

«FUCATA VETUSTAS»

PRASSI E RICEZIONE DEL FALSO NELLA LETTERATURA
E NELL'ARTE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

a cura di
Sara Ferrilli, Marco Nava, Jonathan Schiesaro



Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli ne massimizza la visibilità e favorisce la facilità di ricerca per l'utente e la possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_publicare/publicare_19.asp

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

«FUCATA VETUSTAS»

PRASSI E RICEZIONE DEL FALSO NELLA LETTERATURA
E NELL'ARTE DEL RINASCIMENTO ITALIANO

a cura di
Sara Ferrilli, Marco Nava, Jonathan Schiesaro

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Graduate Campus dell'Università di Zurigo.

Isbn: 9788835151234

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

<i>Introduzione</i>	pag.	7
<i>«La fraude d'alcuni professori». Mercanti, antiquari e falsi</i> Stefano Pierguidi	»	13
<i>La prima ricezione di Albrecht Dürer incisore nella pittura</i> <i>veneta. Alcuni esempi significativi entro il primo decennio</i> <i>del XVI secolo</i> Giovanni Maria Fara	»	41
<i>Di Cupidi dormienti e altre contraffazioni dall'antico:</i> <i>l'«Antologia Planudea» come catalizzatore di falsi artistici</i> <i>ed ecfrastici rinascimentali</i> Diletta Gamberini	»	67
<i>Il «De omnibus ingeniis augende memorie» di Giovanni</i> <i>Michele Alberto Carrara tra plagio e rifacimento: i casi di</i> <i>Guglielmo Gratarolo e Lodovico Dolce</i> Sara Ferrilli	»	95
<i>I falsi storiografici di Annio da Viterbo nell'Accademia</i> <i>fiorentina</i> Jonathan Schiesaro	»	121

<i>Tra erudizione e mistificazione. Osservazioni sull'opera di Alfonso Ceccarelli da Bevagna e sulla sua ricezione</i> Marco Nava	pag. 149
<i>Dispositivi di falsificazione e strategia autorappresentativa nelle 'Veglie di Tasso'</i> Andrea Torre	» 167
<i>Indice dei manoscritti</i>	» 189
<i>Indice dei nomi</i>	» 191

Introduzione

Pochi argomenti hanno segnato, rivoluzionato e accompagnato *ab origine* la storia delle discipline filologiche più del problema dei falsi se, come è prassi, si riconduce alla dimostrazione della falsità della presunta Donazione di Costantino per opera di Lorenzo Valla uno dei primi esempi moderni di metodo critico per la verifica dei testi.

La questione non è del resto estranea alla letteratura specialistica, che ha prodotto negli ultimi decenni alcuni importanti contributi di carattere generale, dalla fortunata monografia *Forgers and Critics* (1990) di Anthony Grafton al recente volume postumo di Paolo Preto *Falsi e Falsari nella Storia* (2020)¹, inclusivo di una generosa e approfondita ricognizione dei risultati derivanti da studi decennali sulla materia. Una parte della storiografia del Novecento ha provato a spiegare la proliferazione di falsi documentari come un fenomeno inquadabile, soprattutto in età medievale, nel più ampio tentativo di preservare e, laddove necessario, riprodurre materiale deteriorato o disperso.² Le numerose attestazioni di falsi diplomi imperiali e bolle papali, ma anche gli atti fondativi o relativi a concessioni fondiari di chiese e monasteri, testimoniano la diffusione di una pratica, quella della *pia fraus*, attuata e percepita attraverso un'attitudine critica non confrontabile con la sensibilità mo-

1. Si vedano A. Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990 (nuova ed.: 2019); P. Preto, *Falsi e falsari nella storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Viella, Roma 2020.

2. Varrà la pena rimandare ai contributi ancora fondamentali di Bloch e Gurevič; in particolare, cfr. A.J. Gurevič, *Le categorie della cultura medievale*, traduzione italiana di C. Castelli, Einaudi, Torino 1983, pp. 183-188 e, sul ruolo cruciale della rinascita del diritto scritto in età bassomedievale, M. Bloch, *La società feudale*, traduzione italiana di B.M. Cremonesi, con saggio introduttivo di G. Tabacco, Einaudi, Torino 1987, pp. 137-141.

derna di chi attribuisce al valore della non replicabilità un ruolo di discriminare tra l'imitazione e il vero.

Se il Medioevo ha rappresentato da sempre un campo d'indagine privilegiato degli studi sui falsi, è nella prima età moderna che furono perfezionate prassi di falsificazione via via più sofisticate, dalle pseudo-genealogie alla manipolazione epigrafica e delle fonti storiche, con un impatto spesso significativo sulla cultura contemporanea. Non è passata del resto inosservata alla letteratura critica la profonda influenza che alcuni falsi storiografici, come le *Antiquitates* di Annio da Viterbo, hanno esercitato sulla cultura del tardo Rinascimento europeo, dalla nascente storiografia nazionalistica francese alla cartografia e cosmografia di area germanica: fonte attendibile tanto per grandi umanisti come Erasmo e Guillaume Postel, quanto per esegeti della Riforma come Lutero, Melantone e Sleidanus.

Sul versante artistico, si registrò una sempre maggiore attenzione dei committenti per la figura dell'artista che, sostituendo il primato dell'iconografia, si avviava a diventare un elemento chiave del mercato dell'arte, dove domanda e offerta erano regolate dalle quotazioni dei nomi più ricercati. Allo stesso tempo, anche la moda dell'antico si presentava come spia della crisi di interesse per il soggetto e il grado di perfezione formale dell'opera d'arte.

L'ampia fenomenologia delle falsificazioni attraverso i secoli e gli ambiti di indagine qui riassunti sono connessi alla problematica polsemia del termine *falso*, che impone agli studiosi che intendano oggi occuparsene l'adozione di particolari cautele critiche. Come ha osservato Carlo Ginzburg riflettendo su una considerazione di Marc Bloch, sarebbe talvolta opportuno coniare nuovi termini, per non correre il rischio di applicare categorie improprie e anacronistiche a fenomeni irriducibili entro schemi fissi.³ Un altro problema riguarda, invece, la delimitazione dei confini esistenti tra falsificazione e plagio, intesi come operazioni che implicano un 'dolo' da parte dell'autore, e altre maniere intertestuali e interdiscorsive che istituiscono precisi legami tra le opere e le loro fonti, quali l'allusione e l'imitazione⁴. Alla luce di queste con-

3. C. Ginzburg, *La lettera uccide*, Adelphi, Milano 2021, p. 71.

4. E forse varrà la pena ricordare il celebre saggio di G. Pasquali, *L'arte allusiva*, in «L'Italia che scrive», vol. 25, 1942, pp. 185-187, ora in Idem, *Pagine stravaganti*, II vol., Sansoni, Firenze 1968, pp. 273-282.

siderazioni, è evidente come non sia possibile pervenire a una compiuta e univoca definizione del falso, anche qualora si intendesse circoscriverla a una sola epoca, come il Rinascimento, oggetto delle indagini che qui si espongono.

Punto di arrivo di un dibattito avviato durante un workshop tenutosi presso l'Università di Zurigo nel maggio del 2021, il presente volume si propone non tanto come il sunto di una riflessione epistemologica sul problema del falso o del non autentico, quanto piuttosto come una ricognizione, condotta a partire da un confronto di *case studies*, sulle prassi invalse nella falsificazione materiale di opere letterarie e artistiche nel particolare contesto culturale del Rinascimento italiano. Esso offre altresì un prospetto sulla fortuna e sulla ricezione cinquecentesca di falsi antichi e rinascimentali, con una punta sull'esempio sette-ottocentesco delle *Veglie* pseudotassiane.

Il problema che ci si è posti è stato quindi di promuovere, secondo un approccio empirico, l'indagine del fenomeno colto nella sua storicità, evitando il rischio, sempre in agguato, di proporre soluzioni-passepartout inadeguate a chiarire consuetudini comprensibili solo se inquadrare in un dato tempo e in un dato spazio. Si è provato così, in una prospettiva interdisciplinare, a rendere conto delle questioni poste dalle nuove ricerche, con l'obiettivo di delineare i contorni e di comprendere i complessi sviluppi di pratiche anche molto diverse, ma significative di un cambiamento in atto nella cultura rinascimentale.

Un'attenta ricognizione del problema epistemologico della falsificazione è sviluppata nell'intervento di Stefano Pierguidi, che inaugura il volume. Attraverso una nutrita serie di esempi, si evidenzia la problematicità della nozione di falso artistico nel quadro generale del Rinascimento italiano, rilevando l'assenza di veri e propri casi di contraffazioni realizzate con l'obiettivo deliberato di ingannare il mercato a scopo di lucro, almeno prima dei falsi messi a punto dal marchigiano Terenzio Terenzi (1575-1621).

Più sul campo dell'imitazione che del falso *tout court* si muove invece il saggio di Giovanni Maria Fara, che indaga la prima diffusione del Dürer incisore. Mediante una ricognizione che prende in esame il complesso rapporto dell'arte düreriana con l'imitazione dell'antico, Fara esamina il fitto gioco di allusioni che lega la pittura veneta del primo Cinquecento a temi già esplorati dall'artista tedesco, che proprio in Veneto soggiornò a più riprese.

Sulla stretta connessione tra fenomeno letterario e artistico nella pratica della contraffazione in età rinascimentale si concentra il saggio di Diletta Gamberini. Partendo da una riflessione sul problema dell'imitazione dell'arte antica tra Quattro e Cinquecento, l'intervento investiga la fortuna di ventiquattro epigrammi efrastici dell'Antologia Planudea dedicati a opere d'arte raffiguranti Eros o *eroti* e l'influenza esercitata da questi testi nel favorire la popolarità del soggetto a partire dalla fine del Quattrocento, evidenziando come la riscoperta di testimonianze poetiche del mondo greco incoraggiasse la proliferazione di imitazioni, copie e falsificazioni dell'antico.

Espressamente legato all'ambito dell'erudizione è il contributo di Sara Ferrilli, che prende in esame il *De omnibus ingeniis augende memorie*, un breve trattato di mnemotecnica del medico bergamasco Giovanni Michele Alberto Carrara. Esso venne infatti plagiato quasi integralmente da Guglielmo Gratarolo nel *De memoria reparanda augenda servandaque*, pubblicato a Zurigo nel 1533, ma attinsero al Carrara anche il fortunatissimo *Congestorium artificiose memorie* di Host von Romberch e, indirettamente, il *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* di Lodovico Dolce, traduzione italiana del *Congestorium*. Il *De omnibus ingeniis* è l'unica opera a stampa della vasta produzione del Carrara e nella falsificazione e nel riuso del trattato tale aspetto ha giocato un ruolo chiave, permettendo la penetrazione dell'opera oltre i confini nazionali, ma incoraggiandone anche il plagio, sostenuto dalla scarsa notorietà dell'umanista bergamasco.

Due casi affini – per quanto separati da una ricezione speculare – ed esemplificativi delle prassi di produzione di falsi storiografici e genealogici nel Rinascimento italiano riguardano le *Antiquitates* del domenicano Annio da Viterbo (1432-1502) e l'attività di falsario dell'erudito Alfonso Ceccarelli (1532-1583). La fortuna delle *Antiquitates* anniane è esaminata nel contributo di Jonathan Schiesaro, che si sofferma sulla fortuna dei falsi storiografici del domenicano nel *milieu* dell'Accademia Fiorentina. In particolare, attraverso una ricognizione approfondita del reimpiego di *loci* anniani nelle opere di alcune figure chiave, prime fra tutte Giovan Battista Gelli e Pier Francesco Giambullari, Schiesaro si occupa di alcuni aspetti inerenti all'interesse storico-antiquario e al modo di intendere la prassi storiografica degli accademici.

A una rilettura della vicenda del prolifico e famigerato Alfonso Ceccarelli da Bevagna è invece dedicato l'intervento di Marco Nava.

Il saggio indaga la percezione che il “principe dei falsari” aveva di sé e della propria opera, illustrando, mediante il ricorso a casi pratici, il suo variegato *modus operandi* e richiamando l’attenzione sulle effettive ragioni della sua condanna a morte per frode. Contestualizzando questa vicenda sulla scorta delle più recenti proposte critiche, si argomenta inoltre come essa trovi collocazione entro un fenomeno più ampio di quanto la storiografia letteraria, unilateralmente avversa a Ceccarelli, avesse ritenuto.

L’intervento di Andrea Torre prende infine in esame, riconducendo nel quadro cronologico rinascimentale non più il soggetto ma l’oggetto del fenomeno falsificatorio, le edizioni delle *Veglie* attribuite a Torquato Tasso, opera dell’erudito lughese Giuseppe Compagnoni (1754-1833). Esempio di contraffazione moderna di un testo tardo-cinquecentesco, lo scritto del Compagnoni viene così letto alla luce della cultura coeva e della ricezione tassiana nell’Italia del Sette e Ottocento.

L’auspicio dei curatori è che il volume possa offrire materia preliminare per una riflessione sulle questioni connesse sia al fenomeno della falsificazione, nelle diverse accezioni qui esaminate, sia alla sua percezione da parte dei diversi attori (falsari, committenti, pubblico, posteri) coinvolti nel sistema.

Sara Ferrilli
Marco Nava
Jonathan Schiesaro

*La prima ricezione di Albrecht Dürer
incisore nella pittura veneta.
Alcuni esempi significativi entro il primo decennio
del XVI secolo¹*

Giovanni Maria Fara*

1. Antico²

In una sua lettera scritta da Venezia il 7 febbraio 1506, Albrecht Dürer biasima il comportamento di alcuni pittori veneziani che «machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noch schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut [copiano nelle chiese le mie opere e dovunque possano venirne a conoscenza. E poi le criticano e dicono che non sono di genere antico e perciò non buone]», un brano che è stato generalmente interpretato negli studi come una testimonianza diretta di quanto la sua opera (*mein ding*) – come vedremo diffusamente più oltre, egli verosimilmente vi comprende non soltanto i dipinti, ma anche le già celebri incisioni, certamente molto più diffuse e facilmente trasportabili –³ rappresentasse, ad

* Università Ca' Foscari Venezia.

1. Per aver accettato il mio contributo, che si discosta notevolmente da quanto presentato in sede di workshop, ringrazio i curatori Sara Ferrilli, Marco Nava e Jonathan Schiesaro. Alcune considerazioni sulla fortuna del Dürer incisore nella pittura veneta del XVI secolo, con specifica attenzione verso i dipinti conservati nelle collezioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, sono state da me presentate in una conferenza tenuta presso quella istituzione lo scorso 25 gennaio 2022. Per il dibattito e le osservazioni che ne sono derivate, ringrazio Roberta Battaglia, David Landau, Michele Nicolaci, Silvia Urbini. Per aver letto il mio contributo in una versione molto vicina a quella definitiva, ringrazio Enrico Maria Dal Pozzolo. Infine, per l'aiuto ricevuto nel reperimento delle immagini, ringrazio la direzione dell'Accademia Carrara a Bergamo, delle Gallerie dell'Accademia e di Ca' Rezzonico a Venezia, dei Musei Civici a Verona.

2. In questo primo paragrafo, riprendo, e amplio notevolmente, alcune considerazioni presenti nella voce *Antico* da me curata in S. Bassi (a cura di), *Lessico della modernità*, Carocci, Roma i.c.s.

3. Così per primo suppose Hans Rupprich, nella sua impeccabile edizione critica del carteggio düreriano: H. Rupprich (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, I vol., Deutscher

una data molto precoce, un aggiornato repertorio di invenzioni cui attingere, un fatto che non è però immediatamente riconosciuto, in quanto a sud delle Alpi l'opera di Dürer veniva generalmente giudicata «in base al più importante principio di esclusione che caratterizza la critica rinascimentale, sia nel campo delle arti che in quello delle lettere».⁴

Nel momento in cui scrive queste righe, Dürer è a Venezia già da qualche mese: vi è arrivato nel tardo autunno del 1505 come maestro ormai affermato, che ha dipinto circa ottantacinque opere e inciso, siglandoli col monogramma, poco meno di centocinquanta fra bulini e xilografie⁵ e, di conseguenza, ha già conosciuto una ragguardevole celebrazione letteraria, limitata però ai territori a nord delle Alpi.⁶ Come ho avuto più volte modo di osservare, limitando il nostro conteggio ai fogli sciolti, non inseriti o inseribili all'interno di serie, delle sessanta stampe che Dürer licenziò fra il 1495 circa (allorché pubblicò la *Madonna della libellula*, il primo foglio monogrammato) e il 1505 (l'anno dei bulini del *Satiro e la ninfa* e del *Piccolo e Grande Cavallo*), che si concluse con la

Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1956-1969, p. 44, nota 10. Fra le edizioni in altre lingue, ricordo quella, recentissima, in inglese, di J. Ashcroft, *Albrecht Dürer: Documentary Biography*, I vol., Yale University Press, New Haven-London 2017, pp. 133-174, e, in italiano, di chi scrive: G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Electa, Milano 2007, dalla quale ho tratto anche la traduzione in questa sede riportata (a p. 32). Inoltre si consulti Idem, *Venezia 1800. Il carteggio von Murr-Morelli-De Lazara e la traduzione delle lettere di Dürer*, in Idem (a cura di), *Albrecht Dürer e Venezia*, Olschki, Firenze 2018, pp. 1-16, per una ricostruzione della prima pubblicazione, a Norimberga nel 1781, del carteggio düreriano, e la sua immediata ricezione a Venezia e nel Veneto a cavallo fra XVIII e XIX secolo.

4. E.H. Gombrich, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, Torino 1973², p. 178; per fare un altro analogo esempio significativo, l'adozione della forma quadrata nella pala d'altare rinascimentale, che si afferma a Firenze fra quarto e quinto decennio del XV secolo, rendendo rapidamente sorpassato il tradizionale polittico cuspidato di origine gotica, viene giustificata, nelle coeve *Ricordanze* del pittore fiorentino Neri di Bicci, in ragione della sua riconosciuta classicità, trattandosi di «una tavola d'altare fatta all'antica, quadra, cioè con predella da pie' e quadro in mezo e da llato cholonne a chanali chogli sguanci da lato e chosì di sopra, chon architrave, fregio e chornicione [...], di braccia quatro larga incirca e alta braccia 5» (passo citato in A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra*, Art & Libri, Firenze 2012, p. 85).

5. Per il numero dei dipinti e delle stampe eseguiti entro il 1505, si consultino i rispettivi aggiornati cataloghi di riferimento: F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Zweite verbesserte Auflage*, 2 voll., Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1991, e R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (Hrsg.), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 voll., Prestel, München 2001-2004.

6. Da ultimo A. Grebe, «Anderer Apelles» und «haariger bärtiger Maler». *Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500*, in D. Hess, T. Eser (Hrsg.), *Der frühe Dürer*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2012, pp. 78-89.

partenza per Venezia, ben trentasei furono integralmente copiate in Italia, entro il primo decennio del secolo. Sono le copie eseguite dai giovani incisori nord-italiani formati fino ad allora osservando soprattutto i fogli di Mantegna (Zoa Andrea/Giovanni Antonio da Brescia, Giulio Campagnola, Benedetto Montagna, Nicoletto da Modena, un giovane Marcantonio Raimondi e altri anonimi incisori), che videro in queste stampe la possibilità di aggiornare profondamente il proprio linguaggio incisivo. Se si escludono pochi fogli, ad esempio alcuni (*Il cavaliere al galoppo, L'orientale e sua moglie*) copiati da Nicoletto da Modena fra il 1500 e il 1505 circa, che riprese fedelmente nello stesso verso le invenzioni düreriane, talvolta aggiungendovi degli adattamenti nell'ambientazione naturalistica degli sfondi, le altre sono generalmente classiche traduzioni in controparte, così diffuse, probabilmente per motivi di esercizio, nelle botteghe degli incisori, e così importanti, se facciamo attenzione nel ricostruire il corretto percorso delle citazioni, per amplificare ulteriormente la conoscenza del modello di partenza.⁷

Il vocabolo *antigisch* (*antikisch*) usato nel canone di paragone che Dürer sembra subire nel brano della lettera in principio richiamata, è calcato sul latino, come altri contenuti nel ricco carteggio veneziano con l'amico Pirckheimer, un fatto che potrebbe far pensare che egli riporti un'opinione condivisa. Si tratta, inoltre, della prima occorrenza conosciuta di *antigisch*, nel senso di *antico* (*antiquus*), *classico* (*classicus*), in un testo in lingua tedesca,⁸ che viene scritto a Venezia, nel momento in cui è massima l'esposizione del suo autore alla lingua italiana e latina, e al vernacolo veneto.⁹ Per questo motivo ritengo che egli usi il vocabolo *antigisch* con la medesima consapevolezza attraverso la quale,

7. Il tema è stato estesamente trattato da chi scrive in vari contributi. Da ultimo: G.M. Fara, *Marcantonio Raimondi e i nordici*, in A. Cerboni Baiardi e M. Faietti (a cura di), *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 23-25 ottobre 2019), Accademia Raffaello, Urbino 2021, pp. 69-81, alle pp. 72-75, con tutti i necessari riferimenti bibliografici.

8. Cfr. *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, sub vocem*, citato in J. Ashcroft, *Albrecht Dürer*, cit., I vol., p. 140, nota 5, che nella sua traduzione inglese lo volge con il termine italiano *all'antico*, giustificando in tal modo la scelta: «My translation assumes that AD's phrase is a loan translation from Italian *all'antico*».

9. G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, cit., pp. 8-9; Idem, *AD 1506. Disegni di architetture veneziane*, in Idem (a cura di), *Albrecht Dürer e Venezia*, Olschki, Firenze 2018, pp. 1-16; J. Ashcroft, *Albrecht Dürers Venexian. Zu seinen venezianischen Sprachkenntnissen und zur Ausformung seiner Lexik der Kunst*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», vol. 141, n. 3, 2019, pp. 360-394.

poco tempo prima, incidendo il bulino pervaso di classicità di *Adamo ed Eva* (fig. 1), aveva dimostrato di aver compiutamente assimilato i canoni proporzionali vitruviani, le testimonianze della statuaria antica da poco scavata nel Meridione, le opere degli artisti italiani a lui precedenti o contemporanei.¹⁰ Si tratta, inoltre, dell'unico bulino firmato non con il solo monogramma, insegna immediatamente riconoscibile del suo magistero e per questo motivo spesso replicata, ma attraverso un'elegante iscrizione a lettere capitali compresa in una tavoletta sospesa a un ramo: «ALBERTVS / DURER / NORICVS / FACIEBAT», seguita dal monogramma «AD» (di dimensioni più contenute) e dalla data «1504», in cui Dürer, attraverso l'uso del tempo imperfetto tramandato da Plinio il Vecchio, rivendica per sé, in maniera certamente consapevole, il ruolo di nuovo Apelle della grafica.¹¹ Proprio al tempo del soggiorno veneziano, o a un periodo immediatamente successivo, risalgono un disegno e un dipinto, rispettivamente di Marcantonio Raimondi (fig. 2)¹² e di Jacopo Palma il Vecchio (fig. 3),¹³ che rivelano come proprio il principio

10. Per una dettagliata analisi del celebre bulino, si consulti: R. Schoch in R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (Hrsg.), *Albrecht Dürer*, cit., I vol., num. 39, con tutti i necessari riferimenti bibliografici.

11. Cfr. A. Della Latta, *Come Apelle: memorie dell'antico in alcune firme di Dürer*, in B. Aikema, A.J. Martin (a cura di), *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio-24 giugno 2018), 24 Ore Cultura, Milano 2018, pp. 95-99.

12. Princeton, University Art Museum, inv. num. x1945-47: cfr. da ultimo L. Markey in L.M. Giles, L. Markey, C. Van Cleave, *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, Princeton University Art Museum-Yale University Press, Princeton-New Haven 2014, pp. 13-16, scheda num. 5, con i riferimenti alla bibliografia precedente. Il foglio, l'unico dell'intero corpus conservatoci dei disegni di Marcantonio che reca una precisa citazione da una stampa di Dürer, viene generalmente datato fra il 1505 e il 1509, un periodo che comprende pienamente i soggiorni veneziani di entrambi.

13. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. num. 453; cfr. P. Rylands, *Palma Vecchio*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 226, num. 55; L. Attardi, *Il periodo giorgionesco, l'allegoria e la storia sacra. Le 'Due ninfe in un paesaggio' di Francoforte. Il 'Cristo e l'adultera' di San Pietroburgo*, in G.C.F. Villa (a cura di), *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 13 marzo-21 giugno 2015), Skira, Ginevra-Milano 2015, pp. 90-105, alle pp. 100-102, con una datazione intorno al 1512, ovvero in quello che viene considerato il periodo più giorgionesco della pittura di Palma il Vecchio. Il riconoscimento della derivazione del dipinto dal bulino di Dürer si deve a Carl Heinrich von Heineken, il conservatore del Gabinetto delle stampe della Galleria di Dresda, che credeva però il dipinto opera di Giorgione: «ein Bild von Giorgione [...] welches Adam und Eva, fast in derselben Stellung, wie das bekannte Kupferstichblatt von Albert Dürer Lebensgrösse vorstellet» (C.H. von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-sachen. II*, Johann Paul Krauß, Leipzig 1769, p. 23). Su questa derivazione vedi anche: T. Pignatti, *The Relationship between German and*

di qualità artistica, intenzionalmente usato per discriminare la sua opera nella sofferta testimonianza di Dürer riportata in principio, consenta a questi artisti, partendo dalla più classica delle invenzioni düreriane, di formulare un proprio canone di nudo, disegnando le figure come fossero l'equivalente di sculture antiche.¹⁴

Studiando i canali di diffusione di questo esemplare bulino, non vanno naturalmente dimenticate le repliche incise e dipinte. Fra le prime mi sembra significativo in questa sede rammentare l'*Adamo ed Eva* in controparte che gli attribuiva Henri Delaborde,¹⁵ e gli sottrae invece Lászlo Mészáros, a favore di un'autografia del giovane Agostino Veneziano, prima del suo trasferimento a Roma (fig. 4).¹⁶ Fra le repliche dipinte, possiamo qui limitarci a prendere in esame le due oggi conservate a Ve-

Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento, in J.R. Hale (ed.), *Renaissance Venice*, Faber and Faber, London 1973, pp. 244-273, alle pp. 266-267; M. Heimbürger, *Dürer e Venezia. Influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento*, Ugo Bozzi, Roma 1999, pp. 186-189.

14. Non si può in questa sede non citare come al medesimo formativo esempio del bulino düreriano si fosse più liberamente rifatto anche Marco Basaiti, nelle due tavole di *Adamo ed Eva* oggi alla Galleria Borghese di Roma, inv. num. 129 e 131 (per una discussione critica, cfr. i saggi citati più oltre, nella nota 29).

15. H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, Librairie de l'Art, Paris s.d. [ma 1887], p. 265, n. 289.

16. L. Mészáros in L. von Wilckens, P. Strieder (Hrsg.), *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), Prestel Verlag, München 1978, p. 99, scheda num 98. Il bulino, di difficile attribuzione perché non siglato, si inserisce perfettamente nel fenomeno dell'assimilazione del Dürer incisore che abbiamo prima richiamato. L'esemplare prima conservato nelle collezioni di Teodoro Correr, che in questa sede si riproduce, contiene una notazione manoscritta a penna di Vincenzo Lazari – fra sesto e settimo decennio del XIX secolo riordinatore delle collezioni di stampe e terzo direttore del Museo Correr (su di lui vedi G.M. Fara, *Wittenberg 1517. Intorno a Dürer: incisioni tedesche dell'età della Riforma*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2017, pp. 11-13, e la tesi di laurea magistrale C. Sironi, *La collezione di stampe di Teodoro Correr dalla sua formazione alla catalogazione di Vincenzo Lazari*, tesi di laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, relatore Prof. G.M. Fara, correlatore Prof.ssa M.C. Piva, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2019-2020) – che rimanda a un contributo di Émile Galichon apparso sulla «Gazette des Beaux-Arts» del 1860, e una successiva notazione manoscritta a matita dei conservatori novecenteschi, che attribuisce il foglio a Giovanni Antonio da Brescia, un incisore di osservanza mantegnesca che intorno al 1507 risiede proprio a Venezia, dove assorbe la lezione düreriana, copiandone perfino alcuni bulini; un incisore, fra l'altro, la cui fase giovanile, secondo una recente, ed accreditata, ricostruzione critica, potrebbe essere identificata con quella del cosiddetto Zoan Andrea, altro incisore di stretta osservanza mantegnesca, impegnato anch'egli, nel primo lustro del XVI secolo, nell'esercizio di copia delle innovative stampe di Dürer, che provenivano da Oltralpe.

nezia, presso le Gallerie dell'Accademia (una tavola di cm 42 × 32, quindi più grande del bulino düreriano, la cui lastra misura mm 252 × 195) (fig. 5) e il Museo Correr (un olio su rame di cm 25,5 × 19, grosso modo quindi delle stesse dimensioni del bulino) (fig. 6); si tratta di derivazioni quasi puntuali, di difficile datazione ed attribuzione (quella delle Gallerie dell'Accademia, di provenienza Contarini, è stata avvicinata da Giulio Cantalamessa a un «tedesco della seconda metà del '500», opinione riportata nel magnifico catalogo di Sandra Moschini Marconi; quella del Museo Correr è in maniera assai generica attribuita ad «ambito tedesco del XVI secolo»).¹⁷

Infine, ritengo a questo punto significativo osservare come il bulino di *Adamo ed Eva*, pur così studiato e citato negli anni immediatamente a ridosso della sua esecuzione (vedi esempi veneziani), non sia ricordato nell'altrimenti primo vasto catalogo del Dürer incisore, stilato da Giorgio Vasari nel 1568 all'interno del composito «contenitore biografico» (Paola Barocchi) dedicato a Marcantonio Raimondi e agli incisori in genere, e costruito intorno a quarantacinque bulini, degli ottantaquattro che formano, *ab antiquo*, il riconosciuto canone monogrammato da Dürer. Anche se con tutte le cautele suggerite dall'uso di un *argumentum e silentio*, si può ipotizzare che Vasari abbia volutamente escluso dal suo elenco il bulino più intriso di classicità di Dürer, che aveva conosciuto una precoce e rilevante fortuna storiografica e collezionistica, dato che era presente nell'elenco dei bulini posseduti da Anton Francesco Doni pubblicato nel *Disegno* del 1549, un testo ben noto a Vasari, già nell'edizione torrentiniana delle *Vite*.¹⁸ In tal modo avrebbe potuto

17. Cfr., rispettivamente, per il dipinto delle Gallerie dell'Accademia (inv. num. 362): S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, Roma 1962, num. 488 a p. 283; per il dipinto del Museo Correr, che, come mi fa notare il collega e amico Enrico Maria Dal Pozzolo, sembrerebbe una replica più tarda, del XVII secolo, e di qualità certamente non significativa (inv. num. Cl. I n. 0250) si veda la scheda disponibile sul sito: www.archiviodelacomunicazione.it/sicap/OpereArte/2511/?WEB=MuseiVE [ultima consultazione: 27 dicembre 2022]. Vedi anche G. Romanelli, *Suggerzioni dal Nord*, in G. Romanelli, F. Lugato (a cura di), *Bellini e i belliniani dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 25 febbraio-18 giugno 2017), Marsilio, Venezia 2017, pp. 150-157, a p. 154, che avvicina il dipinto Correr a un'analoga copia del bulino düreriano conservata nella Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi a Rovigo (inv. num. 299; in questo caso però le dimensioni, cm 60 x 31, sono notevolmente maggiori, e maggiormente confrontabili con la copia dipinta delle Gallerie dell'Accademia).

18. G.M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Olschki, Firenze 2014, pp. 66-70.

continuare ad usare l'argomento dello stile all'antica come un potente elemento di esclusione nei confronti di una diversa cultura artistica, il cui limite maggiore era ai suoi occhi evidente nella raffigurazione del corpo umano: «Della medesima grandezza [Dürer] intagliò con sottilissimo magisterio, trovando la perfezione et il fine di quest'arte, una Diana che bastona una Ninfa, la quale si è messa, per essere difesa, in grembo a un Satiro: nella quale carta volle Alberto mostrare che sapeva fare gl'ignudi.¹⁹ 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. E voglio credere che Alberto non potesse per avventura far meglio, come quello che, non havendo commodità d'altri, ritraeva, quando aveva a fare ignudi, alcuno de' suoi garzoni, che dovevano havere, come hanno, per lo più, i tedeschi, cattivo ignudo, se bene vestiti si veggiono molti begl'uomini di que' paesi», con la non piccola conseguenza che «se quest'uomo [*i.e.* Dürer] sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli hebbe la Fian-dra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiám fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro e più celebrato che abbiám mai avuto i Fiaminghi».²⁰

2. Figure e paesi

La lettera del 7 febbraio 1506, da un cui brano abbiamo iniziato la nostra analisi, è passata alla storia dell'arte soprattutto per il ricordo dell'amicizia fra un Dürer poco più che trentenne, e un vecchio Giovanni Bellini – quanto vecchio è difficile dirlo: sicuramente «sehr alt», 'molto vecchio'.²¹ La lettera contiene anche uno spietato ritratto del

19. Vasari si riferisce al bulino dell'*Ercole*, databile al 1498 circa: R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (a cura di), *Albrecht Dürer*, cit., I vol., pp. 76-78, num. 22.

20. Per entrambe le citazioni: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, V vol., Sansoni e S.P.E.S., Firenze 1966-1987, rispettivamente pp. 4 e 5.

21. Sull'amicizia fra Dürer e Bellini, sia consentito il riferimento a un mio ulteriore recente contributo: G.M. Fara, *Albrecht Dürer e Giovanni Bellini*, in P. Humfrey, V. Mancini, A. Tempestini, G.C.F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini "... il migliore nella pittura"*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre 2016), Fondazione Giorgio Cini-lineadacqua, Venezia 2019, pp. 17-29, comprensivo di tutti i necessari riferimenti bibliografici. Sul tema specifico, e assai dibattuto, anche nelle

mondo artistico veneziano sotto gli occhi di uno straniero, e la testimonianza di quanto le *opere* di Dürer allora accessibili in Italia (cioè le stampe) venissero copiate in quello stesso mondo, senza alcuna riconoscenza verso colui che le aveva create.

Confidando la sua delusione all'amico Willibald Pirckheimer, Dürer non poteva probabilmente fare a meno di notare come figure intere o particolari delle sue incisioni facessero la loro comparsa, già in quegli anni precoci, sullo sfondo di molti dipinti italiani. Se, un poco pignoli, calcoliamo all'indietro i sette/otto anni che separano questa lettera dall'inizio della diffusione nella pittura sacra di motivi tratti dalle stampe di Dürer, e restringiamo il campo della nostra ricerca a ciò che in quel tempo era probabilmente presente a Venezia e nei soli dintorni veneti, ebbene, nonostante l'esiguità di quanto rimasto, l'elenco che in questa sede si presenta, ovviamente sempre suscettibile di integrazioni, non è privo di significato. Il paesaggio sullo sfondo del bulino con *La penitenza di san Giovanni Crisostomo* compare – con qualche lieve modifica – alle spalle di un *Cristo morto sorretto da due angeli*, tavola del pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi, una volta nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, con datazione oscillante negli studi fra il 1498 e il 1505 (*fig. 7a-b*).²²

coeve fonti antiche, della lunga, e prodigiosa, vecchiaia di Giovanni Bellini: M. Lucco in M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, ZèL Edizioni, Treviso 2019, p. 270.

22. Distrutta nel 1945, questa tavola è stata considerata da gran parte della critica un'opera giovanile, eseguita intorno al 1498-1500: «Sono generalmente ritenute opere giovanili della fine del secolo la *Madonna e Santi* di Berlino, in stretta relazione con Girolamo da Treviso il Vecchio e ancora ben memore della lezione antonellesca e il *Cristo morto sorretto da due angeli* già nello stesso museo. In entrambe le opere sono stati giustamente rilevati elementi di cultura nordica, facilmente assimilabili da Pier Maria nello stesso ambito cittadino, in particolare nella seconda si riscontrano puntuali trascrizioni da incisioni düreriane. La circostanza che questi dipinti, firmati, distrutti durante l'ultimo conflitto, ci siano noti solo attraverso la riproduzione fotografica è senz'altro dato incisivamente negativo per la comprensione dell'autore» (G. Nepi Scirè, *Il pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi*, in P. Zampetti, V. Sgarbi (a cura di), *Lorenzo Lotto*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Asolo, 18-21 settembre 1980), Comitato per le celebrazioni lottesche, Treviso 1981, pp. 37-42, a p. 38; per una datazione intorno al 1500: M. Lucco, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda. *Dal Medioevo al Novecento*, I vol., *Dal Medioevo al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 445-477, a p. 465). Una datazione più avanzata (intorno al 1502-03) è stata proposta da E.M. Dal Pozzolo, *Pier Maria Pennacchi, in sintesi*, in «Restauri di Marca», vol. 4, 1993, pp. 48-51, a p. 48 (ribadita in Idem, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, con la collaborazione di R. Poltronieri, V. Castagnaro e M. Paraventi, Skira, Milano 2021, p. 27). Più di recente, Roberta Battaglia lo ha datato a un momento ancora più avanzato,

Datato invece certamente al 1500 è il cosiddetto *Presepe dei conigli* di Girolamo Dai Libri, una pala d'altare per la cappella Maffei nella chiesa veronese di Santa Maria in Organo, ora conservata al Museo di Castelvecchio.²³ Lo scorcio paesistico lacustro-collinare sullo sfondo del giovanile bulino di Dürer della *Sacra famiglia della libellula* (il primo ad essere integralmente copiato da un assai giovane Marcantonio Raimondi), viene qui riproposto nel dipinto, accoppiato ad alcune capanne tedesche in cui è evidente il richiamo al bulino del *Figliol prodigo* (fig. 8a-b-c). Sempre Girolamo Dai Libri, sullo sfondo di una *Natività* miniata conservata al Cleveland Museum of Art, riprende lo sfondo del bulino del *Mostro marino* (fig. 9a-b) dall'originale di Dürer, si badi bene, e non dalla copia in controparte attribuita a Zoan Andrea;²⁴ un fatto a mio parere che confermerebbe la fondata opinione di Gianni Peretti che questo di Girolamo Dai Libri sia un prestito precocissimo, a ridosso del 1498 di esecuzione del bulino.²⁵

Prendendo spunto da un dipinto di *San Girolamo* conservato alle Gallerie dell'Accademia, probabilmente di datazione più tarda (intorno al 1520?), oggi attribuito a Marco Basaiti,²⁶ ma in passato creduto di Vincenzo Catena,²⁷ possiamo apprezzare come altri significativi parti-

poco prima dell'accertato soggiorno di Dürer nel Veneto, che in Pennacchi, come in altri artisti quali il giovane Lotto, produsse un ulteriore dialogo con sperimentazioni della grafica e della pittura düreriana, allora direttamente accessibili (R. Battaglia, *Per Pier Maria Pennacchi: un capolavoro restituito dal restauro*, con un contributo di P. Benussi, testi di approfondimento sul restauro di C. Vittori, E. Fiorin, D. Bussolari, ZeL Edizioni, Treviso 2016, pp. 65-69). Per quanto riguarda il giovane Lotto, si vedano ora le chiare ricapitolazioni contenute nel catalogo ragionato di E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 27-33 e cat. num. I.8, I.11-13, I.17, con notevoli integrazioni per quanto riguarda la conoscenza sia del Dürer pittore e disegnatore, che dell'incisore.

23. Sul dipinto, datato dalla critica al 1500, si consulti G. Castiglioni in P. Marini, G. Peretti, F. Rossi (a cura di), *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, p. 354, scheda num. 257.

24. A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All Prints Described*, V vol., Bernard Quaritch Ltd.-M. Knoedler and Company-The National Gallery of Art, London-New York-Washington 1938-1948, p. 69, num. 23. Vedi anche G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Olschki, Firenze 2007, p. 119, num. 51.

25. G. Peretti, *Fra Giovanni, Girolamo Dai Libri, Dürer*, in «Verona illustrata», vol. 9, 1996, pp. 29-40, a p. 35, in un contributo fondamentale, anche per il censimento compiuto e preciso delle derivazioni dal Dürer incisore in Girolamo Dai Libri.

26. Si consulti la scheda nel catalogo *online* delle collezioni: www.gallerieaccademia.it/san-girolamo [ultima consultazione: 27 dicembre 2022].

27. Così nella monografia di G. Robertson, *Vincenzo Catena*, University Press, Edinburgh 1954, p. 55, cat. num. 30, dove si ripercorre anche la vicenda attributiva del dipinto, già da Pietro Edwards attribuito a Basaiti.

colari paesistici – nel caso i tronchi d'albero spogli e contorti dietro la testa del cavallo, nel celebre bulino del *Sant'Eustachio*, del 1501 circa – siano precisamente citati dal pittore veneziano (anche la posizione della croce, mi sembra sostanzialmente questa verosimile derivazione) (fig. 10a-b).

In questo gioco di citazioni che, mi rendo conto, può facilmente prendere la mano, un importante punto fermo, da un punto di vista stilistico e cronologico, è a mio avviso rappresentato dalla pala d'altare raffigurante l'*Annunciazione*, dipinta per la chiesa di Santa Maria Annunziata del Meschio a Ceneda (Vittorio Veneto) da un giovane Andrea Previtali intorno al 1506.²⁸ In questo caso, ad essere ripreso è un po' tutto il paesaggio alpino che compare sullo sfondo della xilografia di *San Giovanni difronte a Dio e agli antenati*, uno dei primi fogli dal ciclo dell'*Apocalisse* pubblicato nel 1498 (fig. 11a-b) – come ha lucidamente osservato Mauro Lucco, il solo castello viene invece precisamente ripreso in una tavola eseguita da Marco Basaiti entro il 1510, dove è raffigurata la *Madonna col Bambino e i santi Chiara e Francesco d'Assisi*, oggi conservata all'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 12a-b).²⁹

Il fatto che nell'*Annunciazione* di Ceneda Andrea Previtali si firmi «ANDREAS · BERGOMENSIS · IOANIS · BELLINI · DISCIPVLVS · PINXIT», è un elemento a mio giudizio da sottolineare. Firme analoghe

28. Concordo con la datazione proposta da Antonio Mazzotta, nella monografia sull'autore (A. Mazzotta, *Andrea Previtali*, L'Eco di Bergamo-SESAAB, Bergamo 2009 [«Pittori bergamaschi», vol. 17], pp. 12-13, num. VII-VIII a p. 57); per una datazione precoce si era già espresso M. Lucco, *Venezia 1500-1540*, in Idem (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento. I*, Electa, Milano 1996, pp. 13-146, a p. 20, in disaccordo con la datazione al 1508-1510 avanzata da Meyer zur Capellen, riproposta in seguito da Zanchi (J. Meyer zur Capellen, *Andrea Previtali*, Julius Maximilianus-Universität zu Würzburg, Würzburg 1972, pp. 144-145; M. Zanchi, *Andrea Previtali il coloritore prospettico di maniera belliniana*, Ferrari Editrice, Clusone 2001, pp. 24-29). Per una datazione ancora precedente: A. Ballarin, *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari, M. Menegatti, II vol., Edizioni dell'Aurora, Verona 2016 («Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale», vol. 10), pp. 980-981.

29. M. Lucco, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, cit., p. 461; Idem, *A l'occasion de la redécouverte d'un tableau du Musée des Beaux-Arts, nouveau regard sur l'oeuvre de Marco Basaiti*, in «Bulletin des musées et monuments lyonnais», vol. 1, 1993, pp. 3-38, a p. 22, in cui si aggiunge, per la parte destra della *Natività* già posseduta dall'antiquario Gian Maria Previtali di Bergamo, il riconoscimento della precisa citazione delle architetture presenti nell'*Adorazione dei Magi* dal ciclo xilografico della *Vita della Vergine* di Dürer, ben noto a Venezia grazie anche alle precise copie incise da Marcantonio Raimondi; Idem, *Venezia 1500-1540*, cit., p. 37. Vedi anche S. Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», vol. 87-88, 1997, pp. 14-41, alle pp. 26-27, con la segnalazione di un'altra versione di ubicazione sconosciuta, attribuibile sempre a Basaiti, della *Natività* già Previtali.

le possiamo rintracciare in dipinti datati proprio al 1506, che, lo ricordo, è anche l'anno della lettera di Dürer più volte in questa sede citata. In questo senso, il confronto a mio giudizio più pertinente è quello fra il ritratto di giovane di Andrea Previtali, oggi nella fondazione Bemberg di Tolosa, e il gran capolavoro del ritratto maschile di Dürer oggi conservato a Palazzo Rosso a Genova, ma fino al 1666 testimoniato in importanti collezioni veneziane.³⁰ Entrambi i dipinti sono stati eseguiti nel 1506, come rivelano le loro iscrizioni: «Albertus Dürer germanus faciebat post Virginis partum | 1506 AD [*in monogramma*]» si legge in quello di Dürer e «MCCCCCVI · ANDREIAS · BERGOMENSIS · DISSIPULUS · IOANNIS · BELINI PINXIT»³¹ nel ritratto di Previtali, che non esita quindi a chiamare in causa il maestro Bellini, in quell'anno, come abbiamo appena visto, buon amico di Dürer.

Intorno alla data dell'incontro fra Dürer e Bellini ruota un'altra serie di dipinti, in cui emerge nuovamente il problema dello studio e dell'appropriazione del paesaggio nordico, diffuso attraverso il nuovo *medium* della stampa. Intendo riferirmi alla *Sacra Conversazione* conservata all'Accademia Carrara di Bergamo, che porta riferimenti attributivi allo stesso Andrea Previtali,³² alla scuola,³³ o alla bottega di Giovanni Bellini.³⁴ In questa *Sacra Conversazione* di formato rettangolare viene «riportato a spolvero da un cartone»³⁵ il fortunato modello stabilito da Giovanni Bellini nel 1507, con il dipinto di analogo soggetto collocato sopra l'altare della famiglia Dolfin nella cappella della Concezione in San Francesco della Vigna (opera firmata e datata) (*fig. 13*),³⁶ con un significativo aggiornamento in senso moderno dello sfondo paesistico, che mi pare

30. A. Mazzotta, *Andrea Previtali*, cit., p. 12, num. V a p. 57; G.M. Fara, *Albrecht Dürer e Giovanni Bellini*, cit., p. 29.

31. Cito da F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, III vol., *Supplemento e Ampliamenti*, Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1991, p. 53.

32. A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», vol. 33, 2009, pp. 21-107, a p. 47.

33. F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Neri Pozza, Venezia 1962, vol. 1, p. 39, cat. num. 136c; A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Nicomp Laboratorio Editoriale, Firenze 2021, p. 84, cat. num. 7c.

34. G.C.F. Villa, *I Santacroce, un secolo di pennelli per Venezia*, in *I Santacroce. Una famiglia di pittori del Rinascimento a Venezia*, atti della giornata di studio (San Pellegrino Terme, 15 ottobre 2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 65-81, a p. 75.

35. *Ibidem*.

36. Sul dipinto di Bellini, vedi ora G.C.F. Villa in M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa (a cura di), *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, cit., pp. 556-558, cat. num. 174, con i necessari riferimenti bibliografici

ancora una volta debitore alla suggestione dei magnifici bulini incisi da Albrecht Dürer sul volgere del secolo (fig. 14a-b). Ha certamente senso in questa sede ricordare come l'unica citazione da una stampa di Dürer in un dipinto di Giovanni Bellini è rintracciabile nell'*Uccisione di san Pietro martire* conservata alla National Gallery di Londra (inv. num. 812), oggi generalmente datata al tempo dell'accertato soggiorno veneziano di Dürer, in cui il toro resecato dal margine sulla sinistra del giovanile bulino del *Figliol prodigo* ritorna, nella stessa posizione, con lievi modifiche e ugualmente tagliato dal margine, nel dipinto belliniano (fig. 15a-b).³⁷

Chiudo questo elenco, evidentemente parziale, richiamando una derivazione piuttosto nota fin dai tempi del catalogo di Pietro Paoletti, poi ben commentata da Sandra Moschini Marconi.³⁸ Il gruppo centrale della Sacra Famiglia nella xilografia della *Fuga in Egitto* (fig. 16) – che a sud delle Alpi aveva certamente conosciuto una notevolissima diffusione anche attraverso la copia a bulino eseguita da Marcantonio Raimondi certamente prima del 1511, probabilmente intorno al 1506 – è, per così dire, allo stesso tempo liberamente interpretato e precisamente richiamato in una piccola e stretta tavola anonima dell'inizio del Cinquecento, già nella Scuola dei Varoteri a Venezia, ora conservata alle Gallerie dell'Accademia, in passato attribuita anche ad Andrea Previtali intorno al 1504 o fra il 1505 e il 1510 (fig. 17).³⁹ Il fatto che, all'interno

37. Se ne veda la discussione in G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit., p. 72, con un tentativo di tracciare i lineamenti di fortuna italiana del celebre bulino del *Figliol prodigo* (1496 circa), più volte copiato in controparte dagli incisori veneti e nord-italiani del primo decennio del secolo, in stampe che hanno certamente rappresentato un ulteriore significativo canale di diffusione per l'originale invenzione düreriana. Da ultimo, è stato osservato come: «It is tempting to imagine that Dürer brought copies of the print when he came to Venice in early 1506 and that he gave one to Bellini, who in turn repaid the compliment by including this detail in the painting on which he was working at the time [...]. The bullock that seems to have been taken from Dürer's engraving is also a relatively late arrival, underdrawn and then painted over the green of the meadow, using Bellini's usual combination of vermilion and earths. If Dürer did give the print to Bellini in 1506, then the painting must have been underway by the time. It is an appealing possibility that Dürer had *The Assassination of Saint Peter Martyr* in mind when he made his wellknown statement in a letter that Giovanni Bellini was 'very old, but still the best in painting'» (J. Dunkerton, M. Spring (eds.), *Giovanni Bellini's Painting Technique*, in «National Gallery Technical Bulletin», vol. 39, 2018, pp. 87, 93).

38. P. Paoletti, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*, Visentini, Venezia 1903, num. 77 a p. 32; S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., num. 343 a p. 199. Vedi anche G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, cit. pp. 45, 315.

39. Rispettivamente F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, cit., vol. 1 p. 140, cat. num. S 327; P. Zampetti, *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX*

del dipinto, compaia un'altra precisa citazione, con il gatto sulla destra ripreso da quello inciso in primo piano nel bulino di *Adamo ed Eva* del 1504, dal quale abbiamo iniziato la nostra analisi, potrebbe far ipotizzare che tale dipinto sia stato eseguito prima del 1511, anno della pubblicazione in volume della serie della *Vita della Vergine*, allo stesso tempo cesura tipografica e spartiacque artistico che favorì la ripresa letterale di scene, anche diverse, contenute all'interno della stessa serie (o delle altre pubblicate, o riproposte, nel medesimo anno, come ad esempio la *Grande* e la *Piccola passione* xilografica, o l'*Apocalisse*).⁴⁰ Con la non secondaria conseguenza che si tendeva a non accoppiare più a queste citazioni quelle provenienti da altre incisioni, soprattutto i bulini eseguiti entro il 1505 durante la prima maturità del Dürer incisore, i quali, in virtù dell'indissolubile legame fra le figure in primo piano e i paesaggi che le circondavano, avevano già conosciuto una robusta fortuna a sud delle Alpi, che, come si è cercato di dimostrare, nel Veneto risulta molto significativa in ragione anche dei potenti ricordi lasciati dai ripetuti soggiorni di Dürer.

secolo. Il Cinquecento I, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975, pp. 85-167, a p. 140, n. 78. L'attribuzione a un anonimo pittore veneto del principio del secolo XVI risale al catalogo di Paoletti, ed è accettata da G. 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, Maglione & Strini, Roma 1922, pp. 219-222, a p. 220 (nei cataloghi ottocenteschi ricorre, in alcuni casi dubitativamente, il nome di Andrea Previtali).

40. Mi sia anche in questo caso consentito il rimando a G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, pp. 19-29, e ai molti esempi ivi censiti. Per quanto riguarda i pittori veneziani, esemplare è in questo senso il caso del maturo Carpaccio, che, come è stato più volte rilevato dalla critica, nella sua ultima fase riprende a piene mani dai cicli düreriani pubblicati nel 1511, cercando di arricchire il suo linguaggio tanto sotto l'aspetto funzionale-narrativo, quanto sotto quello espressivo.



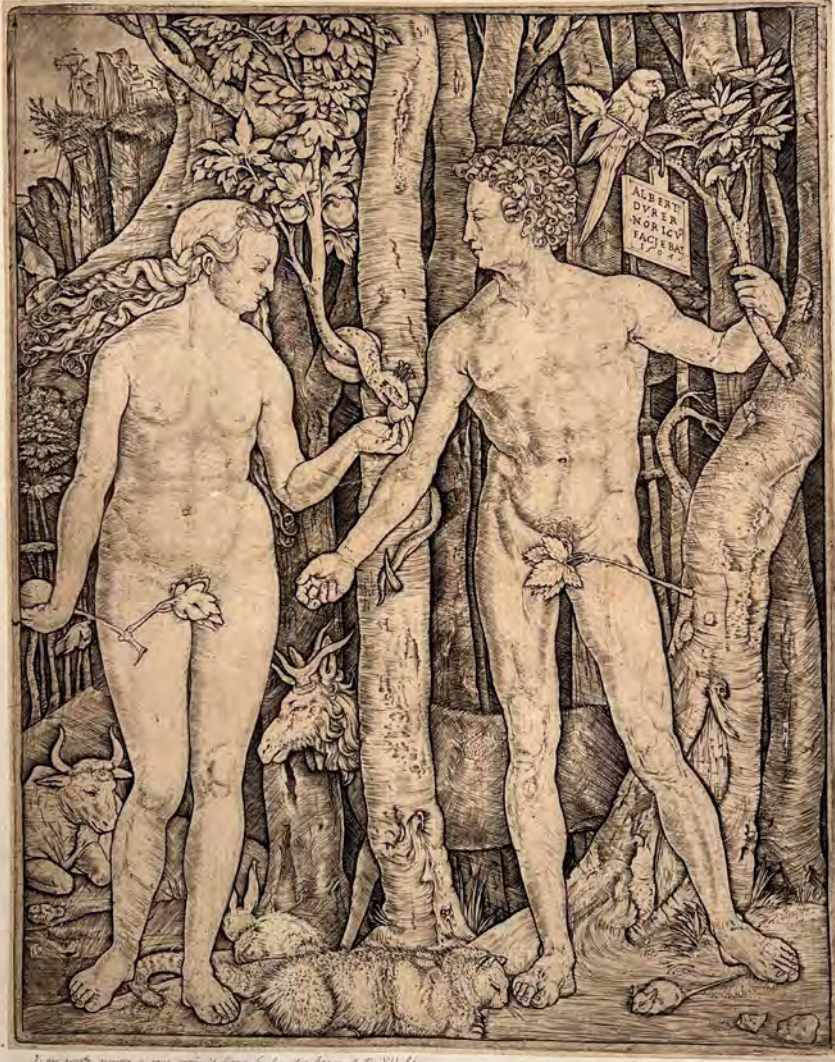
Fig. 1 – Albrecht Dürer, *Adamo ed Eva*, 1504



Fig. 2 – Marcantonio Raimondi, *Adamo* (da A. Dürer), 1505-1509 ca. Princeton, University Art Museum, inv. num. x1945-47



Fig. 3 – Palma il Vecchio, *Adamo ed Eva*, 1512 ca. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. num. 453



3. per questo disegno si vede come il disegno di J. da Dürer del 1518.

Giovanni Antonio da Piacenza (attribuito a Marcantonio) Copia in Rezer

Fig. 4 – Marcantonio Raimondi o Agostino Veneziano (att.), *Adamo ed Eva* (da A. Dürer), 1510 ca. Venezia, Ca' Rezzonico, inv. Vol. St. B23/6



Fig. 5 – Anonimo del XVI secolo, *Adamo ed Eva* (da A. Dürer), Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. num. 362



Fig. 6 - Anonimo del XVII secolo, *Adamo ed Eva* (da A. Dürer), Venezia, Museo Correr, inv. num. Cl. I n. 0250



Fig. 7a-b – A sinistra: Pier Maria Pennacchi, *Cristo morto sorretto da due angeli* (part.), 1498-1505 ca. Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum. A destra: Albrecht Dürer, *La penitenza di san Giovanni Crisostomo* (part.), 1496 ca.



Fig. 8a-b-c – A sinistra: Girolamo Dai Libri, *Natività con san Giovanni Battista e san Girolamo*, detto *Presepe dei conigli* (part.), 1500 ca. Verona, Museo di Castelvecchio, inv. num. 1309-1B290. Al centro: Albrecht Dürer, *Il figliol prodigo*, 1496 ca. (part.). A destra, Albrecht Dürer, *La Sacra Famiglia della libellula*, 1495 ca. (part.)



Fig. 9a-b – A sinistra: Girolamo Dai Libri, *Natività*, 1498-1500 ca., Cleveland Museum of Art, inv. num. 1953.81. A destra: Albrecht Dürer, *Il mostro marino*, 1495 ca. (part.)



Fig. 10a-b – *A sinistra*: Marco Basaiti (att.), *San Girolamo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. num. 107. *A destra*: Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio*, 1501 ca. (part.)



Fig. 11a-b – *A sinistra*: Andrea Previtali, *Annunciazione* (part.), 1506 ca. Ceneda (Vittorio Veneto), Santa Maria Annunziata del Meschio. *A destra*: Albrecht Dürer, *San Giovanni difronte a Dio e agli antenati*, 1496 ca. (part.)



Fig. 12a-b – A sinistra: Marco Basaiti, *Madonna col Bambino e i santi Chiara e Francesco d'Assisi, ante 1510*. Bergamo, Accademia Carrara, inv. num. A destra: Albrecht Dürer, *San Giovanni difronte a Dio e agli antenati, 1496 ca. (part.)*



Fig. 13 – Giovanni Bellini, *La Madonna con il Bambino in piedi benedicente tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo, Sebastiano e il donatore (Sacra Conversazione Dolfin), 1507*, Venezia, San Francesco della Vigna



Fig. 14a-b – A sinistra: Giovanni Bellini (bottega), *Sacra Conversazione* (variante della *Sacra Conversazione Dolfin*), ante 1510, Bergamo, Accademia Carrara, inv. num. 58 AC 00368. A destra: Albrecht Dürer, *Sant'Eustachio*, 1501 ca (part.)



Fig. 15a-b – A sinistra: Giovanni Bellini, *Uccisione di san Pietro Martire*, 1505-1507 ca. Londra, National Gallery, inv. num. 812. A destra: Albrecht Dürer, *Il figliol prodigo*, 1496 ca.



Fig. 16 – Albrecht Dürer, *La Fuga in Egitto*, 1504 ca.



Fig. 17 – Anonimo pittore veneto, *La fuga in Egitto*, ante 1511. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. num. 233