
Storia dell'arte

146/148
(n.s. 46/48)



Storia dell'arte $\frac{146-148}{2017}$
nuova serie
n. 46-48

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA

Bibliography of the History of Art

A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern

A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

146-148 2017

Gennaio - Dicembre

Rivista quadrimestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

Vicedirettore: Alessandro Zuccari

Coordinatore: Augusta Monferini

Redazione: Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Camilla Fiore, Manuela Gianandrea, Helen Langdon, Loredana Lorizzo, Stefania Macioce, Arianna Mercanti, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi
Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Chief Curator at The Frick Collection

La rivista si avvale di referees

Edita da: CAM EDITRICE S.r.l.

Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma - Tel. e Fax: +39 06 683.008.89

www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com; camilla.fiore@uniroma1.it

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi

Segreteria di Redazione: Valeria Di Lucia

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2017: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00

Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)

Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)

L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto Grafico: Antonella Mattei

Stampa: Tipografia Monti

[febbraio 2018]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

Marco Scansani	<i>Una nuova traccia di Michele da Firenze nel Mantovano</i>	7
Giovanni Maria Fara	<i>La recezione di Martin Schongauer incisore nell'arte e nella letteratura italiana del XVI e XVII secolo. Modelli di lettura</i>	17
Vincenzo Abbate	<i>Gli dei di marmo: scultura e cultura del giardino nella Sicilia del Cinquecento</i>	33
Mauro Vincenzo Fontana	<i>Le due teste del papa. Clemente VIII, Alessandro de' Medici e la renovatio del ciborio lateranense</i>	55
Yuri Primarosa	<i>Nuova luce su Carlo Saraceni: la Madonna del Pilar di S. Maria in Monserrato e altri inediti</i>	69
Francesca Baldassari	<i>Proposte per Antiveduto Gramatica</i>	77
Mariateresa Di Dedda	<i>Un inedito dipinto di Cesare Dandini nella cultura fiorentina del Seicento</i>	85
Roberta Piccinelli	<i>La Conversione della Maddalena di Guido Cagnacci: un dono da Vienna a Mantova</i>	95
Michela Gianfranceschi	<i>«Concetti morali espressi in pittura». Giulio Rospigliosi, Nicolas Poussin, Salvator Rosa</i>	99
Maria Concetta Di Natale	<i>Andrea e gli argentieri Memingher in Sicilia</i>	115

Francesco Leone	<i>A 100 anni dalla Grande Guerra: l'azione interventista e i traslati figurativi del movimento futurista</i>	139
RECENSIONI		
Patrizia Cavazzini	Stefan Albl, Francesco Lofano (a cura di), <i>I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti</i> , atti del convegno internazionale (Roma, Istituto Austriaco 20 gennaio 2017), Artemide, 2017	153
Matteo Piccioni	Alessandro Botta, <i>Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe</i> , Macerata, Quodlibet, 2017	155

La recezione di Martin Schongauer incisore nell'arte e nella letteratura italiana del XVI e XVII secolo. Modelli di lettura

Giovanni Maria Fara

Per la storiografia italiana fra XVI e XVII secolo, Martin Schongauer (1450 ca.-1491) non è un incisore della complessità di Albrecht Dürer (1471-1528) o Luca di Leida (1494-1533), autori che richiedono un esteso e accurato catalogo delle loro stampe, che renda ragione di una profonda e persistente influenza sull'arte italiana del tempo. Però è un nome ben presente, che ricorre nei principali autori che hanno trattato di incisioni, con una precisa funzione storica: è il maestro di Albrecht Dürer, colui che ha introdotto il bulino a nord delle Alpi.

Schongauer maestro di Dürer

Cominciamo la nostra inchiesta allineando, in ordine cronologico, le fonti che ricordano Schongauer come maestro di Dürer: Anton Francesco Doni (1513-1574) nel 1549;¹ Giovan Paolo Lomazzo (1538-1592) nel 1584;² Filippo Baldinucci (1625-1696) nel 1686.³ Fra questi, il ricordo di Doni credo sia il più importante, poiché precede di molti anni le notizie che Lambert Lombard (1505/1506-1566?) spedì da Liegi a Giorgio Vasari, il 27 aprile 1565,⁴ ed è quindi verosimilmente basato sulla conoscenza – diretta o indiretta – di quanto contenuto in libri pubblicati in Germania all'inizio del XVI secolo, ad esempio l'*Epithoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempora* dello storico e umanista alsaziano Jakob Wimpfeling (1450-1528), testo stampato per la prima volta

a Strasburgo nel 1505 (poi di nuovo nel 1532, e ancora nel 1562 e 1594), che nel capitolo 68 *De pictura et plastice* (cc. 39v-40r) offre un ampio e circostanziato elogio di Schongauer pittore e incisore, unito al ricordo che Dürer, l'altro grande pittore ed incisore tedesco, in quel tempo «eccellentissimo», fu suo discepolo:

Quid de Martino Schon Columbariensi dicam, qui in hac arte fuit tam eximius, ut eius depictae tabulae in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sunt. Extant Columbariae in templo divi Martini et sancti Francisci imagines huius manu depictae, ad quas effingendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt, et si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit. Eius discipulus Albertus Tüerer et ipse Alemanus hac tempestate excellentissimus est et Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parasii aut Apellis tabulae.

Il testo è molto importante anche perché scritto da una persona che poteva aver conosciuto Schongauer, essendo Wimpfeling originario di Sélestat, cittadina non lontana da Colmar.⁵ Come è noto, a rigore Dürer non fu un vero e proprio discepolo di Schongauer; negli anni della sua prima giovinezza infatti – quando era da poco uscito dalla bottega di Michael Wolgemut



FIG. 1. M. Schongauer, *Redentore benedicente*, 1469 (?) o post. Londra, British Museum

a Norimberga e si trovava indaffarato nei suoi, per noi ancora misteriosi, *Wanderjahre* lungo il corso del Reno – non fece in tempo a raggiungere Schongauer, un vecchio maestro tanto ammirato morto nel frattempo, come ricorda Christoph Scheurl (1481-1542) nella *Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen* (Norimberga 1515), in un brano che, basandosi sulla forza della stessa autorità düreriana, integra e corregge esplicitamente quanto riportato da Wimpfeling:

Itaque unum praeterire neque: Jacobus Vimphelingius, nunquam a me sine honoris praefatione nominandus, capite LXVIII. Epitomatis Germanorum

tradit Albertum nostrum usum esse praeceptore Martino Schoen Calumbariensi. Caeterum Albertum ad me, hoc significantem, scribit, saepe etiam coram testatur, patrem Albertum, is ex vico Cula prope Varadium, civitatem Hungariae, natus erat, destinasse quidem, se adolescentulum, tertium decimum annum natum, Martino Schoen, ob celebrem famam in disciplinam traditurum fuisse, et ad eum, eius rei gratia, dedisse etiam litteras: qui tamen sub id tempus excesserit, unde ipse in gymnasio, utriusque nostrum vicini et municipis Michaelis Wolgemuts triennio profecerit, tandem peragrata Germania, quum anno nonagesimo secundo Colmariam venisset a Caspare et Paulo aurifabris et Ludovico pictore, item etiam Basileae, a Georgio aurifabro, Martini fratribus, susceptus quidem sit benigne atque humane tractatus. Caeterum Martini discipulum minime fuisse, immo ne vidisse quidem, attamen videre desiderasse vehementer.⁶

La vicinanza fra il giovane Dürer e il maestro Schongauer, un'evidenza stilistica irrinunciabile magistralmente illustrata nella classica biografia di Panofsky,⁷ viene comunque confermata anche da alcuni disegni attribuiti a Schongauer che Dürer conservò gelosamente negli anni. È giunto fino a noi il foglio del *Redentore benedicente* conservato oggi al British Museum, che reca un'interessante postilla autografa di Dürer: «*Das hat hubsch martin gemacht jm 1469 jor* [Questo ha realizzato il Bel Martino nell'anno 1469]» (FIG. 1).⁸ Nonostante la postilla sia stata aggiunta più tardi (Hans Rupprich, basandosi su considerazioni relative al *ductus* della scrittura, la datava al 1520 circa), è possibile che Dürer sia venuto in possesso del foglio a Colmar, quando visitò Ludwig, Kaspar e Paul Schongauer, che evidentemente avevano ereditato le carte del fratello. Bisogna inoltre ricordare che, secondo una testimonianza di Carl Heinrich von Heineken, un altro disegno, oggi perduto, recava la seguente simile iscrizione: «*Diess hat der Hübsch Martin gerissen in 1470. jar, da er ein junger gesell was. Das hab ich Albrecht Dürer erfarn und jm zu ern daher geschrieben im 1517. jar*» [Questo ha disegnato Martin Schongauer nel 1470,



FIG. 3. M. Schongauer, *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, 1475-80 ca. New York, The Metropolitan Museum of Art

quando era un apprendista. Questo ho appreso io, Albrecht Dürer, e l'ho quindi scritto in suo onore nel 1517].⁹

Schongauer iniziatore dell'incisione nordica

Come iniziatore delle incisioni a bulino a nord delle Alpi lo ricordano, sempre in ordine cronologico: Benvenuto Cellini (1500-1571) nel 1565 e nel 1568,¹⁰ Giorgio Vasari (1511-1574) nel 1568; Filippo Baldinucci nel 1686.¹¹ Vasari soprattutto, nelle sue notizie contenute all'inizio della *Vita di Marcantonio Bolognese*, e

d'altri intagliatori di stampe, fornisce un primo sintetico catalogo delle sue incisioni, che si riporta in questa sede per intero, con un nuovo tentativo di commento e identificazione dei singoli bulini citati:¹²

Passata poi questa invenzione in Fiandra un Martino, che allora era tenuto in Anversa eccellente pittore, fece molte cose, e mandò in Italia gran numero di disegni stampati, i quali tutti erano contrassegnati in questo modo: .M. C.;¹³ et i primi furono le cinque Vergini stolte con le lampade spente e le cinque prudenti con le lampade accese,¹⁴ et un Christo in croce con san Giovanni e la Madonna a' piedi: il quale fu tanto buono intaglio, che Gherardo miniatore fiorentino si mise a contrafarlo di Bulino, e gli riuscì benissimo.¹⁵ Ma non seguitò più oltre, perché non visse molto.¹⁶ Dopo mandò fuori Martino in quattro tondi i quattro Evangelisti,¹⁷ et in carte piccole Giesù Christo con i dodici Apostoli,¹⁸ e Ve-

ronica con sei santi della medesima grandezza,¹⁹ et alcune Arme di signori Tedeschi sostenute da huomini nudi e vestiti, e da donne.²⁰ Mandò fuori similmente un san Giorgio, che ammazza il serpente;²¹ un Christo, che sta innanzi a Pilato, mentre si lava le mani;²² et un transito di nostra Donna assai grande, dove sono tutti gl'Apostoli. Et questa fu una delle migliori carte, che mai intagliasse costui.²³ In un'altra fece santo Antonio battuto da i diavoli, e portato in aria da una infinità di loro, in le più varie e bizzarre forme, che si possino imaginare, la quale carta tanto piacque a Michelagnolo, essendo giovinetto, che si mise a colorirla.²⁴ Dopo questo Martino cominciò Alberto Duro in Anversa, con più disegno e



FIG. 4. Pittore toscano della fine del secolo XV (Michelangelo?), *Sant'Antonio battuto dai diavoli*. Fort Worth, Kimbell Art Museum



FIG. 5. M. Schongauer, *La fuga in Egitto*, ante 1476. New York, The Metropolitan Museum of Art

miglior giudizio e con più belle invenzioni, a dare opera alle medesime stampe, cercando d'imitar il vivo e d'accostarsi alle maniere italiane, le quali egli sempre apprezzò assai. Et così, essendo giovanetto, fece molte cose che furono tenute belle quanto quelle di Martino, e le intagliava di sua man propria, segnandole col suo nome.

Questo sintetico catalogo, che occupa meno di mezza pagina nell'edizione giuntina delle *Vite*,

è piuttosto esaustivo. Vasari infatti menziona, a volte assai sommariamente senza però mai commettere errori nell'identificazione, più del 42% delle incisioni conosciute di Schongauer: ben quarantanove bulini sui centoquindici/centosedici²⁵ che, grazie alla presenza del monogramma, ne formano, da più di due secoli, il riconosciuto canone incisorio. Evidentemente Vasari, per costruire questo catalogo – così come per approntare quello seguente dedicato a Dürer, ugualmente assai ampio e in cui si dilunga molto di più nell'ecfrasi dei singoli fogli, per ragioni che altrove ho cercato di spiegare²⁶ – non si sofferma soltanto sulle notizie che gli trasmettono i suoi corrispondenti nordici (Lombard e Lampson nei noti carteggi del 1565), ma si affida soprattutto alla visione diretta delle stampe di Schongauer, ben note in Italia, nello specifico anche a Firenze, per essere state riprese in molte diverse circostanze.²⁷

Schongauer incisore: modelli di recezione

I modelli di recezione dello Schongauer incisore nell'arte italiana del Rinascimento possono comunque essere ben compresi, nei loro caratteri generali, facendo riferimento a due suoi conosciuti bulini.

Il primo è quello, assai conosciuto, che raffigura *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, concordemente ritenuto un'opera giovanile di Schon-

gauer, databile all'ottavo decennio del XV secolo (FIG. 3).²⁸ Per la storia dell'arte, la memoria di questo bulino è indissolubilmente associata al racconto che ne fece Vasari nelle due edizioni delle *Vite*; nella prima edizione (Firenze 1550), ricorda come un giovanissimo Michelangelo, per acquistare «e credito e nome», si esercitasse nella sua copia, attribuendo però il bulino a Dürer;²⁹ un errore corretto nella seconda edizione (Firenze 1568), probabilmente in seguito alla lettura della *Vita di Michelangelo* scritta da Ascanio Condivi (Roma 1553), in cui il foglio viene giustamente attribuito a Schongauer³⁰ – da notare come negli stessi anni, a Firenze, un «sempre conciliante» Benedetto Varchi, per riprendere un'efficace definizione di Paola Barocchi, nell'*Orazione funerale [...] nell'esequie di Michelagnolo Buonarroti* (Firenze 1564), evidentemente a conoscenza di entrambe le versioni, mantenga l'incertezza sulla paternità del bulino.³¹ Recentemente è stata rilanciata con forza l'ipotesi che la tavoletta oggi conservata al Kimbell Art Museum di Forth Worth rappresenti proprio la replica giovanile dipinta da Michelangelo durante i suoi anni di apprendistato presso Domenico Ghirlandaio, e ricordata da Vasari, Condivi e Varchi (FIG. 4).³²

Un errore, quello contenuto nella prima edizione delle *Vite* vasariane, forse inconsapevole, però più prezioso di qualsiasi verità. Come Schongauer era stato il principale maestro per



FIG. 6. A. Dürer, *La fuga in Egitto*, 1504 ca. New York, The Metropolitan Museum of Art

la grafica del giovane Dürer, e i due nomi, lo abbiamo visto, sono storicamente legati in maniera indissolubile, così la diffusione delle sue incisioni (nel nord Italia soprattutto, ma certo anche a Firenze: si pensi, ad esempio, al ruolo di tramite dell'orafo e incisore Cristofano Robetta) aprì la strada alla prepotente onda delle carte di «Alberto Duro/Durero» che, a partire dal primo decennio del XVI secolo, si affiancarono e, in brevissimo tempo, sostituirono inesorabilmente quelle del vecchio maestro.



FIG. 7. C. Robetta (attr.), *La fuga in Egitto*, ante 1510. Londra, The British Museum

Il secondo bulino di Schongauer che intendo in questa sede richiamare è quello della *Fuga in Egitto* (FIG. 5).³³ Anche questa è un'opera ben nota; fra le molte copie e derivazioni conosciute,³⁴ per quanto concerne la grafica bisogna senz'altro ricordare la copia in controparte, con variazioni, attribuita a Cristofano Robetta (FIG. 7),³⁵ e inoltre la xilografia di analogo soggetto intagliata da Dürer verso il 1504-1505 (Fig. 6),³⁶ che riprende la lussureggiante ed esotica natura in cui è ambientata la scena. A questo proposito sottolineo che non c'è bisogno di ricorrere, come è stato invece supposto in passato,³⁷ all'influenza anche della xilografia düreriana per comprendere l'episodio di analogo soggetto in alto a destra nella tavola della *Strage degli Innocenti*, dipinta nel terzo decennio del XVI secolo dal pittore ferrarese



FIG. 8. L. Mazzolino, *La strage degli Innocenti*, 1520-1530 ca. Amsterdam, Rijksmuseum

Lodovico Mazzolino e oggi conservata al Rijksmuseum di Amsterdam (FIG. 8);³⁸ Mazzolino trattiene precisa memoria della composizione di Schongauer non solo, come è già stato notato, nella figura del san Giuseppe che raccoglie i datteri della palma piegata verso di lui, ma anche nello stesso gruppo della Vergine col bambino in groppa a un asino quasi piegato dal peso. Più o meno negli stessi anni la medesima scena viene ripresa da Giovanni Angelo Del Maino sullo sfondo di un rilievo ligneo che mostra in primo piano la *Strage degli Innocenti* (FIG. 9).³⁹ Come è stato notato, però, è assai

probabile che lo scultore lombardo abbia utilizzato come modello figurativo non il bulino di Schongauer, ma la sua copia attribuita al Robetta che abbiamo appena menzionato, in cui il gruppo compare nella stessa controparte registrata da Del Maino nel suo rilievo.⁴⁰ Un fatto che trova la sua giustificazione, non ancora comunemente accettata negli studi, nell'ampia circolazione di queste copie incise, come è naturale che sia, il più delle volte in controparte, che amplificarono notevolmente la diffusione del modello originario.⁴¹



FIG. 9. G. A. Del Maino, *La strage degli Innocenti*, 1520 ca. Boston, Museum of Fine Arts

Note:

¹ Il ricordo è contenuto in una lettera che Doni scrive da Venezia, l'ultimo giorno di agosto di un anno imprecisato, ma verosimilmente il 1549, al suo amico incisore Enea Vico da Parma. Lettera che si trova, insieme ad altre, in appendice al *Disegno*, il trattato pubblicato nello stesso 1549 dal maggior stampatore veneziano, e quindi italiano, Gabriele Giolito, nella città in cui Doni si era da poco trasferito: «Al gentilissimo e virtuoso amico suo M[esser] Enea da Parma. Questa è una carta disegnata per mano di messer Giovanni Agnolo Fiorentino, anchora che non ci vuol nome nessuno sopra: et è sua inventione e tutto con comissione di farvela intagliare. Io l'ho tenuta nel mezzo di parecchie carte intagliate una per mano di messer Martino maestro d'Alberto Duro; ho poi d'Alberto l'Adamo, il San Girolamo, Santo Eustachio, la maninconica et la passione. Et tengo alcune storie del vecchio testamento di Luca d'Olanda. Et di Marco Antonio: il Monte di Parnaso, il giudizio di Paris con il Netuno e gl'Innocenti. Le due carte del Bandinello, cioè San Lorenzo e gl'Innocenti, ho anchora acconcio a torno gl'amor de gli Dei intagliati da Iacopo Veronese. E di Marco da Ravenna il Laocoonte. Questi sono i valenti intagliatori che io gli ho messo attorno, e perché io tengo il San Paolo vostro taglio bravissimo. E le medaglie che voi m'havete tagliate e di vostra invention ornata all'incontro a queste, mi par mill'anni che ci sia questa; perché io ho speranza che la vadia nel numero di quelle belle, e poter dire queste son le più degne carte e i più valenti intagliatori che habbin tagliato rami insino a hoggi. E se non fosse che voi mi siate amico, vi inalzerei sopra i cieli, ma che dico io?, le virtù vostre vi fanno maggiore che non vi farei io e tutta la casa de Doni. State sano et amatemi. Di Vinegia l'ultimo d'agosto. Al servitio vostro. Il Doni». In questa lettera fondamentale, fra le altre cose, per chiunque voglia occuparsi della storia dell'incisione in Italia nel secolo XVI, Doni descrive a Vico la propria collezione di stampe (per un'edizione moderna commentata del testo di Doni, si consulti: A. F. Doni, *Disegno*. Facsimile della edizione del 1549 di Venezia. Con una appendice di altri scritti riguardanti le arti figurative. Introduzione e commento critico a cura di M. Pepe, Milano 1970. In seguito, i contributi di: P. Carloni, *Il Disegno di Anton Francesco Doni*, «Notizie da Palazzo Albani. Rivista di storia e teoria delle arti», XXI, 1992, n. 1, pp. 51-58; M. Pepe, *Svolgimenti nella concezione del disegno in Anton Francesco Doni: dalla "Diceria" al Montorsoli del 1546 al trattato del 1549*, in A. F. Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, Rimini 1998, pp. 123-132. La lettera qui riprodotta, è stata già integralmente pub-

blicata da chi scrive, con un commento aggiornato che identifica correttamente le incisioni düreriane: G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Firenze 2014, pp. 66-68). Una collezione che prende forma intorno a un disegno dello scultore Giovanni Angelo Montorsoli, ex confratello di Doni tra i serviti della SS. Annunziata a Firenze, fra terzo e quarto decennio del XVI secolo; disegno che Doni ha intenzione di far incidere proprio a Vico, in quegli anni diventato celebre per avere tradotto con particolare maestria un'invenzione di Francesco Salviati in un bulino di notevolissime dimensioni: una *Conversione di san Paolo* di ben 535x935 mm, un «taglio bravissimo» come ricorda lo stesso Doni, che era stato grandemente elogiato, sempre a Venezia, da Pietro Aretino, nell'agosto 1545, in una lettera indirizzata proprio a Salviati, e che Doni poteva aver letto anche prima che fosse pubblicata, dal solito Giolito nel 1546, nel *Terzo libro delle lettere* di Aretino (cc. 162v-164r). Sul bulino della *Conversione di san Paolo* inciso da Vico, rimando a quanto sostenuto da A. Nova in C. Monbeig Goguel, M. Hochmann (a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, cat. della mostra (Roma, Accademia di Francia), Milano 1998, p. 66 e scheda n. 29. Infine, sui ben noti, intensi, amicali rapporti tra Doni e Aretino, fra quinto e sesto decennio del Cinquecento, fino alla violenta contrapposizione avvenuta nel 1556, si consulti: A. F. DONI, *Contra Aretinum (Terremoto, Vita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere)*, a cura di P. Procaccioli, Manziana (Roma) 1998. La collezione riunita da Doni comprende quindi opere di quelli che venivano riconosciuti, per consenso comune nell'Italia di metà XVI secolo, come i maggiori incisori su rame: Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Luca di Leida, Marcantonio Raimondi, Gian Giacomo Caraglio, Marco Dente, quasi a formare un primo canone, che di lì a qualche anno sarà ampliato nell'edizione giuntina delle *Vite* di Vasari.

² Il ricordo di Lomazzo ricorre due volte nel *Trattato dell'arte de la Pittura, diviso in sette libri. Ne quali si contiene tutta la Theorica e la pratica d'essa pittura*, Milano 1584. La prima volta nel Libro VII. *Dell'istoria di pittura*, cap. XXXI. *Della forma di Plutone, e di Proserpina e delle Parche*: «Sopra la palude è un grandissimo arco, doppio il quale s'arriva ad un'altissima torre, che nella cima tutta arde et avampa di fiamme; et al piede ha un'acqua per la quale sono condotte in una barca le anime alla città di Dite, che sopra la porta, la quale è tutta avvallata d'intorno, ha infiniti diavoli di strane forme, tutti con le ale di vespertiloni e di serpi; della qual forma ne dipinse assai, intorno a

s. Antonio, Buon Martino, maestro di Alberto Dürero» (p. 673; questa nota incisione di Schongauer, il *Sant'Antonio battuto dai diavoli*, viene ricordata da Lomazzo anche nel seguente cap. XXXI del libro VII del *Trattato*, associata nella sua ecfrasi al bulino düreriano del *Cavaliere, la Morte e il Diavolo*: cfr *ivi*, p. 677). La seconda volta nella conclusiva *Tavola de i nomi de gl'artefici più illustri così antichi come moderni. L'opere e precetti de i quali sono sparsamente citati in questi libri*: «Buon Martino Tedesco pittore et intagliatore di rame, maestro di Alberto Dürero» (p. 684).

³ Cfr *infra*, quanto riportato nella nota 12. A supporto di questa posizione storiografica, ormai comunemente accettata anche in ambito collezionistico, possiamo qui riportare un esempio che coinvolge lo stesso Baldinucci. Mi riferisco al disegno inviato da Annibale Ranuzzi al cardinale Leopoldo de' Medici, come risulta dalla descrizione contenuta in una lettera del dicembre 1673: «Un Santo che gli tagliano il capo, in carta azzurra, d'acquerello e biacca. Di Martino, maestro d'Alberto», con un'attribuzione a Schongauer confermata da Filippo Baldinucci, che stima in lire 7 il valore del disegno: un fatto che potrebbe farci identificare in questo disegno uno di quelli aggiunti a penna dallo stesso Baldinucci prima del 1 agosto 1675 nella copia della sua *Listra de' Nomi de' Pittori de' quali si hanno Disegni*, stampata l'8 settembre 1673, conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Rari Postillati 97), ricorrendo a c. n.n. segnata C_{1r} (sezione degli *Oltramontani*), l'aggiunta manoscritta a penna e inchiostro, inequivocabilmente rivelatrice: «Maestro Martino Maestro d'Alberto» [Fara, *cit.* (nota 1), pp. 425, 436].

⁴ «In Germania si levò poi un bel Martino, tagliatore in rame, il quale non abbandonò la maniera di Rogiero, suo maestro, ma non arrivò però alla bontà del colorire, che haveva Rogiero, per esser piu usato all'intaglio delle sue stampe che parevano miracolose in quel tempo; et hogi sono anchora in bona reputatione tra i nostri mansueti artefici, perché anchora che le chose sue siano secche, però hanno qualche bon garbo. Da questo bel Martino sono venuti tutti li famosi artefici in Germania. Il primo, quel assoluto amorevole Alberto Dürero, discepolo di esso bel Martino, seguì la maniera del maestro, accomodando assai più al naturale, benché non ancora del tutto, quel suo modo de pannisoni, et trovò una via piu gagliarda et non tanto secca, accompagnata di geometria, d'optica, regola et proportione alle figure» [Archivio di Stato di Firenze, Carteggio d'Artisti II/5, num. 3, cc. 163v-164r]. Il brano, più volte edito, si può da ultimo leggere in Fara, *cit.* (nota 1), pp. 115-116, con i necessari riferimenti bibliografici. Il pittore fiammingo Lambert Lombard scrive a Giorgio Vasari dietro suggerimento di

Dominique Lampson, che era già in corrispondenza con Vasari, cui aveva appena inviato la versione pronta per la stampa della vita di Lombard da lui composta in latino, evidentemente con l'aspirazione che lo storico aretino potesse in qualche modo servirsene nella seconda edizione delle *Vite*, che stava terminando di approntare. Le notizie sul fondamentale ruolo di Martin Schongauer nella formazione del giovane Dürer – argomento su cui, a nord delle Alpi, si erano già soffermati Jakob Wimpfeling nel 1505 e Christoph Scheurl nel 1515 – verranno pienamente recepite (e notevolmente ampliate) da Vasari in principio della *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe* e, in seguito, costituiranno un punto fermo nella ricostruzione della carriera dei due artisti.

⁵ Si può leggere, con esaustive note di commento, in H. Rupprich (a cura di), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 voll., Berlin 1956-1969, I, p. 290.

⁶ Anche quest'altro brano si può leggere, con esaustive note di commento, *ivi*, I, p. 294.

⁷ Nella ricostruzione di Panofsky i bulini di Schongauer – che sono «*final statements, impeccably finished, perfectly balanced, and pervaded by an atmosphere of impregnable dignity*» – rappresentano per il giovane Dürer un potente antidoto all'influsso del cosiddetto Maestro del Libro di Casa, un altro incisore del secondo Quattrocento profondamente amato e attentamente studiato, autore di rare puntesecche che sono invece «*spirited improvisations, now sketchy, now crammed with picturesque detail, adventurous in composition, and expressive even at the expense of grace and propriety*» (per entrambe le citazioni: E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton 1948, I, p. 22). Recenti, e importanti, riconsiderazioni dei rapporti fra Dürer e Schongauer sono state compiute da L. Schmitt, *Dürer und Schongauer*, in D. Hess, T. Eser (a cura di), *Der frühe Dürer*, cat. della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) Nürnberg 2012, pp. 312-315 e M. Roth, *The Young Dürer and Drawing for a Purpose*, in S. Buck e S. Porras (a cura di), *The Young Dürer. Drawing the Figure*, cat. della mostra (London, The Courtauld Gallery), London 2013, pp. 73-87, in part. 76-79.

⁸ Sul foglio, inv. n. 1854.0628.23, si consulti, con ampio riferimento alla bibliografia precedente, la scheda n. 35 nel catalogo della recente esposizione Hess, Eser, *cit.* (nota 8).

⁹ K. H. von Heineken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*. 1. Theil, Dresden-Leipzig 1786, p. 406.

¹⁰ «Martino fu Orefice et fu oltramontano di quelle Città Todesche: questo fu un gran valent'huomo, sì di disegno et d'intaglio di quella lor maniera, et perché già e' si era sparso la fama per il Mondo di quel nostro

Maso Finiguerra, che tanto mirabile mente intagliava di niello, e si vede di sua mano una pace con un Crocifisso dentrovi insieme con i dua Ladroni, et con molti ornamenti di cavagli et di altre cose, fatta sotto il disegno di Antonio del Pollaiuolo già nominato di sopra, ed è intagliata et niellata di mano del detto Maso: questa è d'Argento in el nostro bel san Giovanni di Firenze. Hora questo valent'huomo Todesco, nomato Martino, virtuosamente et con gran disciplina si misse a voler fare la detta Arte del niello, et fece questo huomo da bene molte opere. Et perché egli benissimo conosceva di non potere arrivarle a quella bellezza et virtù del nostro Finiguerra, pure come persona virtuosa volse spendere la sua virtù in qualche cosa che fussi utile a gli altri huomini. Egli si misse a intagliare in certe piastre di rame, et in quelle cominciò a girare il Bulino, che così si chiama per nome quel ferrolino con che e' s'intaglia; di modo ch'egli intagliò di molte belle storielle, molto bene composte, et molto bene et virtuosamente osservato le ombre et i lumi, et secondo quella lor maniera todesca ell'erano bellissime». «Non manco son degni di lode di questi nobilissimi ingegni Fiorentini, alcuni orefici oltramontani che con grandissima diligenza hanno operato in quest'arte, fra' quali fu Martino Fiammingo quantunque egli seguitasse la maniera di quelle contrade, imperò si vide intagliar di Niello e di rame col Bulino con grandissima pratica e leggiadria. Lasciassi addietro di gran lunga Martino Fiammingo l'eccellentissimo Alberto Durerò nelle cose dell'intagliare, e non si satisfacendo del suo intagliar di Niello, si rivolse a intagliare con tanto artificio le stampe, che anco non è da alcuno (che io creda) stato superato. Furono in questi tempi Antonio da Bologna e Marco da Ravenna pur orefici i quali gareggiarono nell'intagliare con Alberto, e ne riportarono gran lode». Il primo brano proviene dalla versione manoscritta del *Trattato dell'oreficeria* di Cellini, il secondo dalla versione a stampa pubblicata a Firenze nel 1568. Per entrambi, si veda, rispettivamente Fara, *cit.* (nota 1), pp. 108-110, 141-142, con edizione e commento dei passi, e riferimento alla bibliografia precedente.

¹¹ «Inoltre sappiamo che queste stampe del Mantegna furon quelle che, portate in Fiandra, diedero alle mani di Buon Martino pittore di quelle parti rinomato, il quale pure dovea anch'egli consumare alcun tempo prima che e' si facesse quel grand'uomo nell'intaglio che, avuto riguardo a' tempi, egli poi fu, e che egli avesse ad Alberto quell'arte insegnata; onde io sarei rimasto in gran confusione, quando avessi inteso il contrario, cioè che Alberto prima di quel tempo avesse potuto intagliare, conoscendo per altra parte che ciò non poteva seguire, per non essere ancora in pratica quel mestiere. Il nostro Alberto adunque, avendo assai

miglior disegno di quel che aveva Buon Martino suo maestro, apprese così bene quest'arte che in pochi passi di gran lunga l'avanzò, perchè le prime opere sue tosto cominciarono ad esser più belle» (ed. cons. F. Balducci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, ed. critica a cura di E. Borea, Torino 2013, pp. 26-27).

¹² Il brano è stato edito da ultimo da chi scrive in Fara, *cit.* (nota 1), pp. 144-145, con riferimento all'ampia bibliografia precedente (*ivi*, pp. 156-157), dove si è anche cercato di identificare, talvolta solo parzialmente, i bulini di Schongauer menzionati da Vasari (da segnalare in tal senso i tentativi di G. Previtali in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori. Volume quinto*, ed. critica a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Milano 1964, pp. 180-181; E. Borea, *Vasari e le stampe*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, II, p. 20; S. Gregory, *Vasari and 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*, Master of Arts thesis, Queen's University, Kingston (Ontario), 1992, pp. 9-10; Robert H. Getscher, *Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 & 1568)*, 2 voll, Lewiston-Queenston-Lampeter 2003, I, pp. 50, 66, 80, 146-148; S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012, pp. 120-128).

¹³ L'errore vasariano nel riportare il monogramma di Schongauer (*M. C.* invece del corretto *M. S.*) viene stigmatizzato già dagli antichi collezionisti nordici di stampe – ad esempio il giurista originario di Basilea Basilius Amerbach il giovane (1533-1591) corregge sul margine la sua copia delle *Vite*; una correzione significativa, essendo una delle poche compiute da Amerbach sul testo vasariano, come ha dimostrato L. Schmitt, *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*, Weimar 2004, p. 95. Dagli studiosi moderni questo errore è stato variamente interpretato: T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton 1979, p. 200, e in seguito Gregory, *cit.* (nota 13), 1992, p. 17 e Getscher, *cit.* (nota 13), I, pp. 10, 146, hanno sostenuto che Vasari abbia qui confuso il monogramma di Schongauer con quello di Martin van Cleef (1527-1581), un incisore originario proprio di Anversa. Schmitt, *cit.* (nota 14), pp. 95-96, ha avanzato invece l'ipotesi che Vasari si possa riferire a Marcellus Coffermans (*ante* 1530 – *post* 1578), il quale nella seconda metà del XVI secolo, sempre ad Anversa, realizzò molte copie dipinte delle incisioni di Schongauer. Da parte mia ritengo che più semplice-

mente siamo in presenza di una semplice svista, probabilmente tipografica. Il monogramma di Schongauer viene riportato in maniera imprecisa, così come, poche pagine più avanti, nella stessa edizione giuntina delle *Vite*, Vasari indica, anche in questo caso sbagliando, in *AE* il ben conosciuto monogramma di Dürer. Il fatto poi che Vasari situi l'attività tanto di Schongauer quanto di Dürer in Anversa, non deve essere interpretato modernamente in un senso geografico preciso; è probabilmente dovuto al fatto che «Vasari non faceva alcuna distinzione fra i vari paesi d'Olttralpe, considerandoli come un'unica sterminata regione, a dispetto delle diverse identità culturali o politiche» (B. Aikema, B. L. Brown, *Venezia: crocevia fra Nord e Sud*, in B. Aikema et al. (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milano 1999, p. 19).

¹⁴ Intende le due serie delle *Cinque Vergini folli* (M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. Fünfter Textband. Vierter Abschnitt. Martin Schongauer und seine Schule*, Wien 1925, nn. 81-85, da qui in avanti abbreviato in L.) e delle *Cinque Vergini sagge* (L. 76-80).

¹⁵ In virtù del riferimento alla copia di «Gherardo miniatore fiorentino», questa *Crocifissione* deve essere identificata con il bulino schongaueriano L.10, che venne copiato dal Robetta (ovvero l'incisore che Vasari confonde con Gherardo di Giovanni del Fora: cfr. G. M. Fara, *La fortuna di Albrecht Dürer nell'arte fiorentina del XVI secolo*, in B. Vetere (a cura di), *Metodo della ricerca e ricerca del metodo*, atti del convegno (Lecce 2007), Galatina 2009, p. 187; Fara, *cit.* (nota 1), p. 13) ad inizio XVI secolo (A. M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproductions of All Prints Described*, voll. I-VII, London-New York-Washington 1938-1948, I, pp. 208-209, n. D. II. 40). Per questo motivo respingo l'identificazione proposta da Getscher, *cit.* (nota 13), I, nota 11 a p. 147, col bulino della *Crocifissione con quattro angeli* (L. 14), che per l'appunto raffigura, oltre al san Giovanni e alla Madonna ai piedi della croce, quattro angeli che non sono però ricordati da Vasari.

¹⁶ Questa frase si trova qui nel caso il soggetto sia sempre «Gherardo miniatore fiorentino»; se Vasari si riferisce invece a Schongauer, dovrebbe trovarsi poco più avanti, in conclusione delle descrizioni dei suoi bulini.

¹⁷ Si tratta dei tondi con i *Simboli dei quattro Evangelisti* (L. 72-75).

¹⁸ Vasari intende riferirsi ai bulini del *Cristo benedicente* (L. 31) e dei *Dodici Apostoli* (L. 41-52), tutti del medesimo piccolo formato.

¹⁹ Il passo è di non immediata comprensione, per quanto concerne l'identificazione dei bulini citati. Se con la notazione «della medesima grandezza» Vasari intende riferirsi a bulini del medesimo piccolo formato della *Santa Veronica* (L. 71), fra quelli che raffigurano santi ve ne sono solo cinque, nel catalogo delle incisioni di Schongauer: quelli cioè di *Sant'Antonio* (L. 53), di un *Santo vescovo* (L. 55), di *San Sebastiano* (L. 64), di *Santa Barbara* (L. 68), di *S. Caterina* (L. 69). Se invece Vasari intende riferirsi alla «medesima grandezza» per i fogli dei santi, indipendentemente dal bulino della *Santa Veronica* (L. 71) unico identificabile con certezza, i sei menzionati da Vasari vanno considerati all'interno di un gruppo di dieci fogli dalle confrontabili dimensioni (grosso modo 15/16 cm di altezza per 10/11 cm di larghezza, un formato medio quindi) costituito da: un *San Cristoforo* (L. 56), un *San Giovanni Battista* (L. 59), un *San Giovanni Evangelista in Patmos* (L. 60), un *San Lorenzo* (L. 61), un *San Martino che divide il mantello* (L. 62), un *San Michele arcangelo che uccide il dragone* (L. 63), un *San Sebastiano* (L. 65), un *Santo Stefano* (L. 66), una *Santa Agnese* (L. 67), una *Santa Caterina* (L. 70).

²⁰ Un gruppo coeso di dieci bulini (L. 95-104).

²¹ In mancanza di ulteriori specificazioni sul formato, con il riferimento a un «san Giorgio, che ammazza il serpente» Vasari può intendere sia uno che l'altro dei due bulini raffiguranti *San Giorgio e il drago* (L. 57, L. 58).

²² Il *Cristo davanti a Pilato che si lava le mani* (L. 24) è l'unico bulino della serie della *Passione* ad essere ricordato.

²³ La *Morte della Vergine* (L. 16), bulino di notevoli dimensioni (257 x 171 mm le misure originarie della lastra); per la sua finezza – e probabilmente per la sua celebrità: sono conosciute le copie antiche di Israhel van Meckenem e Wenzel von Olmütz – particolarmente elogiato da Vasari. Un esemplare di questo bulino lo troviamo incollato in una copia della Bibbia di Lutero (edizione del 1541) appartenuta ad Hans Plock (1490-1570 ca.), oggi conservata al Kupferstichkabinett di Berlino, inv. n. AM 23-1953 (Fig. 2). Inquadrate da una bella cornice ornamentale a penna e acquerello, riporta al di sotto la seguente notazione dello stesso Plock: «Diese figur ist in meiner jugent vor das beste kunstsdruck geacht worden das im theutschen land ist aus gangen / der halben ich es auch in meine bibel han geleimbt nit von wegen der hystorie, sie kan war sein vnd auch nit sein / Aber do der Dürer von nürnberg sein kunst liess ausgeen, do galt diese nit mer / welche auch alle kunstschedeher uberthriff / Dieser Kunstschedeher hat der Hübsch martin geheißten von wegen seiner kunst» [Questa immagine nella mia gioventù fu giudicata essere la migliore ope-

ra d'arte venuta fuori nel territorio tedesco; perciò l'ho incollata nella mia Bibbia, non solo a causa della storia, che può o no essere vera [i.e. propriamente ritratta]. Comunque, una volta che il Dürer di Norimberga, che supera tutti gli incisori, iniziò a far uscire la sua arte, questa non vale più. Questo incisore fu chiamato Bel Martino in ragione della sua arte (per un commento su questa importante notazione, che segna la presa di coscienza di una precisa scala di valore artistico, rimando a: D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven-London 1994, pp. 52-53; S. Kemperdick, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004, p. 13). Da parte mia osservo come questa notazione, opera di un modesto ricamatore e intagliatore in seta, per la sua esemplare schiettezza non avrebbe sfigurato di essere menzionata da R. Longhi all'interno delle sue esemplari *Proposte per una critica d'arte*, magari accanto a quella riportata di B. Datini, figlio di un mercante pratese, che, rispondendo a Niccolò di Pietro Gerini, pittore di Firenze, che si vantava di un suo Crocifisso «che, se venisse Giotto, non potrebbe migliorarlo», osservava secco secco: «Tu di' vero? A me sembra di legno».

²⁴ Per ultimo il bulino di *Sant'Antonio battuto dai diavoli* (L. 54), del quale Vasari menziona anche la copia michelangiolesca.

²⁵ L'oscillazione nel numero è dovuto all'incertezza nell'attribuzione del bulino del *San Giacomo maggiore alla battaglia di Clavijo* (L. app. 1), per cui si rimanda a quanto chiaramente sostenuto in L. Schmitt, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Volume XLIX. Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, Rotterdam 1999, p. xxxiii, e in Schmitt, *cit.* (nota 14), pp. 66-68.

²⁶ Fara, *cit.* (nota 1), pp. 11-32.

²⁷ Un testo classico sulle copie italiane dalle incisioni tedesche del XV secolo, fra cui ovviamente Schongauer svolge un ruolo fondamentale, è quello di M. Lehrs, *Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen des XV Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen", XII, 1891, pp. 125-136. Molto più recente il tentativo di J. Manca, *Martin Schongauer et l'Italie*, in *Le beau Martin. Etudes et mises au point*, atti del convegno, Colmar 1994, pp. 223-228, da aggiornare in diverse parti. Un'importante, e recente, contributo sulla situazione lombarda è quello di V. Catalucci, *La fortuna del «Bel Martino» in Lombardia*, in M. Collareta, F. Tasso (a cura di), *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantenga*, atti del convegno di studi, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXIX, 2012, pp. 72-92 (per questo particolare contesto geografico, segnalo da ultimo la tesi di laurea magistrale di L. Simone, *Martin Schongauer e la diffusione dei*

modelli nordici in Italia. Uno studio della sua ricezione in area lombarda, relatore G. M. Fara, Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2015-2016). Limitatamente alla situazione centro-italiana e fiorentina, si segnalano i contributi di J. Höfler, *Signorelli und Schongauer. Zur Rezeption früher transalpiner Druckgraphik in Italien*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", LI, 1998, pp. 63-75, incentrato sulle riprese schongaueriane in Signorelli, e di J. Klemencic, *Schongauer in Robetta*, in *Historia artis magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höler septuagenario dicata*, Ljubljana 2012, pp. 269-274, che fa il punto sulle note riprese di Schongauer nel Robetta – anche se, su quest'ultimo argomento, continua a sembrarmi essenziale quanto sostenuto da Hind, *cit.* (nota 16), I, pp. 197-209.

²⁸ Nella storiografia ottocentesca, la sola rilevante eccezione fu quella di D. Burckhardt, *Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein*, Basel 1888, p. 8, che ipotizzò una datazione assai più tarda, appoggiandosi su motivazioni stilistiche, che sono state però superate negli studi monografici di Wendland e Lehrs. Come sottolineato da Châtelet in *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450 – 1491)*, Colmar 1991, pp. 268-269, n. G-10, il tema illustrato da Schongauer, l'aggressione del santo da parte dei diavoli, non compare nella vita contenuta all'interno della *Legenda aurea*, ma solamente nella *Vita Antonii* di Atanasio vescovo di Alessandria, un testo del IV secolo. Schongauer lo illustra in un bulino che, per dimensioni, è secondo soltanto alla grande *Andata al Calvario* (L. 9); un *tour de force* stilistico che lo mette in diretto contatto con le radici più profonde dell'immaginario medievale, attraverso la creazione di una serie di mostri fantastici, frutto dell'ibridazione di varie specie animali, in cui coesistono ali, zampe, pinne, squami, corni.

²⁹ «E ciò era che tutto il sapere e potere della grazia era nella natura esercitata dallo studio e dalla arte: per che in Michele Agnolo faceva ogni di frutti più divini che umani, come apertamente cominciò a dimostrarsi nel ritratto che e' fece d'una carta di Alberto Durero, che gli dette nome grandissimo. Imperò che, essendo venuta in Firenze una istoria del detto Alberto, quando i diavoli battono Santo Antonio, stampata in rame, Michele Agnolo la ritrasse di penna, di maniera che non era conosciuta, e quella medesima coi colori dipinse: dove, per contraffare alcune strane forme di diavoli, andava a comperar pesci che avevano scoglie bizzarre di colori; e quivi dimostrò in questa cosa tanto valore che e' ne acquistò e credito e nome». Il brano è stato edito da ultimo da chi scrive in Fara, *cit.* (nota 1), pp. 69-70, con riferimento alla consistente bibliografia precedente.

³⁰ «E essendogli messa inanzi dal Granacci una carta stampata, dove era ritratta la storia di Santo Antonio quand'è battuto da' Diavoli, della qual era autore un Martino d'Ollandia, uomo per quel tempo valente, la fece in una tavola di legno, e accomodato del medesimo di colori e di pennegli, talmente la compose e distinse, che non solamente porse maraviglia a chiunque la vedde, ma anco invidia – come alcuni vogliono – a Domenico [Ghirlandaio], più pregiato pittore di quella età, come in altre cose di poi si puote manifestamente conoscere. Il qual, per far l'opera meno maravigliosa, solea dire essere uscita dalla sua bottega, come s'egli ce ne avesse parte. In far questo quadretto, per ciò che, oltre all'effigie del santo, c'erano molte strane forme e mostrosità di demoni, usò Michelagnolo una cotale diligenza, che nessuna parte coloriva ch'egli prima col naturale non avesse conferita; sì che, andatosene in pescheria, considerava di che forma e colore fussero l'ali de' pesci, di che colore gli occhi e ogn'altra parte, rappresentandole nel suo quadro, sì che, conducendolo a quella perfezione che seppe, dette fine allora ammirazione al mondo e, come ho detto, qualche invidia al Ghirlandaio» (ed. cons.: A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, ed. critica a cura di G. Nencioni con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze 1998, pp. 9-10).

³¹ «Ma per tornare a MICHELAGNOLO, e mostrare essere verissimo quel proverbio che dice il buon di conoscersi dalla mattina, la prima cosa, che egli ancora fanciullo, disegnò e colori fu un quadretto di legno, nel quale egli ritrasse di penna da una carta stampata in rame, di mano chi dice d'Alberto Duro, e chi di Martino d'Ollandia, la storia di Santo Antonio, quando egli fu dagl'Avversarii nostri battuto; e la condusse con tanta diligenza e si fatta maestria, cavando dal naturale di varie scorze di pesci le diverse forme e stravaganti bizzarrie di que' Demonii, che, non che gl'Altri Pittori, ma Domenico [Ghirlandaio] stesso, suo maestro, non solo se ne maravigliò, ma, secondo che ne scrivono Alcuni, ne gli hebbe invidia, usando dire, o per lodare l'opera, o per honorarsene, o per l'una cagione e per l'altra, cotale tavola essere uscita dalla Bottega di lui: della quale nel vero uscivano le più belle pitture e le più lodate, che in quel tempo si vedessero» (*Orazione funerale di M. Benedetto Varchi. Fatta e recitata da Lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Mag. e Reverendo Monsignore M. Vincenzo Borghini Priore degli Innocenti*, Firenze 1564, pp. 12-13). Per un riepilogo storiografico, si consulti: K. Möseneder, *Der junge Michelangelo und Schongauer*, in J. Poeschke (a cura di), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, München 1993, 259-278; E. D. Schmidt

in K. Weil-Garris Brandt *et al.* (a cura di), *Giovinetta di Michelangelo*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio), Firenze-Milano 1999, n. 44; Fara, *cit.* (nota 1), p. 107.

³² K. Christiansen, *The Earliest Painting by Michelangelo*, in "Nuovi Studi", XIV, 2009, pp. 37-67. La piccola tavoletta (47x35 cm, dipinta ad olio e tempera, inv. n. AP 2009.01), prima dell'acquisizione da parte del museo americano era stata esposta in una mostra fiorentina con una prudente attribuzione alla bottega di Domenico Ghirlandaio, illustrata nella scheda di Letizia Treves, che lo stesso Christiansen definisce di «*exemplary thoroughness*» [*Giovinetta di Michelangelo*, *cit.* (nota 31), scheda n. 45, pp. 329-330]. Da parte mia osservo come il paesaggio in basso – che rappresenta una consistente aggiunta, non ricordata nelle fonti antiche, rispetto al modello schongaueriano – troverebbe una più precisa corrispondenza in altre incisioni nordiche della fine del secolo (penso ad esempio al Dürer dell'*Apocalisse*, pubblicata nel 1498, in cui ricorrono, in alcune scene quali ad esempio *San Giovanni di fronte a Dio e agli antenati* o *San Michele che uccide il drago*, similari paesaggi). Se accettato, questo fatto porterebbe come conseguenza a una datazione per questa tavoletta ad un tempo compreso fra lo scadere del XV secolo e il primo decennio del successivo, quando queste operazioni di commistione fra modelli figurativi schongaueriani e paesaggi più tardi, di estrazione düreriana, venivano ad esempio perseguite a Firenze dal Robetta e da Fra Bartolomeo.

³³ Bulino databile al principio dell'ottavo decennio del XV secolo: Lehrs ha indicato un preciso *terminus ante quem* per la sua esecuzione, individuando citazioni da questo bulino nell'illustrazione della *Contesa tra la Povertà e la Fortuna*, che introduce il terzo libro nella versione francese del *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, pubblicata a Bruges nel 1476 per opera di uno stampatore colto come Colard Mansion (1440-1484), che era stato libraio, traduttore, calligrafo e miniatore [su questa edizione si consulti G. Dillon, *I primi incunaboli illustrati e il "Decameron" veneziano del 1492*, in V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. 3. Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca*, Torino 1999, pp. 297-300]. Alcune incongruenze, ricorrenti nella prima produzione incisoria di Schongauer, sono state inoltre evidenziate dalla critica: asino esageratamente piccolo per sostenere il peso della Madonna col Bambino, forma ancora primitiva del monogramma, con le aste verticali della M disposte in maniera rigorosamente verticale e parallela – nelle incisioni successive, invece, sono oblique e convergenti.

³⁴ Un elenco corposo delle quali è già in L. 7a-d e pagine relative.

³⁵ Hind, *cit.* (nota 16), I, p. 208, n. D. II. 38. Come è noto, il pittoresco paesaggio col castello sullo sfondo è una replica, ovviamente in controparte, dello sfondo di un celebre bulino di Dürer, l'*Ercole*, un foglio magistrale, inciso intorno al 1498, ricolmo di suggestioni italiane (Mantegna, l'incisione ferrarese del secondo Quattrocento), e a sua volta largamente citato in Italia.

³⁶ R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (a cura di), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 voll., München 2001-2004, II, n. 179.

³⁷ S. Zamboni, *Ludovico Mazzolino: una primizia ed altri inediti*, in "Prospettiva", 1978/15, nota 20 a p. 62;

G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, p. 316.

³⁸ Inv. n. SK-C-1363.

³⁹ Boston, Museum of Fine Arts, inv. 42.563.

⁴⁰ Simone, *cit.* (nota 28), pp. 140-142.

⁴¹ Su questo punto rimando alle stringenti considerazioni di D. Landau, *Multiples in Renaissance Lombardy*, in «Print Quarterly», XXX/3, 2014, p. 351. Per quanto riguarda Dürer, il fenomeno della diffusione di tali copie in controparte è stato studiato da L. Mészáros, *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen 1983 e Fara, *cit.* (nota 37).

COMPENDIO

In this article the author proposes an overall reconsideration of the Martin Schongauer's reception as engraver in Italian art and literature during the Sixteenth and Seventeenth centuries, paying constant attention to the surviving sources. Especially, the author investigates Schongauer's position as Dürer's master, his recognized role as initiator of the Nordic engraving, and the different ways in which his famous prints were reproduced in Italy.