Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
ordinamento D.M. 270/04

Tesi di laurea

L'INFLUENZA DI ALBRECHT DÜRER E DEGLI INCISORI TEDESCHI NEGLI ARTISTI FERRARESI TRA ERCOLE I E ALFONSO I D'ESTE

Relatore
Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore
Ch. Prof. Sergio Marinelli

Laureando
Raffaele Campion
Matricola 865792

Anno Accademico
2017 / 2018

A Ferrara e a Venezia,
ai loro Luoghi, alle loro Storie

Indice

Introduzione **1**

Capitolo I **5**

L'utilizzo dei modelli seriali a Ferrara tra Quattro e Cinquecento

Capitolo II **24**

Ferrara e il Nord: una lunga storia

2.1 Leonello e Borso: l'arte d'Oltralpe a Ferrara 24

2.2 Ercole I e Alfonso I: la prosecuzione della tradizione del Nord 36

Capitolo III **49**

Dürer in Italia e i possibili rapporti con Ferrara

3.1 La formazione di Dürer e le precoci influenze dall'Italia 49

3.2 Il secondo viaggio in Italia e il soggiorno ferrarese 71

Capitolo IV **91**

Matteo da Milano, Maineri, Panetti, Garofalo, Mazzolino,
Coltellini: influenza delle incisioni nordiche

4.1 Matteo da Milano 91

4.2 Giovan Francesco Maineri 104

4.3 Domenico Panetti 114

4.4 Benvenuto Tisi da Garofalo 123

4.5 Ludovico Mazzolino 138

4.6 Michele Coltellini 157

Capitolo V

Alle porte di Ferrara: Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola 163

Conclusioni **179**

Bibliografia **183**

Introduzione

Nel presente lavoro di tesi magistrale si affronta lo studio denso e complesso della ricezione e dell'influenza della grafica tedesca in ambiente ferrarese tra il Ducato di Ercole I (1471-1505) e di Alfonso I d'Este (1505-1534). Si è deciso di restringere il periodo di indagine a quelli che sono stati gli anni più proficui per lo studio della tematica, concentrandosi in particolar modo sull'ultimo decennio del XV secolo e il primo del XVI secolo, permettendo comunque aperture ulteriori con riguardo a quei pittori che dimostrarono anche in anni più avanzati una conoscenza delle stampe d'Oltralpe. Si intende offrire con questa ricerca una solida analisi del fenomeno di ripresa, copia ed ispirazione in tutti gli artisti ferraresi considerati.

A differenza di altre parti d'Italia, dove la grafica tedesca vi giunse, ma in anni successivi o mediante copie secondarie, Ferrara recepì ad un'età precoce le stampe originarie, ed uno degli obiettivi prefissati in questa tesi è anche quello di individuare le probabili motivazioni che possano spiegare perché questo processo poté avvenire nella capitale degli Este.

La ricerca non avrebbe potuto avviarsi se non fossero stati considerati alcuni aspetti fondamentali alla comprensione del fenomeno. Si è perciò resa necessaria una riflessione sull'utilizzo dei modelli seriali a Ferrara tra il Quattro e il Cinquecento, ponendo quale prodromo la presentazione delle diverse tecniche e metodologie di intaglio diffuse all'epoca. La capitale ducale non era certo priva di testimonianze grafiche antecedenti a quelle giunte dal Nord, e le stampe, pervenuteci sino ad oggi, sono portavoce di un autentico linguaggio ferrarese. La recente mostra *Ludovico Lazzarelli e i "Tarocchi del Mantegna" nelle collezioni dell'Ambrosiana*, da pochi mesi conclusasi a Milano, ha permesso di integrare le conoscenze pregresse sulle più importanti incisioni quattrocentesche con gli studi attuali sulla materia, valutando in maniera critica le nuove considerazioni sulla paternità artistica delle cinquanta "carte" dei *Tarocchi*, arrivate verso la fine del Quattrocento nelle mani di Albrecht Dürer.

Le stampe risalenti a tutta la seconda metà del XV secolo permettono di affermare la diffusione a Ferrara delle incisioni, sebbene gli artisti utilizzarono i modelli da queste proposte solamente quando videro le carte tedesche, ottenendo efficaci risultati mediante una rielaborazione sempre diversa.

È stato inoltre debitamente considerato il ruolo di Nicoletto da Modena, il più importante e prolifico intagliatore di area emiliana, attivo nel Ducato negli stessi anni in cui i pittori ferraresi assorbirono le invenzioni tedesche. Si è quindi presentata la sua produzione, mettendo in evidenza tutti quei possibili contatti tra il mondo d'Oltralpe, le sue opere e le pitture degli artisti a servizio della corte estense. Si è cercato di attribuire a Nicoletto un ruolo non secondario nella circolazione a Ferrara delle carte tedesche, da lui copiate a più riprese nei primi anni del nuovo secolo.

Il secondo capitolo è dedicato ai profondi rapporti tra il Nord Europa e la corte estense di Ferrara. La ricezione della grafica tedesca non può essere considerata un mero fenomeno autonomo e privo di legami con il substrato culturale precedente, perciò sono stati presentati tutti quei processi che hanno potuto creare nel corso del Quattrocento, proseguiti poi nel secolo successivo, un fertile terreno per l'arrivo delle stampe.

Con Leonello d'Este, marchese per pochi anni, a Ferrara si ebbe una grandiosa crescita culturale e, dalla terre tedesche giunsero, oltre a manifatture di diversa tipologia, alcuni dipinti di Rogier van der Weyden, apprezzato presso la corte quanto in patria. Il pittore fu importante anche per Martin Schongauer, le cui stampe, le prime poi arrivate a Ferrara, ne furono parziali debitrici. Partendo dai numerosi saggi e contributi scritti in occasione della mostra *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano* si sono presentati i continui scambi artistici tra Ferrara e il Nord, al centro di una lunga storia destinata a continuare non solo con il successore Borso d'Este, ma anche con i nuovi duchi Ercole I e Alfonso I. È all'interno del paragrafo dedicato a questi due principi che sono state raccolte le reminiscenze nordiche presenti in Dosso Dossi, che si è deciso qui includere in quanto guardò solo parzialmente ai modelli seriali tedeschi e con uno sguardo del tutto differente rispetto ai pittori al centro del presente lavoro.

Prima di giungere al corpo centrale della tesi, si è reso necessario dedicare ad Albrecht Dürer, disegnatore, incisore e pittore, un apposito capitolo che ne illustrasse la formazione e la crescita artistica in un'ottica particolareggiata ovvero considerando con maggior riguardo il fenomeno della copia di incisioni dall'Italia, tra cui diverse appartenenti a repertori ferraresi. Nella trattazione di Dürer sono stati presi in oggetto i due viaggi nella nostra Penisola, quello ancora incerto del 1494 e quello sicuro del 1505, con una lunga sosta a Venezia. Si è partiti dalla bibliografia tradizionale (EPHRUSSI 1882; PANOFSKY 1948; RUPPRICH 1956-1969; STRAUSS 1974; THAUSING 1876;

THAUSING 1884; WINKLER 1936-1939; WÖLFFLIN 1987 [1905]) sino a giungere ai contributi più recenti, con particolare attenzione al catalogo della mostra *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia* tenutasi a Milano quest'anno. I contrastanti contributi sull'artista sono stati presentati criticamente, cercando di restituire un quadro quanto più attuale e completo sulla situazione degli studi sui legami tra il maestro di Norimberga e l'Italia. Il soggiorno ferrarese di Dürer, compiuto probabilmente sulla strada del ritorno da Bologna è stato adeguatamente considerato e trattato, sottolineando i possibili motivi di interesse per la città estense da parte dell'artista.

Cuore della ricerca è lo studio dell'influenza delle stampe di Martin Schongauer, di Albrecht Dürer ed in parte di Israhel van Meckenem in un ben circoscritto gruppo di artisti ferraresi attivi tra il Quattro e il Cinquecento. Matteo da Milano, Giovan Francesco Maineri, Domenico Panetti, Benvenuto Tisi da Garofalo, Ludovico Mazzolino e Michele Coltellini furono i nativi o "forestieri" attivi presso la capitale al fine di soddisfare le molteplici istanze della corte ducale, delle congregazioni religiose e di tutti i ricchi dignitari in città.

In pittura e in miniatura la storiografia artistica (ALEXANDER 1977; FAIETTI 1995; MÉSZÁROS 1983; ROSENBERG 1985-1987; ZAMBONI 1968; ZAMBONI 1978) ha sempre rilevato ed evidenziato profondi legami con le incisioni provenienti dal Nord Europa, riscontrando prelievi di elementi, particolari e composizioni da diverse opere grafiche. Se gli scritti degli studiosi su di questo fenomeno sono stati molti, si è ravvisata invece la mancanza di un lavoro omogeno e complessivo che potesse contribuire ad una piena comprensione dell'influenza delle stampe in tutti gli artisti attivi a Ferrara in quel determinato periodo. Si è perciò provveduto a realizzare un completo catalogo delle opere, suddiviso per le singole personalità, raccogliendo al proprio interno tutte le evidenti copie e suggestioni nordiche, inserendone inoltre alcune di inedite, non osservate e riportate dalla critica precedente. In apertura ad ogni paragrafo è stata inserita una concisa biografia dell'artista, mettendo in luce all'interno gli aspetti più salienti al fine della successiva comprensione dell'uso dalle stampe.

Confronti puntuali tra le incisioni del Nord – bulini e xilografie – e le pitture ferraresi, comprese miniature, formano un apparato iconografico che si è cercato di realizzare nel modo più puntuale possibile, posto alla conclusione di ogni voce dedicata all'artista.

L'indagine non è stata solamente ristretta all'ambiente della corte ferrarese, ma si è deciso di estenderla, con un'apposita appendice che va a formare il quinto ed ultimo capitolo, alla produzione artistica di Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola.
I due fratelli costituiscono uno squisito esempio di assorbimento dello stile tedesco mediato soprattutto dalla grafica, senza giungere però ad un'evidente copia dei soggetti contenute nelle stampe come successo negli artisti attivi presso la capitale. È stato quindi considerato importante dedicare uno spazio ai fratelli pittori, contestualizzando il loro operato nell'ambito del Ducato di Ferrara, che assoggettò Cotignola nel 1502 con Ercole I, per poi tenerla anche con il successore Alfonso I.
Si approfitta dell'introduzione per specificare fin da subito quali repertori sono stati usati per le stampe degli intagliatori tedeschi e italiani inserite all'interno del testo; per Martin Schongauer LEHRS (L.), per Albrecht Dürer, Israhel van Meckenem e il Maestro FVB BARTSCH (B.), per Nicoletto da Modena HIND (H.). Per alcuni incisori si sarebbero potuti adottare diversi repertori, ma la scelta è stata così compiuta valutando sia l'immediatezza della consultazione che la tradizione oramai consolidata.

Nel suo complesso unitario la tesi magistrale si prefigge l'obiettivo di chiarire ed esporre la comprensione dello stretto rapporto di influenza tra stampe nordiche e pittura ferrarese, cercando di apportare un significativo contributo alla materia. Sono stati considerati pertanto tutti gli aspetti necessari, dall'utilizzo di modelli seriali grafici, alla presenza di Albrecht Dürer e delle sue incisioni e di quelle degli altri intagliatori tedeschi in Italia, sino alla presentazione puntuale di confronti tra stampe e dipinti, vera ossatura delle ricerca.

Capitolo I

L'utilizzo dei modelli seriali a Ferrara tra Quattro e Cinquecento

> «Il ruolo dell'incisione come viene intuito dagli artisti a quel momento era di dare finitezza e autonomia a una composizione grafica e con i multipli assicurarle una valenza e incidenza artistica, una durata nel tempo e nella memoria infintamente superiore a quella di un fragile disegno, soggetto oltre tutto a impallidire.»[1]

Le chiare parole di Evelina Borea, scritte al principio de *Lo specchio dell'arte italiana*, oltre a definire alcune caratteristiche proprie delle incisioni tali da assicurare loro una larga diffusione nell'arte italiana, si possono qui citare anche per comprendere il modo in cui le invenzioni grafiche d'Oltralpe, da Martin Schongauer ad Albrecht Dürer, furono recepite e comprese dai numerosi artisti attivi nel Ducato di Ferrara.

A differenza di altre produzioni, le incisioni nascono con lo scopo di essere opere seriali, quindi non circoscritte al luogo dove sono state create, ma con la possibilità di venir stampate in un elevato numero tale da far sì che possano raggiungere città, territori e Stati molto lontani.

Ancor prima di affrontare la storia dell'incisione a Ferrara, l'invenzione e la diffusione presso la città estense di opere grafiche e contestualmente il recepimento delle creazioni provenienti dal mondo tedesco, occorre definire queste diverse tipologie di tecniche artistiche.

Le tecniche di stampa usate nel corso dell'età moderna da artisti italiani, tedeschi e più in generale europei possono essere suddivise in due grandi gruppi in base a come viene lavorata ed usata la matrice. Si distinguono pertanto le tecniche con taglio a rilievo e con taglio in cavo, quest'ultima tipologia conosciuta anche come calcografia[2]. Già Arthur M. Hind nell'*History of engraving and etching* del 1923 provvedeva a suddividere le tecniche incisorie nelle due grandi classi *engraving in relief* ed *engraving in intaglio*[3]. Nel primo caso la matrice viene risparmiata, ovvero si intagliano solamente le parti che rappresentano qualcosa, quelle dove vi è un soggetto o una decorazione.

---

[1] BOREA 2009, p. 4

[2] Per una puntale e precisa storia delle tecniche incisorie con dettaglia spiegazione delle modalità di esecuzione si rimanda alla fondamentale opera italiana in quattro volumi di MARIANI 2001-2006. Qui di seguito si presenta invece un rapido ma fondamentale excursus sulle tecniche più utilizzate in ambiente italiano e tedesco nei secoli XV e XVI.

[3] HIND 1923, p. 1
L'autore indica quale prima classe *engraving in intaglio* e come seconda *engraving in relief*, ponendo subito l'esempio della xilografia.

L'inchiostro viene steso sulla superficie non toccata dagli strumenti ed è da qui che passerà al foglio di carta adagiato e premuto sopra l'intera matrice. Tra le tecniche a rilievo è la xilografia, o silografia, la più conosciuta ed utilizzata nel corso del Quattro e Cinquecento, raggiungendo altissimi livelli con Albrecht Dürer. Utilizzata fin dai secoli più remoti nel Vicino Oriente antico e in Asia, la tecnica, applicata alle arti visive, si assestò in Europa dal Quattrocento[4]. Si può ben immaginare la difficoltà di realizzare opere dettagliate mediante la xilografia, con la matrice lignea confacente a disegni più abbondanti e dalle linee più grossolane rispetto a composizioni minuziose dai contorni fini e sottili. In mancanza di dipinti e simili opere di pregio, xilografie raffiguranti temi e soggetti religiosi, spesso grossolanamente colorate, erano usate dai ceti popolari quali piccoli quadretti devozionali, è questo il caso del raro foglio della *Madonna del Fuoco* conservato ora presso la cattedrale di Santa Croce a Forlì e stampato nei primi decenni del Quattrocento[5]. Se la maggior parte delle volte le xilografie erano contraddistinte da una debole qualità artistica, si ravvisano comunque importanti esempi, dove solo l'esperta mano di un intagliatore portava ad ottenere delle stampe dalla magistrale resa, come sono i fogli di Dürer dell'*Apocalisse* (B. 60-75).

L'intaglio può avvenire in due diversi modi; parallelamente o di traverso alle fibre del legno, dando sensibili differenze nella percezione visiva del disegno, che presenta tratti più duri e lineari nel primo caso.

Le tecniche con taglio in cavo si attuano con una modalità inversa rispetto a quella della xilografia, in quanto richiedono che la superficie della matrice, in questo caso una lastra di metallo, venga incisa riportando il disegno voluto e di seguito la carta venga posta al di sopra e, con un'adeguata pressione, spinta all'interno dei solchi creati dagli strumenti di intaglio. Sebbene, come si vedrà nei capitoli successivi, Giorgio Vasari[6] reputasse l'incisione su rame un'invenzione italiana di Maso Finiguerra è risaputo che l'origine, legata al mondo dei lavoratori di metalli, fu più antica, con esempi antecedenti nel mondo nordico, da dove si ritiene possa provenire[7].

Mentre con la xilografia non si scava la porzione di matrice portante il colore per il foglio, con il bulino, la puntasecca e l'acquaforte – le tre tipologie di tecniche più usate fra XV e XVI secolo – la parte tinta della carta è quella recante il disegno della composizione complessiva e pertanto quella incisa. Le tre tipologie di calcografia

[4] LANDAU – PARSHALL 1994, p. 1
[5] BOREA 2009, p. 5
[6] VASARI 1966-1987 (1568), III, p. 555
[7] BOREA 2009, p. 4

riportate poco sopra possono essere a loro volta suddivise in due categorie d'incisione, diretta o indiretta. Nella prima si annoverano il bulino, che lascia un segno definito e di particolare efficacia per riconoscere l'evoluzione di un artista in base al cambiamento del tratteggio, e la puntasecca, simile all'altra tecnica nel procedimento ma diversa per lo strumento usato che anziché rimuovere il metallo intagliato lo depone appena al di fuori del solco, formando le "barbe". Le prime tirature di una puntasecca hanno il pregio quindi di mostrare un segno maggiormente sfumato rispetto a quello forte e deciso del bulino, che, se osservato a lente, mostra il punto di ingresso e di uscita dello strumento dalla lastra, solitamente in rame, mentre nella puntasecca si ricorreva sovente a quelle più duttili in stagno.

L'acquaforte è invece una tecnica indiretta che richiede un complesso procedimento e l'utilizzo di sostanze chimiche, con l'intaglio che non avviene per mano umana ma a causa delle reazioni sulla lastra, sempre di metallo. Non fu una particolare invenzione del XV secolo, ma quanto piuttosto un adattamento di una tecnica che già si conosceva e che veniva usata per decorare i metalli delle armature e delle armi.

Con questa tecnica la matrice viene ricoperta da una particolare vernice capace di non essere attaccata da sostanze acide sulla quale l'artista traccia poi il disegno complessivo. L'azione, esercitata mediante uno stilo dalla punta di acciaio causa la rimozione della vernice nelle parti dove vi è il disegno, lasciando esposta la superficie al passaggio successivo. La lastra viene quindi immersa in acido, l'acquaforte (dal latino *aqua fortis*), solitamente acido nitrico (HNO_3) che agendo quale forte mordente corrode la parte della matrice non protetta dall'iniziale vernice. Alla fine del procedimento la lastra risulta intagliata nelle parti disegnate, che possono poi essere ripassate manualmente dall'intagliatore con dei particolari bulini, allo scopo di rendere più fine la composizione. Come nelle altre tecniche calcografiche la carta viene pressa all'interno dei solchi della matrice, dove vi è stato posto l'inchiostro che passa così al foglio. Tratti più liberi, curvilinei e tondi sono caratteristici dell'acquaforte, sempre più usata a partire dal XVI secolo e ideale per rendere in incisione il tonalismo della pittura[8].

Nello studio della ricezione delle stampe tedesche nella Ferrara di fine Quattrocento ed inizio Cinquecento si assiste alla copia di bulini e xilografie dei maestri nordici, mentre non si attestano conoscenze delle più rare acqueforti. Occorre infatti specificare che la

[8] LANDAU – PARSHALL 1994, p. 28

tecnica all'epoca si stava ancora affermando, e lo stesso Albrecht Dürer realizzò nel corso della sua vita soltanto sei acqueforti[9].

La città di Ferrara si configura quale ottimo punto di osservazione dell'incisione quattrocentesca italiana, fornendo da diverso tempo interessanti esempi universalmente conosciuti che possono aiutare la comprensione del fenomeno della presenza e della diffusione precoce di opere grafiche nei territori estensi. Il punto di partenza non può che non essere fissato nei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* esistenti in due diverse serie, i cui intagliatori sono definiti Maestro E, autore della prima versione circolante fin dal 1467[10], e Maestro S[11].

> «Con tali metodi si fecero allora le cinquanta carte che volgarmente si dicono il giuoco del Mantegna. […] è certo che almeno l'autore di sì bella e sì vasta opera non de' cercarsi fuor di Venezia o del suo stato. Chi fosse è un vero mistero. Il disegno molto ha del mantegnesco e della scuola padovana; ma il taglio non è assolutamente di Andrea, né di altro maestro cognito di quella età. Vi è stato pure osservato un far timido e diligente, che dà piuttosto indizio di copista degli altrui disegni che di esecutore delle proprie invenzioni. Il tempo svelerà questo arcano.»[12]

A distanza da più di duecento anni dagli scritti dell'abate Luigi Lanzi rimane ancora forte l'incognita sull'autore delle incisioni ed in parte sul *milieu* che vi sta dietro. È mediante l'opera dell'erudito settecentesco che si affermò nella tradizione la paternità delle "carte" – in realtà tutt'altro che tarocchi – ad Andrea Mantegna, nonostante il Lanzi abbia l'appartenenza alla mano e alla scuola dell'artista padovano. È di quest'anno – in occasione della mostra milanese *Ludovico Lazzarelli e i "Tarocchi del Mantegna" nelle collezioni dell'Ambrosiana* – l'ultimo contributo a firma di Laura Paola Gnaccolini che getta nuova luce sul discusso autore e sull'interpretazione che occorre dare a tutte le figure nel loro insieme globale[13].

---

[9] Sulla produzione incisoria dell'artista, con divisione tra xilografie, bulini, puntesecche ed acqueforti si rimanda a FARA 2007.

[10] BOREA 2009, p. 9
Le immagini del *Papa* e dell'*Imperatore* sono prese a modello per le omonime all'interno del manoscritto miniato del 1467 *Costituzioni e privilegi dello Studio Bolognese* (BERTOZZI in BERTI – VITALI 1987, p. 45).

[11] La serie S fu eseguita successivamente, probabilmente, come è stato proposto in diverse occasioni, all'interno di un diverso ambiente culturale, forse urbinate e comunque centro-italiano, apportando quelle sensibili differenze tra le mani dei due Maestri che si scorgono tra le "carte" dei *Tarocchi* (CIERI VIA in BERTI – VITALI 1987, p. 53).

[12] LANZI 1968 (1795-1796), I, pp. 81-82

[13] GNACCOLINI 2018

Nel dettaglio i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* si compongono di cinquanta incisioni divise in cinque gruppi in base ai soggetti rappresentati. Poiché ogni immagine reca una lettera e un numero che la identifica nell'ordine esatto è possibile ricostruire con certezza la scala crescente di importanza delle singole incisioni. Si inizia con il gruppo E dedicato alla conformazione della società umana, dal più povero e umile, il *misero*, al sommo rappresentante di Dio in Terra, il *Papa*. Il gruppo immediatamente successivo è quello formato dalle nove Muse e dal loro nume tutelare Apollo. Seguono poi alla lettera C le immagini delle personificazioni di arti e scienze liberali, dalla *Grammatica* sino alla *Theologia*. Il penultimo gruppo è composto dalle figure allegoriche dell'*Iliaco*, *Chronico* e *Cosmico*, a cui succedono le sette virtù cardinali e teologali. Chiudono il ciclo di incisioni le dieci immagini raffiguranti i sette pianeti allora conosciuti identificati con le divinità classiche e le tre somme sfere, *Octava Spera*, *Primo Mobile* ed infine *Prima Causa*, interpretabile come Dio secondo la concezione cristiana. Si assiste quindi ad un ciclo che oggi continua ad apparire di dubbia comprensione, mentre agli occhi degli umanisti e dei dotti del Rinascimento italiano doveva presentirsi limpido e chiaro. Nell'esigenza di fornire qui un riepilogo di quelli che sono stati gli studi atti a cercare di definire l'origine e la ragione di tali immagini[14], si ricorda l'intervento di Claudia Cieri Via[15] dove si ricerca nella cultura neoplatonica del Quattrocento un'ideale fonte per la comprensione del significato delle incisioni e per il ruolo di primo piano che le nove Muse e il dio Apollo acquisiscono nell'intera serie. L'insolita divisione in gruppi di dieci figure si spiegherebbe pertanto con la volontà di adattare le diverse immagini proprio alle divinità classiche protettrici del più alto sapere umano. Secondo Marzia Faietti la cultura filosofica, teologica e astronomico-astrologica avrebbe fornito i giusti elementi per la realizzazione del ciclo, pensato probabilmente all'inizio quale nuovo "gioco" per la corte estense, non legato alla concezione antica dei Tarocchi, quanto ad un nuovo e diverso scopo didattico ed educativo[16].

I *Tarocchi del Mantegna* non possono dirsi tali in quanto viene a mancare il fondamento del gioco; le incisioni non furono concepite per essere carte singole montate su autonomi cartoncini e mancano le immagini proprie di questa tipologia di gioco. Già

[14] Per puntuali e precisi riferimenti ai *Tarocchi del* Mantegna, comprensivi della ricca bibliografia antecedente, si rimanda alle compiute schede in catalogo di FAIETTI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, pp. 431-437; POLLACK in NATALE 2007, pp. 398-403; GNACCOLINI 2018, pp. 139-161, in particolare quest'ultima studiosa individua la mano dell'artista nel veneziano Lazzaro Bastiani.

[15] CIERI VIA in BERTI – VITALI 1987, pp. 54-55

[16] FAIETTI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 435

Hind[17] era propenso ad intendere le opere in chiave educativo-didattica, scartando l'ipotesi dei tradizionali tarocchi. Inoltre le incisioni sono pervenute ad oggi rilegate sin dall'origine in unico volume, come attestano tra tutti gli esempi della Bibliothèque nationale de France di Parigi e della Biblioteca Malaspina di Pavia. Alla Biblioteca Ambrosiana di Milano sono invece conservate trentuno incisioni in fogli sciolti della serie originale del Maestro E[18].

Fu sempre Hind il primo a ricondurre la mano del disegnatore e intagliatore ad un ambiente ferrarese, riscontrando nelle cinquanta immagini i tratti stilistici della pittura estense di seconda metà del Quattrocento[19]. Lo studioso a questo punto non poté che collegare la mano dell'esecutore ad un ambiente vicino agli affreschi di Palazzo Schifanoia e ai pittori, conosciuti e sconosciuti, che vi lavorarono. La stessa attenzione per l'astronomia-astrologia presente nel *Salone dei Mesi* la si ritrova naturalmente anche nelle incisioni dei *Tarocchi* concepiti quale ideale scala di ascesa dal mondo terreno al mondo celeste. È a partire da Hind che si iniziò a fare i nomi di alcuni degli artisti dell'Officina ferrarese, da Angelo Maccagnino a Francesco del Cossa, attivi in precedenza con certezza o probabilità presso lo studiolo di Belfiore[20]. D'altro canto ci si accorse, come ribadito successivamente da Faietti, della vicinanza delle incisioni alle miniature del periodo di Borso d'Este. La studiosa conferma l'esistenza di un'unica personalità nel ruolo di disegnatore e intagliatore che seppe portare in incisione ciò che aveva creato a penna seguendo le indicazioni di un erudito. L'artista dovrebbe pertanto essere un miniatore passato o prestato alla grafica[21]. Voci fuori dal coro, che smentirono la mano ferrarese, si levarono contestualmente ad Hind, come nel caso di Paul Kristeller che legò le stampe ad un ambiente veneziano, basandosi sulla presenza della "carta" del *Doxe* (Doge) e su osservazioni stilistiche e formali tali da poter mettere in relazione le opere con alcuni dipinti di Bartolomeo Vivarini e di Carlo Crivelli nel corso del primo periodo veneziano[22]. Kristeller inoltre riteneva la serie realizzata dal Maestro S essere

[17] HIND 1938-1948, I, pp. 221-223

[18] GNACCOLINI 2018

La mostra del 2018 è stata l'occasione di presentare al pubblico di studiosi le incisioni qui conservate.

[19] HIND 1938-1948, I, p. 226 dove si legge «The peculiar Ferrarese break and complication of drapery, the partiality for large heads (particularly in their upper halves) and bulging foreheads, and for facial expressions of harsh intensity; these, with many characteristic features both of landscape and of costume, speak clearly for the school.».

[20] Sullo studiolo di Belfiore vedasi il successivo capitolo *Ferrara e il Nord: una lunga storia*.

[21] FAIETTI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 435

[22] Si avanza per la prima volta una pertinenza all'ambiente veneziano in KRISTELLER 1907, pp. 8-9.

antecedente a quella del Maestro E, a differenza del resto della critica che la ritiene unanimemente successiva.

Con la mostra tenutasi quest'anno presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano a cura di Laura Paola Gnaccolini è stata avanzata una nuova proposta per l'identificazione dell'autore, che se da un lato può apparire rivoluzionaria, dall'altro si situa in continuità con un filone di studi già sedimentati e sempre presenti nel sottobosco dei *Tarocchi del Mantegna*. Se la critica ha sempre cercato di ricondurre le "carte" all'ambiente estense, ciò è dovuto al fatto che rispetto ad altre corti italiane, a Ferrara, dal quinto decennio del XV secolo, vi è stata una lunga tradizione legata al gioco dei tarocchi a cui poteva essersi ispirato l'artefice del programma dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*[23]. Il collegamento tra ambiente estense e tipologia di immagini raffigurate diveniva pertanto immediato.

Tra gli aspetti che secondo Gnaccolini devono portare a collocare la genesi delle cinquanta incisioni fuori dalla capitale estense si pone innanzitutto l'attenzione sui nomi di alcune figure, appartenenti alla lingua veneta e non a quella ferrarese, come *Zintilomo*, *Fameio*, *Artixan*, *Doxe*. Quanto sostenuto da Gnaccolini è innegabile, e la lingua utilizzata è confacente ad un ambiente veneziano più che estense[24]. Occorre comunque sottolineare che il volgare ferrarese in uso presso i dignitari della Camera estense, che compare in tutti i documenti di pagamento in favore di lavoratori, artigiani ed artisti, non è poi così diverso dalla lingua veneta e quindi dalle scritte che identificano i personaggi dei *Tarocchi*.

Se già agli inizi del Duemila era stato proposto il nome di un veneto per il Maestro E, l'artista Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza[25], la studiosa ha ricercato una nuova personalità, lontana dalla Ferrara estense, che potesse essere il miglior interprete del linguaggio artistico che si ritrova nelle cinquanta incisioni, il pittore padovano Lazzaro Bastiani. Conoscitore delle opere di Francesco Squarcione e di Andrea Mantegna,

---

[23] CIERI VIA in BERTI – VITALI 1987, p. 49

[24] GNACCOLINI 2018, p. 151

[25] Sull'artista quale possibile autore dei *Tarocchi del Mantegna* ed anche uno dei "lavoranti" presso Palazzo Schifanoia nel *Salone dei Mesi* si rimanda al contributo fondamentale di SYSON 2002, pp. 55-70, il primo studioso a proporre questa nuova ipotesi. Gherardo, o Girardo, da Vicenza, pagato dalla Camera ducale per alcuni lavori commissionatigli dalla corte estense sarebbe pertanto la personalità autrice della serie del Maestro E e degli affreschi del mese di *Agosto*. L'artista sarebbe perciò da intendere quale punto di congiunzione tra la cultura veneta, carica delle esperienze padovane di Andrea Mantegna, e la cultura ferrarese che i più eminenti studiosi hanno riconosciuto nelle cinquanta "carte". Il soggetto, in particolare le nove Muse e le figure astronomico-astrologiche sono da intendere in chiave squisitamente estese.
L'ipotesi è stata colta e accettata, seppur con ancor dei dubbi, in occasione della mostra ferrarese del 2007 *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este* (POLLACK in NATALE 2007, pp. 398-403; SASSU in NATALE 2007, pp. 421-423).

avrebbe realizzato in un preciso lasso temporale, dal 1465 al 1467, l'intera opera[26]. I confronti portarti in primo piano da Gnaccolini risultano essere puntuali ed efficaci, così come le altre osservazioni portate a sostegno dell'ipotesi padovana sull'autore.

Così come gli studi sui *Tarocchi del Mantegna* non hanno potuto trascurare l'intero ciclo di Palazzo Schifanoia, lo stesso è avvenuto con le tavole delle Muse dello studiolo di Belfiore. Del programma iconografico ideato da Guarino da Verona per il principe Leonello d'Este se ne parlerà nel capitolo seguente, limitandosi a sottolineare qui come le nove divinità protettrice delle arti, dopo un'assenza dalla cultura figurativa europea durata secoli, ritornino nel giro di pochi anni in diverse occasioni in ambiente emiliano-ferrarese. Oltre alle tavole appartenenti al ciclo per la Delizia di Belfiore si conservano presso il Szépmüvészeti Múzeum di Budapest i due dipinti delle cosiddette *Musa con arpa (Melpomene?)* e *Musa che suona il flauto (Euterpe)*, confutati più volte dalla critica per la loro appartenenza alle nove Muse originarie dello studiolo[27]. Ciò che si può constatare nelle due tavole è una distanza culturale notevole dalle altre ricondotte a Belfiore. Nelle figure di Budapest è presente una *interpretatio christiana* visibilmente assente nel gruppo delle sei Muse superstiti dello studiolo di Leonello d'Este, che seppur diverse in stile e autore sono interlocutrici di un medesimo discorso[28]. La distanza viene invece a ridursi se le si pongono a confronto con le nove divinità dei *Tarocchi*, ritrovandovi non poche affinità[29]. Nonostante non sia possibile riferire le "carte" al lontano ambiente dello studiolo di Belfiore è di particolare interesse notare come i punti di contatto tra le diverse testimonianze artistiche del Primo Rinascimento ferrarese siano piuttosto numerosi all'interno delle cinquanta incisioni, che dovettero godere di una larga diffusione basandosi sull'influenza che queste dovettero avere. Al programma di Guarino da Verona e, per quanto riguarda soprattutto l'iconografia, alle Muse dei *Tarocchi* pare abbia guardato l'umanista ferrarese Lilio Gregorio Giraldi per l'opera *Syntagma de Musis*, pubblicata nel 1511 a Strasburgo, descrivendo la storia e le tradizioni delle protettrici delle arti, inserendo delle xilografie con le loro rappresentazioni[30].

---

[26] GNACCOLINI 2018, pp. 155-159 dove si provvedere a presentare puntualmente tutte le affinità tra i *Tarocchi del Mantegna* e i dipinti conosciuti di Lazzaro Bastiani.

[27] Sulle due Muse del Szépmüvészeti Múzeum di Budapest si rimanda almeno alla scheda in catalogo di TÁTRAI – BENATI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, pp. 426-430

[28] BENATI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 429

[29] BERTOZZI in BERTI – VITALI 1987, p. 45

[30] FAIETTI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 435; ANDERSON in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, pp. 441-443

Albrecht Dürer durante la fase di formazione giovanile rivolse una particolare attenzione ai *Tarocchi del Mantegna*, copiando a disegno ventuno immagini, dando prova, a differenza del suo maestro Micheal Wolgemut, di conoscenza delle proporzioni e del gusto classico[31]. Dopo nemmeno vent'anni dalla loro realizzazione le "carte" erano giunte in Germania, trasformatesi in reperto grafico, influenzando e stimolando gli artisti locali.

Nel Nord Europa, in terra tedesca, non giunsero solamente i *Tarocchi*, ma anche un'altra incisione, creata in ambiente ferrarese a partire però probabilmente da un modello mantegnesco. La *Morte di Orfeo*[32], copiata anch'essa da Dürer come si illustrerà più avanti, è una delle stampe più conosciute della storia dell'arte grafica ferrarese del Quattrocento, catalogata da Hind nel 1938, indicandola «Probably Ferrarese, about 1470-80»[33]. Sin dai primi studi compiuti sull'opera si è ravvisata una forte componente mantegnesca che ho portato a propendere per la seguente ipotesi: l'incisione deve la propria origine ad un disegno o comunque prototipo dell'artista padovano o della sua scuola – come evidenziano i confronti con l'omonima scena nella *Camera degli Sposi* a Mantova[34] – reinterpretato da un artista di ambito ferrarese che ne ha apportato sensibili modifiche a livello di sfondo paesaggistico, oltre che a tutta una serie di altri elementi che ne hanno alterato la qualità formale[35]. Nonostante ciò si riconoscono nell'incisione alcune particolarità della cultura figurativa ferrarese del Quattrocento, quale il bambino che corre allontanandosi dalla scena dell'uccisione. In molte altre stampe del periodo, indicate qui di seguito, ritroviamo figure di putti, Cupidi, bambini-angioletti, le stesse che compaiono anche nelle pitture dei maggiori artisti dell'Officina ferrarese e in Nicoletto da Modena, sul quale si tornerà poco più avanti. Richiamando lo studiolo di Belfiore, la *Tersicore* di Cosmè Tura del Museo Poldi Pezzoli di Milano presenta alla base del trono tre putti danzanti ai suoi piedi, che formano, insieme alla divinità assisa in trono, una composizione che con acume Anna

---

[31] Per quanto riguarda le copie a disegno di Albrecht Dürer e delle copie mediante xilografie di Micheal Wolgemut, pittore e intagliatore di Norimberga presso la cui bottega operò lo stesso Dürer, si rimanda al paragrafo della presente tesi dedicato a *La formazione di Dürer e le precoci influenze dall'Italia*.

[32] Sulla stampa, e sulla copia di Albrecht Dürer, si ritorna nell'apposito paragrafo dedicato alla formazione dell'artista.

[33] HIND 1938-1948, I, p. 257

Lo studioso inoltre fornisce alcuni possibili modelli per le figure classiche protagoniste della stampa ferrarese.

[34] Tra i più recenti studi si segnalano quelli di PELLÈ in AIKEMA 2018, p. 70 con rimandi alla ricca bibliografia antecedente.

[35] Tra tutti vedasi la scheda di catalogo in MARINI 2006 (b), p. 280 dove trovano sintesi anche le precedenti teorie.

Eörsi mise in relazione con un modello presente in diversi sarcofagi di età romana rappresentanti le storie di Medea. Il piccolo che fugge nella *Morte di Orfeo* sembra appartenere al repertorio classico funerario, mostrando decise assonanze con i bambini sconvolti dalle azioni della madre Medea ad esempio del sarcofago conservato presso il Musée du Louvre[36].

Perduto il possibile originale mantegnesco tutto ciò che resta è l'incisione di ambito ferrarese, conosciuta nell'unico esemplare della Kunsthalle di Amburgo, studiata magistralmente da Aby Warburg per la presenza della Ninfa, la figura dedotta all'antichità che reincarnandosi più e più volte attraversa i secoli della storia delle arti visive. Riprendendo le osservazioni dello studioso in relazione alla copia realizzata da Dürer, Ernst Gombrich descrisse così la stampa:

> «It is a representation of the 'Death of Orpheus' – the singer slain by the raging maenads – in which the German artist [Dürer] copied a composition from Mantegna's circle. The Italian work, in its turn, is a typical example of the borrowing from classical types which Warburg was investigating. The figure of the defenceless singer lifting his arm in vain to ward off the blows of the insensate women, no less than the gestures of these maenads, is a type evolved by classical art.»[37]

Warburg non era entrato nello specifico dell'autore, rimanendo su un più generico «North Italian print representing the Maenads killing the singer»[38]. Un'attribuzione al Maestro E, l'ignoto intagliatore della prima serie dei *Tarocchi*, è stata più volte considerata dalla critica, mettendo in evidenza le strette correlazioni stilistiche che si palesano[39]. Un altro gruppo di incisioni comprendente i *Putti che vendemmiano*, la *Fontana dell'Amore o della Giovinezza* e la *Fontana di Cupido*[40] è da sempre stato considerato opera di anonimi artisti ferrarese, in particolare la prima stampa dimostra un maggior livello di affinità con la *Morte di Orfeo*[41] tale da aver fatto propendere più volte gli studiosi ad individuare nella stessa mano l'intagliatore dei due diversi fogli. I temi figurativi che compaiono nelle incisioni, tutte datate tra il 1470 e il 1480 circa, ricordano quelli che si possono ritrovare nell'apparato decorativo della *Bibbia di Borso d'Este* o in alcune scene del *Salone dei Mesi* di Palazzo Schifanoia, collocando pertanto

[36] EÖRSI 2014, p. 7
[37] GOMBRICH 1970, p. 181
[38] GOMBRICH 1970, p. 62
[39] Si consideri a titolo di esempio esplicativo da KRISTELLER 1907, pp. 11-13 a FAIETTI in EBERT-SCHIFFERER – HERRMANN FIORE 2011, p. 29.
[40] HIND 1938-1948, I, p. 258; SASSU in NATALE 2007, pp. 478-480
[41] BOREA 2009, p. 9

tutte queste produzioni al florido periodo di governo del principe Borso d'Este e a quello immediatamente successivo, dove ancora permangono le prime suggestioni artistiche.

I decenni iniziali della seconda metà del XV secolo mostrano una Ferrara calata nel mondo dell'incisione, simile nelle tecniche d'intaglio a quelle centro-italiane più che a quelle vicine di area mantovana[42], con numerosi esempi figurativi diffusi tanto nell'ambiente cittadino quanto poi in territori vicini e lontani. Le stampe circolarono prima in area emiliana e centro-italiana, poi, passati alcuni anni, oltrepassarono i confini delle Alpi e giunsero sino in Germania, probabilmente grazie anche alla grande rete di contatti commerciali tra gli antichi Stati padani e quelli tedeschi.

Al gruppo delle incisioni già descritte se ne aggiunge un'altra con la *Madonna in trono col Bambino e angeli* datata allo stesso periodo delle precedenti. Studiata da Hind[43] fu giustamente ricondotta ad un ambito ferrarese, come dimostrano alcune chiare derivazioni che la composizione presenta; il trono e la decorazione, che rimandano direttamente a quelli delle Muse di Belfiore, tra tutti la *Calliope (?)* della National Gallery di Londra di Cosmè Tura, e ad altri dipinti dello stesso maestro. Anche i puttini seduti alla sommità del seggio appartengono al repertorio figurativo estense. Una stampa, quella del British Museum, che dovette godere di una certa fortuna, almeno nell'ambito del Ducato, considerando la copia in controparte eseguita nel 1506 circa da Nicoletto da Modena (H. 39), «the most prolific of all early Italian engravers»[44]. La produzione seriale di Nicoletto, artista la cui biografia è tuttora indefinita e densa di numerose incognite, si compone di settantotto stampe autografe e di una quarantina circa di incisioni senza alcuna firma ma che per stile e tecnica d'intaglio sono ricondotte alla mano dell'artista. Più di un centinaio di opere che lo portano ad essere il maggior incisore attivo nel Ducato di Ferrara, Modena e Reggio.

Sono ancora fondamentali i testi di Arthur Hind e di Mark Zucker per la ricostruzione della biografia e della carriera artistica di Nicoletto[45], del quale nulla si sa per quanto

[42] LANDAU – PARSHALL 1994, pp. 71-72
L'uso del tratteggio e del chiaroscuro si differenzia notevolmente dalle incisioni presenti a Mantova, mostrando invece alcune affinità con le stampe di area centro-italiana, più precisamente fiorentina.
[43] HIND 1910, p. 275; HIND 1938-1948, I, p. 262
[44] ZUCKER 1984, p. 157
[45] Su Nicoletto da Modena, o Nicoletto Rosex, si rimanda a HIND 1938-1948, V, pp. 107-140 e ZUCKER 1984, pp. 157-253 comprensivi del catalogo di incisioni dell'artista e con i riferimenti alla bibliografia antecedente. Vedasi inoltre su una probabile produzione grafica a disegno di Nicoletto inoltre LICHT 1970 dove si fornisce anche una sintesi biografica (sullo stesso libro di disegni vedasi la scheda in catalogo di

attiene la formazione giovanile, nonostante si è certi della nascita a Modena, città sottoposta al governo degli Estensi, qui duchi dal 1452. Le incisioni recano una firma sempre diversa ma che conferma di continuo la patria modenese, alla quale si aggiunge, nel 1507, Ferrara. Presso la Domus Aurea di Roma, dove si era recato per ammirare e studiare le antiche grottesche, riproposte poi in pannelli decorativi, si firmò NICHOLETO DA MODENA/FERRARA, una prova quindi dello stretto legame con la capitale estense. Dai documenti di pagamento della Camera ducale è possibile presupporre un'attività di Nicoletto per la corte estense, benché non vi sia alcuna certezza nell'identificare nel modenese l'artista in oggetto[46].

La produzione di Nicoletto incisore, che si contraddistingue per una massiccia copia di stampe antecedenti e di nuove con il recupero però di elementi o motivi da altri artisti, può essere idealmente suddivisa in quattro diversi periodi in base alle differenti influenze, con gli ultimi due legati all'antichità romana e agli artisti del Rinascimento italiano. Il primo periodo procede dalle stampe iniziali sino al 1500, riflettendo lo studio di Andrea Mantegna e delle sue incisioni padovane, mostrando comunque anche chiara conoscenza dei modelli ferraresi esistenti in circolazione, oltre che di quelli milanesi, ritrovando in alcune stampe quali i *Quattro bambini che giocano* (H. 6) e i *Tre bambini che giocano* (H. 7) le stesse figure di puttini presenti nelle scene del manoscritto della *Sforziade* del miniatore e incisore Giovanni Pietro da Birago[47].

È il secondo periodo di Nicoletto da Modena a rivelarsi decisivo per lo studio dell'utilizzo dei modelli seriali nella Ferrara dei primi del Cinquecento. Negli stessi o subito successivi anni in cui i pittori estensi furono attratti dalle invenzioni d'Oltralpe[48], attingendo alle stampe di Martin Schongauer, Albrecht Dürer e Israhel van Meckenem, Nicoletto da Modena copiò massivamente intere incisioni di tutti e tre i maestri tedeschi. Spesso gli studiosi hanno ignorato o ritenuto privo di interesse questo contemporaneo procedimento di assimilazione e copia che coinvolse l'incisore modenese quanto i pittori nativi e forestieri ferraresi[49]. Un punto di contatto tra loro

---

FAIETTI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, pp. 233-240). Su Nicoletto pittore, del quale non rimane più nulla se non un tondo in ceramica dipinto conservato ai Musei Civici di Padova, un contributo importante è dato da SAMBIN 1962.

[46] TOFFANELLO 2010, p. 208

[47] ZUCKER 1984, pp. 165-166

[48] Si rimanda pertanto al capitolo IV *Matteo da Milano, Maineri, Panetti, Garofalo, Mazzolino, Coltellini: influenza delle incisioni nordiche*.

[49] Una rilevante eccezione è data da MEIJER in BENTINI 2004, p. 152 che scrive «Nella città estense l'assimilazione dell'arte incisoria nordica avvenne probabilmente anche mediante Nicoletto da Modena e un enigmatico ferrarese, il Maestro PP, in qualche maniera avvicinabile al Mazzolino.».

potrebbe essere avvenuto, forse anche con una reciproca interazione. Modena era una città sottoposta al governo di Ferrara, dalla quale non era troppo distante, e lo stesso Nicoletto arrivò a firmare il proprio nome posponendogli quello della capitale dei duchi. Risulta quindi considerevole presupporre che l'intagliatore abbia frequentato ambienti vicini a quelli dei pittori ferraresi, dove le stampe nordiche ebbero una larga diffusione. Il quesito da porsi sarebbe ora relativo a chi tra Nicoletto e gli altri pittori entrò per primo in contatto con le incisioni tedesche, o se in entrambi i casi la ricezione poté avvenire indipendentemente, ma a partire dalla stessa fonte, ad esempio ipotizzando una precoce presenza a Ferrara di stampe grazie ai rapporti commerciali, istituzionali e di committenza artistica tra la corte estense e il mondo nordico, aspetto quest'ultimo approfondito nel capitolo seguente.

Nicoletto da Modena copiò Schongauer – *Famiglia di contadini va al mercato* (L. 90, H. 95), *Cristo appare a santa Maria Maddalena* (L. 15, H. 96) e parzialmente l'*Adorazione dei pastori* (L. 5, H. 22) alla quale apportò sensibili modifiche – quando quest'ultimo era già conosciuto tra i pittori ferraresi, primo fra tutti Giovan Francesco Mainieri, mentre occorre tener presente che l'intagliatore modenese copiò in controparte Dürer dopo poco tempo, nemmeno tre anni, dalla realizzazione di un'incisione chiave quale è *Le quattro donne nude* (B. 75) del 1497. Fu pertanto probabilmente il primo artista del Ducato estense ad assorbire le suggestioni düreriane, rivelando l'alta considerazione che nutriva per le creazioni grafiche del maestro di Norimberga. Le figure e l'impianto del foglio originario furono tratti *in toto* nel foglio datato 1500 (H. 98), presentando alcune variazioni e l'aggiunta di particolari elementi e della scritta DETVR PVCRIOR sul globo che hanno portato la critica in diverse occasioni a riconoscervi nel soggetto un giudizio di Paride[50]. Afrodite-Venere, Era-Giunone ed Atena-Minerva insieme alla Discordia, da cui nacque la sfida, sarebbero pertanto, secondo questa lettura, le protagoniste dell'incisione. Caratteristica di Nicoletto fu quella di non realizzare copie pedisseque degli originali nordici ma di apportare sensibili variazioni, spesso con cambio iconografico, adattando il modello al proprio gusto personale e a ciò che si prefiggeva di raffigurare.

Il foglio dell'intagliatore modenese non fu neppur considerato dalla schiera di pittori ferraresi impegnati a copiare Dürer, ma si tenga presente che questo non poteva essere

[50] HIND 1938-1948, V, p. 134 e ZUCKER 1984, p. 245
Sulla copia realizzata da Nicoletta da Modena e sulle possibili interpretazioni del soggetto vedasi FARA 2007, p. 129.

un repertorio utilizzabile, mancando di ogni sfondo paesaggistico e soprattutto raffigurando una scena estranea all'ambito religioso, da dove non era possibile recuperare nemmeno un parziale modello.

Sempre da Albrecht Dürer, e negli stessi anni, copiò inoltre la *Piccola fortuna* (B. 78), trasformata nella *Vestale Tuccia* (H. 99), l'*Orientale e sua moglie* (B. 85) con l'incisione di Nicoletto (H. 100) che presenta un nuovo sfondo e il *Piccolo corriere o Cavaliere al galoppo* (B. 80) divenuto il *Cacciatore* (H. 26). Al *San Sebastiano legato ad una colonna* del 1499 circa (B. 56) il modenese vi tornò due volte, con la chiara copia in controparte (H. 36) di inizio Cinquecento e la versione più tarda (H. 37), eseguita intorno al 1515-1520[51] variando la figura del santo e l'intero sfondo urbano.

Come si vedrà in seguito tutto le incisioni copiate o rielaborate da Nicoletto da Modena sono diverse da quelle che interessarono i pittori ferraresi, quest'ultime contraddistinte da un ricco paesaggio di sfondo e dalla presenza di iconografie cristiane[52]. La differenza di interesse può quindi spiegare l'impossibilità di trovare un punto di contatto tra il modenese e gli artisti attivi nella capitale estense. Nicoletto è infatti soprattutto attratto dai corpi umani, delle diverse angolature di pose e da alcune figure che rimandano a prototipi di "scene di genere" quale l'*Orientale e sua moglie*.

Contemporaneamente a Dürer il modenese trovò in Israhel van Meckenem un nuovo modello. La sua *Santa Margherita* (B. 129) divenne una *Santa Caterina* (H. 97) ommettendo il drago ed inserendo gli attributi del martirio. Le incisioni dell'artista tedesco furono sicuramente conosciute dagli altri pittori ferraresi, come dimostrano le citazioni nelle opere di Ludovico Mazzolino. Fu forse proprio l'incisione di Nicoletto da Modena, tratta da quella di van Meckenem, a suggerire a Francesco Zaganelli da Cotignola la figura della stessa santa in uno dei suoi dipinti[53]. Sarebbe questo l'unico caso in cui una stampa dell'intagliatore sarebbe servita da modello ad uno degli artisti, se non strettamente legato, almeno orbitante attorno alla città di Ferrara.

L'attenzione di Nicoletto per gli incisori nordici si focalizzò anche su uno dei minori, il cosiddetto Maestro FVB, un anonimo intagliatore di area fiamminga attivo tra il 1480 e il 1500[54]. Da lui copia nello stesso verso il *Cristo* (B. 5), apportando alcune variazioni a

[51] ZUCKER 1984, p. 221

[52] Per quanto riguarda una possibile influenza düreriana per il *San Cristoforo* di Nicoletto da Modena (H. 58) e ai suoi rapporti con l'originale del maestro tedesco e ad un dipinto di Benvenuto Tisi da Garofalo si rimanda all'apposito paragrafo.

[53] Vedasi il capitolo *Alle porte di Ferrara: Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola*.

[54] Sull'anonimo Maestro FVB, a volte indicato fiammingo altre olandese, si rimanda almeno all'ancora fondamentale scheda con catalogo delle incisioni in HOLLSTEIN 1955, pp. 140-167.

livello del volto, inclinandolo verso sinistra ed aggiungendo in alto il trigramma cristologico YHS seguito da XPS (H. 41).
Nel corso del secondo periodo in cui è divisa la vita di Nicoletto, prima di recarsi a Roma per studiare le antichità romane, si riscontra l'utilizzo di un vasto repertorio grafico dedotto direttamente dal Nord Europa, attingendo a stampe datate soprattutto all'ultimo decennio del Quattrocento. Il modenese poté quindi contare su un apparato più cospicuo e diverso rispetto a quello dei pittori ferraresi, con una grande attenzione verso la grafica di Albrecht Dürer. Non può comunque certo essere un caso la contestuale esistenza di modelli nordici in Nicoletto da Modena e in Domenico Panetti, Garofalo e negli altri artisti in un ambiente culturale e geografico così vicino. Considerando tutti questi aspetti si ritiene plausibile la possibilità di aver svolto da parte dell'intagliatore modenese un ruolo chiave nel processo di diffusione e assimilazione.

È necessario a questo punto introdurre, al fine di una migliore comprensione dell'apposito capitolo-catalogo delle derivazioni, le modalità di assorbimento a Ferrara delle invenzioni d'Oltralpe in Matteo da Milano, Giovan Francesco Maineri, Domenico Panetti, Benvenuto Tisi da Garofalo, Ludovico Mazzolino e Michele Coltellini. Si deve tenere presente che un modello grafico, per arrivare generalmente agli occhi di un altro artista spesso lontano, poteva giungervi mediante diversi mezzi; il primo è costituito dal foglio originale, stampato dallo stesso intagliatore che lo ha inventato, il secondo è dato da una copia incisoria, anche in controparte, eseguita da un altro maestro o altra bottega che può determinare un'ulteriore diffusione del modello iniziale. Infine, ma non sembra essere questo uno dei casi presenti negli artisti ferraresi sopracitati, la conoscenza del contenuto di una stampa può avvenire attraverso un dipinto[55]. L'inverso è maggiormente riscontrabile nella storia dell'arte moderna, con le "stampe di traduzione" che ripropongono una pittura[56]. Solitamente la modalità di diffusione di un modello è data da una copia incisoria secondaria che si focalizza soprattutto su parte della composizione originaria, facendo così giungere anche in terre molte lontane le invenzioni dei maestri intagliatori. A Ferrara i pittori attivi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento sembrano invece conoscere le prime dirette incisioni dei

[55] È stato qui ripreso il riepilogo dei modelli di derivazioni inserito in CHINI 2015, p. 194.
In un dipinto di Domenico Panetti si riscontra un paesaggio urbano, chiaramente nordico, presente anche in una delle miniature di Matteo da Milano, vedasi pp. 118-119 per un chiarimento sul possibile modello originario.
[56] BOREA 2009, p. XIX

tedeschi, come conferma il fatto di trovare spesso particolari copiati nel verso originale più che in controparte[57]. In uno dei primi artisti presi in considerazione, Giovan Francesco Maineri, si assiste ad un'evidente copia pittorica nello stesso verso della *Flagellazione di Cristo* di Martin Schongauer (L.22). Nello stesso dipinto il ferrarese vi aggiunge due citazioni minori da un'altra stampa del ciclo della *Passione* (L.25), copiata come nell'originale. Chiaramente il Maineri ebbe avuto accesso all'intera, o parte, serie del maestro di Colmar, come dimostrerebbe inoltre la conoscenza di un altro di questi fogli per un particolare nella *Pala Strozzi* della National Gallery di Londra. L'artista, se non possedeva tra le mani gli originali di Schongauer, doveva conservare almeno delle copie incisorie molto precise e soprattutto nello stesso verso, fatto non così trascurabile considerando che un qualsiasi intagliatore avrebbe trovato più semplice e immediato crearne altre da un primo foglio copiandolo direttamente. In questo caso, con il processo di stampa, le riproduzioni si sarebbero presentate in controparte.

Successivo a Maineri di qualche anno nella ripresa di modelli grafici tedeschi fu il pittore Domenico Panetti, interessato esclusivamente alle stampe di Albrecht Dürer. Nei primi cinque anni del XVI secolo entrò in contatto con le stampe nordiche, utilizzandone in svariate occasione i contenuti. Nella *Vergine col Bambino in trono e due devoti* del Museo della Cattedrale di Ferrara si riscontrano diversi particolari paesaggistici e naturali desunti da una delle stampe dell'artista tedesco (B. 2), tutti inseriti nello stesso verso. Lo stesso si verifica nel *Compianto sul Cristo morto* della Gemäldegalerie di Berlino dove ad essere copiata integralmente fu la veduta della città urbana nello sfondo del *Porco mostruoso* (B. 95).

Da Domenico Panetti, se si vuol seguire la tradizione storiografica[58], le invenzioni nordiche giunsero a Benvenuto Tisi da Garofalo, insieme a Dosso Dossi l'artista ferrarese più importante attivo sotto il ducato di Alfonso I d'Este. Sin dalle opere giovanili quali la *Madonna col Bambino* della Ca' d'Oro a Venezia e la *Madonna col Bambino e i santi Nicola da Tolentino e Caterina da Siena* di Londra si riscontrano copie di sfondi e soggetti – come la scimmia – provenienti dai bulini di Dürer (B. 2, B. 28, B. 42). Gli elementi vengono inseriti nello stesso verso, mai in controparte, ad evidenziare il possesso di carte del tutto uguali alle stampe del maestro di Norimberga,

[57] Per approfondire i contenuti relativi ai singoli artisti e ai modelli nordici nelle loro opere si rimanda ovviamente alle loro voci nell'apposito capitolo-catalogo di studio. Anche la bibliografia di riferimento non è reinserita qui, essendo consultabile alle pagine di rimando.

[58] Fin da VASARI 1966-1987 (1568), V, p. 409 si è sedimentata nella storiografia artistica ferrarese il tradizionale apprendistato di Benvenuto Tisi presso la bottega di Domenico Panetti (erroneamente indicato ne *Le Vite* come "Domenico Laneto").

se non addirittura le originali, considerando quanto precocemente le sue invenzioni giungano in terra estense. Una notevole svolta avviene con l'esecuzione della *Madonna col Bambino* dell'Art Institute di Chicago, dove ad essere copiata, seppur con le dovute variazioni, è l'impostazione complessiva della Vergine con il piccolo Gesù sbilanciato verso il cardellino, simbolo della Passione, dalla *Madonna della scimmia* (B. 42) del 1498 circa. È questo uno dei rari casi, esclusi quelli riscontrabili in Mazzolino, in cui si recepisce una composizione e la si reinterpreta per adattarla allo stile personale, dimostrando comunque la comprensione e l'apprezzamento dell'arte nordica. Come in precedenza l'artista ebbe sotto gli occhi un foglio nello stesso verso.

Concluso il periodo di formazione tra le botteghe dei maestri della pittura ferrarese, Garofalo sembrò poi ignorare le stampe di Dürer e di tutti gli altri incisori tedeschi, conservando solamente un latente interesse per le architetture e gli sfondi urbani di gusto nordico, che ritornano in molte opere della maturità, senza però appartenere ad un chiaro ed univoco repertorio d'Oltralpe.

Incisioni nordiche quale fondamento per la costruzione di un dipinto, è questo il caso della *Morte della Vergine* di Michele Coltellini, l'artista ferrarese continuamente impegnato nella commissione di opere religiose per confraternite, chiese e singoli cittadini. Dell'omonima stampa di Schongauer (L. 16) il pittore copiò l'idea compositiva, reinterpretandola con il proprio linguaggio ferrarese-emiliano. Il dipinto può essere considerato quasi un *unicum* tra gli artisti estensi, copiando il maestro di Colmar nel 1502 quando tutti i suoi contemporanei erano ormai già attratti dalle più recenti carte di Dürer. Il Coltellini invece utilizzò una stampa di Schongauer, intagliata più di venti anni prima, e nemmeno una copia secondaria in controparte, ma nello stesso verso. Prima e dopo della *Morte della Vergine* non si registrano più dirette citazioni ed influenze nordiche nei suoi dipinti.

Chi mai abbandonò le invenzioni tedesche fu Ludovico Mazzolino contraddistinto da un'autentica originalità nel panorama dei pittori ferraresi del primo Cinquecento. In lui le stampe nordiche entrarono profondamente all'interno del repertorio utilizzato, andando a sommarsi agli schemi figurativi assorbiti durante la formazione giovanile. Tra Ferrara e Bologna fu impegnato in numerosissime commissioni altolocate, inserendovi molte citazioni da incisioni di Albrecht Dürer, mediate a volte però da copie secondarie. Nella *Sacra Famiglia con i santi Giovannino ed Elisabetta* di La Spezia la figura della Madonna con il Bambino è una derivazione del già citato bulino *Madonna della scimmia*, appreso in questo caso forse anche grazie l'incisione in controparte di

Zoan Andrea (H. 22), che l'avrebbe diffusa in ambito padano-estense. La pala centrale del cosiddetto *Trittico di Berlino* confermerebbe la conoscenza dell'incisione di Zoan Andrea, ora Giovanni Antonio da Brescia[59], essendo il gruppo del dipinto rappresentato in controparte. Mazzolino si servì di un vasto repertorio grafico, ma a differenza dei suoi predecessori o contemporanei non si limitò a prelievi di sfondi, che poco lo interessarono, ma a vere e proprie copie di pose, personaggi, figure, inseriti in più riprese all'interno di vaste e articolate composizioni. Li ritroviamo nell'*Adorazione dei Magi con i santi Bernardo e Alberico nel paesaggio* della Fondazione Magnani-Rocca con l'impostazione che va dai Magi al san Giuseppe proveniente dalla xilografia dell'*Adorazione dei Magi* (B. 87), ancora nel *Compianto su Cristo morto* di Roma datato 1512 la Vergine accasciata fu desunta dal foglio del *Seppellimento* (B. 12), inserito da Dürer appena l'anno primo tra le stampe componenti il ciclo della *Grande Passione* (B. 4-15). In età più avanzata si riscontra un nuovo utilizzo di modelli da copie secondarie. Nel *Compianto su Cristo morto* di San Pietroburgo l'intero dipinto non è altro che una traduzione in pittura dell'omonimo foglio di Dürer (B. 13). In questo caso la fonte sarebbe stata l'incisione in controparte non siglata attribuita alla mano del bolognese Marcantonio Raimondi (B. 647), anche se alcuni elementi che si scorgono nel dipinto propendono a far ipotizzare che Mazzolino abbia avuto dinanzi a sé pure il foglio nel giusto verso[60].

Non guardò solamente ad Albrecht Dürer il Mazzolino, ricercando alcune minori suggestioni in un altro importante incisore tedesco, Israhel van Meckenem. L'esotica immagine della scimmia nell'*Adorazione dei Magi con i santi Bernardo e Alberico nel paesaggio*, dove già sussistono modelli düreriani, è stata ricondotta ad un repertorio di Meckenem (B. 191). Sempre dall'artista d'Oltralpe proverrebbe il modello iconografico complessivo della *Strage degli Innocenti* del Rijksmuseum, visibilmente adattato alle esigenze del diritto. Certo è che nello sfondo fu inserita la *Fuga in Egitto* di Schongauer (L. 7) e forse anche di Dürer (B. 89).

Si è visto quindi che grazie alla cospicua produzione artistica di Ludovico Mazzolino è stato possibile ricondurre il modello di provenienza ad un foglio uguale all'originale nello stesso verso o ad una copia incisoria secondaria che ne ha determinato la raffigurazione in controparte. Tutti i più importanti artisti intagliatori di area tedesca furono riuniti nelle sue opere, a volte determinando lo schema primario dei dipinti.

---

[59] FARA 2007, p. 86

[60] Vedasi la scheda del dipinto a p. 145.

Artista forestiero, ma a Ferrara colpito dalle stampe di Dürer alla stregua di tutti gli altri pittori, fu Matteo da Milano. Nelle miniature del *Breviario di Ercole I d'Este* (1502-1505) e del *Libro d'Ore di Alfonso I d'Este* (1506-1512 circa) si basò più volte sulle incisioni tedesche per creare le immagini che dovevano adornare i due manoscritti ducali. È sorprendente ciò che operò Matteo nel foglio *La Chiamata di Pietro e Andrea* del *Brevario*, riprendendo e copiando nello stesso verso l'intera composizione del bulino *Il Mostro marino* (B. 71), eliminando le due figure e sostituendole con i due apostoli in barca e Gesù. Lo stesso processo accadde con *La Visitazione* del *Libro d'Ore* il cui modello è dato dalla xilografia *Il Soggiorno della Sacra Famiglia in Egitto* (B. 90), copiata sempre nel verso originario e svuotata del soggetto, il cui posto viene preso dall'incontro tra la Vergine e santa Elisabetta. Numerose altre citazioni, più ridotte, si ritrovano nelle miniature ducali di Matteo.

Attraverso l'analisi della modalità di assorbimento delle invenzioni grafiche nei ferraresi si dà quindi un riscontro dei diversi utilizzi di modelli in pittura e miniatura, con ogni artista interessato a prelevare e copiare ciò che più era confacente alla creazione dell'opera finale. Occorre sottolineare che, a differenza di molti altri ambienti italiani, a Ferrara le invenzioni d'Oltralpe non giunsero attraverso la mediazione di copie secondarie di altri intagliatori, ad eccezione forse di alcuni casi riscontrabili come si è detto in Ludovico Mazzolino.

Capitolo II

Ferrara e il Nord: una lunga storia

2.1 Leonello e Borso d'Este: le arti d'Oltralpe a Ferrara

All'interno del Ducato di Ferrara la comparsa delle invenzioni grafiche provenienti dal mondo d'Oltralpe fu così precoce e proficua in quanto esistevano rapporti ultradecennali tra la corte estense e le terre fiamminghe e tedesche. Non fu quindi all'improvviso che la città estense si ritrovò a possedere e veicolare le invenzioni di quel lontano ma affascinante Nord.
Ferrara, articolata nei suoi pittori, committenti, mecenati e collezionisti, aveva avuto sin dalla metà del Quattrocento un rapporto privilegiato con la cultura figurativa fiamminga e tedesca, diversa da quella locale e allo stesso tempo dotata di uno straordinario fascino recepito e rielaborato dagli stessi pittori dell'Officina ferrarese. Le incisioni di Martin Schongauer, di Albrecht Dürer, di Israhel van Meckenem e di tutti gli altri artisti di area tedesca giunsero pertanto in un terreno già fertile, riccamente coltivato in precedenza da tutti quei pittori che di persona o tramite le loro opere giunsero nella capitale dello Stato estense, e il cui capostipite può essere idealmente individuato nel fiammingo Rogier van der Weyden. Allo stesso tempo un ruolo importante ebbe la moltitudine di arazzi, capolavori dell'arte tessile delle Fiandre, che giunse in più riprese per tutto il Quattrocento a Ferrara continuando poi nel secolo successivo, veicolando le suggestioni del mondo nordico.

La straordinaria stagione artistica ferrarese iniziata con Leonello e continuata poi da tutti i suoi successori fu possibile anche grazie al seme, gettato con consapevolezza, dal padre Nicolò III, marchese di Ferrara dal 1393 al 1441. È in questo periodo, dopo il governo di Alberto V fondatore dell'Università della città[61], che iniziò la fioritura culturale presso la corte degli Este, raccolta e magistralmente accresciuta dal figlio successore[62]. Poco rimane però dell'attività artistica monumentale incoraggiata e

[61] Sulla fondazione dello Studio ferrarese e gli studenti e professori che vi si avvicendarono (compresi i tedeschi) si rimanda a CASTELLI 1991.
[62] BENATI 1988, p. 43
Il saggio di Daniele Benati nel catalogo della mostra *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi* può essere ancora di grande aiuto per comprendere la nascita di quel sistema artistico tipicamente ferrarese che contribuì a portare nei decenni successivi la città

sostenuta dal marchese e da alcune delle personalità più nobili e in vista durante il suo regno, tra le cui opere promosse si annoverano gli scomparsi affreschi che adornavano il Palazzo del Paradiso.

Leonello d'Este, figlio naturale dell'amante Stella dei Tolomei o dell'Assassino, fu associato al trono a partire dal 1434 per poi divenire pieno e unico governatore dei territori ferraresi, modenesi e reggiani a seguito della morte paterna avvenuta per l'appunto nel 1441. Quello stesso anno, a sancire idealmente ai posteri un momento di passaggio tra i due marchesi, si tenne una gara pittorica tra due degli artisti più importanti e attivi in città, Jacopo Bellini e il Pisanello[63]. I pittori furono chiamati ad eseguire un ritratto del futuro erede estense e giudice supremo fu lo stesso Nicolò III, che per motivi ignoti decretò vincitore l'artista veneziano[64]. Dei due ritratti solamente quello realizzato dal Pisanello, lo sconfitto, ci è oggi pervenuto, identificato in quello conservato all'Accademia Carrara di Bergamo.

Il Pisanello non era certo una presenza nuova a Ferrara, durante il regno di Nicolò III era stato a corte in diverse occasioni tra cui il grande evento del Concilio del 1438 per la riunificazione delle Chiese latina e greca[65], prima che questo fosse trasferito a Firenze a causa della paura di un'imminente peste. L'artista fu operativo anche durante il marchesato di Leonello d'Este rimanendo a sua disposizione – come nel caso del *Ritratto di una principessa d'Este* del Musée du Louvre – sino alla partenza per Napoli del 1448.

Ferrara, con i suoi più degni rappresentanti, ebbe quindi la possibilità di conoscere in modo privilegiato la pittura di questo artista, carica delle più alte esperienze cortesi

---

ad uno dei centri maggiori del Rinascimento. Sono qui inseriti anche gli importanti lavori realizzati nel corso del XIV secolo, quali gli affreschi di Casa Minerbi-Del Sale, tuttora conservati.

[63] Di questa singolare gara artistica esiste un sonetto coevo scritto dal ferrarese Ulisse Aleotti e pubblicato integralmente in NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 18. L'autore doveva sicuramente apprezzare l'arte di Jacopo Bellini che viene giudicato «summo pictore novelo fidia al nostro ziecho mondo».

[64] NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991 I, pp. 18-20

[65] Per una puntuale permanenza del Pisanello presso la corte estense si rimanda alla scheda sul pittore in TOFFANELLO, 2010 pp. 219-221.

Nel 1438 Ferrara ospitando il Concilio aveva assunto un importante ruolo nello scacchiere politico e culturale. Nella capitale estense vi giunsero l'imperatore Giovanni VIII, il patriarca di Costantinopoli Giuseppe II, il metropolita di Nicea (poi cardinale latino) Bessarione e un folto gruppo di teologi, filosofi e letterati bizantini. Pisanello realizzò molti disegni dei protagonisti bizantini e italiani convenuti a Ferrara nel 1438, oggi conservati soprattutto al Département des arts graphiques del Musée du Louvre. L'artista ebbe il privilegio di poter ritratte l'imperatore bizantino, la cui effigie riconoscibile dallo *skiadion* comparve su di una medaglia celebrativa, divenuta iconica per il Concilio.

Insieme alle eminenti personalità dell'Impero bizantino vi erano i più colti rappresentanti dell'élite ferrarese, tra cui Guarino da Verona, dotto nel greco tanto da essere interprete nel corso del Concilio, fondamentale poi per la successiva straordinaria esperienza artistica dello studiolo di Belfiore.

quattrocentesche dell'oramai esaurito tardogotico. La raffinatezza e l'estrema qualità ricercata da Leonello la si ritrova nella moltitudine di oggetti e tessuti di arredo che giunsero presso le dimore estensi, che ne vennero così arricchite. Un ruolo importante a livello decorativo e dal notevole valore economico avevano gli arazzi, i cosiddetti "panni alla *franzese*" che tanto di moda andavano all'epoca, chiaro esempio di apprezzamento dell'arte nordica. Altamente ricercati da tutte le corti signorili italiane non potevano mancare nemmeno a Ferrara, dove fu lo stesso Leonello a dar ordine di acquistare quattro arazzi appartenenti al ciclo delle *Storie di Ercole* da collocare all'interno di una delle sue residenze[66].

Numerose volte il principe diede incarico a pittori e artisti di corte, quali Jacopo Sagramoro nel caso della decorazione a divise, di realizzare i cartoni da spedire poi nelle terre fiamminghe dove sarebbero stati eseguiti gli arazzi[67].

Riconosciuta la quasi irraggiungibile maestria tecnica ed esecutiva dei tessitori nordici, l'approvvigionamento da parte di Ferrara di questi oggetti, presto consunti dal grande uso che se ne faceva a corte tanto da essere già scomparsi nel Cinquecento, è stato messo in relazione con il desiderio di ricreare da parte dei principi regnanti, da Nicolò III a Borso, l'eleganza cortese propria dei numeri centri di governo nordici, dove i fasti erano abbondanti. Ferrara quindi dovevano veicolare anche agli occhi dei dignitari stranieri la grandiosità e la raffinatezza di una corte che sapeva aver gusto e che rientrava a pieno titolo nel circuito internazionale europeo[68]. Collegato a questo ideale ancora di stampo tardogotico non è certo un caso che i nomi dei due principi estensi Leonello e Borso, che condussero Ferrara a divenire una delle più splendide corti italiane guardassero all'Oltralpe, derivando da quelli di due delle figure più importanti del ciclo letterario di "Guillaume le Courtois", Lionel e Bohort[69]. Più volte la critica ha posto un forte confronto tra la corte ferrarese e quella borgognona, all'epoca comprendente ancora le Fiandre, ritrovando nella città estense princìpi, elementi e caratteristiche che rimandano fortemente ad un ambiente geograficamente distante ma vicino culturalmente, riconosciuto quale esempio di ricchezza e raffinatezza[70].

Il momento emblematico di congiunzione tra suggestioni nordiche e recenti esperienze rinascimentali italiane può essere riconosciuto in quella che è stata forse la maggior

[66] FORTI GRAZZINI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, pp. 60-61
[67] FORTI GRAZZINI 1982, p. 30
[68] FORTI GRAZZINI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, pp. 53-54
[69] NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 22
[70] RICCI in NATALE 2007, pp. 61-73

impresa artistica promossa da Leonello d'Este, lo studiolo di Belfiore. Il principe «uomo educato alle lettere e alle scienze»[71] si rivolse al suo vecchio precettore Guarino da Verona affinché potesse indicargli quali erano le esatte Muse e quali le arti a cui sovraintendevano. Il ciclo decorativo che doveva adornare le pareti dello studiolo, creando un ambiente atto alla riflessione, alla conoscenza e alla ponderazione era dedicato, per la prima volta nella storia delle arti visive e della cultura moderna, alle antiche divinità tutelari del sapere, figlie di Zeus e Mnemosyne. Perduta la prima lettera di Leonello d'Este si conserva oggi la risposta del suo maestro, datata 5 novembre 1447[72].

I lavori per lo studiolo di Belfiore iniziarono pertanto verso la fine del 1447 e si protrassero per molti anni, superando l'improvvisa morte di Leonello del 1450, trovando conclusione solo nel 1462 con il fratello Borso d'Este, suo successore.

Una moltitudine di artisti, ancora oggi indefinita, lavorò in più fasi e riprese alla decorazione dello studiolo, articolata principalmente nelle nove tavole raffiguranti le protettrici delle arti e delle scienze. Angelo Maccagnino fu l'artista che dovette condurre magistralmente l'inizio dell'impresa, tanto da ricevere più di un ventennio dopo gli apprezzamenti di Ludovico Carbone, che indicò «due di queste pitture realizzate con grande arte da Angelo di Siena, che in modo assai leggiadro mescolava l'olio ai colori»[73]. Non è questa l'unica notizia antica relativa al pittore originario di Siena, ma attivo esclusivamente a Ferrara nella metà del XV secolo. Ciriaco d'Ancona, illustre studioso di antichità classiche continuamente in viaggio per l'Italia, la Grecia e i territori dell'Anatolia bizantini e turchi, ebbe la possibilità di ammirare lo studiolo di Belfiore nella sua completezza, lodando la maestria del pittore e soprattutto la capacità di rifarsi all'arte di Rogier van der Weyden[74]. La testimonianza che lo avvicina

---

[71] NATALE in BENTINI 2004, p. 97

[72] Il testo della lettera di Guarino da Verona con la descrizione delle nove Muse e degli attributi che le devono accompagnare lo si trova in DI LORENZO in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, pp. 322-323, seguito dal testo del *Mosay*, il carme composto in latino sempre dallo stesso Guarino che doveva essere inserito, insieme alla traduzione non letteraria in greco (si è pertanto ipotizzato in WILSON in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, pp. 84-85 che i versi greci siano stati composti dal bizantino Teodoro Gaza durante il suo soggiorno a Ferrara), all'interno di ognuno dei dipinti delle Muse nello studiolo di Belfiore.

[73] La citazione, qui in italiano ma originariamente in lingua latina, è tratta dal *De amoenitate, utilitate, magnificentia Herculei Barchi* dello stesso Ludovico Carbone, i cui brani sono inseriti in DI LORENZO in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, pp. 328-329.

[74] Nel suo elogio al pittore fiammingo Rogier van der Weyden (DI LORENZO in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, pp. 326-327) Ciriaco d'Ancona scrisse «Dell'inclinata arte di Ruggero e dell'eccelso ingegno degli artisti è egregio imitatore Angelo Parrasio di Siena, del quale abbiamo visto nel Lazio un recente saggio di pittura, oltre che nel nobile asilo paradisiaco del medesimo inclito Marchese Leonello, che chiamano Belfiore […] finemente e mirabilmente adorno delle divine immagini delle Muse, delle insegne sacre a ciascuna e di molteplici ornamenti magnifici e illustri.» Ciriaco d'Ancona riconobbe ad

all'artista fiammingo è di una notevole importanza, sia per la definizione della figura di Angelo Maccagnino, sia per la conferma che porta con essa nell'affermare che a Ferrara si guardava al Nord, da lì provenivano difatti le innovazioni della pittura quattrocentesca, a livello stilistico e tecnico. L'uso dell'olio anziché la tempera si consolidò in un ristretto lasso di tempo presso gli artisti ferraresi di nascita o di formazione attivi in quegli anni. Nelle stesse tavole dello studiolo di Belfiore si assiste al momento di passaggio tra le due tecniche artistiche.

La corte estense apprezzava la pittura fiamminga e lo stile nordico di Rogier van der Weyden era tenuto in altissima considerazione. Leonello d'Este acquistò da lui prima del 1449 un trittico nella cui pala centrale doveva essere rappresentata la *Deposizione* e ai lati un donatore e la *Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terreste*, opera oggi perduta ritenuta in passato identificabile con quella conservata presso la Galleria degli Uffizi[75].

Si è spesso messo in dubbio un soggiorno ferrarese da parte del maestro nordico[76] ma a rinforzo di una possibile, seppur breve, permanenza a Ferrara di van der Weyden si consideri che il maestro fiammingo ricevette attestati di pagamento per alcune opere, tra cui due figure[77]. Altri suoi dipinti quindi, oltre all'ormai famoso trittico, dovevano essere conservati probabilmente presso la delizia di Belfiore[78]. Tra le sicure opere commissionategli dai principi estensi vi è inoltre il *Ritratto di Francesco d'Este*, figlio illegittimo di Leonello, ora al Metropolitan Museum of Art di New York, eseguito verso il 1462 quando l'artista doveva già essere rientrato in patria[79].

Ritornando allo studiolo di Belfiore tra i molti artisti che vi lavorarono si annovera anche un indefinito Alfonso di Spagna, retribuito per alcune opere eseguite durante la fase in cui è sempre Angelo Maccagnino il coordinatore dei lavori[80]. Il suo nome è stato preso in considerazione per dar corpo una delle personalità artefici delle Muse, ma ogni possibile identificazione risulta vana a causa della mancanza di sufficienti documenti e di prove che testimonino la produzione artistica di questo ignoto pittore[81]. Risulta

---

Angelo Maccagnino la paternità di almeno due tavole, quella di Clio e quella di Melpomene, lodandone l'esecuzione stilistica.

[75] TOFFANELLO 2010, p. 71

[76] LIMENTANI VIRDIS 1992, p. 166

[77] I documenti di pagamento in favore di Rogier van der Weyden sono registrati in FRANCESCHINI 1993, docc. 644 s, 646 ee, 661 f.

[78] NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 22

[79] OLIVATO 1997, p. 219

[80] NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 24

[81] BENATI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, pp. 388-389

comunque interessante la provenienza di "Alfonso depintore de Spagna", che subito rimanda ai densi rapporti tra la corte estense e quella della Corona di Aragona. Leonello d'Este sposò infatti in seconde nozze, nel 1444, Maria d'Aragona, figlia illegittima del re di Napoli Alfonso il Magnanimo. Mediante questo matrimonio si suggellò un'alleanza tra i due regnanti, che poté portare anche a vantaggi in ambito culturale. La corte del regno di Napoli era considerata uno dei centri più importanti di produzione artistica e veicolazione di immagini, dove si annoverava la presenza di opere di maestri fiamminghi quali Jan van Eyck e lo stesso Rogier van der Weyden[82]. Il Pisanello, uno dei pittori maggiormente tenuti in considerazione da Leonello d'Este a cui il principe si rivolse per molte delle sue commissioni, si recò proprio a Napoli attorno alla fine del 1448, dopo diversi anni di soggiorno ferrarese[83].

Il successivo matrimonio del fratello Ercole con la principessa Eleonora d'Aragona, avvenuto nel 1473, non fece che rinforzare il rapporto già proficuo tra i due stati italiani ed in particolare tra le due corti, con i continui scambi di doni che avvenivano, dai dipinti alle arti suntuarie[84].

La cultura figurativa e stilistica europea, tra passato e recentissime sperimentazioni, fu ben rappresentata nello studiolo di Belfiore, ed è forse per tale motivo che ancora oggi chi si approccia alle tavole delle Muse rileva quella sensazione di «mistura di vecchio e di nuovissimo»[85] acutamente ravvisata da Longhi. Michele Pannonio, o Michele Ongaro, originario della lontana Ungheria come suggerisce il nome, fu attivo nel cantiere della delizia probabilmente nella fase di transizione tra Angelo Maccagnino e Cosmè Tura, quest'ultimo incaricato dal nuovo marchese di Ferrara, già duca di Modena e Reggio dal 1452, Borso d'Este[86]. L'artista, impegnato in più riprese presso la corte ferrarese con i più diversi incarichi, era presente in città sin dal 1438[87], racchiuse nella tavola dello studiolo, la *Talia* del Szépmüvészeti Múzeum di Budapest[88], le

[82] LIMENTANI VIRDIS 1992 p. 164; OLIVATO 1997, pp. 221-222
[83] TOFFANELLO 2010, p. 219
[84] OLIVATO 1997, p. 222
[85] LONGHI 1975, p. 25. Longhi definisce così la *Tersicore* del Museo Poldi Pezzoli di Milano, all'epoca identificata come *Carità* a causa dell'iscrizione successiva che si leggeva alla base del trono (EX DEO EST CHARITAS ET IPSA DEUS EST). Nello stesso passo, oltre all'inequivocabile mano di Cosmè Tura riscontrata nei putti, viene proposto il nome di Rogier van der Weyden quale fonte di ispirazione per il volto della Musa. Sono infatti diverse le mani che lavorarono alla *Tersicore* di Milano, vedasi almeno la scheda del dipinto in NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, pp. 395-403.
[86] TÁTRAI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 404
[87] TOFFANELLO 2010, p. 253
[88] Per un'accurata conoscenza della tavola conservata a Budapest vedasi almeno TÁTRAI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, pp. 404-408. Nello stesso saggio si presentano i rapporti tra l'Ungheria e l'Italia, con particolare attenzione alle corti ferrarese e napoletana.

esperienze figurative apprese durante la sua formazione. Il dipinto si presenta come una sintesi delle prime sperimentazioni prospettiche e squarcionesche fuso a quel gusto ancora gotico fiorito e cortese, ricco di particolari, amato, come si è visto, nella Ferrara di metà del XV secolo. Nel tripudio di metalli, oro, gemme preziose e nel dettaglio delle forme e delle decorazioni floreali si ritrova una ripresa parziale delle opere dell'arte europea quattrocentesca, che porta a pensare ad una proficua conoscenza di quelli che erano i maestri fiamminghi, con un ritorno all'ormai fondamentale figura di Rogier van der Weyden. La *Talia* di Budapest mostra oggi un'innovazione dal Nord che a partire dal Quattrocento apportò una rivoluzione nelle tecniche artistiche pittoriche, l'uso dell'olio quale *medium* oltre o anziché la tempera. Nonostante la tecnica ad olio fosse già conosciuta in Italia, questa veniva utilizzata quasi esclusivamente per i dipinti murali, soprattutto nel caso in cui il pigmento non permetteva la tecnica dell'affresco. È dal Nord, dalle terre fiamminghe, che si importa nella pittura su tavola, poi su tela, l'uso dell'olio, e nello studiolo di Belfiore si assiste a questo importante passaggio tecnico, dalle prime tavole a tempera grassa sino alle ultime dove fu utilizzato l'olio come unico *medium* o sovrapposto alla tempera[89]. Cosmè Tura, a cui fu affidata la direzione dei lavori e la conclusione della decorazione dello studiolo, usò l'olio, permettendogli una maggior resa vibrante dei colori simile a ciò che si otteneva con le contemporanee tecniche pittoriche in uso già da molti anni nel Nord Europa[90].

I lavori nella delizia, all'epoca ancora fuori le antiche mura cittadine, si conclusero pertanto sotto Borso d'Este, marchese dal 1450, benché il trono spettasse di diritto al figlio di Leonello, Nicolò, avuto dalla prima moglie Margherita Gonzaga. Sotto il nuovo principe lo studiolo fu portato a conclusione, inteso ora come luogo di esaltazione di Borso stesso, che portandolo a termine trovò una ragione di affermazione quale legittimo successore del fratello. Non più solo luogo di ritiro e di studio ma ambiente adatto ad essere ammirato dall'élite cittadina e dai dignitari esteri, dove fossero racchiuse al suo interno le opere di alcuni dei maggiori artisti dell'Officina ferrarese[91].

A differenza del fratello Leonello, Borso si preoccupò fortemente degli affari politici della signoria estense, ricercando con affanno un titolo superiore che lo portasse alla pari o sopra gli Stati confinanti. Nel 1452, solamente due anni dalla salita al trono,

[89] DUNKERTON in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, p. 260

[90] Tutto ciò è riscontrabile nella *Calliope (?)* conservata oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano (NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991 I, pp. 417-425).
Il primo incarico ufficiale di Cosmè Tura nei confronti del nuovo marchese Borso d'Este è quello di «depintore per lo Studio delo Prefato nostro Signore» (FRANCESCHINI 1993, doc. 887 v).

[91] ROSENBERG in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, pp. 51-52

ricevette dall'imperatore Federico III d'Asburgo l'investitura a duca di Modena e Reggio, feudi della corona imperiale a differenza di Ferrara, possedimento del pontefice che riconosceva agli Estensi il vicariato apostolico. L'agognato titolo di duca della città capitale, ben più forte e prezioso di quello delle due città provinciali centro-emiliane, giunse solamente nell'anno della morte, il 1471, tramandandolo poi al fratellastro Ercole I e a tutti i suoi successori, sino alla Devoluzione del 1598, quando alla Casa d'Este, con don Cesare, fu revocato il titolo su Ferrara, costringendoli a riparare su Modena.

L'importanza e il prestigio amministrativo della signoria estense nel panorama degli antichi Stati italiani fu contemporaneo all'eccezionale impulso che Borso d'Este seppe dare. Con il nuovo principe l'arte, posta con acume politico al proprio servizio, raggiunse notevoli risultati, ci si era resi conto difatti che le forme artistiche potevano divenire uno dei migliori strumenti per veicolare la magnificenza e l'operosità di un governante. Un ricco mecenatismo, variamente articolato nella richiesta di opere d'arte minore, suppellettili per sfarzosi eventi, opere pubbliche e semipubbliche, serviva inoltre ad affermare una legittimazione nella sua successione al trono agli occhi dei dignitari e dei sudditi di Ferrara[92].

Borso seppe coltivare astutamente il culto della propria immagine e della figura di duca-marchese. Suoi ritratti comparvero nella piazza centrale della città, con il monumento posto dinanzi al Palazzo della Ragione ancor oggi visibile seppur rifatto nei secoli successivi, e sulla Porta dei Leoni. Molte altre furono le azioni messe in atto dal principe affinché fosse celebrata la sua personalità, quale l'emissione in tarda età del ducato d'oro sul quale fece riprodurre la propria effige[93].

L'arte al servizio di Borso trova uno dei massimi esempi nella commissione degli affreschi del *Salone dei Mesi* presso il Palazzo Schifanoia, all'epoca Delizia estense al margine della città, immersa tra orti e verde. Tra gli altri, al grande cantiere vi partecipò Francesco del Cossa[94] e forse un giovane Ercole de' Roberti, mentre si ritiene possibile

---

[92] SYSON in NATALE 2007 pp. 76-77. Oltre ai diritti del nipote Nicolò, Borso d'Este annoverava i due fratelli Sigismondo ed Ercole legittimati a guidare la signoria estense in quanto figli del padre Nicolò III con la terza moglie Ricciarda di Saluzzo.
La sua salita al trono fu pacificamente accolta, ricevendo la piena approvazione dell'apposita magistratura dei Savi. Il passaggio della signoria da Leonello a Borso si realizzò quindi all'interno di un'idea già formata e universalmente accettata in ambito cittadino.

[93] SYSON in NATALE 2007, p. 77

[94] Famoso è l'episodio che coinvolse il pittore e Borso d'Este, determinando una lettura negativa del principe in quanto sostenne troppo oneroso il compenso richiesto da Francesco del Cossa per l'esecuzione delle fasce pittoriche dei mesi. Forse proprio a seguito dell'accaduto l'artista decise di lasciare definitivamente Ferrara a favore di Bologna.

un coinvolgimento nella fase iniziale progettuale di Cosmè Tura[95]. In tutti i mesi superstiti del ciclo il principe compare nelle pubbliche attività di amministrazione della città e della giustizia, oltre che nelle attività di svago e di visita ai territori estensi. È qui che l'immagine celebrativa del sovrano si fonde a quella delle divinità classiche e ad alcuni dei più alti esempi di pittura astrologica occidentale con le fasce dei decani restituite alla piena lettura solamente da Aby Warburg nel corso del Novecento[96].

Ritornando al tema principale del presente contributo, i rapporti tra la cultura artistica ferrarese e il mondo figurativo d'Oltralpe e «d'ispirazione *flamande*»[97] continuano anche sotto il ventennio di governo di Borso d'Este, senza assistere pertanto ad uno stravolgimento rispetto al regno del fratello Leonello. Gli arazzi proseguirono nel giungere dalle Fiandre a Ferrara, arricchendo le residenze del principe e i principali luoghi di potere. Ne vennero ordinati di nuovi in modo tale fosse celebrato Borso stesso, come nel caso della coltrina dell'*Alicorno*, dove il mitico animale poteva identificarsi con il principe; così come l'unicorno purificava le acque anche Borso bonificò le terre estense, togliendo l'acqua malsana dal territorio[98]. Allo stesso tempo, con un inconsueto termine di paragone, l'animale fantastico poteva essere avvicinato e addomesticato solo da una vergine, e il principe, nell'arco della sua vita mai si sposò e mai diede notizia ufficiale di vivere con donna[99].

Tra i moltissimi arazzi che adornarono la corte estense vi erano anche quelli di Renaud Wauters de Flandre, conosciuto in ambiente ferrarese come Rinaldo Gualtieri detto Boteram. Nativo di Bruxelles, o del suo territorio, si spostò poi in Italia, dove fu attivo prima a Siena, a servizio del Comune, poi a Ferrara già con Leonello d'Este[100]. Sebbene in seguito prese residenza a Venezia, sotto il governo di Borso svolse il ruolo di tramite tra il Nord e gli Este, procurando al principe gli arazzi desiderate e realizzandone direttamene alcuni. I temi erano quelli biblici, dalle *Storie di Giuseppe* a *Giuditta e Oloferne* sino al *Giudizio di Salomone*, quest'ultimo dalla forte valenza amministrativa

[95] TOFFANELLO in NATALE 2007, p. 287

[96] Non potendo trattare in questa sede il ciclo del *Salone dei Mesi* si rimanda all'*Atlante di Schifanoia* (VARESE 1989) e al saggio su e oltre gli affreschi in SASSU in NATALE 2007, pp. 415-425. Sull'interpretazione delle fasce centrali di ogni mese non si può non rimandare al fondamentale studio di WARBURG 2006 (1912).

[97] OLIVATO 1997, p. 223

[98] FORTI GRAZZINI 1982, p. 35

[99] SYSON in NATALE 2007, p. 79. Nello stesso contributo alle pp. 84-85 si argomenta la possibile omosessualità di Borso d'Este e il suo rapporto privilegiato con alcuni giovani. La volontà di non sposarsi e di non riconoscere alcun figlio naturale, che comunque forse ebbe, si è letta come assoluta risolutezza nel non proseguire il ramo "illegittimo" che lo aveva portato al governo. In questo modo il trono estense sarebbe passato ad uno dei fratellastri legittimi, Ercole.

[100] TOFFANELLO 2010, p. 359

e politica[101]. Consunti dal tempo o distrutti dall'incuria nulla di questi arazzi e dei loro cartoni è giunto sino ad oggi, ma già con Longhi si è cercato cautamente di mettere in relazione con l'arte tessile il *Cristo nell'orto* già in Collezione Eissler a Vienna[102]. Come si vedrà in seguito il dipinto servì da modello per le numerose rielaborazione che se ne ritrovano a Ferrara, dal *Paliotto* attribuito a "Vicino di Ferrara" sino alla versione di Domenico Panetti. Si propose di considerare l'ipotesi di uno stretto rapporto tra arazzi e opera in quanto essa presenta alcuni elementi tipici della decorazione tessile, primi fra tutti i fiori, le piante e gli animali che si incontrano in primo piano, propri dei modi a "millefiori" degli arazzi fiamminghi[103]. La tecnica e il supporto, tempera su tela, è la stessa che si usava per realizzare i modelli da fornire poi agli arazzieri. Nonostante ciò non è possibile confermare un utilizzo dell'opera in questa direzione, ma le affinità con l'arte tessile rimangono cospicue. I tratti a volte duri e aspri che si riscontrano nelle figure religiose, che possono rimandare ad una pittura nordica, furono interpretati da Longhi come possibile giustificazione per l'adattamento al "panno".

Tra il governo di Borso d'Este e quello successivo di Ercole I, Cosmè Tura ricevette numerosi pagamenti per le attività eseguite a servizio della corte estense, articolate, oltre che nell'esecuzione di opere pittoriche, nella fornitura di disegni e cartoni per arazzi e lavori di arte tessile e d'oreficeria, inserendosi quindi in quel continuum artistico derivante dall'assorbimento della cultura franco-borgognona presente sin da Nicolò III[104] .

Mentre la pittura a tavola e a tela sotto il regno del nuovo principe estense non offre profondi legami con il Nord – se non nell'uso ormai affermato dell'olio quale *medium* – è la miniatura a riservare particolare interesse. Nell'arco del ventennio al governo, Borso investì molte finanze in questa arte "minore", che nel Quattrocento e sino agli inizi del Cinquecento godé di una straordinaria attenzione a Ferrara. L'esecuzione di un'opera come la *Bibbia di Borso d'Este* richiedeva un dispendio di denaro da parte del committente e di tempo da parte dei miniaturista di gran lunga superiore a quello della maggior parte di qualsiasi altro dipinto su tavola, tela o muro.

---

[101] FORTI GRAZZINI 1982, pp. 37-38

[102] LONGHI 1975, p. 26

[103] FORTI GRAZZINI 1982, p. 42

In LONGHI 1975, p. 26 si descrive «l'evidenza decorativa delle piante in primo piano, condotte a guisa di "verdura"».

[104] TOFFANELLO in NATALE 2007, p. 288

Nel paragrafo successivo si introduce il ruolo di Ercole I nella commissione di almeno due arazzi eseguiti su disegno di Cosmè Tura da parte dell'arazziere Rubinetto di Francia.

Da poco salito al trono estense il nuovo marchese decise fu committente di una serie di manoscritti riccamente miniati, dove l'apparato figurativo ricopriva un ruolo di primaria importanza[105]. Il massimo raggiungimento trova condensazione nell'opera alla quale Borso teneva più di ogni altro, vero emblema del proprio potere e prestigio, la *Bibbia*, ora alla Biblioteca Estense universitaria di Modena, fatta eseguire tra il 1455 e il 1461 da Taddeo Crivelli e Franco dei Russi insieme ad altri miniatori della corte ferrarese. Il significato che il principe riponeva in questo manoscritto era tale da portarlo con sé a Roma e ad esibirlo con grande ostentazione dinanzi a papa Paolo II durante la cerimonia per l'investitura a duca di Ferrara. Se la *Bibbia* è rilevante strumento per lo studio del cantiere di Belfiore, con alcune miniature che sono sorprendentemente simili a forme ed elementi delle Muse[106], lo è forse ancor di più per le molteplici influenze artistiche che trovano sintesi nel ricco apparato figurativo, che si trova ad essere "delicato momento di trapasso dalla cultura figurativa tardogotica a quella rinascimentale"[107].

Taddeo Crivelli recepì, rielaborando poi autonomamente, le innovazioni artistiche di due dei più importanti artisti impegnati presso la corte estense, Cosmè Tura e Michele Pannonio, entrambi operativi a Belfiore. Contemporaneamente si riscontrano inclinazioni sia verso uno stile più prettamente classico, probabilmente dovuto al breve soggiorno ferrarese di Piero della Francesca[108], sia verso suggestioni fiamminghe[109].

Un ruolo importante presso la corte deve averlo avuto anche Giorgio d'Alemagna, uno dei miniatori più attivi a Ferrara, partecipe all'esecuzione della *Bibbia* su richiesta diretta di *Borso d'Este*. L'artista, nato in Italia ma dalle origini tedesche, era presente nella città estense già sotto il governo di Leonello, rimanendovi poi anche con Borso, ricevendo diverse commissioni. Al principio del ventennio di regno eseguì in coppia con Cosmè Tura, che si stava affacciando con predominio sulla scena artistica ferrarese, la decorazione di alcune opere, oggi considerate d'arte minore ma all'epoca dal grandissimo valore, quali alcune finissime cassettine e quadretti con scene della Passione[110]. Ancor prima della partecipazione alla monumentale *Bibbia*, il minatore eseguì per Borso *La Spagna in rima* tripudio di imprese araldiche estensi e dove fa una

[105] MARIANI CANOVA in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, p. 98
[106] MARIANI CANOVA in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, p. 110; MARIANI CANOVA in TONIOLO 1998 pp. 24-25
[107] TONIOLO in TONIOLO 1998 pp. 24-25
[108] TOFFANELLO 2010, p. 107
[109] MARIANI CANOVA in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, II, p. 111; LIMENTANI VIRDIS 1992, p. 168
[110] TOFFANELLO 2010, pp. 226-227

comparsa anche un riadattato profilo dell'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo, rimembranza mai offuscata del Concilio di Ferrara[111].

All'interno della *Bibbia* Giorgio d'Alemagna eseguì con certezza la decorazione del ventiduesimo quinterno del primo dei due volumi, opera che si colloca ormai nella sua piena maturità. Se le miniature dimostrano almeno un recepimento delle invenzioni di Piero della Francesca mediate da un altro artista chiamato a lavorare al manoscritto, Guglielmo Girardi[112], allo stesso tempo si riscontrano modi più aspri, propri della formazione del miniatore e appartenenti ad una cultura figurativa di matrice tardogotica[113].

La straordinaria esperienza della miniatura ferrarese fu poi raccolta dai successori di Borso, Ercole I e il figlio Alfonso I, che agli inizi del Cinquecento commissionarono a Matteo da Milano le miniature rispettivamente del *Breviario* e del *Libro d'Ore*, dove la presenza nordica, come si vedrà in seguito, ricopre un ruolo fondamentale.

[111] LOLLINI in TONIOLO 1998, pp. 90-91
[112] TONIOLO in TONIOLO 1998, p. 113
[113] TOFFANELLO in NATALE 2007, pp. 283-284

2.2 Ercole I e Alfonso I d'Este: la prosecuzione della tradizione del Nord

Alla morte di Borso d'Este, avvenuta nell'agosto 1471, il successore fu prontamente riconosciuto nel fratellastro Ercole, già designato dal principe prima della sua scomparsa. Con Ercole I – nome con il quale regnerà sul ducato estense – figlio di Nicolò III e della moglie Ricciarda di Saluzzo, si assistette ad un ritorno al ramo legittimo di Casa d'Este, rompendo l'inconsueta tradizione di individuare il successore in uno qualsiasi dei figli, con larga prerogativa di quelli naturali, non concepiti da un matrimonio consacrato. Restava però l'annosa questione del figlio legittimo di Leonello, Nicolò, destinato almeno formalmente dal padre a guida dei territori estensi. Il giovane, mediante intrighi e congiure, cercò diverse volte di recuperare lo scranno ducale sino al 1476, quando Ercole I decise di chiudere il problema dinastico con la sua cattura e uccisione. Tributate poi le esequie da membro ufficiale della casata al corpo di Nicolò, il duca poté dire per sempre concluso il capitolo dei diretti successori di Niccolò III e dei suoi figli, riservando a sé il trono e al primo figlio maschio Alfonso, avuto da Eleonora d'Aragona nello stesso anno, la diretta e univoca successione[114]. Come si è già detto in precedenza il matrimonio con la principessa della Corona di Aragona rafforzò a livello politico i rapporti tra il Ducato di Ferrara e il Regno di Napoli e rinforzò il legame culturale tra i due stati con i continui scambi di doni che avvenivano. L'unione tra le due casate determinò anche un cambiamento nel sistema delle alleanze comportando in seguito una continua avversione tra il Ducato e la Repubblica di Venezia che sfociò dal 1482 al 1484 nella Guerra del sale. Il conflitto armato tra le due potenze padane si risolse con la grave perdita da parte di Ferrara del Polesine di Rovigo, ad eccezione di alcuni territorio lungo l'asta del fiume Po.

Sul piano del mecenatismo culturale il nuovo duca non si dedicò nel primo decennio di governo ad imprese tali da eguagliare quelle dei suoi predecessori Leonello e Borso, ma almeno negli anni dell'ottavo decennio del Quattrocento riservò una grande attenzione agli arazzi, conservando e continuando quindi la linea dei fratellastri[115]. Cosmè Tura fu confermato da Ercole I al servizio della corte estense, realizzando i cartoni per gli apparati tessili in occasione della venuta a Ferrara della nuova duchessa Eleonora d'Aragona. Ma il maestro della Scuola ferrarese fornì i propri disegni anche per l'esecuzione di due arazzi da parte dell'arazziere Rubinetto (o Rubino) di Francia,

[114] PROSPERI in BENTINI 2004, p. 24
[115] FORTI GRAZZINI 1982, p. 52

giunto a Ferrara da Firenze già nel 1457 ma dall'origine francese e conoscitore dell'arte fiamminga tessile[116]. La grande tradizione dei "panni alla *franzese*" simbolo dei fasti raffinati d'Oltralpe proseguì pertanto agli inizi del ducato di Ercole I, che diede ordine a Rubinetto di realizzare a Ferrara l'unico arazzo da muro realizzatovi qui nel corso del Quattrocento[117]. Eseguito nel 1480, poco prima della fine delle grandi committenze tessili, l'opera è perduta ma si conosce il soggetto raffigurato, il *Giudizio di Salomone*, a partire proprio da un cartone fornito da Tura[118]. Ciò che invece ancora oggi si conserva, fornendo un magistrale esempio di studio pittorico, grafico e tessile è il *Compianto su Cristo morto*, l'arazzo adatto nelle dimensioni oblunghe a paliotto d'altare del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid. Di squisita fattura, fu tessuto intorno al 1475, come attestato da un pagamento in favore di Rubinetto di Francia per un paliotto di lana, seta ed oro, ad uso della cappella di corte[119]. Fin dalla riscoperta avvenuta nel Novecento fu subito avanzata una derivazione a partire da un disegno di Tura, che la critica ha poi sempre confermato. Le fisionomie dei personaggi, gli atteggiamenti, le pose e la definizione dei particolari sono gli stessi elementi che si riscontrano nella produzione pittorica del maestro dell'Officina ferrarese tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo. All'arazziere è lasciata l'invenzione dello sfondo dal gusto nordico e dal tripudio vegetale in primo piano, il "millefiori" della tradizione *flamande*[120].

La scena è dominata dalla presenza obliqua del Cristo ancora nella stessa posizione della crocifissione, il corpo con la sua linea dura e lunga crea la diagonale attorno alla quale si articola la moltitudine di personaggi. In almeno due figure si è ritrovato il ritratto del duca Ercole I, identificato con il san Giovanni, e della moglie da poco sposata e giunta in città Eleonora d'Aragona, nella piangente al suo fianco[121]. Giuseppe d'Arimatea sarebbe invece da intendere come ritratto celebrativo e onorario del più mitico che reale fondatore della Casa d'Este, Acarino o Accarino[122].

L'arazzo risulta ancor più importante se si considera che nella composizione ideata da Cosmè Tura è possibile leggervi un modello a partire dalle opere di Rogier van der Weyden, la disposizione del corpo, quasi fosse ancora inchiodato alla croce deriverebbe

[116] Per una biografia dell'artista e le committenze estensi vedasi almeno la scheda in TOFFANELLO 2010, pp. 360-363.
[117] L'affermazione è in FORTI GRAZZINI in BENTINI 2004, p. 198
[118] FORTI GRAZZINI 1982, p. 52; FORTI GRAZZINI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 250; FORTI GRAZZINI in BENTINI 2004, p. 198
[119] FORTI GRAZZINI in BENTINI 2004, p. 198
[120] MOLTENI 1999, p. 129
[121] FORTI GRAZZINI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 247
[122] FORTI GRAZZINI 1982, p. 53

proprio da un *exemplum* d'Oltralpe[123]. Il maestro fiammingo per eccellenza di Leonello d'Este potrebbe essere presente all'interno di quest'opera mediante una probabile citazione dal celebre quanto scomparso trittico, con la pala centrale della *Deposizione*, acquisito dal principe durante il suo marchesato e riposto nella Delizia di Belfiore. Al tempo di Ercole I, meno di una trentina di anni dall'ingresso del dipinto nelle collezioni estensi, l'opera di Rogier van der Weyden doveva essere ancora conservata e visibile.

Dello stesso *Compianto su Cristo morto* ne esiste un altro arazzo, dalle dimensioni pressoché uguali, conservato presso il Museum of Art di Cleveland, ma ritenuto opera di un altro arazziere a causa della qualità inferiore riscontrabile soprattutto nei personaggi, dalle fisionomie maggiormente grifagne[124]. Certo è che anche questa versione debba derivare direttamente dal paliotto di Madrid o dal cartone di Cosmè Tura, pratica non così inconsueta considerando che lo stesso Rubinetto di Francia ricevette dalla Camera ducale un pagamento per una replica dell'arazzo originario, non identificabile in quello di Cleveland per variazione dei materiali tessili[125].

La presenza di Rogier van der Weyden si scopre essere duratura a Ferrara, con suoi indiretto modelli che giungono nella corte estense ben oltre la morte. Se dagli anni Ottanta del Quattrocento si assiste ad una riduzione dell'importo di arazzi, al principio del Cinquecento arrivò a Ferrara una raffinatissima manifattura raffigurante *San Luca ritrae la Madonna* conservato oggi al Musée du Louvre[126]. L'arazzo copia in controparte l'affermata omonima composizione su tavola di van der Weyden, il cui esempio migliore è oggi a Boston. Abbiamo così una copia di un'opera del maestro tanto celebrato esposta presso le sedi estensi, tale da essere all'origine dello stesso dipinto eseguito da Girolamo da Carpi verso la fine del quarto decennio del XVI secolo, ora in collezione privata. Il pittore, attivo tra Ferrara e Bologna, deve aver tratto dall'arazzo originario la composizione, confermandola nello stesso verso, mediandola poi con le esperienze figurative centro-emiliane della prima metà del Cinquecento[127].

---

[123] SHEPHERD 1951, p. 42

[124] FORTI GRAZZINI in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 251

[125] FORTI GRAZZINI in BENTINI 2004, p. 198

[126] FORTI GRAZZINI 1990, p. 41

Si deve a Nello Forti Grazzini la felice intuizione, su suggerimento di Guy Delmarcel, nell'identificare l'arazzo ora al Louvre con quello parte delle collezioni estensi.

[127] MEIJER in BENTINI 2004, p. 150

Nello stesso contributo Bert W. Meijer presenta inoltre una possibile derivazione da Rogier van der Weyden e dal Maestro di Flemalle rispettivamente per la figura di san Giovanni e l'umile posa seduta della Madonna nella *Sacra Famiglia* di Benvenuto Tisi da Garofalo ora al Städelsches Kunstinstitut di Francoforte. Secondo lo studioso, vista l'impossibilità dell'artista nello studio diretto delle opere

L'argomento introdurrebbe a questo punto la densa e complessa analisi della piena straordinaria ricezione di opere grafiche tedesche negli artisti attivi sotto il ducato di Ercole I ed iniziata nell'ultimo decennio del Quattrocento, ma essendo ciò il tema portante del presente elaborato se ne rimanda la consultazione per singoli artisti ai capitoli successivi, offrendo di seguito invece una presentazione della situazione nelle arti figurative, nell'architettura e nell'urbanistica sotto la fase matura e tarda del governo ercolense, con i suoi rapporti, scambi e cambiamenti.

Sotto Ercole I Cosmè Tura raggiunse l'apice della propria carriera artistica e la condizione migliore che un pittore di corte potesse aspirare. Il duca e i suoi dignitari diedero importanti commissioni, tra le quali si annovera l'allestimento di un nuovo studiolo che prendesse il posto di quello ormai desueto concepito da Leonello a Belfiore. Ercole I attuò un vero e proprio smembramento dell'ambiente originario, con rimozione delle tarsie lignee, delle inferriate alle finestre e di conseguenza anche delle tavole delle Muse[128]. Il nuovo studiolo del duca doveva trovar spazio presso la residenza ufficiale in Castello e per i lavori di realizzazione il Tura fu registrato come «depinctore per resto dela depinctura de tre figure nude de femine depincte ad olio, et de la cunzadura de quatro tavole depincte cum quatro figure de femine ad olio»[129]. Quattro dipinti dovevano quindi essere quelli dello studiolo di Belfiore e gli altri tre dovevano comunque rappresentare soggetti della tradizione classica, il cui recupero fu largamente incentivato dal duca, che non a caso portava il proprio nome personale e da sovrano con sapiente uso.

Cosmè Tura, massimo esponente dell'Officina ferrarese quattrocentesca, iniziò a lasciare inconsapevolmente il campo, a causa della sempre più età avanzata[130], ad Ercole de' Roberti a cui guardarono poi tutti i successivi pittori attivi nella città estense da Giovan Francesco Maineri a Ludovico Mazzolino. Per il pittore, le cui informazioni in età giovanili sono pressoché inesistenti, è stata proposta da Longhi una

---

originarie, doveva forse circolare a Ferrara una simile composizione tale da imprimere in Garofalo il modello.

Come si vedrà di seguito, nell'apposito paragrafo, anche Matteo da Milano inserisce un particolare che pare essere una copia diretta da un'opera di Rogier van der Weyden. Disperse o perdute le moltissime testimonianze d'Oltralpe che erano state collezionate a Ferrara nel corso del Quattrocento è cosa difficile trovare oggi una certa ed univoca modalità di copia o semplicemente ripresa di elementi o composizioni. Occorre tener comunque presente che nella Ferrara di Ercole I le molte opere fiamminghe e tedesche erano oggetto di grande considerazione e potevano fungere da ispirazione per i numerosi artisti nativi o attivi della città estense.

[128] MOTTOLA MOLFINO in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 224

[129] FRANCESCHINI 1995, doc. 362 v

[130] MOLTENI 1999, p. 144

partecipazione al cantiere di Palazzo Schifanoia, con interventi nella fascia superiore del mese di *Settembre*, raffigurante la *Fucina di Vulcano* e gli *Amori di Venere e Marte*[131]. Il confronto di tali scene con i dipinti sicuri della produzione dell'artista ha portato sempre più a confermare una restituzione al Roberti di questi interventi, vedendovi inoltre un diverso rapporto con Francesco del Cossa, non di sudditanza artistica ma quanto piuttosto di rispetto verso una carriera ormai pienamente matura. In quest'ottica il pittore avrebbe quindi avuto un ruolo autonomo pienamente realizzato nel mese di *Settembre*[132].

Come si è già detto, la realizzazione degli affreschi di Schifanoia portò Francesco del Cossa ad un diverbio con l'allora principe Borso d'Este che decretò una partenza dell'artista per Bologna, città ritenuta più "laica" nelle commissioni, non vincolate ad un'unica corte ma offerte dai molti rappresentati delle famiglie dignitarie felsinee. Anche Ercole de' Roberti giunse a Bologna, realizzando verso il 1473, in coppia con del Cossa[133], il *Polittico Griffoni* per la cappella dell'omonima famiglia nella Basilica di San Petronio, ora sembrato tra diversi musei e gallerie[134]. A differenza del suo più anziano collega, de' Roberti tornò più volte presso la capitale estense, dove eseguì anche la *Pala di Santa Maria in Porto* per la chiesa ravennate[135]. Sempre per Bologna l'artista realizzò la *Predella di San Giovanni in Monte* smembrata oggi tra la Gemäldegalerie di Dresda e la Walker Art Gallery di Liverpool, nella quale in tempi ormai non più così recenti la drammaticità delle figure centrali e ad alcuni particolari della composizione sono stati messi in relazioni con le incisioni di Martin Schongauer[136].

La tensione e gli stati d'animo tipici dell'arte ferrarese che trovano sunto in Cosmè Tura vennero ad essere fusi con elementi appartenenti ad un linguaggio artistico e figurativo della pittura bolognese ed anche veneta. Non a caso in Longhi si parla di un processo che portò l'arte ferrarese ad assumere i caratteri della pittura del Nord, del Centro e del

---

[131] LONGHI 1975, p. 50
[132] MOLTENI 1995, p. 35
[133] NATALE in BENTINI 2004, p. 102
[134] Per il *Polittico Griffoni* e le tavole ad Ercole de' Roberti vedasi almeno le schede in MOLTENI 1995 pp. 114-123
[135] CAVALCA in BENTINI 2004, p. 127
[136] KLEMENČIČ 2004, p. 103
Lo studioso sloveno è il primo ad individuare in un'opera di Ercole de' Roberti una possibile diretta citazione dalle incisioni di Martin Schongauer. Le fisionomie quasi caricaturali dei carnefici di Cristo e le pose nelle quali sono raffigurati possono rimandare idealmente al foglio dell'*Andata al Calvario* (L. 9). Poiché molti pittori della cerchia del Roberti, come si vedrà in seguito nel paragrafo dedicato a Giovan Francesco Maineri del presente elaborato, raccolgono le invenzioni di Schongauer può essere ragionevole supporre che lo stesso maestro della Scuola ferrarese le possedesse.

Sud, racchiudendo esperienze da Giovanni Bellini, come nel caso della pala ravennate, ad Antonello da Messina sino a Piero della Francesca, presenza ormai quest'ultima per nulla ignota nella città estense[137]. I caratteri di febbricitante tensione riscontrabili in Cosmè Tura subiscono una maggior pacatezza, senza però rinunciare ad elementi irrequieti e nervosi che torneranno più volte, spesso con un ruolo preponderante nella pittura di Ercole de' Roberti e degli altri artisti ferraresi di fine Quattrocento. Del Cossa come si sa non fece mai ritorno a Ferrara, morendo a Bologna nel 1478 a causa della peste, mentre de' Roberti si divise tra la città estense e quella felsinea, sancendo un'ideale unione tra le due scuole artistiche che sempre più negli anni a venire si influenzarono[138]. La morte del maestro, avvenuta nel 1496, solamente un anno dopo quella di Tura, lasciò inizialmente un debole vuoto riempito comunque da tutti quei maestri ferraresi impegnati soprattutto in commissioni religiose e nei quali la ricezione delle stampe nordiche fu precoce: Giovan Franceso Maineri, Domenico Panetti e Michele Coltellini. Va ricordato che l'arrivo quale pittore di corte di Boccaccio Boccaccino nel 1497, artista probabilmente nativo di Ferrara o Cremona ma dalla molteplice formazione nel Nord e Centro Italia[139], portò nuove idee figurative e principi stilistici nel panorama pittorico estense che aveva perduto con Ercole de' Roberti il proprio punto di riferimento[140].

Tra gli ultimi anni di Ercole I e i primi di Alfonso I inizieranno a comparire sulla scena artistica tutti quei pittori che consacreranno il secondo Rinascimento ferrarese, da Benvenuto Tisi da Garofalo a Dosso Dossi sino a Ludovico Mazzolino.

Durante il ducato di Ercole I d'Este avviene l'intervento che più rivoluzionerà la città di Ferrara e che la consacrerà sul piano architettonico sino ai nostri giorni, l'Addizione

---

[137] LONGHI 1975, p. 58

[138] NATALE in BENTINI 2004, p. 102, a ragione si scrive "la storia della pittura a Ferrara si intreccia in modo quasi inestricabile con quella delle arti a Bologna".

[139] Secondo BENTINI in BENTINI 2004, p. 159 l'artista è nativo di Cremona, giungendo poi a Ferrara probabilmente grazie ai rapporti che intercorrevano tra le corti estense e sforzesca mediante Ludovico il Moro, marito di Beatrice d'Este.

[140] BALLARIN 1994-1995, p. 8

Nel suo periodo di formazione l'artista è sospeso tra gli ambiti di pittura ferrarese-emiliana (Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa) quella veneta (Giovanni Bellini, Giorgione, Cima da Conegliano) ed infine quella lombarda (Donato Bramante, Bramantino, Leonardo da Vinci, Giovanni Antonio Boltraffio). È proprio da Milano che il pittore fa ritorno a Ferrara, portando con sé un sunto delle diverse esperienze apprese durante i suoi soggiorni.

In generale nella pittura ferrarese di trapasso tra Quattrocento e Cinquecento si assiste all'arrivo presso la città estense di nuove esperienze artistiche portate da pittori forestieri o mediate dagli stessi pittori ferraresi durante soggiorni presso altre corti del Nord o Centro Italia. Rispetto alla fase del primo Rinascimento guidato da Cosmè Tura Ferrara si apre ad altre correnti, preservando comunque soprattutto sino ai primi decenni del XVI secolo caratteristiche formali tipicamente appartenenti alla pittura ferrarese.

Erculea o, come conosciuto all'epoca, l'ampliamento di "Terranuova"[141]. Ciò che fu realizzato in conclusione del XV secolo non fu l'unica operazione urbanistica estense, già si contava ad esempio l'addizione di Borso d'Este con via della Ghiara quale asse principale. L'addizione voluta dal nuovo principe fu eseguita da Biagio Rossetti, architetto di corte, a lato nord, includendo nella poderosa cinta muraria a protezione di Ferrara – soprattutto nei confronti della Repubblica di Venezia con le sue insidiose incursioni – importanti luoghi della storia estense quali la Chiesa di Santa Maria degli Angeli e la Delizia di Belfiore[142]. I due assi principali si incrociavano su quello che divenne noto come "Quadrivio degli Angeli" con la visione preponderante della mole di Palazzo dei Diamanti, mentre la piazza Nuova concepita dall'architetto di stato, l'attuale piazza Ariostea, non fu posta al centro dell'addizione, ma decentrata verso il lato mare. Un ampliamento dalle dimensioni colossali voluto anche per un aumento demografico della popolazione ferrarese che mai si realizzò, lasciando buona parte della Terranuova a campi ed orti.

Come più volte è stato sottolineato dalla critica[143] nel momento di passaggio tra il ducato di Ercole I e quello del figlio Alfonso I, la città nella sua piena conformazione politica, sociale e artistica si trovava ad un punto ben distante rispetto a quello ereditato dallo stesso Ercole I dal fratellastro Borso d'Este. Ciò che però continuava era quel lungo processo di arrivo dal Nord Europa di invenzioni, ora non tanto articolate in arazzi o dipinto ma quanto opere incisorie; xilografie, bulini, acqueforti. Nell'analisi dell'utilizzo dei modelli seriali a Ferrara tra Quattro e Cinquecento si è visto come la ricezione fu precoce e articolata, articolandosi sotto gli ultimi decenni del ducato di Ercole I e continuando poi per i primi anni di quello del figlio. È proprio con Alfonso I che la città degli Este aspira a divenire uno dei principali centri della Penisola italiana deputato alle arti e alla cultura, scrigno di magnifici tesori.

Il nuovo principe, che ereditò il trono alla morte del padre avvenuta nel 1505, non era estraneo al mondo delle arti, serbando sin dalla giovinezza un particolar interesse per quelle applicate, cimentandosi lui stesso nel processo creativo[144]. Il rapporto con l'ambiente artistico ferrarese era in quegli anni risaldato inoltre dall'amicizia che

[141] CAVALCA in BENTINI 2004, p. 75

[142] L'ampliamento di Ferrara e l'erezione di una nuova cinta muraria potrebbe aver sollevato l'interesse di Albrecht Dürer nel ritorno dal soggiorno bolognese, per ogni trattazione si rimanda al capitolo apposito della presente tesi.

[143] CECCARELLI in BENTINI 2004, p. 75

[144] FARINELLA 2014, pp. 67-68
È risaputo, e attestato dalla documentazione di archivio, che presso la sua residenza l'erede al trono estense fosse dotato di tutti gli strumenti atti alla lavorazione dei metalli.

doveva intercorrere tra Alfonso ancora erede al trono e il pittore Ercole de' Roberti. I due dovevano aver stretto una particolare amicizia e si frequentavano con costanza, arrivando ad essere compagni di bevute e svaghi, pratiche malviste agli occhi del padre Ercole I[145]. Il grandioso mecenatismo culturale e la passione per le arti nelle più variegate forme che ebbero un ruolo così importante durante il trentennio di ducato potevano quindi affondare la loro ragione in questi anni giovanili.

Quando Alfonso I divenne duca ereditò una Ferrara pervasa dai cantieri che sorgevano nell'Addizione paterna, inclusa la piazza Nuova dove l'erezione del monumento equestre dedicato al predecessore era da poco iniziato e che sarà ben presto da lui dimenticato[146]. Se la successione era avvenuta con massima celerità ma senza alcun intoppo, lo stesso non poté dirsi per i mesi successivi quando il fratello Ferrante e il fratellastro Giulio, figlio illegittimo di Ercole I, congiurarono per rovesciare Alfonso I dal trono ducale. Sostenuto dall'altro fratello, il cardinale Ippolito d'Este, la rivolta fu repressa e i fratelli traditori incarcerati presso il Castello[147]. Gli anni successivi non furono da meno sul piano politico e militare, con il ducato di Ferrara impegnato nella Lega di Cambrai, sconfiggendo nel 1509 la Repubblica di Venezia a Polesella, senza aver però la possibilità di riprendersi il Polesine di Rovigo, perduto più di un ventennio prima dal padre[148].

Durante il lungo regno la figura di Alfonso I si delineò sospesa tra interventi politici e mecenatismo culturale, promuovendo straordinarie imprese. Fu grazie al terzo duca di Ferrara che l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto vide la luce con la prima pubblicazione del 1516 che ben presto iniziò a circolare tre le corti del Rinascimento, consacrando in letteratura e in fama gli Estensi nel pantheon delle illustri famiglie italiane[149].

La miniatura, arte così celebrata dai suoi predecessori del Quattrocento, fu considerata di grande importanza dal nuovo duca che affidò, così come fece in parte il padre, l'esecuzione del proprio *Libro d'Ore* a Matteo da Milano, riversandone quest'ultimo all'interno colte citazioni da incisioni di Albrecht Dürer[150]. Ma ciò che valse ad Alfonso I la fama quale protettore e mecenate delle arti fu un insieme di luoghi inaccessibili ai

[145] MOLTENI 1995, p. 87
[146] FARINELLA 2014, p. 75
[147] Gli eventi e i fatti della congiura ai danni di Alfonso I sono descritti con accuratezza da MENEGATTI in FARINELLA 2014, pp. 767-782
[148] MENEGATTI in FARINELLA 2014, p. 800
[149] TISSONI BENVENUTI in *L'età di Alfonso I…* 2004, p. 21
[150] Per lo studio della ricezione delle incisioni nordiche in Matteo da Milano si rimanda all'apposito paragrafo del presente elaborato.

più, riversati al duca ed ai suoi più alti dignitari, i cosiddetti *Camerini d'Alabastro*, più ambienti che dovevano quasi sicuramente occupare la Via Coperta, il regale collegamento tra il Castello e il Palazzo Ducale o Palazzo di Corte. Di questi, il primo spazio concepito riservato al duca fu il *Camerino dei marmi* smantellato a seguito della Devoluzione del 1598 e conservato nei rilievi in marmo in larga parte presso il Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo. Chiamato ad eseguire la decorazione lapidea dello "Studio dei marmi"[151] fu lo scultore Antonio Lombardo, che lo realizzò a partire dagli inizi del 1507. Fin da subito quindi Alfonso I volle inserirsi, così come fu con la miniatura, nel filone dei principi estensi dalle colte tradizioni; ogni marchese poi duca doveva dotarsi di uno studiolo, che seppur con diverse concezioni dovute all'evoluzione del pensiero, era luogo riservato al solo principe e ricco di meraviglie artistiche. Il programma iconografico prendeva ovviamente origine dalla tradizione mitologica classica, con temi quali la *Contesa tra Minerva e Nettuno per il dominio sull'Attica*[152].

Tra impegni politico-militari e difficoltà con papa Giulio II, il duca Alfonso I dopo aver visto conclusi nel 1511 i lavori del *Camerino dei marmi* decise di allestire quello che diverrà l'ambiente più importante della corte, il *Camerino delle pitture*. Risolte le questioni iconografiche intorno al mito di Bacco e Arianna, il principe volle uscire da Ferrara, chiamando a sé, in diverse fasi, alcuni dei più importanti pittori attivi negli antichi Stati italiani: Giovanni Bellini, Tiziano, Raffaello, Fra' Bartolomeo.

Il vecchio maestro veneziano vi partecipò consegnando il *Festino degli dei* di Washington sul cui paesaggio di fondo e taluni particolari lavorarono poi Tiziano e Dosso Dossi, adattandolo ai successivi quadri dipinti dai due maestri, con una netta preponderanza di Tiziano al quale fu riservato il compito più importante, l'esecuzione delle diverse scene dionisiache, il *Bacco e Arianna* della National Gallery di Londra e il *Baccanale degli Andrii* e l'*Offerta a Venere* del Prado. Di Raffaello nessun dipinto giunse a Ferrara, solamente un disegno della composizione del *Trionfo di Bacco* ripreso poi da Dosso Dossi e identificabile nel dipinto ora a Mumbai. Fra' Bartolomeo, seppur probabilmente si recò personalmente nella città estense, non fece tempo ad eseguire la commissione a causa della a morte sopraggiunta nel 1517[153].

---

[151] Come definito in FARINELLA 2014, p. 800 dell'autore stesso.

[152] Poiché sull'argomento esiste vasta bibliografia e si intende qui fornire una presentazione del ducato di Alfonso I mettendo in luce i rapporti con il Nord, si suggerisce di consultare l'apposito catalogo parte della mostra *Gli Este a Ferrara* (CERIANA 2004). Inoltre fondamentale per una sua comprensione è il saggio dedicato esclusivamente allo "Studio dei marmi" in FARINELLA 2014, pp. 78-212.

[153] HOPE in BENTINI 2004, p. 171

Celati alla quasi totalità delle persone, i dipinti dei *Camerini* assunsero un ruolo di prim'ordine quando a seguito della Devoluzione del 1598 furono smembrati giungendo attraverso gli emissari pontifici Aldobrandini e Borghese a Roma[154].

Alfonso I d'Este non si accontentò degli artisti sopraindicati, ma ricercò anche un'opera di quello che all'epoca era già uno dei pittori più importanti e richiesti in tutte le corti italiane, Michelangelo. Il duca, come racconta Vasari[155], commissionò un dipinto raffigurante *Leda e il cigno* che dopo diverse vicissitudini e lunghe attese fu portato a compimenti e pronto da Firenze per intraprendere la strada verso Ferrara. Il messo ducale incaricato di prelevare l'opera giudicò con sufficienza il dipinto dinanzi allo stesso Michelangelo, che colmo di rabbia lo cacciò e trattenne per sé il quadro, donato ad uno dei suoi allievi e da lui portato poi in Francia, dove si perse. Se questa imperdonabile disattenzione non fosse avvenuta si avrebbe perciò potuto annoverare anche un dipinto di Michelangelo tra le ricche collezioni ducali.

Ritornando allo studio dei rapporti e delle influenze del mondo nordico nella Ferrara di Alfonso I, ma lasciando ora tutti quei pittori che subirono direttamente il fascino delle incisioni tedesche in quanto oggetto di uno studio indipendente, si incontra quello che fu il maggior pittore di corte del duca, ricevendo moltissime commissioni per i propri ambienti privati e i luoghi da lui promossi – tra tutti il ciclo a fregio delle *Storia dell'Eneide* per il *Camerino delle pitture* – Giovanni Luteri o Dosso Dossi.

«Fu il Dosso molto amato dal duca Alfonso di Ferrara, prima per le sue qualità nell'arte della pittura, e poi per essere uomo affabile molto e piacevole […]. Ebbe in Lombardia nome il Dosso di far meglio i paesi che alcun altro che di quella pratica operasse, o in muro o a olio o a guazzo, massimamente da poi che si è veduta la maniera tedesca»[156]

---

[154] Essendo il tema particolarmente vasto e denso di bibliografia si rimanda ogni trattazione più approfondita ad almeno i sei volumi tra saggi, regesti e immagini de *Il camerino delle pittore di Alfonso I* (BALLARIN 2007).

In questa sede si intende comunque fornire alcune doverose informazioni sul *Festino degli dei* di Giovanni Bellini in quanto già nel Cinquecento fonte di dibattito per la commistione di influenze al suo interno. All'interno de *La Vita di Tiziano da Cador* VASARI 1966-1987 (1568), VI, p. 159 si inserisce il passo relativo all'opera belliniana, che viene così descritta «fu con molta diligenza lavorata e colorita, intantoché è delle più belle opere che mai facesse Gianbellino, se bene nella maniera de' pani è un certo che di tagliente, secondo la maniera tedesca: ma non è gran fatto, perché imitò una tavola d'Alberto Duro fiammingo, che di que' giorni era stata condotta a Vinezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e piena di molte belle figure fatte a olio». Vasari quindi seppur senza un moto di grande pregio rileva che l'oramai anzianissimo pittore veneziano aveva guardato nel 1514 alla *Festa del Rosario* di Dürer, la pala d'altare alla quale si rivolsero tutti i pittori dei primi del Cinquecento e che da diversi anni stava a Venezia. La critica successiva, sino ai più recenti contributi (FARINELLA 2014, p. 562) ha sempre confermato l'osservazione di Vasari, riscontrandovi nella trattazione colorista dei panneggi e dei particolari figurative reminiscenze dalla pala in San Bartolomeo.

[155] VASARI 1966-1987 (1568), VI, p. 56

[156] VASARI 1966-1987 (1568), IV, p. 420

scrive il Vasari nelle succinte biografie dei fratelli Luteri, Dosso e Battista. Il critico aretino, che non doveva di certo apprezzare il pittore ferrarese per le sue doti artistiche[157], riporta però un dato rilevante nell'esecuzione artista del Dossi, l'abilità di dipingere paesaggi e temi naturali ricordando gli esempi nordici che al tempo de *Le Vite* erano largamente diffusi in Italia. Per tutta la maturità il pittore rimase operativo a Ferrara, a servizio prima di Alfonso I ricevendo l'incarico di diversi dipinti per i *Camerini* che si andavano costituendo, e poi per il successore Ercole II. È nella fase di formazione, prima di risiedere a Ferrara stabilmente verso attorno al 1512 che l'artista deve aver conosciuto la pittura veneziana e contemporaneamente anche influssi di opere tedesche[158]. Nella capitale lagunare e in altri centri dell'Italia Dosso Dossi comunque ebbe soggiorni anche quando fu a servizio del duca Alfonso I[159]. Soffermandosi sugli elementi paesistici così preponderanti nei dipinti dell'artista, anche se inseriti come sfondi spesso a completamento di scene mitologiche oltre che religiose, si scorge non una copia di particolari provenienti da opere nordiche ma quanto una conoscenza dei temi naturali abbondantemente presenti nelle incisioni e stampe di Albrecht Dürer e nei dipinti di uno dei più importanti rappresentanti della cosiddetta "Scuola danubiana", Albrecht Altdorfer[160]. Come il pittore ferrarese entrò in contatto con le invenzioni del Nord non è cosa difficile da decretare, infatti se già dalla fine del Quattrocento circolavano a Ferrara le prime incisioni di Martin Schongauer negli anni successivi queste lasciarono il posto a quelle più aggiornate di Dürer e di altri intagliatori di area tedesca, diffusi come se ne è già trattato nel capitolo iniziale anche grazie all'opera incisoria a copia di Nicoletto da Modena. Inoltre si consideri che Dosso Dossi durante la sua fase di formazione artistica percorse le terre del Nord Italia fermandosi a Venezia, città che accoglieva in sé le carte dei maestri tedeschi[161]. Più ardua può essere la definizione dei rapporti intercorsi tra il pittore e la produzione del tedesco Altdorfer,

[157] VASARI 1966-1987 (1568), IV, p. 419 «onde al nome del Doso ha dato maggior fama la penna di messer Lodovico [Ludovico Ariosto] che non fecero tutti i pennelli e' colori ch'e' consumò in tutta la sua vita».
[158] HUMPHREY in HUMPHREY – LUCCO 2014, p. 4
Se si accetta il soggiorno veneziano prima della definitiva stabilizzazione ferrarese Dosso Dossi può aver incontrato in laguna Giorgione, morto nel 1510 (HUMPHREY in HUMPHREY – LUCCO 2014, p. 84).
[159] BALLARIN 1994-1995, p. 27
[160] FAIETTI 1994, p. 31
[161] Già in LONGHI 1975, p. 110 si ipotizza un soggiorno veneziano attorno al 1510, conoscendo il colorismo e la trattazione degli ambienti naturali nei dipinti della Scuola veneta e contemporaneamente le suggestioni «dell'espressionismo nordico».

formata da dipinti, spesso di piccole dimensioni, ed anche da numerose stampe[162]. Nell'analisi di alcuni dipinti del Dossi la critica ha rilevato alcune pertinenze con le opere del pittore tedesco, quali l'*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra dove il grandioso sole giallo a destra e il reverbero della luce sulle fronde degli alberi, sui capelli e sulle vesti della Sacra Famiglia e dei Magi sarebbe da considerare un debito verso l'Altdorfer[163]. Ancora, è stata proposta la conoscenza diretta delle opere di questo artista possedendo alcuni suoi dipinti di ridotto formato. Il Dossi avrebbe quindi così acquistato, o sarebbero comunque giunti a lui, piccoli quadri, come la *Natività notturna* di Berlino[164], ed in effetti dipinti come *Viaggiatori nel bosco* conservato a Besançon o *Le tre età dell'uomo* di New York[165] non possono che rimandare alle atmosfere sospese e quasi magiche di Altdorfer.

Per quanto attiene le possibili influenze ricevute dalle opere di Dürer, se da un lato si sostiene che proprio a causa dei soggetti prescelti dal Dossi non occorresse ricorrere alle stampe del maestro di Norimberga per riprendere particolari elementi[166], dall'altro vi sono i tentativi, dagli esiti positivi, di riconoscere in determinati dipinti alcune riprese grafiche. È stata affermata, e poi diverse volte riprese dalla critica[167], una conoscenza da parte del Dossi di almeno due incisioni di Dürer riscontrabili nella straordinaria *Melissa* della Galleria Borghese e *Circe e i suoi amanti in un paesaggio* della National Gallery of Art di Washington[168]. Gli animali presenti nei due dipinti proverrebbero dalla stessa

---

[162] Albrecht Altdorfer nacque nel nono decennio dal Quattrocento e fu attivo in ambito tedesco sino al 1538 quando morì a Ratisbona. Nei suoi dipinti il paesaggio ricopre un ruolo fondamentale, divenendo esso stesso il protagonista, anche quando il soggetto dovrebbero essere personaggi storici o religiosi, come nel caso del *San Giorgio e il drago* dell'Alte Pinakothek di Monaco. A ragione si scrive che «The first independent landscapes in the history of European art were painted by Albrecht Altodrfer"» (WOOD 1993, p. 9).

[163] MEZZETTI 1965, p. 24

Secondo la studiosa inoltra il brano con la veste del Magio ai piedi della Madonna sarebbe tratto, seppur con una rielaborazione, da una xilografia di Albrecht Altdorfer *La bella Maria.* A tal proposito è difficile poter avanzare con sicurezza una conoscenza di questo foglio, considerando soprattutto che particolari simili li si possono ritrovare nelle incisioni del primo decennio del Cinquecento di Albrecht Dürer, sicuramente già diffuse in Italia.

[164] BALLARIN in *Le siècle de Titien…* 1993, p. 460. L'ipotesi fortemente suggestiva si accompagna a quella della possessione di alcune stampe, molto più facili da acquisire sul mercato dell'epoca, e ad alcuni disegni preparatori, quest'ultimi però per le loro caratteristiche intrinseche di esecuzione molto difficili da far circolare in commercio.

Si rimanda qui al contributo *Gli esempi nordici nella formulazione del paesaggio di Dosso Dossi* in FAIETTI 1994, pp. 31-36 per uno studio già completo sulle influenze pittoriche ricevute da Albrecht Altdorfer.

[165] Rispetto allo stesso dipinto di Tiziano della National Gallery of Scotland l'elaborazione dell'intera composizione risulta essere completamente diversa, riscontrando nel dipinto dossesco un ruolo del paesaggio del tutto assente nella versione del maestro veneto.

[166] FAIETTI 1994, p. 31

[167] MEIJER in BENTINI 2004, p. 150

[168] HUMPHREY in HUMPHREY – LUCCO 2014, pp. 91, 116

fonte grafica, il *Sant'Eustachio* (B. 57) datato 1501, bulino dalle dimensioni eccezionali tra tutti quelli incisi da Dürer[169]. Il mastino dagli occhi così penetranti della *Melissa* e il levriero e forse il cerbiatto della *Circe* sono dovuti agli stessi animali che compaiono nel bulino tedesco, già ampiamente diffuso nel secondo decennio del Cinquecento, quando i dipinti furono eseguiti. Allo stesso tempo è stato ipotizzato[170] che il bosco della *Circe* con gli alberi fitti e robusti e gli animali posati sulle fronde, siano così come i capelli della maga, ripresi da uno dei bulini più importanti di tutta la produzione di Dürer, *Adamo ed Eva* (B. 1). Rispetto agli altri pittori ferraresi Dosso Dossi arriverebbe quindi in un periodo successivo nella ripresa di motivi dalle stampe nordiche, quando i suoi concittadini pittori, primo fra tutti Benvenuto Tisi da Garofalo ma non Ludovico Mazzolino, avevano ormai smesso.

Il lungo percorso di arrivo di invenzioni dalle lontane terre del Nord con meta Ferrara, iniziato nel Quattrocento, continuò per tutto i restanti anni del ducato di Alfonso I e ancora con il figlio Ercole II, che diede un importante impulso all'arte tessile facendo giungere presso la corte estense raffinatissimi arazzi, riprendendo quella tradizione che affondava le proprie origini a Nicolò III e ancora prima. Con il quarto duca di Ferrara si assistette infatti alle mirabili produzioni dei fratelli Nicola e Giovanni Karcher di Bruxelles, già attivi dal 1517 sotto Alfonso I seppur come restauratori e dai rapporti di collaborazione con Dosso Dossi e Battista Dossi, che fornirono i cartoni dipinti[171].

Esiste un dipinto di Dosso Dossi, il *Portabandiera* dell'Allentown Art Museum*,* riconosciuto per essere un soggetto inusuale e con ben pochi precedenti nella storia della pittura italiana rinascimentale. Il soggetto raffigura per l'appunto un portabandiera, tipico della tradizione incisoria tedesca, dal giubbone con lo "stratagliato" e le maniche rigonfie tipiche del Cinquecento europeo. In Dürer se ne ritrova un buon esempio (B. 87) così come in altri incisori tedeschi tra i quali lo stesso Albrecht Altdorfer e Hans Schäufelein (HUMPHREY in HUMPHREY – LUCCO 2014, p. 118) ed anche in Lucas von Leyden (MEIJER in BENTINI 2004, p. 152).

[169] FARA 2007, p. 101

[170] MEIJER in BENTINI 2004, p. 150

[171] FORTI GRAZZINI 1982, p. 61; FAIETTI 1994, p. 32

Capitolo III

Dürer in Italia e i possibili rapporti con Ferrara

2.1 La formazione di Dürer e le precoci influenze dall'Italia

> «By 1500 Dürer had already made a number of skilled engravings. Among the most revealing from a formal and technical point of view is the exquisite *Virgin and Child with a Monkey* of about 1498. Here Dürer demonstrated his full control of the pictorial effects of the intaglio medium, having command of Schongauer's accomplishments in the handling of light and texture in engraving, and indeed having surpassed his predecessor in extending these effects to the rendering of landscape. The coherent depth of the background, the managing of the cloudscape, the summary reflections on the water, and the extraordinary effective suggestion of velvet on the Madonna's sleeve are pictorial renderings of near coloristic finish. Furthermore, in its compositional clarity and serenity of mood the engraving unmistakably evokes the painted and sculpted Madonnas of contemporary Italy.»[172]

Le sopracitate parole descrivono magistralmente l'incisione a bulino della *Madonna della scimmia*, datata 1498, ritrovando nella composizione un sunto delle più alte esperienze apprese da Albrecht Dürer nella sua carriera sino a quella data.

Nello studio delle influenze e della ricezione del maestro di Norimberga, non l'unico del mondo nordico presente con le sue invenzioni in ambiente estense tra Quattro e Cinquecento come si è già visto e come si vedrà, l'incisione svolge una funzione considerevole essendo stata ripresa in diversi particolari dai pittori ferraresi attivi nel corso dei primi decenni del Cinquecento. Lo sfondo con il paesaggio digradante tra terre e acque, non troppo dissimile da quello che si poteva scorgere a Ferrara, la scimmia in primo piano, la posa del Gesù sbilanciata verso l'uccellino sono tutti elementi che singolarmente si ritrovano in diverse composizioni pittoriche ferraresi, tra tutti quelle di Benvenuto Tisi da Garofalo[173]. Se già la ricezione di incisioni e stampe di Martin Schongauer[174] era stata presente con successo a Ferrara, quella di Dürer la

[172] LANDAU – PARSHALL 1994, p. 310

[173] Vedasi il capitolo apposito sulla presenza di questi elementi nei diversi artisti ferraresi.

[174] Martin Schongauer nacque non oltre il 1450 a Colmar, città alsaziana dove il padre di professione orafo si era da non molto trasferito. Il tradizione mestiere di famiglia, seguito da alcuni fratelli, ritornerà nella produzione incisoria di Schongauer dove la raffinatezza e l'accuratezza nel definire i più piccoli particolari sarà sempre presente e contraddistinguerà molti dei suoi fogli. Il suo nome compare tra i registri degli studenti dell'Università di Lipsia, forse da identificare come possibile avvia alla carriera ecclesiastica. Certo è che il giovane, adolescente, aveva iniziato a nutrire interessi verso il disegno e i suoi

superò di gran lunga, contando anche su una reale presenza dell'artista in Italia, vicino alla città estense e, come si propone di seguito, con una breve sosta proprio nei pressi della capitale del ducato. Un simile soggiorno seppur di passaggio e per quanto rapido avrebbe potuto accrescere la diffusione delle sue invenzioni.

Prima dell'analisi dei soggiorni italiani di Dürer è necessario presentare l'origine di questo poliedrico artista, il più alto rappresentante della cultura figurativa di area tedesca a cavallo tra due secoli, attivo in un delicato momento della storia dell'arte europea e mai circoscritto ad una piccola area come era stato per Schongauer, ma in viaggio tra Nord e Sud, legando due terre lontane e allo stesso tempo ricche di fermento sociale, politico e culturale nelle sue più variegate sfaccettature. Poche sono le fortuite occasione in cui ci è riservato conoscere la data e il luogo esatto di nascita di un artista del Quattrocento, e questo è uno di quelli. Albrecht Dürer nacque a Norimberga il 21 maggio del 1471, figlio, come spesso ricorre in questi casi, di un orafo dallo stesso nome Albrecht[175]. La famiglia paterna non aveva origini tedesche ma proveniva ad un villaggio dell'Ungheria, Ajtós, dalla cui traduzione di significato deriva poi il cognome

---

risvolti in pittura e incisione, entrando probabilmente nella bottega di Caspar Isenmann, tra gli artisti più importanti di tutta Colmar. Fu forse tramite questo rapporto che Schongauer entrò in contatto con le opere dei più apprezzati pittori fiamminghi, specialmente Rogier van der Weyden. Innegabile infatti è la conoscenza dei dipinti del più importante dei maestri nordici, conosciuto dalla Fiandre all'Italia. Nella città natale aprì la propria rinomata bottega, che attirò il successivo interesse di Albrecht Dürer che vi giunse per conoscere il maestro però troppo tardi. Poco prima della morte, sopraggiunta nel 1491, l'artista si trasferì a Breisach, dove vivevano anche alcuni familiari. Fu in quest'ultima città tedesche che si concluse la sua vita, senza aver mai intrapreso alcun viaggio verso Sud, in Italia, dove le sue carte andavano diffondendosi. La sua intera produzione è costituita da più di cento incisioni, alle quale dovevano sommarsi molti dipinti, oggi rimasti in poco più di una decina, persi o distrutti nel corso del tempo. I soggetti scelti da Schongauer e giuntici a noi si articolano in scene religiose, soprattutto Madonne e storie della vita di Cristo (come il ciclo della *Passione* L. 19-30), e alcune incisioni raffiguranti animai, uomo d'armi o personaggi orientali come i turchi.

L'artista, nelle vesti di intagliatore, fu il più proficuo del suo tempo, fornendo a Dürer un ideale punto di riferimento dal quale poi elaborare un nuovo e autonomo stile incisorio.

Tra la vastissima bibliografia esistente su Martin Schongauer, si rimanda per la biografia e il catalogo delle opere dell'artista ad almeno tre volumi fondamentali: *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer* (*Le beau Martin …* 1991), *Ludwig Schongauer to Martin Schongauer* (SCHMITT 1999) e il più recente *Martin Schongauer. The Complete Engravings* (LEHRS 2005).

[175] PANOFSKY 1948, I, p. 4

Sulla vita di Albrecht Dürer, sulla sua produzione artistica e sui rapporti intrattenuti tra la Germania e l'Italia a cavallo dei secoli XV e XVI è ancora fondamentale la conoscenza della monografia di Panofsky. Su Dürer pittore si consideri il catalogo di ANZELEWSKY 1991; sull'incisore il recente catalogo in tre volumi di SCHOCH – MENDE – SCHERBAUM 2001-2004; sul disegnatore i cataloghi di WINKLER 1936-1939 e di STRAUSS 1974. Su Dürer scrittore la fondamentale opera in tre volumi di RUPPRICH 1956-1969, interamente in lingua tedesca. All'interno dei volumi sono inoltre pubblicate in lingua originale le dieci lettere che Dürer scrisse da Venezia al fidato amico e consigliere Willibald Pirckheimer ed inserite qui di seguito nel testo in lingua italiana (dalla versione tradotta *Albrecht Dürer…* 2007), proponendo però l'originale nel caso in cui questo sia fondamentale per la comprensione del termine utilizzato dall'artista scrivente. Nel primo volume è pubblicata anche la cronaca autobiografica familiare dell'artista (*Familienchronik*).

Infine per una voce biografica aggiornata bibliograficamente vedasi FARA 2016.

Dürer[176]. Presso la bottega del padre ebbe quindi la possibilità di conoscere le tecniche artistiche di lavorazione dei metalli, che risulteranno assai formative per i risvolti applicativi che ne farà in seguito, raggiugendo livelli sino a prima inimmaginabili nell'uso del bulino, insieme alla xilografia massimo "*medium*" per diffondere le proprie creazioni. Da poco adolescente ma dall'età necessaria frequentò per un biennio, dal 1481 al 1482, la scuola di Norimberga, ricevendo una formazione letteraria di base, imparando la grammatica, la calligrafia e un poco di latino[177]. Al 1484 risale quella che è la testimonianza più precoce di un'opera grafica dell'artista, l'*Autoritratto* dell'Albertina di Vienna, eseguito quando era solo un ragazzo. Al padre, Albrecht Dürer il vecchio, l'orefice, è invece attribuito l'altro disegno, sempre dell'Albertina, che lo raffiguro nell'*Autoritratto*.

Durante gli anni giovanili, quelli della formazione di base, rimase come apprendista presso il padre Albrecht, ma in seguito dimostrò interesse per le arti del disegno, lasciando quindi la bottega ed entrando nel 1486 a servizio del pittore Micheal Wolgemut[178], il più importante di Norimberga all'epoca, impegnato anche nell'attività di intagliatore di xilografie per illustrazioni, tra cui quelle per il *Buch der Chroniken* (conosciuto universalmente come *Liber chronicarum*[179]) di Hartmann Schedel[180], con le immagini delle città del mondo allora conosciuto, tra cui la famosa veduta di Costantinopoli.

Presso Wolgemut vi rimase sino al 1490, quando dall'11 aprile intraprese, partendo da Norimberga, un lungo viaggio nelle terre tedesche. Tra i desideri del giovane Albrecht Dürer vi era quello di conoscere Martin Schongauer, l'artefice di tutte quelle magnifiche incisioni, guardate con grande ammirazione, che si stavano diffondendo in Germania,. Una delle soste del viaggio doveva quindi essere Colmar, la città alsaziana dove era attiva la bottega del grande intagliatore e pittore tedesco, ma Dürer non poteva sapere

---

[176] FARA in HERRMANN FIORE 2007, p. 109
L'originale nome ungherese Atjós significa "porta" che tradotto in tedesco diviene *Tür* quindi *Dür* e di conseguenza con l'aggiunta finale del caso locativo *Dürer*.
La madre di Albrecht Dürer, artista e incisore, era invece la tedesca Barbara Holper.
Entrambi i genitori sono raffigurati nel dittico datato 1490, ora diviso tra la Galleria degli Uffizi di Firenze e il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga.

[177] GIULIANO in HERRMANN FIORE 2007, p. 33

[178] È lo stesso Dürer a riportare la notizia, dichiarando di essere entrato per tre anni, dal 1486, nella bottega del pittore grazie al volere di suo padre «und da man zehlt nach Cristi geburth 1486 an St. Endres tag, versprach mich mein vater in die lehr jahr zu Michael Wohlgemuth, drei jahr lang jhm zu dienen» (DYBALLA in SANDER 2013, p. 37).

[179] Uno dei contributi, seppur sintetico, più recenti è la scheda in catalogo in MARTIN in AIKEMA 2018, p. 322

[180] SCHOCH in FARA 2007, p. XII

che l'artista era già partito per Breisach, dove vi morì nel 1491. Il mancato incontro tra il giovane artista di Norimberga e l'anziano maestro di Colmar, quasi fosse un passaggio di consegne nella storia dell'incisione e della pittura nordica, fu in seguito più volte riportato dalla critica artistica e letteraria, mettendolo in relazione con un altro mancato incontro del secolo successivo, quello tra un Dürer ormai maturo e l'italiano Andrea Mantegna[181].

Sebbene i due mai si incontrarono, a partire dai contemporanei dell'artista tedesco fu messo in atto un processo di affermazione del discepolato che si trasmise nei secoli successivi, creando non pochi fraintendimenti. Già ad una data così precoce come il 1505, Jakob Wimpfeling nell'*Epithoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempora* loda l'arte di Schongauer indicandolo di seguito quale maestro di Dürer:

> Quid de Martino Schon Columbariensi dicam, qui in hac arte fuit tam eximius, ut ius 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 Türer 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.[182]

Nonostante per pochi mesi abbia perduto la possibilità di incontrare Schongauer, a Colmar ebbe l'opportunità di soggiornare presso i fratelli del maestro, ancora vivi, gli orafi Caspar e Paul e il pittore Ludwig, che lo accolsero con grande ospitalità[183]. Dürer quindi poté ricercare e studiare le opere grafiche originali presenti nella bottega della città, oramai in piena decadenza, dove dovette fermarsi per qualche tempo, ripartendo in seguito con il suo viaggio sino al 1494[184]. Dovette recarsi a Basilea, dove oltre al

---

[181] FARA 2012, p. 162
In seguito viene qui ripreso il soggiorno italiano di Dürer e la volontà di incontrare ormai un anzianissimo Andrea Mantegna, che morirà prima che l'artista possa recarsi a Mantova.

[182] WIMPHELING 1505, cc. 39v-40r

[183] La testimonianza è nuovamente di Dürer, riportata dall'umanista Christopher Scheurl, suo amico «[als ich] in dem 92. Jar gen Colmar komen werr, do heten jhm Caspar und Paulus, goltschmid, vnd Ludwig, maler, der gleichen zu Basel Georg, goltschmid, all deß Schon Merten gebrüdere, gute gesellschaft gelaist. Aber von ihm den Schon Merten, hab ich nit allein gelernet, sonder auch inen all sein leben nie gesehen (jedoch zu sehen hochlich begert).»
Questa e la precedente testimonianza, insieme all'intera cronaca dell'artista, furono riportate nei tre volumi in lingua tedesca di Hans Ruprich *Dürer. Schriftlicher Nachlass*.

[184] PANOFSKY 1948, I, p. 5

contatto con l'altro fratello di Martin Schongauer, l'orafo Georg, vi era una grande attività di stampa, alla quale Dürer dovette aver partecipato contribuendo almeno al frontespizio con *San Girolamo nello studio* di un'edizione, del 1492, delle *Lettere* di san Girolamo[185]. Un ruolo importante deve aver inoltre ricoperto il padrino, Anton Kobenger, tra i più dotati stampatori e al centro di una rete di contatti per nulla trascurabile nel panorama dell'intaglio a fine Quattrocento.

L'esercizio più proficuo realizzato a Basilea, vitale centro culturale dell'Europa centrale, si articolò nella xilografia, richiesta per le pubblicazioni a stampa e, con la quale Dürer raggiunse un'abilità e una destrezza mai raggiunte prima dai suoi predecessori in questa tecnica artistica. I restanti anni del viaggio, il primo *Wanderjahr*, li spese nella regione della Renania e intorno, fermandosi sicuramente a Strasburgo. In questi anni conobbe le opere dell'anonimo tedesco Maestro del Libro di Casa (o Maestro del Gabinetto di Amsterdam, conosciuto invece in ambito internazionale come *The Housebook Master* o in tedesco *Hausbuchmeister*), che insieme a quelle di Schongauer sono elementi fondanti della formazione tra il 1490 e il 1494[186]. È vicino alla conclusione del lungo viaggio che nel 1493 Dürer eseguì il suo primo *Autoritratto* in pittura, ora al Musée du Louvre. Il fiore di eringio che tiene tra le mani e la scritta che si legge in alto al centro sono stati interpretati da Erwin Panofsky quali riferimenti all'imminente sposalizio[187]. Un punto fermo nella vita dell'artista è il suo matrimonio, sancendo nella linea temporale dell'attività di Dürer un ideale momento di svolta, soprattutto per quanto attinente i diversi soggiorni. Tornato a Norimberga e ospitato presso la ricca bottega del padrino Kobenger[188], sposò nel luglio del 1494 la giovane Agnes Frey, proveniente da una modesta famiglia cittadina[189]. Un matrimonio che si rivelerà non essere felice per la coppia, con la moglie sempre più angustiata dal marito, come racconta la testimonianza di Willibald Pirckheimer, grande amico del maestro ed umanista tedesco, ritratto dall'artista in diverse occasioni[190].

---

[185] PANOFSKY 1948, I, p. 6

[186] SCHOCH in FARA 2007, p. XIII

[187] PANOFSKY 1948, I, p. 6
L'iscrizione originale recita «MYN SACH DY GAT ALS ES OBEN SCHAT», traducibile in lingua italiana con «Le mie cose vanno come è stato deciso Lassù».

[188] SCHOCH in FARA 2007, p. XII

[189] BARTRUM 2002, p. 105

[190] PANOFSKY 1948, I, p. 7
Panofsky dedica due cospicui paragrafi al rapporto tra Albrecht Dürer e la moglie Agnes Frey, mettendo in luce i dissidi che nacquero con l'avanzare degli anni di matrimonio della coppia, e la testimonianza di Willibald Pirckheimer, che non doveva nutrire di certo un grande apprezzamento verso la Frey.

Si è detto poco sopra che il 1494 si può ritenere un anno chiave nella produzione artistica e in generale nella vita di Albrecht Dürer, da questa data in poi infatti iniziano a comparire le prime copie di incisioni palesemente italiane, come quelle di Andrea Mantegna, e cominciano ad aprirsi le possibilità di nuovi viaggi per il pittore e incisore, stimolando nella critica sino a noi oggi contemporanea un dibattito mai esaurito, con fazioni spesso avverse. È proprio nello stesso anno del matrimonio che furono realizzati due disegni a penna, conservati oggi all'Albertina di Vienna, copia dei bulini *Baccanale con Sileno* e *Zuffa di dei marini*, quest'ultimo formato da due fogli, eseguiti attorno al 1480 da Andrea Mantegna[191]. Giunti sino a qui è necessario aprire una breve parentesi considerando il ruolo dell'artista mantovano, ma padovano di nascita e formazione, nella diffusione delle stampe e sulla loro invenzione. Vasari nella prima edizione de *Le Vite*, la Torrentiniana del 1550, lo individua quale iniziatore dell'arte incisoria in Italia[192] mentre nella Giuntina del 1568, al principio della *Vita di Marcantonio bolognese e d'altri intagliatori di stampe* l'inventore europeo è da identificare in Maso Finiguerra e, in Baccio Baldini prima e Mantegna dopo coloro che portarono avanti questa nuova tecnica artistica[193]. Dall'Italia l'incisione avrebbe poi raggiunto il Nord, con Martin Schongauer e lo stesso Dürer. Non è chiaro nemmeno oggi quale fu però il ruolo di Mantegna nell'incisione, se diretto intagliatore sulle lastre di metallo o fornitore di minuziosi disegni da far poi incidere ad apposite personalità specifiche. Esiste infatti un documento del 5 aprile 1475 attestante dei veri e propri obblighi contrattuali tra il maestro mantovano e Gian Marco Cavalli, ritrovato da Andrea Canova solamente nel 2001[194]. Il giovane orafo deve eseguire le incisioni a partire dai disegni fornitigli da

[191] Per uno studio dei disegni realizzati da Albrecht Dürer nel corso di tutta la sua produzione artistica è fondamentale la consultazione dei sei volumi di STRAUSS 1974 che raccolgono nei primi quattro libri i disegni eseguiti dall'infanzia alla morte (correlati da un apparato storico-critico con rimando alla bibliografia antecedente) e nei restanti due volumi gli studi sulle proporzioni umane e sull'architettura militare.

[192] VASARI 1966-1987 (1568), III, pp. 555-556 «Lasciò costui alla pittura la difficultà degli scórti delle figure al di sotto in su, invenzione difficile e capricciosa, et il modo dello intagliare in rame le stampe delle figure: comodità singularissima veramente per la quale ha potuto vedere il mondo non solamente la Baccanaria, la Battaglia de' mostri marini, il Deposto di croce, il Sepelimento di Cristo, la Resurressione con Longino e con Santo Andrea – opere di esso Mantegna -, ma le maniere ancora di tutti gli artefici che sono stati.»

[193] VASARI 1966-1987 (1568), III, pp. 555-556 «Il principio dunque dell'intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra fiorentino, circa gl'anni di nostra salute 1460, perché costui tutte le cose che intagliò in argento, per empierle di niello, le improntò con terra, e gittatovi sopra solfo liquifatto, vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo che l'argento. […] Fu seguito costui da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello. Questa cosa venuta a notizia d'Andrea Mantegna in Roma, fu cagione che egli diede principio a intagliare molte sue opere, come si disse nella sua Vita.»

[194] In CANOVA 2001, pp. 149-151 è riportato l'intero contratto tra Andrea Mantegna e l'orafo Gian Marco Cavalli.

Mantegna, dovendo limitarsi a questo compito e non potendo farne copie senza l'autorizzazione dell'artista. Si è quindi molto discusso su quale fosse il reale compito del pittore e se avesse almeno inciso alcune carte, giungendo infine a riconoscere un gruppo di sei bulini ritenuti autografi; oltre alle due scene mitologiche sopradescritte copiate da Dürer, il *Baccanale con tino*, la *Deposizione di Cristo*, il *Cristo risorto fra i santi Andrea e Longino*, la *Madonna col Bambino*[195].

Il maestro di Norimberga, tedesco di nascita e di formazione, subì il fascino della cultura rinascimentale italiana e dei temi mitologici rielaborati da Mantegna partendo da testimonianze archeologiche antiche, e non furono nemmeno solamente i due bulini mantovani a ricevere le attenzioni di Dürer. Nella bottega ancora molto attiva di Micheal Wolgemut a Norimberga, che l'artista sicuramente ancora frequentava, si andavano raccogliendo incisioni italiane da copiare e da pubblicare nuovamente a stampa[196]. È qui che avvenne un incontro tra l'arte ferrarese e l'arte tedesca del maestro, molto prima che il processo si invertì nella città estense con le invenzioni di Dürer ricopiate dai pittori di fine Quattro e inizio Cinquecento. Wolgemut possedeva, tra le altre carte, una copia dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, che dell'artista italiano e della tipologia però nulla hanno. Già nel primo capitolo si sono spese molte parole su questa serie incisoria realizzata dal Maestro E in ambiente ferrarese[197], ma qui si intende necessario ribadire l'importanza che ebbe per Dürer, sensibile a queste figure appartenenti alla cultura umanistica italiane, dalle forme diverse rispetto a quelle tipicamente riscontrabili nell'incisione tedesca. L'artista ne rimase colpito ed anche come esercizio pratico mise in atto una copia di ventuno disegni dei "tarocchi", alcuni come ripresa fedele altri variando alcuni elementi, come nel caso del *Cosmico* oggi al Département des arts graphiques del Musée du Louvre, dove sono conservati anche altre copie della serie.

> «He respected the statuesque isolation of the figure, and not only retained but actually strengthened its dynamic quality. He verticalized the shield as well as the spear. He enlivened the contours, he intensified the movement of the ribbons (which are entirely

[195] Per uno studio dell'invenzione e della diffusione delle stampe di Andrea Mantegna si rimanda al breve ma denso contributo in MARINI 2006 (a), pp. 91-93. Aggiornato e di recentissima pubblicazione è il saggio *Sulle tracce di Apollo: Dürer e Mantegna* (PELLÉ in AIKEMA 2018, pp. 67-79).
[196] FAIETTI in EBERT-SCHIFFERER – HERRMANN FIORE 2011, p. 26
[197] Si rimanda al primo capitolo *L'utilizzo dei modelli seriali a Ferrara tra Quattro e Cinquecento*, così come per tutte le altre incisioni di matrice ferrarese copiate o riprese da Albrecht Dürer nell'ultimo decennio del XV secolo.

omitted in the Wolgemut woodcut), and he dramatized the expression of the tossed-back head.»[198]

Così scrive Panofsky nella biografia düreriana, lodando la capacità dell'artista, ancora comunque giovane, nella copia della serie, ottenendo risultati di gran lunga superiori rispetto a quelli riscontrabili nelle copie xilografie del tipografo e pittore.

Non sempre la critica è stata concorde sul definire l'anno esatto di copia delle incisioni ferrarese, infatti sebbene nella bottega di Wolgemut nel 1494 erano sicuramente già presenti xilografie qui realizzate a partire dalla serie originaria[199], si è proposto, anche in tempi più recenti, che i disegni possano essere stati eseguiti durante il primo viaggio in Italia se non addirittura dopo il ritorno[200]. Il riscontro di una diversa manualità nel realizzare le copie grafiche, suddividendo così le figure dei "tarocchi" in un primo gruppo formato da dieci unità e da un secondo con i restanti, ha portato ad ipotizzare l'esecuzione in due diversi tempi separati da un certo intercorso temporale[201].

Restando in ambito ferrarese esistono altri esempi di copie incise da Dürer nell'ultimo decennio del Quattrocento. Nel foglio della *Pupila Augusta*, disegno conservato presso The Royal Collection di Windsor, è presente una citazione figurativa proveniente dall'omonima incisione ferrarese attribuita al Maestro dei Tarocchi Sola-Busca[202]. La donna, identificata in Enone, prima moglie del principe Paride, è desunta insieme al canestro e ai putti, seppur variati, proprio dalla stampa estense. Datato agli ultimi cinque anni del XV secolo[203] sarebbe stato quindi eseguito durante o a conclusione del primo viaggio in Italia, ricevendo le suggestioni grafiche emiliane presenti in quest'opera anche in secondo piano con il gruppo di tre figure sopra un delfino che si è cercato di riconoscere in Venere accompagnata da due ancelle e divinità[204].

---

[198] PANOFSKY 1948, I, p. 31

[199] FAIETTI in EBERT-SCHIFFERER – HERRMANN FIORE 2011, pp. 27-28
Le xilografie realizzate nella bottega di Micheal Wilgmut dovevano servire per illustrare una pubblicazione infine mai realizzata, l'*Archetypus triumphantis Romae*.

[200] GROLLEMUND in HERRMANN FIORE 2007, p. 145 con bibliografia precedente inserita in scheda.

[201] FAIETTI in EBERT-SCHIFFERER – HERRMANN FIORE 2011, p. 28

[202] BARTRUM 2002, p. 121

[203] In STRAUSS 1974, p. 426 il disegno viene datato per l'esattezza al 1496.
Nella recente scheda in catalogo di AIKEMA 2018, pp. 374-375 è proposta una datazione di poco posteriore, al 1498. Vi si rimanda inoltre per la comprensione del tema classico raffigurato da Dürer e per i rapporti con gli umanisti tedeschi che lo possono aver influenzato nell'esecuzione della *Pupila Augusta*. Il foglio inoltre viene messo in relazione con l'incisione *Il mostro marino* (B. 71) unanimemente datato 1498 circa.

[204] HERRMANN FIORE 2007, p. 200 con bibliografia precedente inserita in scheda; FAIETTI in EBERT-SCHIFFERER – HERRMANN FIORE 2011, p. 29
Il gruppo di tre figure fu desunto da Dürer da un'incisione quattrocentesca bolognese raffigurante la *Fortuna*, eseguita da Peregrino da Cesena. Per quanto riguarda invece la figura centrale vicino ad Enone è

A Ferrara, più in generale all'incisione ferrarese, Dürer è collegato mediante uno dei suoi disegni a penna e inchiostro più noti e celebrati dalla critica, la *Morte di Orfeo* dell'Hamburger Kunsthalle di Amburgo. Di un'ampissima bibliografia si compone l'opera in oggetto, dagli studi di Aby Warburg sino ai più recenti contributi con le mostre tenutesi in occasione del Cinquecentenario della morte di Andrea Mantegna del 2006, ripresi poi in studi successivi[205]. Il disegno è datato 1494, lo stesso anno delle copie dei bulini mantovani dei bulini *Baccanale con Sileno* e *Zuffa di dei marini*, e ipoteticamente a ridosso anche dell'esercizio sui *Tarocchi del Mantegna*. Le opere sono prova dell'interesse di Dürer nei confronti dell'arte italiana guidata da Andrea Mantegna con le iconografie tratte dalla tradizione classica. Della *Morte di Orfeo* esiste infatti solamente un altro foglio del tutto simile e ovviamente più antico, quello conservato anch'esso presso l'Hamburger Kunsthalle. Giustamente l'intagliatore, per cui si è avanzato cautamente il nome del Maestro E dei *Tarocchi*[206], è stato riconosciuto in un ferrarese attivo tra il 1460 e il 1480 che si sarebbe rivolto ad un primo e iniziale prototipo di Andrea Mantegna, o del suo ambito, per realizzare poi questa versione. Pertanto Dürer, come ipotizzato da tempo dagli studiosi[207], non avrebbe in questo caso osservato la versione ferrarese, l'unica pervenutaci oggi, ma direttamente un'incisione o un disegno mantegnesco e guardando a questo originale eseguita l'opera a penna e inchiostro. Rispetto al bulino emiliano qui la qualità è certamente maggiore, ed anche la presenza della lira anziché il liuto rinforza l'ipotesi di prima diversa versione[208].

Ciò che Albrecht Dürer operò in questi anni fu qualcosa di unico, mai attuato prima dagli incisori di area tedesca. Riuscì ad unire e a far convivere all'interno delle sue opere la corrente stilistica tipicamente nordica rappresentata da Martin Schongauer con quella più spiccatamente italiana, dalle nuove forme artistiche, guidata da Andrea

---

stato proposto di riconoscere la fonte nel personaggio maschile in secondo piano nell'incisione della *Metamorfosi di Amymone* attribuita a Girolamo Mocetto forse partendo da un disegno di Andrea Mantegna (sull'opera vedasi ALDOVINI in BÉGUIN – PICCININI 2005, pp. 234-236).

[205] Sul disegno di Dürer si rimanda alla scheda in catalogo MARINI 2006 (b), p. 280 contenente tutta l'ampia bibliografia degli studi sull'opera, in relazione con il possibile perduto originale mantegnesco, e al saggio successivo in FAIETTI in EBERT-SCHIFFERER – HERRMANN FIORE 2011, p. 29, contenente riferimenti ulteriori.

Sul rapporto tra la figura di Orfeo e quella di Andrea Mantegna si rimanda a PELLÉ in AIKEMA 2018, p. 70.

[206] FAIETTI in HERRMANN FIORE 2007, p. 83

[207] PANOFSKY 1948, I, p. 31 «The prototype of Dürer's drawing has come down to us only in a Ferrarese engraving of rather inferior quality, and it is possible – thought not too probable – that Dürer had access to a more satisfactory mode»

[208] Nel suo contributo FAIETTI in HERRMANN FIORE 2007, pp. 83-85 afferma che sia l'anonimo incisore ferrarese che Albrecht Dürer si siano rivoli ad una stessa versione iniziale, apportando poi entrambi possibili variazioni alla composizione.

Mantegna. Germania e Italia coesistono insieme, seppur mostrando nei diversi disegni e incisioni del periodo iniziale a volte la preponderanza di una rispetto all'altra.

Si è visto quindi come a partire dal 1494 l'attenzione verso l'arte italiana sia forte, non esaurendosi negli esempi sopra forniti ma continuando in altri fogli dell'artista dove si scorgono studi d'immagine chiaramente derivanti da esempi a lui oltre le Alpi. Tra tutti basti citare il disegno con lo *Studio per il ratto delle Sabine* di Bayonne (Musée Bonnat), che senza far riferimento diretto ad un originale italiano, trova però delle forti assonanze con la *Battaglia di dieci nudi* di Antonio del Pollaiolo[209]. Dal soggetto ancora ignoto, forse da intendere come magistrale studio della figura umana nelle sue pose e conformazioni, il bulino fu inciso attorno al 1465, avendo poi una larga diffusione. Nel disegno di Dürer, eseguito nel 1495, i corpi umani nudi riprendono in parte la struttura e la forza di quelli del Pollaiolo, ritrovandovi qui nel foglio tedesco un'elevata drammaticità e la volontà di esprimere lo sforzo fisico che si sta compiendo.

L'anno del matrimonio è l'anno della comparsa dei modelli italiani e contemporaneamente, in quanto probabilmente legati se così fosse, anche l'anno del dibattutissimo primo viaggio di Dürer verso il Sud, oltre le Alpi, lasciando gli stati germanici del Sacro Romano Impero per scendere attraverso il Tirolo ed arrivare quindi nella Repubblica di Venezia, con la sua capitale cantiere inesauribile d'arte.

Ricostruendo il processo che portò le invenzioni italiane ad Albrecht Dürer e dopo pochi anni, con il percorso opposto, le stampe e i dipinti del maestro di Norimberga ai pittori italiani – in primis i ferraresi per ragioni qui di studio – diviene necessario almeno presentare i possibili scenari della carriera artistica e professionale di Dürer tra il 1494 e il viaggio certo nella nostra Penisola iniziato nel 1505.

Nella storia dell'arte e nello studio dei reciprochi rapporti tra Germania e Italia si sono venute a creare due correnti, logicamente opposte ma con sensibili aperture sui due "avversi fronti", sull'esperienze di Albrecht Dürer a seguito del matrimonio. Nell'anno 1494 l'unico dato certo, come si è già detto più volte, è lo sposalizio con Agnes Frey, segnando inconsapevolmente un nuovo punto di svolta nella produzione artistica del maestro di Norimberga, all'epoca poco più che ventenne. A partire da quella data infatti i modelli italiani furono visti, ammirati e riprodotti, e nelle invenzioni successive, in incisione e disegno, Dürer parve dimostrare una nuova e diversa elaborazione anche grazie alla comprensione di questi. Allo stesso tempo l'esperienza della conoscenza

[209] Per una conoscenza dell'opera nei suoi diversi stati pervenuteci si rimanda a DONATI in BELTRAMINI – TURA 2016, p. 50.

delle opere di Martin Schongauer e del Maestro del Libro di Casa rimarrà forte e coerente, ritrovandola in molti bulini dell'ultimo decennio del Quattrocento.

La cronaca familiare di Dürer, la *Familienchronik*[210], compilata autobiograficamente dall'artista, non fornisce alcun aiuto alla comprensione dei viaggi in Italia, specialmente il primo, non presentando testimonianze dirette che possano attestare il soggiorno del XV secolo.

L'annoso dibattito sulla conferma o sul diniego di un primo possibile soggiorno düreriano a partire dal 1494, o immediatamente successivo, ha radice nel XIX secolo, quando la critica iniziò a dimostrare che il maestro di Norimberga poteva essere giunto in Italia solamente dal 1505, fermandosi come unanimemente accettato in primo luogo a Venezia. Della vastissima bibliografia che forma l'intero *corpus* del dibattito occorre riprendere almeno le tappe fondamentali di questo lungo e ancora molto attivo discorso attorno a Dürer[211]. In occasione della recentissima mostra, e da pochi mesi conclusa, *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*[212] si è nuovamente confutato il primo soggiorno italiano dell'artista, trovando conclusione al suo itinerario nelle terre del Tirolo e del Trentino, raffigurate nei molti acquerelli oggi pervenuteci. Se è infatti è data per assodata la presenza di Dürer tra il 1494 e il 1495 nei territori ecclesiastici ed asburgici del Tirolo sino ad Arco, non lo è tutto ciò che è dato per avvenuto in seguito alla sosta nelle valli e nelle città di questo ampio territorio montano e per la maggior parte di lingua e cultura tedesca. Ad attestare un viaggio dell'artista norimberghese tra Innsbruck e Trento sono i numerosi acquerelli raffiguranti borghi, vedute e città alpine[213]. Purtroppo nessuno di essi è datato e ben pochi riportano la firma autografa, mentre è originale l'indicazione del luogo raffigurato[214]. Gli acquerelli sarebbero da

---

[210] RUPPRICH 1956-1969, I, pp. 28-34 dove si fornisce l'intera cronaca familiare correlata da note storico-critiche a cura dello studioso.

[211] Un imparziale breve e puntuale rendiconto del dibattito sui due fronti avversi dei soggiorni di Albrecht Dürer è fornita in FARA 2014, pp. 1-2 fornendo inoltre un'importante bibliografia di riferimento.

[212] AIKEMA 2018, in tutti i saggi in catalogo a firma dello stesso Bernard Aikema si ribadisce con forza l'impossibilità di un primo soggiorno a Venezia nell'ultimo decennio del Quattrocento.

[213] Tutti gli acquerelli eseguiti da Dürer durante questo periodo sono raccolti in WINKLER 1936-1939, I nel capitolo dal titolo fortemente evocativo "Erste reise nach Venedig 1494/95".

[214] Tutti i luoghi tirolesi rappresentanti da Dürer nei suoi acquerelli sono raccolti, descritti e messi in relazioni con le opere in LANDI 2015, pp. 51-92. Si ricostruisce qui l'itinerario compiuto dall'artista partendo da Norimberga e giungendo sino al Tirolo (Media Valle dell'Inn e cima Hohe Munde, Innsbruck, Castel Sprechenstein – Vipiteno, Chiusa, Via del Brennero o Brennerstraße, Bassa Atesina) proseguendo poi ad Arco, città trentina che segna idealmente il confine tra il mondo montano di matrice tirolese e quello veneto, aprendo pertanto la strada a Venezia.
Come si evince sin dall'inizio dal contributo l'autore è decisamente contrario alla negazione del primo viaggio italiano «Contro una tale ricostruzione si è scagliata in particolare Katherine Crawford Luber, la quale è addirittura arrivata a considerarlo una finzione biografica dello stesso Dürer, così come un'invenzione della storiografia tedesca ottocentesca […]» (LANDI 2015, p. 52).

considerare non come schizzi o comunque opere realizzate *in situ* con la veduta paesaggistica dinanzi, ma frutto di una rielaborazione successiva, addirittura presso la bottega o studio di Norimberga La reale natura dei luoghi, sia essa positiva che negativa, sarebbe quindi andata incontro ad un processo di modifica ed alterazione posteriore, adattandola ad opere singole dotate di una loro autonomia e forse necessarie ad altro[215].

Furono proprie le evidenze figurative degli acquerelli a portare nel 1865 Hermann Grimm all'elaborazione di una proposta di proseguimento di Dürer più a sud, superando la città di Arco, la meta meridionale del soggiorno tirolese, e giungendo sino a Venezia, dove sarebbe entrato così in contatto con la cultura artistica italiana[216]. La monografia di Moriz Thausing, pubblicata nel 1876 per la prima volta ed aggiornata poi nel 1884[217], ribadisce questo primo soggiorno veneziano, portando a conferma i numerosi influssi ravvisabili nelle opere dell'ultimo decennio del Quattrocento e che non troverebbero altrimenti ragion d'esistere, prime fra tutte le copie di incisioni di ambito mantegnesco[218]. Un primo diniego del viaggio in Italia avvenne con Charles Ephrussi[219] nell'intervallo tra le due pubblicazioni di Thausing[220], che trovò poi rinforzò nell'intervento di Daniel Buckhardt[221]. Ben presto, in seguito, queste due voci contrarie

---

[215] AIKEMA 2018, p. 21 con bibliografia precedente.

[216] GRIMM 1865 pp. 138-140
All'inizio del contributo Hermann Grimm affronta il *topos* letterario del viaggio di Albrecht Dürer e quello realizzato quasi trecento anni dopo da Goethe (pp. 133-136).

[217] THAUSING 1876, pp. 78-92 dove si affronta l'ipotesi del primo soggiorno veneziano del 1494, mettendo in luce le fonti a sostegno di questo primo viaggio in Italia.

[218] Nella monografia di Erwin Panofky dedicata ad Albrecht Dürer si sostiene solidamente il primo viaggio in Italia, riportando le motivazioni a sostegno e arrivando a proporre altri possibili soggiorni a Padova, Mantova e Cremona, tutte città corrispondenti agli influssi mantegneschi e lombardi che si ritroverebbero in alcune opere *post* 1495 (PANOFSKY 1948, I, p. 73).
In tempi più recenti anche STRIEDER 1992 (1982), pp. 100-105 conferma il primo viaggio in Italia, benché non se ne indichi un esatto motivo, forse in quanto Dürer «avrebbe potuto attingere a nuove conoscenze che gli sarebbero servite qualora intendesse proseguire nella strada intrapresa, secondo la quale le antiche regole artigianali non sarebbero più bastate da sole e il perfezionamento dell'arte avrebbe richiesto un sapere teoretico, tenendo presente che un tale sapere gli artisti italiani lo avevano ricavato dalle fonti antiche.».

[219] EPHRUSSI 1882, p. 8 «On s'est efforcé surtout de prouver que certains souvenirs d'Italie et du Tyrol, tels que les vues de Trente et d'Inspruck et des croquis faits à Venise, datent de ces années. Pour justifier cette opinion, il a fallu conduire Durer en Italie douze ans avant son séjour bien connu de 1506. Déjà M. Grimm et M. de Retberg avaient imaginé ce premier voyage; M. Thausing reprend cette hypothèse en essayant de l'appuyer sur tout un ensemble de preuves.»

[220] THAUSING 1884, I, pp. 103-111 dove si riconferma il primo viaggio in Italia e si ribadiscono le posizioni contrarie a chi lo nega. Lo studioso infatti anche se afferma che non esistano testimonianze dirette, porta a sostegno della sosta veneziana del 1494 tutte quelle prove grafiche e documentarie attestanti il soggiorno («Wir haben keine Nachrichten darüber, dass fich Dürer im Jahre 1494 in Venedig ausgehalten habe, aufser denjenigen, welche uns der Meister selbft in seinem Skizzenbuche und in seinen Briefen hinterlassen hat.»).

[221] BURCKHARDT 1892, pp. 31-33, lo studioso qui affronta e nega puntualmente tutte le ragioni, prime fra tutte quelle di Moriz Thausing, che sostengono il soggiorno italiano del 1494.

furono quasi dimenticate e così nella storiografia artistica si sedimentò la tradizione del primo viaggio italiano, fornendo molti esempi a sostegno. Ad esempio, se Dürer non fosse giunto a Venezia non avrebbe potuto vedere e copiare un particolare dalla *Processione in Piazza San Marco*, telero di Gentile Bellini eseguito non oltre il 1496 per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Nel disegno colorato ad acquerello dei *Tre orientali* del British Museum, eseguito secondo la critica in seguito al 1495[222], si ritrova una chiara copia dei turchi che assistono alla cerimonia religiosa dinanzi alla Basilica di San Marco. Poiché, per motivi cronologici sull'attività di Dürer, il disegno difficilmente possa essere stato eseguito avendo dinanzi il telero nella Scuola Grande si è proposto che l'artista abbia visionato, antecedentemente all'esposizione dell'opera, una bozza o uno studio preparatorio grazie ai contatti con la famiglia dei Bellini. A conferma di un soggiorno veneziano sono stati presentati anche i diversi disegni, suddivisi tra l'Albertina di Vienna e il Wallraf Richartz Museum di Köln, raffiguranti dame della Serenissima, con la tipica capigliatura a riccioli coprenti le orecchie[223].
Portata dagli studiosi quale tesi a sostegno del primo viaggio di Dürer in Italia è una lettera scritta dal maestro nordico a Venezia il 7 febbraio 1506 e indirizzata all'amico Wilbolt Pirkamer. Parlando di Giovanni Bellini e di Jacopo de' Barbari scrisse

> «Ma Sambelling mi ha molto lodato davanti a molti gentiluomini. Vorrebbe avere qualche cosa di mio ed è venuto egli stesso da me e mi ha pregato di fargli qualche cosa, che mi avrebbe ben pagato. E tutti mi dicono come egli sia un uomo devoto, di modo che sono subito ben disposto verso di lui. È molto vecchio, ed è ancora il migliore nella pittura. E la cosa [*daz ding* nell'originale in lingua tedesca[224]] che mi è piaciuta così tanto undici anni fa, adesso non mi piace più, al punto che io stesso se non l'avessi vista, non avrei creduto ad altri. E dovete anche sapere che qui ci sono pittori assai migliori di maestro Jacob. Ma Antoni Kolb giura che non ci sono pittori sulla terra più bravi di Jacob.»[225]

Con il termine *daz ding*, usato più volte nei suoi scritti, Dürer indicò un'opera d'arte, probabilmente un dipinto[226], e per questo motivo il passo è sempre stato letto come conferma di un soggiorno antecedente di undici anni – quindi al 1495, in linea con lo

[222] MEURER in HERRMANN FIORE 2007, p. 214
[223] WINKLER 1936-1938, I, nn. 69, 70, 73
[224] RUPPRICH 1956-1969, I, p. 44, anche qui lo studioso collega tale affermazione alla visione di un'opera d'arte nel corso del primo soggiorno veneziano («Ein oder mehrere Gemälde, die Dürer auf seiner Italien-Reise 1495 gesehen hatte.»).
[225] Si è inserita qui la versione in lingua italiana pubblicata in *Albrecht Dürer…* 2007, pp. 32-33 curata da Giovanni Maria Fara.
[226] AIKEMA – MARTIN in AIKEMA 2018, p. 127

studio degli acquerelli, dei disegni e dei repertori italiani – presso Venezia, dove l'artista avrebbe visto l'opera in oggetto.

Non è questa l'unica possibile prova documentaria di un primo soggiorno nella nostra Penisola. Ve ne è una fornita da un umanista, originario di Norimberga come Dürer, Christoph Scheurl, studente di diritto a Bologna dal 1498 al 1597. Nella sua testimonianza del 1508, la stessa che attraverso i componimenti di Riccardo Sbruglio è ripresa nel paragrafo successivo quale prova del soggiorno ferrarese dal ritorno bolognese, vi si può trovare un'importante affermazione della prima presenza italiana *ante* 1500:

> «Ceterum quid dicam de Alberto Durero Nurimbergensi? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura aetate nostra principatus defertur. Qui quum nuper in Italiam rediisset, tum a Venetis, tum a Bononiensibus artificibus, me sepe interprete, consalutatus est alter Apelles»[227]

Tralasciando ora il confronto con Apelle che sarà ripreso in seguito, si legge come Dürer sia ritornato in Italia, trovando pertanto sostegno in un soggiorno antecedente a quello qui celebrato tra Venezia e Bologna. La libera interpretazione su questo brevissimo passo sarebbe molto ristretta, a meno che non venga considerata nell'ottica seguita dagli studi di Katherine Crawford Luber agli inizi del Duemila.

Prima di prendere in oggetto ciò che è stato scritto in tempi abbastanza recenti da Crawford Luber, si deve tener presente che già nel 1979 Alastair Smith cercò di confutare il primo viaggio proponendo interessanti argomentazioni[228]. Il termine *daz ding* utilizzato da Dürer poteva riferirsi semplicemente ad un modello, forse un'incisione o un disegno, presente a Norimberga o comunque in area tedesca undici anni prima, così come lo era stato per la serie dei *Tarocchi del Mantegna* del Maestro E che dovevano trovarsi in copia presso la bottega di Wolgemut. Poiché in Germania modelli italiani, o meglio veneziani, non erano così infrequenti, visto anche il tramite commerciale del *Fontego dei Tedeschi*, Dürer avrebbe avuto tra le mani un'opera di un pittore veneziano, difficilmente però occorre qui specificare potesse essere un disegno o uno studio preparatorio, visto che raramente questa tipologia artistica circolava liberamente. Con la stessa ragione spiega la presenza di disegni autografi raffiguranti dame dal costume tipico della Venezia di fine Quattrocento. Smith inoltre non rileva

[227] FARA 2014, p. 44
[228] SMITH 1979, pp. 276-277

nella produzione artistica anteriore al viaggio del 1505 influenze dirette della pittura e dell'incisione italiana-veneziana, escluse ovviamente quelle delle stampe mantegnesche, che avrebbe potuto conoscere direttamente da Norimberga.

Quale ulteriore conferma, secondo lo studioso, è poco probabile che il maestro tedesco avesse deciso di lasciare da sola la novella moglie a Norimberga, tra l'altro con la città in preda alla peste, per intraprendere un viaggio senza una commissione di alto livello o comunque un incarico ben definito. Il rapporto con Agnes Frey è risaputo non portò ad una lieta convivenza, ma almeno nel primo periodo, come sembra attestare il disegno della moglie all'Albertina di Vienna, nella coppia doveva ancora esservi serenità[229].

Ritornando agli studi più recenti di Crawford Luber, che ebbe pertanto modo di consultare anche quelli di Smith oltre che tutta la vasta bibliografia, si ritrova una vigorosa negazione del primo viaggio in Italia. Innanzitutto si afferma che i dipinti che da prassi sono citati quali esempio di influenze venete non le dimostrano così palesemente e gli elementi che possano portare a propendere verso una conoscenza italiana possano derivare da modelli presenti a Norimberga e in Germania, dove i veneziani erano una presenza considerevole[230]. Le opere considerate sono la *Madonna di Bagnacavallo* della Fondazione Magnani-Rocca[231], la *Madonna Haller* di Washington, la *Madonna col Bambino davanti a un paesaggio* di Coburgo e il *San Girolamo* della National Gallery di Londra, e per ognuna di questa l'autrice mette in dubbio anche la piena paternità a Dürer, avanzando proposte di bottega, e la loro datazione.

Ma la più sensazionale, e forse arrischiata, proposta della studiosa è quella di datare a posteriori gli acquerelli tirolesi e trentini eseguiti secondo la tradizione a partire dal 1494[232]. Cronologicamente sarebbero da traslare al secondo viaggio in Italia, tra il 1505 e il 1507, mettendoli in relazione con la celebre e fondamentale pala veneziana della *Festa del Rosario*[233]. Per quanto riguarda le prove documentarie usate dalla studiosa a

---

[229] SMITH 1979, p. 277

[230] CRAWFORD LUBER 2005, p. 44

[231] Sulla *Madonna di Bagnacavallo* si ritorna all'interno dell'ultimo capitolo *Alle porte di Ferrara: Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola.*

[232] CRAWFORD LUBER 2005, p. 57

[233] Molti sono gli studiosi contrari a questa proposta, tra i più recenti FARA 2014, p. 1.
In AIKEMA 2018, p. 21 si legge invece «Gli acquerelli non sono datati, ma sulla base di indicazioni formali vengono situati, dalla maggioranza degli studiosi moderni, nell'ultimo decennio del Quattrocento (una datazione, tuttavia, per niente sicura).» affermando pertanto che sebbene non sia possibile spostarli cronologicamente con così tanta sicurezza come fatto da Katherine Crawford Luber (il cui testo ora in oggetto tra l'altro nemmeno è stato considerato dallo studioso, come da confronti in bibliografia) non si possa accettare nemmeno come dato certo la datazione tradizionale. Nello stesso contributo di Bernard

negazione del soggiorno, si fa riferimento al famoso passo della lettera a Pirckheimer, dandovi una diversa interpretazione rispetto a quella data da Smith per il termine *daz ding*[234]. La studiosa ritiene che Dürer si riferisca al proprio gusto per l'arte e non ad un'opera fisica, fosse essa dipinto, stampa o disegno. In ogni caso si concorda che l'artista abbia usato quelle parole per considerare un qualcosa appartenente al primo soggiorno italiano, trovando così una smentita per l'annosa questione del viaggio. Anche la testimonianza di Christopher Scheurl viene debitamente considerata dalla studiosa[235], che interpreta però il passo «Qui quum nuper in Italiam rediisset» non come «returned to Italy» e quindi un ritorno fisico della sua presenza nella Penisola ma come «go to a place to which one is thought of as particulary belonging», ovvero l'arrivo e la riunione in un posto che è sempre stato desiderato e con il quale si potesse sentire intimamente legato[236].

Le rivoluzionarie proposte avanzate da Crawford Luber si è visto mettono in discussione un intero periodo dell'attività di Albrecht Dürer, portando come effetti un cambio di datazione e la messa in discussioni di alcuni punti ormai assodati della storiografia düreriana. Il volume, uscito nel 2005, fu poi recensito da Bernard Aikema, studioso le cui posizioni contrarie al primo viaggio sono assodate[237], che ne apprezzò il contenuto e i risultati, condividendo le ragioni per le quali il soggiorno del Quattrocento sia da confutare, nonostante i diversi errori che si ritrovano nella trattazione[238].

Venezia, secondo la critica favorevole al viaggio a prosecuzione dell'itinerario tirolese e trentino, non sarebbe nemmeno l'unica tappa italiana visitata da Dürer. In diverse occasioni è stato avanzato un possibile soggiorno in Lombardia, conoscendo le opere di Leonardo e degli artisti lombardi del Quattrocento. A differenza delle testimonianze e dei riscontri che valgono per Venezia, per l'ambito lombardo-milanese tutto diviene più debole e sfumato, benché siano stati proposti diversi collegamenti tra le opere del maestro italiano e quelle del maestro tedesco[239]. Anche in questo caso la bibliografia sui

---

Aikema si indica il possibile motivo della loro realizzazione, legato ad un progetto dell'umanista Conrad Celtis.

[234] CRAWFORD LUBER 2005, p. 63

[235] CRAWFORD LUBER 2005, p. 65

[236] In FARA 2014, p. 2 lo si traduce in lingua italiana come «si riunì all'Italia», lettura che giustamente viene considerata ben poco immediata.

[237] Si rimanda ai suoi saggi ed interventi all'interno del catalogo AIKEMA 2018 con tutta la bibliografia antecedente dello studioso lì inserita.

[238] AIKEMA 2007, pp. 268-269

[239] Vedasi a questo proposito il saggio di SALVINI 1977, pp. 377-391. Lo studioso fornisce puntuali riferimenti che mettono in evidenza il collegamento tra i due pittori e l'influenza degli altri pittori di area lombarda, vicini a Leonardo da Vinci, su Dürer. Secondo lo studioso la conoscenza delle opere del

rapporti di influenza tra i due pittori, allargata poi alla cerchia di artista vicino a Leonardo[240], è molto ampia, e trova un possibile sunto nel recentissimo saggio di Giovanni Maria Fara su *Dürer, Leonardo e la storia dell'arte* in occasione della mostra milanese[241]. Lo studioso riconosce le affinità dei lavori dei due artisti sui temi della proporzione umane, della difesa ed architettura militare, della resa naturalistica di corpi umani ed animali e conferma un debito di Dürer verso l'artista italiana soprattutto a partire dal 1503, data già individuata da Panofsky[242], quando si ritrovano forti influenze, riscontrabili anche nell'incisione del *Piccolo cavallo* (B. 96), eseguita nel 1505. L'attenzione viene quindi posta sulla trattatistica di Dürer e sugli studi di teoria artistica e proporzione, dove si ritrovano diversi ed interessanti punti di contatto con le esperienze e i risultati raggiunti da Leonardo da Vinci.

Sempre nell'ottica di scambi figurativi tra Germania e Italia presenti in opere düreriane *ante* 1500 si sono ravvisate in diverse occasioni chiare presenze provenienti da un ambito vicino a quello di Leonardo. Si fornisce un esempio con il disegno del *Gesù Bambino* del Musée du Louvre, eseguito nel 1495 come testimoniato dall'autografia dell'artista. L'opera è una fedele copia del piccolo Cristo al centro del tondo di Lorenzo di Credi *Adorazione di Gesù Bambino*, conservato al Metropolitan Museum di New York, dipinto datato tra il 1490 e il 1492. Poiché il tondo in tempi antichi dovette sempre trovarsi a Firenze ed un soggiorno toscano dell'artista è evidentemente da escludere, è probabile che Dürer avesse avuto modo di conoscere il modello del Bambino tramite un'altra opera di Lorenzo di Credi o della sua bottega, forse proprio a

---

maestro italiano deve essere avvenuta durante il primo soggiorno nel Nord Italia, pur senza un diretto contatto tra i due. Un ideale legame tra i due lo si riscontra nel trattamento della natura, definendo come «Leonardo e Dürer concordano dunque sull'alfa e l'omega dell'arte della pittura: scienza nei suoi primi principi, libera immaginazione nei suoi ultimi risultati.».

[240] MARANI in HERRMANN FIORE 2007, pp. 51-61 dove si presentano i diretti influssi di opere lombarde nelle xilografie e nei dipinti di Albrecht Dürer realizzati nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento. Il saggio, che contiene tutta la bibliografia anteriore a sostegno di una conoscenza di Leonardo da Vinci, sostiene e ribadisce la visione di alcune opere lombarde, ritrovandovi alcuni elementi nella produzione artistica düreriana, in particolare si mette in luce il rapporto tra le pitture murali della *Sala delle Assi* del Castello Sforzesco e gli acquerelli del maestro di Norimberga. Si propone una conoscenza a Venezia di un'opera del lombardo Andrea Solario, la *Madonna col Bambino (Madonna dei garofani)*, conservata ora alla Pinacoteca di Brera ma all'epoca situata presso la chiesa di San Pasquale Baylon. La comprensione del dipinto sarebbe stata fondamentale per l'esecuzione della *Madonna della scimmia* bulino datato al 1498 circa (su questa incisione si ritorna qui in seguito).

Ritornando alla sala leonardesca si rimanda inoltre all'aggiornato saggio *Riflessi düreriani e tedeschi nella Sala delle Asse del Castello di Milano* (SALSI in AIKEMA 2018, pp. 115-123), dove si mettono in luce altri legami tra la corte milanese e il mondo tedesco d'Oltralpe.

[241] FARA in AIKEMA 2018, pp. 81-93

Sempre dello stesso studioso si rimanda al saggio FARA 1999 che ben evidenzia i diversi e comuni rapporti nello studio della prospettiva, e possibili influenze,.

[242] PANOFSKY 1948, I, p. 90 «In the third place, the year 1503 is a milestone in the development of Dürer's relations with Leonardo da Vinci.»

Venezia durante il primo soggiorno, raffigurante lo stesso soggetto, come quelle che si conservano ancora oggi in diversi musei[243]. Una diversa ricezione può essere avvenuta mediante la conoscenza del Gesù da un disegno dello stesso Lorenzo di Credi o di un artista a lui vicino che lo avrebbe condotto, anche con altri mezzi, nel Nord Italia o addirittura in Germania[244].

Restano comunque molte dubbiose le argomentazioni relative agli scambi e ai viaggi di disegni, studi e schizzi in quanto difficilmente questi lasciavano le botteghe, al contrario di ciò che si assistette con le stampe, che per loro natura potevano circolare in molti Paesi percorrendo lunghe strade.

Collegata al viaggio nel Tirolo del 1495 per quanto attiene solamente lo sfondo è la *Nemesi*, conosciuta anche come la *Grande Fortuna*, eseguita a bulino al principio del 1501[245]. La grandiosa veduta a volo d'uccello è stata giustamente identificata nel borgo di Chiusa, vicino a Bolzano, che doveva probabilmente essere stato raffigurato in un perduto acquerello o almeno disegno[246].

Conclusa questa doverosa presentazione dell'attività artistica di Albrecht Dürer intorno al possibile primo viaggio in Italia è necessario ora proseguire su quello che dovrebbe quindi essere stato il rientro in Germania[247], rimanendovi sino al secondo viaggio in Italia e dandovi piena prova di sé mediante la stampa di oltre sessanta tra incisioni su metallo e xilografie.

Per quanto riguarda la pittura come si è già scritto, relativamente agli studi di Crawford Luber, esiste un gruppo di dipinti che evidenzia la conoscenza dell'arte italiana, appresa durante il primo viaggio o comunque tramite produzioni giunte sino in terra tedesca. Negli anni successivi del Quattrocento e nei primi del successivo secolo l'artista realizzò alcune pitture che riflettono il gusto per la tradizione italiana, a livello iconografico e formale.

La *Sacra Famiglia della libellula* (B. 44), dal piccolo insetto presente in basso a destra, è il bulino datato intorno al 1495 che segna l'ideale ritorno dall'Italia. La composizione

---

[243] GROLLEMUND in HERRMANN FIORE 2007, p. 223
Lo stesso Bambino lo si può ritrovare, seppur con lievi modifiche, nelle due *Sacre Famiglie* della Galleria degli Uffizi e delle Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli e nell'*Adorazione di Gesù Bambino* dell'Alte Pinakothek di Monaco.

[244] WÖLFFLIN 1987 (1905), p. 65

[245] FARA 2007, pp. 133-135

[246] FARA in HERRMANN FIORE 2007, p. 151

[247] Si aggiunge, per completezza al quadro complessivo, che esistono proposte di datare successivamente gli acquerelli, e pertanto anche il viaggio. Già in WIDAUER in HERRMANN FIORE 2007, p. 224 si presenta una proposta che legata ad osservazioni all'interno delle vedute realizzate da Dürer, porta esse a collocarle cronologicamente al 1496.

è stata letta come l'elaborazione di un linguaggio che consideri l'esperienza degli ormai scomparsi maestri tedeschi, quali Martin Schongauer[248] e il Maestro del Libro di Casa, e quella italiana, con l'attenzione al vasto fondale paesaggistico e alla figura della Madonna[249]. Non si può a questo punto non confrontare l'opera con l'altrettanto conosciuta *Madonna della scimmia* (B.42), rientrando in quel "*topos* letterario" delle due opere presente già con Panofsky[250]. Il bulino, da collocare al 1498, quindi di tre anni posteriore al precedente, dimostra un'elevata crescita artistica di Dürer, riscontrabile fin da subito nell'esecuzione manuale dell'incisione. È nuovamente un animale a dare il nome alla stampa – una scimmia simbolo negativo e allegoria della Sinagoga e di Eva in antitesi alla Madonna quale donna pilastro della nuova religione cristiana – che riprende nuovamente l'importanza del paesaggio inserendo il piccolo gruppo dinanzi ad un vasto paesaggio. Palese è la conoscenza stilistica dell'arte italiana e probabilmente di alcuni modelli che possono aver suggerito la posa del Bambino. Si è parlato per l'occasione della *Madonna di Piazza* della Cattedrale di San Zeno a Pistoia, opera congiunta di Andrea del Verrocchio e di Lorenzo di Credi[251]. Il trattamento del panneggio raggiunge livelli mai raggiunti prima da Dürer, seguendo le linee del corpo della Vergine e dandone grande risalto, come già riporta l'apprezzamento di Heinrich Wölfflin:

> «Ma questo motivo è ora sentito in modo pienamente plastico: sappiamo con precisione cosa ci sia sotto i vestiti. Il drappeggio non ricopre più la figura, ne è bensì l'espressione, e non lo danneggiano tutte le increspature düreriane.»[252]

Tra le incisioni fondamentali realizzate in quegli anni si colloca anche *Il figliol prodigo* (B. 28), bulino dal riguardevole formato. Tradizionalmente lo si reputa opera eseguita attorno al 1496[253] è sarà una di quelle composizioni düreriane che a un tempo precoce uscirà dalla Germania per giungere in Italia, influenzando mediante lo sfondo e i soggetti animali molti pittori.

Stimolato forse dall'élite culturale di Norimberga[254] Dürer realizzò negli ultimi anni del Quattrocento, proseguendo poi anche agli inizi del secolo successivo, una serie di

[248] L'incisione düreriana può essere messa in relazione con la *Madonna col Bambino nella corte* (L. 38)
[249] FARA 2007, p. 90
[250] PANOFSKY 1948, I, p. 67
[251] FARA 2007, p. 90, mentre WÖLFFLIN 1987 (1905), p. 117 è il primo a proporre un collegamento con un'opera di Lorenzo di Credi
[252] WÖLFFLIN 1987 (1905), p. 117
[253] FARA 2007, p. 69
[254] AIKEMA 2018, p. 23

xilografie e bulini da temi mitologici desunti dalla tradizione classica che già si studiava attivamente in Germania. Sarebbe stato quindi il poeta Conrad Celtis l'ideale tramite per veicolare i contenuti di alcune stampe, quali la xilografia, datata 1496, dell'*Ercole lotta contro i Monolidi*[255] ideata a partire dall'omonimo scritto di Seneca pubblicato proprio dal Celtis nel 1478. La figura dell'eroe greco era ben confacente alle incisioni, dando occasione a Dürer di dimostrare le proprie qualità esecutive nella resa del corpo umano e fornendo diversi spunti figurativi in base alle vicende della vita di Ercole. Inoltre le fatiche dell'eroe nel corso del Medioevo subirono un'*interpreatio christiana* che ne attualizzò l'antica origine. Per tutti questi motivi il soggetto ritorna più e più volte all'interno della produzione artistica del maestro, arrivando sino alla pittura con l'*Ercole e gli uccelli stinfalidi* del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga[256]. Tra la più riuscita incisione raffigurante un tema legato all'antico eroe, ed in generale anche tra quelle del Quattrocento düreriano, si annovera l'*Ercole* (B. 73) del 1498, grandioso bulino il cui reale soggetto fu ampiamente dibattito in passato[257]. Dürer dimostrò qui la conoscenza dell'incisione della *Morte di Orfeo*, all'origine del disegno di Amburgo, riprendendo oltre al soggetto riadattato e lo sfondo arboreo, anche il bambino che correndo si allontana dalla scena. Nel magnifico bulino ritornano quindi le suggestioni dell'arte italiana, conosciuta e appresa da Dürer già alcuni anni prima.

Il 1497 è l'anno del primo bulino datato dall'artista, le *Quattro streghe* (B. 75), dal soggetto ancora non del tutto decifrato, saggio sulla figura umana femminile rappresentata di fronte, di tergo e di lato[258]. L'incisione, come si è già visto nel primo capitolo sull'attività di Nicoletto da Modena, fu recepita dopo pochi anni e copiata dall'artista emiliano, alternandone il significato originario.

La produzione artistica sia incisoria che pittorica di Albrecht Dürer sino agli inizi del Cinquecento fu molto ricca, evidenziando la sua affermazione nel panorama culturale cittadino e regionale, con le opere che iniziarono a viaggiare oltre i confini nazionali, imperiali. Sono gli stessi anni in cui furono realizzate le incisioni religiose poi adattate e integrate per le pubblicazioni del 1511, che circoleranno in pochissimo tempo per tutta Europa. Dal 1496 al 1499 l'artista eseguì la maggior parte dei fogli che andarono poi a

[255] Sulla xilografia vedasi FARA 2007, pp. 356-358 e HERRMANN FIORE 2007, p. 160.
[256] Sull'opera e sul rapporto con la tradizione classica e gli umanisti tedeschi si rimanda ad almeno le due schede in HERRMANN FIORE 2007, p. 154 e KNACKER in SANDER 2013, p. 318.
[257] FARA 2007, p. 125 dove si raccolgono le diverse passate interpretazioni.
Si veda ad esempio WÖLFFLIN 1987 (1905), p. 125 dove si metteva fortemente in dubbio l'identificazione dell'*Ercole* di cui parlava Dürer con questa incisione.
[258] FARA 2007, pp. 129-131

formare nel secolo successivo la *Grande Passione* (B. 4-15) su xilografia. Le sette stampe intagliate nell'arco del quadriennio furono il *Cristo sul monte degli ulivi,* la *Flagellazione*, il *Seppellimento*, l'*Ecce Homo*, la *Crocifissione*, il *Cristo che porta la croce* e il *Compianto*[259]. Nell'esecuzione del ciclo Dürer attestò la conoscenza della *Passione* (L. 19-30) incisa da Martin Schongauer molti anni prima, e all'epoca già diffusa in tutta Europa[260].

Negli stessi anni della *Grande Passione* fu realizzato integralmente[261] anche il ciclo dell'*Apocalisse* (B. 60-75), figurando le visioni di san Giovanni Evangelista raccolte nel libro della Bibbia. Quella tra il 1469 e il 1498 fu la prima tiratura a partire da fogli di prova, seguita poi da quella "ufficiale" del 1498, con due edizioni una in lingua latina ed un in lingua tedesca, altre tre trovando conclusione nella stampa a volume del 1511[262], quando furono pubblicati anche gli altri cicli cristologici e mariani, la *Piccola Passione* xilografica (B. 16-52)[263] e la *Vita della Vergine* (B. 76-95), entrambe date precocemente alle stampe come foglio singoli[264].

Al principio del XVI secolo Albrecht Dürer ebbe la possibilità di conoscere a Norimberga il veneziano Jacopo de' Barbari, giunto in Germania e a servizio sia dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo che dell'elettore di Sassonia Federico III il Saggio[265]. La conoscenza dell'artista veneziano sarebbe stata proficua per Dürer nei suoi studi sulla teoria delle proporzioni umane, ai quali si dedicherà con grandi risultati, applicati anche nelle proprie opere, nel corso dell'attività cinquecentesca[266]. Le incisioni dell'*Uomo dei Dolori con le mani aperte* (B. 20) e di *Adamo ed Eva* (B. 1), entrambe realizzate agli inizi del secolo, dimostrano elevati e compiuti studi sulla figura umana, dedotti anche dall'apprendimento presso il de' Barbari[267].

---

[259] Per uno studio del ciclo della Grande Passione, in particolare dei fogli eseguiti nel Quattrocento, si rimanda ai più recenti FARA 2007, pp. 172-201 e ad AIKEMA – FARA in AIKEMA 2018, pp. 264-283 con relative schede in catalogo.

[260] LEHRS 2005, pp. 121-149

[261] Se si esclude il frontespizio (B. 60) eseguito in occasione della pubblicazione a volume del 1511.

[262] Sull'*Apocalisse* non si può non rimandare agli studi di PANOFSKY 1948, I, pp. 51-60 dove si leggono forti parole di lodi nei confronti del ciclo biblico. Nuovamente si indicano gli scritti, comprensivi di completa e antecedente bibliografia, di FARA 2007, pp. 253-281 e di AIKEMA – FARA in AIKEMA 2018, pp. 264-283 con relative schede in catalogo.

[263] FARA 2007, p. 201

[264] FARA 2007, pp. 201-202, 281

[265] Per una conoscenza dell'artista veneziano Jacopo de' Barbari e dei suoi rapporti con il mondo tedesco si rimanda alle due recenti monografie rispettivamente in lingua italiana e in lingua tedesca FERRARI 2007 e BÖCKEM 2016. Sull'artista e sulla sua origine si rimanda anche a FERRARI in HERRMANN FIORE 2007, pp. 45-46

[266] PANOFSKY 1948, I, p. 80; BATRUM 2002, p. 135

[267] FARA 2007, pp. 43, 64

Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento Dürer ricevette prestigiose commissioni, lavorando per conto dell'elettore di Sassonia, conosciuto probabilmente durante il suo breve soggiorno a Norimberga nell'aprile del 1496[268]. Per il principe, oltre al *Ritratto* della Gemäldegalerie di Berlino, eseguì successivamente due dipinti, l'*Altare di Dresda* ora nella galleria cittadina e la grandiosa opera del *Polittico dei Sette Dolori* suddiviso tra Monaco, dove si trova la pala centrale della *Mater Dolorosa*, e Dresda. Forse l'elettore di Sassonia commissionò a Dürer anche l'*Adorazione dei Magi* della Galleria degli Uffizi, eseguita nel 1504[269], un anno prima di intraprendere il fondamentale, e sicuro, viaggio in Italia, che lo portò a soggiornare per molti mesi a Venezia e a fermarsi in diverse città della Penisola, tra cui, come attestano le fonti, Ferrara.

[268] PANOFSKY 1948, I, p. 39
[269] MARTIN in AIKEMA 2018, p. 327

2.2 Il secondo viaggio in Italia e il soggiorno ferrarese

> «Vorrei foste qui a Venezia. Ci sono tanti compagni gentili tra gli Italiani che sempre più si accompagnano a me, cosa che ad uno, poi dovrebbe intenerire il cuore: studiosi, intelligenti, buoni suonatori di liuti, flautisti, intenditori di pittura, e molte menti nobili, gente di vera virtù, e mi dimostrano molto onore e amicizia. Ma si trovano anche i manigoldi più infidi, più bugiardi, più ladri, che credo non ce ne siano di simili al mondo. E se uno non lo sapesse, potrebbe pensare che siano gli uomini più gentili che esistano sulla terra. Io stesso debbo ridere con loro quando parlano di me. Sanno che si conosce la loro malizia, ma non se ne preoccupano. Fra gli Italiani ho molti buoni amici che mi avvertono di non mangiare e bere con i loro pittori. Molti di loro mi sono anche nemici e 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.»[270]

Dalla lettera scritta a Venezia da Albrecht Dürer il 7 febbraio 1506 e indirizzata al dotto amico di Norimberga Willibald Pirckheimer – che continua poi con la possibile testimonianza del primo soggiorno italiano – si evince chiaramente l'ambiguo rapporto dell'artista tedesco con il mondo culturale e la società veneziana, in bilico tra sensazioni positive quali la conoscenza e l'amicizia di «compagni gentili» e le esperienze negative provocate da quei pittori che, seppur copiandolo, non accettano l'arte nordica di Dürer, preferendovi quella di "genere antico", lasciando intendere sentimenti di invidia nei suoi confronti.

Per tutto il 1506 la corrispondenza, con l'«onorevole e saggio» Willibald Pirckheimer, come viene chiamato l'amico ad ogni intestazione delle lettere, diviene fondamentale per attestare il soggiorno veneziano e i rapporti e le attività di Dürer presso la città lagunare. L'artista si apre all'amico, confidandogli le esperienze della vita in Italia e gli incarichi ricevuti, aggiornandolo inoltre sulle questioni legate al sostentamento, al commercio e al valore delle opere vendute o degli oggetti acquistati. Dürer si rivela essere molto preciso, lasciando una testimonianza indelebile e forte di questo soggiorno, fondamentale per la sua crescita artistica e per i rapporti che creerà con il mondo italiano[271]. E se l'artista poteva trovarsi a Venezia era stato anche attraverso l'aiuto fornitogli in prima persona da Pirckheimer, che ne finanziò in parte il viaggio con un

[270] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 32

[271] Tutte le dieci lettere scritte da Albrecht Dürer sono raccolte in *Albrecht Dürer…* 2007 a cura di Giovanni Maria Fara e coprono un arco temporale che va dal 6 gennaio a circa al 13 ottobre 1506. In lingua tedesca originaria sono raccolte nella fondamentale monografia RUPPRICH 1956-1969, I, pp. 39-60.

prestito e che assistette i membri della famiglia Dürer rimasti a Norimberga; la moglie Agnes, la madre Barbara e il fratello minore Hans[272]. Il padre invece era morto non molto tempo prima, nel 1502, ragione per cui Dürer dovette occuparsi di sua madre, divenuta poi indigente, sino al 1514, anno della scomparsa[273]. Nella prima lettera indirizzata all'amico l'artista, spesso preoccupato dagli aspetti finanziari, scrive «Dio volendo, spero di mettere da parte tutto il denaro e così regolare i conti con voi»[274] a cui fa seguito un breve riepilogo dei soldi lasciati alla moglie e di quelli da lei guadagnati dalla vendita delle proprie opere a singoli cittadini e presso la fiera annuale di Francoforte.

Grazie a questa documentazione, conservata oggi tra Londra e Norimberga, vi è la certezza che per tutto il 1506 l'artista doveva trovarsi a Venezia, essendo però giunto in Italia l'anno prima e ripartitovi al principio di quello successivo. Diverse sono le ipotesi avanzate dalla critica per spiegare il motivo per il quale Dürer lasciò la Germania nel 1505 per giungere in Italia. Sicuramente, come provano le lettere e le diverse testimonianze artistiche lasciate a Venezia, questo viaggio aveva un obiettivo diverso da quello che aveva potuto animare il precedente; nel 1505 l'artista, che si era già formato e aveva avuto modo di studiare sia l'arte tedesca che quella italiana, era divenuto un pittore e un incisore tra i più importanti della sua terra, annoverando commissioni di prestigio. Non quindi un soggiorno di solo studio, formazione e ricerca, come in parte sarà a detta dello stesso Dürer[275], ma di lavoro e di diffusione della propria produzione artistica, vendendo ai migliori acquirenti dipinti e soprattutto stampe d'incisione.

A segnare la conclusione dell'attività grafica di Dürer a Norimberga prima della partenza per l'Italia è il *Grande cavallo* (B. 97), bulino inciso per l'appunto nel 1505 che si rivela essere un accurato esercizio sulle proporzioni animali, compiuto conoscendo gli studi di Leonardo da Vinci sulle figure equine[276]. Contemporaneo a questa incisione è il bulino del *Piccolo cavallo* (B. 96), dove l'animale è visto di lato e di dimensioni ridotte.

[272] FARA in *Albrecht Dürer…* 2007, p. 10
[273] PANOFSKY 1948, I, p. 9
[274] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 31
[275] Vedasi in seguito i riferimenti al tanto desiderato soggiorno bolognese per apprendere l'arte della segreta prospettiva.
[276] FARA 2007, pp. 151-154; DE CAROLIS in AIKEMA 2018, pp. 342-343

Ne *Le Vite* di Vasari l'autore indica quella che sarebbe stato il motivo del viaggio in Italia, ovvero la denuncia nei confronti di Marcantonio Raimondi[277] della copia illecita di alcune incisioni, secondo il biografo aretino fogli della *Piccola Passione* su rame.

> «Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Cristo, in 36 carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .AD., riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra se ne venne a Vinezia, e ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcatonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere.»[278]

Vasari spiegherebbe pertanto la causa delle discesa da Norimberga a Venezia con la volontà di Dürer di fermare la contraffazione delle proprie incisioni messa in atto dal bolognese Marcantonio Raimondi. Purtroppo l'aretino si rivela essere una fonte errata in quanto l'incisore italiano non poté copiare la *Piccola Passione* xilografica (B. 16-52), pubblicata da Dürer solamente a fogli sciolti tra il 1508 e il 1510 e in volume nel 1511[279], provocando il viaggio dell'artista in Italia, sapendo che ciò è avvenuto tra il 1505 e il 1507[280]. Il passo di Vasari, spesso messo in discussione sino ad essere completamente respinto[281], può essere letto in chiave corretta se si accetta uno sbaglio

---

[277] Marcantonio Raimondi fu uno dei più importanti incisori italiani del Cinquecento, intagliando le proprie opere e quelle dei pittori Raffaello, Giulio Romano e Baccio Bandinelli. È l'unico incisore al quale Giorgio Vasari dedica un'autonoma biografia all'interno de *Le Vite*, nonostante vi inserisca riferimenti ai più importanti intagliatori italiani e stranieri a lui contemporanei o di poco precedenti. Nato negli anni 80 del Quattrocento nei dintorni di Bologna, si formò presso la bottega del conterraneo Francesco Raibolini detto il Francia rimase in ambito emiliano sino all'inizio della maturità, per poi spostarsi a Venezia e poi definitivamente, passando per Firenze, a Roma, dove avvierà un proficuo sodalizio con Raffaello, intagliando tra tutti la *Strage degli* innocenti. Nella città papale vi rimarrà sino al 1527, anno del Sacco ad opera dei lanzichenecchi di Carlo V. Durante il periodo romano Raimondi fu coinvolto in uno scandalo insieme a Giulio Romano, per il quale intagliò «in quanti diversi modi, attitudini e positure giacciono o disonesti uomini con le donne, che fu peggio, a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto». La vicenda reale, diversa da quella raccontata dal Vasari, causò comunque l'ira del pontefice Clemente VII che ne ordinò la carcerazione.
In seguito al Sacco di Roma del 1527 Raimondi lasciò la città per far ritorno nella patria bolognese, dove morì prima del 1534.
Per una biografia completa dell'incisore e sulla sua produzione artistica compresi i rapporti con i pittori italiani si rimanda almeno alla fondamentale mostra *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510* (FAIETTI – OBERHUBER 1988), mentre per le copie di Dürer in Marcantonio Raimondi vedasi RINALDI 2009. Un sunto sull'incontro tra l'intagliatore bolognese e l'artista tedesco può essere trovato in ALDOVINI 2010.
[278] VASARI 1966-1987 (1568), V, p. 7
[279] FARA 2007, pp. 201-202
[280] RINALDI 2009, pp. 270-271
[281] FAIETTI in FAIETTI – OBERHUBER 1988, pp. 152-153

del biografo nell'aver riportato la *Piccola Passione* xilografica anziché la *Vita della Vergine* (B. 76-95), presente sul mercato delle stampe dal 1502 mediante fogli singoli[282]. È certo comunque che nella Venezia di inizio Cinquecento le incisioni di Dürer erano già conosciute e copiate, e ciò sarebbe attestato dalla bottega dei due fratelli Domenico e Nicolò Sandri detti "dal Gesù", attivi in autonoma presso Rialto, centro della vita tedesca in laguna. Poiché in una delle stampe della *Vita della Vergine*, la *Glorificazione della Vergine* (B. 95), è presente il trigramma di Cristo (YHS) e il marchio dell'impresa dei Sandri, si è proposto che furono proprio i due fratelli editori a dar incarico a Marcantonio Raimondi di copiare le xilografie della *Vita della Vergine*[283]. Il passo del Vasari, nonostante palesi la venuta a Venezia di Dürer per rivendicare i propri diritti d'autore, resta poco attendibile, non permettendo di identificare la ragione del lungo soggiorno italiano con questo unico motivo[284].

Chi si è occupato della ricostruzione biografica di Dürer a lungo ha dibattito sulla reale causa del viaggio in Italia, avanzando come Panosfky, la proposta che dietro a questo vi fosse anche la ragione di sfuggire ad una nuova epidemia di peste che avrebbe raggiunto Norimberga. Il disegno della *Morte a cavallo* del British Museum rappresenterebbe proprio «the sinister force which drove him away»[285]. La morte, orribile presenza scheletrica, cavalca nel piccolo schizzo a carboncino un cavallo emaciato a cui traspaiono le ossa, in completa antitesi con i poderosi e forti cavalli incisi sempre nel 1505. La peste avrebbe perciò contribuito a lasciare Norimberga, nonostante sembri al quanto strano che Dürer decidesse di abbandonare l'intera famiglia in città, dove comunque restò una persona facoltosa quale l'amico Willibald Pirckheimer a cui mai chiede con affanno notizie sul "morbo nero". Il viaggio di certo non era stato organizzato in fretta e furia, ma era stato concordato con tutti i membri della famiglia Dürer, come attesta la preziosa testimonianza dell'artista stesso nella lettera da Venezia del 2 aprile 1506:

> «E riguardo a mio fratello [il giovane Hanns Dürer], dite a mia madre che ne parli con Wolgemut, di modo che, se ne avesse bisogno, gli dia sa lavorare fino a quando non torno, oppure che provveda a se stesso presso altri. Da parte mia, lo avrei portato

[282] RINALDI 2009, p. 270
[283] FAIETTI in FAIETTI – OBERHUBER 1988, p. 153 dove si propone però un inizio del processo di copia già a Bologna, trovando conclusione a Venezia presso la bottega dei Sandri; RINALDI 2009, p. 285 si afferma una commissione, o comunque una forte collaborazione, a partire dalla volontà dei fratelli Domenico e Nicolò Sandri.
[284] DI LENARDO in AIKEMA 2018, p. 102
[285] PANOFSKY 1948, I, p. 106

volentieri con me a Venezia. Sarebbe stato utile a me e a lui, ed avrebbe anche imparato la lingua. Ma lei temeva che il cielo gli sarebbe cascato addosso.»[286]

Si è anche ipotizzato che molto semplicemente Dürer desiderasse compiere un viaggio per approfondire la conoscenza dell'arte italiana e costituire nuovi rapporti e legami, sentendo contemporaneamente «il bisogno di sottrarsi per un poco alla routine norimberghese con madre e moglie in casa»[287], e si è visto dalla lettera a Pirckheimer quanto la madre Barbara Dürer avesse ancora un'importante voce in capitolo negli affari familiari.

La meta di Venezia non doveva presentarsi agli occhi dell'artista come una città a lui totalmente estranea e priva di contatti con la madrepatria, in laguna infatti i rapporti con la Germania era ben saldi grazie alla presenza di un'ingente comunità tedesca riunita nell'area di Rialto, in prossimità del *Fontego dei Tedeschi* per l'appunto (o *Fondaco dei Tedeschi* se si preferisce seguire l'adattamento alla lingua italiana) e della chiesa di San Bartolomeo, centri distintivi della "Nazione Alemanna" a Venezia[288]. Partendo proprio dal legame tra Germania-Norimberga e Italia-Venezia si è cercata di fornire una soluzione all'incognita motrice del viaggio. Sono nuovamente gli studi condotti in occasione della mostra *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia* ad illustrare una possibile chiave di lettura della ragione della partenza. Dürer, artista *in toto* attivo in pittura e incisione, avrebbe sfruttato la propria posizione di professionista già affermato in terra tedesca per diffondere la propria produzione artistica in ambito italiano, nel Nord Est, dove il mercato delle stampe andava via via sempre più sviluppandosi, vedendovi in questo un'ottima opportunità di crescita. L'editoria veneziana annoverava tra i propri rappresentanti molti uomini d'origine tedesca, tra cui Anton Kolb, stanziati da diversi anni nell'area realtina[289], fulcro della Germania nella Serenissima Repubblica[290]. Ponendo quale prima ragione il mercato dell'editoria e delle stampe tutto quello che avvenne nel corso del soggiorno, «le commissioni lucrative, il traffico di beni

---

[286] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 40

[287] STRIEDER 1992 (1982), p. 112

[288] Sulla presenza tedesca a Venezia la bibliografia è quanto più vasta possibile, si rimanda quindi ad almeno alcuni dei contributi fondamentali sulla conoscenza del *Fontego* o *Fondaco dei Tedeschi* e sulla *chiesa di San Bartolomeo* quali edifici e centri di raccolta della comunità d'Oltralpe: BONAZZA – DI LENARDO – GUIDARELLI 2013; CONCINA 1997, pp. 115-218; DAL CO – MOLTENI 2016; SIMONSFELD 1887 (quest'ultimo dedicato interamente al Fondaco dei Tedeschi e ai radicati legami con la società veneziana).

[289] L'area attorno al Ponte di Rialto, dove si trovava il centro nevralgico della comunità tedesca in laguna.

[290] AIKEMA – MARTIN in AIKEMA 2018, pp. 127-129 basandosi anche sugli studi di DI LENARDO in AIKEMA 2018, pp. 101-105 con bibliografia precedente che già metteva in luce il legame di Dürer con l'editoria tedesca a Venezia.

di lusso, i contatti con il mondo artistico italiano, l'apertura verso lo studio della teoria (ivi compreso il viaggio a Bologna)»[291], sarebbero stati una conseguenza non ardentemente premeditata ma comunque, almeno in quest'occasione si suppone, immaginata e sperata.

Poiché la prima lettera indirizzata a Pirckheimer è datata 6 gennaio 1506 e Dürer dichiarò all'interno della stessa di essere già all'opera con una tavola commissionatagli dalla comunità tedesca, la *Festa del Rosario*, si è dedotto che l'artista giunse a Venezia negli ultimi mesi del 1505. Lungo il percorso che lo portò in Italia dovette però fermarsi ad Augusta, tappa poi riconfermata nel ritorno, per un periodo non così ristretto e, secondo Panofsky, con la motivazione ulteriore di ripararsi qui dall'imminente flagello della peste[292].

Il racconto di ciò che l'artista fece a Venezia ci viene sempre dalle dieci lettere autentiche di Dürer, «resti di un naufragio»[293] del fondamentale soggiorno del pittore in laguna. A questo punto occorre prendere in oggetto la *Festa del Rosario*[294], il dipinto più conosciuto e celebrato dagli artisti italiani che conobbero l'arte di Dürer e che ne serbarono il ricordo nelle loro menti, riprendendone stili e forme per adattarli nelle loro composizioni. Potere imperiale e potere papale sono rappresentati alla pari nella pala, con Gesù Bambino che incorona di rose il primo e la Madonna il secondo, riconoscendovi la persona di Massimiliano I d'Asburgo. Una folla di uomini e alcune donne, tra i quali si scorgono i ritratti dei più alti dignitari della comunità tedesca, è inginocchiata attorno alla Vergine, pregando e ricevendo le sacre ghirlande di rose dai molti putti.

---

[291] AIKEMA – MARTIN in AIKEMA 2018, p. 128

[292] PANOFSKY 1948, I, p. 107, lo si deduce da una lettera scritta da Albrecht Dürer al ricco augustiano Conrad Fuchs von Ebenhofen, che lo dovette ospitare nella sua città.

[293] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 8

[294] Sulla pala della *Festa del Rosario*, conservata oggi alla Národní galerie (Galleria Nazionale) di Praga, la bibliografia è quanto più vasta si possa avere. Si rimanda ad almeno alcuni contributi fondamentali, compresi quelli più recenti e attuali, sulla comprensione stilistica e formale dell'opera, mettendola in relazione con la pittura veneziana di fine Quattrocento ed inizio Cinquecento, alla quale Albrecht Dürer guardò con profondo interesse al fine di realizzare la tavola. La storia conservativa della *Festa del Rosario* è di primaria importanza, in quanto a causa delle vicende che la interessarono da quando nel 1606 uscì dalla chiesa di San Bartolomeo dietro acquisto dell'imperatore Rodolfo II, l'opera andò incontro ad un continuo processo di alterazioni e degrado che ne ha minato e distorto la percezione artistica originaria. Già a Venezia l'opera però subì alcuni danni visibili, forse vera causa del consenso per la sua dipartita verso Praga in cambio di un cospicuo pagamento pari a 700 ducati (MARTIN in KOTKOVÁ 2006, pp. 57-59).
Vedasi pertanto sulla *Festa del Rosario* HUMPREY 1991; LÜBBEKE in AIKEMA – BROWN – NEPI SCIRÈ 1999, pp. 306-309; CRAWFORD LUBER 2005, pp. 77-125; KOTKOVÁ 2006; MARTIN in AIKEMA 2018, pp. 335-336.

È il pittore stesso ad introdurre nella prima lettera veneziana, datata 6 gennaio 1506, la commissione dell'opera, senza però indicarne il soggetto raffigurato:

> «Adesso sto lavorando ad una tavola, che mi hanno commissionato i Tedeschi: il prezzo concordato è centodieci fiorini renani, dei quali cinque al massimo serviranno per il materiale. In otto giorni dovrei finire di applicare il gesso e preparare la tavola. Subito dopo comincerò a dipingere, perché, se Dio lo vorrà, un mese dopo Pasqua dovrà essere appesa sopra l'altare.»[295]

L'esecuzione della tavola per la confraternita della chiesa di San Bartolomeo continuò per gran parte del 1506; ancora a settembre dello stesso anno Dürer dovette essere al lavoro, benché il dipinto, probabilmente in stato di ultimazione, fu visitato e ammirato dalle personalità più importanti dell'intera Serenissima Repubblica. L'8 settembre l'artista scrisse al fidato amico Pirckheimer aggiornandolo sugli sviluppi e le novità intorno alla tavola:

> «Sappiate che la mia tavola dice che, per vederla, dovete tirar fuori un ducato: è venuta bene e di bei colori. Ne ho ricavato grandi lodi, ma poco guadagno. Nello stesso tempo avrei facilmente guadagnato duecento ducati, e mi sarei risparmiato una grande fatica, e sarei potuto tornare a casa. E ho anche zittiti tutti quei pittori che dicono che sono bravo nell'incisioni ma incapace ad usare i colori. Ora tutti sostengono di non avere visto mai colori più belli. […] Il doge e il patriarca hanno visto la mia tavola.»[296]

Attraverso gli scritti di Dürer si rinnova l'ambiguo e contrastante rapporto tra l'artista la cerchia di pittori veneziani, sempre pronti ad osteggiare le produzioni del maestro ma inermi, a detta del tedesco, di fronte alla *Festa del Rosario*, magistrale prova della sua abilità pittorica. La successiva lettera, datata 23 settembre, conferma la conclusione dell'opera, che richiese quindi a Dürer un notevole sforzo di tempo e di energie, ripagato, se non adeguatamente sul piano finanziario come ammette l'artista, almeno su quello celebrativo e di consacrazione artistica. Dell'impresa veneziana rimangono anche i numerosi studi preparatori, eseguiti in parte sulla tipica carta locale cerulea, con volti, mani e particolari delle figure rappresentate[297]. Nella lettera scritta il 25 aprile di quell'anno Dürer fa riferimento ad un libretto, nell'originale tedesco *Schreibpüchle*, che

[295] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 31
[296] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 51
[297] In WINKLER 1936-1939, II *Studien zum Rosenkranzbild* sono raccolti tutti i disegni preperatori della *Festa del Rosario* tra cui lo straordinario studio del Gesù Bambino del Cabinet des Dessins del Musée du Louvre.

si presuppone essere stato un piccolo album dove l'artista raccogliesse schizzi, disegni e impressioni del soggiorno veneziano[298].

Se la *Festa del Rosario* raggiunse una tale grandezza compositiva e formale ciò è da attribuire anche agli esempi veneziani di tale tipologia osservati da Dürer in laguna. Primo tra tutti il dipinto di Giovanni Bellini della *Madonna col Bambino, il doge Agostino Barbarigo e i santi Marco e Agostino*, conosciuto come *Pala Barbarigo*, e visibile ancora oggi nel luogo in cui l'artista tedesco ebbe avuto la possibilità di ammirarla, la chiesa di San Pietro Martire nell'isola di Murano. Il maestro veneziano, apprezzato da Dürer sin dall'inizio del soggiorno veneziano, avrebbe pertanto fornito un fondamentale punto di partenza per l'idea della tavola della comunità tedesca[299].

Nell'arco degli esatti cento anni che la pala di San Bartolomeo rimase a Venezia gli artisti che si recarono in un ideale pellegrinaggio artistico dinanzi ad essa furono molteplici, veneziani e non[300], attingendovi la potenza del colorito, il tema e i più diversi elementi compositivi[301]. Si è già visto come anche la critica contemporanea rilevasse la conoscenza della *Festa del Rosario* in opere italiane dal soggetto e dal contenuto di gran lunga diversi, come nel caso del *Festino degli dei* di Giovanni Bellini per i Camerini d'Alabastro di Alfonso I d'Este[302].

Conclusa la commissione tedesca di San Bartolomeo Dürer non si dilungò molto a Venezia, e nell'ultima lettera proveniente dalla laguna, datata 13 ottobre 1506, esplicò all'amico il desiderio di lasciare la città e far ritorno in patria, non prima però di aver compiuto un ultimo viaggio nella penisola italiana con una meta ben precisa:

> «Rispondo alla vostra richiesta su quando tornerò a casa, di modo che i miei signori sappiano come comportarsi. Rimango qui altri dieci giorni. *In seguito ho intenzione di andare a Bologna per imparare l'arte della segreta prospettiva* che uno mi vuole

[298] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 44 con nota n. 51

[299] Sull'argomento vedasi almeno le schede in catalogo di MARTIN in AIKEMA – BROWN – NEPI SCIRÈ 1999, pp. 304-305 e STRIOLO in AIKEMA 2018, pp. 336-337.
Il primo ad indicare uno stretto rapporto di derivazione tra la *Pala Barbarigo* di Giovanni Bellini e la *Festa del Rosario* di Albrecht Dürer fu WÖLFFLIN 1987 (1905), p. 170 (edizione originale del 1905).

[300] Vedasi l'ultimo capitolo della presente tesi *Alle porte di Ferrara: Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola* per un esempio di conoscenza emiliano-romagnola dell'opera e i suoi riflessi nella pittura dei due artisti fratelli.

[301] MARTIN in KOTKOVÁ 2006, pp. 55-56 dove si presentano gli artisti che inequivocabilmente hanno studiato la *Festa del Rosario*.

[302] VASARI 1966-1987 (1568), VI, p. 159 con rimando, per questo argomento, al precedente paragrafo *Ercole I e Alfonso I d'Este: la prosecuzione della tradizione del Nord*.

insegnare. Passeranno circa otto o dieci giorni prima di ritornare a Venezia. Poi rientrerò col primo corriere.»[303]

Nella lettera originale Dürer scrisse che il viaggio a Bologna era necessario affinché potesse imparare l'arte «jn heimlicher perspectiua»[304], attività ritenuta pertanto decisiva per affinare abilità e conoscenza nella rappresentazione figurativa. Prima di continuare il soggiorno italiano verso Sud, era accesa volontà di Dürer incontrare il maestro padano a cui tanto dovette guardare nel corso degli anni di formazione, Andrea Mantegna. La sopraggiunta morte a Mantova del già molto vecchio artista, avvenuta nel settembre del 1506, impedì un possibile incontro tra i due, vietando a Dürer, così come era stato più di dieci anni prima con Martin Schongauer, una conoscenza diretta di colui che aveva ammirato e copiato[305].

Prima di considerare il viaggio a Bologna, fondamentale per la successiva sosta a Ferrara spesso trascurata o debitamente ignorata dagli studi düreriani, occorre presentare il possibile viaggio dell'artista a Padova. Tra chi si è occupato di approfondire questo ipotetico soggiorno è Giovanni Maria Fara[306], che ha definito le linee guida della presenza di Albrecht Dürer nella città patavina[307]. Una breve sosta presso questo luogo non appare ipotesi così remota, se si considera, oltre a due prove chiamate in causa, la stretta vicinanza con Venezia e il rapporto tra le due città, con i dignitari e i rappresentanti della società culturale della Serenissima che si formavano proprio presso l'Università di Padova, l'unica all'epoca nei territori della Repubblica. L'amico e consigliere Willibald Pirckheimer aveva trascorso in città tra il nono e decimo decennio del Quattrocento un periodo di studio presso l'Ateneo patavino.

All'interno della Scuola del Carmine[308], annessa alla chiesa omonima, si ritrova un affresco, attribuito a Giulio Campagnola, raffigurante lo *Sposalizio della Vergine* nella cui moltitudine di pretendenti verso Maria si riscontra una figura maschile dai lunghi capelli e con un pesante becchetto sul capo che fissa negli occhi lo spettatore. Nell'uomo, a partire già dagli inizi del XX secolo, si è cercato di identificare un ritratto celebrativo di Albrecht Dürer, eseguito tra il 1505 e il 1510, così come tutti gli affreschi

[303] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 64, il corsivo è di chi scrive.
[304] RUPPRICH, 1956-1969, I, p. 59
[305] AGOSTI 1993, p. 69; FARA 1999 (a), p. 32; FARA 2012, p. 162
[306] FARA 1997; FARA 2014, pp. 5-6
[307] In seguito, sulla scorta degli studi compiuti da Giovanni Maria Fara, il soggiorno padovano è dato per assodato anche da FADDA 2010, p. 120.
[308] Sulla Scuola, o Scoletta, del Carmine a Padova e il ricco apparato decorativo interno ad affresco si rimanda almeno ad un contributo che permette una primaria conoscenza del luogo *Gli affreschi* … 1988.

della stessa parete. Anche lo sfondo che si apre dietro la schiera di uomini, con le alte rupi e la torre in rovina che domina l'intero paesaggio, sarebbe da intendere come omaggio al pittore tedesco, sino al riquadro presente nell'affresco della *Nascita della Vergine* dove la città sospesa tra montagne e acqua può essere letta come una citazione rielaborata dall'acquerello düreriano raffigurante la città trentina di Arco. Se le pitture furono eseguite attorno al soggiorno italiano di Dürer e ad una sua sosta a Padova la presenza di elementi collegabili al maestro nordico divengono pertanto un'esaltazione del passaggio in città, da parte di un pittore che sicuramente doveva apprezzarlo[309].

A rinforzare la possibile presenza padovana è una lettera che solo mediante gli studi di Fara è stata portata in considerazione quale prova di questo soggiorno. Fu pubblicata per la prima volta nel gennaio del 1866 a Rovigo da Costante Borgato in occasione delle nozze tra le famiglie Pasetti e Schwartz e per tutti i decenni seguenti non entrò mai all'interno del dibattuto sul reale soggiorno düreriano. Al principio si legge:

> «Reverendissime pater, chon questa mia zonzerà in Padua il magnifico sier Ector che hava gran piacer trovarsi a la chompagnia prima di chantori. Have chon lui uno alemano pictor excelentissimo et celeberrimo ingenio nomasi Alberto Duro qual hebe a venir per satisfare all'honor et magnificentia di alamani et li fa una tabula belissima et rara.»[310]

La lettera, datata 15 febbraio 1506[311] e firmata da un ignoto frate Jacopo ("Iachobus"), prosegue poi con il racconto dei rapporti di amicizia tra Dürer e Giovanni Bellini, confermando ciò che già si sapeva grazie alle lettere autografe dell'artista tedesco. Si aggiunge anche una perduta commissione da parte del doge di Venezia Leonardo Loredan per l'esecuzione di un suo ritratto in quanto, a detta del mittente, non gradito quello realizzato proprio dal Bellini.

Costante Borgato dichiarò di aver trovato il documento originario del XVI secolo, ora smarrito o perduto, presso l'archivio della famiglia padovana dei Dondi dell'Orologio, o più semplicemente Dondi Orologio, smembrato al giorno d'oggi tra diverse istituzioni

[309] FARA 1997, p. 94

[310] FARA 1997, p. 93 con l'intera trascrizione della lettera originaria.

[311] Si ritiene importante fare qui una precisione sulla datazione della lettera. All'interno della Repubblica di Venezia vigeva un particolare calendario o più correttamente uno stile cronologico, il *more veneto*, che fissava l'inizio dell'anno al 1° marzo e non al 1° gennaio. Ciò porta a traslare, per adeguare al calendario gregoriano vigente all'epoca come ora in larga parte d'Europa, di un anno tutti ciò che si verifica nei mesi di gennaio e febbraio. La lettera pertanto, se originaria non segue il calendario veneto ma quello più diffuso gregoriano, nonostante a Padova, così come negli altri territori veneti, gli atti ufficiali e qualsiasi altro scritto venivano datati *more veneto*.

culturali della città e mancante dell'intero epistolario famigliare come verificato da Fara[312].

Se la lettera non fu scritta nel XIX secolo attingendo a notizie diffuse sulla permanenza di Dürer a Venezia, allora la si può reputare un'ulteriore prova di questo breve soggiorno a Padova, avvenuto durante i mesi di lavoro in laguna – deducibile in base alla data e collocabile pertanto in alcuni giorni di febbraio – con un possibile ritorno e sosta durante il viaggiò che lo portò a Bologna alla ricerca della segreta arte della prospettiva.

La fonte primaria attestante la sosta in questa città – sulla quale se ne ritornerà successivamente trattando il breve soggiorno ferrarese – è data da Christoph Scheurl[313], studioso di diritto contemporaneo a Dürer. All'interno del *Libellus de laudibus Germanie et ducum Saxonie* pubblicato a Lipsia nel 1508, seconda edizione dopo la prima del 1506, viene proposto il *topos* letterario, che si consoliderà poi successivamente, di Dürer quale novello Apelle d'Oltralpe.

> «Ceterum quid dicam de Alberto Durero Nurimbergensi? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura aetate nostra principatus defertur. Qui quum nuper in Italiam rediiset, tum a Venetis, tum a Bononiensibus artificibus, me sepe interprete, consalutatus est alter Apelles.
>
> Sicut autem Zeusis, teste Plinio in 35. capite decimo, uvis pictis aves fefellit, et Zeusidem linteo Parrhasius, ita Albertus meus canes decepit. Quum enim aliquando sui ipsius imaginem per speculum penicillo expressiset ac recens opus in solem posuisset, constat catulum domesticum (soli enim canes, eodem Plinio auctore, nomina sua et dominos etiam repente adventantes cognoscunt) forte accurrentem, putantemque hero applaudere, tabula oscula fixisse. Cuius rei vestigium, me teste, adhuc extat.
>
> Quotiens praeterea servae conatae sunt aranearum telas, quas hic ex industria pinxerat, expurgare? Cuius etiam divini ingenii multa alia monumenta extant. Germani Venetiis commorantes totius civitatis absolutissimum opus ab hoc perfectum monstrant, ita Caesarem exprimens, ut ei praeter spiritum deesse videatur nihil.

---

[312] FARA 1997, p. 93

[313] Christoph Scheurl nato l'11 novembre del 1481 era di dieci anni più giovane di Albrecht Dürer, suo conterraneo in quanto nati entrambi a Norimberga. Fu avviato sin da giovane alla carriera giuridica intraprendendo studi di legge prima all'Università di Heidelberg e poi all'Alma Mater Studiorum, l'Università di Bologna. Rimase sempre in contatto con la madrepatria, creando un ideale ponte di collegamento tra le culture tedesca e italiana, facendo poi ritorno in Germania. A Norimberga, così anche a Bologna dove era "Sindaco della Nazione tedesca" ricoprì diversi incarichi pubblici. Come si vedrà in seguito dovette incontrare Dürer nel corso del suo soggiorno bolognese, riportandone poi le lodi cittadine e non (ferraresi) che ricoprirono la figura del maestro suo connazionale.

Decorant etiam sacellum Omnium sanctorum Vitembergae tre huius tabulae, cum illis tribus operibus, quae Apelles se fecisse putabat, certantes.

Quem admodum autem illis priscis pictoribus quaedam comitas (sicut omnibus vere literatis) inerat, ita hic Albertus facilis est, humanus, officiosus et totus probus. Quare etiam a summis viris magnopere diligitur, et imprimis a Vilibaldo Pirchamero perinde ac frater unice amatur: viro graece et latine vehementer erudito, optimo oratore, optimo senatore, optimo imperatore.»[314]

Il *Libellus* nella sua seconda edizione offre pertanto una conferma del soggiorno bolognese, con Dürer che dovette essere accolto dalla nutrita comunità tedesca in città, riunita attorno all'Alma Mater Studiorum. Come si è già detto l'artista si recò a Bologna con uno scopo ben preciso, imparare l'arte «jn heimlicher perspectiua» da colui che ne serbava l'ermetica conoscenza. Gli interrogativi legati all'ignota persona che poteva offrire a Dürer questo sapere sono molti, a partire dalla sua identità, rimasta ancora celata. Giustamente ci si chiede anche per quale motivo l'artista doveva giungere sino in Emilia per imparare la prospettiva, non potendola apprendere invece restando in laguna, dove gli esempi di certo non mancavano[315]. Il primo a cercare di dar forma a questa controversa personalità fu Thausing che nell'edizione aggiornata del 1884 propose il nome del matematico e trattatista Luca Pacioli[316]. L'identificazione con il frate fu in seguito più volte negata[317], e si ricercò un nuovo artista o teorico che potesse conservare e trasmettere i segreti della prospettiva. Hermann Staigmüller pertanto avanzò il nome di Scipione del Forre, professore di matematica presso lo Studio di Bologna e presente quindi in città durante il soggiorno del 1506. È stato però, anche recentemente, fatto notare come non sussistettero alcuni legami tra lo studioso e Dürer tali da fargli

[314] Se ne propone qui la versione pubblicata da RUPPRICH 1956-1969, I, pp. 290-293, la "seconda parte", quella che raccoglie i versi di Riccardo Sbruglio (Ricardus Sbrulius) in onore del passaggio düreriano per Ferrara, è inserita di seguito, quando si tratterà dalla sosta nella capitale estense tornando da Bologna.

[315] Già LONGHI 1961, p. 8 scrisse a proposito «Di alta e buona prospettiva il Dürer poteva vedere più a Bologna, dal Coducci al Carpaccio, senza contare la pala di San Cassiano [Antonello da Messina] o quella di San Giobbe [Giovanni Bellini, dove tra l'altro la prospettiva ricopre un ruolo importante nella definizione della firma dell'autore, vedasi a proposito a titolo di esempio MARINELLI 2012, contente inoltre una cospicua bibliografia antecedente. Occorre però specificare che la prospettiva ricercata da Dürer dovrebbe essere intesa diversamente dagli esempi soprariportati.]».

Roberto Longhi propose tra i modelli di interesse a Bologna la cappella Garganelli nell'antica cattedrale di San Pietro con gli affreschi eseguiti da Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, confermando così «il suo antico interesse per l'arte ferrarese [si intendono le copie delle stampe di matrice ferrarese fatte da Dürer nel periodo di formazione e/o dopo il probabile primo viaggio in Italia]».

[316] THAUSING 1884, I, pp. 368-369, lo studioso inoltre passa in rassegna tutti quegli artisti che nel 1506 dovevano trovarsi a Bologna, compreso Michelangelo a seguito del corteo di papa Giulio II.

[317] Il primo fu STAIGMÜLLER 1889, pp. 81-102 negando questa identificazione portando a sostegno il fatto che almeno nell'ottobre del 1506 fra' Luca Pacioli era impegnato a Firenze. Per un maggior approfondimento vedasi FADDA 2010, pp. 125-126.

intraprendere un simile viaggio[318]. L'artista veneziano emigrato poi in Germania Jacopo de' Barbari fu tra i nomi proposti in passato poi scartati, per diverse appurate motivazioni, tra cui la conoscenza che già intercorreva con Dürer, il quale non mancò di esprimersi con non pieni giudizi verso il pittore e intagliatore[319]. Gli studi sul soggiorno bolognese compiuti tra la fine dello scorso secolo e i decenni di quello attuale hanno rivalutato l'identificazione dell'ignoto "maestro" con Luca Pacioli, portando a sostegno l'interesse nutrito da Dürer per gli *Elementa* di Euclide – l'artista ne acquistò una copia infatti nel gennaio del 1507 – proprio nel momento in cui il frate matematico stava rivolgendo il proprio studio sull'autore greco[320]. Secondo Fara, le teorie sulla prospettiva e sulle misure che tanto ebbero importanza per Dürer dopo il sicuro soggiorno italiano del XVI secolo si devono alla conoscenza di ciò che Luca Pacioli stava compiendo in quegli anni, veicolato direttamente da lui o almeno da uno studioso molto vicino. Elisabetta Fadda ha invece spostato l'attenzione non ad uno teorico dell'arte o ad una personalità votata esclusivamente alla pittura di quadri, ma verso la figura degli intarsiatori lignei, che a partire dalla seconda metà del XV secolo erano i veri esecutori della prospettiva nelle loro diverse opere[321]. Il punto di partenza è Agostino di Bramantino e fu per primo lo Schlosser ad indirizzare questi studi nella direzione milanese-lombarda, reputando che «questo modo di dirigersi verso i Milanesi e l'ambiente di Leonardo è importante; un'informazione certo molto dubbia ci parla di uno scolaro del Bramantino, chiamato Agostino delle Prospettive, che nel primo quarto del Cinquecento lavorava per l'appunto a Bologna»[322]. Lo studioso quindi rilevò che tra Agostino di Bramantino e Agostino delle Prospettive vi poteva essere una connessione, sostenuta e accettata molto più recentemente da Maria Walcher Casotti che li riconosce quale unica persona[323]. Si consideri ora che la critica ha già identificato da parecchi decenni Agostino di Bramantino con il pittore Giovanni Agostino da Lodi, attivo a Venezia negli stessi anni in cui vi era anche Dürer, e autore nell'ultimo decennio del XV secolo della *Pala dei Barcaioli* nella chiesa di San Pietro Martire a Murano[324]. Secondo Walcher Casotti la triplici personalità di Giovanni Agostino sarebbe da

[318] FADDA 2010, p. 126
[319] Vedasi FERRARI 2013, p. 183 con bibliografia antecedente.
[320] FARA 1999, pp. 37-38 (con approfondimenti sul legame tra gli studi di Dürer e quelli di Luca Pacioli realizzati in quegli anni); FERRARI 2013, p. 183
[321] FADDA 2010
[322] SCHLOSSER MAGNINO 1977 (1924), pp. 37-38
[323] WALCHER CASOTTI 2004, p. 189
[324] Sull'identificazione di Giovanni Agostino da Lodi con Agostino di Bramantino vedasi il fondamentale studio di MORO 1989.

intendere quale l'agognato "maestro di prospettiva" di Dürer che la storia dell'arte ha rincorso con deboli risultati negli ultimi secoli. Di parer contrario è Fadda[325], che propone una diversa interpretazione per alcuni versi che a detta di Walcher Casotti creerebbero un giusto percorso per riconoscere in Agostino di Bramantino / Giovanni Agostino da Lodi il custode della conoscenza tanto desiderata da Dürer. Nel *Viridiario* di Giovanni Filoteo Achillini, poema dall'origine cavalleresca dato alle stampe nel 1513 a Bologna, si legge: «Altri ci son ch'an spirto pellegrino / in legno cose fanno da stupire / Giacomo e i suoi fratei, que' d'Augustino / figure e prospettiva io non so dire / che vivo e vero eccedon»[326]. La studiosa vi è riconosciuto non Agostino delle Prospettive ma gli intarsiatori di legno Marchi da Crema, figli di Agostino Marchi e attivi a Bologna nella basilica di San Petronio[327]. Poiché i versi di Achillini sono strettamente riferiti ad un ambito di tarsia lignea appare corretta la restituzione a personalità quali quelle dei de Marchi, che diedero prova della loro abilità e del sapere prospettico nei lavori eseguiti in città. La personalità a cui si riferiva Dürer nella lettera veneziana del 13 ottobre 1506 sarebbe pertanto secondo l'interpretazione di Fadda uno dei molti intagliatori del legno attivi in Emilia, custodi di approfonditi studi che gli avrebbero permesso di arrivare ad una conoscenza elevata della figurazione. Non sarebbe quindi un caso che nella xilografia rappresentante un prospettografo inserita nell'*Unterweisung der Messung*, il trattato di geometria stampato nel 1525, l'oggetto al centro delle misurazioni sia un liuto, lo stesso strumento ricorrente in molti esempi di tarsia, quale esempio dell'abilità dell'intagliatore.

Nonostante i diversi e complessi studi compiuti sino ad oggi l'incognita sull'originario "maestro di prospettiva" rimane ancora forte, con un'identificazione che lo fa oscillare tra i teorici della misura e della geometria e gli artisti più specificamente votati alla tarsia[328].

Si è già scritto su questo qui in precedenza, ma lo si ritiene utile ricordare ancora. Intorno allo stesso anno in cui Albrecht Dürer si recò a Bologna Marcantonio Raimondi eseguì la copia a bulino del ciclo xilografico della *Vita della Vergine* (B. 76-95). L'intagliatore conosceva già le incisioni del maestro tedesco, e tali copie, insieme alle

[325] FADDA 2010, pp. 128-130, anche FERRARI 2013, p. 183 ritiene inverosimile riconoscere il "maestro di prospettiva" in Giovanni Agostino da Lodi.
[326] Se ne propone qui la versione pubblicata in FADDA 2010, p. 128.
[327] Sulla famiglia di intarsiatori vedasi almeno questo contributo che permette di collocarli nell'ambiente artistico cremasco e bolognese VERGA BANDIRALI 1965.
[328] Tra i nomi proposti vi è anche Luca Gaurico, eminente personalità sospesa tra astronomia e astrologia che si riprenderà qui di seguito con riguardo al soggiorno ferrarese di Dürer.

altre realizzate in tal periodo, devono considerarsi quanto mai indipendenti dalla sua permanenza a Bologna[329].

Rimasto per un tempo indefinitivo nella città felsinea, circoscritto comunque a non molte settimane, Dürer dovette far poi ritorno verso Nord, con una tappa sicura a Venezia e una sosta lungo il percorso a Ferrara. Nella storiografia relativa all'artista si è però parzialmente sedimentata l'idea di un prolungamento dell'itinerario verso Sud, arrivando sino nella capitale dell'intera Cristianità, Roma. Le ragioni di un così dibattuto viaggio trovano origine in una delle lettere indirizzate da Dürer a Willibald Pirckheimer quando si trovava ancora a Venezia. Il 18 agosto 1506 l'artista espresse, in conclusione alla missiva, la volontà di seguire il corteo dell'imperatore Massimiliano I diretto a Roma, sempre se questo avesse avuto luogo: «Se il re verrà in Italia per farsi incoronare, ho intenzione di andare con lui a Roma.»[330]. Come è risaputo, il sovrano non compì mai questo viaggio e pertanto si esclude un soggiorno romano con questa motivazione. Nonostante ciò parte della critica ha ricercato le prove di una sosta nella capitale dei Papi, che come correttamente ha osservato Matthias Mende nel primi anni del Cinquecento, era una città che stava da poco scoprendo il proprio passato classico, a fronte di una tradizione religiosa chiaramente consolidata[331]. Chi ha sostenuto la tesi romana[332] ha sempre portato a proprio favore l'iscrizione che compare in due disegni copie del *Cristo fra i dottori* del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, dove, all'interno del cartiglio che fuoriesce dal libro di uno dei dottori, a differenza dell'originale dipinto «1506 AD / opus qui[n]que dierum» si legge «1506 / AD F[ECIT]. ROMAE / opus quinque dier[um]». Nel quadro di Madrid la pellicola pittorica del cartiglio è consunta e a fatica si riesce a capire cosa dovette aver scritto Dürer originariamente dopo il solito monogramma «AD». Poiché l'opera sin dal XVII secolo si

[329] ALDOVINI 2010, p. 138 con rimandi alla cospicua bibliografia antecedente.
[330] *Albrecht Dürer…* 2007, p. 48
[331] MENDE in HERRMANN FIORE 2007, p. 26
Nello stesso saggio lo studioso ricerca le possibili prove che creerebbero un legame tra Dürer e Roma, soffermandosi in particolare sul bassorilievo del *Monumento funebre di Roberto Malatesta* attribuito ad Eusebio da Caravaggio, all'epoca all'interno della Basilica di San Pietro ed ora al Musée du Louvre, ipotetico spunto figurativo per l'incisione *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* (B. 98) del 1513. Anche HERRMANN FIORE 2007, p. 73 sottolinea il rapporto che intercorrerebbe tra le due opere, affermando che se è al momento non è possibile verificare con sicurezza un viaggio a Roma nel 1506 allo stesso tempo non si può completamente negarlo.
[332] Il primo a sostenere una prosecuzione del viaggio di Dürer da Bologna a Roma fu ARNOLDS 1959 a cui fecero seguito voci di altri studiosi. Per una trattazione completa di questo ipotetico, e ultimamente negato dalla critica contemporanea, si rimanda almeno a STRIEDER 2000, pp. 183-188; *Albrecht Dürer…* 2007, p. 18; JOHN MARTIN in AIKEMA 2018, p. 330 (gli studi compiuti in occasione della mostra del 2018 *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia* hanno nuovamente sconfessato un prolungamento del soggiorno italiano con tappa Roma).

trovava presso la raccolta della famiglia romana dei Barberini si è cercata in questa storia collezionistica una conferma dell'origine del dipinto nella capitale mondiale della Cristianità. La verità, che sconfesserebbe la produzione romana del *Cristo fra i dottori*[333], sarebbe da ricercare in un'aggiunta almeno seicentesca della scritta «1506 / AD F[ECIT]. ROMAE», non pertinente al dipinto originario ma legata alle copie a disegno eseguite in quegli anni. Il viaggio romano soprattutto non si sarebbe potuto tenere in quanto, oltre all'assenza di ogni altra prova a suo sostegno, esiste la testimonianza di un passaggio di Dürer a Ferrara ritornando da Bologna. Mancava il tempo per scendere sino in Italia centrale e rimanervi almeno diversi giorni, considerando ciò che Roma poteva offrire all'artista. Il maestro di Norimberga pertanto dopo la sosta nell'importante città emiliana avrebbe intrapreso la strada verso il Nord, fermandosi con coscienza nella capitale estense, per far poi ritorno nella patria tedesca[334].

Si è già detto che la testimonianza attestante una sosta a Ferrara, di seguito a quella bolognese, è contenuta nel *Libellus de laudibus Germanie et ducum Saxonie* di Christoph Scheurl, riportante i versi composti da Riccardo Sbruglio o Ricardus Sbrulius in onore di questo passaggio.

> «Tantam pingendi artem, multis saeculis intermissam, per Norimbergenses revocatam, quum hoc anno Ferrariae admirata esset Sbrullia musa, in tale Tetrasticon erupit extemporaliter:
>
> Pictorem veteres, si mirabantur Apellem:
> Usque adeo Albertus quis stupor orbis erit?
> Quum vel sic pingat pueros iuvenesque senesque,
> Examinum paucis ut videatur opus.
>
> Eiusdem distichon Alberto Durero ex tempero dictum:
>
> Duriger Albertus Coum qui vincit Apellem
> Pictura: aethereas dignus adire domus.
>
> Et iterum. Ad celeberrimum pictorum principem Albertum Durerum eiusdem Sbrullii epigramma:
>
> Ut me pictura facies volitare per orbem,

[333] Sul dipinto, da collocare nell'ambito del soggiorno veneziano ed eseguito contemporaneamente alla *Festa del Rosario*, vedasi la scheda in catalogo LÜBBEKE in AIKEMA – BROWN – NEPA SCIRÈ 1999, pp. 296-299.

[334] Prima di far definitivamente ritorno in Germania Dürer fece una breve sosta a Venezia nel gennaio del 1507. Nella città lagunare l'artista acquistò infatti in quel mese una copia a stampa degli *Elementa* di Euclide. La cinquecentina, sulla quale Dürer appose la propria possessione («Daz puch hab ich zw Venedich vm ein Dagutn kawft im 1507 jor. Albrecht Dürer») è conservata presso la Herzoglichen Bibliothek di Wolfenbüttel in Germania.

Sic tua carminibus fama perennis erit.
Utque tuis digitis longevo tempore vivam,
Sic calamis vives tempus in omne meis.
Duriger Albertus calamo pulsabit Olympum
Sbrullius et digito saecula multa feret.»[335]

Il tetrastico, il distico e l'epigramma sanciscono un passaggio a Ferrara di Albrecht Dürer che ricevette nuove lodi e apprezzamenti, venendo posto in paragone con Apelle, ritenuto allora il massimo pittore dell'antichità. Dell'autore dei componimenti poco si sa tutt'ora, nonostante i tentativi di studio effettuati da Fara[336], e che si basano fortemente su fonti antiche. Ciò che si conosce è il luogo e il periodo di nascita di Riccardo Sbruglio, attorno al 1480 presso Cividale del Friuli, mentre ignoto rimane il periodo di formazione sino a divenire poeta cesareo, ovvero poeta ufficiale presso la corte dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo. Ricoprì inoltre dal 1507 la carica di professore presso la neonata Università di Wittenberg, sotto il regno dell'elettore Federico il Saggio.

I versi in onore di Dürer attestano una presenza di Sbruglio a Ferrara ed una diretta conoscenza dell'artista e dell'accoglienza a lui tributata dai cittadini estensi.[337].

Nella biografia del maestro tedesco pubblicata da Thausing prima nel 1876 e poi nel 1884 si fa riferimento ai componimenti laudativi di Sbruglio, senza però dar particolar attenzione a questo passaggio, concentrandosi invece su quello bolognese, ritenuto sicuro e di grande rilievo per la formazione ulteriore di Dürer[338]. La storiografia düreriana a Thausing successiva ha ignorato o solo riportato la testimonianza del viaggio a Ferrara, senza approfondire oltre le ragioni del breve soggiorno. Colui che per primo nel XX secolo diede enfasi a questo

[335] Come in precedenza di propone qui la versione pubblicata da RUPPRICH 1956-1969, I, p. 290.
[336] Tra i contemporanei, Giovanni Maria Fara è l'unico che ha data grande importanza alla sosta a Ferrara, ricercando le prove di questo passaggio e le ragioni per le quali Dürer decise di fermarsi nella città estense sulla strada verso il Nord, FARA 1999 (b).
[337] Sul poeta Riccardo Sbruglio vedasi FARA 2014, p. 4 con rimando agli studi di erudizione tardosettecentesca di LIRUTI 1762, pp. 88-96, dove si afferma che nel 1506 si trovava a Bologna, diretto poi a Venezia insieme a Christoph Scheurl. Fara aggiunge che con loro probabilmente vi doveva essere lo stesso Dürer (FARA 2012, p. 162).
[338] THAUSING 1884, I, p. 367

passaggio fu Arpad Weixlgärtner[339] per poi assistere ad una continua scomparsa della proposta di sosta estense sino a studi più recenti[340].

Nella storiografia ferrarese si trova invece un interessante esempio di accettazione della proposta di soggiorno in città, quando ancora gli studi su Albrecht Dürer in area tedesca andavano costituendosi. Lo storico locale Luigi Napoleone Cittadella, all'interno dell'opera *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti e illustrate* pubblicata nel 1864, dedicata poche ma significative righe a Dürer: «Come credere che non passasse per Ferrara il celebre Alberto Duro, quando da Venezia portossi a Bologna, e da Bologna retrocesse a Venezia, nell'anno 1506?»[341]. Nel chiedersi questo lo studioso riportò come fonte biografica dell'artista uno dei pochi, e scarni testi, a lui dedicati che giravano in quegli anni in Italia, quando mancava ancora un forte apparato storico-critico dedicato al maestro di Norimberga[342].

Dürer avrebbe avuto pertanto la possibilità di fermarsi a Ferrara una volta concluso il soggiorno bolognese dedicato alla prospettiva, quando era consapevole che il proprio lungo viaggio in Italia volgeva oramai alla conclusione. Ci si deve chiedere cosa l'artista potesse trovare nella capitale estense di così grande interesse, tralasciando comunque il fatto che da Bologna verso il Veneto, e viceversa, Ferrara doveva essere tappa obbligatoria, almeno per una breve sosta, a meno che non si intendesse scendere sino a Ravenna e risalire per mare, o affrontare il viaggio, molto più lungo e del tutto insensato, verso Modena e da qui attraversare il Po per poi ritrovarsi nel Ducato di Mantova. La città era dotata di un'Università, seppur più piccola di quella di Bologna, dalla lunga tradizione scientifica, riunendo attorno a sé una cospicua comunità di tedeschi. Al pari dello Studio felsineo quello estense poteva quindi offrire a Dürer un ambiente vicino a

---

[339] WEIXLGÄRTNER 1927, p. 164

[340] Per un riepilogo completo e puntuale degli studiosi che hanno approfondito, o almeno trattato, la sosta ferrarese di Dürer si rimanda a FARA 2012, p. 162 n. 13 e FARA 2014, p. 4. Recentemente anche FERRARI 2015, p. 40 ha sostenuto il soggiorno a Ferrara nell'autunno del 1506.

[341] CITTADELLA 1864, p. 559

[342] Si tratta dell'*Alberto Durero* di Giulio Janin (il francese Jules Gabriel Janin) nella traduzione di Giuseppe Sacchi, qui proposto in JANIN – MUSSET 1857, p. 44. Luigi Napoleone Cittadella si riferì al passo in cui non si fa alcun accenno a Ferrara ma solamente al viaggio a Bologna con ritorno poi a Venezia: «Da Venezia passò Alberto a Bologna "per istudiarvi, scrive egli, la prospettiva, e da Bologna tornerò a Venezia fra otto o dieci giorni: e poi da Venezia bisognerà che mi diriga verso il mio paese per dire addio a questo bel sole!" / "Ed anche a questa buona terra, addio, addio ... Io qui sono un signore, sono un parasita in casa mia". / Gli artisti di Bologna accolsero Alberto Durero con tanta cordialità, quanta glie ne avéano dimostrata gli artisti di Venezia; ma alla per fine convenne ritornare a Norimberga».

quello "di casa" in Germania, dove sentirsi pienamente accolti ed integrati. Come ha fatto notare Fara[343], nello stesso anno in cui l'artista si trovava a Ferrara era professore presso l'Università cittadina Luca Gaurico, docente di astrologia e matematica, attivo anche presso l'Alma Mater di Bologna[344]. Il docente ed esperto di scienze astrologiche fu tra i molti nomi proposti quale "maestro di prospettive" nel corso del soggiorno bolognese, venendo in seguito accantonato dagli studi a riguardo[345]. Luca Gaurico inoltre all'interno del *Tractatus astrologicus* del 1552, quando ormai era ben lontano da Ferrara, inserì l'oroscopo di Dürer «Albertus Durerius Norimbergensis»[346] per la fama che aveva acquisito, morto da più di vent'anni, e forse proprio perché aveva avuto modo di conoscerlo molti anni prima, probabilmente a Ferrara nell'occasione della breve sosta da Bologna. Una delle corti più raffinate di tutta Europa, quella estense per l'appunto, stava in quegli anni subendo grandi trasformazioni, a causa di ciò che si andava formando sul piano architettonico ed urbanistico. L'Addizione Erculea, promossa dal duca Ercole I, morto nel gennaio del 1505, doveva essere ancora conclusa, e l'intera città, così come per molti decenni ancora, si doveva presentare come un grande cantiere, tra cui emergevano le poderose mura della nuova cinta difensiva. Dürer, non ancora teorico dell'architettura e dell'arte costruttiva militare[347], stava però già nutrendo interesse per la materia, e la visione ai suoi occhi di una colossale opera come doveva essere quella di Ferrara doveva sicuramente ammagliarlo. L'artista da Bologna, o forse anche prima, non poteva non aver saputo cosa stava accadendo nella città padana, ed uno sosta, seppur minima per osservare ciò deve essere considerata[348].

L'Università, gli studiosi e gli studenti che vi orbitavano attorno, il cantiere urbano e la forza militare estense erano tutti elementi che possono spiegare

---

[343] FARA 1999 (b) p. 126

[344] Sull'Università di Ferrara, con particolare attenzione ai docenti e studenti del XV e del XVI secolo, vedasi CASTELLI 1991, e sull'attività di Luca Gaurico nello studio cittadino CHIELLINI in CASTELLI 1991, p. 228.

[345] FADDA 2010, p. 126

[346] GAURICO 1552, c. 84 v

[347] Su Albrecht Dürer quale studioso e teorico dell'architettura miliare vedasi ad esempio FARA 1999 (a). Recentemente lo stesso autore vi è tornato in FARA in AIKEMA 2018, pp. 176-180, dove si riconferma il passaggio a Ferrara tra Venezia e Bologna «decisivo per il suo futuro *habitus* teorico.». Nel saggio è contenuta inoltre la bibliografia antecedente che tratta dell'argomento.

[348] Su questa argomentazione si rimanda a FARA 1999 (b), p. 126. Per quanto riguarda la nascita e l'evoluzione dell'Addizione Erculea si fa qui riferimento al paragrafo *Ercole I e Alfonso I d'Este: la prosecuzione della tradizione del Nord.*

l'attrazione di Albrecht Dürer verso Ferrara, che occorre ribadire essere città quasi obbligata per il passaggio Venezia-Bologna.

Per quanto riguarda il possibile lascito nella capitale, come si vedrà nei capitoli seguenti, la ricezioni artistica delle invenzioni di Dürer fu precoce nella città estense, con artisti che copiarono il maestro nordico dopo pochi anni dalla creazione delle stampe e dalla loro immissione nel mercato. Nonostante il flusso di xilografie e bulini dal Nord ha le sue origini nel secolo precedente e legato anche ai decennali rapporti tra le terre italiane e d'Oltralpe, la presenza di Dürer a Ferrara avrebbe potuto giocare un ruolo ancor più forte nell'utilizzo dei repertori grafici, ad esempio come si può immaginare, lasciando in città un numero cospicuo di incisioni che sicuramente l'artista si era portato nel corso del viaggio in Italia. La maggior parte degli artisti indagati nel presente lavoro, da Matteo da Milano a Benvenuto Tisi da Garofalo, furono attivi presso la corte estense nel momento in cui Albrecht Dürer vi passò ed un'eco della sua presenza in città all'interno delle loro opere non appare dopotutto così irrealistica.

Capitolo IV

Matteo da Milano, Maineri, Panetti, Garofalo, Mazzolino e Coltellini: influenza delle incisioni nordiche

4.1 Matteo da Milano (1480 circa- documentato fino al 1525 circa)

Come suggerisce il nome, l'artista nacque nella città di Milano e fu attivo a Ferrara solo successivamente e per un periodo ben circoscritto. Nonostante le esigue informazioni relative alla cronologia dell'artista, documentato attivo dal 1502 al 1525 circa, si individua l'anno di nascita al passaggio tra ottavo e nono decennio del XV secolo[349].

La produzione artistica è composta esclusivamente da miniature[350] all'interno di manoscritti religiosi per nobili, regnanti e cardinali dell'epoca, rivelando quindi la grande maestria che dovette contraddistinguere Matteo da Milano. Certezze sulla fase giovanile non esistono, ma appare ormai consolidata l'identificazione nella capitale lombarda del luogo della formazione iniziale, avvenuta a partire dal 1490, presso un'ignota bottega di un artista, più specificatamente un miniaturista[351].

Alla fase milanese è stato possibile più recentemente ricondurre alla mano di Matteo la decorazione di alcuni manoscritti miniati, quale il *Libro d'Ore* del cardinale Ascanio Maria Sforza, ora alla Bodleian Library di Oxford[352]. Sempre a questo periodo iniziale ormai con una ragionevole certezza è possibile attribuire all'artista l'esecuzione dei capilettera presenti nel cosiddetto *Messale Arcimboldo* commissionato dall'omonimo arcivescovo di Milano nel 1495 e concluso non oltre il 1497[353]. All'interno delle lettere iniziali il miniatore ha raffigurato alcuni santi e scene della vita di Maria e di Gesù, tra le quali spiccano per accuratezza e ruolo incisivo delle architetture l'*Annunciazione* e la *Strage degli innocenti*. Inizialmente la decorazione del manoscritto era stata attribuita al

---

[349] LOLLINI 2004, p. 742; DA GAI 2009, p. 240

[350] In una recenti tesi di dottorato di ricerca in storia dell'arte (ROMANO 2012-2013, pp. 141-224) si è cercato di ricondurre alla mano di Matteo da Milano la *Presentazione di Gesù al Tempio (Pala Gerli)* attribuita a Vincenzo Foppa e conservata presso la Pinacoteca di Brera. Per ogni trattazione si rimanda alla tesi di dottorato in oggetto.

[351] ALEXANDER 2002, p. 333

[352] LODIGIANI 1991, p. 294; DA GAI 2009, p. 240
In LOLLINI 2004 stranamente non si fa cenno alla decorazione di questo manoscritto, nonostante venga comunque affrontata l'iniziale produzione milanese.

[353] ALEXANDER 2002, p. 329

nome convenzionale di "Maestro del Messale Arcimboldi", e dopo un lungo dibattito critico fu Alexander ad individuare nel miniatore milanese l'artefice dei capilettera[354].

In questo primo periodo Matteo ebbe modo di recepire con buon esito le innovazioni degli artisti impegnati in città per conto di Ludovico il Moro e della sua corte; si forma quindi tra Leonardo e Bramante, con quest'ultimo che ritornerà più volte all'interno delle miniature ferraresi con le sue architetture di gusto classico[355].

La stagione milanese si chiuse nel 1499 quando a causa della caduta del duca, l'artista, come fecero molti altri, fu costretto a ripiegare su di un altro stato italiano, il Ducato di Ferrara. Molti erano i legami tra la città lombarda e quella emiliana, a partire dal membro della casata Ippolito d'Este, arcivescovo ambrosiano dal 1497 oltre al matrimonio tra il duca Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, figlia di Ercole I. Fu quindi probabilmente grazie all'arcivescovo Ippolito che Matteo da Milano poté giungere a Ferrara, all'epoca rinomato centro di miniature e con una solida tradizione verso la casa regnante[356].

Prima di giungere nella capitale estense l'artista dovette però passare per Bologna, dove realizzò la sua prima grandiosa opera miniata, il *Libro d'Ore di Bonaparte Ghislieri*, ricondotto al catalogo dell'artista solamente negli anni Ottanta dello scorso secolo[357]. Il manoscritto della British Library, concluso entro il 1503, rappresenta un'importante e fondamentale punto di svolta nella carriera artistica di Matteo, ponendosi tra la fase giovanile più incerta e quella ferrarese, matura e ben documentata, che continuò poi sino alla fine del primo decennio del Cinquecento. All'interno del *Libro d'Ore*, in apertura e chiusura sono presenti miniature a piena pagina di alcuni degli artisti più rinomati dell'epoca: due firmate da Amico Aspertini e dal Perugino e le altre tre attribuite a Lorenzo Costa e Francesco Francia[358].

A Ferrara, dove giunse almeno dal 1502, come testimoniato da documenti di pagamento, Matteo realizzò tre opere di prestigiosa committenza che gli permisero di divenire uno degli artisti del suo campo più importanti nel Ducato, in piena sintonia con la grande scuola ferrarese dell'arte miniatoria.

---

[354] ALEXANDER 2002, p. 329
In LODIGIANI 1991, pp. 287-289 si ripercorre il lungo dibattito storico-artistico e critico che ha portato all'identificazione del miniaturista in Matteo da Milano.
[355] LOLLINI 2004, p. 743
[356] HERMANN 1994, p. 165
[357] LODIGIANI 1991, p. 291
[358] ALEXANDER 1977, pp. 117-118; ALEXANDER 2002, p. 326; LOLLINI 2004, p. 744; DA GAI 2009, p. 241

Il Campori[359], a seguito dello studio del regesto estense nel XIX secolo, riconobbe in Matteo da Milano uno degli artisti impiegati nell'esecuzione del *Breviario di Ercole I d'Este* commissionato dal duca nel 1502 e portato a conclusione solamente dopo la sua morte con il figlio Alfonso I[360]. Il miniatore milanese lavorò insieme ad almeno altri due artisti dalla controversa identificazione ("Maestro B" e "Maestro C"), forse Tommaso o Martino da Modena per la prima mano e Cesare delle Vieze o Giovanni Battista Cavalletto per la seconda[361].

La bontà della mano di Matteo fu riconosciuta dal nuovo duca Alfonso I che volle confermare l'artista presso la corte estense, affidandogli l'intera commissione del suo *Libro d'Ore*. Del periodo trascorso sotto il successore di Ercole non vi sono ulteriori testimonianze archivistiche, affidandoci al solo Campori che trovò negli archivi modenesi conferma di pagamenti sino al 1512, con uno stipendio fisso di dodici lire al mese[362].

L'ultima delle imprese estensi fu il *Messale di Ippolito d'Este* dell'Universitätsbibliothek di Innsbruck la cui datazione viene posta tra il 1507 e il 1510[363]. Nell'esecuzione del manoscritto Matteo fu impegnato solo in piccola parte, essendo affiancato da altre due mani, le stesse probabilmente del *Breviario*[364]. La miniatura con *Davide genuflesso in un paesaggio* che apre magistralmente il *Messale* è sicura opera dell'artista milanese, con il re biblico isolato in un paesaggio incontaminato.

Concluse le commissioni per i più importanti membri di Casa d'Este Matteo, per imprecisati motivi, si allontanò da Ferrara e si trasferì a Roma, dove ne ricevette altrettante prestigiose da esponenti della Curia. Con la partenza dalla città estense si assiste all'interruzione di uso di brani da stampe nordiche così assiduamente presenti in precedenza. Matteo da Milano, che quindi ebbe modo a Ferrara di conoscere gli ammirati fogli di Dürer, lasciò nella città stessa il repertorio nordico continuando ad usare invece quello di matrice classica, che ritorna più volte nelle miniature romane.

---

[359] CAMPORI 1882, p. 260

[360] Come riscontrabile in FRANCESCHINI 1997, doc. 707 n l'artista nel 1504 riceve un acconto per un "[…] Breviario grande del nostro Illustrissimo Signore".

[361] HERMANN 1994, pp. 168-169; LOLLINI 2004, p. 744; DA GAI 2009, p. 241

[362] CAMPORI 1882, p. 260; HERMANN 1994, p. 168

[363] LOLLINI 2004, p. 744

[364] Per completezza vedasi ALEXANDER 1988 p. 304

All'interno del periodo romano, o al principio di esso, è collocabile anche il *Libro d'Ore di Eleonora Gonzaga* eseguito per volere della duchessa di Urbino tra il 1510 e il 1515[365].

Da parte di Leonardo Grosso della Rovere gli fu commissionato il *Graduale* che dovette trovare conclusione entro il 1513[366]. Sempre per un cardinale della famiglia della Rovere, secondo la maggior parte della critica identificabile in Giuliano futuro Papa Giulio II[367], realizzò il *Canon Missae* ora a Ravenna. La produzione artistica romana fu proficua e continuò anche sotto il pontificato di Leone X, per il quale realizzò cinque manoscritti ora alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze[368], e si protrasse sino al 1525[369], anno in cui risalgono le ultime testimonianze che attestano l'attività del pittore.

1. *Breviario di Ercole I d'Este*, fogli staccati (SGG 335, 336, 337, 338)

1502-05

Membranacei, SG 335 335 × 235 mm, SG 336 340 × 250 mm, SG 337 340 × 250 mm, SG 338 230 × 160 mm

Strossmayerova Galerija starih majstora, Zagabria

Sul finire del suo regno, il duca Ercole I d'Este coinvolto in una mistica religiosità che lo portò a preoccuparsi attivamente della fede cittadina e che si adoperò per promuovere congregazioni e nuovi edifici ecclesiastici, commissionò uno straordinario manoscritto miniato, quasi a competere idealmente con la *Bibbia* del defunto fratellastro Borso d'Este[370].

Il *Breviario* è oggi conservato presso la Biblioteca Estense universitaria di Modena dal 1939, dopo una complessa vicenda collezionistica che lo vide espatriare dall'Italia con la caduta dell'ultimo duca Francesco V d'Austria-Este[371]. Quattro fogli, dei quali tre

---

[365] ALEXANDER 2002, p. 326
Non è chiaro se il manoscritto fu miniato prima dell'arrivo a Roma in un ipotetico passaggio per Urbino o se, come proposto in LOLLINI 2004, p. 745, è da considerare opera realizzata nella capitale romana al principio del suo proficui soggiorno.

[366] LOLLINI 2004, p. 744; DA GAI 2009, p. 241

[367] ALEXANDER 1988, p. 311

[368] DILLON BUSSI 1996-1997, pp. 17-24

[369] Per una completa presentazione e descrizione delle miniature realizzate nel corso di tutta la fase romana vedasi almeno ALEXANDER 2002, pp. 285-294.

[370] Sull'importanza della miniatura per Borso d'Este e sulla commissione della *Bibbia* ora conservata nella Biblioteca Estense universitaria di Modena vedasi almeno il contributo in HERMANN 1994, pp. 77-146. Si tratta della traduzione italiana aggiornata e curata da Federico Toniolo del fondamentale testo sulla miniatura estense *Zur Geschicthe der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Stilkritische Studien* in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" pubblicato nel 1900.

[371] ALEXANDER 2002, p. 282

interamente miniati e con una ricca bordatura ai lati, si trovano oggi presso la Strossmayerova Galerija starih majstora di Zagabria, giunti qui nella seconda metà dell'Ottocento da acquisto sul mercato antiquario italiano[372]. Si tratta di *San Paolo tra due uomini (La predica di San Paolo)*, *La chiamata di Pietro e Andrea*, *Davide come salmista suona il salterio guardando Dio* e *Tutti i Santi*. Come si è già visto in precedenza il pittore è attestato a servizio di Ercole I tra il 1502 e il 1505, realizzando quindi in questi anni le miniature per il *Breviario*, al quale lavorò insieme ad altri due artisti[373]. L'essere l'artista incaricato di realizzare i quattro frontespizi che aprivano in tal modo i singoli "libri" contenuti nel *Breviario* ci restituisce l'importanza della quale dovette godere Matteo da Milano all'epoca presso la corte estense.

Il manoscritto fu poi concluso nel 1506, anno a cui risalgono gli ultimi pagamenti in favore dell'artista, sotto il governo di Alfonso I d'Este, che diede inoltre disposizione di sovrapporre le proprie insegne a quelle del padre[374].

Solamente nella seconda delle quattro miniature croate si osservano due sapienti citazioni da incisioni di Albrecht Dürer, inserite all'interno delle piccole e ricche composizioni.

Nel foglio con *Davide come salmista suona il salterio guardando Dio* (fig. 1) si riscontra invece una ripresa dello sfondo da un dipinto di Domenico Panetti attivo a Ferrara negli stessi anni di Matteo da Milano, che potrebbe però essere a sua volta un prelievo da un'ignota stampa di ambiente d'Oltralpe[375]. Qui coesistono due architetture completamente slegate tra loro; una tipicamente rinascimentale e legata ai canoni classici, l'altra che consta in un ingresso ad una città di chiara ispirazione nordica per nulla appartenente ad un coevo registro italiano[376].

---

[372] HERMANN 1994, p. 167
I fogli, insieme ad altre quattordici miniature ritagliate da un libro di preghiere, furono rintracciati e acquistati negli anni Settanta ad Amalfi dal vescovo Josip Juraj Strossmayer che ne fece poi dono insieme alla sua collezione di opere d'arte, soprattutto italiane, all'Accademia delle Scienze e delle Arti di Zagabria.
Fu lo stesso Hermann a ricondurre i quattro fogli, dopo averli visionati e confrontati, al *Breviario* allora nella collezione privata dell'arciduca Francesco Ferdinando I d'Austria-Este.

[373] LOLLINI 2004, p. 743

[374] HERMANN 1994, pp. 198-199

[375] Nel paragrafo dedicato a Domenico Panetti del presente elaborato è presente un'ampia discussione sulla provenienza di questo particolare elemento fortificato nel foglio di Matteo da Milano e nel *Sant'Andrea Apostolo* del pittore. Il confronto tra i soggetti urbani delle due opere è inserito a p. 122.

[376] In QUATTRINI 2012, p. 124 si rimarca l'importanza della *Stampa Prevedari* da Bramante che, proveniente dall'ambiente lombardo, persiste nella conoscenza artistica di Matteo da Milano. L'edificio classico con le arcate, i fregi ed anche i personaggi che lo abitano fu quindi ripreso e inserito in questo foglio, mentre nel *San Paolo tra due uomini* permane l'idea dell'architettura della *Stampa* nella grandiosa architettura ormai in rovina. Anche nelle miniature croate del *Libro d'Ore di Alfonso I d'Este* è forte la presenza di edifici che rimandano alle invenzioni disegnate dal Bramante.

L'aver colto la provenienza di taluni elementi dalle opere dell'incisore nordico lo si deve ad Hermann, che fu quindi sia scopritore che esperto conoscitore delle miniature croate[377].

Fu con il contributo di Charles M. Rosenberg[378] che si misero specificatamente in luce le corrispondenze tra gli originali düreriani e i prelievi operati da Matteo da Milano. Nel foglio *La Chiamata di Pietro e Andrea* (fig. 2) l'importante fondale dalla città alla sommità del monte è una chiara copia da quello presente in *Il Mostro marino* (B. 71) di Dürer (fig. 3). Incisione questa che ebbe una grande eco nell'ambiente ferrarese del primo Cinquecento, dopo non molti anni dalla sua realizzazione. Matteo da Milano non si limitò ad un parziale uso dello sfondo ma ne sfruttò l'intera essenza, lasciando invariata la composizione originaria. Ecco quindi che il mostro e la fanciulla abbandonano la scena per lasciare le acque alla barca degli apostoli Pietro e Andrea.

A tal proposito si è cercato di dar una spiegazione al notevole uso del foglio con *Il Mostro marino* a Ferrara[379]. Nella città estense sarebbe esistito fin dalla prima metà del Quattrocento un curioso e strano rapporto con un mostro marino originario delle coste dalmate. Secondo l'umanista fiorentino Poggio Bracciolini esisteva una creatura per metà uomo e per metà pesce che si nutriva periodicamente ragazze vergini e bambini, sino a quando cinque donne non riuscirono ad ucciderlo. Per un motivo non del tutto chiaro a Ferrara si conservava un feticcio del mostro o forse addirittura il corpo stesso essiccato e divenuto un'immagine lignea, ammirata dallo stesso Bracciolini[380]. Poiché il mostro originario era inoltre dotato di corna e lunga barba, secondo Rosenberg la fortuna del bulino düreriano sarebbe da collegare alla volontà di collezionare, anche da parte dei Duchi Estensi, una simile stampa che ricordasse questo curioso episodio della storia sociale ferrarese.

La seconda incisione che si riscontra nella miniatura di Matteo da Milano, seppur meno visibile, è quella della *Madonna della libellula* (B. 44), bulino eseguito in seguito al ritorno dal primo viaggio in Italia[381] (fig. 4). Nel foglio di Zagabria si osservano tutti gli

---

[377] HERMANN 1994, p. 170

[378] ROSENBERG 1985-1987, pp. 62-63

All'interno del saggio *The influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano* si illustrano anche le miniature dal *Libro d'Ore di Alfonso I d'Este* e il loro debito nei confronti delle incisioni di Dürer.

Più correttamente le evidenze düreriane presenti nel foglio furono registrate sinteticamente già in JAHN 1948, p. 26 e riprese successivamente in MÉSZÁROS 1983, p. 308.

[379] ROSENBERG 1985-1987, p. 63

[380] PANOFSKY 1948, I, p. 73

[381] FARA 2007, p. 90

elementi presenti nella stessa posizione a destra dell'origine di Dürer, ovvero il pontile, la riva alberata, la poderosa torre e anche il veliero che si staglia nel mare in lontananza.

2. *Libro d'Ore di Alfonso I d'Este*, fogli staccati (SG 339-352)

1506-12 circa

Membranacei, SG 339-352 dimensioni variabili tra 145-170 in altezza e 85-105 mm in larghezza

Strossmayerova Galerija starih majstora, Zagabria

Il secondo manoscritto miniato al quale lavorò Matteo da Milano fu il *Libro d'Ore* (conosciuto anche come *Offiziolo alfonsino*) del duca Alfonso I d'Este, commissionato dopo la conclusione di quello del padre e che viene a porsi quindi evidenzia un proseguo della tradizione estense di un ricco codice istoriato per ogni membro della Casa regnante. Dal 1598, a Modena vi rimase sino alla costretta abdicazione di Francesco V che lo portò nei territori dell'Impero asburgico dove in seguito venne disperso, ad eccezione di quattordici miniature che ritagliate giunsero in seguito alla Strossmayerova Galerija di Zagabria[382]. Il corpo del manoscritto riapparve più recentemente sul mercato antiquario, ed acquistato dal collezionista armeno Gulbenkian è ora conservato presso il museo omonimo di Lisbona.

Sono due le miniature dell'artista dove si possono riscontrare palesi debiti nei confronti delle incisioni di Dürer; *La Visitazione* (fig. 5) e *La morte di Maria*. Nella prima Matteo da Milano realizzò un'operazione simile per quanto successo con il foglio minato *La chiamata di Pietro e Andrea* utilizzando questa volta *Il Soggiorno della Sacra Famiglia in Egitto* (B. 90) svuotato dei suoi personaggi e tagliato più centralmente (fig. 6). L'intima scena famigliare viene sostituita dalla visita di Maria alla cugina Elisabetta, all'interno di un ampio spazio con la stessa vasca della fontana, l'arco e una serie di edifici sulla sinistra.

Nella miniatura *La morte di Maria* (fig. 7) è immediato il collegamento che si viene a creare tra lo slancio dell'architettura colonnata e gli spazi interni nella xilografia con *La Presentazione di Gesù al Tempio* (B. 88) (fig. 8), come la precedente parte del ciclo *La Vita della Vergine* (B. 76-95) dato alle stampe da Dürer nel 1511, nonostante diciassette fogli fossero già stati eseguiti negli anni precedenti, tra cui quelli qui in oggetto.

[382] Si tratta di fogli raffiguranti diversi episodi biblici vetero e neotestamentari: *L'albero di Iesse*, *Davide in preghiera*, *L'Annunciazione*, *La Visitazione*, *La Natività*, *L'Adorazione dei Magi*, *La Circoncisone*, *L'Ascensione*, *Il bacio di Giuda*, *La Crocifissione*, *La Resurrezione*, *La Pentecoste*, *La morte di Maria* e *La morte che afferra un papa*.

Secondo Rosenberg[383] Matteo da Milano sarebbe venuto a conoscenza delle nuove incisioni del maestro nordico solamente con la stampa dell'interno ciclo, e pertanto queste miniature dovrebbe essere datate con un *terminus post quem* 1511, esattamente sul finire dell'esecuzione dell'interno *Libro d'Ore*, che troverebbe compimento l'anno successivo. Documenti di pagamento legati all'*Offiziolo alfonsino* paiono non esistere, pertanto l'ipotesi avanzata dallo studioso potrebbe trovare riscontro, se non fosse considerata, come già messo in luce da Fara[384], un'antecedente conoscenza delle due xilografie[385]. Prima della stampa dell'intero ciclo i due fogli erano già stati visionati in Italia e lo stesso Dürer nell'autunno del 1506 compie un viaggio a Ferrara tornando da Bologna. È molto più probabile quindi, considerando la precoce ricezione in ambito ferrarese delle incisioni del maestro di Norimberga e dei suoi conterranei, che Matteo da Milano abbia avuto la possibilità di conoscere *La Presentazione di Gesù al Tempio* e *Il Soggiorno della Sacra Famiglia* prima del 1511.

L'incisore tedesco non fu l'unica fonte dalla quale Matteo da Milano trasse elementi ed ispirazioni; si è avanzata infatti una conoscenza, seppur tutta ancora da chiarire e approfondire, di un'opera di Rogier van der Weyden[386]. Al pittore fiammingo sarebbe da attribuire la paternità della posa genuflessa del primo Re Magio e quella stante del Magio africano presenti nella miniatura *L'Adorazione dei Magi*. Ritroviamo questi personaggi infatti nell'*Altare di Santa Colomba* dell'omonima chiesa di Colonia. È impossibile smentire questo confronto, notando quanto le due figure di Matteo da Milano siano del tutto simili a quelle del pittore, in pose che poco possono essere dovute a due autonome elaborazioni. L'incognita, come già si pose Rosenberg, rimane il determinare da quale sistema il miniaturista ferrarese abbia avuto la possibilità di riprendere le due figure dei Magi. Se un ipotetico viaggio nelle terre di Germania sino a Colonia, da dove il dipinto mai si spostò, è poco probabile, si ritiene maggiormente verosimile una conoscenza di opere di Rogier van der Weyden in ambito ferrarese. L'artista[387] ebbe modo di soggiornare nella città estense, presso la corte di Leonello,

[383] ROSENBERG 1985-1987, p. 63
[384] FARA 1999 (b), p. 124
[385] In QUATTRINI 2012, p. 123 la studiosa attribuisce a Rosenberg l'aver spostato la datazione oltre i termini di pagamento certi (1502-1505) attestati dai documenti pervenutici, nonostante questi si riferiscano ai lavori per il *Breviario di Ercole I d'Este*, non potendo l'artista aver lavorato al *Libro d'Ore* prima del 1505-1506. In questo caso quindi i pagamenti esistenti ad oggi in favore di Matteo da Milano non possono aiutare nella datazione delle miniature.
[386] ROSENBERG 1985-1987, pp. 63-64
[387] Si è già trattato nel precedente capitolo *Ferrara e il Nord: una lunga storia* il rapporto tra la corte di Leonello d'Este e gli artisti di area fiammingo-tedesca.

intorno alla metà del XV secolo, realizzando alcune opere[388] e lo stesso pittore diede al marchese dietro pagamento un trittico nella cui pala centrale doveva essere rappresentata la *Deposizione*[389]. È possibile quindi che ancora agli inizi del secolo successivo esistevano a Ferrara dei disegni autografi del pittore fiammingo, o almeno degli studi, che rappresentassero le due figure di Magi dipinti nell'*Altare di Santa Colomba*. Allo stesso tempo si è notato che una composizione simile la si può ritrovare anche nell'incisione *L'Adorazione dei Magi* di Martin Schongauer (L. 6); è sempre presente la figura inginocchiata adorante il Bambino (Melchiorre) e il Magio retrostante con la gamba ripiegata (Baldassarre). In questo caso è risaputa l'importanza dei dipinti di Rogier van der Weyden per Martin Schongauer, che dovette averli visti e veicolato alcuni elementi e composizioni all'interno delle proprie incisioni.

[388] NATALE in MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991, I, p. 22
[389] TOFFANELLO 2010, p. 71

Fig. 1
Davide come salmista suona il salterio guardando Dio
Matteo da Milano
1502-05
Membranaceo, 240 x 250 mm
Strossmayerova Galerija starih majstora, Zagabria

Fig. 2
La Chiamata di Pietro e Andrea
Matteo da Milano
1502-05
Membranaceo, 340 x 250 mm
Strossmayerova Galerija starih majstora, Zagabria

Fig. 3
Il Mostro marino
Albrecht Dürer
1498 circa
Bulino, 250 x 187 mm

Fig. 4
Madonna della libellula
Albrecht Dürer
1495 circa
Bulino, 240 x 188 mm

©DiZbi.HAZU

Fig. 5
La Visitazione
Matteo da Milano
1506-12 circa
Membranaceo, 145 x 85 mm
Strossmayerova Galerija starih majstora, Zagabria

Fig. 6
Il Soggiorno della Sacra Famiglia
Albrecht Dürer
1502 circa
Xilografia, 298 x 208 mm

Fig. 7
La morte di Maria
Matteo da Milano
1506-12 circa
Membranaceo, 145 x 85 mm
Strossmayerova Galerija starih majstora, Zagabria

Fig. 8
La Presentazione di Gesù al tempio
Albrecht Dürer
1505 circa
Xilografia, 300 x 212 mm

4.2 Giovan Francesco Maineri (1460-70 circa-documentato fino al 1506)

Ignorato dalle storiche fonti ferrarese, si può annoverare Giovan, o Giovanni, Francesco Maineri tra gli artisti forestieri che attinsero con notevoli risultati alle innovazioni dei maestri del Rinascimento estense. Nativo di Parma, figlio del pittore Pietro[390], in base agli anni di attività, ai rapporti con altri artisti a lui coevi e a dati cronologici in nostro possesso l'anno di nascita deve essere collocato nel settimo decennio del XV secolo[391].
È Venturi[392] il primo a creare un catalogo delle opere dell'artista e a restituirne i rapporti con la città di Ferrara e i suoi pittori, lodando "la scrupolosa coscienza dei vecchi e buoni maestri"[393]. In età giovanile si ipotizza possa aver appreso l'arte presso un miniatore dell'ambito di Andrea Mantegna[394], come dimostrerebbero le prime opere giovanili, tutte Sacre Famiglie[395] dotate di una fine minuziosità nella resa degli elementi e dei tratti figurativi. Maineri sarebbe giunto solo in seguito nella città estense, dove è documentato attivamente dal 1489 al 1506[396], avvicinandosi al più importante pittore del momento, Ercole de' Roberti, assorbendone lo stile e lavorando a stretto contatto, tanto da intervenire il alcuni sui dipinti[397]. All'interno del periodo ferrarese, e in stretta relazione alle opere del suo maestro, si colloca il *Sacrificio pagano* del Chicago The Art Institute, squisita opera che risente fortemente delle invenzioni robertiane, da situare cronologicamente non oltre la fine del Quattrocento[398]. Di sicura committenza estense è la *Testa di San Giovanni Battista* della Pinacoteca di Brera, voluta da Ercole I per suor Lucia da Narni, la mistica religiosa fatta condurre a Ferrara dallo stesso duca negli

[390] VERATELLI 2006, p. 593, come chiarisce il documento ritrovato da Adriano Franceschini del 1503 "Ioanne Francisco de Mainerii de Parma filio quondam Magistri Pietri pictore, et cive Ferrarie".
[391] ZAMBONI 1975, p. 39
[392] VENTURI 1888, p. 88
[393] VENTURI 1888, p. 89
[394] VENTURI 1914, p. 1106
[395] Tra queste si annovera la *Sacra Famiglia* già in Collezione Testa a Ferrara nella seconda metà del XX secolo. Venturi individua l'opera come punto di partenza nella ricostruzione della produzione del pittore, riscontrandone tutti le caratteristiche tipiche di un artista votato alla miniatura.
[396] ZAMBONI 1975, p. 12
Secondo LONGHI 1975, p. 86 Maineri è "inventore dei capoletti per le monache aristocratiche o principesse bigotte", filone a cui appartengono anche Michele Coltellini, Domenico Panetti, Lazzaro Grimaldi.
[397] A differenza del suo maestro manca però in Maineri quella "sottigliezza quasi filosofica" (LONGHI 1975, p. 85), dimostrazione ne è *Lucreazia, Bruto e Collatino* della Galleria Estense di Modena, eseguita dall'artista su disegno di Ercole de' Roberti.
[398] ZAMBONI 1975, p. 56

ultimi anni di regno, sotto la spinta di un'accese fede che portò l'intera città in un crescendo di opere religiose con grande eco nella produzione artistica[399].

Durante gli anni ferraresi l'artista compì alcuni viaggi presso la corte dei Gonzaga, richiesto dai marchesi affinché potesse eseguire talune commissioni. Isabella d'Este ne desiderò un lungo soggiorno a partire dalla fine del 1498 per l'esecuzione di un ritratto oggi perduto, che fu la causa di un grave sollecito nei confronti del Maineri da parte della famiglia Strozzi[400]. Essendo l'artista lontano da Ferrara i ricchi committenti non poterono vedere conclusa una certa loro pala, che la critica avrebbe poi individuato in *La Vergine in trono e i Santi Guglielmo d'Aquitania e Giovanni Battista (Pala Strozzi)*, opera centrale dell'Oratorio della Concezione di Ferrara[401].

A Mantova l'artista vi ritornò almeno altre due volte, l'ultima delle quali documentata da una lettera scritta alla marchesa nel 1506[402]. Non si hanno successivamente altre notizie durante la vita del pittore, che probabilmente morì a Ferrara.

Giovan Francesco Maineri fu uno dei primi artisti ferraresi, di adozione, ad utilizzare un repertorio di incisioni per alcune opere, nonostante a primo avviso possa sembrare immune al fascino nordico che invece assoggettò più volte i pittori contemporanei o a lui immediatamente successivi. Come si è visto difatti la fonte primaria da cui attingere elementi e composizioni pare provenire esclusivamente da artisti ferraresi del primo Rinascimento, con un ruolo predominante della figura di Ercole de' Roberti. Mentre un artista quale Domenico Panetti, suo coetaneo e collocato talvolta dalla critica all'interno dello stesso filone di opere fortemente religiose, recepì e inserì proficuamente nei dipinti citazioni nordiche, Maineri rimase invece legato ad un ambiente profondamente ancorato all'arte dei precedenti maestri ferraresi, inserendo contemporaneamente negli sfondi alcune colte reminiscenze mantegnesche, apprese durante l'esperienza giovanile. Nonostante ciò si riscontrano comunque esempi molto interessanti che permettono di confermare come, seppur esiguamente, il pittore guardò con interesse alle incisioni nordiche esclusivamente di Martin Schongauer.

Una particolare e velata attenzione alle invenzione d'Oltralpe può essere dovuta ad Ercole de' Roberti; benché non si abbiano di lui opere con chiara copia da stampe

[399] VENTURI 1888, p. 88 poi ZAMBONI 1975, pp. 51-52 esistendo un documento di pagamento in favore di Giovan Francesco Maineri del 22 febbraio 1502 è possibile datare *ad annum* l'opera in oggetto.

[400] ZAMBONI 1975, p. 39

[401] Vedasi in seguito la trattazione dell'opera per una presentazione degli artisti che la realizzarono e il ruolo di Giovan Francesco Maineri come primo esecutore.

[402] Secondo ZAMBONI 1975, p. 41 nonostante l'artista scrisse malato e chiedendo aiuti a causa della peste, dovette superare questa fase e vivere ancora per diversi anni, come dimostrato delle evidenze stilistiche nei suoi ultimi dipinti.

nordiche sono stati proposti alcuni interessanti confronti che potrebbero avvalorare la tesi di una conoscenza da parte del maestro delle incisioni di Schongauer[403].

1. Flagellazione di Cristo

Ultimo decennio del XV secolo

Tavola, 35,5 × 25,4 cm

Collezione privata, Milano (già) - segnalata nel 1979 sul mercato antiquario a New York[404]

Il piccolo dipinto raffigurante la Flagellazione, ricondotto alla seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento[405] è l'unica opera nella quale è possibile ricercare con una certa sicurezza un'importante influenza nordica (fig. 1). In letteratura, sin dal XIX secolo[406], si è riscontrata attinenza con il bulino de *La Flagellazione* (L. 22) firmato da Martin Schongauer (fig. 2).

Nel dipinto di Maineri ritorna infatti la stessa composizione, con il Cristo addolorato legato alla colonna centrale e i carnefici impegnati nelle loro indegne azioni. Il pittore recupera direttamente dal bulino solamente una di queste figure ovvero quella di sinistra che stringe nelle mani i capelli del Cristo[407]. Anche l'uomo impegnato ad assicurarsi che le corde stringano il corpo di Gesù alla colonna è ripreso dall'incisione, con l'unica alternazione che consta in una posa più inchinata. Come più volte correttamente notato, nello stesso dipinto di Maineri vi sono due citazioni meno visibili da un altro bulino di Schongauer, parte con il precedente della serie di dodici incisioni de *La Passione* (L. 19-30), la cui incerta datazione è da collocare tra l'ottavo e nono decennio del Quattrocento[408].

---

[403] Tra gli altri KLEMENČIČ 2004, p. 103 propone una conoscenza del foglio *Grande Andata al Calvario* (L. 9) con una ripresa della scena drammatica del Cristo strattonato dai soldati e dei due cavalieri in abiti orientali all'interno dell'omonimo dipinto conservato alla Gemäldegalerie di Dresda parte della predella dell'altare maggiore della Chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna. Nel dipinto robertiano si riscontrano questi elementi e nonostante sia assente la croce e Cristo non sia raffigurato caduto a terra, si può quindi ipotizzare, sebbene senza univoca conferma, che l'artista ferrarese abbia avuto modo di osservare l'incisione di Martin Schongauer.

[404] Nei primi decenni del XX secolo il piccolo dipinto si trovava in Collezione Cook a Richmond nel Regno Unito, comparendo nel catalogo BORENIUS 1913, p. 144 con la corretta attribuzione a Giovan Francesco Maineri e riportando già l'importante derivazione dalle incisioni di Martin Schongauer, registrata da Harck nel precedente secolo.

[405] ZAMBONI 1975, p. 54

[406] ZAMBONI 1975, p. 53; KLEMENČIČ 2004, p. 110

[407] LEHRS 2005, p. 133

[408] LEHRS 2005, pp. 62-63

Dall'*Ecce Homo* (L. 25) (fig. 3) proviene infatti lo schema delle figure impegnate nel salire la scala di sinistra del dipinto, dove si riscontra nei personaggi la copia dell'uomo in primo piano con il turbante e quella dell'uomo calvo che lo segue[409].

Maineri quindi, come fece successivamente il pittore Michele Coltellini, ricorse a modelli di Schonagauer, ignorando quelli di Dürer, le cui opere all'epoca non erano ancora conosciute. Ciò conferma la diffusione in ambito ferrarese delle stampe del maestro di Colmar ed un ampio uso di repertori tedeschi ancor prima della grande diffusione delle opere di Albrecht Dürer.

Infine, prima di concludere l'analisi delle influenze così importanti in questo dipinto, si ritiene doveroso sottolineare come esistano nella stessa scena e nella stessa composizione figure appartenenti a due diversi ambienti. Se il carnefice di sinistra è un debito nei confronti di Schonagauer quello di destra appartiene invece ad un ambito strettamente ferrarese del primo Rinascimento. Molte sono infatti le opere di Cosmè Tura ed Ercole de' Roberti nelle quali compaiono figure di uomini in azione con le gambe divaricate, un'evidente torsione del corpo e nell'atto di stringere un oggetto; tra i molti esempi basti ricordare il caso dei personaggi nella predella del Polittico Griffoni con *San Vincenzo Ferrer spegne un incendio e salva un bambino* o ancora l'affresco di *Settembre* di Palazzo Schifanoia, con i servitori di Vulcano nella sua fucina.

2. *Natività*, particolare de *La Vergine in trono e i santi Guglielmo d'Aquitania e Giovanni Battista (Pala Strozzi)*

Fine del XV secolo

Olio e tempera su tavola 247 × 163,8 cm (dimensioni effettive dell'intera pala)

National Gallery, Londra

L'opera era la pala d'altare dell'Oratorio della Concezione (fig. 4), grandiosa opera religiosa e artistica, alla quale contribuirono sul finire del XV secolo i maggiori pittori della Ferrara dell'epoca, Baldassare d'Este, Boccaccio Boccaccino, Domenico Panetti, Michele Coltellini ed un giovane Garofalo, i cui affreschi furono riscoperti solamente nel 1957, strappati e conservati ora presso un'apposita sala nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara[410]. La *Pala Strozzi* è stata al centro di un dibattito internazionale[411] in merito

[409] LEHRS 2005, p. 139

[410] Per una storia del ritrovamento degli affreschi ed un'analisi storico-artistica vedasi almeno CALVESI 1958 (a), pp. 141-156, CALVESI 1958 (b), pp. 309-328 e PATTANARO in BENTINI 1992, pp. 84-95.

[411] LONGHI 1975, pp. 189-90 dedica nella prima stesura e nei successivi ampliamenti ampio spazio alla trattazione della *Pala Strozzi*, rifiutando a differenza della maggior parte degli studiosi, quali Pouncey,

ai reali esecutori dell'opera sino a giungere oggi ad un'attribuzione che indica in Giovan Francesco Maineri l'esecutore iniziale e responsabile della composizione generale e, in Lorenzo Costa colui che a causa dell'assenza del primo pittore abbia portato a conclusione l'intera pala, apportando delle sensibili modifiche con ridipinture[412]. Alla mano del Maineri sono sempre state ricondotte le scene dell'infanzia di Gesù che istoriano la base del treno, tra cui la *Natività* (fig. 5). Il gruppo religioso risulta essere diviso in due parti a causa della presenza della gamba di san Giovanni Battista, con la figura isolata di san Giuseppe dormiente a destra. A tal proposito chi scrive ha riscontrato una possibile derivazione nordica che andrebbe così a rinforzare e sostenere la conoscenza da parte del Maineri delle stampe d'Oltralpe.

La figura se confrontata con quella dell'apostolo Pietro addormentato nel *Cristo sul Monte degli Ulivi* (L. 19) di Martin Schongauer, risulta essere la stessa (figg. 6, 7). Il san Giuseppe presenta infatti eguali elementi di barba, capelli, posa della mano sulla nuca stempiata ed espressione del volto. Ritengo sia possibile confermare questa provenienza considerando i precedenti numerosi debiti del Maineri nei confronti del maestro tedesco. Il bulino con il *Cristo sul Monte degli Ulivi* appartiene infatti allo stesso ciclo della *Passione* dal quale il pittore ferrarese ricavò diversi elementi, figure e soggetti per le proprie opere pittoriche. Si può quindi avanzare l'ipotesi che Maineri conservasse all'interno dello studio le incisioni di questo ciclo e che ne abbia attinto anche per la realizzazione della *Pala Strozzi*. A conferma di ciò si sottolinea come l'esecuzione della prima stesura del dipinto sia da collocarsi nella seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento[413] contemporaneamente alle opere sopra descritte nelle quali si riscontrano derivazioni da Schongauer. Gli elementi vennero in tutti i casi recuperati e poi eseguiti nello stesso verso dell'originale, mai in controparte.

Numerosi sono i dipinti successivi del Maineri che raffigurano Natività o Sacre Famiglie, nei quali san Giuseppe compare sempre più o meno in disparte nell'atto di riposarsi, poggiando la mano sulla nuca. Nemmeno però nella *Natività* in collezione

---

che l'opera sia stata iniziata da Maineri e poi, a causa della sua partenza per Mantova, portata a termine con ampie ridipinture da parte del Costa.

[412] POUNCEY 1937, pp. 161-168; BAKER-HENRY 1995, p. 150; vedasi in particolare ZAMBONI 1975, pp. 47-48 per una completa storia dell'attribuzione del dipinto dalle fonti storiche sino alla bibliografia contemporanea.

ROIO in BENTINI 1992, p. 345 invece sostiene che Costa sia "ideatore di tutta l'opera ed esecutore di essa solo in parte", dovendo attribuire alla mano di un altro artista, non Maineri, il completamento della pala e la pittura, su di un disegno dello stesso Costa, della sovrastante lunetta con la *Deposizione dalla croce* conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

[413] ZAMBONI 1975, p. 48

privata a Milano, opera che deve essere stata eseguita in uno stretto rapporto temporale e stilistico con la *Pala Strozzi*[414], il Santo compare nella stessa esatta citazione proveniente dall'incisione di Schongauer. Si riscontra pertanto come il pittore, dopo la prima citazione nordica diretta, abbia reinterpretato più volte diversamente il soggetto, giungendo in alcuni casi ad alterarlo visibilmente rispetto all'originale, come nella *Natività* già Christie's[415].

Sebbene l'artista appena affrontato sia Giovan Francesco Maineri si ritiene considerevole inserire qui un'importante derivazione presente in un altro artista, proveniente dallo stesso repertorio di stampe di Martin Schongauer, e in un periodo circa contemporaneo a quello in oggetto. Klemenčič[416] ha registrato per la prima volta l'utilizzo della xilografia *Grande Andata al Calvario* (L. 9), eseguita nell'ottavo decennio del XV secolo, nel *Paliotto con la Crocifissione e Storie della Passione* del cosiddetto artista sconosciuto "Vicino da Ferrara"[417] (figg. 8, 9).
Ciò che di innovativo vi è nel foglio di Schongauer è ciò che nei decenni successivi verrà più volte ripreso e copiato, ovvero la scelta di rappresentare Cristo caduto a terra nel portare la grande croce, mentre due aguzzini lo obbligano ad alzarsi. Nel paliotto della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, eseguito negli anni Ottanta del XV secolo[418], è presente un riquadro con la salita al Calvario che visibilmente riprende la composizione ideata dal maestro di Colmar. Riadattato al minuto spazio a disposizione il gruppo di figure viene sfoltito mettendo in risalto solamente la Vergine accompagnata da san Giovanni e dalle pie donne. L'aguzzino di destra, che nella xilografia originaria è colto

[414] ZAMBONI 1975, p. 54
[415] ZAMBONI 1975, p. 50
[416] KLEMENČIČ 2004, p. 106
[417] È Longhi per la prima volta ad identificare con questo nome un particolare artista ferrarese dai modi simili ad Ercole de' Roberti (LONGHI 1975, pp. 65-68) attivo nella capitale estense nella seconda metà del Quattrocento.
Un nutrito gruppo di sue opere sono conservate presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara (*San Giovanni Battista, San Girolamo, San Sebastiano, Il beato Bernardino da Feltre* e il *Paliotto con la Crocifissione e Scene della Passione*). Longhi giudica il pittore uno dei più qualificati artisti ferraresi, ponendolo a seguito della triade Cosmè Tura, Ercole de' Roberti e Francesco del Cossa e non a caso nel corso dei decenni, prima di uno studio filologico sull'artista, le sue opere furono sommariamente attribuite proprio a questi tre maggiori pittori dell'Officina ferrarese, arrivando inoltre sino a Galasso Galassi.
Si è cercato (LONGHI 1975, p. 68) di identificare in questa controversa figura Baldassare d'Este, figlio illegittimo del marchese Niccolò III, e a servizio del fratello Borso per il quale realizzò anche il ritratto ora al Museo d'Arte Antica di Milano. Caratteristica di "Vicino da Ferrara" è quella di aver eseguito lavori per numerosi ordini religiosi e confraternite ferraresi (BENATI in BENTINI 1992, p. 81) in parte quindi sovrapponendosi alla carriera artistica di Baldassare d'Este.
[418] BENATI in BENTINI 1992, p. 299

nel momento in cui scocca la frusta, confermato nella stessa posizione viene qui trasformato in Simeone Cirenaico che accorre ad aiutare Cristo.

Si assiste quindi nuovamente ad una precoce ripresa delle xilografie di Schongauer in ambito ferrarese che attesta l'importante circolazione di stampe che doveva avvenire in quel momento, dopo non molti anni dalla loro ideazione in Germania[419].

[419] Nello stesso contributo l'autore registra una derivazione dalla *Grande Andata al Calvario* per altre due opere di Ercole de' Roberti e di un artista della sua cerchia. Per completezza si suggerisce di consultare KLEMENČIČ 2004, pp. 103-106.

Fig. 1
Flagellazione di Cristo
Giovan Francesco Mainieri
Ultimo decennio del XV secolo
Tavola, 35,5 x 25,4 cm
Collezione privata, Milano (già)

Fig. 2
La Flagellazione
Martin Schongauer
1475-80 circa
Bulino, 168 x 121 mm

Fig. 3
Ecce Homo
Martin Schongauer
1475-80 circa
Bulino, 162 x 111 mm

Fig. 4
La Vergine in trono i santi Guglielmo d'Aquitania e Giovanni Battista (Pala Strozzi)
Lorenzo Costa e Giovan Francesco Mainieri
Fine del XV secolo
Olio e tempera su tavola, 247 x 163,8 cm
National Gallery, Londra

Fig. 5
La Vergine in trono i santi Guglielmo d'Aquitania e Giovanni Battista (Pala Strozzi), part.
Giovan Francesco Mainieri

Fig. 6
Cristo sul Monte degli Ulivi
Martin Schongauer
1475-80 circa
Bulino, 163 x 114 mm

Fig. 7
Confronto tra il san Pietro di Schongauer e il san Giuseppe di Maineri

Fig. 8
Grande Andata al Calvario
Martin Schongauer
1475-80 circa
Bulino, 289 x 429 mm

Fig. 9
Andata al Calvario, part. *Paliotto con la Crocifissione e Storie della Passione*
Vicino da Ferrara
1480-90 circa
Tempera e oro su tela, 117 x 155 cm
Pinacoteca Nazionale, Ferrara

4.3 Domenico Panetti (1460-70 circa-1513)

Domenico Panetti nacque a Ferrara tra il 1460 e il 1470, da Gaspare Panetti. Non essendovi una data certa, dal 1460 circa avanzato per la prima volta dal Baruffaldi[420] si è propensi ora di situarla all'interno di un più vasto periodo di tempo che copra il settimo decennio del Quattrocento[421].

Le prime notizie documentarie dell'artista si hanno il 18 marzo 1489 quando è chiamato come teste in occasione di un atto notarile presso l'abitazione ferrarese di Ercole de' Roberti[422]. L'importante pittore rinascimentale si ritiene possa essere stato uno dei suoi primi maestri, dal quale inevitabilmente se ne staccò in fase precoce, come rileva la sua cifra stilistica[423], per avvicinarsi piuttosto all'ambiente del Costa. Se delle opere citate dalle fonti storiche non ne rimane oggi traccia – come il contributo alla decorazione delle stanze di Lucrezia Borgia presso il Castello Estense alla quale parteciparono intorno al 1505 anche Ludovico Mazzolino, Garofalo e Michele Coltellini – un cospicuo numero di opere autografe sono ricondotte con piena sicurezza alla mano del Panetti[424]. L'artista, che pare non abbia mai lasciato Ferrara, fu molto attivo con una produzione di dipinti a tema religioso destinate alle molte congregazioni e chiese cittadine. Ad una prima fase risalgono opere oggi tra le più importanti nel catalogo del pittore, quali *La Vergine col Bambino in trono e due devoti* del Museo della Cattedrale di Ferrara e il *Sant'Andrea Apostolo* della Pinacoteca Nazionale. Il contatto con Costa diviene più evidente nei successivi lavori come dimostrato, tra gli altri, dall'*Annunciazione* della Pinacoteca ferrarese e dal piccolo dipinto dell'Accademia Carrara di Bergamo con i *Santi Onofrio, Nicola da Tolentino e Agostino*[425]. Opera chiave per la comprensione dell'evoluzione stilistica del pittore è la pala con *La Madonna in trono col Bambino e i Santi Antonio abate, Giobbe, Vito e Pietro martire* della Fondazione Carife, che segna il momento di trapasso tra le fasi dell'artista. Nel dipinto, firmato e datato 1503, si

[420] BARUFFALDI 1844, p. 182
[421] ZAMBONI 1975, p. 64
[422] TOFFANELLO 2014, p. 756
[423] TOFFANELLO 2014, p. 758
[424] Per una completa raccolta delle opere testimoniate dalle fonti storiche ed oggi scomparse vedasi la biografia dell'artista in TOFFANELLO 2014, p. 757, dove lo studioso ha riportato tutte le commissioni di Domenico Panetti per la realizzazione di diverse opere, comprese quelle per la duchessa di Ferrara Lucrezia Borgia.
[425] VENTURI 1914, p. 738

riscontrano componenti costesche e conoscenza classiciste umbre, che labilmente si fondono con ciò che rimane del maestro Ercole de' Roberti[426].

Insieme agli artisti più importanti dell'epoca, Panetti fu chiamato ad eseguire parte della decorazione di una delle maggiori imprese estensi di fine Quattrocento, l'Oratorio della Concezione. Agli inizi del XVI secolo dovette realizzare l'unica testimonianza sicuramente attribuibile alla sua mano, il tondo con la *Pentecoste*, che ben si inserisce nella tipologia stilistica di questo momento, con echi del Boccaccino e ancora di Ercole de' Roberti[427].

Panetti giunse quindi, dopo una prima fase basata su quello che era il più importante artista ferrarese, all'elaborazione di un linguaggio "proto-classico" attraverso l'osservazione di diversi pittori ma mediante un autonomo processo, adatto soprattutto alle esigenze alle richieste dei committenti dei dipinti religiosi, sua unica produzione artistica pervenutaci. In particolare è la ricchezza dei toni e dei dettagli del paesaggio che spesso colpì chi si trovò a trattare dell'artista già in passato[428].

Al contrario di ciò che scrisse Baruffaldi, la morte di Domenico Panetti non avvenne in età avanzata[429], ma dovette sopraggiungere verosimilmente intorno al 1512, datazione dovuta alla richiesta della moglie, ormai vedova, di ottenere la restituzione della dote per un nuovo matrimonio[430]. Nulla quindi poté vedere il pittore delle imprese di Benvenuto Tisi da Garofalo, novello "Raffaello ferrarese", dopo il suo ritorno a Ferrara dal viaggio a Roma, suo allievo in età giovanile. È infatti il Vasari[431] che indica in Domenico Panetti, erroneamente trascritto come "Domenico Laneto", il primo maestro del Garofalo. Le prime opere dell'artista dimostrano infatti un'ampia conoscenza di quello che quindi dovette essere il suo insegnante, nonostante sia opportuno considerare che dal 1497 il Garofalo fu messo a bottega del Boccaccino[432].

---

[426] VENTURI 1914, p. 738 «[...] ci mostra il pittore, derivato da Ercole, già sotto gli influssi di Lorenzo Costa. E di Ercole maestro non è più chiaro indizio se non nella dolce giovanile figura di San Giorgio cavaliere [in realtà San Vito]».

[427] CALVESI 1958 (b), p. 323

[428] CROWE-CAVALCASELLE 1912 (1871), p. 266 dove si loda l'uso del colore e dei toni nella rappresentazione paesistica «Peculiarly his own is a varnishy surface of reddish flesh tone, hardened by the use of grey shadow and a minute finish in rich and varied landscapes that gives to these portions of his pictures undue importance».

[429] BARUFFALDI 1844, p. 194 «La sua età fu assai lunga e pervenne sano e robusto sino all'anno 1530 [...]»

[430] CITTADELLA 1868, p. 47

[431] VASARI 1966-1987 (1568), VI, p. 410

[432] Per la fase giovanile di Benvenuto Tisi da Garofalo e l'apprendistato presso le botteghe di Domenico Panetti e Boccaccio Boccaccino vedasi la voce seguente dedicata all'artista.

Nella ricezione delle invenzioni d'Oltralpe Domenico Panetti prima ancora del suo più famoso e apprezzato allievo è colui che fuse nei suoi dipinti elementi della tradizione pittorica ferrarese con quella più spiccatamente nordica di Dürer. In pochi anni dalla realizzazione di alcuni incisioni da parte del maestro tedesco, Panetti colse sfondi e presenze che con grande intelligenza e cognizione d'importanza della produzione grafica inserì all'interno delle proprie composizioni. Se si esclude il breve, ma così rilevante, contributo di Lucco nel catalogo della ormai non più recente mostra ferrarese su Garofalo la letteratura ha dedicato ben poco spazio a quest'importante influenza artistica in Panetti[433], assegnandogli il ruolo di pittore-artigiano di provincia, secondario rispetto ai contemporanei[434].

1. *La Vergine col Bambino in trono e due devoti*

1500 circa

Tempera su tavola, 182 × 141 cm

Museo della Cattedrale, Ferrara

L'opera, raffigurante la Madonna seduta su di un imponente e ricco trono, è da collocare al principio del Cinquecento[435] (fig. 1). In passato, presso i cronisti ferraresi, il dipinto non godé di notevole apprezzamento, ma ad un'attenta osservazione, oltre al sapiente uso del colore nella digradazione del paesaggio nello sfondo, si riscontrano colte citazioni da incisioni di Dürer.

Lucco[436] registra una parziale copia del castello posto sulla cima del monte all'estrema destra del dipinto con quello inciso dal maestro nordico nella xilografia di *Sansone che uccide il leone* (B. 2), realizzata tra il 1497-1498, posto in una stessa conformazione ambientale (figg. 2, 3) . Sarebbe quindi questo un esempio precoce, dotato di una straordinaria vicinanza temporale, che confermerebbe l'importanza delle stampe nordiche, su metallo o legno, di Dürer nei confronti del Panetti.

Non è questa l'unica ricezione artistica presente, l'albero rigoglioso da cui si dipana un grande ramo secco posto invece sulla destra proviene sempre dalla stessa xilografia, occupando un'eguale posizione (fig. 4). Tutti gli elementi sono copiati nello stesso

[433] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19

[434] LONGHI 1975, p. 90 «A fianco del Coltellini si colloca, naturalmente, il Panetti, che, sulle orme del Francia, trova per sé una cifra d'artigiano esatto e sufficiente [...]»

[435] Il più recente e aggiornato contributo sull'opera ferrarese è di LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 179, ma vedasi anche ZAMBONI 1975, p. 67.

[436] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19

verso. L'utilizzo da parte del Panetti della citazione del ramo secco su di un albero florido ritorna infatti in altre sue opere quali il *Sant'Andrea* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, dove se ne possono contare più di uno, e *La Visitazione* conservata sempre nello stesso museo.

2. *Compianto sul Cristo morto*

1503

Olio su tavola, 195 × 143 cm

Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Berlino

Il dipinto è inserito tra le opere più importanti del catalogo di Domenico Panetti, datato al 1503[437] (fig. 5). Frutto di un'accurata e sapiente elaborazione di differenti influssi figurativi può essere considerato un lavoro che dimostra appieno la maturità raggiunta dal pittore, dopo il precedente *Compianto sul Cristo morto* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara dalla minor carica espressiva e dai toni meno accesi[438] (fig. 7). Proprio nella versione ferrarese si è notato che la raffigurazione del Golgota con le croci e del cavaliere impegnato nella salita sembra essere in qualche modo debitrice di quella che compare nel foglio *Il Compianto* (B. 13), opera databile al 1498-1499[439] (fig. 8) e inserita nel 1511 nell'edizione della *Grande Passione* su xilografia (B. 4-15).

Tornando all'opera berlinese, speculare al monte della crocifissone, è inserita una città dal chiaro sapore nordico, la stessa infatti presente ne *Il porco mostruoso (La scrofa mostruosa di Landser)* (B. 95) incisione a bulino realizzata attorno al 1496 (fig. 6). Panetti copia quindi nello stesso verso tutto ciò che è visibile della veduta in primo piano, completando poi la raffigurazione urbana con altri elementi come le alte guglie che si stagliano nel cielo[440].

[437] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19
Già ZAMBONI 1975, p. 66 collocava l'opera attorno alla metà del primo decennio del Cinquecento.
[438] GIOVANNUCCI VIGI in BENTINI 1992, p. 171
[439] FARA in AIKEMA 2018, p. 369
[440] FARA 2007, p. 150; LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19

3. Sant'Andrea Apostolo

1505 circa

Olio su tavola trasportato su tela, 194 × 156 cm

Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Tra le opere più riuscite e apprezzate del Panetti, per l'esecuzione dei brani naturalistici e la raffigurazione del santo, è sicuramente il *Sant'Andrea* della Pinacoteca di Ferrara, realizzato intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento[441] (fig. 9).

L'olio su tavola, trasportato su tela, proveniente dalla chiesa ferrarese omonima raffigura il Santo, in posizione centrale e di una solidità statuale reggente la croce del martirio, qui trasformata nella tipologia latina.

Nell'ambito del paesaggio spicca sicuramente il gruppo di edifici presenti all'estrema destra dell'opera. Le architetture qui dipinte sembrano derivare inequivocabilmente da un modello nordico ben preciso, così come fu per l'aggiunta dello sfondo nella sua precedente opera del *Compianto* di Berlino. In letteratura, se si eccettua l'esiguo contributo di Lucco[442], non è mai stata sottolineata l'origine tedesca di un simile gruppo di edifici. Ritengo pertanto sia opportuno dedicare una riflessione alla presenza delle stesse architetture all'interno di una delle miniature del *Breviario di Ercole I* di Matteo da Milano[443]. Rosenberg fu il primo a mettere in luce il nesso tra le due opere, affermando quanto il miniaturista fu debitore del Panetti nella copia dello sfondo urbano[444]. Il foglio con *Davide come salmista suona il salterio guardando Dio*, conservato alla Strossmayerova Galerija starih majstora di Zagabria, colloca il gruppo di edifici in un'uguale posizione rispetto al dipinto e nello stesso verso (fig. 10). La miniatura fu realizzata verso la fine del regno di Ercole I d'Este e l'inizio di quello del suo successore Alfonso I, collocandosi pertanto tra il 1502 e il 1506, come riportato dai registri contabili[445]. In base a questi dati la copia di Matteo da Milano, fu eseguita quindi contemporaneamente, nello stesso anno o comunque con un'esigua differenza di mesi, rispetto all'esecuzione del dipinto di Domenico Panetti.

Piuttosto che attribuire al pittore ferrarese l'originale dal quale Matteo da Milano abbia desunto il particolare urbano, ritengo sia opportuno prendere in considerazione l'ipotesi che sia il miniaturista sia il pittore abbiano entrambi operato un prelievo dello sfondo

[441] ZAMBONI 1975, p. 69
[442] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19
[443] Per l'influenza degli incisori nordici in Matteo da Milano vedasi l'apposito paragrafo sull'artista.
[444] ROSENBERG 1985-1987, p. 63
[445] ALEXANDER in TONIOLO 1998, p. 299

nordico da una terza e primogenita incisione di matrice tedesca. Questa teoria risulterebbe supportata dalle continue copie che Matteo da Milano eseguì di sfondi ed elementi, ricorrenti nel *Breviario di Ercole I* e nel *Libro d'Ore di Alfonso I.* Inoltre appare insolito che questo sia l'unico caso in cui la copia di un particolare derivi da un dipinto di un pittore contemporaneo[446], per di più ferrarese. Allo stesso tempo, con riguardo ai precedenti di Panetti, è con una certa sicurezza che si può affermare una derivazione da un'incisione di area tedesca o comunque nordica per il gruppo di edifici a destra[447]. La grande incognita rimane la stampa dalla quale possa provenire il complesso urbano che colpì così fortemente sia il miniaturista lombardo che il pittore ferrarese.

Lucco[448] inoltre, continuando nelle analisi delle derivazioni, fa notare quanto il cippo ligneo e il sasso in primo piano a sinistra presenti in questo dipinto sembrino rifarsi a simili particolari ne *La Sacra Famiglia della libellula* (B. 44) di Dürer. Ad un'attenta osservazione risulta difficile per chi scrive trovare un modello opportuno. È innegabile quanto Panetti si sia sforzato di rappresentare con minuziosità e grande ricercatezza gli elementi naturali in primo piano, nonostante ciò il sasso presente nel bulino sembra non poter essere messo in relazione con quello dell'artista ferrarese.

[446] Vi è solo un caso in cui Matteo da Milano sembra copiare un particolare anatomico da un dipinto, antecedente di molti decenni, di Rogier van der Weyden, ma per questo si rimanda all'apposito paragrafo sull'artista.
[447] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19
[448] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19

Fig. 1
La Vergine col Bambino in trono e due devoti
Domenico Panetti
1500 circa
Tempera su tavola, 182 x 141 cm
Museo della Cattedrale, Ferrara

Fig. 2
Sansone che uccide il leone
Albrecht Dürer
1497-98 circa
Xilografia, 382 x 280 mm

Fig. 3
Confronto tra il castello di Dürer e quello inserito da Panetti

Fig. 4
Confronto tra il ramo di Dürer e quello inserito da Panetti

Fig. 5
Compianto sul Cristo morto
Domenico Panetti
1503
Olio su tavola, 195 x 143 cm
Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Berlino

Fig. 6
Il porco mostruoso (La scrofa mostruosa di Landser)
Albrecht Dürer
1496 circa
Bulino, 122 x 128 mm
Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Berlino

Fig. 7
Compianto sul Cristo morto
Domenico Panetti
1500-05 circa
Olio su tavola, 70 x 55 cm
Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Fig. 8
Il Compianto, part.
Albrecht Dürer
1498-99 circa
Xilografia, 390 x 285 mm

Fig. 9
Sant'Andrea Apostolo
Domenico Panetti
1505 circa
Olio su tavola trasportato su tela, 194 x 156 cm
Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Fig. 10
Confronto tra il gruppo di edifici di Panetti e quello inserito da Matteo di Milano, se ne propone l'origine da una primogenita stampa di matrice tedesca

4.4 Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559)

Le due sponde del grande fiume Po si contendono ancora oggi la patria natale di Benvenuto Tisi da Garofalo. L'aggiunta al cognome, con il quale è universalmente noto, suggerisce essere nato presso l'attuale borgo di Garofolo[449], nel Comune di Canaro, all'epoca parte dei territori della Transpadana ferrarese sotto diretto controllo del Ducato estense. Nella critica si assiste però, sostenuta dalle fonti storiche, all'individuazione in Ferrara capitale il luogo di nascita[450], e di riconoscere in Garofalo, o Garofolo, il paese di origine della famiglia Tisi.

Se la tradizione vasariana ha collocato nel 1481 l'anno di nascita, in tempi più recenti, grazie a testimonianze archivistiche, si è ipotizzata un'anticipazione di tale data, proponendo un periodo tra il 1476 e il 1477[451].

Attivo in gioventù a Ferrara, fu messo a bottega dal 1497 presso il pittore Boccaccio Boccaccino[452]. La storiografia tradizionale aveva sempre ignorato questo periodo di apprendistato, riferendosi esclusivamente a quello presso Domenico Panetti, considerato quindi il maestro canonico del Garofalo[453]. In età ancora giovanile dovette comunque aver frequentato, o almeno strettamente conosciuto, la bottega e le opere del Panetti, visto l'importante influsso stilistico che ne deriva. Da porre in considerazione è anche lo stretto legame che unisce il Garofalo al suo tradizionale maestro nell'uso dei repertori di matrice nordica. Opera chiave che attesta una diretta influenza dal Boccaccino, oltre che

---

[449] RICCI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 47

[450] FIORAVANTI BARALDI 1993, p. 9

In CITTADELLA 1864, pp. 569-570 viene riconosciuta in Ferrara la città natale, delle quale la famiglia Tisi godeva di cittadinanza sin dal 1465. Ciò si basa anche sull'importante biografia di Benvenuto Tisi da Garofalo in VASARI 1966-1987 (1568), V, p. 409.

Secondo BARUFFALDI 1844, p. 311 il luogo di nascita potrebbe essere da individuare proprio nel borgo sul Po «[…] fu Benvenuto Tisio cognominato il Garofalo per aver avuta origine da una terra di tal nome dello stato di Ferrara a sinistra del Po, dove fino a' giorni nostri si conta ancora la sua famiglia.»

La lunghissima biografia scritta dal Baruffaldi è ancora oggi fonte primaria per ricostruire la vita del Garofalo.

Nel catalogo della Pinacoteca Nazionale di Ferrara (a partire da FIORAVANTI BARALDI in BENTINI 1992, p. 128) il luogo di nascita è sempre individuato nell'allora capitale del Ducato.

[451] FIORAVANTI BARALDI 1993, p. 9

Si deve allo storico ferrarese Adriano Franceschini il rinvenimento di un documento di pagamento risalente al 1502 (pubblicato in *Da Borso a Cesare d'Este …* 1985, p. 170) dal quale si attesta Benvenuto Tisi essere maggiorenne, in quanto compare in una causa assieme allo zio paterno.

[452] *Da Borso a Cesare d'Este …* 1985, p. 170

È sempre merito di Adriano Franceschini l'aver rinvenuto un documento che confermasse come il padre di Benvenuto Tisi lo avesse posto in bottega da Boccaccio Boccaccino sebbene fosse già "adultum", termine che comunque non presenta la stessa accezione odierna.

[453] VASARI 1966-1987 (1568), V, p. 409 riporta l'apprendistato di Benvenuto Tisi presso la bottega di Domenico Panetti (erroneamente come "Domenico Laneto").

del Panetti, è sicuramente la *Madonna col Bambino* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia, primo dipinto attestato del maestro ferrarese.

Insieme ai più importanti pittori di inizio secolo prese parte alla decorazione ad affresco del rinnovato Oratorio della Concezione di San Francesco, realizzando tra il 1499 e il 1500 il tondo con la *Presentazione di Gesù al Tempio* ora nella Pinacoteca della città estense[454].

Nella lunga biografia del Garofalo scritta dal Vasari si riportano due importanti soggiorni del pittore al principio del Cinquecento, che paiono però stridere con i più recenti studi e le testimonianze archivistiche. Si sarebbe infatti recato nel 1500 a Roma frequentando per circa quindici mesi la bottega del fiorentino Giovanni Baldini, per poi far ritorno al Nord, fermandosi brevemente Mantova e solo successivamente rientrare a Ferrara[455]. Nella città dei Gonzaga pare ritornò nel 1506[456] e qui dovette aver ammirato l'opera maestra di Andrea Mantegna, la *Camera picta*, che tanto lo colpì tale da riferirsi ad essa nell'eseguire a partire da quegli anni la decorazione del soffitto della cosiddetta "Camera del tesoro" all'interno del ferrarese Palazzo Costabili, detto "di Ludovico il Moro"[457].

Non del tutto chiaro ma fondamentale nella ricostruzione della carriera artistica del Garofalo è il contatto, più correttamente, l'amicizia che lo legò al veneto Giorgione. Vasari, a conclusione delle biografia del pittore, riporta che «Fu amico di Giorgione da Castelfranco pittore, di Tiziano da Cador e di Giulio Romano […]»[458]. Garofalo avrebbe avuto modo di conoscere l'artista veneto durante un soggiorno a Venezia attorno al 1508[459] assorbendone l'importanza dell'integrazione tra figure, sfondo naturale e composizione complessiva. L'*Adorazione dei pastori* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo è specchio della conoscenza di Giorgione, con un paesaggio che fa da dominatore sulla scena religiosa[460]. A differenza di ciò che si può riscontrare in

---

[454] GHELFI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 187

[455] VASARI 1966-1987 (1568), V, p. 410

[456] FIORAVANTI BARALDI 1993, p. 11

[457] NEPPI 1959, p. 15

[458] VASARI 1966-1987 (1568), V, p. 414

[459] FIORAVANTI BARALDI 1993, p. 22
Garofalo in quest'anno, secondo fonti documentarie, sarebbe stato assente da Ferrara, confermando quindi un soggiorno veneziano che poté portare ad un rapporto di amicizia con Giorgione, conoscendolo pertanto poco prima della morte, avvenuta nel 1510.
In LONGHI 1975, pp. 105-107 si dedica ampio spazio alla ricezione delle invenzioni giorgionesche in Garofalo, proponendo un soggiorno a Venezia tra il 1505 e il 1508, all'apice della carriera di Giorgione.

[460] Nonostante l'opera si situi nel filone di ricezione giorgionesca sarebbe da datare post 1513, dopo l'esecuzione della *Natività* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, e non tra il 1507 e il 1510, quindi prima del soggiorno romano (DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 150)

Dosso Dossi, attivo contemporaneamente a Garofalo, in quest'ultimo non si ritrova quella minuziosa attenzione all'ambiente naturale, creando atmosfere uniche e particolari dove i boschi e i paesaggi ricoprano un ruolo autonomo[461].

È solo durante la fase giovanile dell'artista, quando ricevette all'interno di Ferrara numerose commissioni religiosi private e pubbliche, che si ritrovano numerosi esempi di derivazioni di composizioni paesaggistiche provenienti soprattutto dalle opere dell'ultimo decennio del XV secolo di Albrecht Dürer. Garofalo recepì gli sfondi urbani e paesaggistici, inserendoli poi all'interno delle proprie composizioni. Si assiste a questo fenomeno esclusivamente durante la produzione artistica iniziale, scomparendo poi con la maturità, soprattutto dopo il secondo e fondamentale viaggio a Roma, dove fece la conoscenza di Raffaello. Nonostante ciò si può comunque affermare che in seguito il gusto per l'ambientazione nordica non venga del tutto dimenticato o perso, in quanto per tutta la sua intera produzione si riscontrano esempi di soggetti che appaiono provenire da un ambiente nordico-tedesco, seppur non si assista più a copie dirette tipiche invece della gioventù.

L'anno 1512[462] segna infatti uno spartiacque nella produzione pittorica di Benvenuto Tisi. Se prima di tale data l'artista era ancora legato profondamente all'ambiente ferrarese e ai suoi maestri[463], con il soggiorno romano di quell'anno si assiste ad un grande cambiamento con l'utilizzo di un nuovo linguaggio classicista. Tornato in patria Garofalo ricevette importanti commissioni, con pale d'altare destinate alle più importanti chiese cittadine, e gli furono richiesti alcuni dipinti a soggetto mitologico atti probabilmente ad adornare gli appartamenti del Duca. È questo il caso di *Minerva e Nettuno* della Gemädgalerie di Dresda, dove le sensazioni raffaellesche iniziano a comparire con sempre maggior evidenza[464].

Il soggiorno romano e la compenetrante permanenza ferrarese e veneto-giorgionesca trovano uno dei massimi raggiungimenti nella *Pala Suxena* della Pinacoteca Nazionale. L'opera datata 1514 è un debito figurativo nei confronti della *Madonna di Foligno* di Raffaello ed è presente nel catalogo di Garofalo sin dalla biografia del Vasari[465]. La produzione artistica del pittore, conosciuto in patria con l'appellativo di "Raffaello

[461] MEIJER in BENTINI 2004, p. 153
[462] In SAMBO 1983 (a), p. 27 si è cercata di anticipare la data del soggiorno romano di svolta tra il 1509 e il 1511.
[463] Si sommano a queste inoltre le conoscenze dirette delle opere degli artisti di area veneta, come si è detto in precedenze, soprattutto di Giorgione.
[464] PATTANARO 2004, p. 135
[465] VASARI 1966-1987 (1568), V, p. 411

ferrarese" continuò proficuamente all'interno della città estense e nei territori circostanti per molti decenni, sino al 6 settembre 1559, giorno della morte, venendo poi sepolto presso la chiesa di Santa Maria in Vado[466].

Se in età moderna diverse sono state le lodi al Garofalo non sono certo parole di unanime apprezzamento quelle rivolte invece dalla grande critica del Novecento all'artista ferrarese. Venturi[467] lo giudicò «un piccolo maestro di quella Ferrara che aveva dato alla pittura italiana Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti» e Longhi non fu da meno, dopo aver passato in rassegna i dipinti nei quali si possono riscontrare supposte reminiscenze derivate dalla "scuola" di Tura ritenne che nelle sue opere non vi sia «niente altro che curiosità, bella condotta, bella scrittura; […]. Ritornare dal Garofalo al fragrante Ortolano, o persino alla pazzia coerente del Mazzolino, è sempre un ristoro»[468].

Una piena riabilitazione sul piano formale, compositivo e stilistico del pittore iniziò a partire dalla seconda metà dello scorso secolo, continuando sino al XXI secolo.

1. *Madonna col Bambino*

1499-1500 circa

Olio su tavola trasportato su tela, 51 × 41 cm

Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia

Opera giovanile, prima tavola (in epoca moderna trasporta su tela) ricondotta al Garofalo dopo diverse contrastanti attribuzioni[469] (fig. 1). Fu eseguita tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, risentendo largamente delle influenze degli "antichi maestri" Domenico Panetti e Boccaccio Boccaccino[470].

Osservando attentamente lo sfondo che si apre alla sinistra del dipinto si scorge un borgo, composto da un piccolo gruppo di abitazioni dai tetti fortemente a spiovente, derivante dallo stesso complesso presente nel bulino del *Figliol prodigo* (B. 28) di

[466] Si è ritenuto in questa occasione fornire una biografia della vita di Benvenuto Tisi da Garofalo quanto più compiuta per la fase giovanile e l'inizio della maturità, dove viene a formarsi il carattere artistico del pittore. Solo infatti antecedentemente al soggiorno romano sono presenti nelle opere del pittore chiare influenze düreriane, oggetto del presente elaborato. Per una conoscenza della produzione artistica di Garofalo e dei suoi rapporti con l'ambiente ferrarese ed emiliano dal secondo decennio del Cinquecento alla morte si rimanda alla più che vasta bibliografia presente ed anche qui inserita.

[467] VENTURI 1929, p. 319

[468] LONGHI 1975, p. 108

[469] Sulla storia dell'attribuzione dell'opera vedasi almeno il contributo ad oggi più aggiornato di DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 143

[470] FIORAVANTI BARALDI 1993, p. 68; SAMBO 1983 (a), p. 20; DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 143

Dürer eseguito tra il 1496 e il 1498, qui rappresentato nello stesso verso (fig. 2). La citazione dalla stampa nordica è largamente conosciuta dalla critica e registrata sin dal secolo scorso[471].

È questo pertanto il primo caso in cui si osserva una derivazione düreriana in un'opera di Garofalo, a cui ne faranno seguito molte altre.

2. *Madonna col Bambino e i santi Nicola da Tolentino e Caterina da Siena*

1499-1500 circa

Olio su tavola, 46,3 × 34,8 cm

National Gallery, Londra

Il dipinto appartiene anch'esso alla fase giovanile, con una datazione da collocare a scavalco tra XV e XVI secolo[472] (fig. 3).

La scimmia ai piedi del trono della Vergine è una chiara copia di quella della *Madonna della scimmia* (B. 42) di Dürer, incisione del 1498[473] (fig. 4). È nuovamente Mészáros che nel secolo scorso registra l'inserimento del particolare all'interno del dipinto del Garofalo[474].

Non è questa l'unica derivazione presente nel dipinto da opere del maestro di Norimberga. Chi scrive mette in evidenza la presenza del mastio principale dotato di alta guglia e torrette laterali – presente in corrispondenza di san Nicola – come copia esatta di quello presente nella xilografia di Dürer *Sansone che uccide il leone* (B. 2) già utilizzata, secondo Lucco[475], dal Panetti per uno dei suoi dipinti[476] (fig. 5).

Si può quindi ipotizzare che Garofalo possa aver studiato l'incisione düreriana proprio presso la bottega del suo maestro, collocandosi pertanto con questa opera in una fase artistica ancora vicina allo stile di Domenico Panetti, dal quale come rilevabile in questa e nelle prime opere della giovinezza si configura suo profondo debitore.

---

[471] MÉSZÁROS 1983, p. 238 fu il primo a registrarla e segnalarla.
[472] FIORAVANTI BARALDI 1993, p. 66
[473] FARA 2007, p. 85
[474] MÉSZÁROS 1983, p. 204
[475] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 19
[476] Vedasi il paragrafo apposito su Domenico Panetti per l'influenza della xilografia nella pala della *Madonna col Bambino e due donatori* del Museo della Cattedrale di Ferrara.

3. Madonna col Bambino

1499-1500 circa

Olio su tavola, 45 × 27,5 cm

Art Institute, Chicago (già in Collezione Ryerson)

Dipinto giovanile, da inserire nel nucleo delle prime opere e da collocare come la precedente sul finire del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento[477] (fig. 6).

L'impostazione con la Vergine che regge il Bambino sbilanciato verso il cardellino riprende nuovamente a sua volta quella del gruppo religioso nella *Madonna della scimmia* (B. 42) di Dürer, incisione del 1498[478] (fig. 4). Si assiste quindi non ad una trascrizione di un particolare paesaggistico, ma ad una più importante copia compositiva dei soggetti principali, caso unico nei dipinti del Garofalo verso il maestro nordico.

Secondo Lucco[479] il paesaggio turrito che si scorge nella sinistra del dipinto deriverebbe, seppur "con un minimo grado di rielaborazione"[480] da quello osservabile nello sfondo dell'incisione düreriana de *Il Compianto* (B. 13), opera trattata in precedenza analizzando Domenico Panetti.

Nonostante la considerazione di un'autonoma rielaborazione da parte del Garofalo appare difficile sostenere una simile derivazione dall'incisione, troppe infatti sono le differenze che intercorrono tra gli edifici rappresentati. La guglia dalla spiccata altezza è presente anche nel dipinto di Garofalo ma non può essere certo questo l'unico motivo per determinare la provenienza dall'opera di Dürer.

4. Annunciazione

1505-10 circa

Olio su tavola, 220 × 170 cm

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

L'opera, la cui attribuzione in passato è stata ampiamente dibattuta dalla critica (fig. 7), è ora assegnata in via definitiva a Garofalo collocandola tra il 1505 e il 1510, in stretta

[477] FIORAVANTI BARALDI 1993, p. 70
Non mancano tuttavia precedenti proposte che posticipano di alcuni anni quest'opera e la *Madonna con il Bambino* di Copenaghen, come in NEPPI 1959, p. 11 e MAZZARIOL 1960, p. 11.
[478] FARA 2007, p. 86
[479] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 20
[480] LUCCO in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 20

relazione all'esecuzione degli affreschi della *Sala del Tesoro* presso Palazzo Costabili detto "di Ludovico il Moro" a Ferrara[481].

È opportuno focalizzarsi sulla presenza del gruppo di edifici urbani così importante che occupa molto dello sfondo a sinistra. Al momento non è univoca la provenienza di questa rappresentazione, dal sapore profondamente tedesco, ma si ritiene possibile proporre un possibile modello.

L'edificio che funge da porta civica ricorda infatti nella sua struttura quello presente nel magnifico bulino di Dürer conosciuto come *L'Ercole* (B. 73) e databile intorno al 1498[482] (fig. 8). Garofalo pertanto avrebbe potuto reinterpretare l'alto caseggiato vicino alle fronde degli alberi e, con l'aggiunta di un grande alto portale, inserirlo nel proprio dipinto (fig. 9). Considerando il periodo di esecuzione dell'*Annunciazione* non è indubbio che il Garofalo abbia attinto nuovamente a fondi düreriane per creare le proprie composizioni.

5. San Cristoforo

1518-20 circa

Olio su tavola, 33 × 37 cm

Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz – Vienna

Il dipinto del Liechtenstein appartiene alla fase matura dell'artista, databile in base alla trattazione stilistica tra il 1518 e il 1520[483] (fig. 10).

È Michele Danieli in occasione della mostra del Garofalo a Ferrara del 2008 ad evidenziare un sorprendente ricorso ad una stampa düreriana per quest'opera non più giovanile[484]. La città murata che si scorge nello sfondo sarebbe quindi una derivazione da quella de *Il Mostro marino* (B. 71) di Dürer, incisione realizzata attorno al 1498[485] (fig. 11). Sebbene la città venga definita una copia precisa di quella del maestro tedesco si ravvisa piuttosto, a differenza di ciò riscontrato nei primi dipinti del Garofalo, una ripresa generale della composizione urbana, partendo dall'edificio con la grande

[481] Vedasi almeno i contributi in FIORAVANTI BARALDI 1993, pp. 78-79; SAMBO 1983 (a), pp. 23-24; DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 145.
Si deve a RAGGHIANTI 1965, pp. 60-61 la corretta attribuzione al Garofalo, collocando cronologicamente l'opera insieme alla *Vergine in trono e i Santi Maurelio e Rosalia* della Galleria degli Uffizi.

[482] FARA 2007, p. 125

[483] DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 156

[484] DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 156
L'incisione di Dürer era largamente conosciuta nella Ferrara dell'epoca, ne è testimone la copia dello sfondo in una miniatura di Matteo da Milano all'interno del *Breviario di Ercole I d'Este* (FARA 2007, p. 121)

[485] FARA 2007, p. 119

copertura a spioventi sino alla porta urbana. Garofalo arricchisce e modifica la città del *Mostro marino* con nuovi edifici, tra cui l'imponente torre cilindrica che più volte ritorna in altre opere.

Il piccolo dipinto, sicuramente concepito a fini devozionali, diviene molto interessante nella ricerca di un possibile modello stilistico per la figura del santo. Se la critica precedente ha posto l'accento sull'influenza del san Cristoforo che appare come figura in secondo piano in due opere del pittore ferrarese Ortolano[486], l'autore della scheda in catalogo, anche sulla base della derivazione düreriana dello sfondo, avanza l'ipotesi che la figura del santo possa essere stata così raffigurata conoscendo le due xilografie del maestro tedesco *San Cristoforo* (B. 103, B. 104), la prima del 1503-04[487] e la seconda del 1511[488] [489] (figg. 12, 13).

Ritengo sia inoltre importante proporre un possibile collegamento con il *San Cristoforo* (H. 58) di Nicoletto da Modena (fig. 14). Già Hind ipotizzava, anche se con una certa incertezza, che l'impianto della figura con il suo panneggio dovesse in parte derivare da Dürer[490]. Sarebbe in questo caso quindi interessante notare come Garofalo possa essere giunto all'elaborazione delle due figure religiose guardando sia a Dürer che al bulino di Nicoletto da Modena – qui soprattutto per il Bambino reggente il globo crocigero – incisore e pittore il cui ruolo all'interno della vita artistica ferrarese non è mai stato opportunamente considerato.

Ad eccezione del caso sopradescritto del *San Cristoforo,* a partire dal 1505 circa Garofalo abbandonò la copia diretta di modelli e paesaggi nordici nei suoi dipinti. Certo le influenze nordiche düreriane mai lo lasciarono, infatti in tutta la sua produzione pittorica sino alla morte compaiono continuamente vedute di città e villaggi dal gusto nordico, articolate in edifici che rievocano quelli contenuti nelle incisioni di Dürer, senza però riprodurli con fedeltà.

In molti dipinti però il peso delle composizioni architettoniche è forte, indicando quindi quanto Garofalo ritenesse importanti queste tipologie di raffigurazioni, come nella

[486] Trattasi del *Compianto su Cristo morto con un devoto* della Galleria Borghese e del *Compianto su Cristo morto con un santo carmelitano* del Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.
[487] FARA 2007, p. 337
[488] FARA 2007, p. 334
[489] DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 156
[490] HIND 1938-1948, V, pp. 126-127; FARA 2007, p. 337

Madonna adorante il Bambino e angeli coi simboli della Passione del Musée des Beaux-Arts di Chartres[491].

In determinate opere della maturità, riconosciute tra i suoi lavori più riusciti si osservano architetture che per composizione, articolazione e stile sembrano derivare da modelli nordici piuttosto che essere considerate libere creazioni. È questo il caso del castello inserito nel paesaggio della *Resurrezione di Lazzaro* conservata alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara (fig. 15), tavola la cui datazione è oramai confermata per il 1532[492] e lodata dal Vasari nell'edizione Giuntina de *Le Vite*[493]. Per le sue specifiche e inconsuete caratteristiche il particolare urbano, più che una elaborazione autonoma, sembra provenire da un chiaro ambiente nordico, trovando delle attinenze generali con il castello sul lago presente nella xilografia di *San Giovanni di fronte a Dio e agli Antenati* (B. 63) opera di Dürer e parte del ciclo dell'*Apocalisse* (B. 60-75) (fig. 16). Chiaramente non è possibile trovarvi qui una copia, ma il particolare può essere inteso come una reminiscenza düreriana, riprendendo la struttura con portale d'ingresso antecedente all'alta torre cilindrica. Il fortilizio presente nell'incisione ebbe comunque una grande fortuna artistica, venendo ripreso più volte all'interno di dipinti e stampe, inserito anche in un brano dell'affresco di Amico Aspertini con il *Martirio dei Santi Valeriano e Tiburzio* dell'Oratorio di Santa Cecilia a Bologna[494].

[491] DANIELI in KUSTODIEVA – LUCCO 2008, p. 156
[492] FIORAVANTI BARALDI in BENTINI 1992, p. 141
[493] VASARI 1881 (1568), pp. 463-464 «[…] piena di varie e buone figure, colorita vagamente, e con attitudini pronte e vivaci, che molto gli furono comendate […]»
[494] FARA 2007, p. 261

Fig. 1
Madonna col Bambino
Benvenuto Tisi da Garofalo
1499-1500 circa
Olio su tavola trasportato su tela, 51 x 41 cm
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia

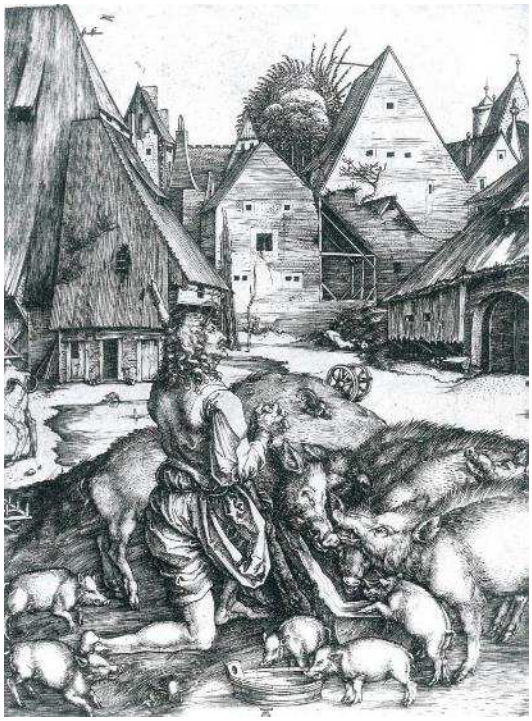

Fig. 2
Figliol prodigo
Albrecht Dürer
1496-98 circa
Bulino, 191 x 246 mm

Fig. 3
Madonna col Bambino e i santi Nicola da Tolentino e Caterina da Siena
Benvenuto Tisi da Garofalo
1499-1500 circa
Olio su tavola, 46,3 x 34,8 cm
National Gallery, Londra

Fig. 4
Madonna della scimmia
Albrecht Dürer
1498
Bulino, 186 x 120 mm

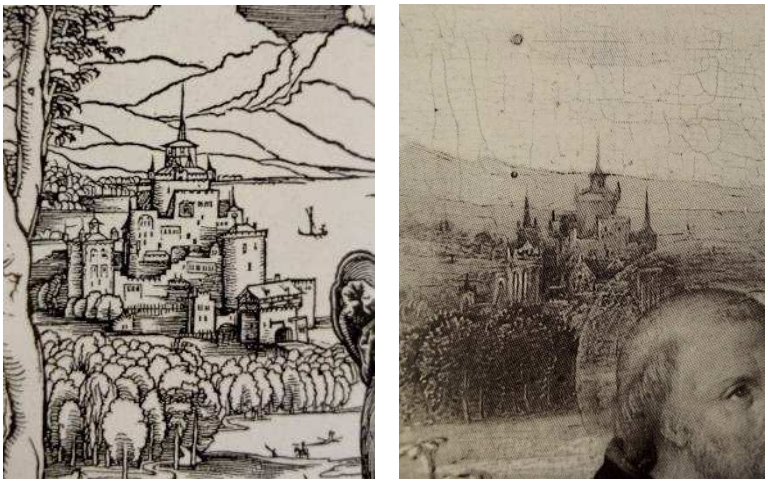

Fig. 5
Confronto tra il mastio di Dürer e quello inserito dal Garofalo

Fig. 6
Madonna col Bambino
Benvenuto Tisi da Garofalo
1499-1500 circa
Olio su tavola, 45 x 27,5 cm
Art Institute, Chicago (già in Collezione Ryerson)

Fig. 7
Annunciazione
Benvenuto Tisi da Garofalo
1505-10 circa
Olio su tavola, 220 x 170 cm
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Fig. 8
L'Ercole
Albrecht Dürer
1498 circa
Bulino, 323 x 223 mm

Fig. 9
Confronto tra l'alto caseggiato/torre di Dürer e la porta urbana inserita dal Garofalo

Fig. 10
San Cristoforo
Benvenuto Tisi da Garofalo
1518-20 circa
Olio su tavola, 33 x 37 cm
Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz - Vienna

Fig. 11
Il Mostro marino
Albrecht Dürer
1498 circa
Bulino, 250 x 187 mm

Fig. 12
San Cristoforo
Albrecht Dürer
1503-04
Xilografia, 210 x 140 mm

Fig. 13
San Cristoforo
Albrecht Dürer
1511
Xilografia, 211 x 209 mm

Fig. 14
San Cristoforo
Nicoletto da Modena
1506-12 circa
Xilografia, 147 x 104 mm

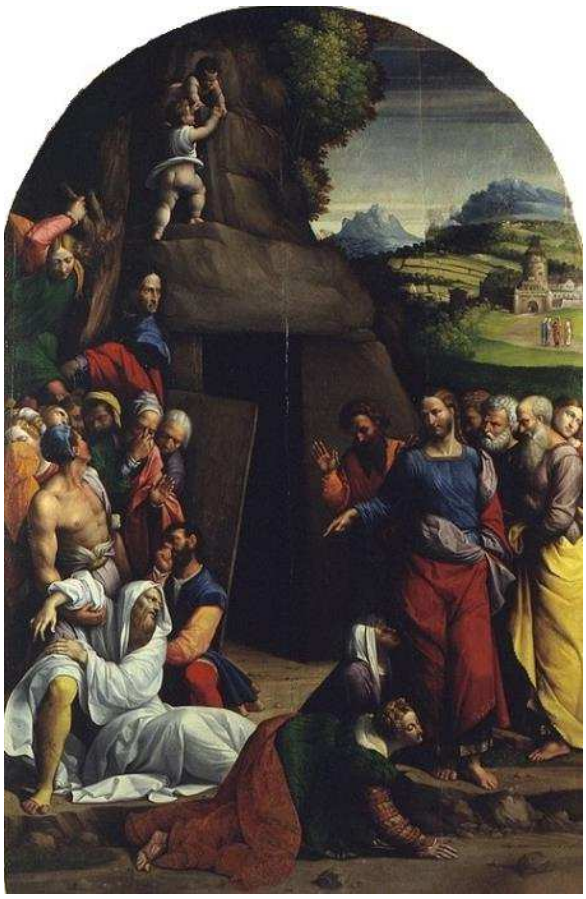

Fig. 15
Resurrezione di Lazzaro
Benvenuto Tisi da Garofalo
1532 circa
Olio su tavola, 260 x 170 cm
Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Fig. 16
San Giovanni di fronte a Dio e agli Antenati
Albrecht Dürer
1496 circa
Xilografia, 394 x 279 mm

4.5 Ludovico Mazzolino (1480 circa-1528)

Del luogo e della data di nascita esatti di Ludovico Mazzolino[495] non si hanno certezze, sebbene possa essere riconosciuta in Ferrara, o comunque nel suo stretto territorio circostante, la patria natale del pittore[496]. L'anno è stato collocato intorno al 1480, deducendolo dalla produzione artistica e dall'anno di morte, posto, in base a testimonianze documentarie, tra il 1528 e il 1530[497].

Mazzolino fu uno dei pittori più fecondi del Cinquecento ferrarese, elaborando uno stile autonomo che, seppure legato alla maniera ferrarese, arrivò ad esprimersi nella piena maturità in opere sensazionali, "in una nuova, ludica, follia, tutta stilistica, grafica, formale; nuovamente preziosa ed esaltata di sostanza"[498].

Le fonti storiche riportano come suo unico maestro Lorenzo Costa, presso il quali da giovane sarebbe stato messo a lavorare all'interno della bottega. Secondo Baruffaldi, e ancora prima Vasari[499], dopo aver lasciato la casa del padre Giovanni si sarebbe recato a Bologna "nella scuola del Costa suo paesano"[500]. Una formazione precedente sarebbe però stata compiuta presso Ercole de' Roberti, senza essere in contrasto con il periodo di apprendistato a Bologna, che dovette iniziare a partire dalla morte del grande maestro ferrarese avvenuta nel 1496[501]. Una puntuale conoscenza delle opere di Ercole è riscontrabile nell'intera produzione del pittore, con ricorrenti prelievi di figure ed elementi.

La prima commissione importante ricevuta da Ludovico Mazzolino fu la decorazione ad affresco della chiesa di Santa Maria degli Angeli, pantheon di Casa d'Este e collocata

---

[495] Secondo CITTADELLA 1864, pp. 596-597 Mazzolino è il vero cognome del pittore e non un diminutivo, ad esempio, da "Mazzuoli", in quanto all'epoca molto diffuso nella città estense e inserito più volte negli atti ufficiali.

[496] ZAMBONI 1968, p. 31
Nella *Disputa nel Tempio* ora a Berlino nei Staatliche Museen – Gemäldegalerie il pittore data l'opera e di seguito si firma «LVDOVICUS MAZOLINVS FERRARIENSIS».

[497] GRASSO 2009, p. 681
Come si riscontra in CITTADELLA 1868, p. 54 il pittore nel 1528 fece testamento, chiedendo di essere sepolto nel cimitero ferrarese di San Gregorio, mentre nel 1530, attestato dall'atto notarile della dote della figlia Claudia, dovette essere già morto.

[498] LONGHI 1975, p. 93

[499] All'interno della *Vita di Lorenzo Costa ferrarese* in VASARI 1966-1987 (1568), III, p. 417 Ludovico Mazzolino (erroneamente riportato come "Lodovico Malino") viene indicato come discepolo del pittore e posta sua opera più riuscita la *Disputa nel Tempio* di Berlino.

[500] BARUFFALDI 1844, p. 127

[501] ZAMBONI 1968, p. 9

sulla nuova direttrice dell'Addizione Erculea. Il pittore ricevette un sicuro pagamento per le opere realizzate nel 1504[502], oggi perdute così come l'intero complesso religioso.
A partire dal successivo anno collaborò con altri artisti dell'epoca, come si è già visto in precedenza, alla decorazione dei camerini di Lucrezia Borgia presso il Castello Estense.
La produzione pittorica certa del Mazzolino iniziò solamente nel 1509 con il trittico di Berlino *Madonna e i santi Antonio Abate e Maddalena* mirabile opera dove sono fuse conoscenze della pittura ferrarese e bolognese da Boccaccio Boccaccino a Lorenzo Costa sino a citazioni düreriane[503]. Intorno a quest'opera, successivamente, sino all'importante contributo di Zamboni del 1978[504], è stato riunito un piccolo gruppo di opere religiose che per ragioni stilistiche sono da considerare coeve e accomunate dalla stessa matrice ferrarese-bolognese. Tra queste appunto la *Presentazione di Gesù al Tempio* restituita al catalogo del pittore.
Un cospicuo numero di dipinti di Mazzolino sono immediatamente contraddistinguibili per l'importante apparato scenografico contenuto, articolato in fantasiose architetture di reminiscenza classica, ospitanti fregi che paiono provenire da veri sarcofagi e monumenti romani. Nell'intimità della Sacra Famiglia o delle Adorazioni le grandi architetture vengono spesso volutamente sostituite da semplici capanne e strutture, più confacenti all'iconografia utilizzata.
Negli anni successivi, rimasto sempre a Ferrara, realizzò una serie di dipinti che lo porteranno in seguito ad affermarsi sempre più nel panorama artistico cittadino, con importanti commissioni religiose, private e pubbliche. Risale al 1520 un documento che attesta il pagamento in favore del Mazzolino per due dipinti eseguiti su richiesta di Sigismondo d'Este, membro della casa ducale, un *Presepio* e una *Disputa nel Tempio*[505]. Anche il cardinale Ippolito II d'Este possedeva dipinti dell'artista; si ritrovano nel 1525, quindi con il pittore ancora attivo, tre quadri a lui attribuiti ovvero una *Circoncisione,* una *Madonna* e gli *Apostoli nel mare di Genezaret*[506].

---

[502] VENTURI 1890, p. 447
[503] Vedasi di seguito nell'analisi della *Sacra Famiglia con i santi Giovannino ed Elisabetta*
[504] ZAMBONI 1978, pp. 53-54
[505] VENTURI 1890, p. 450
La *Disputa nel Tempio* commissionata da Sigismondo d'Este sarebbe da individuare in quella conservata oggi presso la Galleria Doria Pamphilj di Roma, primo esemplare di questo tema così caro al pittore da ripetersi in un'innumerevoli opere.
[506] VENTURI 1914, p. 742; ZAMBONI 1968, p. 33
Non è chiaro se questi dipinti furono commissionati dal cardinale Ippolito d'Este o se invece furono acquisiti quando il pittore era ormai ampiamente conosciuto e apprezzato in ambito ferrarese.

Ludovico Mazzolino raggiunse l'apice creativo al principio del secondo decennio del Cinquecento, quando dipinse la *Strage degli innocenti* ora alla Galleria Doria Pamphilj di Roma e il *Passaggio del Mar Rosso* della National Gallery of Ireland[507].

Tradizione e innovazione stilistica sono portate ad alti livelli, elaborando e costruendo in entrambe le opere grandiose composizioni. Nella *Strage* è un tripudio di figure dalle accese vesti colorate che aumentano la drammaticità del momento colto, sovrastate dal calmo brano del riposo durante la fuga in Egitto della Sacra Famiglia, con l'apparizione a san Giuseppe dell'Angelo.

Nel *Passaggio del Mar Rosso*, quadro affollato dalla miriade di personaggi egizi ed ebrei che lo popolano sino alla saturazione, la potenza coloristica e il movimento dinamico dell'esercito in preda ad una morte certa raggiungono grandissimi risultati, ponendo l'opera tra le più riuscite dell'artista[508]. Mazzolino concepì sapientemente una labile, quasi nulla, separazione tra le acque del Mar Rosso e il cielo irreale con le sue nubi, apertosi su Dio.

La più importante commissione che Ludovico Mazzolino ricevette durante la sua carriera artistica fu però l'ancona richiesta da Francesco Caprara per la cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco a Bologna. Si tratta quindi dell'unico dipinto certo eseguito per un luogo al di fuori dei confini del Ducato di Ferrara. La *Disputa di Gesù nel Tempio*, tema inconsueto per una grande pala d'altare, ma tra i più rappresentati dal pittore, ricevette unanimi apprezzamenti.

Come largamente testimoniato dalle proprie opere, Ludovico Mazzolino si dimostrò essere un grande conoscitore delle incisioni di Martin Schongauer ed Albrecht Dürer, ricorrendo a modelli nordici in molte sue composizioni pittoriche. Tra tutti i pittori ferraresi attivi dall'inizio Cinquecento fu sicuramente il più prolifico nella ricezione di stampe d'Oltralpe. A differenza infatti di Benvenuto Tisi da Garofalo si osserva in Mazzolino una permanenza della copia di elementi da incisioni durante l'intera produzione artistica. Assistiamo continuamente ad una ripresa di composizioni singole o di gruppi di personaggi; all'artista infatti non sono gli sfondi ad interessare come era stato per il Garofalo, ma sono gli stessi personaggi, che seppur resi nella maniera ferrarese, appartengono al repertorio dell'incisione nordica. Nella *Disputa di Gesù nel*

[507] La *Strage degli innocenti*, datata 1520 è di un anno antecedente all'altro dipinto (ZAMBONI 1968, p. 54)
[508] In GRASSO 2009, p. 683 si sottolinea l'ottimo esito del dipinto, avvicinandolo alla produzione pittorica degli artistici nordici quali Luca di Leida.

Tempio di Berlino i tratti grotteschi delle figure dei dottori richiamano inequivocabilmente le stesse figure presenti in disegni, stampe e dipinti d'Oltralpe.

1. *Sacra Famiglia con i santi Giovannino ed Elisabetta*

1511

Olio su tavola trasportato su tela, 31,8 × 27,2 cm

Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia

L'opera, più tipicamente conosciuta con il nome di *Sacra Famiglia* Bargellesi dal nome del precedente collezionista milanese[509], fu firmata e datata LODOVICO MAZOLII MCCCCCXI, inserendosi nel corpus dei primi dipinti dell'artista ferrarese (fig. 1).

A partire da Zamboni[510] si è ravvisata una derivazione dalla *Madonna della scimmia* (B. 42), incisione di Dürer del 1498 (fig. 3), per quanto concerne la composizione della Vergine, sebbene guardi nell'opposta direzione, con il Bambino, la costruzione paesistica ed il particolare della scimmia al seguito del san Giovannino.

Indubbia pertanto è l'apprendimento dell'incisione di Dürer, forse conosciuta anche tramite la copia in controparte (fig. 4) di Giovanni Antonio da Brescia, già Zoan Andrea[511].

Non è nemmeno questa l'unica opera del Mazzolino nella quale si ravvisano profonde citazioni dell'incisione della *Madonna della scimmia.* Nel cosiddetto *Trittico di Berlino* (fig. 2), dipinto antecedente del 1509 conservato presso la Gemäldegalerie, il Gesù Bambino seduto sul ginocchio della Vergine è inequivocabilmente derivato da quello düreriano ancor più di quello presente nella *Sacra Famiglia* "Bargellesi", ma qui rappresentato in controparte rispetto all'originale[512]. Anche nella *Sacra Famiglia con la scimmia* del Louvre[513] si riscontrano delle generali attinenze con il bulino di Dürer. Il gruppo della Vergine e del Bambino sono rappresentanti nelle stesse pose, in controparte, con il piccolo Gesù che anziché essere sbilanciato per giocare con l'uccellino, è qui colto mentre si protrae per accarezzare una scimmia.

Infine si segnala come la scimmia di Dürer fu inserita in un dipinto dallo stesso soggetto di quello che si sta qui descrivendo, conservato presso la Collezione Bruschi di Firenze.

[509] *Dipinti. La Spezia …* 1997, pp. 247-248
[510] ZAMBONI 1978, p. 62; FAIETTI 1995, p. 25; FARA 2007, p. 86
[511] FARA 2007, p. 86
[512] ZAMBONI 1978, p. 62
[513] BALLARIN 1994-1995, p. 242

Qui l'animale non è più raffigurato dietro san Giovannino, ma stretto tra le sue braccia, con la Vergine che osserva amorevolmente la scena.
Questa notevole produzione di dipinti con soggetti e composizioni che rimandano continuamente alla *Madonna della scimmia* testimoniano l'importanza del ruolo del bulino e in generale delle stampe nordiche nel processo di elaborazione creativa in Ludovico Mazzolino.

2. *Adorazione dei Magi con i santi Bernardo e Alberico nel paesaggio*

1512

Olio su tavola, 54 × 59,5 cm

Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo (Parma)

La tavola in oggetto (fig. 5), eseguita nel 1512 come testimoniato dalla data che si legge sulla capanna a destra, è un esempio di conoscenza di un'incisione e ripresa della composizione generale di un gruppo per realizzarne uno ex-novo che risulta però esserne, ad un'attenta osservazione, debitore. Si tratta in questo caso della xilografia *L'Adorazione dei Magi* (B. 87), intagliata intorno al 1503 (fig. 6), ed inserita successivamente nel ciclo de *La Vita della Vergine* (B. 76-95). Come correttamente riportato da Zamboni[514] l'impostazione diagonale che parte da san Giuseppe e prosegue con la Vergine e il Bambino sino ad arrivare al primo Re Magio è una chiara ripresa da quella omonima nella xilografia, seppur resa dal pittore ferrarese in una squisita maniera emiliana. Anche il secondo Magio del dipinto, stante con il dono a Gesù, è un debito verso l'incisione, nonostante sia qui raffigurato rivolto al gruppo religioso.
Faietti[515] ha fatto notare un possibile modello di derivazione per la scimmietta che si vede in primo piano a destra, vicino al bambino con gufo. L'animale ricorderebbe quelli dell'incisore Israhel van Meckenem, in particolare quello in basso a sinistra raffigurato nelle *Quattro scimmie con i cuccioli* (B. 191)[516] (fig. 7). Se davvero Mazzolino riprese il soggetto dal bulino dell'artista tedesco è possibile allora ipotizzare che fu veicolato anche da Nicoletto da Modena, che più volte copiò van Meckenem in quegli anni e nei precedenti. Di nuovo quindi si presenta l'incognita sul ruolo dell'artista e incisore modenese nel diffondere a Ferrara, dove sicuramente vi abita come ne è testimone la

[514] ZAMBONI 1978, p. 62
[515] FAIETTI 1995, p. 25
[516] *Pinacoteca Nazionale di Bologna …* 1993, p. 134

firma presso la *Domus Aurea* a Roma[517], le invenzioni nordiche in un tempo precoce rispetto ad altre aree del Nord e Centro Italia.

Dal ciclo xilografico de *La Vita della Vergine* proviene anche un altro soggetto copiato e inserito da Mazzolino nel dipinto della *Lavanda dei piedi* del Philadelphia Museum of Art. Una delle figure nello sfondo, quella dell'oste a sinistra, deriva, sebbene con una lieve modifica nella posa del braccio, da quella presente nel foglio *L'Incontro alla Porta Aurea* (B. 79) tra Gioacchino ed Anna, incisione datata 1504[518].

3. Compianto su Cristo morto

1512

Olio su tavola (tagliata ai bordi), 53 × 39,5 cm

Galleria Doria Pamphilj, Roma

Dipinto nel 1512 (fig. 8), desumibile dalla firma e dalla data autografe[519], rientra all'interno del gruppo delle opere di inizio secondo decennio del Cinquecento dove sono riscontrabili importanti derivazione düreriane.

Se già si possono ritrovare delle generali asprezze di stampo nordiche nelle fisionomie dei personaggi religiosi[520], ancor più importante è la conferma della provenienza della figura della Vergine da un foglio di Dürer. La Madonna, accasciata a terra e sorretta da santa Maria Maddalena, proviene indubbiamente dal foglio *Il seppellimento* (B. 12) datato 1496-1497 ma inserito nel 1511 all'interno del ciclo *La Grande Passione* (B. 4-15)[521] (fig. 9). Nonostante le piccole variazioni operate dal Mazzolino la figura rimane la stessa, qui trasposta all'interno del Compianto, non più nel Seppellimento del figlio[522]. È stato inoltro ricondotto alla mano del pittore ferrarese un disegno (fig. 10), conservato al Szépmüvészeti Múzeum di Budapest, che rappresenta la Vergine giacente svenuta, da intendersi come studio preparatorio per la stessa figura presente nel dipinto[523]. Tra l'esecuzione del disegno e quella del dipinto si è però interposta la xilografia di Dürer che ha determinato in Mazzolino la decisione di affidarsi all'incisione per rendere maggiormente lo sconforto della Vergine. Allo stesso tempo

[517] NICHOLETO DA MODENA / FERRARA1507
[518] ZAMBONI 1978, p. 62; FAIETTI 1995, p. 25; FARA 2007, p. 290
[519] […] OVICVS / […] ZOLINVS / ·P· / […] CCCCXII
[520] DE MARCHI 2016, p. 266
[521] FARA 2007, p. 197
[522] ZAMBONI 1978, pp. 57-58
[523] ZAMBONI 1978, p. 56

però ha seguito il suo precedente disegno nel delineamento del panneggio e delle gambe stese.

Si è quindi propensi a ritenere che il pittore debba aver conosciuto l'intero ciclo della Passione al momento della sua pubblicazione nel 1511 e che rimasto colpito dall'intensa figura della Madonna ne abbia sapientemente e immediatamente attinto per il suo dipinto, copiandola difatti nello stesso verso dell'originale.

4. Cristo mostrato al popolo

1520 circa

Olio su tavola, 53 × 43 cm

Musée Condé, Chantilly

Come il suo omonimo, per soggetto e formato, della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, è opera della piena maturità, eseguita attorno al 1520[524] (fig. 11).

Faietti, nell'analisi delle derivazioni düreriani presenti nella produzione pittorica del Mazzolino, ha incluso il dipinto per le diverse citazioni che possono essere colte rispetto all'*Ecce Homo* (B. 9) del ciclo *La Grande Passione* [525] (fig. 12). Primo fra tutti il Cristo presentato alla folla, sebbene non presenti le mani piegate giunte, è raffigurato con la stessa posa ricurva e stante sulle gambe incrociate. Ritornerebbe inoltre nel dipinto, in angolo a destra, l'uomo grasso al centro della xilografia. Anche i turbanti all'orientale e la moltitudine di gesti presenti nell'opera sarebbero debitori verso Dürer. Come si è visto Ludovico Mazzolino conosceva l'intero ciclo ed è quindi naturale ne abbia attinto anche per la realizzazione del dipinto di Chantilly, e in misura minore anche per quello di Dresda.

Faietti ha proposto un'ulteriore possibile derivazione per la composizione generale, divisa in due registri, con quello inferiore occupato dal popolo che deride ed offende il Cristo sovrastante. Sarebbe il *Cristo mostrato al popolo* del Philadephia Museum of Art – al tempo[526] attribuito a Hieronymus Bosch ma oggi espunto dal catalogo e ricondotto alla mano di un seguace – ad essere l'opera nordica che trova strette attinenze con il dipinto dell'artista ferrarese. È indubbia una certa somiglianza compositiva tra le due opere, benché sia difficile ipotizzare che possa esservi stato un contatto tra Mazzolino e la cerchia di Bosch.

[524] BALLARIN 1994-1995, I, pp. 246-247
[525] FAIETTI 1995, p. 28
[526] FAIETTI 1995, p. 28

5. Compianto su Cristo morto

1526

Olio su tavola, 40,6 × 38 cm

Ermitage (Museo Statale dell'Ermitage), San Pietroburgo

Conosciuto con lo storico nome di *Pietà di Leningrado* è opera tarda del 1526, realizzata a fini devozionali privati[527] (fig. 13).

Il dipinto del Mazzolino non è altro che una copia fedele, sebbene resa in maniera spiccatamente ferrarese, dello stesso *Il Compianto* (B. 13) di Dürer, parte del ciclo *La Grande Passione* (fig. 14). È stato però osservato da Zamboni[528] come il pittore sia arrivato all'incisione del maestro tedesco mediante la copia in controparte attribuita dal Bartsch alla mano di Marcantonio Raimondi (B. 647) (fig. 15).

Ludovico Mazzolino, che già conosceva il ciclo della Passione del 1511, avrebbe in questo caso attinto da un'altra copia per realizzare il proprio dipinto, variando solamente le due figure stanti. Maria Maddalena viene invece rappresentata voltata secondo il verso originario, nonostante lo stato emotivo di afflizione e dolore sia fortemente accentuato.

Nello sfondo anche il gruppo delle tre croci sul Golgota è inserito nella stessa posizione della xilografia di Dürer, con il cavaliere, nel dipinto però senza lancia, rappresentato fedelmente tra la croce di Gesù e quella più a sinistra. Se Ludovico Mazzolino avesse copiato in tutte le sue parti l'incisione di Marcantonio Raimondi anche il cavaliere avrebbe dovuto essere collocato vicino alla croce di destra e quindi non invece come si può osservare. Questo particolare, insieme a quello della Maddalena, porta a ipotizzare che il Mazzolino abbia ben avuto sotto gli occhi contemporaneamente i due fogli, l'originale düreriano e la copia in controparte del bolognese.

[527] BALLARIN 1994-1995, I, p. 256

[528] ZAMBONI 1978, p. 58. Esteso poi a FAIETTI 1995, p. 25; BALLARIN 1994-1995, I, p. 256; FARA 2007, p. 195

6. Strage degli Innocenti

1528 circa

Olio su tavola, 31 × 38 cm

Rijksmuseum, Amsterdam (deposito del Mauritshuis, L'Aja)

Opera tarda del pittore ferrarese (figg. 16, 16a), fu eseguita in prossimità della morte nel 1528, in stretta vicinanza temporale e stilistica al dipinto con uguale soggetto conservato presso la Galleria degli Uffizi a Firenze[529].

In primo piano Mazzolino raffigura la scena principale della strage, affollata delle madri che cercano di salvare i piccoli dalla furia omicida dei soldati di Erode. Lo sfondo è triplicemente diviso, con la rappresentazione al centro del re che detta l'ordine perentorio. Ai lati, a destra viene inserita l'Adorazione dei Magi, mentre a sinistra la scena più interessante per la presenza di derivazioni nordiche, la Fuga in Egitto. È questa forse la più famosa e conosciuta composizione di Mazzolino elaborata conoscendo sia il foglio *La Fuga in Egitto* (B. 89) di Dürer del 1504-1505[530] (fig. 17), inserito poi nel ciclo *La Vita della Vergine*, sia ancor di più l'omonimo bulino (fig. 18) di Martin Schongauer (L. 7), del quale è debitore lo stesso maestro di Norimberga. Deriva dall'opera di quest'ultimo infatti la rappresentazione di san Giuseppe colto nel momento di raccolta dei datteri dalla palma ricurva, scena assente invece nella xilografia di Dürer[531].

Secondo Faietti[532] è possibile che Mazzolino sia giunto ad elaborare l'intera composizione del dipinto avendo presente il bulino di Isreael van Meckenem *La strage degli Innocenti* (B. 38) che ne diverrebbe quindi un precedente iconografico (fig. 19). Così come l'incisore inserì la scena della fuga desunta dal bulino di Schongauer e dalla xilografia di Dürer, il pittore ferrarese operò la stessa azione, rifacendosi inoltre al soggetto principale di Erode per porlo al centro della composizione nello sfondo. Nonostante le evidenti differenze formali è probabile che Mazzolino fosse a conoscenza dell'incisione, soprattutto considerando il possibile prelievo della scimmia da un altro foglio per inserirla nel dipinto precedentemente descritto.

[529] BALLARIN 1994-1995, I, p. 260
[530] FARA 2007, p. 315
[531] ZAMBONI 1978, p. 62
[532] FAIETTI 1995, p. 28

In molte altre opere di Ludovico Mazzolino si sono ravvisati elementi che paiono essere stati ripresi dal repertorio incisorio di Dürer. Avendo accesso alle stampe del maestro nordico, il pittore ferrarese ne riutilizza singoli particolari per costruire le proprie composizioni, come nel caso della figura di san Giuseppe in preghiera con le mani giunte, della *Natività* (B. 2), secondo Zamboni prototipo per l'omonima figura presente nella *Natività con un pastore* già in Collezione Huber-Escher a Zurigo[533].

Per l'*Annunciazione* conosciuta "Straganoff", avvistata nel 1964 sul mercato antiquario londinese e oggi dall'ignota ubicazione[534], è stato proposto[535] come modello originale soprattutto per la posa della Vergine l'omonimo soggetto contenuto nel foglio *L'Annunciazione* (B. 19) di Dürer, parte del ciclo *La Piccola Passione xilografica* eseguito tra il 1508 e il 1511[536]. Non solo da questa incisione proverrebbe la derivazione; anche nello stesso bulino di Luca da Leida (B. 35), datato 1514, sarebbe riscontrabile un possibile modello per l'opera di Mazzolino. In questi casi non assistiamo ad una copia o ad una ripresa pedissequa, quanto piuttosto ad una libera rielaborazione partendo da un gruppo iconografico ormai già conosciuto.

Dalla xilografia *La Circoncisione di Gesù* (B. 86) di Dürer del 1504 (fig. 20), inserita poi all'interno del ciclo *La Vita della Vergine*, proverrebbero alcuni elementi usati in due dipinti di uguale soggetto. È stata riscontrata[537] la stessa presenza della Madonna con le mani giunte, della donna velata retrostante e di san Giuseppe nella *Circoncisione* della Galleria degli Uffizi (fig. 21), opera tarda del pittore. Anche nella tavola della Fondazione Cini di Venezia[538] (fig. 22) è presente la stessa derivazione, eccetto san Giuseppe, qui non pertinente all'incisione. Faietti[539] inoltre vi ha ravvisato un'ulteriore debito nei confronti della xilografia originaria, da intendersi nell'impostazione generale con il Bambino al centro e nell'architettura con l'arco, fortemente riadattata nel dipinto in chiave classicista. Si può inoltre ricondurre al prototipo düreriano Madonna, san Giuseppe e donna velata anche lo stesso gruppo presente nella *Circoncisione* del Kunsthistoriches Museum di Vienna, seppur in controparte rispetto all'originale e con la Vergine dalle mani incrociate sul petto, non più a mani giunte.

---

[533] ZAMBONI 1978, p. 62
[534] BALLARIN 1994-1995, p. 249
[535] ZAMBONI 1978, p. 62
[536] FARA 2007, pp. 201-211
[537] MÉSZÁROS 1983, p. 217; FARA 2007, p. 307
[538] *Dipinti ferraresi …* 1990, p. 66
L'opera, eseguita intorno al 1520, è la stessa che probabilmente si trovava presso la ricca collezione del cardinale Ippolito d'Este (ZAMBONI 1968, p. 57)
[539] FAIETTI 1995, p. 28

La presenza di elementi che rimandano alla maniera d'Oltralpe non si esaurisce qui, ma continua in taluni dipinti che dimostrano un gusto per le figurazioni nordiche nonostante non vi sia una ripresa esatta di modelli. È il caso della *Natività con i santi Bernardo e Alberico* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, dove la critica vi ha ravvisato in più punti ascendenze nordiche anche mediate il tramite di altri pittore a lui coevi. Oltre allo sfondo, queste compaiono nelle fisionomie dei santi Alberico e Giuseppe[540] e nella figura della Vergine a mani giunte[541]. Il punto di partenza per l'elaborazione del dipinto è sicuramente da individuare nell'*Adorazione dei pastori* di Capodimonte di Boccaccio Boccaccino, eseguita proprio a Ferrara a conclusione del suo soggiorno. I lunghi cappelli ondulati della Madonna di Napoli rimando a quelli delle molteplici figure femminili presenti nelle incisioni di Schongauer[542], ritornano quindi nel dipinto del Mazzolino, contribuendo a restituire quel gusto nordico così presente ed evidente. Anche i due angeli che reggono il Bambino presentano un'accuratezza nel dettaglio dei biondi capelli tale da metterli in correlazione con simili figure nelle opere di Dürer[543]. Queste reminiscenze nordiche sarebbero giunte al Mazzolino anche attraverso la conoscenza di pittori quali Jacopo de' Barbari, Giovanni Agostino da Lodi[544] e Lorenzo Lotto, attivi in ambito veneziano e soggetti, sebbene non tutti allo stesso modo, alle innovazioni di Dürer.

[540] ROMANI in BENTINI 1992, p. 158
[541] FAIETTI 1995, p. 25
[542] FAIETTI 1995, p. 28
[543] BALLARIN 1994-1995, II, figg. 175-178
[544] Per una puntuale analisi delle influenze di Giovanni Agostino da Lodi in Ludovico Mazzolino vedasi il contributo di MORO 1989, pp. 23-61, in particolare p. 41.

Fig. 1
Sacra Famiglia con i santi Giovannino ed Elisabetta
Ludovico Mazzolino
1511
Olio su tavola trasportato su tela, 31,8 x 27,2 cm
Museo Civico Amedeo Lia, La spezia

Fig. 2
Madonna col Bambino, comparto centrale del *Trittico di Berlino*
Ludovico Mazzolino
1509
Olio su tavola, 90 x 60 cm
Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Berlino

Fig. 3
Madonna della scimmia
Albrecht Dürer
1498
Bulino, 186 x 120 mm

Fig. 4
Madonna della scimmia
Giovanni Antonio da Brescia, già Zoan Andrea
1505 circa
Bulino, 158 x 118 mm

Fig. 5
Adorazione dei Magi con i santi Bernardo e Alberico nel paesaggio
Ludovico Mazzolino
1512
Olio su tavola, 54 x 59,5 cm
Fondazione Magnani-Rocca, Traversetolo (Parma)

Fig. 6
Adorazione dei Magi
Albrecht Dürer
1503 circa
Xilografia, 303 x 214 mm

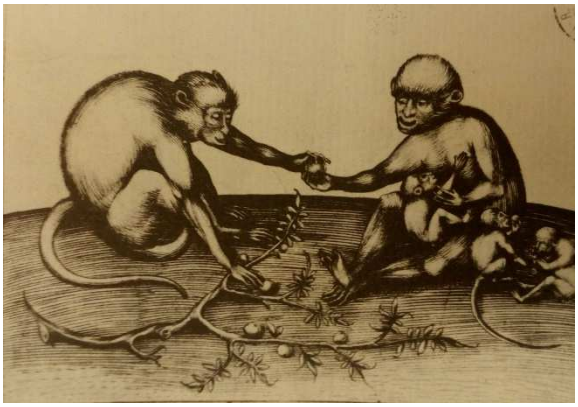

Fig. 7
Due scimmie con i cuccioli, frammento inferiore di *Quattro scimmie con cuccioli*
Israhel van Meckenem
1500 circa
Bulino, 80 x 113 mm

Fig. 8
Compianto su Cristo morto
Ludovico Mazzolino
1512
Olio su tavola, 53 x 39,5 cm
Galleria Doria Pamphilj, Roma

Fig. 9
Il Seppellimento
Albrecht Dürer
1496-1497 circa
Xilografia, 388 x 278 mm

Fig. 10
Studio di Madonna giacente
Ludovico Mazzolino (attr.)
Primi decenni del XVI secolo
Penna e pennello, lumeggiature a biacca, su carta, 180 x 249 mm
Szépmüvészeti Múzeum, Budapest

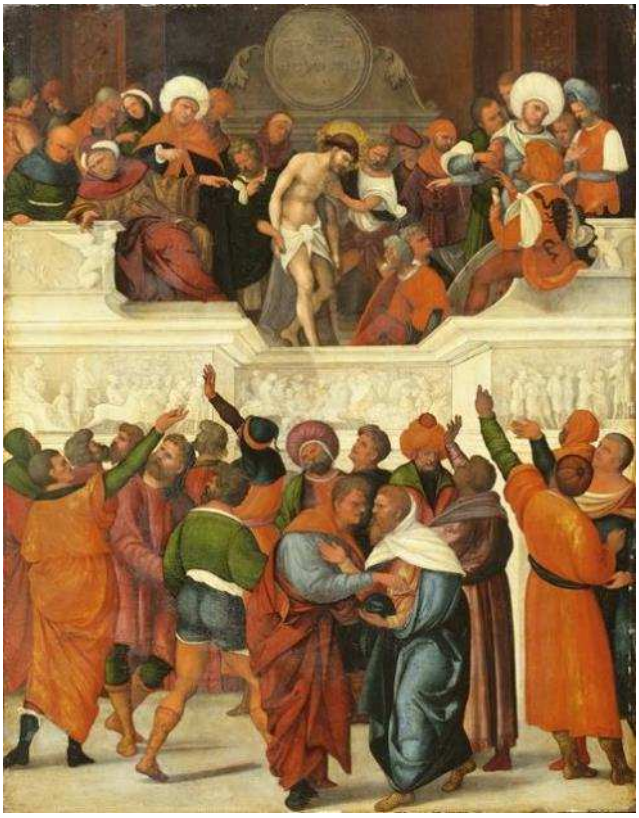

Fig. 11
Cristo mostrato al popolo
Ludovico Mazzolino
1520 circa
Olio su tavola, 53 x 43 cm
Musée Condé, Chantilly

Fig. 12
Ecce Homo
Albrecht Dürer
1498 circa
Xilografia, 394 x 284 mm

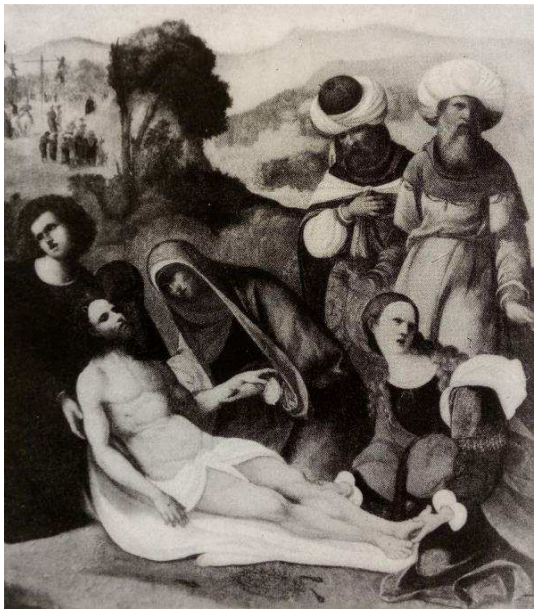

Fig. 13
Compianto su Cristo morto
Ludovico Mazzolino
1526
Olio su tavola, 40,6 x 38 cm
Ermitage (Museo Statale dell'Ermitage), San Pietroburgo

Fig. 14
Il Compianto
Albrecht Dürer
1498-99 circa
Xilografia, 390 x 285 mm

Fig. 15
Il Compianto, copia da Albrecht Dürer
Marcantonio Raimondi
Secondo decennio del XVI secolo
Bulino, 406 x 290 mm

Fig. 16
Strage degli innocenti
Ludovico Mazzolino
1528 circa
Olio su tavola, 31 x 38 cm
Rijksmuseum, Amsterdam (deposito del Mauritshuis, L'Aja)

Fig. 16a
Strage degli innocenti, part.
Ludovico Mazzolino
1528 circa

Fig. 17
La Fuga in Egitto
Albrecht Dürer
1504-05 circa
Xilografia, 292 x 207 mm

Fig. 18
La Fuga in Egitto
Martin Schongauer
1470-75 circa
Bulino, 253 x 168 mm

Fig. 20
La Strage degli Innocenti
Israhel van Meckenem
1490-1500 circa
Bulino, 266 x 182 mm

Fig. 17
La Circoncisione di Gesù
Albrecht Dürer
1504
Xilografia, 298 x 215 mm

Fig. 21
Circoncisione
Ludovico Mazzolino
1525 circa
Olio su tavola centinata, 40 x 29
Galleria degli Uffizi, Firenze

Fig. 22
Circoncisione
Ludovico Mazzolino
1520 circa
Olio su tavola, 31 x 23,2
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

4.6 Michele Coltellini (1480 circa- post 1545)

Michele Coltellini, ferrarese, nacque all'incirca nel 1480, proveniente da una famiglia, come suggerisce il nome, dedita alla fabbricazione di coltelli. Non si ha una data certa della nascita, sono le fonti storiche in base a criteri stilistici e ragioni cronologiche a ricondurla a quel decennio[545]. Vi è certo un motivo se nell'*Officina ferrarese* la poco più di una pagina dedicata al pittore porta il titolo «Il divoto Coltellini»[546]. La produzione artistica del pittore, che in primo tempo risentì della scuola di Ercole de' Roberti[547], fu incentrata esclusivamente, almeno nel confronto con i dipinti pervenutici, ad opere appartenenti a contesti religioso-devozionali, caratterizzate spesso da un forte pietismo in linea con il *milieu* di fine ducato di Ercole I d'Este[548]. Dovette sicuramente aver partecipato al grande cantiere di lavoro per la decorazione dell'Oratorio della Concezione attorno al 1500, realizzando diversi tondi con storie della Vergine, operando a contatto con artisti importanti per la sua successiva evoluzione, tra tutti Domenico Panetti[549].

Il primo dipinto firmato, datato 1502, come si illustra qui di seguito, è la *Morte di Maria* della Pinacoteca di Bologna, fondamentale per la comprensione delle ricezioni nordiche. Lo stesso soggetto era stato rappresentato qualche anno prima in uno dei tondi dell'Oratorio, dimostrando a differenza della più conosciuta tavola bolognese, la lezione ferrarese di Boccaccio Boccaccini[550].

Negli anni successivi sono da collocare altre opere dove le forme fisionomiche aspre e grifagne si possono ancora rilevare, come nel *Cristo risorto e i Santi Giovanni Battista, Girolamo, Stefano e Domenico* della Gemäldegalerie di Berlino databile 1503 e nel dibattuto polittico di Ferrara, assemblato nelle forme attuali in tempi più recenti, con

---

[545] ZAMBONI 1975, p. 77
CITTADELLA 1864, p. 601 non riporta alcuna data, non conoscendola «Di *Michele Coltellini* esimio artista si conosco dipinti, ma non le vicende» mentre GRUYER 1897, II, p. 233-234 indica «Né vers 1480 – mort en 1535 ou en 1542?» e lo pone figlio di Luca Coltellini. In BARUFFALDI 1844, pp. 159-161 la biografia del pittore è molto esigua e si limita ad una proposta di catalogo delle opere realizzate, viene comunque cronologicamente collocato verso gli inizi del XVI secolo.

[546] LONGHI 1975, p. 88

[547] VENTURI 1914, p. 730

[548] LONGHI 1975, p. 87

[549] PATTANARO in BENTINI 1992, pp. 87-89
Agli affreschi dell'Oratorio della Concezione vi lavora anche un giovane Garofalo, ancora troppo precoce per potere influenzare in questi anni Michele Coltellini. Il recepimento delle innovazioni stilistiche del "Raffaello ferrarese" avverrà solamente molti anni dopo, quando l'artista si costruì una solida reputazione e ammirazione in ambiente estense.
Per la partecipazione di Michele Coltellini al cantiere dell'Oratorio vedasi lo studio CALVESI 1958 (a), pp. 150, 256 e CALVESI 1958 (b), pp. 311, 319, 231

[550] PATTANARO in BENTINI 1992, p. 89

Madonna in trono tra i Santi Giovanni Battista e Gregorio, Girolamo e Maria Maddalena, Annunciazione e i Santi Antonio Abate e Paolo eremiti le cui singole tavole dovettero essere realizzate nella prima metà del primo decennio del Cinquecento[551].

Nel *Cristo risorto* di Berlino si ravvisano però contemporaneamente echi costeschi nei due santi stanti, in particolare nel santo Stefano[552], primi esempi di un addolcimento dei caratteri che sarà più forte ed evidente nelle successive opere sino a giungere ad un'evidente rottura con i dipinti della prima fase. È questo il caso della *Vergine col Bambino in trono e i Santi Caterina, Girolamo, Michele e Giovanni Battista* della Walters Art Gallery di Baltimora, opera del 1506, dove è radicato in profondità un gusto per le opere bolognese del Costa e del Francia. Venturi ipotizzò infatti che alla base di un simile cambiamento possa esservi stato anche un breve soggiorno a Bologna, conoscendo e apprendendo un nuovo stile, diverso da quello antecedente[553].

L'apice della costruzione di un aggiornato linguaggio artistico lo si raggiunge con la pala proveniente dalla chiesa ferrarese di Santa Maria in Vado *Madonna in trono col Bambino e i Santi Giovannino, Agata, Apollonia, Lucia, Elena, Caterina Martire*. Poco ormai è presente del Coltellini di inizio secolo, contaminato sempre più dalle innovazioni di pittori ormai affermati quali Garofalo e Ludovico Mazzolino[554].

Assistiamo pertanto ad una graduale evoluzione stilistica del pittore ferrarese, con un punto di svolta da collocarsi attorno al 1506-08, e che si rifletterà sulla componente nordica nei dipinti.

Nella fase matura non si ritroveranno più dirette citazioni provenienti dal mondo d'Oltralpe, sebbene continueranno a ritrovarsi elementi che possono rimandare ad una conoscenza mai dimenticata dei maestri nordici.

1. Morte di Maria

1502

Tempera su tavola, 94 × 68 cm

Pinacoteca Nazionale, Bologna

Il dipinto è la prima opera nota datata e firmata dal pittore ferrarese, che quindi permette alla critica di collocarlo con certezza nel 1502[555] (fig. 1).

---

[551] PATTANARO in BENTINI 1992, p. 117
[552] BARGELLESI 1982, p. 493
[553] VENTURI 1914, p. 736
[554] BARGELLESI 1982, pp. 493-494; PATTANARO in BENTINI, 1992 p. 117
[555] Nel dipinto, in basso al centro, si legge «Micheal / de cultellinis / MCCCCCII»

Se vi è possibile trovarvi l'influenza del grande maestro Ercole de' Roberti, risulta ancora più chiara e immediata l'ispirazione di Coltellini da parte di opere collegabili ad un ambiente nordico; la composizione della scena del Trapasso con gli Apostoli riuniti attorno alla Vergine, l'ampio sfondo nel quale si staglia una grande città di tetti appuntiti e alte guglie e l'impostazione stilistica generale appartengono infatti ad una sfera più fiammingo-tedesca che italiana. È possibile quindi capire le ragioni per le quali, sebbene con un giudizio profondamente negativo e legato al gusto ottocentesco, Cavalcaselle definì l'opera "un bizzarro e sgradevole miscuglio di ferrarese e di fiammingo"[556].

La critica ha più volte giustamente trovato come fonte chiave del dipinto l'incisione di Martin Schongauer *La morte della Vergine* (L. 16), datata *ante* 1481[557] (fig. 2). Non si tratta però di una copia, ma di una ripresa generale, comunque molto legata all'originale bulino e necessaria per la riuscita della composizione, riprendente gli originali orientamento del letto e dislocazione delle figure degli Apostoli attorno alla Vergine[558].

Non vi è alcun dubbio nel ritenere che Michele Coltellini, così come i suoi contemporanei Mazzolino, Maineri e Panetti dovette aver avuto libero accesso alla visione di stampe di matrice nordica. Anche la città nello sfondo, sebbene frutto di una rielaborazione e modifica, deve esser stata ispirata da incisioni tedesche conosciute a Ferrara.

Vale la pena rammentare e sottolineare quanto sia la stessa pittura di Michele Coltellini ad essere così intrinseca di maniera nordica e fiamminga, con frequenza si ritrovano difatti figure alte e magre che ricordano quanto Ferrara sia stata influenzata dalle invenzioni d'Oltralpe, come nel *Cristo risorto e i Santi Giovanni Battista, Girolamo, Stefano e Domenico* della Gemäldegalerie di Berlino di cui se né già trattato precedentemente[559].

L'opera proviene dalla Collezione Santini di Ferrara, messa in vendita dal 1902. Lo Stato acquisì solamente cinque opere, tra cui anche il *Sant'Antonio da Padova* di Cosmè Tura, destinandole a tre gallerie nazionali (Pinacoteca di Bologna, Galleria Estense di Modena, Pinacoteca di Brera) essendo quella di Ferrara all'epoca ancora comunale.

[556] CROWE-CAVALCASELLE 1912 (1871), p. 268 «a quaint and unattractive cento of the Ferrarese and Flemish», la traduzione italiana inserita si deve invece a ZAMBONI 1975, p. 81.

[557] *Le beau Martin* … 1991, p. 266; LEHRS 2005, p. 114

[558] ZAMBONI 1975, p. 80; AGOSTINI in AGOSTINI – BENTINI – EMILIANI 1996, p. 215; AGOSTINI in BENTINI – CAMMAROTA – SCAGLIETTI KELESCIAN 2004, pp. 346-347

[559] A tal proposito in LONGHI 1975, p. 88 si indica quanto «[…] la compunzione tecnica dei nordici sembrava ai committenti più rigorosi, per la forza di un inconscio simbolismo, l'arra più sicura di compunzione morale». Diventa quindi necessario per il Coltellini rendere i soggetti religiosi in linguaggio

Non si riscontrano però altri dipinti del Coltellini nei quali è possibile individuare una chiara e precisa copia, o anche ripresa sicura, da modelli nordici. Ciò nonostante non si può non affermare quanto di provenienza tedesca si possa ritrovare nei suoi dipinti, probabilmente anche veicolato da altri artisti ferraresi a lui contemporanei. È questo ad esempio il caso della grandiosa pala *La Madonna in trono col Bambino e i Santi Giovannino, Agata, Apollonia, Lucia, Elena, Caterina Martire, Maurelio, una santa monaca e due devoti* conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara[560] (fig. 3). Non solo la composizione principale e i toni delle figure dipinte risentono del Garofalo, ma ritengo che ne sia soggetto anche lo sfondo. In alto a destra si scorge un complesso castello da cui si staglia una torre, la stessa architettura che più volte ricorre nei dipinti di Benvenuto Tisi, sin dall'*Adorazione dei Magi* di Berlino (fig. 4).

Anche nel *Cristo Benedicente* della Fondazione Carife (fig. 5), in deposito permanente presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, si è già riscontrata la compresente commistione tra componente classicista, dovuta all'originale dipinto da cui proviene il soggetto ad opera dell'artista fiorentino Mariotto Albertinelli, ed elementi più spiccatamente nordico-düreriani ravvisabili nell'accuratezza della barba e dei capelli, nella definizione delle linee del volto e nella composizione dello sfondo[561].

---

nordico, affinché fosse veicolato con maggior intensità l'atteggiamento pietistico delle figure rappresentate.

[560] Per una conoscenza del dipinto, fondamentale per la comprensione di Michele Coltellini, vedasi almeno PATTANARO in BENTINI 1992, pp. 118-120 dove vi è un ampio dibattito sulla reale datazione dell'opera.

[561] GIOVANNUCCI VIGI in BENTINI 1992, p. 341

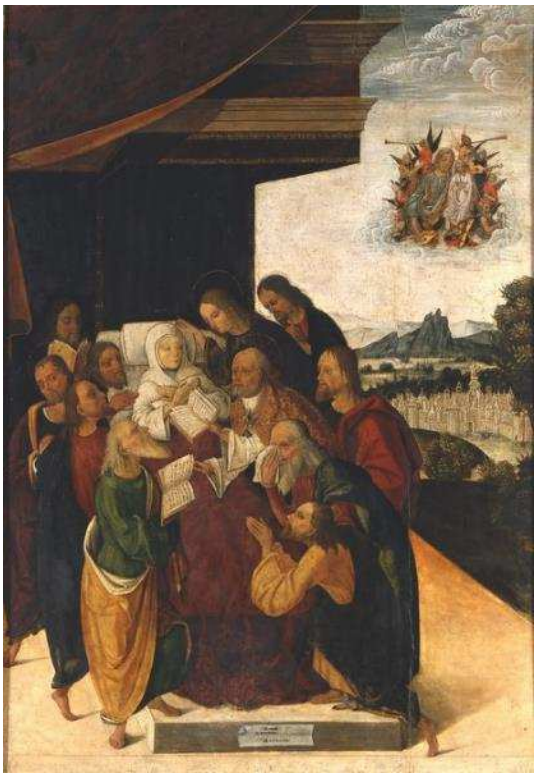

Fig. 1
Morte di Maria
Michele Coltellini
1502
Tempera su tavola, 94 x 68 cm
Pinacoteca Nazionale, Bologna

Fig. 2
La morte della Vergine
Martin Schongauer
ante 1481 (1470-75 circa)
Bulino, 261 x 70 mm

Fig. 3
La Madonna in trono col Bambino e i santi Giovannino, Agata, Apollonia, Lucia, Elena, Caterina Martire, Maurelio, una santa monaca e due devoti
Michele Coltellini
1510-16 circa
Olio su tavola, 225 x 178 cm
Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Fig. 4
Adorazione dei Magi
Benvenuto Tisi da Garofalo
1512-13 circa
Olio su tavola, 70 x 81 cm
Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Berlino

Fig. 5
Cristo Benedicente
Michele Coltellini
1515 circa
Olio su tavola, 35,5 x 46 cm
Pinacoteca Nazionale, Ferrara (deposito Fondazione Carife)

Capitolo V

Alle porte di Ferrara: Bernardino e Francesco Zaganelli da Cotignola

Le *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi* dell'arciprete Girolamo Baruffaldi, pubblicate postume dal 1844 al 1846, si chiudono con una brevissima biografia di "Francesco da Cottignola Pittore", Francesco Zaganelli, a sancire la sua appartenenza, e quella del fratello Bernardino autore qui di quattro dipinti, alla storia artistica di Ferrara e del suo territorio circostante[562].

Nel primo decennio del Cinquecento non fu solo la città di Ferrara, capitale del Ducato, ad essere luogo attivo di ricezione d'invenzioni tedesche, con i suoi numerosi artisti che contemporaneamente o in successione attinsero dal grande repertorio d'Oltralpe.

In una piccola cittadina ai confini con i territori estensi fu attiva un'importante bottega di due pittori fratelli, Bernardino e il più giovane Francesco Zaganelli[563], che trovandosi in un percorso ideale tra classicismo centro-italiano e commistioni nordiche giunte da Ferrara, Venezia e in generale dal Nord Italia elaborarono un loro stile contraddistinto dal rigore e dalla minuta precisione tipici dell'arte figurativa nordica e allo stesso tempo caratterizzato dalle forme e dalle composizioni del Rinascimento della nostra penisola. In base ai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Ravenna si può presuppore che i due fratelli nacquero nel decennio tra il 1450 e il 1460, e non in quello successivo come più volte sostenuto dalla critica in precedenza[564].

Cotignola, al centro della pianura ravennate, era nel Quattrocento possedimento dei duchi di Milano che governarono il territorio sino alla caduta di Ludovico il Moro del 1499. Gli Estensi, che già avevano conquistato nel corso del XV secolo buona parte

---

[562] BARUFFALDI 1846, pp. 513-516
Poco però porta come contributo il Baruffaldi alla conoscenza dei due pittori fratelli, fermandosi a mere informazioni di base.
Bernardino e Francesco Zaganelli sono annoverati tra gli artisti ferraresi anche in LADERCHI 1857, pp. 58-59 dove si fornisce un breve catalogo delle loro opere. Il Laderchi è contrario a collocare i due pittori fratelli in ambito bolognese, preferendo restituirli alla sfera ferrarese, sebbene provenienti dalla Romagna.

[563] In questa sede non si intende creare un catalogo dell'*opera omnia* dei due artisti, complessa e non del tutto pertinente all'attuale lavoro, ma quanto piuttosto di fornire, per completezza al quadro già denso e ricco, una presentazione dei rapporti tra gli Zaganelli e Ferrara, nell'ottica dei ricorrenti prelievi nordici contemporaneamente in uso nella capitale da parte degli altri artisti sopra descritti.
Un'analisi critico-comparativa tra dipinti dei due fratelli Zaganelli, in primis Francesco, e dipinti di scuola fiammingo-tedesca è già presente nel contributo *I due Zaganelli: componenti fiamminghe nel protoclassicismo di Bernardino, influssi fiamminghi e tedeschi e modelli grafici nordici nell'arte devota di Francesco* in FAIETTI 1994, pp. 36-42 con note.

[564] ZAMA 1994, p. 13
Nel 1484 Francesco Zaganelli, il figlio minore, che testimoniò insieme al padre Bosio, dovette già aver raggiunto la maggiore età.

della cosiddetta Romagna Estense, giunsero a Cotignola solamente nel 1502, annettendo la città al Ducato di Ferrara[565]. La città quindi si trovò sotto il governo di due dei più importanti duchi della Casata regnante, Ercole I, sino al 1505, e poi il successore, suo figlio Alfonso I.

La bottega degli Zaganelli, con i due fratelli che lavorarono così spesso a quattro mani tanto da essere difficile individuare le due maestranze separate, venne ad essere situata in un territorio dai numerosi impulsi creativi, primo tra tutti quello dettato dagli Sforza. Nel corso del Quattrocento avevano permesso ai pittori di entrare in contatto con la cultura figurativa, anche nordica, che impregnava la casa dinastica lombarda tra Milano e Pesaro, altro possedimento dove un ramo cadetto amministrava la città[566].

Da un documento di rogito del 24 luglio 1539 si scoprì l'esistenza di un ulteriore fratello pittore che mai però comparve in firma nelle loro opere, presupponendo quindi una qualità tecnica di molto inferiore a quella dei due fratelli[567].

Molto è stato scritto sul periodo di formazione iniziale degli Zaganelli, ricercando nelle iniziali opere la prima "scuola" di appartenenza. Già Venturi[568], che collocò i due pittori in ambito romagnolo, ravvisò un'importante influenza del maestro della Scuola ferrarese, Ercole de' Roberti. La stessa si somma alla proficua conoscenza delle opere di Lorenzo Costa e del suo classicismo derivato da quello centro-italiano del Perugino.

Tra i due fratelli fu Bernardino a guardar con maggior interesse ai maestri ferraresi, ritrovando in alcune sue opere una vicinanza con quelle dei pittori della corte estensi. La vicinanza con la capitale del Ducato poté esser stato fatto importante, ma ancor più poté essere la presenza della *Pala di Santa Maria in Porto* all'epoca nell'omonima chiesa di Ravenna, realizzata dal de' Roberti tra il 1480 e il 1481[569]. Gli Zaganelli, in primis Bernardino, ebbero la possibilità di conoscere le opere del maestro ferrarese anche a Bologna, non troppo distante da Cotignola. Tra i diversi dipinti, nella chiesa di San Giovanni in Monte era conservata la predella con la *Cattura di Cristo* e l'*Andata al Calvario* ora nella Gemäldegalerie di Dresda.

Le suggestioni robertiane, fuse con altre contaminazioni veneto-emiliane, possono essere ritrovare in alcune opere quali l'*Orazione nell'orto* del Museo d'Arte di Ravenna

---

[565] Si rimanda per opportuna conoscenza ad un testo chiave nella ricostruzione storica di Cotignola SOLIERI 1897.

[566] FAIETTI 1994, p. 36
Proprio a Pesaro era all'epoca conservato il *Trittico Sforza* attribuito alla bottega di Rogier van der Weyden ed ora al Musées des Beaux-Arts di Bruxelles.

[567] ZAMA 1994, p. 28

[568] VENTURI 1914, p. 1024

[569] ROLI 1965, p. 225

(già Pinacoteca Comunale), sensibilmente derivante dalla predella di Dresda e per questo attribuita in passato alla stessa mano di Ercole[570]. Il soggetto rappresentato, come si è già visto negli artisti precedenti, era largamente diffuso nella Ferrara quattrocentesca e di inizio Cinquecento, con soluzioni che arrivano ad avvicinare l'opera ad ambienti nordici. Si può poi proseguire con i due *Compianti sul Cristo deposto* del Rijksmuseum di Amsterdam e della Collezione Torlonia a Villa Albani di Roma debitori anch'essi del de' Roberti e di Boccaccio Boccaccino con l'*Andata al Calvario* della National Gallery di Londra[571]. Allo stesso tempo il grande paesaggio che si apre sullo sfondo con in primo piano la grande croce e dietro foreste di alberi, acque e città pare provenire più da un dipinto fiammingo che da un'opera romagnola[572]. Una conoscenza delle produzioni artistiche del mondo d'Oltralpe dovette essersi realizzata nella fase giovanile dei due pittori, con viaggi come si è visto nelle città sotto la dominazione sforzesca, nella capitale estense e, nel Cinquecento, a Venezia.

Sempre dalla predella nella chiesa di San Giovanni in Monte, con il brano della *Pietà* della Walker Art Gallery di Liverpool, proviene la palese citazione della Madonna con il Cristo morto che si ritrova nell'omonima tavola circolare del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti a Genova.

Tra le opere mature del pittore si annoverano le tavole per il polittico destinato alla chiesa di Santa Maria del Carmine di Pavia e smembrato già nel corso del XIX secolo. Realizzato nel 1506[573], al centro era posto il *San Sebastiano* della National Gallery il cui volto riflette echi del Costa e più in generale di quel classicismo che si andava affermando in ambito emiliano-romagnolo. Lo stesso viso pieno inclinato e rivolto verso l'alto lo si ritrova nell'angelo di sinistra della *Madonna col Bambino fra due angeli musicanti* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (fig. 1), suo riconosciuto capolavoro e *magnum opus*, un tempo attribuita in fasi alterne sia al fratello Francesco che al conterraneo Girolamo Marchesi[574]. Nella stessa pala ciò che colpisce e degna di altissima considerazione è la cura con la quale il pittore dipinse gli ornamenti delle figure angeliche, dalle maniche dorate ai gioielli pendenti delle vesti,

[570] CROWE-CAVALCASELLE 1912 (1871), p. 245
[571] DE MARCHI 1990, p. 103
[572] ZAMA 1994, p. 103
[573] ZAMA 1991, p. 37; ZAMA 1994, p. 134
[574] Quando il dipinto entrò a far parte della collezione di Giorgio Franchetti nel 1902 era ritenuto opera "del Cotignola", con il quale, grazie ai più recenti studi condotti in occasione del restauro del 2011, si doveva intendere proprio Bernardino e non il fratello Francesco (CREMONINI 2011, p. 181). Nell'atto di donazione della collezione allo Stato italiano del 1916 il dipinto è già correttamente attribuito al fratello maggiore.

sino ai biondi capelli adornati da coroncine perlate. Immediato è il pensiero che corre ai dipinti nordici dove i particolari sono trattati con così tanta attenzione, a rimembrare quasi il cesello dell'orefice. Per quest'opera, e per altre di Bernardino come la *Madonna col Bambino e le sante Caterina e Santa Maria Maddalena* già Lederer poi in collezione privata torinese, è innegabile pensare ad una conoscenza di quello che era il capolavoro a Venezia di Albrecht Dürer, la *Festa del Rosario* della chiesa di San Bartolomeo a Rialto[575] (fig. 2). Per i due fratelli Zaganelli un viaggio, o più, nella città lagunare doveva essere cosa da poco[576]. Ravenna dal primo decennio del Cinquecento era divenuta possedimento veneziano, e i rapporti tra i due territori si erano fatti di conseguenza più stretti. Entrambi devono poi aver probabilmente compiuto alcuni soggiorni nel Nord Italia, fermandosi nel Veneto[577].

Cautamente occorre inoltre considerare che a due passi da Cotignola forse già si trovava all'epoca un piccolo ma importante dipinto autografo di Dürer, la *Madonna col Bambino (Madonna di Bagnacavallo*) della Fondazione Magnani-Rocca a Corte di Mamiano[578] (fig. 3). Da lungo tempo e sino al XX secolo l'opera era conservata presso il monastero dell'Immacolata delle Clarisse Cappuccine di Bagnacavallo, dove era qui posta a fini devozionali a partire dal 1822, quando arrivò al seguito di suor Gertrude

---

[575] DE MARCHI 1990, p. 113; CREMONINI 2011, p. 182

In CREMONINI 2011, p. 182 si evidenza acutamente la sottile somiglianza inoltre tra il muretto alto sbrecciato sul quale si innestano cespugli vegetali e piante di edera e gli stessi elementi presenti nel dipinto di Dürer l'*Adorazione dei Magi* della Galleria degli Uffizi, opera che comunque non passò mai in Italia se non dopo lo scambio settecentesco con il Kunsthistoriches Museum di Vienna.

Sebbene la pala della Galleria Franchetti non sia stata datata dall'artista è possibile ricondurre l'esecuzione successivamente al polittico di Pavia e quindi anche in seguito alla collocazione della *Festa del Rosario* in San Bartolomeo. L'eco del dipinto düreriano fu comunque enorme, giungendo probabilmente anche ai due pittori, che già ravvisavano una certa predisposizione per le opere fiamminghe e tedesche.

Del dipinto della Galleria Franchetti esiste anche un disegno, conservato al Kupferstichkabinett dei Staatliche Museum di Berlino (ZAMA 1994, pp. 138-139), ritenuto inizialmente un preparatorio della tavola, prima di Girolamo Marchesi e poi di Francesco Zaganelli. La qualità inferiore dell'opera riscontrabile nei tratti dei visi ha portato la critica a ritenerlo una derivazione successiva all'esecuzione dell'opera, e non della stessa mano dell'autore (già in ROLI 1965, p. 230)

[576] In DE MARCHI 1990, pp. 106-107 si presuppone un soggiorno di Bernardino, che poteva essere anche accompagnato dal fratello Francesco, in Veneto verso il 1505, per il quale si troverebbe riscontro dal confronto con alcune opere realizzate in quegli anni.

[577] La pala del Museo Civico di Vicenza *Madonna col Bambino in gloria tra Angeli e Cherubini (Madonna delle rose)*, nella quale si è cercato di trovare un unico esecutore in Francesco Zaganelli (FAIETTI 1994 p. 40), fu forse realizzata appositamente per l'ambiente vicentino, presupponendo quindi un soggiorno in questo territorio (ZAMA 1994, p. 125). A Vicenza avrebbe inoltre potuto conoscere da vicino le opere di Bartolomeo Montagna

[578] Il primo a studiare l'opera dopo il suo ritrovamento ufficiale fu LONGHI 1961, che nello stesso contributo la collocò all'interno dei viaggi in Italia, seppur non si riuscì a trovarvi un legame con il soggiorno a Bologna, città poco lontano dalle terre di Romagna in cui l'opera si trovava ad una datazione già molto alta.

Canattieri, proveniente dal soppresso convento di Cotignola[579]. Probabilmente già all'epoca di Bernardino e Francesco Zaganelli l'opera si trovava tra i territori emiliani e romagnoli[580]. Il convento di clausura delle monache di santa Chiara di Cotignola fu però istituito solamente nel 1659 da due suore, una faentina e una bolognese, suor Dorotea Felice Certine, che avrebbe qui condotto il quadro di Dürer dalla casa paterna all'entrata in convento[581].

Se per Bernardino Zaganelli è possibile ricostruire tramite confronti puntuali una formazione volta agli storici maestri ferraresi, per il fratello minore Francesco il periodo iniziale rimane più vaporoso[582]. L'attenzione è maggiore verso Marco Palmezzano[583], nativo di Forlì, trovando in questo piena conferma mediante l'osservazione della *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi* della Pinacoteca di Brera[584]. La pala, datata 1504, è firmata da entrambi i fratelli nonostante il contributo di Bernardino all'esecuzione non pare esser così immediatamente percepibile[585]. Si deve ricordare inoltre che a Cotignola, nella da poco consacrata chiesa di San Francesco, era collocata all'epoca la pala dell'*Incoronazione della Vergine con i santi Francesco e Benedetto* ora alla Pinacoteca di Brera. Sempre nella stessa città si trovava

---

[579] ZAMA 2017-2018, p. 23

[580] SGARBI 2001, p. 82 dove si ritiene giunta l'opera in Italia mediante il primo e controverso viaggio di Dürer in Italia, potendo quindi essere stata acquistata da piccoli collezionisti dei dintorni bolognesi.
È comunque molto improbabile che i due fratelli Zaganelli potessero aver avuto accesso al dipinto, nelle loro *Madonne* inoltre non si ritrovano soggetti nelle stesse pose a testimoniare una visione ed una ripresa di ciò che si sarebbe potuto ammirare, nonostante si possa riscontrare a volte la loro accuratezza del disegno dei capelli simile a quello della Vergine.
Per una maggiore completezza sulla *Madonna di Bagnacavallo* vedasi almeno la scheda del dipinto nel catalogo generale della Fondazione Magnani-Rocca (SGARBI 2001, pp. 82-84).
Più recentemente sul dipinto vi è tornata ZAMA 2017-2018 ritenendo plausibile una conoscenza diretta da parte degli Zaganelli dell'opera di Dürer, in particolare secondo la studiosa la *Madonna di Bagnacavallo* sarebbe stata fondamentale per la composizione della *Vergine immacolata con il Bambino, due angeli e due donatori* dei Musei Civici di Vicenza, ricondotta alle mani di entrambi i fratelli ed eseguita nel 1505 circa. Nello stesso contributo Zama fornisce un riepilogo degli studi sull'opera, comprensivi degli interventi di restauro che l'hanno coinvolta. Inoltre, supportata dai riferimenti simbolici che compaiono nel dipinto, la studiosa propone per la prima volta una commissione da parte dell'imperatrice Bianca Maria Sfroza, moglie di Massimiliano I d'Asburgo, non per sé stessa a fini devozionali ma probabilmente quale dono ad un qualche illustre familiare delle corti signorili di Mantova, Milano o Pesaro (ZAMA 2017-2018, pp. 54-56).

[581] ZAMA 2017-2018, p. 28

[582] ROLI 1965, p. 223

[583] ZAMA 1991, p. 37

[584] CROWE-CAVALCASELLE 1912 (1871), p. 308 «A similar dilution of Palmezzano is noticeable in a second altarpiece at the Brera, done, according to some authors, by Zaganelli in company with his brother Bernardino, but without any sign of distinct treatment on that account.»
Nello stesso saggio dedicato ai pittori romagnoli e parmensi, Crowe e Cavalcaselle sottolineano la vicinanza stilistica a Marco Palmezzano da parte di Francesco Zaganelli anche per un'altra pala conservata nella Pinacoteca di Brera, la *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Nicolò da Bari con il committente Pietro Marinazzo*.

[585] ROLI 1965, p. 228

una *Testa di san Giovanni Battista*, insieme alla precedente opera ora nello stesso museo milanese. Diversi e immediati, quasi non voluti, furono quindi gli spunti artistici che Francesco si trovò dinanzi e che contribuirono alla sua formazione da pittore.

All'interno de *Le Vite* del Vasari vi è spazio, nelle biografie di Jacopo Palma il Vecchio e di Lorenzo Lotto, anche per Francesco Zaganelli riportato di seguito a Nicolò Rondinelli «Costuì dopo di lui lassò Francesco da Cotignuola, pittore anch'egli stimato in quella città, il quale dipinse molte opere […]»[586] ma non ritenuto dall'autore allo stesso livello stilistico del suo precedessero a Ravenna. In passato si è ritenuto che Vasari intendesse porre un rapporto di discepolato tra i due pittori, mentre ora si ritiene il passaggio della biografia teso ad indicare solamente un'alternanza a livello temporale nella stessa città ravennate tra Rondinelli e Zaganelli[587].

A differenza del fratello maggiore in Francesco Zaganelli si è riscontrata una maggior sensibilità verso le invenzioni grafiche, dai bulini alle xilografia alle acqueforti, che dovevano, come si è già largamente visto in precedenza, circolare tra Ferrara e Venezia, città legate al territorio cotignolese[588]. L'attenzione alle stampe nordiche si riflette nella produzione pittorica di Francesco con dirette o indirette citazioni e suggestione che sono poi esaminate qui.

La data di annessione ufficiale di Cotignola al Ducato di Ferrara del 1502 si prefigura come un importante momento nella carriera artistica dei due fratelli, che già in precedenza ebbero prestigiose commissioni come la decorazione della *Cappella Sforzesca* dell'Oratorio di Santa Maria degli Angeli in San Francesco, all'interno della città di Cotignola[589]. A partire dall'annessione della città al Ducato gli Zaganelli entrano a gravitare all'interno di un contesto culturale fortemente legato alla ricezione di invenzioni artistiche nordiche, che giungono direttamente o mediante rielaborazione, in questo caso soprattutto grazie a Nicoletto da Modena. Con il cambio di governo molto probabilmente i due fratelli dovettero recarsi diverse volte presso la nuova capitale, per risolvere i più disparati affari burocratici. I piccoli viaggi di Ferrara poterono quindi anche essere occasione di assimilare le creazioni artistiche che vi avvenivano e di entrare in contatto con pittori della città.

Nel 1509 «M. Francisci et Bernardino de Zaganellis de Cotignola» compaiono nei documenti della Camera Ducale Estense per una permuta a cura del notaio loro

[586] VASARI 1966-1987 (1568), IV, p. 555
[587] MAZZA 2006, p. 24
[588] ZAMA 1994, p. 26
[589] ZAMA 1994, pp. 110-115

compaesano Giovanni Antonio Zaganelli[590]. I due fratelli continuarono a lavorare congiuntamente, risentendo uno dell'influsso dell'altro, forse sino alla morte del più anziano Bernardino, avvenuta secondo la tradizione intorno al 1509, ma aggiornata da Zama al 1519[591]. La data, che trova conferma in un rogito dove compare la moglie incinta, indicherebbe pertanto una precoce separazione dei due fratelli a livello di collaborazione artistica attorno al 1513 quando Francesco iniziò ad eseguire dipinti in autonomia firmandoli, mentre Bernardino scomparve dalla scena sociale e culturale sino alla reale morte.

La carriera artistica del fratello minore continuò ancora per molti anni, trovando conclusione solo con la sopravvenuta morte negli anni Trenta del Cinquecento[592]

A testimonianza della forte presenza di elementi nordici nelle opere dei due pittori si porta l'esempio della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, dove è conservato il *San Sebastiano* firmato e datato 1513 da Francesco Zaganelli (fig. 4), una delle prime opere realizzate dopo la scomparsa dalle scene del fratello maggiore Bernardino. Il santo, legato ad un albero e già colpito al costato e alla coscia, ha il volto rivolto a terra, raccolto nel momento del martirio. Nel dipinto, conosciuto fin dal XIX quando ricevette apprezzamenti dalla critica[593], è stato riconosciuto un indefinito apporto d'Oltralpe che trova sunto nell'analisi di Gnudi in occasione della mostra del 1938 dedicata a Melozzo da Forlì e ai pittori romagnoli, che così lo descrisse «Francesco […] giungendo spesso come in quest'opera, per mezzo di un disegno acuto, contorno, arrovellato a un grottesco fantasioso di sapore nordico»[594]. Nel bisogno di essere più puntuali si è cercato di trovare delle possibili fonti tedesche che potessero appurare una simile provenienza e che confermassero quindi quanto Francesco Zaganelli guardasse a questi maestri. Si può quindi ipotizzare che il pittore avesse avuto modo di vedere due incisioni di Martin Schongauer entrambe raffiguranti *San Sebastiano* (L. 64[595] e L. 65) (figg. 5, 6). Nella versione grande del santo, d'indubbia mano del maestro di Colmar, Sebastiano è legato, come nel dipinto dello Zaganelli, per le mani alla cima di un albero,

---

[590] CITTADELLA 1868, p. 154
[591] ZAMA 1994, p. 29
[592] ZAMA 1994, p. 35
[593] Vedasi la scheda del dipinto di MAZZA in BENTINI 1992, p. 195 e quella contenuta nel catalogo generale degli Zaganelli in ZAMA 1994, pp. 166-167
Si è suggerito che l'opera fosse la pala centrale di un polittico al quale appartenesse anche il *San Giovanni Battista* della Chiesa di San Giovanni dei Celestini a Bologna.
[594] *Mostra di Melozzo …* 1938, p. 135
[595] A tal riguardo la critica non è unanime nell'attribuire a Martin Schongauer la paternità di questa versione ridotta del santo (vedasi LEHRS 2005, pp. 234-235)

ma a differenza dell'opera pittorica lo è anche tramite i piedi. Nella tavola infatti il santo divarica sensibilmente la gamba destra, accentuando difatti l'arcuatura dell'intero corpo. Questa tipologia raffigurativa è ricorrente nelle opere dell'artista, ritrovando santi con la stessa posa nella porzione inferiore del corpo[596]. La tensione del corpo rimane però la stessa con il viso sempre rivolto a terra qui però con gli occhi chiusi. Certo non siamo di fronte ad una copia immediata dell'incisione di Schongauer, ma si ritiene possibile proporre un modello che avvalori la presenza ormai consolidata di un tale gusto nordico all'interno del dipinto.

Anche Dürer eseguì attorno al 1501 un'incisione a bulino raffigurante *San Sebastiano legato ad un albero* (B. 55), che si afferma così *tipus* figurativo dell'arte nordica (fig. 7). Le differenze che intercorrono tra l'opera grafica di Dürer e il dipinto possono sembrare maggiori rispetto alle invenzioni di Schongauer, seppur nella versione del maestro di Norimberga il santo non abbia i piedi legati, mostrandoli invece liberi e poggianti a terra. Il bulino del maestro di Norimberga era comunque già conosciuto nel Cinquecento, fungendo da modello per diverse composizioni in ambito veneto[597].

Il maestro di Colmar non è l'unica possibile fonte di ispirazione rintracciabile in Francesco Zaganelli. Proposto da Faietti[598] è il confronto tra la tavola della *Santa Caterina* già in Collezione Tucker a Vienna (fig. 8) e l'incisione di Nicoletto da Modena con l'omonima santa (H. 97) (fig. 9). A sua volta questa non è una produzione originale ma il risultato di una copia in controparte, con variazione degli strumenti del martirio, dalla *Santa Margherita* di Israhel van Meckenem (B. 129) (fig. 10). Nella santa dello Zaganelli si osserva lo stesso atteggiamento fortemente schienato della figura femminile e l'uguale posa della mano con la palma, che da ramo dalle forme più sinuose è qui diventato un rigido lungo stelo, molto simile a quelli che si ritrovano nelle mani dei santi e delle sante nelle incisioni nordiche.

Il bulino di Nicoletto da Modena è da collocarsi nel suo "secondo periodo" quando l'influsso dei maestri d'Oltralpe fu molto forte con una precoce ricezione delle opere grafiche che provenivano dal mondo nordico. L'artista, nel primo decennio del

---

[596] Come nello stesso Sebastiano della *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Sebastiano* del Musée Conde di Chantilly e nel Floriano della *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Floriano* della Pinacoteca di Brera.

[597] FARA 2007, p. 100

[598] FAIETTI 1994, p. 40

Nello stesso contributo l'autrice propone inoltre un confronto tra l'opera con la sua "gemella" *Santa Giustina* e le figure delle sante presenti nell'*Altare di Sant'Orsola* di Wolf Traut a Heilsbronn. Allo stesso tempo si riconducono i due dipinti ad una diffusa matrice nordicizzante che deve molto agli artisti attivi in quegli anni a Venezia.

Cinquecento e sino alla partenza per Roma intorno al 1507, si trovava ancora nel Nord Italia, viaggiando tra i territori della Repubblica di Venezia e del Ducato di Ferrara, avendo quindi modo di veicolare nella capitale estense le copie delle xilografie e i dei bulini dei più importanti maestri tedeschi. Lo Zaganelli avrebbe quindi avuto la possibilità di ammirare, e forse possedere, le creazioni grafiche di Nicoletto, anche senza una diretta conoscenza dell'autore.

Simile alla *Santa Caterina*, ma dai più notevoli e pregevoli risultati, è la tavola di *Santa Elisabetta d'Ungheria* in collezione privata. Qui Francesco Zaganelli compose una figura dalla leggiadra grazia, enfatizzata dal debole accenno di mani che sorreggono la palma del martirio – attributo poco consono per questa santa – nuovamente un lungo e secco stelo arcuato. L'accuratezza per i particolari delle vesti e dell'acconciatura con la treccia bionda che ricade sul petto e i capelli biondi con riccioli fanno sì che nel dipinto si riscontri un preciso e prezioso sapore nordico. Si è proposta l'elaborazione della santa partendo da un'omonima o simile incisione d'Oltralpe[599], senza però trovare una degna corrispondenza, ad eccezione di un debole riscontro, a causa dell'inferiore raggiungimento formale, con l'acquaforte di Luca di Leida raffigurante *Santa Caterina*[600].

L'attenzione e il gusto per le stampe nordiche in Francesco Zaganelli è rintracciabile in altri dipinti, tutti religiosi e parte dell'unica tematica che continua a raffigurare sino alla morte. Come si è detto non è possibile individuare puntali citazioni da incisioni nella produzione pittorica dell'artista, ma risulta possibile proporre dipinti che riflettano modelli. Il tema del velo della Veronica o *mandylion* è ripreso in almeno due opere, nella *Veronica* del Museo della Città di Rimini e nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* del Seminario Arcivescovile di Ravenna. Nel primo caso la santa, che si staglia dinanzi ad un grande paesaggio articolato in natura e città, mostra il sudario con l'immagine acheropita del Cristo. Più volte il dipinto di Rimini è stato messo in relazioni con simili pitture di sante nordiche dagli stessi tratti di Quentin Massys e Hans Memling la cui *Santa Veronica* forse si trovava ad una datazione bassa nella collezione del cardinale Pietro Bembo a Padova[601]. Sebbene sia Schongauer che Dürer rappresentarono in diverse occasioni la scena del *mandylion* (L. 26, L. 71, B. 38) in incisioni che sicuramente dovettero circolare nella Ferrara degli Zaganelli non è

[599] ZAMA 1994, p. 166
[600] FAIETTI 1994, p. 42
[601] FAIETTI 1994, p. 40

possibile collegare le loro opere grafiche alla *Veronica* riminese. Tutto è differente, dal volto piangente e pieno di compassione della santa, al Cristo acheropita ricolmo di dolore.

Nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* non è la pala centrale ad offrire la proposta di utilizzo di un modello ma la predella (fig. 11) dove all'estremità sono raffigurati i santi Pietro e Paolo e nel mezzo degli scomparti il *mandylion*. Francesco Zaganelli, che dovette realizzare l'ancona del Seminario di Ravenna dopo il 1518[602], avrebbe potuto rivolgersi a composizioni ormai affermate di matrice nordiche che propongono i due santi della *traditio legis* stanti tra santa Veronica che mostra il sudario con la mistica immagine del Cristo. Dürer offre un interessante esempio con la xilografia *I santi Veronica, Pietro e Paolo* (B. 38), parte della *Piccola Passione* e incisa nel 1510[603] (fig. 12). Come si è già visto è segno caratteristico dello Zaganelli guardare all'arte figurativa nordica, assorbendone elementi, soggetti, forme e contenuti, per poi rielaborarli completamente in maniera autonoma giungendo ad una nuova produzione. Anche in questo caso quindi la xilografia di Dürer, che sicuramente giunse nell'ambito emiliano in età precoce, poté essere stata vista ed aver influito sull'idea generale dei soggetti raffigurati.

Non è un caso che il dipinto *Santa Caterina e san Francesco* (quest'ultimo interpretabile anche come un san Ludovico da Tolosa), in ignota collezione privata inglese, venduto nel 1990 da Christie's, fu esposto nel XIX secolo come opera di Dürer[604] (fig. 13). Nel corso dell'Ottocento infatti fu inserito il tipico monogramma düreriano e la corona della santa fu sopraelevata, rendendola simile ad un capolavoro dell'oreficeria tedesca[605]. Caterina con la sua treccia, il diadema e i bei riccioli che ricadono ai lati sembra infatti una principessa tedesca dipinta da un suo conterraneo

---

[602] ZAMA 1994, p. 198

[603] FAIETTI 1994, p. 40

Insieme a Albrecht Dürer con la sua xilografia del 1510 sono proposti a possibili modello anche altri artisti fiamminghi e tedeschi quali Israhel van Meckenem, Quentin Massys, Hans Memling e Jan Mostaert (ZAMA 1994, p. 198). In nessun caso però si assiste ad un copia o ad una palese e incontrastata ripresa. Resta inoltre l'incognita su come Francesco Zaganelli possa aver accesso alle opere di tutti gli artisti d'Oltralpe che la critica più volte collega al pittore. Se per Dürer e van Meckenem e in generale gli incisori tedeschi la risposta risulta immediata, tramite la larga diffusione delle loro stampe e delle copie di Nicoletto da Modena, per tutti gli altri pittori è difficile individuare un'univoca soluzione.

Lo Zaganelli certo avrebbe avuto la possibilità di viaggiare soprattutto in gioventù presso le corti sforzesche sino a Pesaro, ma non essendo mai stato un "pittore di corte" ufficiale che non ricoprì mai alti incarichi non si può ipotizzare che ebbe un largo accesso a un numeroso gruppo di dipinti tedeschi e fiamminghi.

[604] ZAMA 1994, p. 160

[605] Dal confronto tra la tavola in ROLI 1965, p. 230, tav. 87c e quella in ZAMA 1994, p. 160 si nota, a seguito di un restauro del Novecento, la rimozione degli elementi aggiunti nel corso del precedente secolo per enfatizzare l'attribuzione düreriana.

pittore e non da un italiano del Cinquecento, il tutto è ancor più acutizzato dal volto con gli occhi intensi che fissano lo spettatore.

Nonostante fosse più prassi che accuratezza attribuire all'epoca ad Albrecht Dürer i più disparati dipinti che presentavano possibili reminiscenze d'Oltralpe, è singolare notare come le stesse figure dello Zaganelli furono credute opere del maestro di Norimberga, rafforzando quindi il debito dell'artista romagnolo verso di lui.

Il desiderio di avvicinarsi alle forme nordiche, probabilmente dovuto – come in Michele Coltellini[606]– alla volontà di veicolari stati d'animo maggiormente pietistici e diretti verso il fedele, portò Francesco Zaganelli ad essere «immerso sino ai capelli nella fregola del suo dürerismo esasperato e tortuoso»[607]. Se infatti in alcuni dipinti, quali la *Crocifissione con i santi Antonio Abate e Francesco* del Museo d'Arte di Ravenna, si scorge una notevole originalità e una sapiente interazione tra diverse culture figurative, nella maggior parte della produzione matura e tarda dell'artista si riscontra un continuo ripetersi di ciò che era stato realizzato, sedimentando e portando verso il fondo l'esperienza della conoscenza delle grande invenzioni dal Nord.

[606] Vedasi l'apposito paragrafo dedicato all'artista.
[607] ROLI 1965, p. 239

Fig. 1
Madonna col Bambino tra due angeli musicanti
Bernardino Zaganelli
1505-10 circa
Tecnica mista su tavola, 175 x 105 cm
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia

Fig. 2
Madonna col Bambino (Madonna di Bagnacavallo)
Albrecht Dürer
1495
Olio su tavola, 47,8 x 36,5 cm
Fondazione Magnani-Rocca, Traversetolo (Parma)

Fig. 3
Festa del Rosario
Albrecht Dürer
1506
Olio su tavola, 162 x 194,5 cm
Národní galerie, Praga

Fig. 4
San Sebastiano
Francesco Zaganelli
1513
Olio su tavola, 157 x 56 cm
Pinacoteca Nazionale, Ferrara

Fig. 6
San Sebastiano
Martin Schongauer
1470-80 circa
Bulino, 158 x 113 mm

Fig. 5
San Sebastiano
Martin Schongauer
1470-80 circa
Bulino, 71 x 44 mm

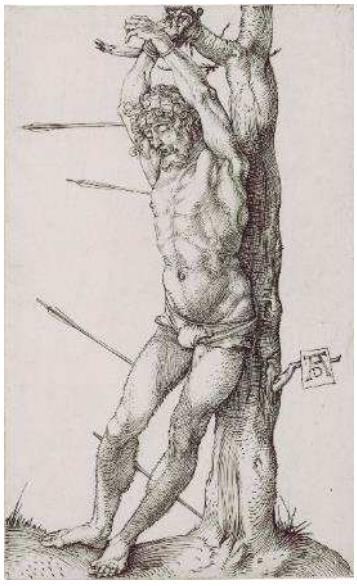

Fig. 7
San Sebastiano legato ad un albero
Albrecht Dürer
1501 circa
Bulino, 114 x 70 mm

Fig. 8
Santa Caterina
Francesco Zaganelli
Primi decenni del XVI secolo
Olio su tavola
Collezione Tucker, Vienna (già)

Fig. 9
Santa Caterina
Nicoletto da Modena
Primo decennio del XVI secolo
Bulino, 159 x 110 mm

Fig. 10
Santa Margherita
Israhel van Meckenem
Ultimi decenni del XV secolo
Bulino, 161 x 110 mm

Fig. 11
Predella dello *Sposalizio mistico di santa Caterina*
Francesco Zaganelli
circa
Olio su tavola, 37 x 270 cm (misure della predella)
Seminario Arcivescovile, Ravenna

Fig. 12
I santi Veronica, Pietro e Paolo
Albrecht Dürer
1510
Xilografia, 126 x 97 mm

Fig. 13
Santa Caterina e san Francesco (?)
Francesco Zaganelli
circa
Tavola, 55,3 x 66,7 cm
Collezione privata

Conclusioni

L'analisi del fenomeno di ricezione e influenza delle stampe tedesche a Ferrara tra il XV e il XVI secolo si ritiene abbia portato ad elaborare un documento significativo per lo studio dei rapporti e degli scambi culturali avvenuti nel corso del Rinascimento italiano e tedesco. La capitale dello stato estense si può considerare di primario rilievo per lo studio della materia, offrendo molti esempi di copia e reinterpretazione di modelli appartenenti alle stampe di Albrecht Dürer, Martin Schongauer e Israhel van Meckenem. Si è voluto pertanto creare un completo catalogo che potesse raccogliere al proprio interno tutti i diretti e chiari prelievi operati dai pittori ferraresi presi in considerazione. Come si è potuto vedere, sebbene l'argomento fosse già stato studiato più e più volte dalla critica, si sono ravvisati alcuni nuovi confronti e si è cercato di formare un lavoro unitario, che possa essere uno strumento utile ad una migliore comprensione del processo di conoscenza e assimilazione della grafica tedesca a Ferrara. L'indagine, effettuata in modo esaustivo, ha così cercato di supplire ad una lacuna percepita nella storiografia artistica, con un elaborato ampio e quanto più aggiornato possibile.

La presenza a Ferrara di una tradizione incisoria, la cospicua produzione di Nicoletto da Modena e il duraturo legame tra corte estense e Nord Europa sono state le premesse necessarie che hanno cercato di spiegare il motivo per il quale la grafica tedesca attecchì in maniera così palese e proficua nella moltitudine di artisti. Non fu certo causale la contemporanea esistenza a Ferrara di pittori e miniatori impegnati a copiare le stampe tedesche. In alcuni casi, ponendo ad esempio una particolare attenzione su Michele Coltellini, i modelli figurativi nordici furono probabilmente usati in quanto potevano veicolare nella forma più immediata possibile il messaggio religioso quivi contenuto.

I pittori nati presso la capitale e i forestieri qui giunti guardarono alle incisioni con notevole attenzione, ognuno con il proprio interesse, rivolto spesso ai brani di paesaggio o a determinati particolari o composizioni. L'inizio di questo fenomeno può essere posto nell'opera di Giovan Francesco Maineri, impegnato ad attingere da Martin Schongauer nell'ultimo decennio del XV secolo, la fine invece, sempre se di conclusione si possa parlare, giunse solamente con la morte di Ludovico Mazzolino, avvenuta nel 1528.

L'analisi ha permesso di verificare le modalità di copia delle incisioni, riscontrando l'assenza di una mediazione avvenuta tramite stampe secondarie in controparte. Tutti i pittori esaminati ripresero gli sfondi, o anche le figure, nello stesso verso del foglio originale, permettendo di affermare una conoscenza diretta della grafica nordiche. Solamente con Mazzolino, ed esclusivamente in alcune opere, si assiste ad una copia in controparte, ma qui occorre sottolineare che il pittore guardò alle stampe tedesche ad un'età più avanzata rispetto agli altri, quando queste iniziarono ad essere massivamente diffuse da intagliatori italiani, maggiori e minori.

Malgrado non sia possibile inquadrare ogni pittore in una precisa categoria che ne descriva le modalità di utilizzo, in linea generale è possibile vedere come alcuni artisti elaborarono un nuovo dipinto ponendo quale schema centrale il modello trasmesso dalle incisioni (Giovan Francesco Maineri e Michele Coltellini), altri si limitarono ad operare un semplice prelievo di taluni elementi (Domenico Panetti e Benvenuto Tisi da Garofalo) ed altri ancora svuotarono le incisioni dai soggetti originari per riempirle con nuovi personaggi che ne determinarono un nuovo significato (Matteo da Milano). Ludovico Mazzolino si adattò a tutte le modalità, cogliendo ciò che ogni volta risultava più confacente alla composizione del dipinto.

I fratelli Bernardino e Francesco Zaganelli non operarono mai una copia pedissequa degli originali grafici, giungendo forse ad un passo ulteriore; adattarono il linguaggio emiliano a quello tedesco, studiando incisioni e dipinti dai quali assorbirono parte dello stile. Solo in specifici casi si può cercare uno o più modelli tedeschi serviti da base per giungere alla costruzione dell'opera.

Allo stesso tempo è stata giustamente considerata, come confermano le fonti, la sosta di Albrecht Dürer presso la città ferrarese, inquadrando il suo soggiorno all'interno di quello più vasto del secondo viaggio in Italia, avvenuto tra il l505 e il 1507. Seppur breve e spesso ignorato dalla storiografia tradizionale e contemporanea, a questo passaggio viene restituito un adeguato ruolo, chiarendo comunque che non fu il principale motivo della diffusione delle sue opere a Ferrara, vista la presenza anteriore delle stampe. Il capitolo dedicato all'artista tedesco ha permesso inoltre di mettere in degna luce un fenomeno opposto rispetto a quello verificatosi più avanti con gli artisti ferraresi. Nel corso della propria formazione Dürer copiò in diverse occasioni la grafica emiliana, quale esercizio di riproduzione, ma anche, come nel caso della *Pupila Augusta*, per operare un prelievo d'immagine da inserire poi in disegno. Dopo

nemmeno dieci anni il processo si capovolse, con i pittori di Ferrara impegnati ad attingere al suo repertorio. Tutto questo attesta quanto le stampe circolassero nell'Europa di fine Quattrocento ed inizio Cinquecento, superando barriere geografiche e culturali di qualsiasi tipo, seguendo le tratte commerciali che collegavano il Sud con il Nord del continente e viceversa.

Si è consci che la ricerca condotta per la tesi non possa essere del tutto esaustiva, considerando quanti altri fattori possano essere ancora approfonditi. La personalità di Nicoletto da Modena, sulla quale vertono ancora oggi grossi dubbi e grandi lacune, può essere messa ulteriormente in collegamento con il fenomeno di copia esistente negli artisti di Ferrara a lui vicini e coevi. Occorrerebbe inoltre indagare maggiormente la stessa vita e produzione dell'artista, ricercando le modalità con le quali entrò in possesso di cospicue stampe dei maggiori maestri tedeschi.

Poiché esistettero altre forme di conoscenza dell'arte nordica in diversi pittori non trattati in maniera approfondita nella tesi – solo accennati nel paragrafo dedicato ai duchi Ercole I e Alfonso I – è possibile estendere ulteriormente lo studio anche a chi come Dosso Dossi, il più importante ferrarese a servizio del duca Alfonso, guardò a modelli d'Oltralpe, in misura e modi diversi dagli altri artisti.

Molte ancora sono le incognite che gravano sui rapporti di scambi e influenza tra la Germania di Martin Schongauer ed Albrecht Dürer e la Ferrara dei pittori attivi sotto i duchi d'Este.

Bibliografia

AGOSTI 1993

G. Agosti, *Su Mantegna, 2. (All'ingresso della "maniera moderna")*, in "Prospettiva", LXXII, 1993, pp. 66-82

AGOSTINI – BENTINI – EMILIANI 1996

G. Agostini, J. Bentini e A. Emiliani (a cura di), *La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi*, Catalogo della mostra (Ferrara, Pinacoteca Nazionale e Palazzo dei Diamanti, 25 febbraio - 26 maggio 1996), Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1996, p. 215

AIKEMA – BROWN – NEPI SCIRÈ 1999

B. Aikema, B.L. Brown e G. Nepi Scirè (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), Bompiani, Milano, 1999

AIKEMA 2007

B. Aikema, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance by Katherine Crawford Luber*, recensione in "The Burlington Magazine", CXLIX, 2007, pp. 268-269

AIKEMA 2018

B. Aikema (a cura di) in collaborazione con A.J. Martin, *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio - 24 giugno 2018), 24 Ore Cultura, Milano, 2018

Albrecht Dürer … 2007

Albrecht Dürer: Lettere da Venezia, Electa, Milano, 2007

ALDOVINI 2005

L. Aldovini, *La metamorfosi di Amymone*, scheda in catalogo, in S. Béguin e F. Piccinini (a cura di), *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainbleau*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 20 marzo - 19 giugno 2005), Silvana Editoriale, Milano, 2005, pp. 234-236

ALDOVINI 2010
L. Aldovini, *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in S. Frommel (a cura di) *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Bononia University Press, Bologna, 2010, pp. 133-146

ALEXANDER 1977
J.J.G. Alexander, *Italian Reinaissance Illuminations*, Chatto & Windus, London, 1977

ALEXANDER 1991
J.J.G. Alexander, *Matteo da Milano in The Fitzwilliam Museum*, in "The Burlington Magazine", MLXIII, 1991, pp. 686-690

ALEXANDER 2002
J.J.G. Alexander, *Studies in Italian Manuscript Illumination*, The Pindar Press, London, 2002, pp. 281-334

ANZELEWSKY 1991
F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, 2 voll., Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1991

ARNOLDS 1959
G. Arnolds, «Opus quinque dierum», in Hans Möhle (a cura di), *Festschrift Friedrich Winkler*, Gebr. Mann, Berlin, 1959, pp. 187-190

BALLARIN 1994-1995
A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, 2 voll., Bertoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova), 1994-1995

BALLARIN 2007
A. Ballarin (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, 6 voll., Bertoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova), 2007

BARGELLESI 1982
G. Bargellesi, *Coltellini (Cortellini), Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982, XXVII, pp. 492-494

BARTRUM 2002

G. Bartrum, *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, Princeton University Press, Princeton, 2002

BARTSCH 1803-1821

A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., J.V. Degen, Wien, 1803-1821

BARUFFALDI 1844

G. BARUFFALDI, *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi*, edizione con annotazioni di G. Boschini, I, Domenico Taddeo, Ferrara, 1844

BARUFFALDI 1846

G. BARUFFALDI, *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi*, edizione con annotazioni di G. Boschini, II, Domenico Taddeo, Ferrara, 1846

BELTRAMINI – TURA 2016

G. Beltramini e A. Tura (a cura di), *Orlando furioso 500 anni, Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 - 8 gennaio 2017), Ferrara Arte, Ferrara, 2016

BENATI 1998

D. Benati, *Pittura tardogotica nei domini estensi*, in D. Benati (a cura di), *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, Catalogo della mostra (Vignola, Rocca, maggio - giugno 1988), Edizioni Panini, Modena, 1988, pp. 43-59

BENTINI 1992

J. Bentini (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Catalogo generale, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1992

BENTINI 2004

J. Bentini (a cura di), *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, Catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2004

BENTINI – CAMMAROTA – SCAGLIETTI KELESCIAN 2004

J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Catalogo generale, Marsilio, Venezia, 2004, I, pp. 346-347

BERTI – VITALI 1987

G. Berti e A. Vitali (a cura di), *Le Carte di Corte. I Tarocchi. Gioco e Magia alla Corte degli Estensi*, Catalogo della mostra (Ferrara, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 - gennaio 1988), Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1987

BÖCKEM 2016

B. Böckem, *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln, 2007

BONAZZA – DI LENARDO – GUIDARELLI 2013

N. Bonazza, I. di Lenardo e G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia*, Marcianum Press, Venezia, 2013

BOREA 2009

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Edizioni della Normale, Pisa, 2009, I

BORENIUS 1913

T. Borenius (a cura di), *A Catalogue of the Paintings at Dougthy House, Richmond and Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook*, William Heinemann, London, I, 1913, p. 141

BUCK – PORRAS 2013

S. Buck e S. Porras, *The young Dürer. Drawing the figure*, Paul Holberton, London, 2013

BURCKHARDT 1892

D. Burckhardt, *Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492-1494*, G. Hirth's Kunstverlag, München – Leipzig, 1892

CALVESI 1958 (a)

M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione - I*, in "Bollettino d'Arte", XLIII, n. 2, 1958, pp. 141-156

CALVESI 1958 (b)
M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione - II*, in "Bollettino d'Arte", XLIII, n. 4, 1958, pp. 309-328

CAMPORI 1882
G. Campori, *I miniatori estensi*, in "Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le province modenesi e parmensi", VI, 1872, p. 260

CANOVA 2001
A. Canova, *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, in "Italia medioevale e moderna", XLII, 2001, pp. 149-179

CASTELLI 1991
P. Castelli (a cura di), *La rinascita del sapere libri e maestri dello studio ferrarese*, Marsilio, Venezia, 1991

CERIANA 2004
M. Ceriana (a cura di), *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2004

CHINI 2015
E. Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer nel territorio italiano*, in R. Pancheri (a cura di) *Dürerwag. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, Atti del convegno di studi (Cembra e Segonzano – Trento, 7-8 marzo 2015), in "Quaderni Trentino Cultura", XXI, 2015, pp. 189-202

CITTADELLA 1864
L.N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti e illustrate*, Domenico Taddeo, Ferrara, 1864

CITTADELLA 1868
L.N. Cittadella, *Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Domenico Taddeo, Ferrara, 1868

CONCINA 1997
E. Concina, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Marsilio, Venezia, 1997, pp. 115-228

CONWAY 1911
J.J.G. Alexander, *Matteo da Milano in The Fitzwilliam Museum*, in "The Burlington Magazine", MLXIII, 1991, pp. 686-690

CRAWFORD LUBER 2005
K. Crawford Luber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissances*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005

CREMONINI 2011
C. Cremonini, *Bernardino Zaganelli, Madonna col Bambino e angeli musicanti* in *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 marzo - 5 giugno 2011 – Vicenza 17 giugno - 11 settembre 2011), Marsilio, Venezia, 2011, pp. 179-186

CROWE-CAVALCASELLE 1912 (1871)
J.A. Crowe e G.B. Cavalcaselle, *A History of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, John Murray, London, II, 1912

Da Borso a Cesare d'Este … 1985
Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628, Belriguardo, Ferrara, 1985

DA GAI 2009
V. Da Gai, *Matteo da Milano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2009, LXXII, pp. 240-243

DAL CO – MOLTENI 2016
F. Dal Co e E. Molteni (a cura di), *Il Fondaco dei Tedeschi, Venezia, OMA. Il restauro e il riuso di un monumento veneziano*, Electa, Milano, 2016

DE MARCHI 1990
A. De Marchi, *Bernardino* Zaganelli, in Giovanni Romano (a cura di), *Da Biduino ad Algardi. Pittura e Scultura a confronto*, Catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori, 12 maggio - 23 giugno 1990), Società Editrice Umberto Allemandi & C., Torino, 1990, pp. 100-113

DE MARCHI 2016
A.G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Silvana, Milano, 2016, pp. 266-267

DILLON BUSSI 1996-1997
A. Dillon Bussi, *Una serie di ritratti miniati per Leone X e un poscritto di novità su Matteo da Milano e sul libro in epoca leonina*, in "Rivista di storia della miniatura", I-II, 1996-1997, pp. 17-33

Dipinti. La Spezia … 1997
Dipinti. La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia, Catalogo generale, testi a cura di F. Zeri e A.G. De Marchi, direzione editoriale di M. Ratti e A. Acordon, Silvana, Milano, 1997, pp. 247-248

Dipinti ferraresi … 1990
Dipinti ferraresi dalla collezione Vittorio Cini, Catalogo generale, Neri Pozza, Vicenza, 1990, pp. 66-69

EBERT-SCHIFFERER – HERRMANN FIORE 2011
S. Ebert-Schifferer e K. Herrmann Fiore (a cura di), *Dürer, l'Italia e l'Europa. Contributi in occasione della giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri "Roma e il nord – Percorsi e forme dello scambio artistico*, Atti del convegno di studi (Roma, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, Bibliotheca Hertiziana, 23-25 aprile 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2011

EÖRSI 2004
A. K. Eörsi, *Da Medea attraverso l'amore a Tersicore. Nuovi appunti alle rappresentazioni delle Muse nello Studiolo della Villa Belfiore*, in "Acta historiae artium", XLV, 2004, pp. 3-23

EPHRUSSI 1882
C. Ephrussi, *Albrecht Dürer et ses dessins*, A. Quantin, Paris, 1882

FADDA 2010
E. Fadda, *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia nel 1506*, in S. Frommel (a cura di) *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Bononia University Press, Bologna, 2010, pp. 119-132

FAIETTI 1988
M. Faietti e K. Oberhuber (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988), Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1988

FAIETTI 1995
M. Faietti, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli* in V. Fortunati (a cura di) *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, Nuova Alfa Editrice, Bologna, I, 1995, pp. 9-14

FAIETTI 2010
M. Faietti, *1506: Bologna crocevia del confronto*, in S. Frommel (a cura di) *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Bononia University Press, Bologna, 2010, pp. 147-164

FARA 1997
G.M. Fara, *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, in "Prospettiva", LXXXV, 1997, pp. 91-97

FARA 1999 (a)
G.M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Leo S. Olschki, Firenze, 1999

FARA 1999 (b)
G.M. Fara, *Strumenti prospettivi e architettura militare da Leonardo a Dürer*, in A. Fara (a cura di) *Leonardo a Piombino e l'idea della città moderna tra Quattro e Cinquecento*, Leo S. Olschki, Firenze, 1999, pp. 117-136

FARA 2002-2003
G.M. Fara, *La vita di Albrecht Dürer scritta da Filippo Baldinucci. Un esercizio di lettura e alcuni appunti sul collezionismo mediceo*, in "La Diana. Annuario della Scuola di specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena", VIII-IX, 2002-2003, pp. 53-67

FARA 2007
G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Leo S. Olschki, Firenze, 2007

FARA 2012
G.M. Fara, *Albrecht Dürer in Lombardia nell'età di Mantegna (con una precisazione sul soggiorno in Italia del 1505-1507)*, in M. Collareta e F. Tasso (a cura di), *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle stampe "A. Bertarelli", 10-11 giugno 2008), in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXV, 2012, pp. 161-169

FARA 2014
G.M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche. 1508-1686*, Leo S. Olschki, Firenze, 2014

FARA 2016
G.M. Fara, *Dürer, Albrecht*, in M. Sgarbi (a cura di), *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Springer International Publishing, Cham, 2016

FARINELLA 2014
V. Farinella, *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Officina libraria, Milano, 2014

FERRARI 2007
S. Ferrari, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Bruno Mondadori, Milano, 2007

FERRARI 2013
S. Ferrari, *Bramante, Leonardo e Dürer*, in S. Ferrari e A. Cottino, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio (Varese), pp. 153-188

FERRARI 2015
S. Ferrari, *I viaggi di Dürer in Italia e nei Paesi Bassi: occasioni, motivazioni, incontri*, in R. Pancheri (a cura di) *Dürerwag. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, Atti del convegno di studi (Cembra e Segonzano – Trento, 7-8 marzo 2015), in "Quaderni Trentino Cultura", XXI, 2015, pp. 27-50

FIORAVANTI BARALDI 1993
A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi. Pittore (c.1476-1559)*, Cassa di Risparmio di Ferrara S.p.A., Ferrara, 1993

FORTI GRAZZINI 1982
N. Forti Grazzini, *Arazzi a Ferrara*, Cassa di Risparmio di Ferrara, Ferrara, 1982

FORTI GRAZZINI 1990
N. Forti Grazzini, *Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Gli arazzi del Cardinale. Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Temi Editrice, Trento, 1990, pp. 35-71

FRANCESCHINI 1993
A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I, dal 1341 al 1471*, Corbo, Ferrara – Roma, 1993

FRANCESCHINI 1995
Adriano Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, *Parte II, Tomo I, dal 1472 al 1492*, Corbo, Ferrara – Roma, 1995

FRANCESCHINI 1997
A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte II, Tomo II: dal 1493 al 1516*, Corbo, Ferrara – Roma, 1994

GAURICO 1552
L. Gaurico, *Tractatus astrologicus*, 1552

Gli affreschi … 1988
Gli affreschi della Scoletta del Carmine, Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Padova, 1988

GNACCOLINI 2018
L.P. Gnaccolini (a cura di), *L'Uomo Divino. Ludovico Lazzarelli tra il mazzo Sola Busca e i "Tarocchi del Mantegna" con una proposta per Lazzaro Bastiani*, Catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 17 aprile - 1 luglio 2018), Electa, Milano, 2018

GOMBRICH 1970
E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography with a memoir on the history of the library by F. Saxl*, The Warburg Institute - University of London, London, 1970

GRASSO 2009
M. Grasso, *Mazzolino (Mazzolini, Mazulini), Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2009, LXXII, pp. 681-684

GRIMM 1865
H. Grimm, *Albrecht Dürer in Venedig*, in H. Grimm, *Über künstler und kunstwerke*, Ferd. Diimmler's Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1865, pp. 133-170

GRUYER 1897
G. Gruyer, *L'art Ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, II, Librairie Plon, Paris, 1897

HERMANN 1994
H.J. Hermann, *La miniatura estense*, Franco Cosimo Panini, Modena, 1994

HERRMANN FIORE 2007
K. Herrmann Fiore (a cura di), *Dürer e l'Italia*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo - 10 giugno 2007), Mondadori Electa, Roma, 2007

HIND 1910
A.M. Hind, *Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Sydney Colvin, London, 1910

HIND 1923
A.M. Hind, *History of engraving and etching from the 15th Century to the year 1914*, Houghton Mifflin Company, Boston – New York, 1923

HIND 1938-1948

A.M. Hind, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproductions of all prints described*, 7 voll., Bernard Quaritch Ltd. – M. Knoedler & Company – The National Gallery of Art, London – New York – Washington, 1938-1948

HOLLSTEIN 1955

F.W.H. Hollstein, *15th Century Masters*, in F.W.H. Hollstein, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca, 1450-1700,* Sound and Vision Publishers, Rotterdam, XII, 1955, pp. 140-167

HUMFREY 1991

P. Humfrey, *Dürer's* Feast of the Rosegarlands*: a Venetian altarpiece*, in "Bullettin of the National Gallery in Prague", I, 1991, pp. 21-33

HUMFREY – LUCCO 1999

P. Humfrey e M. Lucco, *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo a cura di A. Bayer, Ferrara Arte, Ferrara, 1999

JAHN 1948

J. Jahn, *Ein Beitrag zur Frage der Wirkung Dürers auf Italien*, in "Zeitschrift für Kunstwissenschaft", II, 1948, pp. 26-28

JANIN – MASSET 1857

G. Janin e P. Musset, *Alberto Durero e Andrea del Gobbo. Studi storici di Giulio Janin e Paolo Musset*, Francesco Sanvito, Milano, 1857

KLEMENČIČ 2004

J. Klemenčič, *La ricezione delle stampe di Martin Schongauer nella cerchia di Ercole de' Roberti*, in "Zbornik za umetnostno zgodovino", XL, 2004, pp. 100-113

KOTKOVÁ 2006

O. Kotková (a cura di), *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands*, Národní galerie v Praze, Praha, 2006

KRISTELLER 1907
P. Kristeller, *Der venezianische Kupferstich im XV. Jahrhundert*, in "Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst", XV, 1907, pp. 8-13

KUSTODIEVA – LUCCO 2008
T. Kustodieva e M. Lucco (a cura di), *Garofalo. Pittore della Ferrara Estense*, Catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 5 aprile - 20 luglio 2008), Skira, Milano, 2008

L'età di Alfonso I … 2004
L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso, Atti del convegno di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), Franco Cosimo Panini, Modena, 2004

LANDI 2015
W. Landi, *I luoghi di Dürer in Tirolo*, in R. Pancheri (a cura di) *Dürerwag. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, Atti del convegno di studi (Cembra e Segonzano – Trento, 7-8 marzo 2015), in "Quaderni Trentino Cultura", XXI, 2015, pp. 51-92

LADERCHI 1857
C. Laderchi, *La pittura ferrarese*, Abram Servadio Editore, Ferrara, 1857

LANDAU – PARSHALL 1994
D. Landau e P. Parshall, *The Renaissance Print. 1470-1550*, Yale University Press, New Haven, 1994

LANZI 1968 (1795-1796)
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, edizione a cura di M. Capucci, 3 voll., Sansoni, Firenze, I, 1968

Le beau Martin … 1991
Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491). Catalogo della mostra (Colmar, Musée d'Unterlinden, 13 settembre - 1 dicembre 2003), Musee d'Unterlinden, Colmar, 1991

Le siècle de Titien … 1993
Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993), Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993, pp. 459-462

LEHRS 2005
M. Lehrs, *Martin Schongauer. The Complete Engravings. A Catalogue raisoneé*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 2005

LICHT 1970
M.M. Licht, *A Book of Drawings by Nicoletto da Modena*, in "Master Drawings", VIII, n. 4, 1970, pp. 379-387

LIMENTANI VIRDIS 1992
C. Limentani Virdis, *La corte estense e l'arte fiamminga*, in M. Bertozzi (a cura di) *Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Atti del convegno di studi (Ferrara, Università degli Studi, 5-7 marzo 1992), Università degli Studi di Ferrara, Ferrara, 1992, pp. 163-180

LIRUTI 1762
G.G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, Modesto Fenzo, Venezia, 1762, II, pp. 88-96

LODIGIANI 1991
M.P. Lodigiani, *Per Matteo da Milano*, in "Arte Cristiana", LXXIX, 1991, pp. 287-300

LOLLINI 2004
F. Lollini, *Matteo da Milano*, in Milvia Bollati (a cura di), *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani*, Ed. Sylvestre Boonard, Milano, 2004, pp. 742-746

LONGHI 1961
R. Longhi, *Una Madonna del Dürer a Bagnacavallo*, in "Paragone", XII, n. 139, 1961, pp. 3-8

LONGHI 1975
R. Longhi, *Officina ferrarese (1934); Ampliamenti (1940); Nuovi ampliamenti (1940-55)*, Sansoni, Firenze, 1975

LUCCO 2006
M. Lucco, *Mantegna a Mantova, e i suoi eredi*, in M. Lucco (a cura di), *Mantegna a Mantova. 1460-1506*, Catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), Skira, Milano, 2006, pp. 12-14

MARIANI 2001-2006
G. Mariani (a cura di), *Lineamenti di storia delle tecniche*, 4 voll., Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 2001-2006

MARINELLI 2012
S. Marinelli, *La prospettiva significante*, in S. Marinelli (a cura di), *Aldèbaran. Storia dell'arte*, Scripta, Verona, 2012, I, pp. 19-36

MARINI 2006 (a)
G. Marini, *Mantegna, la grafica e la diffusione dei modelli tramite le stampe*, in S. Marinelli e P. Marini (a cura di), *Mantegna e le Arti a Verona. 1450-1500*, Catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), Marsilio, Venezia, 2006, pp. 91-94

MARINI 2006 (b)
G. Marini, *Morte di Orfeo*, scheda in catalogo, in D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo e A.M. Spiazza (a cura di), *Mantegna e Padova. 1445-1460*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Eremitani, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), Skira, Milano, 2006, pp. 280-281

MAZZA 2006
A. Mazza (a cura di), *"francescho da cotignola dipinse adi 8 de setenbre 1512"*, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Cesena, 2006

MAZZARIOL 1960
G. Mazzariol, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi*, Lombroso Editore, Venezia, 1960

MÉSZÁROS 1983
L. Mészáros, *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italianische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Verlag Palm & Enke, Erlangen, 1983

MEZZETTI 1965
A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista ferraresi*, Cassa di Risparmio di Ferrara, Ferrara, 1965

MOLTENI 1995
Monica Molteni, *Ercole de' Roberti*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (Milano), 1995

MOLTENI 1999
Monica Molteni, *Cosmè Tura*, Silvana Editoriale, Milano, 1999

MORO 1989
F. Moro, *Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso*, in "Paragone", XL, n. 473, 1989, pp. 23-61

Mostra di Melozzo … 1938
Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo, Catalogo della mostra (Forlì, Palazzo dei Musei, giugno - ottobre 1938), Il Resto del Carlino, Bologna, 1993, p. 135

MOTTOLA MOLFINO – NATALE 1991
A. Mottola Molfino e M. Natale (a cura di), *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 01 dicembre 1991), 2 voll., Franco Cosimo Panini, Modena, 1991

NATALE 2007
M. Natale (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), Ferrara Arte, Ferrara, 2007

NEPPI 1959
A. Neppi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1959

OLIVATI 1997
L. Olivati, *Carte dal Nord. Influenze della pittura oltremontana tra Ferrara e Bologna nel Quattro e Cinquecento*, in Caterina Limentani Virdis (a cura di), *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, Banca Popolare di Verona – Banco S. Geminiano e S. Prospero, Verona, 1997, pp. 217-234

PANOFSKY 1948
E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 voll., Oxford University Press, London, 1948

PATTANARO 1978
A. Pattanaro, *La "scuola" del Boccaccino a Ferrara*, in "Prospettiva", LXIV, 1991, pp. 60-74

PATTANARO 2004

A. Pattanaro, *Garofalo e Raffaello nel secondo e terzo decennio del Cinquecento* in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del convegno di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998), Franco Cosimo Panini, Modena, 2004, pp. 133-144

Pinacoteca Nazionale di Bologna … 1993

Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Catalogo Generale delle Incisioni, volume VIII. Inventario degli Incisori Tedeschi e Fiamminghi del secolo XV, Catalogo generale, repertori critico di B. Hernad, introduzione e coordinamento di M. Faietti, Arts&Co., Bologna, 1993, p. 134

POUNCEY 1937

P. Pouncey, *Ercole Grandi's Masterpiece*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXX, 1937, pp. 161-168

QUATTRINI 2012

C. Quattrini, *Modelli seriali nella miniatura milanese del secondo Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento*, in M. Collareta e F. Tasso (a cura di), *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle stampe "A. Bertarelli", 10-11 giugno 2008), in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXV, 2012, pp. 123-125

RAGGHIANTI 1965

C.L. Ragghianti, *Arte a Ferrara*, in "Critica d'Arte", XII, n. 76, 1965, pp. 60-61

RINALDI 2009

S. Rinaldi, *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di produzione'?*, "Opera. Nomina. Historiae. Giornale di cultura artistica", I, 2009, pp. 263-306

ROLI 1965

R. Roli, *Sul problema di Bernardino e Francesco Zaganelli*, in "Arte antica e moderna", XXXI-XXXII, 1965, pp. 223-243

ROMANO 2012-2013

C. Romano, *Matteo da Milano, miniatore (e pittore ?). Gli esordi e l'affermazione nel contesto della corte sforzesca con alcune precisazioni e approfondimenti sulle vicende biografiche e sull'evoluzione stilistica dell'artista*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Udine, Udine, 2012-2013

ROSENBERG 1985-1987

C.M. Rosenberg, *The influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, in "Musei Ferraresi. Bollettino annuale", XV, 1985-1987, pp. 61-74

RUPPRICH 1956-1969

H. Rupprich (a cura di), *Dürer Schriftlicher Nachlass,* 3 voll., Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1956-1969

SALVINI 1977

R. Salvini, *Paralipomena su Leonardo e Dürer*, in I. Lavin e J. Plummer (a cura di), *Studies in late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, New York University Press, New York, 1997, I, pp. 377-391

SAMBIN 1962

P. Sambin, *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LI, n. 1, 1962, pp. 111-113, 124-126

SAMBO 1983 (a)

E. Sambo, *Sull'attività giovanile di Benvenuto Tisi da Garofalo*, in "Paragone", XXXIV, n. 395, 1983, pp. 19-34

SAMBO 1983 (b)

E. Sambo, *Per l'avvio di Ludovico Mazzolino*, in "Paragone", XXXIV, n. 397, 1983, pp. 40-45

SANDER 2013

J. Sander, *Albrecht Dürer. His art in context*, Prestel, München – London – New York, 2013

SCHLOSSER MAGNINO 1977 (1924)

J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, trad. it. F. Rossi, La Nuova Italia, Firenze, 1977 (ed. or. *Die Kunstliteratur*, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien, 1924)

SCHMITT 1999

L. Schmitt (a cura di), *Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, in *Hollstein's German Engravings, Etching and Woodcuts,* Sound and Vision Publishers, Rotterdam, XLIX, 1999

SCHOCH – MENDE – SCHERBAUM 2001-2004

R. Schoch, M. Mende e A. Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das Druckgraphische Werk*, 3 voll., Prestel, München, 2001-2004

SGARBI 2001

V. Sgarbi, *Albrecht Dürer*, in Simona Tosini Pizzetti (a cura di), *Fondazione Magnani-Rocca,* Catalogo generale, Nardini, Firenze, 2001, pp. 81-94

SHEPHERD 1951

D. G. Shepherd, *"The Lamentation", a Tapestry Antependium Designed by Cosimo Tura*, in "The Bullettin of the Cleveland Museum of Art", XXXVIII, n. 2, 1951, pp. 40-42

SIMONSFELD 1887

H. Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen*, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1887

SMITH 1979

A. Smith, *'Germania' and 'Italia' Albrecht Dürer and Venetian Art*, in "Journal of the Royal Society of Arts ", CXXVII, n. 5273, 1979, pp. 273-290

SOLIERI 1897

G. Solieri, *Le origini e la dominazione degli Sforza a Cotignola. Appunti storici*, Stab. Tip. Successori Monti, Bologna, 1897

STAIGMÜLLER 1889

H. Staigmüller, *Lucas Paciuolo. Eine Biographische Skizze*, in "Zeitschrift für Mathematik und Physik", XXXIV, 1889, pp. 81-102, 121-128

STRAUSS 1974

W.L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer,* 6 voll., Aris Books, New York, 1974

STRIEDER 1992 (1982)
P. Strieder, *Dürer*, Rizzoli, Milano, 1992 (ed. or. *Dürer*, Albin Micheal, Paris, 1982)

STRIEDER 2000
P. Strieder, *War Dürer in Rom?*, in M. Kammel e C.B. Gries (a cura di), *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Atti del convegno di studi (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 15-17 ottobre 1997), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 2000

SYSON 2002
L. Syson, *Tura and the "Minor Arts": The School of Ferrara*, in S.J. Campbell (a cura di), *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 30 gennaio - 12 maggio 2002), Electa, Milano, 2002, pp. 31-70

THAUSING 1876
M. Thausing, *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, E. A. Seemann, Leipzig, 1868

THAUSING 1884
M. Thausing, *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 2 voll, E. A. Seemann, Leipzig, 1884

TOFFANELLO 2010
M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara, EdiSai, 2010

TOFFANELLO 2014
M. Toffanello, *Panetti, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2014, LXXX, pp. 756-759

TONIOLO 1998
F. Toniolo (a cura di), *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 marzo - 31 maggio 1998), Franco Cosimo Panini, Modena, 1998

VARESE 1989
R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Edizioni Panini, Modena, 1989

VASARI 1881 (1568)
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, VI, Sansoni, Firenze, 1881

VASARI 1966-1987 (1568)
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni, Firenze, 1966-1987

VENTURI 1888
A. Venturi, *Gian Francesco de' Maineri pittore*, in "Archivio Storico dell'Arte", I, 1888, pp. 88-89

VENTURI 1890
A. Venturi, *Ludovico Mazzolino*, in "Archivio Storico dell'Arte", III, 1890, pp. 447-464

VENTURI 1914
A. Venturi, *La pittura del Quattrocento. Parte III*, in *Storia dell'arte italiana*, VII, Ulrico Hoepli, Milano, 1914

VENTURI 1929
A. Venturi, *La pittura del Cinquecento. Parte VI*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, Ulrico Hoepli, Milano, 1929, pp. 279-319

VERATELLI 2006
F. Veratelli, *Maineri, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXVII, 2006, pp. 593-595

VERGA BANDIRALI 1965
M. Verga Bandirali, *Una famiglia cremasca di maestri del legno: i de Marchi da Crema*, in "Arte Lombarda", XIX, 1965, pp. 53-66

WALCHER CASOTTI 2004
M. Walcher Casotti, *Un episodio controverso del soggiorno di Dürer a Venezia: il viaggio a Bologna*, in "Arte Veneta", LXI, 2004, pp. 187-198

WARBURG 2006 (1912)
A. Warburg, *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, trad. it. E. Cantimori, Abscondita, Milano, 2006 (ed. or. *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, 1912)

WEIXLGÄRTNER 1927
A. Weixlgärtner, *Alberto Duro*, in A. Weixlgärtner e L. Planiscig (a cura di), *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Amalthea, Zürich – Leipzig – Wein, 1927, pp. 162-186

WIMPHELING 1505
J. Wimpheling, *Epithoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempora*, 1505

WINKLER 1936-1939
F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 voll., Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1993

WÖLFFLIN 1987 (1905)
H. Wölfflin, *Albrecht Dürer*, trad. it. L. Crescenzi, Salerno Editrice, Roma, 1987 (ed. or. *Die Kunst Albrecht Dürers*, Bruckmann, München, 1905)

WOOD 1993
C.S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Reaktion Books, London, 1993

ZAMA 1991
R. Zama, *Note su Bernardino Zaganelli*, in "Romagna Arte e Storia", XI, n. 33, 1991, pp. 33-44

ZAMA 1994
R. Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) Pittori*, Luisè Editore, Rimini, 1994

ZAMA 2017-2018
R. Zama, *Una Madonna di Dürer in Romana. Per la restituzione al maestro di Norimberga*, in "Romagna arte e storia. Rivista quadrimestrale di cultura", XXXVIII, n. 109, 2017-2018, pp. 21-58

ZAMBONI 1968
S. Zamboni, *Ludovico Mazzolino*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1968

ZAMBONI 1975
S. Zamboni, *Pittori di Ercole I d'Este*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 1975

ZAMBONI 1978
S. Zamboni, *Lodovico Mazzolino: una primizia ed altri inediti*, in "Prospettiva", XV, 1978, pp. 53-62

ZUCKER 1984
M.J. Zucker, *Early Italian Masters*, in W.L. Strauss (a cura di), *The Illustrated Bartsch,* Abaris Books, New York, XXV, 1984