAMES V. MEHL [a cura di], *In Laudem Caroli: Renaissance and Reformation Studies for Charles G. Nauert*, Kirksville 1998, pp. 45-64.

ANTON WILLEM ADRIAAN BOSCHLOO, *The Prints of the Remondinis, an attempt to reconstruct an eighteenth-century world of pictures*, Amsterdam 1998.

DAVID ALAN BROWN [a cura di], *Lorenzo Lotto, il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 2 novembre 1997-1 marzo 1998; Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile-28 giugno 1998; Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 12 ottobre 1998-11 gennaio 1999, Milano 1998.

DONATELLA CALABI, PAOLA LANARO [a cura di], *La città italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo*, Roma-Bari 1998.

DAGMAR EICHBERGER, *Naturalia and Artefacts: Dürer's Nature Drawings and early Collecting*, in DAGMAR EICHBERGER, CHARLES ZIKA [a cura di], *Dürer and his culture: in memory of Bob Scribner, 194–1998*, Cambridge 1998, pp. 13-37.

DAGMAR EICHBERGER, CHARLES ZIKA [a cura di], *Dürer and his culture: in memory of Bob Scribner, 1941–1998*, Cambridge 1998.

GISELA GOLDBERG, BRUNO HEIMBERG, MARTIN SCHAWE [a cura di], *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, catalogo della mostra, Monaco, Neue Pinakothek, 3 aprile-14 giugno 1998, Heidelberg 1998.

LUDWIG GROTE, *Albrecht Dürer. Reisen nach Venedig*, München-New York 1998.

ANDREW JOHN MARTIN, *«das ser nicht nachgelassen, bis ihm solches Blatt aus der Kirche vewilligt worden». Der Erwerb von Albrecht Dürers Rosenkranzfest durch Rudolf II*, in «Umenì», XLVI, 1998, pp. 175-188.

REINHOLD C. MUELLER, *„Veneti facti privilegio": stranieri naturalizzati a Venezia tra XIV e XVI secolo*, in DONATELLA CALABI, PAOLA LANARO [a cura di], *La città italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo*, Roma-Bari 1998, pp. 41-51.

ANGELA NUOVO, *Il Commercio librario nell'Italia del Rinascimento* Milano 1998 [1ªed.: 2ªed. rivista e ampliata: *The Book Trade in the Italian Renaissance*, Leiden 2013 *q.v.*].

LISA PON, *Prints and Privileges: Regulating Image in 16th-Century Italy*, in «Harvard Universiry Art Museum Bulletin», VI, 1998, 2, pp. 41-60.

MICHAEL ROTHMANN, *Die Frankfurter Messen in Mittelalter*, Stuttgart 1998.

ERICA RUMMEL, *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and the Reformation*, Cambridge 1998.

JANICE SHELL, *Ambrogio de Predis, Milano, 1455 ca.-Milano dopo il 1500*, in GIULIO BORA [a cura di], *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, pp. 123-130.

LARRY SILVER, *Germanic patriotism in the Age of Dürer*, in DAGMAR EICHBERGER, CHARLES ZIKA [a cura di], *Dürer and his culture: in memory of Bob Scribner, 1941–1998*, Cambridge 1998, pp. 38-68.

PAOLO THEA, *Gli artisti e gli spregevoli 1525, la creazione artistica e la guerra dei contadini in Germania*, Milano 1998.

PAOLO TROVATO, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, "«Europa delle Corti». Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento, 79", Roma 1998.

JAN VAN DER STOCK, *Printing images in Antwerp, the introduction of printmaking in a city: fifteenth century to 1585*, "Studies in prints and printmaking, 2", Rotterdam 1998.

JOHANNA WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven-London 1998.

1999

BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano 1999.

PETER BURKE, *Il ritratto veneziano nel Cinquecento*, in GIULIANO BRIGANTI [a cura di], *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 3 voll., Milano, 1999, III, pp. 1079-1118.

DONATELLA CALABI, *Gli stranieri nella capitale della Repubblica Veneta nella prima età moderna*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Italie et Mediterranée», CXI, 1999, 2, pp. 1-13.

LEONE DE CASTRIS, *Doppio Ritratto*, in NICOLA SPINOSA [a cura di], *Museo e Gallerie di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post*-unitarie, 3 voll., *Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Napoli, 1999, III, pp. 62-64.

JILL DUNKERTON, *Nord e Sud, tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 92-103,

GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura: una storia italiana*, "Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria: Studi, 181", Firenze 1999.

RONA GOFFEN, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in LOUISA C. MATTHEW, BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 115-131.

MINNA HEIMBURGER, *Dürer e Venezia. Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento*, Roma, 1999.

PAUL HILLS, *Colore veneziano. Pittura, Marmo, Mosaico e Vetro dal 1200 al 1550*, Milano 1999.

FRITZ KORENY, *Dürer e Venezia*, in BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 240-331.

KONRAD OBERHUBER, *Mantegna e il ruolo delle stampe, un prototipo di innovazione artistica in Italia e al Nord*, in BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano 1999, pp. 144-149.

TERISIO PINGNATTI, FILIPPO PEDROCCO, *Giorgione*, Milano 1999.

BRIAN RICHARDSON, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge 1999 [ed. italiana: *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2004, *q.v.*].

BERND ROECK, *Venezia e la Germania: contatti commerciali e stimuli intellettuali*, in BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano, 1999, pp. 45-59.

GIANDOMENICO ROMANELLI, SUSANNA BIADENE [a cura di], *A volo d'uccello, Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia, 20 novembre 1999-27 febbraio 2000, Venezia 1999.

GIANDOMENICO ROMANELLI, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN [a cura di], *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000, Milano, 1999, pp. 77-81.

ERICH SCHNEIDER [a cura di], *Dürer Himmel und Erde, Gottes und Menschenbild in Dürers Druckgraphischem Werk*, catalogo della mostra, Bottrop, Josef Albers Museum, 2 settembre-25 novembre 2001, Schweinfurt 1999.

LARRY SILVER, *Nature and nature's god: landscape and cosmos of Albrecht Altdorfer*, in «The Art Bulletin», LXXXI, 1999, 2, pp. 194-214.

ANCHISE TEMPESTINI, *La Sacra Conversazione nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in MAURO LUCCO [a cura di], *La Pittura del Veneto. Il Cinquecento*, 3 voll., Milano III, 1999, pp. 939-1014.

CAROLIN WIRTZ, *Köln und Venedig. Wirtschaftiliche und kulturelle Bezihungen im 15. Und 16. Jahrhundert*, tesi di dottorato, Köln 1999 [pubblicata: Köln, 2006 *q.v.*].

2000

JANE CAMPBELL HUTCHISON, *Albrecht Dürer: a guide to research*, New York, 2000.

MARIA TERESA FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore Milanese nel lume di Leonardo*, Milano 2000.

RONA GOFFEN, GIOVANNA NEPI SCIRÉ [a cura di], *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001, Milano 2000.

JANEZ HÖFLER, *Signorelli und Schongauer zur Rezeption früher transalpiner Druckgraphik in Italien*, in « Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 51, 1998 (2000), pp. 63-75.

BERTRAND JESTAZ, *Un fond d'Atelier de Battista del Moro (1573)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIV, 2000, pp. 292-305.

MATTHIAS MENDE [a cura di], *Albrecht Dürer. Ein Künstler in seiner Stadt*, catalogo della mostra, Norimberga, Stadtmuseum Fembohaus, 23 luglio-17 settembre 2000, Nürnberg 2000.

FILIPPO PEDROCCO, *Tiziano*, Milano 2000.

ELISABETTA PELUSI [a cura di], *Le civiltà del libro e la stampa a Venezia*, Padova 2000.

CHRISTOPH RESKE, *Die Produktion der schedelschen Weltkronik in Nürberg*, Wiesbaden 2000.

FELIX STEINRATHS, *Albrecht Dürers Memorialtafeln aus der Zeit um 1500: Holzschuher-Epitaph - Glimm'sche Beweinung - Paumgartner-Altar. Rezeption, Forschungsstand und offene Fragen*, Frankfurt am Main 2000.

PIETER STRIEDER, *War dürer in Rom?*, in MATTHIAS KAMMEL, CAROLA BETTINA GRIES [a cura di], *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Nürnberg 2000, pp. 183-188.

MARGARET A. SULLIVAN, *The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien*, in «Renaissance Quarterly», LIII, 2000, 2, pp. 333-401.

ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Milano 2000.

JOS TOMLOW, *Eine physikalische Interpretation des gläsernen Objekts auf dem Portrait Luca Paciolis von Jacopo de' Barbari (1495)*, in «Architectura», XXX, 2000, pp. 211-213.

STEFANO ZUFFI, *Dürer*, Milano 2000 [nuova ed. in tedesco: München 2011, *q.v.*].

--- *Hans Baldung Grien: Holzschnitte*, catalogo della mostra, Schwäbisch Gmünd, Museum für Natur & Stadtkultur, 2000, Schwäbisch Gmünd, 2000.

2001

BERNARD AIKEMA, *Incroci transalpini. Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, in KLAUS BERGDOLT, GIORGIO BONSANTI [a cura di], *Opere e Giorni. Studi su mille anni di arte europea*, Venezia 2001, pp. 427-436.

MONIKA BINDER, *Überlegungen zu Dürers "Romreise"*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien», LIII, 2001, 1-2, pp. 13-18.

ANNE MARIE BONNET, *"Akt" bei Dürer*, Köln 2001.

BODO BRINKMANN, HARTMUT KROHM [a cura di], *Aus Albrecht Dürers Welt, Festschrift für Fedja Anzelewsky*, Turnhout 2001.

MICHELA DAL BORGO, *Le corporazioni di mestiere veneziane e le attività economico commerciali delle Nation Foreste: Ebrei, Turchi, Tedeschi, Greci e Armeni*, in «Mediterranean World», XVI, 2001, pp. 184-195.

ELENA FILIPPI, *Dal rispecchiamento alla riflessione. Cusano e Venezia nell'evoluzione della teoria artistica di Albrecht Dürer*, in «Venezia Cinquecento», XXI, 2001, pp. 25-54.

ENRICO GUIDONI, *Venetie MD, l'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori*, in «Studi Giorgioneschi», IV, 2000 (2001), pp. 5-13.

PAUL JOHANNIDES, *Titian to 1518: the Assumption of the Genius*, New Haven 2001.

HANS-JÖRG KÜNAST, *Die Graphiksammlung des Augsburger Stadtschreibers Konrad Peutinger*, 2001, pp. 11-19, pp. 123-124.

ISOLDE LÜBBEKE, *"…des gleichen jch noch nie gemacht hatte"*, in BODO BRINKMANN, HARTMUT KROHM [a cura di], *Aus Albrecht Dürers Welt, Festschrift für Fedja Anzelewsky*, Turnhout 2001, pp. 99-101.

ANDREW MORRALL, *Jörg Breu the Elter, art, culture and belief in Reformation Augsburg*, Ashgate 2001.

WILLIAM ROGER REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Bergamo l'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile-8 luglio 2001, Milano 2001.

CHRISTIAN SCHOEN, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin, 2001.

JÜRGEN SCHULZ, *Titian at the Fondaco dei Tedeschi*, in «The Burlington Magazine», CXLIII, 2001, pp. 567-569.

HINRICH SIEVEKING, *German draftsmanship in the ages of Dürer and Goethe: parallels and resonance*, in «Master Drawings», XXXIX, 2001, 2, pp. 114-142.

MAURO ZANCHI, *Andrea Previtali, il coloritore prospettico di maniera belliniana*, "Lo sguardo dell'immagine", Clusone 2001.

HORST ZIERMANN, *Matthias Grünewald*, München 2001.

--- *Hans Baldung Grien in Freiburg*, catalogo della mostra, Friburgo, Augustinermuseum, 19 ottobre- 2001-15 gennaio 2002, Rombach 2001.

2001-2002
GIOVANNI MARIA FARA, *Cosimo Bartoli traduttore di Albrecht Dürer*, in «Fontes», IV-V, 2001-2002, 7-10, pp. 163-257.

2001-2004
RAINER SCHOCH, MATTHIAS MENDE, ANNA SCHERBAUM, *Albrecht Durer. Das Druckgraphische Werk*, 3 voll, I: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter* (2001), II: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen* (2002), III: *Buchillustrationen* (2004), München, 2001-2004.

2001-2008
DIETER WUTTKE, *Erwin Panofsky Korrespondenz*, 3 voll., Wiesbaden 2001-2008.

2002
GIULIA BARTRUM [a cura di], *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance artist*, catalogo della mostra, Londra, British Museum, 5 settembre-30 novembre 2002, London 2002.

EDGAR BIERENDE, *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rethorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, Berlin 2002.

ANNE MARIE BONNET, *Albrecht Dürer, "Adam und Eva". Der Kupferstich von 1504*, in «Kunsthistorisches Arbeitsblätter», III, 2002, pp. 51-60.

LINDA BOREAN, STEFANIA MASON [a cura di], *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002.

CESARE DE SETA, *Albrecht Dürer sono diventato un gentiluomo a Venezia*, in Id., *Il Mito dell'Italia*, in *Storia della letteratura italiana, La letteratura italiana fuori dall'Italia, Sezione II: L'età del Rinascimento*, Roma 2002, pp. 261-298.

PIERLUIGI DE VECCHI, GRAZIANO ALFREDO VERGANI [a cura di], *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.

MARK EVANS, *Dürer and Italy revisited: the German Connection*, conferenza tenuta presso il British Museum in occasione della pubblicazione del volume GIULIA BARTRUM [a cura di], *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance artist*, London 2002.

SIMONE FERRARI, *Gli anni veneziani di Jacopo de Barbari*, in «Arte Veneta», LIX, 2002, pp. 66-83.

ANDREA GALLO, BRUNO PASSAMANI, VITTORIO SGARBI [a cura di], *Albrecht Dürer 1471-1528*, catalogo della mostra, Venezia, Centro di Cultura, San Marco Piazzetta dei Leoncini, 23 aprile-14 ottobre 2002, Milano 2002.

SABINE HEISER, *Das Frühwerk Lucas Cranach des Älteren, Wien um 1500 - Dresden um 1900*, Berlin 2002.

KRISTINA HERMANN FIORE, *Leonardos Gewitterlandschaft und Dürer Nemesis. Zue kosmographischen Vision der Landschaft um 1500*, in FRANK FEHRENBACH [a cura di], *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München 2002, pp. 327-345.

JOSEPH KOERNER, *Albrecht Dürer: a Sixteenth-Century Influenza*, in GIULIA BARTRUM [a cura di], *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance artist*, London 2002, pp. 18-38.

OLGA KOTKOVÁ, *The Feast of the Rose Garlands': what remains of Dürer?*, in «*The Burlington Magazine*», CXLIV, Gennaio, 2002, pp. 4-13.

ROSELLA LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin, nuovi contributi*, in LINDA BOREAN, STEFANIA MASON [a cura di], *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002, pp. 25-75.

CHRISTOF METZGER, *Hans Schäufelin als Maler*, Berlin 2002.

RAINHARD RIEPERTINGER, EVAMARIA BROCKHOFF [a cura di], *Das Rätsel Grünewald*, catalogo della mostra, Aschaffenburg, Schloss Johannisburg, 30 novembre 2002-28 febbraio 2003, Stuttgart 2002.

REINER SCHOCH, *"Un gran numero di carte stampate dell'Alemagna…". Zur italienischen Dürerrezeption des 16. Jahrhunderts*, in HERMANN MAUÉ, THOMAS ESER, SVEN HAUSCHKE, JANA STOLZBERGER [a cura di], *Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 20 giugno-6 ottobre 2002, Nürnberg 2002, pp. 432-449.

PAMELA H. SMITH, PAULA FINDLEN [a cura di], *Merchants & Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, London-New York 2002.

BRUNO PASSAMANI, *Gotico e Rinascimento. Arte, religione e scienza, natura ed idea in Albrecht Dürer. La sua arte e gli italiani*, in ANDREA GALLO, BRUNO PASSAMANI, VITTORIO SGARBI [a cura di], *Albrecht Dürer 1471-1528*, catalogo della mostra, Venezia, Ateneo di San Basso, 23 aprile-14 ottobre 2002, Milano 2002, pp. 11-21.

ULRICH PFISTERER, *Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002.

CARLO PIROVANO, *Lorenzo Lotto*, "I maestri", Milano 2002.

THOMAS SCHAUERTE, *Die Ehrenpforte für Keiser Maximilian I: Dürer und Altdorfer im Dienste des Herrschers*, Berlin-München 2002.

FELIX THÜRLEMANN, *L'aquarelle de Dürer „fenedier klawsen". La double mimesis dans l'analyse picturale d'un lieu géographique*, in «Revue de l'art», 137, 2002, pp. 9-18.

PIERRE VAISSE, JEAN WIRTH, *Dürer et la Réforme*,in ROLAND RECHT [a cura di], *De la puissance de l'image: les artistes du nord face à la réforme*, cycle de conférences organisé par le Musée du Louvre du 6 février au 27 mars 1997, Paris 2002, pp. 57-99.

2002-2003

GIOVANNI MARIA FARA, *La vita di Albrecht Dürer scritta da Filippo Baldinucci: un esercizio di lettura e alcuni appunti sul collezionismo mediceo*, in «La Diana», VIII/XI, 2002-2003, pp. 53-67.

2003

BERNARD AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della "Vecchia" e la "Tempesta"*, in GIOVANNA NEPI SCIRÉ, SANDRA ROSSI [a cura di], *Giorgione, Le Meraviglie dell'arte*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie Accademia, 1 novembre 2003-22 febbraio 2004, Milano 2003, pp. 73-89 [ripubblicato in tedesco in *Giorgione Mythos und Enigma* a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÈ, 2004, pp. 85-103, *q.v.*].

CHRISTOPHER BAKER, CAROLINE ELAM, GENEVIEVE WARWICK [a cura di], *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 – 1750*, Aldershot 2003.

FRANCESCA CASTRIA MARCHETTI, GABRIELE CREPALDI, *Il paesaggio nell'arte*, Milano 2003.

ANNA IL'INIČNA CHOMENTOVSKAJA**,** *"Del figurare uno che parli infra più persone" towards a cultural history of gesture in Italian Renaissance art*, in GERHRAD JARITZ, SVETLANA I. LUCHITSKAYA, JUDITH RASSON [a cura di], *Images in medieval and early modern culture*, Krems 2003, pp. 23-43.

CATERINE CRAWFORD LUBER, *Zwischen Disegno und Colore*, in THOMAS SCHAUERTE [a cura di], *Albrecht Dürer Das Große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs*, catalogo della mostra, Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum, 6 aprile-6 luglio 2003, Osnabrück 2003, pp. 81-88.

JOHANN KONRAD EBERLEIN, *Albrecht Dürer*, Reinbeck 2003.

PIERO FALCHETTA, *Il putto rovesciato o Venezia nel cucchiaio. Note ultime sulla veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, in FABRIZIO BORIN, FILIPPO PEDROCCO [a cura di], *Venezia e Venezia descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, Padova 2003, pp. 23-28.

MARCELLO FANTONI, LOUISA C. MATTHEW, SARA F. MATTHEWS-GRIECO [a cura di], *The art market in Italy: 15th - 17th centuries* , *Il mercato dell'arte in Italia: secc. XV – XVII*, Modena 2003.

GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer lettore e interprete di Vitruvio e Leon Battista Alberti in un'inedita versione di Cosimo Bartoli*, in «Rinascimento», 42/53, 2002 (2003), pp. 171-347.

LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia 2003 [nuova ed.: Venezia 2004].

ROBERT J. GETSCHER, *An Annoteted and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 and 1568)*, Lewiston 2003.

KRISTINA HERMANN FIORE, *Dürers neues Kunt der Landschaftsaquarelle*, in KLAUS ALBRECHT VON SCHRÖDER, MARIA LUISE STERNATH [a cura di], *Albrecht Dürer*, catalogo della mostra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 5 settembre-30 novembre 2003, Ostfildern 2003, pp. 27-44.

J. KLEINKNECHT, M. VON KUFFNER, *Graphik der Dürerzeit: Albrecht Dürer, die Brüder Beham und andere*, Düsseldorf 2003.

UTE KUHLEMANN, *The Celebration of Dürer in Germany During the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in GIULIA BARTRUM [a cura di], *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance artist*, London, 2003, pp. 39-60.

DAVID LANDAU, *The print collection of Ferdinand Columbus (1488 - 1539)*, in CHRISTOPHER BAKER, CAROLINE ELAM, GENEVIEVE WARWICK [a cura di], *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 – 1750*, Aldershot 2003, pp. 29-36.

MARC P. MCDONALD, *"Extremely curious and important!", reconstructing the print collection of Ferdinand Columbus*, in CHRISTOPHER BAKER, CAROLINE ELAM, GENEVIEVE WARWICK [a cura di], *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 – 1750*, Aldershot 2003, pp. 37-54.

PETER MOSER, *Die Aquerelle des Albrecht Dürer*, Bamberg 2003.

GIOVANNA NEPI SCIRÉ, SANDRA ROSSI [a cura di], *Giorgione, Le Meraviglie dell'arte*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie Accademia, 1 novembre 2003-22 febbraio 2004, Milano 2003

ÉDUARD POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei lumi*, Torino 2003 [ed. originale: *Théories du portrait de la renaissance aux lumières*,Paris 1998].

LORENZA SALAMON, *Albrecht Dürer: l'influenza della sua grafica nella pittura italiana del '500*, Milano 2003.

FRANCESCO SARACINO, *Il nome dipinto, Jacopo de' Barbari, il Cristo Benedicente e il Tetragramma*, in «Venezia Cinquecento», XIII, 2003 (2004), 26, pp. 5-45.

WERNER SCHADE [a cura di], *Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne*, cartalogo della mostra, Amburgo, Bucerius Kunst Forum, 6 aprile-13 luglio 2003, Stuttgart 2003.

THOMAS SCHAUERTE [a cura di], *Albrecht Dürer Das Große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs*, catalogo della mostra, Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum, 6 aprile-6 luglio 2003, Osnabrück 2003.

WOLFGANG SCHMID, *Dürer als Unternehmer: Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*, Trier 2003.

LARRY SILVER, *German Renaissance portrait multiples in print and medals*, in «World & Image», XIX, 2003, pp. 6-21.

KLAUS ALBRECHT VON SCHRÖDER, MARIA LUISE STERNATH [a cura di], *Albrecht Dürer*, catalogo della mostra, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 5 settembre-30 novembre 2003, Ostfildern 2003.

CLAUDIA WIENER, *Hochmittelalterliches Marienlob? Benedictus Chelidonius' Elegien in ihrem Verhältnis zu Baptista Mantuanus' Parthenice mariana und Dürers Marienleben*, in BEATE CZAPLA, RALF GEORG CZAPLA, ROBERT SEIDEL [a cura di], *Lateinische Lyrik der Frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktionen zwischen Renaissance und Aufklärung*, Tübingen 2003, pp. 98-131.

2004

BERNARD AIKEMA, *Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta*, in SYLVIA FERINO-PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÈ [a cura di], *Giorgione Mythos und Enigma*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 23 marzo-11 luglio 2004, Milano, 2004, pp. 85-103.

ARWED ARNULF, *Dürers Buchprojecte von 1511: Andachtsbüchers für Humanisten*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXXI, 2004, pp. 145-174.

ANNE-MARIE BONNET, *Die andere Venus: Bilder der Liebesgöttin von Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach und Albrecht Altdorfer*, in ANNE-MARIE BONNET, BARBARA SCHELLEWALD, *Frauen in der Frühen Neuzeit: Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln 2004, pp. 109-130.

MAGDALENA BUSHART, *Sehen und Erkennen, Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München 2004.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO [a cura di], *Giorgione a Montagnana*, atti del convegno di studi, "Studi montagnanesi, 1", Padova 2004.

CRISTINA DONDI, *Printers and guilds in fifteenth-century Venice*, in «La Bibliofilia», 106, 2004 (2005), 3, pp. 229-265.

GIOVANNI MARIA FARA, *Per un ritratto dell'artista straniero: biografie letterarie e dipinti di Albrecht Dürer nell'Italia fra Rinascimento e Barocco*, in ROBERTO GUERRINI [a cura di], *Ritratto e biografia: arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, Sarzana 2004, pp. 279-306.

SYLVIA FERINO-PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÈ [a cura di], *Giorgione Mythos und Enigma*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 23 marzo-11 luglio 2004, Milano 2004.

SUSAN FOISTER [a cura di], *Dürer and the Virgin in the Garden*, catalogo della mostra, Londra, National Gallery, 24 marzo-20 giugno 2004, London 2004.

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA, ANTONI ZIEMBA [a cura di], *Transalpinum: from Giorgione and Dürer to Titian and Rubens, Painting from the collections of the Kunsthistorisches Museum in Vienna*, catalogo della mostra, Varsavia, Muzeum Narodowe, 2004-2005, Olszanica 2004.

DAVID HOTCHKISS PRICE, *Albrecht Dürer's Renaissance: humanism, reformation, and the art of faith*, Ann Arbor 2004 [2ªed.].

PETER HUMFREY, *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, Cambridge 2004.

HARALD JURKOVIC, *Das Bildnid mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, in «Belvedere», X, 2004, 1, pp. 4-23, 80-87.

STEPHAN KEMPERDICK, *Martin Schongauer eine Monographie*, Petersberg 2004.

JAKOB KLEMENČIČ, *La ricezione delle stampe di Martin Schongauer nella cerchia di Ercole de' Roberti*, in «Zbornik za umetnostno zgodovino», 40, 2004, pp. 100-113.

ULRICH KUDER, DIRK LUCKOW [a cura di], *Des Menschen Gemüt ist wandelbar. Druckgrafik der Dürer-Zeit*, catalogo della mostra, Kiel, Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, 2 maggio-27 giugno 2004, Kiel 2004.

VALENTINA MADERNA, CRISTINA QUATTRINI, MARCO TANZI [a cura di], *Girovaghi, eccentrici, ponentini: Francesco Casella, Cremona 1517*, "Brera mai vista", catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, ottobre 2004-gennaio 2005, Milano 2004.

ADRIANO MARIUZ, *Il paesaggio veneto del Cinquecento*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di LUDOVICA TREZZANI, Milano 2004, pp. 145-153 [ripubblicato in *Tiziano. La Fuga in Egitto e la pittura di paesaggio* a cura di IRINA ARTEMIEVA, GIUSEPPE PAVANELLO, Venezia 2012, pp. 25-39 *q.v.*].

MARC P. MCDONALD, *The print collection of Ferdinand Columbus (1488-1539) a Renaissance collector in Seville*, 2 voll. 1 CD-ROM, London 2004.

GIUDITTA MOLY FEO, *L' arte e la natura: osservazioni in margine all'"Excursus teorico" nei "Vier Bücher von menschlicher Proportion" di Albrecht Dürer*, in «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», LV, 2004, pp. 189-212.

KEITH MOXEY, *Impossible distance: past and present in the study of Dürer and Grünewald*, in «Art Bulletin», LXXXVI, 2004, 4, pp. 730-763.

THOMAS NOLL, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit, religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München 2004.

LISA PON, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: copying and the Italian Renaissance print*, New Haven 2004.

JOHN POPE-HENNESSY, *Tiziano*, schede e apparati di STEFANO ZUFFI, "I maestrim 21", Milano 2004.

DAGMAR PREISING, ULRIKE VILLWOCK [a cura di], *Albrecht Dürer: Apelles des Schwarz-Weiss*, catalogo della mostra, Aquisgrana, Suermondt-Ludwig-Museum, 20 novembre 2004-23 gennaio 2005, Aachen 2004.

LIONELLO PUPPI, *Su Tiziano*, Milano 2004.

BRIAN RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del* Rinascimento, Milano 2004 [ed. italiana; ed. originale: *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge 1999 *q.v.*]

JÖRG ROBERT, *Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils: Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträt*, in FRANK BÜTTNER, GABRIELE WIMBÖCK [a cura di], *Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes*, "Pluralisierung & Autorität, 4", Münster, 2004, pp. 205-226.

JACO RUTGERS, *Prints and printmaking in Venice in the age of Titian*, in «Venezia Cinquecento», XIII, 2003 (2004), 26, pp. 211-218.

THOMAS SCHAUERTE, *Albrecht Dürer and his legacy: the graphik work of a Renaissance artist*, in «Kunstchronik », LVII, 2004, 4, pp. 169-175.

ANNA SCHERBAUM, *Albrecht Dürers Marienleben Form-Gehalt-Funktion und sozialhistorisches Ort*, mit einem Beitrag von Claudia Wiener, Wiesbaden 2004.

LOTHAR SCHMITT, *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*, Weimar, 2004.

KARL SCHÜTZ, *Dürer in Venedig: einige Anmerkungen zum Verhältnis von deutscher und venezianischer Malerei um 1505*, in SYLVIA FERINO-PAGDEN, GIOVANNA NEPI SCIRÈ [a cura di], *Giorgione: Myth*

and Enigma, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 23 marzo-11 luglio 2004, Milano 2004, pp. 105-109.

MARTA SMOLIŃSKA-BYCZUK, *Albrecht Dürers Landschaftsaquarelle: erste selbständige farbige Landschaftsdarstellungen in der abendländischen Kunst?*, in SEBASTIAN DUDZIK, TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI [a cura di], *Pejzaż narodziny gatunku 1400 - 1600: materiały sesji naukowej, 23 - 24 X 2003*, Toruń 2004, pp. 93-111.

ANNA MARIA SPIAZZI, GIOVANNA GALASSO [a cura di], *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra, Belluno, Palazzo della Crepadona, 30 ottobre 2004-22 febbraio 2005, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

JEROEN STUMPEL, *The foul fowler found out: on a key motif in Dürer's "Four witches"*, in «Simiolus», XXX, 2004, pp. 143-160.

FRANCO TOMATIS, GIANNI ZUNINO [a cura di], *Dürer e i grandi incisori del '400 e del '500: Mantegna, Schongauer, Cranach, Altdorfer, van Leyden, Beham*, catalogo della mostra, Carmagnola, Museo Tipografico Rondani, 17-25 aprile 2004, Carmagnola 2004.

GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER [a cura di], *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004.

GASTONE VIO, *Le scuole piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'Archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Colla, Costabissara (VI) 2004.

CHRISTOPHER L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden-Boston 2004.

2004-2005

CHIARA PALAZZO, *I Diarii di Girolamo Priuli: contraddizioni di una cronaca privata*, tesi di laurea triennale, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore Giuseppe Del Torre, a.a. 2004-2005.

2005

BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER, MAX SEIDEL [a cura di], *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, "Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut, 10", Venezia 2005

FERDY HERMES BARBON, *I segni dei mercanti a Venezia nel Fondaco dei tedeschi*, Cornuda 2005.

TILL-HOGERT BORCHERT [a cura di], *Memling's Portraits*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 15 febbraio-15 maggio 2005, Bruges, Groeningenmuseum, 7 giugno-4settembre 2005, New York, Frick Collection, 6 ottobre-31 dicembre 2005, London 2005.

WILSON BRONWEN, *The World in Venice: print, the city and early modern identity*, Toronto 2005.

ANDREA BUBENIK, *The art of Albrecht Dürer in the context of the court of Rudolf II*, in «Studia Rudolphina», V, 2005, pp. 17-27.

FRANCESCA CORTESI BOSCO, *L'avventura della ricerca: per la data della pala di Castelfranco di Giorgione*, in «La Rivista di Bergamo», XLII, 2005, pp. 54-57.

EILEEN ELIZABETH COSTELLO, *Knot(s) made by human hands: copying, invention, and intellect in the work of Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer*, in «Athanor», XXIII, 2005, pp. 25-33.

KATHERINE CRAWFORD LUBER, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge 2005.

NORBERTO GRAMACCINI, *Dürer und das Bilderbuch*, in MICHAEL STOLZ [a cura di] *Buchkultur im Mittelalter: Schrift - Bild – Kommunikation*, Berlin, 2005, pp. 263-273.

ENRICO GUIDONI, *Savoldo con Giorgione e Dürer nell'"Autoritratto" di Vienna*, in «Studi giorgioneschi», VIII, 2005, pp. 71-74.

PETER HUMFREY, *Carpaccio*, London 2005.

ROSELLA LAUBER, *"Opera perfettissima" Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno"*, in BERNARD AIKEMA, ROSELLA LAUBER, MAX SEIDEL [a cura di], *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, "Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut, 10", Venezia 2005, pp. 77-116.

MAX LEHERS, *Martin Schongauer the complete engravings. A catalogue raisonné*, San Francisco 2005.

STEPHANIE LEITCH, *"Better than the prodigies": the prints of Hans Burgkmair, Jörg Breu, and the marvels of the New World*, Chicago 2005.

JOSÉ MANUEL MATILLA [a cura di], *Durero, Obras maestras de la Albertina*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacioanl del Prado, 8 marzo-29 maggio 2005, Madrid 2005.

MARC P. MCDONALD, *Ferdinand Columbus Renaissance collector (1488 - 1539)*, London 2005.

DIETER MERTENS, *Laudes Germaniae in Bologna und Wittenberg: zu Christoph Scheurls "Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae" 1506 und 1508*, in Fabio Forner [a cura di], Margarita amicorum: studi di cultura europea per Agostino Sottili, Milano 2005, II, pp. 717-731.

GERMANO MULAZZANI, *Raffaello e Venezia: Giovanni Bellini, Dürer e Bosch*, in GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO [a cura], *Giulio II: papa, politico, mecenate*, atti del convegno, Savona, Fortezza del Priamar, Sala della Sibilla, 25-27 marzo 2004, Genova 2005, pp. 141-144.

PETER PARSHALL, REINER STOCH [a cura di], *Origins of european printmaking, fifteenth-century woodcuts and their public*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 4 settembre-27 novembre 2005, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 14 dicembre 2005-19 marzo 2006, Washington 2005.

CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *"Una sacra conversazione in famiglia" zum Bildnis des Dogen Leonardo Loredan in der Berliner Gemäldegalerie*, in MARTIN GAIER, BERND NICOLAI, TRISTAN WEDDIGEN TRIER [a cura di], *Der unbestechliche Blick Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Trier 2005, pp. 283-291.

MARIA WALCHER CASOTTI, *Un episodio controverso del soggiorno di Durer a Venezia: il viaggio a Bologna*, in «Arte Veneta», LXI, 2005, pp. 187-198.

CAROLIN WIRTZ, *Mercator in fontico nostro, mercanti tedeschi fra la Germania e il Fondaco dei tedeschi a Venezia*, in SUSANNE WINTER [a cura di], *Presenze tedesche a Venezia*, Centro tedesco di Studi Veneziani, Roma 2005, pp. 1-48.

REBECCA ZORACH, ELIZABETH RODINI [a cura di], *Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, Chicago 2005.

2006

DAVIDE BANZATO, ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, ANNA MARIA SPIAZZI [a cura di], *Mantegna e Padova 1445-1460*, catalogo della mostra, Padova, Musei Civici Eremitani, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007, Milano 2006.

DAVID ALAN BROWN, SYLVIA FERINO-PAGDEN [a cura di], *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogo della mostra, Londra, National Gallery, 18 giugno-17 settembre 2996, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre-7 gennaio 2007, Milano 2006.

DONATELLA CALABI, *Le aree mercantile, i fondaci, le botteghe, i magazzini*, in DONATELLA CALABI [a cura di], *Venezia in Fumo. I grandi incendi della città*, Bergamo 2006, pp, 101-140.

FRANCESCA CAPPELLETTI [a cura di], *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, atti del convegno, Ferrara, Castello Estense, 22 - 23 ottobre 2004, Firenze 2006.

ROBERTA D'ADDA, ELENA LUCCHESI RAGNI, MAURIZIO MONDINI [a cura di], *Albrecht Dürer. Incisioni della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 19 ottobre 2005-26 marzo 2006, Cinisello Balsamo 2006.

SUSAN DACKERMAN, *Dürer's etchings: printed drawings?*, in MICHAEL COLE [a cura di], *The early modern painter-etcher*, catalogo della mostra, Philadelphia, Arthur Ross Gallery, 14 aprile-11 giugno 2006, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 1 luglio-19 agosto 2006, Northampton, Museum of Art, 29 settembre-28 ottobre 2006, University park 2006, pp. 36-51.

NEIL DE MARCHI, LOUISA C. MATTHEW, *I dipinti*, in FRANCO FRANCESCHI, RICHARD A. GOLDTHWAITE, REINHOLD C. MUELLER [a cura di], *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, II: *Umanesimo ed educazione*, Treviso, 2006, pp. 247-282.

SIMONE FERRARI, *Jacopo de' Barbari, un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano 2006.

ANJA GREBE, *Albrecht Dürer: Künstler, Werk und Zeit*, Darmstadt 2006.

BERTHOLD HINZ, *Albrecht Dürer: Adam & Eva - Mann und Weib*, in IRIS LAUTERBACH, MARGARET STUFFMANN [a cura di], *Aspekte deutscher Zeichenkunst*, München 2006, pp. 39-50.

OLGA KOTKOVÁ [a cura di], *Albrecht Dürer: the feast of the Rose Garlands, 1506 – 2006*, catalogo della mostra, Praga, Valdštejnska Jízdárna Praha, 21 giugno-1 ottobre 2006, Prague 2006.

HERBERT LIEDEL, *Auf den Spuren von Albrecht Dürer nach Italien: eine fotografische Entdeckungsreise*, Veitshöchheim 2006.

ELENA LUCCHESI RAGNI, MAURIZIO MONDINI [a cura di], *Albrecht Dürer: incisioni della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 19 ottobre 2005-26 marzo 2006, Cinisello Balsamo (Milano) 2006.

ANDREW JOHN MARTIN(A), *Die Kopie nach Dürers Rosenkranzfest aus dem Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa*, in «Studia Rudolphina», VI, 2006, pp. 64-67.

ANDREW JOHN MARTIN(B), *Dürers Rosenkranzfest und eine Fuggergrablege mit einem Gemälde von Battista Franco in San Bartolomeo di Rialto: zu den verwirrenden Angabe in Francesco Sansovinos Venetia Città Nobilissima et singolare (1581)*, in «Studia Rudolphina», VI, 2006, pp. 59-63.

CHRISTIANE NEERFELD, *"Historia per forma di diaria". La cronachistica veneziana contemporanea a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento*, "Istituto Veneto di Scienze, Lettere e arti, Venezia, 114", Venezia 2006.

GIOVANNI REALE, *I misteri di Grünewald e dell'altare di Isenheim : una interpretazione storico-ermeneutica*, Milano 2006.

BRIAN RICHARDSON, *La Stampa*, in FRANCO FRANCESCHI, RICHARD A. GOLDTHWAITE, REINHOLD C. MUELLER [a cura di], *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, II: *Umanesimo ed educazione*, Treviso 2006, pp. 139-155.

MARGIT STADLOBER, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Böhlau 2006.

PIERRE VAISSE, *Reître ou chevalier? Dürer et l'idéologie allemande*, Paris 2006.

ASHLEY WEST, *Hans Burgkmair the Elder (1473 - 1531) and the visualization of knowledge*, Philadelphia 2006.

CAROLIN WIRTZ, *Köln und Venedig. Wirtschaftliche und Kulturelle Bezihungen im 15. und 16. Jahrhundert*, Köln 2006.

NORBERT WOLF, *Albrecht Dürer 1471-1528. The Genius of the German Renaissance*, Cologne 2006.

DIETER WUTTKE [a cur di], *Erwin Panofsky: Korrespondenz 1950 bis 1956*, Band III, Wiesbaden 2006.

2006-2007

DONATELLA CALABI, STEPHEN TURK CHRISTENSEN [a cura di], *Cultural Exchange in Early Modern Italy*, 4 voll., Cambridge 2006-2007.

2007

CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Riflessioni fiorentine su Albrecht Dürer*, in «Arte Documento», XXIII, 2007, pp. 68-71.

BERNARD AIKEMA(A), *Dürer in Italy: Rome*, in «The Burlington Magazine», CXLIX, 2007, pp. 648-649.

BERNARD AIKEMA(B), *Recensione a "Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance" by Katherine Crawford Luber*, in «The Burlington Magazine», CXLIX, 2007, pp. 268-269.

MARIA GIULIA AURIGEMMA, *In margine al tema "Dürer e l'Italia"*, in «Arte Documento», XXIII, 2007, pp. 72-79.

GIULIA BARTRUM, *Dürer*, The Bristish Museum Press, London 2007.

PAOLO BELLINI, *La fortuna di Dürer in Italia*, in «Grafica d'Arte», XVIII, 2007, 71, pp. 42-43.

BODO BRINKMANN [a cura di], *Cranach der Ältere*, catalogo della mostra, Francoforte sul Meno, Städel Museum, 23 novembre 2007-17 febbraio 2008, Londra, Royal Academy of Art, 8 marzo-8 giugno 2008, Ostfildern 2007.

MICHAEL BRUNNER, *Dürer, Van Dyck, Warhol, Das Inszenierte Porträt seit 1300*, catalogo della mostra, Überlingen, Städtische Galerie Fauler Pelz Überlingen, 3 giugno-22 ottobre 2007, Petersburg 2007.

ANDREA S. BUBENIK, *The reception of Albrecht Dürer in Central Europe, 1528-1700 : aspects of art, science and collecting*, Kingstone 2007.

GIOVANNI CACIOPPO, *Dürer, il saturnino alla ricerca dell'opus*, in «Pittura Antica», III, 2007, 14 pp. 54-63.

CAROLINE CAMPBELL [a cura di], *Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve*, catalogo della mostra, Londra, Courtlaud Institute of Art Gallery, Somerset House, 21 giuno-23 settembre 2007, London 2007.

CLARA CASTALDO, *Albrecht Dürer comunicatore europeo*, in «Grafica d'Arte», XVIII, 2007, 71, p. 44.

FERNANDO CHECA [a cura di], *Durero y Cranach: arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 9 ottobre 2007-6 gennaio 2008, Madrid 2007.

ROBERTA D'ADDA, ELENA LUCCHESI RAGNI, MAURIZIO MONDINI [a cura di], *La grande fortuna: riflessi, copie e traduzioni da Dürer nelle incisioni della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 25 ottobre 2006-28 gennaio 2007, Brescia 2007.

SARA FABBRI, *La pittura fiorentina e Albrecht Dürer tra Controriforma e Barocco*, in «Commenatari d'Arte», XIII, 2007, 36/37, pp. 45-56.

GIOVANNI MARIA FARA(A), *Lettere da Venezia*, Milano 2007.

GIOVANNI MARIA FARA(B), *Albrecht Dürer. Originali, copie e derivazioni*, Gabinetto Disegni e Stampe di Firenze, Firenze 2007.

ELENA FILIPPI(A), *L' autoritratto di Dürer del 1500: vertigine della coincidentia oppositorum*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinenti», XIX, 2007, pp. 11-35.

ELENA FILIPPI(B), *Al centro del chiasmo: Dürer glosse alla edizione italiana di Wölfflin (1931)*, in «Annali dell'Università di Ferrara», IV, 2007, pp. 263-300.

ALDO GALLI, CHIARA PICCININI, MASSIMILIANO ROSSI [a cura di], *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, Isitituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, 7-8 novembre 2002, Firenze 2007.

SIBYLLE GLUCH, *The craft's use of geometry in 16th c. Germany, a means of social advancement?*, in «Anistoriton», X, 2007, pp. 1-16.

JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA, *"Apeless Vagabundus" los viajes de Alberto Durero, del aprendizaje a la rivalidad*, in FERNANDO CHECA [a cura di], *Durero y Cranach: arte y humanismo en la Alemania del Renacimiento*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 9 ottobre 2007-6 gennaio 2008, Madrid 2007, pp. 97-115.

ANJA GREBE, *Albrecht Dürer als Buchkünstler*, in «Imprimatur», XX, 2007, pp. 39-70.

G. ULRICH GROSSMANN, *Albrecht Dürer in Innsbruck. Zur Datierung der ersten italienischen Reise*, in G. ULRICH GROSSMANN, FRANZ SONNENBERGER [a cura di], *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007, pp. 227-240.

G. ULRICH GROßMANN, FRANZ SONNENBERGER [a cura di], *Das Dürer-Haus: neue Ergebnisse der Forschung*, atti del convegno, Norimberga, Germanischen Nationalmuseums, 19-20 maggio 2006, Nürnberg 2007.

SEBASTIANO GUERRERA [a cura di], *Officina Dürer*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Diocesano Chiostro di Sant'Apollonia, 16 dicembre 2006-30 giugno 2007, Milano 2006.

ILSE HAMMERSCHMIED, *Albrecht Dürers kusnttheoretischen Schriften*, Wien 2007 [2ªed.; 1ªed.: Egelsbach 1997].

ULRIKE HEINRICHS, *Martin Schongauer Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, München 2007.

KRISTINA HERMANN FIORE(A), *Da nord a sud e ritorno: Dürer a Roma*, in «Art e Dossier», XXII, 2007, 231, pp. 34-41.

KRISTINA HERMANN FIORE(B) [a cura di], *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007, Milano 2007.

KRISTINA HERMANN FIORE(C), *Gli acquerelli di paesaggio di Dürer, prime "vedute" nell'arte europea*, in ID. [a cura di], *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007, Milano, 2007, pp. 191-192.

GUNNAR HEYDENREICH, *Lucas Cranach the Elder: painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007.

PETER HUMFREY, *Titian. The complete paintings*, Ghent 2007 [ed. italiana: *Tiziano*, New York-London 2007].

MARIO INFELISE, *La circolazione dell'informazione commerciale*, in FRANCO FRANCESCHI, RICHARD

A. GOLDTHWAITE, REINHOLD C. MUELLER, [a cura di], *Il Rinascimento italiano e l'Europa, IV: Commercio e cultura mercantile*, Treviso 2007, pp. 499-522.

CAROLIN KRAFT, *Dürer und die Kunst des 17. Jahrhunderts: Facetten künstlerischer Rezeption*, Hamburg 2007.

JESSICA MACK-ANDRICK [a cura di], *Grünewald und seine Zeit*, catalogo della mostra, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 8 dicembre 2007-2 marzo 2008, Karlsruhe 2007.

PIETRO C. MARANI, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, in KRITINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007, Milano 2007, pp. 51-61.

PIETRO C. MARANI, MARIA TERESA FIORIO [a cura di], *Leonardo, dagli studi di proporzione al trattato della pittura*, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 7 dicembre 2007-2 marzo 2008, Milano 2007.

BARBARA MARX, *Wandering Objects, migrating artists: the appropriation of Italian Renaissance art by German courts in the Sixteenth Century*, in DONATELLA CALABI, STEPHEN TURK CHRISTENSEN [a cura di], *Cultural Exchange in Early Modern Italy*, 4 voll., Cambridge 2006-2007, II: *Cities and cultural exchange in Europe, 1400* – 1700, Cambridge 2007, pp. 178-226.

MATTHIAS MENDE, *Norimberga, Dürer, Roma*, in KRITINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007, Milano 2007, pp. 23-31.

GIUDITTA MOLY FEO, *Il piacere di apprendere: garzoni di bottega e progresso dell'arte secondo Albrecht Dürer*, in «Schifanoia», XXVIII-XXIX, 2007, pp. 41-48.

ANTONIO PAOLUCCI, *Cultura germanica e Rinascimento italiano nell'opera di Albrecht Dürer*, in «Arte Documento», XXIII, 2007, pp. 56-59.

RODOLFO PAPA, *Devozioni a confronto. L'"Adorazione dei Magi" di Leonardo e Dürer*, in «Art e Dossier», XXII, 2007, 239, pp. 38-45.

MARCELLO PEZZA, *Albrecht Dürer e la teoria delle proporzioni dei corpi umani: in appendice l'edizione del 1591*, Roma, 2007.

MARINELLA PIGOZZI, *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento, tra teoria e prassi*, Bologna 2007.

RAINER SCHOCH, *Specchio di due mondi: Dürer in Italia*, in GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie e derivazioni*, Gabinetto Disegni e Stampe di Firenze, Firenze 2007, pp. XII-XV.

MARTIN SONNABEND [a cura di], *Albrecht Dürer: die Druckgraphiken im Städel-Museum*, catalogo della mostra, Bilbao, Guggenheim-Museum, 26 giugno-9 settembre 2007, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 27 settembre 2007- 6 gennaio 2008, Köln 2007.

ALEJANDRO VERGARA [a cura di], *Patinir. Essays and critical catalogue, published to coincide with the Exhibition "Joachim Patinir and the Invention of Landscape"*, Madrid, Museo del Prado, 3 luglio-7 ottobre 2007, Madrid 2007.

--- *Albrecht Dürer (1471-1528) Woodcuts and Engravings. The Dürer Collection of the Foundation of Lower Saxony and the Konrad Liebmann Foundation, Germany*, Hololulu 2007.

--- *Genius of the German Renaissance: a collection of prints by Albrecht Dürer*, asta Christie's 4 dicembre 2007.

--- *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al trattato della pittura*, catalogo della mostra, Milano, 7 dicembre 2007-2 marzo 2008, Milano 2007.

2008

AKIRA AKIYAMA, *Boasting lines and speed. Dürer's demonstration of his virtuosity in "Jesus among the Doctors"*, in MARZIA FAIETTI [a cura di], *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venezia 2008, pp. 111-120.

ALESSIA ALBERTI, *Sulla Melancolia di Dürer*, in «Grafica d'Arte», XIX, 2008, pp. 75, 42.

JANE A. BERNSTEIN, *Print Culture and Music in Sixteenth Century Venice*, Oxford 2008.

CLAUDIA BLÜMLE, *Der allgegenwärtige Blick des Richters : juridische Evidenz bei Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä.*, in GOTTFRIED BOEHM, *Movens Bild: zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, pp. 409-430.

JEFFREY CHIPPS SMITH, *La configuración de Alberto Durero a través de la historia del arte de Wölfflin a Panofsky*, in MARIA DEL MAR BOROBIA GUERRERO [a cura di], *El siglo de Durero: problemas historiográficos*, Atti del Convegno di Studi, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 16-17 novembre 2007, "Actas del Museo Thyssen-Bornemisza, 8", Madrid 2008, pp. 83-108.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Colori d'amore parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008.

MARIA DEL MAR BOROBIA GUERRERO [a cura di], *El siglo de Durero: problemas historiográficos*, Atti del Convegno di Studi, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 16-17 novembre 2007, "Actas del Museo Thyssen-Bornemisza, 8", Madrid 2008.

ANDREA EMILIANI, DANIELA SCAGLIETTI KELESCIAN [a cura di], *Amico Aspertini, 1474-1552: un artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008-11 gennaio 2009, Milano 2008.

THOMAS ESER, *Dürer und das Buch. Facetten einer Beziehung*, in THOMAS ESER, ANJA GREBE [a cura di], *Heilige und Hasen: Bücherschätze der Dürerzeit*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 10 luglio-12 ottobre 2008, Nürnberg 2008, pp. 30-43.

THOMAS ESER, ANJA GREBE [a cura di], *Heilige und Hasen: Bücherschätze der Dürerzeit*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 10 luglio-12 ottobre 2008, Nürnberg 2008.

MIGUEL FALOMIR [a cura di], *El Retrato del Renacimiento*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 3 giugno-7 settembre 2008, Londra, National Gallery, 15 ottobre 2008-18 gennaio 2009, London 2008.

GIOVANNI MARIA FARA(A), *Disegnare Dürer nell'età della Controriforma e del Barocco. Note sulla ricezione italiana dei cicli a carattere biografico-narrativo*, in MARILENA CACIORGNA, LUIGINA D'ANSELMO, MARCELLA MARONGIU [a cura di], *Biografia dipinta e ritratto dal barocco al neoclassicismo*, atti del convegno, Siena, Sala San Galgano, Complesso Museale Santa Maria della Scala, Monteriggioni (Siena) 2008, pp. 109-115.

GIOVANNI MARIA FARA(B), *Institutiones geometricae / Albrecht Dürer. I geometrici elementi di Alberto Durero / Cosimo Bartoli*, ed., saggio introd. e note di Giovanni Maria Fara, Torino 2008.

GIOVANNI MARIA FARA(C), *La geometria di Albrecht Dürer, consuetudini dell'arte, ragioni della scienza*, in MARZIA FAIETTI, GERHARD WOLF [a cura di], *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venezia 2008, pp. 47-71.

SYLVIA FERINO-PAGDEN [a cura di], *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008.

RICHARD S. FIELD, *The woodcuts and woodblocks of Albrecht Dürer : inspiration, standardization, and reformation of an art*, in DANIEL DE SIMONE [a cura di], *Seven perspectives on the woodcut: presentations from "A heavenly craft" symposium and exhibition*, catalogo della mostra, Washington, Library of Congress, 4 febbraio-9 luglio 2005, Washington 2008, pp. 11-39.

ELENA FILIPPI, *"Halt mass": "attieniti alla misura"! Dürer e la proporzione nelle cose: la regola, i precetti, l'orizzonte umanistico della "Unterweisung der Messung", una esemplificazione da manuale*, in « Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», LIX, 2008, pp. 39-61.

ANNY-CLAIRE HAUS [a cura di], *Dürer, Baldung Grien, Cranach l'Ancien : collection du Cabinet des Estampes et des Dessins*, catalogo della mostra, Strasburgo, Galerie Robert Heitz, 13 dicembre 2007-9 marzo 2008, Strasbourg 2008.

KRISTINA HERMANN FIORE, *"Jesùs entre los doctores", obra de Alberto Durero de 1506 y su importancia en la pintura romana del siglo XVII*, in MARIA DEL MAR BOROBIA GUERRERO [a cura di], *El siglo de Durero: problemas historiográficos*, Atti del Convegno di Studi, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 16-17 novembre 2007, "Actas del Museo Thyssen-Bornemisza, 8", Madrid 2008, pp. 133-159.

MAURO LUCCO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008-11 gennaio 2009, Cinisello Balsamo 2008.

PETRA MARX, *Italien Teil 1: Albrecht Dürer in Venedig*, in HERMANN ARNHOLD [a cura di], *Orte der Sehnsucht: mit Künstlern auf Reisen*, catalogo della mostra, Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 28 settembre 2008-11 gennaio 2009, Regensburg 2008, pp. 68-75.

ANGELO MAZZA, *Compagni di strada o di crocevia, pittori "vaganti" e "stravaganti" dell'anticlassicismo padano*, in ANDREA EMILIANI, DANIELA SCAGLIETTI KELESCIAN [a cura di], *Amico Aspertini, 1474-1552: un artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008-11 gennaio 2009, Milano 2008, pp. 69-75.

ALESSANDRO NOVA, *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in SYLVIA FERINO-PAGDEN [a cura di], *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, pp. 71-104.

SIMON P. OAKES, *The attribution and sitter of the Munich Portrait of a Young Man in a Fur Coat*, in «Renaissance Studies», XXII, 2008, 2, pp. 143-153.

GIOVANNI PUGLIESE CARRATELLI, *Pacioli, Guidobaldo e un poliedro*, in CHRYSSA MALTEZOU, PETER SCHREINER, MARGHERITA LOSACCO [a cura di], *Filanagnostes. Studi in onore di Marino Zorzi*, "Bibliothēkē tu Elleniku Institutu Byzantinōn kai Metabyzantinōn Spudōn Benetias, 27", Venezia 2008, pp. 348-363.

MICHAEL ROTH [a cura di], *Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde*, catalogo della mostra, Berlino, Kupferstichkabinett, 13 marzo-1 giugno 2008, Ostfildern 2008.

LARRY SILVER, *Marketing Maximilian. The Visula Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton and Oxford 2008.

LARRY SILVER, ELISABETH WYCKOFF [a cura di], *Grand scale: monumental prints in the age of Dürer and Titian*, catalogo della mostra, Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, 19 marzo-8 giugno 2008, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 31 gennaio-24 aprile 2009, New Haven 2008.

JÜRGEN SCHULZ, *Rivisitando la grande veduta peospettica di Jacopo de' Barbari*, in MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, AUGUSTO GENTILI [a cura di], *L'attenzione e la critica*, Padova 2008, pp. 85-95.

CLAUDIO STRINATI [a cura di], *Sebastiano del Piombo 1485–1547*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 febbraio-18 maggio 2008, Berlino, Gemäldegalerie, 28 giugno-28 settembre 2008, Milano 2008.

LUIGI TOCCACIELI, *Melencolia I di Albrecht Dürer: un modo di leggere un'opera d'arte incisoria*, Cinisello Balsamo, 2008.

CHRITINE VOGT, *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471-1528). Zum Phänomen der graohischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen*, Berlin 2008.

ROBERT ALEXANDER WEALE, *Spatial vision anomalies in Renaissance art: Raphael, Giorgione, Dürer*, in BAINGIO PINNA [a cura di], *Art and Perception, towards a visual science of art*, "Spatial vision perspectives,2", 2 voll., Leiden 2008, II, pp. 195-209.

--- *Les grands maîtres de la Renaissance allemande de Dürer à Holbein*, "Dossier de l'Art, 148", Dijon, 2008.

2008-2011

CHIARA PALAZZO, *Nuove d'Europa e di Levante. Il network veneziano dell'informazione agli inizi dell'Età Moderna (1490-1520)*, tesi di dottorato, Ca' Foscari, relatore Mario Infelise, a.a., 2008-2011.

2009

GÖTZ ADRIANI [a cura di], *Die Künstler der Kaiser: von Dürer bis Tizian, von Rubens bis Velázquez*, catalogo della mostra, Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 20 febbraio-14 giugno 2009, Köhl 2009.

CORRADO BALISTRERI TRINCANATO, *Venezia città mirabile. Guida alla veduta prospettica di Jacopo de' Barbari*, Cierre 2009.

EVELINA BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe di cinque secoli*, 4 voll., Pisa 2009.

GORDON CAMPBELL, *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance art*, 3 voll., Oxford 2009.

JEFFREY CHIPPS SMITH, *Albrecht Dürer and Eastern Europe*, in «Ars», XLII, 2009, 1, pp. 5-22.

JANE COLBOURNE, *Printed on paper: the techniques, history, and conservation of printed media*, Newcastle upon Tyne 2009.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano 2009.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI [a cura di], *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010, Milano 2009.

GIOVANNI MARIA FARA(A), *La fortuna di Albrecht Dürer nell'arte fiorentina del XVI secolo*, in BENEDETTO VETERE [a cura di], *Metodo della ricerca e ricerca del metodo: storia, arte, musica a confronto*, Galatina 2009, pp. 185-201.

GIOVANNI MARIA FARA(B), *La ricezione italiana della 'Unterweisung der Messung' di Albrecht Dürer fra XVI e XVII secolo*, in G. ULRICH GROßMANN[a cura di], *Buchmalerei der Dürerzeit: Dürer und die Mathematik; Neues aus der Dürerforschung*, Nürnberg 2009, pp. 139-156.

ANTONIO FOSCARI, *"Germanicis Dicatum". Il Fondaco dei Tedeschi, dopo cinque secoli*, in «Ateneo Veneto», VII, 2008 (2009), 2, pp. 7-17.

G. ULRICH GROßMANN[a cura di], *Buchmalerei der Dürerzeit: Dürer und die Mathematik; Neues aus der Dürerforschung*, Nürnberg 2009.

MURIEL HEWAK, *Albrecht Dürer: Journal de voyage aux Pays-Bas, 1520-1521*, Paris 2009.

KAYO HIRAKAWA, *The pictorialization of Dürer's drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth centuries*, Bern 2009.

GRAŻYNA JURKOWLANIEC, *Faith, paragone and commemoration in Dürer's 'Christomorphic' self-portrait of 1500*, in OLGA ZORZI PUGLIESE, ETHAN MATT KAVALER[a cura di], *Faith and fantasy in the Renaissance: texts, images and religious practices*, Toronto 2009, pp. 209-228.

MSNFRED KRÜGER, *Albrecht Dürer: Mystik, Selbsterkenntnis, Christussuche*, Stuttgart 2009.

ANDREAS KÜHNE, *Die Kunst in der Natur. Albrecht Dürer als Autor mathematischer und kunsttheoretischer Schriften*, in MAMOUN FANSA [a cura di], *Ex Oriente Lux? Wege zur neuzeitlichen Wissenschaft*, catalogo della mostra, Oldenburg, Augusteum, 25 ottobre 2009-24 gennaio 2010, Oldenburg 2009, pp. 91-105.

PETER KUNZ, *Nürnberg und Venedig, Gegenseitige Einflüsse und Parallelismen in zwei europäischen Adelsrepubliken*, Verlag 2009.

STEPHANIE LEITCH, *Burgkmair's 'Peoples of Africa and India' (1508) and the origins of ethnography in print*, in «The Art Bulletin», XCI, 2009, pp. 134-155.

ISOLDE LÜBBEKE, *Fünf Tage fünf Monate. Dürers Zeitangaben auf dem Rosenkranzbild und Christus unter den Schriftgelehrten*, in MARIA DE PEVERELLI, MARCO GRASSI, HANS-CHRISTOPH VON IMHOFF [a cura di], *Emil Bosshard paintings conservator (1945-2006). Essays by friends and colleagues*, Firenze 2009, pp. 123-131.

ANTONIO MAZZOTTA, *Andrea Previtali*, "Pittori bergamaschi, 17", Bergamo 2009.

LORETTA MOZZONI [a cura di], *Lorenzo Lotto e le Marche, per una geografia dell'anima*, atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-20 aprile, Firenze 2009.

SIMON P. OAKES, *"Hieronymo Thodesco" and the Fondaco dei Tedeschi. A reppraisal of documents and sources relating to a German architect in early sixteenth century Venice*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXXII, 2009, pp. 479-496.

WALTER PAZZAIA, *Dürer, Baldung Grien e Cranach*, in «Grafica d'Arte», XX, 2009, pp. 78, 42.

MICHAEL PHILIPP [a cura di], *Zwischen Himmel und Hölle: Kunst des Mittelalters von der Gotik bis Baldung Grien*, catalogo della mostra, Amburgo, Bucerius-Kunst-Forum, 19 settembre 2009-10 gennaio 2010, München 2009.

THOMAS PRIMEAU, *After Martin Schongauer. The engraving and copying techniques of a northern Renaissance master printmaker and his followers*, in JANE COLBOURNE, *Printed on paper: the techniques, history, and conservation of printed media*, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 14-20.

STEFANO RINALDI, *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer*, in «*Opera Nomina Historia*», I, 2009, pp. 263-306.

THOMAS SCHAUERTE, *„…so es der natur entgegen so ist es böss", das Madrider Gemälde "Christus unter den Schriftgelehrten" und seine Stellung zum Werk Albrecht Dürers*, in G. ULRICH GROßMANN [a cura di], *Buchmalerei der Dürerzeit: Dürer und die Mathematik; Neues aus der Dürerforschung*, Nürnberg 2009, pp. 227-258.

RAINER SCHOCH, *Albrecht Dürer - Marienleben* , Prestel 2009.

JOAN STACK, *Albrecht Dürer's curls. Melchior Lorck's 1550 engraved portrait and its relationship to Dürer's self-fashioned public image*, in «Muse», XLII, 2009, pp. 43-76.

ROBERT SUCKALE, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009.

ASHLEY WEST, *Global encounters. Conventions and invention in Hans Burgkmair's images of natives of Africa, India and the New World*, in JAYNIE ANDERSON [a cura di], *Crossing cultures: conflict, migration and convergence ; the proceedings of the 32. International Congress in the History of Art*, Carlton 2009, pp. 272-278.

ANDREA ZANNINI, *Venezia città aperta. Gli stranieri e la Serenissima XVI-XVIII sec.*, Venezia 2009.

2009-2010
BARBARA CECCATO, *Un bergamasco a Venezia: la giovinezza di Andrea Previtali*, tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Padova, relatore Alessandro Ballarin, a.a. 2009-2010.

2010
LAURA ALDOVINI, *Bologna 1506: l' incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in SABINE FROMMEL [a cura di], *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Convegno Internazionale di Studi, maggio 2009, Bologna 2010, pp. 133-146.

ILARIA ANDREOLI, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, in «Venezia Cinquecento», XIX, 2009 (2010), 37, pp. 5-135 [apparso per la prima volta con il titolo: *I 'Großen Bücher' di Dürer tra circolazione dei modelli, collezionismo e copia*, in *À l'origine du livre d'art, les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIe - XVIIIe siècles)*, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, pp. 15-38].

DAVID S. AREFORD, *The ship and the Skeleton: the prints of Jacopo Rubieri*, in ID., *The viewer and the printed image in late medieval Europe*, Farnham 2010, pp. 105-164.

RENZO BALDASSO, *Portrait of Luca Pacioli and Disciple. A new, mathematical look*, in «The Art Bulletin», 92, 2010, 1-2, pp. 83-102.

ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento, Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di MARIALUCIA MENEGATTI E BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 7", 4 voll., Verona 2010.

MARTINE THEODORA BAX, *Albrecht Dürer in de Nederlanden: een reisverslag*, Amersfoort 2010.

ANNE-MARIE BONNET, GABRIELE KOPP-SCHMIDT, *Die Malerei der deutschen Renaissance*, München 2010.

MARCO BUSSAGLI, *Albrecht Dürer e i modelli del rinascimento: canone inverso*, in «Art e Dossier», XXV, 2010, 271, pp. 20-25.

JEFFREY CHIPPS SMITH, *The "invention" of Dürer as a Renaissance artist*, in ALEXANDER LEE, PIT PÉPORTÉ, HARRY SCHNITKER [a cura di], *Renaissance? Perceptions of continuity and discontinuity in Europe, c. 1300 - c. 1550*, Leiden 2010, pp. 331-338.

ANNA COLIVA, BERNARD AIKEMA [a cura di], *Cranach l'altro Rinacimento*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 15 ottobre 2010- 13 febbraio 2011, Milano 2010.

BEATE BÖCKEM, *Jacopo de' Barbari ein Apelles am Fürstenhof? Die Allianz von Künstler, Humanist und Herrscher im Alten Reich*, in MATTHIAS MÜLLER, KLAUS WESCHENFELDER, BEATE BÖCKEM, RUTH HANSMANN [a cura di], *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, catalogo della mostra, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg , 22 agosto-7 novembre 2010, Berlin 2010, pp. 22-23.

TILL-HOLGER BORCHERT [a cura di], *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteeeuropa 1430-1530*, catalogo della mostra, Brügge, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011, Stuttgart 2010.

MICHEL DEGUY, *Dürer, l'apparition*, in «Nouvelles des l'Estampe», 231, 2010, pp. 16-19.

ELISABETTA FADDA, *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia del 1506*, in SABINE FROMMEL [a cura di], *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Convegno Internazionale di Studi, maggio 2009, Bologna 2010, pp. 119-132.

GIOVANNI MARIA FARA, *"Alberto Duro" o "Alberto Durero"? Cambiare il nome nell'Italia del XVI secolo*, in «Rinascimento», 50/61, 2010, pp. 361-375.

BEATE FRICKE, *Schaumgeburten: zur Topologie der Creatio ex nihilo bei Albrecht Dürer und ihrer Vorgeschichte*, in *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich 2010, pp. 41-66.

SABINE FROMMEL [a cura di], *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Convegno Internazionale di Studi, maggio 2009, Bologna 2010.

GIULIO GIRONDI, *La quinta architettonica della "Presentazione della Vergine al tempio" di Albrecht Dürer*, in «Grafica d'Arte», XXI, 2010, 84, pp. 2-7.

MARTIN GOSEBRUCH, *Die Figur beim jungen Dürer vor der ersten Italienfahrt*, in Christian Lenz [a cura di], *Martin Gosebruch Aufsätze und Vorträge*, Berlin 2010, pp. 276-296.

ANJA GREBE, *Albrecht Dürer e "l'Arte segreta della prospettiva": la sintesi di arte e scienza a Bologna nel 1506*, in SABINE FROMMEL [a cura di], *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Convegno Internazionale di Studi, maggio 2009, Bologna 2010, pp. 105-118.

CORDELIA HATTORI, ESTELLE LEUTRAT, VERONIQUE MEYER [a cura di], *À l'origine du livre d'art, les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIe - XVIIIe siècles)*, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

MICHAEL HOFBAUER, *Cranach-Die Zeichnungen*, Heidelberg 2010.

CAROLINE KARPINSKI, *Titian and Bernardino da Parenzo Cohabit in thè Vicinity of thè Santo*, in «Venezia Cinquecento», XX, 2010, 40, pp. 35-53.

ECKHARD LEUSCHNER, *Bilder von der Fremde: epistemische und soziale Aspekte der Auslandsaufenthalte deutschsprachiger Künstler an drei Beispielen (Albrecht Dürer, Joseph Werner, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein)*, in «Jahrbuch für europäische Geschichte», XI, 2010, pp. 3-24.

MAURO LUCCO, *Giorgione*, "I maestri,5", Milano 2010.

BERNHARD MAAZ, *Cranach in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Mir englischer und russischer Zusammenfassung*, Berlin 2010.

GUIDO MESSLING [a cura di], *Die Welt des Lucas Cranach: ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys*, catalogo della mostra, Bruxelles, Palast der Schönen Künste, 20 ottobre 2010-23 gennaio 2011, Bruxelles 2010.

ANDREW MORRALL, *Dürer and Venice*, in LARRY SILVER, JEFFREY CHIPPS SMITH [a cura di], *The essential Dürer*, Philadelphia, 2010, pp. 99-114.

KARL MÖSENEDER [a cura di], *Zwischen Dürer und Raffael: Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, Petersberg 2010.

ULRICH PFISTERER, *Apelles im Norden Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500*, in MATTHIAS MÜLLER, KLAUS WESCHENFELDER, BEATE BÖCKEM, RUTH HANSMANN [a cura di], *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, catalogo della mostra, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg , 22 agosto-7 novembre 2010, Berlin 2010, pp. 8-21.

JOACHIM REES, *Künstler auf Reisen: von Albrecht Dürer bis Emil Nolde*, Darmstadt 2010.

WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Die rechte Wahrheit aller Ding: das British Museum in London feiert Albrecht Dürer als eine europäische Größe der Renaissance*, in WILLIBALD SAUERLÄNDER [a cura di], *Von Bildern und Menschen: zu Besuch bei alten und neuen Meistern*, München 2010, pp. 59-65.

BARBARA MARIA SAVY [a cura di], *Romanino e i pittori anticlassici. Una mostra diffusa in Lombardia, Cremona, Brescia, Bergamo, Mantova*, catalogo della mostra, Pisogne, Trescore Balneario, Salò, Brescia, Cremona, 15 ottobre-30 giugno 2010, Roccafranca 2010.

LOTHAR SCHMITT, *Sebastian Brant, Albrecht Dürer und das Narrenschiff*, in KLAUS BERGDOLT [a cura di], *Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500*, Vorträge gehalten anlässlich einer Tagung des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 15. bis 17. Oktober 2007, Wiesbaden 2010, pp. 349-412.

VITTORIO SGARBI [a cura di], *Bosch a Palazzo Grimani*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grimani, 19 dicembre 2010-20 marzo 2011, Milano 2010.

LARRY SILVER, JEFFREY CHIPPS SMITH [a cura di], *The essential Dürer*, Philadelphia 2010.

SABINE SÖLL-TAUCHERT, *Hans Baldung Grien (1484/85-1545): Selbstbildnis und Selbstinszenierung*, Köln 2010.

PETER STRIEDER, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Thesen zum Auftraggeber*, in «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», LXIII, 2010, pp. 215-224.

JEROEN STUMPEL, *Dürer and death: on the iconography of 'Knight, Death and the devil'*, in «Simiolus», XXXIV, 2010, 2, pp. 74-88.

CHARLES TALBOT, *Dürer and the High Art of Printmaking*, in LARRY SILVER, JEFFREY CHIPPS SMITH [a cura di], *The essential Dürer*, Philadelphia 2010, pp. 35-61, 236.

MARCO TANZI, *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in «Prospettiva», CXXXIV-CXXXV, 2010, pp. 25-51.

ALEXANDRE VANAUTGAERDEN, *Autoportraits d'Érasme: Dürer-Holbein-Metsys-Froben. Recueils épistolaires et représentations figurées*, Turnhout, Belgium 2010.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, catalogo della mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio-2 giugno 2010, Venezia 2010.

RANGSOOK YOON, *Distribution and sales of Dürer's Apocalypse*, in «Gutenberg-Jahrbuch», LXXXV, 2010, pp. 138-142.

NORBERT WOLF, *Dürer*, Darmstadt 2010.

2011

KARIN ALTHAUS, *Konrad Witz, ein Pionier der Malerei im 15. Jahrhundert*, Königstein im Taunus 2011.

IRINA BALDESCU, *Paesaggi e città di Dürer da Innsbruck a Trento*, in «Storia dell'Urbanistica», XXIX, 2011, 3, pp. 86-102.

JULIANA BARONE, *"Those lines and circles". Geometry and proportion in Leonardo, Dürer and Talpino*, in SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, KRISTINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer, l'Italia e l'Europa: contributi in occasione della giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri "Roma e il Nord - Percorsi e forme dello scambio artistico"*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 23-25 aprile 2007, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 9-24.

ROBERTA BATTAGLIA [a cura di], *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011-26 febbraio 2012, Venezia, 2011

PAOLO BELLINI [a cura di], *Albrecht Dürer: le stampe della collezione Novara*, catalogo della mostra, Novara, Palazzo del Broletto, 16 dicembre 2011-28 febbraio 2012, Novara, 2011.

KLAUS BERGDOLT, *Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis zu Thomas Mann*, Dramstadt 2011.

MAURO BINI(A), *Albrecht Dürer: i viaggi verso la modernità*, Modena 2011.

MAURO BINI(B), *Il primo viaggio di Dürer in Italia, il rapporto artistico con Andrea Mantegna e con Venezia*, in «Civiltà Mantovana», III, serie 46, 132, 2011, pp. 34-49.

BODO BRINKMANN, KATHARINA GEORGI [a cura di], *Konrad Witz*, catalogo della mostra, Basilea, Kunstmuseum, 6 marzo-3 luglio 2011, Ostfildern 2011.

HEINER BORGGREFE, *Anatomie, Erotik, Dissimulation. Nackte Körper von Dürer, Baldung Grien und den Kleinmeistern*, in ANDREAS TACKE-STEFAN HEINZ [a cura di], *Menschenbilder: Beiträge zur altdeutschen Kunst*, Petersberg 2011, pp. 35-55.

ANDREAS BURMESTER, MARTIN SCHAWE [a cura di], *Drunter und drüber: Altdorfer, Cranach und Dürer auf der Spur*, catalogo della mostra, Monaco, Alte Pinakothek, 7 luglio-8 settembre 2011, München 2011.

JEFFREY CHIPPS SMITH(A), *The 2010 Josephine Waters Bennett lecture: Albrecht Dürer as collector*, in «Renaissance Quarterly», LXIV, 2011, 1, pp. 1-49.

JEFFREY CHIPPS SMITH(B), *Panofsky's Dürer*, in SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, KRISTINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer, l'Italia e l'Europa: contributi in occasione della giornata internazionale di studi*

nell'ambito della serie di incontri "Roma e il Nord - Percorsi e forme dello scambio artistico", Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 23-25 aprile 2007, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 186-193.

ARGANTE CIOCCI, *Il Doppio Ritratto del poliedrico Luca Pacioli*, in «Revista Española de Historia de la Contabilidad», XV, 2011, pp. 107-130.
GIANLUCA CUOZZO, *Nikolaus von Kues und Albrecht Dürer. Proportion, Harmonie und Vergleichbarkeit, die ratio melancholica angesichts des verborgenen Maßes der Welt*, in WOLFGAN CHRISTIAN SCHNEIDER, *Videre et videri coincidunt. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, "Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte: Reihe B, 1", Münster 2011, pp. 351-370.

THOMAS DALMAHOY BARLOW, *Woodcuts & engravings by Albert Dürer*, Cambridge 2011.

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, KRISTINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer, l'Italia e l'Europa: contributi in occasione della giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri "Roma e il Nord - Percorsi e forme dello scambio artistico"*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 23-25 aprile 2007, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

HERBERT EICHHORN [a cura di], *Dürer & Co reloaded. Von alter Grafik inspiriert*, catalogo della mostra, Reutlingen, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, 13 maggio-10 luglio 2011, Reutlingen 2011.

GIOVANNI MARIA FARA(A), *Albrecht Dürer, Cosimo Bartoli e la nascita delle Accademie Fiorentine*, in SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, KRISTINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer, l'Italia e l'Europa: contributi in occasione della giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri "Roma e il Nord - Percorsi e forme dello scambio artistico"*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 23-25 aprile 2007, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 77-87.

GIOVANNI MARIA FARA(B), *Nuove considerazioni intorno a Cosimo Bartoli traduttore di Albrecht Dürer*, in FRANCESCO PAOLO FIORE, DANIELA LAMBERINI [a cura di] *Cosimo Bartoli*, atti del convegno internazionale di studi, Mantova, 18-19 novembre, Firenze, 20 novembre 2009, Firenze 2011, pp. 109-130.

ELENA FILIPPI(A), *Maß und Vermessenheit des Menschen Cusanus und Dürer als Erzieher*, in WOLFGAN CHRISTIAN SCHNEIDER, *Videre et videri coincidunt. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, "Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte: Reihe B, 1", Münster 2011, pp. 335-350.

ELENA FILIPPI(B), *Umanesimo e misura viva. Dürer tra Cusano e Alberti*, Verona, 2011.

SIMONE FERRARI, *Dürer e Jacopo de' Barbari. Persistenza di un rapporto*, in SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, KRISTINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer, l'Italia e l'Europa: contributi in occasione della giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri "Roma e il Nord - Percorsi e forme dello scambio artistico"*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 23-25 aprile 2007, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 39-46.

VITTORIA GARIBALDI, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Lotto nelle Marche*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo-12 giugno 2012, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

GIAMARIO GUIDARELLI, *La ricostruzione seicentesca della chiesa di San Bartolomeo a Venezia*, in MARTINA FRANK [a cura di], *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, Università Ca' Foscari Venezia, Università Iuav di Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia, 9-10-11 dicembre 2009, Bologna 2011, pp. 29-49.

SABINE HAAG, CHRISTIANE LANGE, CHRISTOF METZGER, KARL SCHÜTZ [a cura di], *Dürer-Cranach-Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 31 maggio-4 settembre 2011, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 16 settembre-15 gannaio, München 2011.

KATE HEARD, LUCY WHITAKER [a cura di], *The Northern Renaissance, Dürer to Holbein*, catalogo della mostra, Londra, Queen's Gallery, Palace of Holyroodhouse, aprile 2011, Queen's Gallery, Buckingham Palace, ottobre 2011, London 2011.

ANDREAS HENNING, ARNOLD NESSELRATH [a cura di], *Himmlischer Glanz: Raffael, Dürer und Grünewald malen die Madonna*, catalogo della mostra, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 6 settembre 2011-8 gennaio 2012, München 2011.

BERTHOLD HINZ(A), *Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte*, Berlin 2011.

BERTHOLD HINZ(B), *Dürer: "natürlicher" Akt versus Mensch "aus der Maß*, in ANDREAS TACKE-STEFAN HEINZ [a cura di], *Menschenbilder: Beiträge zur altdeutschen Kunst*, Petersberg 2011, pp. 17-31.

STEPHAN HOPPE, *Northern Gothic, Italian Renaissance and Beyond. Toward a thick description of style*, in Monique Chatenet [a cura di], *Le Gotique de la Renaissance*, actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne, Paris, 12 - 16 juin 2007, "De architectura: Colloques, 13", Paris 2011, pp. 47-64.

ALICE HOPPE-HARNONCOURT, *Glaube und Macht. Lucas Cranach d.Ä. Porträtist in bewegter Zeit*, in SABINE HAAG, CHRISTIANE LANGE, CHRISTOF METZGER, KARL SCHÜTZ [a cura di], *Dürer-Cranach-Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 31 maggio-4 settembre 2011, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 16 settembre-15 gannaio, München 2011, pp. 113-119.

ROBERT MOUGENEL, *La pêche miraculeuse de Konrad Witz visions dynamiques des peintres du retable de Genève*, Gèneve 2011.

JÜRGEN MÜLLER(A), *"Antigisch Art", un contributo alla ricezione ironica dell'antichità da parte di Albrecht Dürer*, in SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, KRISTINA HERMANN FIORE [a cura di], *Dürer, l'Italia e l'Europa: contributi in occasione della giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri "Roma e il Nord - Percorsi e forme dello scambio artistico"*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, 23-25 aprile 2007, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 47-71.

JÜRGEN MÜLLER(B) [a cura di], *Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, catalogo della mostra, Norimberga, Albrecht-Dürer-Haus, 31 marzo-3 luglio 2011, Imorde 2011.

ARNOLD NESSELRATH, *A little gift from an old friend: Dürer's drawings by Fra Giocondo*, in «Print Quarterly», XXVIII, 2011, 3, pp. 244-248.

THOMAS NOLL, *Malerische Innovationen vor Dürer*, in «Kunstchronik», LXIV, 2011, 11, pp. 535-541.

GIANLUCA POLDI, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Lorenzo Lotto in Veneto*, Cinisello Balsamo 2011.

YOON RANGSOOK, *Dürer's first journey to Venice: revisiting and reframing the old question*, in JOHN GARTON, DIANE WOLFTHAL [a cura di], *New studies on old masters: essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, Toronto 2011, pp. 69-87.

JOHNE RENATE, *Albrecht Dürer, "der Apelles unserer Zeit"*, in STEPHANIE-GERRIT BRUER, DETLEF RÖßLER [a cura di], *Festschrift für Max Kunze: der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute*, Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft, Berlino, 8-11 ottobre 2009, Ruhpolding 2011, pp. 79-88.

WOLFGAN CHRISTIAN SCHNEIDER, *Videre et videri coincidunt. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, "Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte: Reihe B, 1", Münster 2011.

ANNA SCHNIENER, *Albrecht Dürer Genie zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Regensburg 2011.

KARL SCHÜTZ(a), *Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500*, in SABINE HAAG, CHRISTIANE LANGE, CHRISTOF METZGER, KARL SCHÜTZ [a cura di], *Dürer-Cranach-Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 31 maggio-4 settembre 2011, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 16 settembre-15 gannaio, München 2011, pp. 13-19.

KARL SCHÜTZ(b), *Gestalt und Geist. Albrech Dürer als Porträtist*, in SABINE HAAG, CHRISTIANE LANGE, CHRISTOF METZGER, KARL SCHÜTZ [a cura di], *Dürer-Cranach-Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*, catalogo della mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 31 maggio-4 settembre 2011, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 16 settembre-15 gannaio, München 2011, pp. 79-84.

GOHR SIEGFRIED, *Albrecht Dürer: das Sehen und der Blick*, in JOHANNES BILSTEIN-GUIDO REUTER [a cura di], *Auge und Hand*, Interdisziplinäre Ringvorlesung im Wintersemester 2009/2010 an der Kunstakademie Düsseldorf, Oberhausen 2011, pp. 117-133.

ANDREAS TACKE, STEFAN HEINZ [a cura di], *Menschenbilder: Beiträge zur altdeutschen Kunst*, Petersberg 2011.

CHRISTIAN TICO SEIFERT [a cura di], *Dürer's fame*, catalogo della mostra, Edimburgo, National Gallery Complex, 9 giugno-11 ottobre 2011, Edinburgh 2011.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo-12 giugno 2011, Cinisello Balsamo 2011.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, MARIO BOZZETTO, *Madonna con bambino e santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo; parrocchiale Santa Cristina, Quinto di Treviso*, Cartigliano 2011.

CHRISTIAAN VOGELAAR, JAN PIET FILEDT KOK, HUIGEN LEEFLANG, ILJA M. VELDMAN [a cura di], *Lucas Van Leyden en de Renaissance*, catalogo della mostra, Leida, Stedelijk Museum de Lakenhal, 20 marzo-26 giugno 2011, Antwerpen 2011.

STEFANO ZUFFI, *Dürer*, München 2011.

--- *Lucas van Leyden en de Renaissance*, catalogo della mostra, Leida, Museum De Lakenhal , 20 marzo-26 giugno 2011, Leiden 2011.

2012

STIJN ALSTEENS, FREYDA SPIRA [a cura di], *Dürer and Beyond. Central European drawings in The Metropolitan Museum of Art, 1400 – 1700*, catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, 2 aprile-2 settembre 2012, Yale University Press 2012.

IRINE ARTEMIEVA, *New light on Titian's "Flight into Egypt" in the Ermitage*, in «The Burlington Magazine», CLIV, 2012, 1306, pp. 4-11.

IRINA ARTEMIEVA, GIUSEPPE PAVANELLO [a cura di], *Tiziano. La Fuga in Egitto e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 agosto-2 dicembre 2012, Venezia 2012.

ERIKA BOECKELER, *Painting writing in Albrecht Dürer's Self-Portrait of 1500*, in «Word and Image», XXVIII, 2012, pp. 30-56.

ANDREA BUBENIK, *Imitation, emulation, forgery, copies of Albrecht Dürer's Feast of the Rosegarlands*, in SHARON GREGORY, SALLY ANNE HICKSON [a cura di], *Inganno the Art of deception: imitation, reception, and deceit in early modern art*, Aldershot 2012, pp. 83-97.

JEFFREY CHIPPS SMITH, *Dürer*, London 2012.

ANGELA CERASUOLO, PATRIZIA PISCITELLO, MARINA SANTUCCI, *Scheda*, in ALESSANDRO MARCHI, MARIA ROSARIA VALLAZZI [a cura di], *La città ideale. L'Utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile-8 luglio 2012, Milano, 2012, pp. 238-241.

LAURA DE FUCCIA, CHRISTOPHE BROUARD [a cura di], *Di là dal fiume e tra gli alberi il paesaggio del Rinascimento a Venezia. Nascita e fortuna di un genere artistico (XV - XVII secolo)*, atti della giornata di studi Landscape as genre in the Serenissima from XV to XVIIth ; iconography, context and taste, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Cenacolo Palladiano, 10 aprile 2010, Ravenna 2012.

ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO, LAVINIA GALLI MICHERO [a cura di], *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012-25 febbraio 2013, Torino 2012.

GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer in Lombardia nell'età di Mantegna (con una precisazione sul soggiorno in Italia del 1505-1507)*, in «Rassegna di studi e notizie», XXXIX, 2012, 35, pp. 161-169.

ÉLISABETH FOUCART-WALTER, *Les voyages de Dürer une exception artistique*, in LAURA ANGELUCCI [a cura di], *Renaissance. Révolutions dans les arts en Europe, 1400 – 1530*, catalogo della mostra, Musée du Louvre-Lens, 12 dicembre 2012-11 marzo 2013, Paris 2012, pp. 82-85.

AUGUSTO GENTILI, *Tiziano Vecellio*, Milano 2012.

ANJA GREBE, *The "Other Apelle" and the "Painter with the Bushy Beard": Dürer as a Subject in German Literature around 1500*, in DANIEL HESS, THOMAS ESER [a cura di], *The early Dürer*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre, 2012, Nürnber 2012, pp. 78-89.

SHARON GREGORY, SALLY ANNE HICKSON [a cura di], *Inganno the Art of deception: imitation, reception, and deceit in early modern art*, Aldershot 2012.

SHARON GREGORY(A), *"Quel Nuovo Studio e Fatica": Pontormo, Dürer and other Prints*, in SHARON GREGORY, SALLY ANNE HICKSON [a cura di], *Inganno, The Art of Deception*, 2012, pp.47-62.

SHARON GREGORY(B), *Vasari and the Renaissance Print*, Ashgate 2012.

PEGGY GROSSE, *Dürer's Madonnas?*, in DANIEL HESS, THOMAS ESER [a cura di], *The early Dürer*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre, 2012, Nürnber 2012, pp. 236-244.

G. ULRICH GROSSMANN, *Architecture in the Work of the Young Dürer*, in DANIEL HESS, THOMAS ESER [a cura di], *The early Dürer*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre, 2012, Nürnber 2012, pp. 221-235.

SABINE HEISER, *Stilfragen um 1900, die Debatte um Cranach als Begründer der "Donauschule"*, in CHRISTOPH WAGNER, OLIVER JEHLE [a cura di], *Albrecht Altdorfer Kunst als zweite Natur*, Regensburg 2012, pp. 371-377.

DANIEL HESS, *Nature as Art's Suprime Guide: Dürer's Nature and Landescape Studies*, in DANIEL HESS, THOMAS ESER [a cura di], *The Early Dürer*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre, 2012 Nürnber 2012, pp. 117-131.

DANIEL HESS, THOMAS ESER [a cura di], *The Early Dürer*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre, 2012 Nürnber 2012.

CHARLES HOPE, *At the National Gallery*, in «London Review of Books», XXXIV, 2012, 24, p. 22.

MICHAEL IMHOF, *Dürer*, Petersberg 2012.

MAURO LUCCO [a cura di], *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-20 maggio 2012, Firenze 2012.

FRANÇOIS-RENE MARTIN, MICHEL MENU, SYLVIE RAMOND, *Grünewald*, Paris 2012.

ANTONIO MAZZOTTA [a cura di], *Titian a fresh look at nature*, catalogo della mostra, Londra, National Gallery, 4 aprile-19 agosto 2012, London 2012.

SUSANNE MEURER, *Loops and doodles. Interplays between printed and drawn lines in German art of the early sixteenth century*, in MARZIA FAIETTI [a cura di], *Linea II*, Firenze, 2012, pp. 155-177.

JÖRG ROBERT, *Dürer, Celtis and the Birth of Landscape Painting from the Spirit of the "Germania illustrata"*, in DANIEL HESS, THOMAS ESER [a cura di], *The Early Dürer*, catalogo della mostra, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 24 maggio-2 settembre, 2012 Nürnber 2012, pp. 65-77.

ANNE RÖVER-KANN, MANU VON MILLER [a cura di], *Dürer-Zeit. Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen. Katalog der Zeichnungen und Wasserfarbenblätter Albrecht Dürers im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, einschließlich der durch Kriegsauslagerung verschollenen Werke; mit einem Verzeichnis von Zeichnungen von Künstlern der Generation Dürers*, catalogo della mostra, Brema, Kupferstichkabinett, 14 marzo-13 maggio 2012, München 2012.

THOMAS SCHAUERTE, *Dürer: das ferne Genie. Eine Biographie*, Stuttgart 2012.

AD STIJNMAN, *Engraving and Etching 1400-2000, a history of the development of manual intaglio printmaking processes*, London 2012.

CHRISTOPH WAGNER, OLIVER JEHLE [a cura di], *Albrecht Altdorfer Kunst als zweite Natur*, Regensburg 2012.

2013

BERNARD AIKEMA, *Tiziano, Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra, Pieve di Cadore, Palazzo Cosmo, 29 giugno-6 ottobre 2013, Firenze 2013.

GABRIELE BARUCCA [a cura di], *Lorenzo Lotto nelle Marche, un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra, Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo-7 luglio 2013, Roma 2013.

GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA [a cura di], *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013, Venezia 2013.

NATALINO BONAZZA, ISABELLA DI LENARDO, GIANMARIO GUIDARELLI [a cura di], *La chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedeaca a Venezia*, "Chiese di Venezia, 1", Venezia 2013.

ANDREA BUBENIK, *Reframing Albrecht Dürer the appropriation of art 1528-1700*, Farnham 2013.

STEFANIE BUCK [a cura di], *The young Dürer drawing the figure*, catalogo della mostra, Londra, The Courtlauld Gallery, 17 ottobre 2013-12 gennaio 2014, London 2013.

DONATELLA CALABI, *Il Fondaco delgli Alemanni, la Chiesa di san Bartolomeo e il contesto mercantile*, in NATALINO BONAZZA, ISABELLA DI LENARDO, GIANMARIO GUIDARELLI [a cura di], *La chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedeaca a Venezia*, "Chiese di Venezia, 1", Venezia 2013, pp. 113-127.

ODETTE D'ALBO, *Dürer e i trattati d'amore. Indagini su alcune possibili fonti iconografiche dei contadini in festa*, in «Grafica d'arte», XIV, 2013, 93, pp. 11-17.

THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *Dürer e Leonardo*, in ANNALISA PERISSA TORRINI [a cura di], *Leonardo da Vinci, l'uomo universale*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 settmebre-1 dicembre 2013, Firenze 2013, pp. 80-83.

ISABELLA DI LENARDO, *L'Oratorio dei Tedeschi. Artisti oltramontani nella chiesa di San Bartolomeo*, in NATALINO BONAZZA, ISABELLA DI LENARDO, GIANMARIO GUIDARELLI [a cura di], *La chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedeaca a Venezia*, "Chiese di Venezia, 1", Venezia 2013, pp. 129-153.

KATRIN DYBALLA, *Dürers Anfänge, seine Lehr- und Wanderjahre*, in JOCHEN SANDER [a cura di], *Dürer Kunst-Künstler-Kontext*, catalogo della mostra, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 23 ottobre 2013-4 febbraio 2014, München 2013, pp. 36-39.

THOMAS ESER, *"In onore della città e dei suoi mercanti", presenza e rappresentazione della città di Norimberga a San Bartolomeo nell'età di Dürer*, in NATALINO BONAZZA, ISABELLA DI LENARDO, GIANMARIO GUIDARELLI [a cura di], *La chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedeaca a Venezia*, "Chiese di Venezia, 1", Venezia 2013, pp. 67-86.

SIMONE FERRARI, *Bramante, Leonardo, Dürer* in SIMONE FERRARI, ALBERTO COTTINO, CARLO GIANNI SCIOLLA [a cura di], *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Busto Arsizio 2013, pp. 153-188.

SIMONE FERRARI, ALBERTO COTTINO, CARLO GIANNI SCIOLLA [a cura di], *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Busto Arsizio 2013.

ANJA GREBE, *Dürer die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.

G. ULRICH GROßMANN, PETRA KRUTISCH [a cura di], *The challenge of the object*, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Norimberga, 15-20 luglio 2012, 2 voll., Nürnberg 2013.

HANS KÖRNER, *Albrecht Dürer der Apelles der schwarzen Linien*, in JOCHEN SANDER [a cura di], *Dürer Kunst-Künstler-Kontext*, catalogo della mostra, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 23 ottobre 2013-4 febbraio 2014, München 2013, pp. 74-79.

PETER LÜDEMANN, *Il Trionfo di Cristo tra dibattiti di cronologia, prestiti formali e questioni storico-iconografiche*, in BERNARD AIKEMA, PAOLA ARTONI [a cura di], *Tiziano, Venezia e il papa Borgia*, catalogo della mostra, Pieve di Calore, Palazzo Cosmo, 29 giugno-6 ottobre 2013, Firenze 2013, pp. 113-125.

ANDREW JOHN MARTIN, *Who is Who e dov'è il Doge? La Pala del Rosario, ritratti, non-ritratti e la storia del capolavoro veneziano di Dürer*, in NATALINO BONAZZA, ISABELLA DI LENARDO, GIANMARIO GUIDARELLI [a cura di], *La chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedeaca a Venezia*, "Chiese di Venezia, 1", Venezia 2013, pp. 55-66.

ALBERTO MILANO, *"Selling prints for the Remondini". Italian pedlars travelling throght Europe during the eighteen century*, in ROELAND HARMS, JEROEN SALMAN, JOAD REYMOND [a cura di], *Not dead thinks. The dissemination of popular print in England and Wales, Italy and the Low Countries*, 1500-1820, Leyden 2013, pp. 75-96.

ANDREW MORRALL, *Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance*, in JOCHEN SANDER [a cura di], *Dürer Kunst-Künstler-Kontext*, catalogo della mostra, Francoforte sul Meno,

Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 23 ottobre 2013-4 febbraio 2014, München 2013, pp. 169-173.

ANGELA NUOVO, *The Book Trade in the Italian Renaissance*, Leiden 2013 [ed. rivista e ampliata; 1ªed.: *Il Commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano 1998 *q.v.*].

ANNALISA PERISSA TORRINI [a cura di], *Leonardo da Vinci, l'uomo universale*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 settmebre-1 dicembre 2013, Firenze 2013.

ULRICH PFISTERER, *Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen*, in JOCHEN SANDER [a cura di], *Dürer Kunst-Künstler-Kontext*, catalogo della mostra, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 23 ottobre 2013-4 febbraio 2014, München 2013, pp. 376-381.

SILVIA PICHI, *I lavoranti del Fondaco dei Tedeschi. Mestiere, corporazione e devozione a Venezia*, in ISABELLA DI LENARDO, *L'Oratorio dei Tedeschi. Artisti oltramontani nella chiesa di San Bartolomeo*, in NATALINO BONAZZA, ISABELLA DI LENARDO, GIANMARIO GUIDARELLI [a cura di], *La chiesa di San Bartolomeo e la Comunità tedeaca a Venezia*, "Chiese di Venezia, 1", Venezia 2013, pp. 232-248.

ANDREW ROBISON, KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER [a cura di], *Albrecht Dürer Master Drawings, Watercolors, and Prints from the Albertina*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 24 marzo-9 giugno 2013, München 2013.

JOCHEN SANDER [a cura di], *Dürer Kunst-Künstler-Kontext*, catalogo della mostra, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 23 ottobre 2013-4 febbraio 2014, München 2013.

THOMAS SCHAUERTE, JÜRGEN MÜLLER, BERTRAM KASCHEK [a cura di], *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit*, Dresden 2013.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Tiziano*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-16 giugno 2013, Cinisello Balsamo (Milano) 2013.

2014

ALESSANDRO ANGELINI, *Jacometto Veneziano e gli umanisti proposta per il "Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro" del Museo di Capodimonte*, in «Prospettiva», CXLVII-CXLVIII, 2012 (2014), pp. 126-149.

ANNE-MARIE BONNET, *Albrecht Dürer. Die Erfindung des Aktes*, München 2014.

EMANUELA DAFFRA [a cura di], *Giovanni Bellini la nascita della pittura devozionale umanistica, gli studi*, catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, 9 aprile-13 luglio 2014, Milano 2014.

GIOVANNI MARIA FARA(A), *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze 2014.

GIOVANNI MARIA FARA(B), *Leonardo e Dürer gli studi sulle proporzioni del cavallo e alcune testimonianze letterarie fra XVI e XVII secolo*, in MARGHERITA FRATARCANGELI [a cura di], *Dal cavallo alle Scuderie visioni iconografiche e rilevamenti architettonici*, atti del convegno 12 aprile 2013, Frascati, Museo Tuscolano - Scuderie Aldobrandini, Roma 2014, pp. 37-42.

ACHIM GNANN, DAVID EKSERDIJAN, MICHAEL FOSTER [a cura di], *Chiaroscuro Renaissance woodcuts from the collections of Georg Baselitz and the Albertina, Vienna*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 15 marzo - 8 giugno 2014, London 2014.

ARMIN KUNZ, *New (and some missing) perspectives on Dürer*, in «Print Quarterly», XXXI, 2014, 1, pp. 92-97.

BIRGIT ULRIKE MÜNCH, ANDREAS TACKE, MARKWART HERZOG, SYLVIA HEUDECKER [a cura di], *Fälschung-Plagiart-Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, Petersberg 2014.

GRISCHKA PETRI, *Der Fall Dürer vs Raimondi. Vasaris Erfindung*, in BIRGIT ULRIKE MÜNCH, ANDREAS TACKE, MARKWART HERZOG, SYLVIA HEUDECKER [a cura di], *Fälschung-Plagiart-Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, Petersberg 2014, pp. 52-69.

ELISABETH ROSS, *Picturing experience in the early printed book: Breydenbach's "Peregrinatio" from Venice to Jerusalem*, University Park 2014.

THOMAS SCHAUERTE [a cura di], *Albrecht Dürer. Der Nutzen ist ein Teil der Schönheit*, eine Auswahl kommentierter Texte aus der Festschrift der Internationalen Dürer-Forschung, erschienen im Cicerone, Leipzig-Berlin 1928, München 2014.