



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

ordinamento ex DM. 270/2004

Tesi di Laurea

**Tra editoria e arte:
Lodovico Dolce
e l'incisione**

Relatore

Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore

Ch. Prof. Sergio Marinelli

Laureanda/o

Valentina Volpe Matricola
865944

Anno Accademico

2018/ 2019

Sommario

Introduzione	1
1. Lodovico Dolce: poligrafo e collaboratore tra Marcolini e Giolito	3
1.1. Accenni biografici.....	3
1.2. Un panorama generale sulle vicende editoriali di Lodovico Dolce.....	5
1.3. La tipografia di Francesco Marcolini.....	9
1.3.1. L'impresa delle <i>Sorti</i>	13
1.3.2. Le xilografie.....	15
1.3.3. Fonti come testimonianze.....	19
1.3.4. La collaborazione del Dolce.....	23
1.3.5. Marcolini e il Doni: secondo connubio editoriale e riuso delle immagini.....	25
1.3.6. Conclusioni.....	29
1.4. Dolce nella bottega del Giolito.....	30
1.4.1. <i>Le Trasformazioni</i> e il <i>Vitruvio</i> di Rusconi.....	32
2. Gli incisori negli scritti di Lodovico Dolce	37
2.1. <i>Il Dialogo della pittura intitolato l'Aretino</i>	37
2.1.1. Enea Vico.....	41
2.1.2. Albrecht Dürer.....	45
2.1.3. Marcantonio Raimondi.....	52
2.1.4. Raimondi e Dürer: un modello attraverso le fonti.....	56
2.1.5. La carta della 'Rosana'.....	60
2.1.6. La stampa di <i>Venere e Adone</i>	65
2.1.7. Conclusioni.....	69
2.2. <i>La Vita di Carlo V e i Tre Libri delle Gemme</i>	74
2.2.1. <i>La Vita di Carlo V</i> : la prima edizione.....	75
2.2.2. <i>I Tre Libri delle Gemme</i> : elenchi a confronto.....	80
2.2.3. <i>La Vita di Carlo V</i> : l'edizione del 1567.....	82
2.3. <i>Le Imprese</i> di Giambattista Pittoni.....	83
2.3.1. <i>La princeps</i>	86
2.3.2. Le altre edizioni.....	87
2.3.3. <i>Le Imprese</i> di Girolamo Ruscelli.....	88
Conclusioni	90

Apparati	92
Appendice documentaria.....	93
Immagini	108
Bibliografia	121
Sitografia	135

Introduzione

Questo elaborato intende inserirsi nella linea di ricerche più recenti che hanno interessato la figura di Lodovico Dolce.

Gli studi a cui mi riferisco, e che hanno rappresentato una consistente base per la stesura di questa tesi, sono soprattutto quelli di Enrico Parlato, Paolo Procaccioli, e Giorgio Masi, fondamentali per riscoprire il Dolce, prolifico scrittore, definibile in tutti i sensi come poligrafo, dal momento che, nella sua produzione, si trovano rappresentati quasi tutti i filoni letterari: testi storici, di interesse linguistico, trattati, opere esoteriche e filosofiche, nonché testi legati alla riflessione storico artistica.

Mancava però negli studi, una lettura complessiva proprio delle fonti di interesse storico-artistico, soprattutto per quanto riguarda il rapporto dello scrittore con gli incisori dell'epoca.

Il lavoro svolto è stato quello analizzare i brani relativi a incisioni e incisori all'interno delle fonti del Dolce, e riflettere sul rapporto che l'autore veneziano ebbe con questi artisti; tutti i testi sono stati poi trascritti nell'appendice documentaria, seguendone l'ordine cronologico.

Valutate nel loro insieme, queste fonti ricostruiscono non solo un profilo della storia dell'incisione veneziana, ma anche internazionale, che risulta fondamentale, sia perché arricchisce gli studi sopracitati, sia perché permette di approfondire molti elementi lasciati in sospeso, o trattati solo parzialmente, nella prima edizione delle *Vite* Vasariane.

La prima parte della tesi è una grande premessa all'analisi delle singole fonti dolciane: ad una breve biografia del Dolce, in cui si ripercorrono rapidamente anche le sue opere giovanili, si approda alla collaborazione con la bottega di Francesco Marcolini da Forlì, approfondendo soprattutto il discorso delle xilografie delle *Sorti*.

L'impresa all'interno del 'giardino' marcoliniano, fu per Lodovico Dolce opportunità di confronto con un apparato illustrativo molto vasto, che lo introdusse nella realtà dell'incisione veneziana dell'epoca.

Dopo l'esperienza con Marcolini, verrà analizzata quella con Giolito, dove il Dolce si confronterà con un altro importante apparato: quello per il *Vitruvio* di Rusconi, in parte riutilizzato per una sua stessa opera, le *Trasformazioni*.

La collaborazione con questi due rinomati editori veneziani, contribuì ad avvicinare Lodovico Dolce ad un ambiente nel quale gravitavano personaggi con diverse competenze e ruoli: dagli editori, agli autori ed infine agli artisti-incisori, proprio perché la pratica incisoria, a Venezia, iniziava ad essere strettamente legata alla produzione del libro.

Tutto ciò è confermato anche dalle citazioni dirette all'interno delle opere dolciane, di alcuni artisti con cui il Dolce aveva collaborato, proprio in queste tipografie.

Inoltre, in questi anni, il veneziano maturerà anche la sua amicizia con Pietro Aretino, Anton Francesco Doni, ed Enea Vico, frequentando l'Accademia veneziana dei Pellegrini, e penetrando sempre più nell'entourage culturale della laguna.

La prima parte dell'elaborato, svolge quindi il compito di ricostruire ed illustrare la ramificazione dei rapporti che Lodovico Dolce ebbe all'interno dell'ambiente artistico-letterario veneziano, e il suo ruolo da collante tra sfera editoriale e sfera artistica.

La ricerca proseguirà, analizzando, i brani in cui l'autore menziona incisori e incisioni: iniziando con il *Dialogo della Pittura*, per proseguire con gli elenchi di artisti presenti in entrambe le edizioni della *Vita di Carlo V*, e nei *Tre Libri delle Gemme*, ci si concentrerà, infine, sulla collaborazione diretta del veneziano con Giovanni Battista Pittoni, nella stesura di ben tre edizioni delle *Imprese*.

Da questo studio, confronto, ed unione delle fonti, emergerà come sia necessario ribadire il ruolo di Lodovico Dolce non solo in campo editoriale e letterario, ma soprattutto storico-artistico: i brani analizzati delineano infatti un contributo essenziale per la storia dell'incisione veneziana nella metà del Cinquecento.

1. Lodovico Dolce: poligrafo e collaboratore tra Marcolini e Giolito

1.1. Accenni biografici

Tanto marginale ed estraneo ai lettori successivi, tanto familiare invece al lettore del suo secolo, Lodovico Dolce nella storiografia letteraria è apparso a lungo come una figura accessoria a cui non ha fatto seguito un impegno adeguato¹.

Appellato spesso come «il più infaticabile collaboratore di tipografia di tutto il '500»², era, in effetti, insuperato nella mole di lavoro che produceva.

Come prolifico scrittore e editore delle più grandi tipografie veneziane, il Dolce ha avuto un ruolo decisivo nella formazione e nella diffusione della cultura del tardo Cinquecento, anche grazie agli ambienti e ai personaggi di cui fu intimo amico, nonché collaboratore. Fu personalmente responsabile di oltre un quarto dei libri pubblicati in laguna tra la seconda metà degli anni '30 e la fine degli anni '60 del Cinquecento, fino alla sua morte avvenuta nel 1568.

Ebbe, quindi, un'essenziale importanza nello sviluppo della stampa come mezzo di massa, oltre ad essere anche un notevole organizzatore culturale: si può senz'altro dire che, con questo personaggio, nacque innanzi tutto una nuova professione, quella del redattore, o meglio del curatore redazionale, legata all'elaborazione della struttura del testo, della quale diventò il committente pressoché esclusivo per i circuiti editoriali dell'epoca.

Lodovico Dolce, tolte alcune tappe fuori laguna, era e rimase veneziano per tutta la vita: nato nel 1508, da una famiglia forse lontanamente originaria della Lombardia³, in tenera età però, come ricorda il Cicogna:

¹ Recentemente sono stati pubblicati degli studi più approfonditi, ancora in via di sviluppo, nella collana *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, a cui rimando per ulteriori approfondimenti e che rappresentano la base per questa breve descrizione biografica, oltre a PROCACCIOLI 2007, pp. 11-40 e LUCCHI 2009, pp. 73-96; una base importante per la bibliografia su Lodovico Dolce è rappresentata anche da ROMEI 1991; TERPENING 1997; ROSKILL 2000.

² TROVATO 1991, p. 67.

³ Una famiglia «[...] honorata e famosa in Venetia, per l'antica nobiltà dell'ordine popolare, ma in que' tempi tanto decaduta dalla prima prosperità che erano sforzati que' pochi che di essa erano avanzati a trattenersi con la notaria e con ventù». (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ms. it., cl. VII, 351 (=8385) c. 230r: A. Zeno, *Appunti genealogici e biografici di famiglie venete*).

Mortogli il padre, egli, [...] ebbe la protezione di due principali famiglie patrizie, l'una del doge Leonardo Loredano, dalla quale segnalati benefici ricevuti aveva l'avolo di Lodovico e il padre suo Fantino..., e l'altra fu la casa Cornaro, dalla quale fu mantenuto negli studi di Padova⁴.

Rimasto orfano il Dolce venne affidato al doge Loredan e alla famiglia Corner, che gli finanziò gli studi a Padova; terminati gli studi, tornò a Venezia, dove, mise a frutto la sua educazione letteraria, grazie alla quale avviò le collaborazioni più disparate con l'editoria del tempo, tra le quali spiccano quelle con Francesco Marcolini e Gabriel Giolito de' Ferrari.

In generale sono scarse le notizie sulla sua vita, tutta esaurita nell'impressionante numero di traduzioni e rifacimenti di testi, oltre a riscritture, allestimenti redazionali e naturalmente opere proprie.

È proprio dalle informazioni contenute nei testi di cui è autore che ricaviamo la maggior parte dei dettagli inerenti alla sua vita, oltre che da alcune lettere autografe che ci forniscono minuti particolari, come quella a Cristoforo Canal, premessa all'*Ecuba* giolitina⁵, in cui egli stesso descrive la sua vita come infelice, tormentata dal carcere e dalle malattie, come si legge in un'altra epistola per Federico Badoer⁶.

Presa moglie una comparsa di scena teatrale, Polonia, da cui ebbe due figli, si avvicinò subito al mondo del teatro, che interessa soprattutto la sua prima produzione.

Fece parte dell'Accademia della Fratta, a Rovigo, insieme ad altri personaggi di spicco in ambito letterario del tempo, come Lodovico Domenichi e Girolamo Ruscelli, e anche di quella veneziana dei Pellegrini che contava, fra gli altri, personalità come l'Aretino, Anton Francesco Doni, il Sansovino e l'incisore parmigiano Enea Vico.

⁴ CICOGLIA 1862, p. 93.

⁵ «[...] Perilche io, che delle dolcezze di essa Fortuna pochissima parte sempre, e delle sue amaritudini grandissima quantità ho gustato e gusto, non sapendo quello, che'io m'habbia piu hoggimai a sperare, ne piu a temere, con gli altrui essempli vo cercando di consolarmi. Il che ha dato occasione al nascere della presente Tragedia [...]» (DOLCE, 1549, c. 2r-v).

L'*Hecuba* fu pubblicata per la prima volta nel 1543 per Giolito e successivamente nel volume che comprenderà tutte le tragedie già date alle stampe negli anni precedenti, nel 1560, e in seguito nel 1566, per Domenico Ferri.

⁶ L'edizione di riferimento per le missive di Lodovico Dolce sarà quella curata da Paolo Procaccioli: *Lodovico Dolce. Lettere* in questo caso: n° di lett. 13, pp. 72-73: «[...] Magnifico messer Federico, a me non usciranno giammai di mente quelle parole, che a'tempi, che io era in prigione, mi disse il magnifico messer Domenico Veniero[...]». La circostanza di queste parole non è però nota.

Lodovico Dolce morì a Venezia nel 1568, ed è seppellito nella chiesa di San Luca, la stessa dove è eretta la tomba di Pietro Aretino.

1.2. Un panorama generale sulle vicende editoriali di Lodovico Dolce

Il ruolo che la Serenissima ha giocato per almeno un paio di secoli nel sistema di produzione e distribuzione del libro a stampa, fu cruciale e di vitale importanza in tutto il panorama italiano.

Ovviamente l'andamento delle stampe era strettamente legato alle condizioni politico-militari ed economiche della Repubblica di Venezia di quegli anni.

Solo per dare qualche stima, dal 1500 al 1508 si stamparono circa 100 unità annue con punte anche di 150 in alcune annate; successivamente la produzione si dimezzò, dopo la sconfitta in seguito alla battaglia di Agnadello, per tornare alle 100 unità per anno nel 1514, e superare le 300 nel 1545⁷.

Ciò vuol dire che, prendendo ad esempio l'ultimo caso citato, ma si applichi a tutti quelli menzionati, ad oggi sono sopravvissute 300 edizioni che permettono di costruire il censimento in riferimento all'anno 1545, testimoniate da almeno un esemplare nelle biblioteche italiane che vi partecipano; la rilevazione che ne verrà fuori quindi, sarà necessariamente approssimata per difetto.

Per tirare le somme possiamo dire che nella Venezia di metà Cinquecento uscisse almeno un libro al giorno e inoltre, a partire dal 1530, la produzione in lingua volgare fosse ormai assestata su una fetta che rappresenta circa la metà delle stampe totali⁸.

Lodovico Dolce fu principalmente un editore, e si occupò maggiormente di letteratura, ma si può definire a tutti gli effetti un poligrafo, nel senso che nella sua produzione troviamo rappresentati quasi tutti i filoni letterari: testi storici, di interesse linguistico, trattati, opere esoteriche e filosofiche, nonché testi legati alla riflessione storico artistica, che saranno quelli analizzati più puntualmente in quest'elaborato.

La sua prima opera fu una raccolta di rime amorose, che uscirà con il nome di *Sogno di Parnaso*, per i tipi dello stampatore de' Vitali: il Dolce dei primi anni Trenta infatti

⁷ Dati Iccu Edit16 ovvero EDIT16, Censimento nazionale delle edizioni del XVI secolo. Consultabili all' URL: <http://EDIT16.iccu.sbn.it> (URL consultato a dicembre 2018)

⁸ BALDACCHINI 2009, pp. 117-124.

si sente poeta, il suo esordio editoriale era stato in nome della poesia lirica e di quella cavalleresca⁹.

Queste prime rime sanciscono l'inizio di un'occupazione che sarà destinata a durare per tutta la sua esistenza.

Ma, come si è detto in precedenza, fu il teatro il genere che, inizialmente, gli piacque di più e nel quale si destreggiò in maggior misura, anche per via della moglie: le sue commedie e tragedie¹⁰ ebbero molto successo tra i contemporanei e, anche se non sempre originali nella loro trama, sono considerate dalla critica tra le sue cose migliori¹¹.

In totale il Dolce pubblicò 358 edizioni, su di un arco cronologico assai lungo: per ben 36 anni lavorò senza interruzioni e con grande impegno per gli stampatori della sua città, e riuscì a pubblicare 96 le opere originali, 202 lavori di edizioni, seguiti da 54 traduzioni e da 6 traduzioni-edizioni¹².

Dal lato editoriale, non curò e tradusse solo testi dei "grandi" come Dante, Petrarca, Baldassar Castiglione o il Tasso e l'Ariosto (l'*Orlando*¹³ ebbe 62 edizioni complessive veneziane, e rappresenta sicuramente il suo lavoro più riuscito per quanto concerne questo settore), ma anche di autori contemporanei meno celebri.

Verso la fine degli anni '50 il lavoro del Dolce si modifica sensibilmente: decrescono infatti i titoli nuovi del settore letterario, lentamente sostituiti da quello storico, tutto teso a testi contemporanei¹⁴.

⁹ Come poeta, il Doni della *Libreria* ne celebrò gli esordi: «avendo la dolcezza delle rime, diede principio insino nella tenera sua età a cantar dolcemente». Il profilo del Dolce che offre Anton Francesco Doni nella sua *Libreria* è molto particolareggiato, e lo si riporta in Appendice, I per esteso.

¹⁰ Fra le commedie ricordiamo *Il ragazzo* (1541), *Il capitano con la favola di Adone* e *Il marito* (1545, poi ristampati varie volte), *La Fabrizia* (1549) e *Il roffiano tratto dal Rudente* (1551). Anche tutte queste commedie, insieme alle tragedie, vennero poi editate da Giolito insieme nel 1560 (vd. nota 5). Riguardo queste, ricordo invece *Thyeste tratta da Seneca* e *l'Hecuba*, già citata in precedenza (1543), *Didone* (1547), *Giocasta* (1549), *Ifigenia* (1551) e *Medea* (1557).

¹¹ DI FILIPPO BAREGGI 1998, pp. 58-59.

¹² *Ibid.*

¹³ La prima edizione curata da Lodovico Dolce di questo testo uscì per i tipografi veneziani Bindoni e Pasini, che stamparono per la prima volta l'opera con le correzioni e gli apparati al testo del Dolce nel 1535. La prima importante edizione illustrata del poema uscirà nel 1542 per i tipi di Gabriel Giolito de' Ferrari, e anch'essa verrà curata dal poligrafo veneziano. Su quest'ultima edizione del Furioso si veda CERRAI 2001, pp. 99-134.

¹⁴ *Le Istorie viniziane* di Marco Antonio Sabellico per Curzio Navò nel 1544, la traduzione delle *Vite di tutti gl'imperadori* di Paolo Mexia per Giolito nel 1561, *la Vita di Carlo V*, sempre per Giolito con la sua prima edizione nel medesimo anno e le successive cinque edizioni, composta a concorrenza con quella di Alfonso de Ulloa edita dal Valgriso nel 1560, e quella di *Ferdinando I* del 1565. Tutti questi testi verranno citati e approfonditi nel paragrafo relativo alla *Vita di Carlo V* (2.2.1).

Snodo significativo saranno gli anni a cavallo tra la fine dei Trenta e i primi dei Quaranta.

Come già detto sembra che la poesia occupi la scena dominante della sua produzione, fino al 1540; non mancano naturalmente eccezioni che però andranno lette come aperture, dato che sono tutte connesse alla materia poetica.

Mi riferisco infatti alle traduzioni e parafrasi relative ad autori del passato, come Orazio, Ovidio e Giovenale¹⁵, o contemporanei come l'Ariosto.

I riscontri furono positivi e tutti di altissimo livello, considerando che nel 1535 il Dolce poteva contare già sulla fiducia del Bembo¹⁶ e dell'Aretino¹⁷ (oltre a quella del Varchi, che tanto lo ammirava da inserirlo nel consesso prestigioso degli Infiammati), a cui, in quell'anno, dedicò due edizioni ariostesche, la *Lena* e il *Negromante*¹⁸.

Si trattava sì di consensi importanti, nessuno dei quali però sarebbe stato un punto d'arrivo.

Nel corso del decennio infatti il Dolce aveva avviato una collaborazione con il mondo degli editori destinata a farsi sempre più stretta, che lo condusse nel *Giardino* di Francesco Marcolini.

L'ingresso avvenne in veste di poeta, all'interno del progetto delle *Sorti*, che rappresentò un momento chiave e alquanto decisivo per la sua carriera: gli aprì quel mondo che poi fu la sua quotidianità per tutta la vita¹⁹.

¹⁵ È del 1559 il volgarizzamento oraziano del Dolce edito da Giolito: i *Sermoni*, le *Satire*, le *Epistole* e la *Poetica*; fu la prima traduzione in italiano di *Sermoni*, *Satire* e *Epistole*, mentre la *Poetica* era già stata pubblicata dal Dolce nel 1535 (con dedica a Aretino) e nel 1536.

Ricordo inoltre la traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio (le *Trasformazioni*, edite sempre da Giolito nel 1553 in ottave, frutto di un duro lavoro iniziato già dal 1539 con *Il primo libro delle Trasformazioni* per Bidoni e Pasini) e le *Parafrasi nella sesta satira di Giovenale nella quale si ragiona delle miserie degli uomini maritati*, edita nel 1538 per Curzio Navò e fratelli insieme al *Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, e del modo che si ha a tenere*.

¹⁶ Le missive che documentano l'inizio del rapporto tra i due e la reciproca stima sono la lettera n. 54, datata 24 settembre 1535, nella quale il Bembo risponde a una missiva perduta mandatagli da Lodovico Dolce, accogliendo le lodi tessutegli dal veneziano e la n. 1, datata 7 ottobre dello stesso anno di mano del Dolce per il Bembo. Entrambe le lettere sono prove del fatto che prima del settembre-ottobre del '35 Lodovico Dolce non intratteneva rapporti con Pietro Bembo, neanche in forma scritta; Cfr. *Lettere. Lodovico Dolce*, p. 65 e 45.

¹⁷ Ricordo che il Dolce viene nominato dall'Aretino già nella commedia del *Marescalco* (Nicolini 1535, Marcolini 1536), scena terza, atto V: «[...] o vero Lodovico Dolce, il quale ora fiorisce leggiadramente [...]».

¹⁸ Entrambi i titoli usciti per i tipi dello Zoppino in-8 nel 1535, e per Bidoni e Pasini nello stesso anno, e nel medesimo formato.

¹⁹ Per Lodovico Dolce. *Miscellanea di studi*, pp. 15-16.

È vero che la carriera del veneziano raggiunse i vertici nella bottega giolitianiana, ma è altrettanto vero, importante e in questo contesto direi essenziale soffermarsi prima sull'officina di Francesco Marcolini, luogo in cui avvenne l'effettivo "battesimo" di Lodovico Dolce.

Nella bottega dei Giolito, il veneziano si interessò al lavoro intorno alle pagine epistolari dell'Aretino, un'operazione grazie alla quale gli venne ufficializzata una competenza specifica, quella del curatore, che si affiancherà a quella dell'autore²⁰.

La relazione con Pietro Aretino ha continui richiami nelle opere del veneziano²¹: egli rappresenta un grande precedente per il Dolce nella produzione editoriale, e quindi anche un modello di rilievo, che negli anni diventerà anche un suo amico fidato.

Nei primi anni Quaranta quindi, il Dolce si impegnò ad allargare e diversificare le sue collaborazioni, proponendosi come autore tragico, comico, trattatista e traduttore: la sua presenza costante e al contempo diversificata sul mercato, per più di una bottega contemporaneamente, gli accrescerà la fama e la stima in ambito lagunare.

Con il passare degli anni allargò sempre di più i suoi interessi, e si impegnò in ritmi di lavoro altissimi, facendosi carico in prima persona di pressoché ogni argomento che l'attualità suggerisse o imponesse²².

Premettendo tutto questo mi sembra opportuna, un'analisi più approfondita delle due realtà editoriali con le quali Lodovico Dolce collaborò più assiduamente, e che lo formarono tanto da permettergli in futuro l'appellativo di poligrafo.

Si approfondirà prima il discorso della bottega marcoliniana, e in particolar modo il coinvolgimento del Dolce nella stesura delle *Sorti*, una specie di iniziazione per il veneziano, per poi focalizzare l'attenzione sul periodo di produzione per la Fenice dei fratelli Giolito.

Tutto ciò per rendere più chiaro ed evidente come la collaborazione con questi due editori veneziani di metà Cinquecento, abbia contribuito ad avvicinare Lodovico Dolce ad un ambiente nel quale gravitavano personaggi con diverse competenze e ruoli, dagli

²⁰ Cura la seconda edizione del *Primo Libro* delle Lettere e la prima del *Secondo Libro*.

²¹ L'Aretino stesso interviene come testimone nell'opera *In difesa dei male avventurati mariti. Dialogo piacevole nel quale Messer Pietro Aretino parla in difesa d'i mal avventurati mariti*, edito da Curzio Navò nel 1542; agisce da interlocutore anche nel *Dialogo della institution delle donne*, pubblicato da Giolito nel 1545, poi ampliato nel 1547 e nel 1553. Infine, si intitola Aretino il *Dialogo della pittura*, che celebra l'amico appena scomparso, edito sempre da Giolito nel 1557.

²² Per Lodovico Dolce. *Miscellanea di studi*, pp. 19-20.

editori, agli autori ed infine agli artisti-incori, proprio perché la pratica incisoria, a Venezia, iniziava ad essere strettamente legata alla produzione del libro.

1.3. La tipografia di Francesco Marcolini

Il Marcolini adoperò sovente dei caratteri cancellereschi, tuttaffatto suoi particolari, elegantissimi; e che le stampe sue in generale appajono ben disposte, nitide e di bell'effetto; così che per tutte queste loro qualità sono tenute in pregio, e grandemente lodate dai bibliografi²³.

Probabilmente a Venezia già del 1527, Francesco Marcolini²⁴ concentra la sua attività di tipografo principalmente in due periodi, l'uno dal 1535 al 1545 e l'altro dal 1549 al 1559: nel mezzo il trasferimento e soggiorno a Cipro, che motiva l'interruzione dell'esercizio per circa quattro anni; bisogna aspettare quindi il 1550 perché avvenga la seconda ripresa editoriale.

Il primo periodo è dominato nettamente dalla produzione dell'Aretino, il secondo invece vede come collaboratore Anton Francesco Doni; nel 1559 la stamperia passò per le mani del Bevilacqua, e il forlivese partì per Verona, città, dove forse morì.

Marcolini era forse proveniente da una famiglia libraria di origine, dato che, anche il fratello Bartolomeo, appare come titolare di una bottega a Forlì dal 1549.

Dapprima tipografo musicale, Francesco Marcolini aprì la sua tipografia «nella contrada di Santo Apostolo, ne le case dei frati Crosachieri»²⁵, poi trasferita presso «la chiesa della Trinità»²⁶.

²³ Così Scipione Casali introduce gli annali tipografici di Francesco Marcolini, chiamato dai contemporanei l' «ingegnoso».

²⁴ Per un approfondimento sulle vicende biografiche di Francesco Marcolini, questo affascinante personaggio editore-tipografo si vedano gli annali curati da CASALI 1953 e in seguito SERVOLINI 1958. Si veda inoltre QUONDAM 1980 pp. 75-116, e PROCACCIOLI 2007, pp. 3-20.

²⁵ Nel 1536 la tipografia si trovava sicuramente nel sestiere di Cannaregio, nei locali messi a disposizione dai frati crociferi nei pressi della chiesa dei Ss. Apostoli, nella contrada Santo Apostolo appunto, come esplicitato nella sottoscrizione del *Marescalco*, ristampa dell'edizione del 1535 impressa da Nicolini.

²⁶ I locali presso la chiesa dei Ss. Apostoli dovettero risultare inadeguati perché già nel novembre del 1536 la tipografia si trasferì nel sestiere di Castello, nei pressi della chiesa della Trinità, oggi distrutta. Ci informa dello spostamento la sottoscrizione del *Petrarca* spirituale di Girolamo Malipiero: «In Venetia: stampato per Francesco Marcolini da Forlì appresso la chiesa de la Trinità, novembre 1536».

La prima opera sottoscritta da Marcolini è *La Cortigiana*²⁷ dell'Aretino in ottavo²⁸, mentre la prima opera di grande impegno sotto il profilo dell'apparato illustrativo, è il *Quarto libro delle Regole dell'architettura* del bolognese Sebastiano Serlio.

Il Serlio fece stampare presso i torchi del Marcolini alcune delle sue opere²⁹, a partire dalla prima edizione delle *Regole generali di architettura* nel 1537³⁰, certamente per la grande reputazione di cui godeva lo stampatore.

Attorno al tipografo non sono noti documenti d'archivio, infatti l'insieme delle testimonianze che è alla base di ogni interesse accademico per questa figura resta la sua opera, ovvero le edizioni che lo ebbero come autore, editore, stampatore e ovviamente il suo affascinante e vario catalogo.

Il primo correttore per il forlivese fu un tale chiamato Niccolò Franco³¹, che si lega con Lodovico Dolce sempre in ambito aretiniano, per quanto riguarda il primo libro delle *Lettere*, di cui curerà la prima edizione, marcoliniana, nel 1538.

²⁷ Agostino Ricchi, giovane scrittore lucchese, imposta le correzioni di questo testo. Era amico del forlivese in quel torno di anni (1533-35) e presumibilmente fu il suo primo correttore. La riedizione della *Cortigiana* del 1536 è il primo testo in cui la cronologia ci consente di ipotizzare un intervento del Dolce, entrato in contatto con Aretino già nel 1535. È quindi d'obbligo porsi quantomeno il dubbio che la collaborazione con Dolce, uno dei più noti correttori del momento, possa essere iniziata prima della revisione della seconda edizione del *Primo libro* delle *Lettere* di Pietro Aretino, e che quindi l'introduzione del Franco sia stata solo un'intromissione temporanea sull'asse collaborativo Ricchi-Dolce per l'Aretino. Per un approfondimento sul tema segnalo DELLA CORTE 2007, pp. 133-140, in particolare pp. 135-137.

²⁸ La prima edizione, in quarto, era stata impressa da Giovanni Antonio Nicolini da Sabio, su istanza già nel 1534, insieme alla *Passione di Gesù* e a *I sette Salmi della penitencia di David*.

²⁹ La pubblicazione dei sette libri di architettura di Sebastiano Serlio non seguì un ordine progressivo: il volume edito dal Marcolini infatti fu il *Quarto*. Nel 1540, sempre a Venezia, e sempre per i tipi del forlivese, Serlio pubblicò la sua seconda opera, il *Terzo libro [...] nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*. Il *Primo libro d'architettura* e il *Secondo libro di prospettiva* uscirono insieme in uno stesso volume nel 1545 in Francia, dove il Serlio si era stabilito nel 1541 e dove sarebbe morto intorno al 1555. Cfr. VENE 2007

³⁰ Quest'edizione dovette diventare rara da subito, se Marcolini ne fece una ristampa nel 1540, lo stesso anno in cui pubblicò il *Libro Terzo*. La grande cornice architettonica della prima edizione del Serlio ricompare nel frontespizio delle *Lettere* di Aretino nel 1538, nella citata seconda edizione del '40 e per le *Sorti*. Per un approfondimento segnalo MISITI 2007, pp. 41-64; VENE 2007.

³¹ Nell'estate del 1536 giunge a Venezia, dove vive presso Benedetto Agnello, e pubblica il *Tempio d'Amore*; in autunno è presso Aretino e lavora come correttore presso il Marcolini; nei primi mesi del 1538 rompe con Aretino (vd. nota seguente).

Questa, non piacendo all'Aretino³², verrà affidata nella revisione per la sua seconda edizione del 1542 proprio al Dolce³³.

Pietro Aretino è l'autore centrale di tutta questa prima fase di vita dell'impresa marcoliniana, ovvero prima della fase "doniana" inaugurata dal ritorno di Marcolini da Creta³⁴.

L'influenza delle opere e del pensiero di Aretino a Venezia nel quarto decennio del Cinquecento, e il rapporto che intrattenne con Francesco Marcolini, occupano un ruolo di preminenza nel campo della storia del libro illustrato in laguna. In questo ambito, l'uso che all'interno dei diversi volumi assume il ritratto dell'Aretino (in senso stretto, oppure in forma allegorica), è un fenomeno rivelatore di tutto il *modus operandi* della bottega del forlivese, e pone in evidenza come Lodovico Dolce, seppur giovane al tempo di questa prima collaborazione con il tipografo, si sia inserito sin da subito nei meccanismi di riproduzione delle immagini, che vengono richiamate da testo in testo, di cui il veneziano si trovò ed essere molto spesso curatore: questo sistema appare come una vera e propria novità.

Come è stato osservato, il ritratto xilografico dell'Aretino è posto sul frontespizio della *Cortigiana* (Marcolini, 1534) e di nuovo, uguale, sulla seconda edizione (*fig.1*) della medesima opera (Marcolini, 1535), accompagnato anche dal motto VERITAS ODIVM PARIT, che individua così la specifica "virtù" dell'autore.

Compare ancora, questa volta di tre quarti, nel monumentale frontespizio del primo libro delle *Lettere* (Marcolini, gennaio 1538); ed è proprio in quest'occasione che mi sembra opportuno sottolineare anche il ruolo della cornice che racchiude quest'intaglio (*fig.2a-2b*), che deve essere ricondotta al frontespizio di una pubblicazione sempre per i tipi del

³² L'insoddisfazione per il lavoro dello scrittore beneventano si palesa in modo evidente sia nelle lettere dell'Aretino, che nelle lettere di Dolce all'Aretino.

In tal senso la lettera dell'Aretino (*Lettere*, II, 131) datata ottobre 1539, è interessante in questa sede, in quanto testimonianza che nella polemica sia stato coinvolto il Dolce in maniera del tutto diretta.

La lettera si presenta come una vera e propria *vituperatio* nei confronti del Franco, ed esplicita la chiusura della collaborazione tra i due. In un'altra lettera datata settembre 1541 infatti, l'Aretino stesso si mostra più che positivo riguardo la stampa del secondo libro delle lettere, e la ristampa del *Primo* (*Lettere*, II, 289). Allego parte di entrambe le lettere in Appendice, II-III.

I rinvii all'epistolario aretiniano sono al libro e alla lettera dell'Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino a cura di Paolo Procaccioli (da ora in avanti (ARETINO 1997-2002 [1538-57], ed. Procaccioli).

³³ Il Dolce proprio nell'anno dell'uscita della sua revisione al *Primo Libro* delle Lettere, avvia la sua collaborazione con Giolito.

³⁴ DELLA CORTE 2007, pp. 133-139.

Marcolini, ovvero il sopracitato volume del Serlio, *Regole generali di architettura* del 1537³⁵ (fig. 3).

L'alta qualità dell'incisione rende il frontespizio serliano testimonianza della definitiva messa a punto di uno stile tipografico riconoscibile da parte del colto editore, che decise infatti di sfruttarne subito la duttilità compositiva riutilizzandolo, appunto, per incorniciare il ritratto dell'Aretino nella fortunata prima edizione delle *Lettere*, edizione di cui lo stesso Aretino ci dà notizia, in una lettera diretta a Marcolini posta alla II carta della *princeps* serliana, di cui ne celebra i pregi e l'eccellenza³⁶.

La promozione che l'Aretino ottenne attraverso la pubblicazione e il riuso dei suoi ritratti all'interno dei testi marcoliniani è indubbia.

Questa breve digressione ha lo scopo di evidenziare come il riutilizzo delle immagini all'interno di testi pubblicati dallo stesso editore, nel caso di Marcolini, rappresentò un *usus* che, come si vedrà, non smise mai di interessare la bottega, data anche la comodità nell'usufruire delle stesse matrici per le immagini, che quindi troviamo in opere differenti, e che rappresentano un filo conduttore verso il ruolo fondamentale degli incisori all'interno delle botteghe editoriali a Venezia.

Lodovico Dolce si trovò quindi da subito a collaborare con queste personalità, proprio nello sfondo delle officine editoriali, che sicuramente gli diedero un ulteriore³⁷ e importante stimolo nei confronti dell'ambiente artistico che lo circondava.

³⁵ Interessante notare come sia il ritratto dell'Aretino che la cornice del Serlio fossero probabilmente in lavorazione negli stessi mesi e portatori, nei diversi ambiti e con le proprie specificità, di una nuova idea di libro in volgare, a cui gli autori e l'editore, legati da vincoli d'amicizia oltre che d'interesse lavorativo, affidavano con slancio ed entusiasmo la propria definitiva autopromozione. Un intreccio perfettamente calcolato dal punto di vista commerciale, se proprio dalle prime pagine delle *Regole Generali* Aretino dava al bramoso pubblico veneziano un'anteprima del suo atteso epistolario (vd. nota seguente). Indico sul tema: BERTOLO 2003, pp. 45-119; REARICK, 2005, pp. 67-93; BELTRAMINI 2010, pp. 274-297.

³⁶ Aretino scrive a Marcolini il 18 settembre 1537, affermando che non gli era dispiaciuto: «che non abbiate dato a le stampe le mie Lettere così tosto, come io desiderava, poi che la grande, la bella e l'utile impresa de l'Architettura del Serlio, mio compare, s'è interposta tra l'indugio vostro e il voler mio. Io l'ho tutta vista e tutta letta, e vi giuro che ella è tanto vaga d'apparenza, sì ben figurata, sì perfetta di proporzione nelle misure, e sì chiara nei concetti che non ci è dove avanzi il più, nè dove manchi il meno. E l'autore che con la modestia del suo procedere dà lo spirito alle cose da lui disegnate e descritte [...]». (ARETINO 1997-2002 [1538-57], ed. Procaccioli, n. di lett. 187, p. 272).

³⁷ Da ricordare l'amicizia con Pietro Aretino che sicuramente giovò al Dolce per quanto riguarda gli interessi in ambito artistico.

1.3.1. L'impresa delle *Sorti*

Le *Sorti* vanno probabilmente considerate il capolavoro di Marcolini, per le quali il termine libro risulta limitativo e inadeguato; si tratta infatti di un testo di predizione basato su un complesso meccanismo combinatorio: un gioco, nel quale tuttavia la dimensione ludica e quella conoscitiva sconfinano reciprocamente, e vanno necessariamente vissute in una dimensione sociale³⁸.

Il gioco prevedeva l'uso di un mazzo di carte, ed era basato su un sistema di complesse combinazioni; riprendeva un genere in voga tra Quattro e Cinquecento, rivisitandolo in termini elitari e innovativi sul piano tecnico e tipografico: aspetti che si riflettono anche nel ricchissimo apparato iconografico, commissionato appositamente per l'impresa³⁹.

Nell'operazione infatti, Marcolini coinvolse, oltre che Lodovico Dolce, un numero imprecisato di artisti, destinati a rimanere nell'ombra fino agli studi più recenti, salvo Giuseppe Porta⁴⁰, che, apponendo la firma sul frontespizio, risulta indubbiamente partecipe all'impresa.

Porta e i suoi colleghi si fecero carico delle cento incisioni programmate per il ricco corredo iconografico, mentre il poeta veneziano si occupò della stesura di ben 2.250 terzine.

Pubblicate nel 1540, di nuovo editate nel 1550, le *Sorti*, e gli altri libri di ventura, nel 1559 furono inseriti nell'Indice dei libri proibiti, e così condannati all'oblio.

L'intervento censorio determinò l'eclissi di un genere che, nel Cinquecento, aveva goduto di un discreto successo editoriale, e che doveva interessare anche un pubblico non troppo ristretto⁴¹.

³⁸ Hanno richiamato l'attenzione sull'argomento i contributi di GENTILI 1980 e QUONDAM 1980. In tempi più recenti il tema è stato ripreso in un volume che propone una riflessione collettiva sulle *Sorti* in *Studi per le «Sorti»*, di cui segnalo in particolar modo PROCACCIOLI 2007, pp. 3-20, e all'interno di un convegno forlivese *Un giardino per le arti*, di cui, in bibliografia, sono riportati diversi contributi. Ad oggi questi volumi rappresentano gli studi di riferimento sul tema.

³⁹ SAVY 2018, p. 133.

⁴⁰ Su quest'artista si veda almeno PALLUCCHINI 1975, pp. 159-166.

⁴¹ Il *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito, prototipo per testi a cavallo tra gioco e predizione del futuro fu stampato per la prima volta a Perugia nel 1482 e venne di nuovo edito almeno per altre sei edizioni tra il 1501 e il 1553, accompagnato anche da diverse traduzioni in lingue straniere. Nel Cinquecento, inoltre, a questo popolare volume si affiancarono nuovi concorrenti: nel 1527 si pubblicò il *Triumpho di Fortuna* del ferrarese Sigismondo Fanti, nel 1536 il *Libro novo della sorte* di Paolo Danza, nel 1540 e nel 1550 le due edizioni marcoliniane e, infine, nel 1552 l'*Oracolo* di Girolamo Parabosco.

Ma le *Sorti* sono il risultato di una metamorfosi, di un cambiamento di status: un genere popolare che si presenta sotto una veste più dotta, senza perdere del tutto la sua più antica connotazione.

La condanna ecclesiastica pose le *Sorti* ai margini della storia del libro illustrato del Cinquecento, anche se le sue illustrazioni continuarono a essere stampate in contesti diversi, e godettero di una più lunga esistenza sganciata dall'originario contesto editoriale, documentata almeno fino al secondo decennio del Seicento⁴²: emerge così un rapporto tra testo e immagine, mobile, flessibile e dinamico.

La difficoltà nel distinguere i ruoli dei personaggi che parteciparono a quest'impresa letteraria è indubbia, ed è sinonimo di circolarità e osmosi nei diversi contributi. Francesco Marcolini rappresenta al tempo stesso autore, editore e tipografo per le *Sorti*, Lodovico Dolce il letterato, Giuseppe Porta, e altri che vedremo in seguito, gli artisti; «Tutti concorrono alla realizzazione di un'opera al tempo stesso testuale, combinatoria e figurata, dove l'accostamento tra parole e immagini è sottomesso alla casualità del gioco e si apre a letture necessariamente diverse»⁴³.

Le *Sorti* hanno quindi avuto un ruolo di grande importanza nel dialogo e nella simbiosi tra parola e immagine; la loro importanza è del resto attestata dalla successiva traduzione incisoria da parte di Enea Vico, (1546-50ca.) nella quale sono tradotte a bulino quarantadue delle cinquanta allegorie che corredano le *Sorti*⁴⁴, serie che a sua volta venne incisa in controparte da Jacques Androuet du Cerceau.

Ma in questa sede non è né il significato iconologico del volume né le vicende storiche che lo accompagnano che ci interessano, bensì l'apporto di Lodovico Dolce al testo, l'importanza di questa sua prima importante committenza presso il Marcolini e quello che generò: un legame ancora più stretto con il mondo dell'editoria veneziana e con gli

⁴² Nel XVII secolo le xilografie create per le *Sorti* furono riutilizzate per le illustrazioni di Pedro Mexia nella *Selva rinovata di varia lettione* nel 1616, mentre i ritratti del Marcolini si ritrovano in *Il Vago e dilettevole giardino* (..) di Luigi Contarini, edito nel 1619.

⁴³ PARLATO 2007b, pp. 249-268.

⁴⁴ La serie incisa da Enea Vico comprende le seguenti allegorie: Beneficio, Calamità, Caso, Consiglio, Desiderio, Destino, Difetto, Discordia, Disgrazia, Disperazione, Dolore, Esilio, Fama, Fato, Frode, Furto, Industria, Insidia, Malinconia, Matrimonio, Menzogna, Natura, Nobiltà, Onore, Ozio, Pace, Parche, Penitenza, Pertinacia, Punizione, Ricchezza, Sapere, Servitù, Sorte, Sterilità, Tempo, Timore, Vanità, Verità, Virilità, Virtù, e Vittoria. Le stampe dell'incisore parmense furono realizzate partendo dalle xilografie, fatto che emerge in maniera indubitabile dalla posizione in controparte delle seconde. La serie potrebbe essere stata realizzata dopo l'arrivo di Vico a Venezia nel 1546 e, forse, prima della sua partenza per Augusta nel 1550. Cfr. BARTSCH 1985a, pp. 70-80; PARLATO 2015, pp. 75-86.

artisti che ad essa erano connessi, artisti-incisori che ritroveremo citati ed elogiati nei testi che il Dolce pubblicò in seguito.

Chi si occupò quindi del vasto apparato iconografico delle *Sorti*?

1.3.2. Le xilografie

Attorno alle xilografie delle *Sorti* e, in particolare, attorno alle allegorie, ruotano due ordini di problemi: la questione attributiva da una parte, quella iconografica dall'altra.

Entrambe le questioni sono molto complesse, non solo perché le xilografie nascono necessariamente dalla traduzione di un disegno originario, il che porta all'evidente presenza di più artefici, che di per sé rende più difficile il riconoscimento delle singole personalità che parteciparono all'impresa, ma anche perché, tale questione, si innesta su un secondo nucleo problematico anche di maggiore rilevanza per le vicende artistiche del Cinquecento italiano: il rapporto tra mondo figurativo tosco-romano e quello lagunare all'inizio del quinto decennio del secolo; incontro, tra queste due maniere, nel quale le illustrazioni delle *Sorti* giocarono un ruolo non secondario, frutto del comune lavoro di coloro che si erano aggregati attorno all'impresa libraria.

Sicuramente non è questo il luogo dove discutere e sciogliere gli intricati nodi che riguardano le cento xilografie prodotte per il testo marcoliniano, ma mi sembra opportuno quantomeno riportare il sunto dell'analisi a cui la critica è giunta fino ad oggi⁴⁵, se non altro perché questo rappresenta il primo, vero, apparato decorativo con il quale si imbatte Lodovico Dolce.

Come si è detto, l'edizione marcoliniana si inserisce in un momento cruciale nei rapporti tra Venezia e la cultura figurativa dell'Italia centrale, proprio per la partecipazione all'impresa di un personaggio di primissimo piano, Francesco Salviati, del suo allievo Giuseppe Porta (detto Giuseppe Salviati), e di un migrante olandese quale Lambert Sustris.

In laguna, proprio in quegli anni, anche a seguito dell'arrivo nel luglio 1539 di Francesco Salviati, le novità tosco-romane diventano termine di paragone e di scambio tra gli artisti,

⁴⁵ Vd. Nota 47

e, dall'assimilazione di questo diverso linguaggio, prenderà avvio una nuova e importante stagione per l'arte nella Serenissima⁴⁶.

Da questo punto di vista, si riscontra un'evidente osmosi tra il cantiere decorativo di palazzo Grimani e gli apparati illustrativi del volume delle *Sorti*.

Il ramo della famiglia Grimani di Santa Maria Formosa faceva parte della frazione più ricca e potente dell'aristocrazia veneziana: i due fratelli Giovanni e Vettore commissionarono a Giovanni da Udine, Francesco Salviati⁴⁷ e Francesco Menzocchi il rinnovamento del loro palazzo di Santa Maria Formosa, tra cui la decorazione del soffitto di una sala dedicata al mito di Psiche.

La presenza degli ultimi due artisti a Venezia, in questo cantiere, è rivelatrice di come i rimandi delle xilografie delle *Sorti* a una corrente artistica più vicina ad influssi toscoromani non siano casuali.

Alla calorosa accoglienza del Salviati a Venezia, descritta dal Vasari, e avvenuta come già detto intorno al 1539, seguì quindi la decorazione pittorica del palazzo di famiglia, tutt'oggi a S. Maria Formosa: furono questi gli anni in cui prese avvio anche l'intensa collaborazione tra il Francesco Salviati e l'industria editoriale veneziana, in particolar modo con Francesco Marcolini⁴⁸.

Si apre così un quadro complesso: la xilografia nella sua declinazione veneziana, fissata dagli illustri precedenti tizianeschi, emerge nel ritratto di Marcolini⁴⁹ contenuto nelle *Sorti* (fig. 4).

⁴⁶ Rodolfo Pallucchini, personaggio centrale per lo studio dell'arte veneta, fu il promotore della ricerca sui fatti centro-italiani, in particolare su Roma, come momento essenziale per la formazione di tutta la generazione di artisti attiva a Venezia tra gli anni '40 e gli anni '90 del Cinquecento. La maniera raffaellesca e michelangiotesca allo snodo della seconda metà degli anni '40 penetrarono a Venezia e diedero l'impulso per la nascita di nuovi fenomeni artistici, legati indissolubilmente alla cultura toscoromana. Cfr. PALLUCCHINI 1950; PALLUCCHINI 1981, pp. 11-68.

⁴⁷ Il rapporto tra il Salviati e il suo principale committente è testimoniato dal Vasari che afferma: «Giunto in Vinezia [il Salviati], fu raccolto cortesemente dal patriarca Grimani e da messer Vettor suo fratello, che gli fecero infinite carezze» (VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 518). Si citeranno le *Vite* vasariane come VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, in riferimento all'edizione a cura di Roberta Bettarini e Paola Barocchi, che comprende le redazioni a fronte di Torrentiniana e Giuntina, edizione pubblicata in sei volumi di testo, con tre volumi di commento.

⁴⁸ Per un approfondimento sul cantiere di Palazzo Grimani HOCHMANN 2008 pp. 207- 223; PARLATO 2015, pp. 75-86.

⁴⁹ Anche il ritratto di Marcolini, come quello dell'Aretino (fig. 3) è coronato dalla monumentale cornice decorativa, opera di Sebastiano Serlio. Il forlivese prende la cornice serliana come un vero e proprio segno di riconoscimento della sua officina.

Un secondo riferimento va ricercato nelle xilografie certe di Francesco Salviati nel testo, in particolare in quelle realizzate per il medesimo editore, quali la *Nascita di Maria*, l'*Annunciazione* e l'*Assunzione della Vergine*, già illustrazioni per l'agiografia aretiniana pubblicata nel 1539⁵⁰ (fig. 5, 6, 7), che rappresentano quel riuso delle matrici citato in precedenza.

Andranno, infine, considerati i legni autografi di Giuseppe Porta, le testimonianze antiche che gli assegnano la paternità della serie dei filosofi e, infine, la firma «IOSEPH PORTA GARFAGNINUS», esibita sul frontespizio (fig. 8).

Per il discorso della paternità delle incisioni si deve procedere per passi; già Casali, primo ad approcciarsi a questi studi, sembrò intuire quella diversa declinazione stilistica delle allegorie, che è stata messa in chiaro solo in anni recenti⁵¹.

Secondo Casali, che tiene da conto la testimonianza del Vasari, spettano a Giuseppe Porta il disegno del frontespizio e del ritratto di Marcolini, mentre la loro trasposizione xilografica va assegnata ad altra mano; al forlivese spetterebbe invece l'invenzione dei Filosofi e delle Allegorie, nonché la veste editoriale del volume.

La firma del garfagnino sul frontespizio potrebbe attestarne la posizione preminente tra i disegnatori al lavoro per Marcolini, anche se sulla paternità dell'incisione benché firmata, sono stati sollevati molti dubbi⁵².

Sembra quindi che la maggior parte dei filosofi documenti l'esordio (certo) di Giuseppe Porta all'interno della bottega del forlivese, e le affinità compositive, come l'uso dei segni

⁵⁰ Mi riferisco alla *Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino, pubblicata appunto da Francesco Marcolini nel 1539. Insieme alla *Vita di Catherina Vergine* e alla *Vita di san Tommaso d'Aquino* pubblicate tra il 1541 e il 1543, la *Vita di Maria* fa parte del trittico agiografico che chiude l'impresa delle opere religiose inaugurata dall'Aretino nel 1534 con la *Passione di Gesù*. L'editio princeps marcoliniana esce in-8°, impreziosita da tre vignette in cornice rettangolare rappresentanti le tre xilografie citate nel testo: la *Nascita della Vergine*, l'*Annunciazione* e l'*Assunzione della Vergine*. Per primo McTavish ipotizzò che i disegni preparatori per le matrici potessero essere di Francesco Salviati, che giunse a Venezia nell'estate del 1539; il fatto che l'Aretino taccia riguardo la *Vita di Maria* nel suo epistolario, da maggio fino a settembre di quell'anno, potrebbe essere determinato dai tempi di realizzazione dei disegni da parte del Salviati, che in seguito giunsero all'interno della stamperia di Marcolini per il trasferimento sulle matrici lignee. Cfr. MCTAVISH 1981, pp. 32-37; CECCHI 1998, p. 326, nota 135; REARICK 2005, p. 77; GROSSO 2018, p. 131.

⁵¹ «Mi pare opportuno di fare osservare [...] che le cento stampine dei Filosofi de' Simboli vennero per cosa certa da più disegnatori, e da più intagliatori eseguite» (CASALI 1953, p. 127).

⁵² Per delle letture specifiche sull'argomento si vedano POZZI 2007, pp. 269-294; MASI 2007, pp. 139-158, in particolare p. 150. Entrambi riassumono le proposte finora fatte WITCOMBE 1983, pp. 170-174 secondo cui la stampa del frontespizio è derivata da una più antica incisione di Marco Dente (BARTSCH 1978, p. 356, n. 479) contenente il monogramma «SR»; BOREA 1990, pp. 790-794 che, riprendendo il contributo di Paul Kristeller (KRISTELLER 1890), è favorevole a considerare il rame una copia della xilografia, e non viceversa (ipotesi condivisa anche in POZZI 2007).

xilografici, trovano una convincente rispondenza nel frontespizio che fu, se non ideato, almeno copiato e ridisegnato dal garfagnino, in dipendenza e continuità con il maestro, stimolata anche dai tempi stretti della pubblicazione delle *Sorti*.

Se la serie dei filosofi costituisce comunque un gruppo sostanzialmente unitario e compatto, per le allegorie il quadro è decisamente più complesso e la presenza di mani diverse appare, di primo acchito, molto evidente.

*Sapere, Frode, Virilità e Verità*⁵³ (fig. 9,10,11,12), sono assegnate, in modo quasi del tutto certo, al Salviati.

Nelle restanti allegorie le soluzioni e gli approcci nel presentare le immagini sono diversi, evidenziando, come si diceva, la partecipazione di più artefici nella loro esecuzione.

Vincenzo Mancini ha inoltre dimostrato, al di là di ogni ragionevole dubbio, la presenza di Lambert Sustris fra gli illustratori delle *Sorti*, per un gruppo non insignificante di xilografie: *Punizione, Fama, Industria, Vanità e Malinconia*⁵⁴ (fig. 13,14,15,16,17)

Si potrebbe, quindi, delineare un doppio registro stilistico che corrisponde alla suddivisione del lavoro tra due giovani artisti: Giuseppe Porta, che si occupa dei filosofi, e Lambert Sustris delle allegorie⁵⁵. Tale ripartizione non è priva di fondamento e di riscontri, ma non può essere considerata del tutto risolutiva.

Anche ammettendo una certa flessibilità esecutiva, rimangono alcune immagini⁵⁶ che non possono essere inquadrare senza forzature in uno dei due gruppi fin qui individuati.

⁵³ La marca tipografica era stata adottata da Marcolini nel 1536 e quattro anni dopo si trasforma, con un'aggiunta paesistica, in una delle allegorie delle *Sorti*. La Verità "figlia del tempo" costituisce un topos rinascimentale fondamentale, e compare come marca tipografica nel *Liber quinque missarum* di Adrian Willaert.

⁵⁴ Cfr. BALLARIN 1962, pp. 61-81; MURARO-ROSAND, 1976; MANCINI 1993; ID. 2000, pp. 13-29. Sulla scorta delle osservazioni di Mancini, punto di partenza per ricostruire l'intervento di Sustris nelle *Sorti*, è costituito da alcuni dipinti che gli vengono attribuiti in maniera univoca. Nel *Cerchio della Fortuna della tavola di Cebete* (Besançon, Musée des Beaux Arts), dipinto negli anni Quaranta del Cinquecento, la donna sulla destra deriva tangibilmente dalla Punizione; il *Bagno delle donne* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), offre diversi riferimenti per le xilografie marcoliniane; la tizianesca portatrice di cesta in primo piano rievoca nel movimento ondulato del pannello l'incendio della Fama.

⁵⁵ Dall'aver assegnato una buona parte delle allegorie a Sustris, consegue il limitato ruolo di Giuseppe Porta in questa "sezione" delle *Sorti*. Il suo stile attorno al 1540 a Venezia è stato ricostruito assegnandogli una parte cospicua dei filosofi e, soprattutto, tenendo presente la *Resurrezione di Lazzaro* (Venezia, Fondazione Cini), databile negli anni 1540-1544. Partendo da questi riferimenti e presupponendo un profondo legame con lo stile di Francesco Salviati con il quale allora collaborava, al garfagnino si possono assegnare con certezza le allegorie di Difetto e Peccato.

⁵⁶ Il nome di Francesco Menzocchi va di certo tenuto presente nella discussione delle allegorie. Sull'argomento si veda BISTROT-CERIANA, 2003, pp. 91-145.

Lo stile e la genesi di queste xilografie sono lo specchio di una situazione di continui rimandi, e di un fitto dialogo tra la tradizione artistica tosco-romana e quella veneziana, che proprio in quegli anni trovarono un terreno di connubio in laguna.

Le xilografie del Salviati, ad esempio, caratterizzate da una linea di contorno fluida e capricciosa, danno prova dell'abilità dell'artista nel comporre scene con molti personaggi all'interno di uno spazio ristretto: le figure presentano diverse pose, volte di schiena o svolazzanti nell'aria, sono portatrici di un'eleganza parmigianesca, e rappresentano il veicolo per la diffusione in area veneta di stilemi manieristici⁵⁷.

Attraverso le figure di Lodovico Dolce e Francesco Marcolini individuamo il tramite grazie al quale queste differenti maniere maturate a Roma e Firenze hanno poi messo radici a Venezia.

1.3.3. Fonti come testimonianze

La novità editoriale rappresentata dalle *Sorti* è segnalata anche dalla precoce attenzione per il volume da parte di storici ed eruditi. Il primo a occuparsene in ordine di tempo fu Anton Francesco Doni, testimone "interessato" perché sodale sia dello stesso Marcolini, sia di Aretino. Nella *Libreria* pubblicata nel 1550, anno in cui fu data alle stampe la seconda edizione del libro di ventura, Doni la attribuisce in blocco a Marcolini: «Ha fatto un'opera molto industriosa, piacevole, & bella; ornata di varj intagli & disegni bellissimi»⁵⁸.

L'anno seguente, sempre Doni parla dell'allegoria del *Sapere* che «sta tutto nudo (come ben lo dipinse Messer Francesco Marcolini)» e poi nel 1552 enumera il *Matrimonio* (fig. 18) «inventione del Marcolini» che assumerebbe così il ruolo non equivocabile che la pratica incisoria assegna all'*inventor*⁵⁹.

Tuttavia, proprio tali circostanziate attribuzioni al forlivese di *Sapere* e *Matrimonio*, rendono in qualche modo sospetta la testimonianza del Doni, non tanto perché tali proposte non sono fondate, ma soprattutto perché si ignora la presenza tangibile di altre mani, quali Giuseppe Porta, oppure Ludovico Dolce, autore come si è visto delle terzine con i "responsi".

⁵⁷ GROSSO 2018, p. 131.

⁵⁸ DONI 1550, c. 20r.

⁵⁹ DONI 1551, p. 28.

Credo che le mancanze del Doni possano essere giustificate con una presa di posizione ben precisa, ovvero quella di sottolineare la maggiore importanza del Marcolini nell'ideazione del testo, con il quale anche Doni era in stretti rapporti, e non per una effettiva ignoranza della partecipazione di altre mani alla stesura, sia da un punto di vista scritto che figurato.

Sappiamo bene, infatti, come lo scrittore fiorentino sia stato non solo collaboratore e amico di Lodovico Dolce, ma, durante tutta la sua vita, di molte altre personalità, tra cui artisti a lui contemporanei, come si riscontra da citazioni dirette all'interno delle sue opere,⁶⁰ e da frequentazioni attestate in medesimi circoli culturali (la stessa accademia dei Pellegrini citata all'inizio).

A differenza di Anton Francesco Doni, in Vasari cogliamo un atteggiamento molto più cauto nell'individuare la *valentia* di Marcolini, considerato, in sostanza, un tipografo.

Così il pittore scrive nella Vita dedicata a Marcantonio Raimondi:

E chi non vede senza meraviglia l'opere di Francesco Marcolini da Forlì? il quale, oltre all'altre cose, stampò il libro del Giardino de'pensieri, in legno, ponendo nel principio una sfera d'astrologi, e la sua testa col disegno di Giuseppe Porta da Castelnuovo della Garfagnana; nel qual libro sono figurate varie fantasie: il Fato, l'Invidia, la Calamità, la Timidità, la Laude, e molte altre cose simili, che furono tenute bellissime⁶¹.

Lo storico aretino enumera subito il frontespizio delle *Sorti*, associandolo a Giuseppe Porta, e cita anche diverse xilografie, di cui evita però di indicare la paternità.

La menzione della «testa» dell'editore, che si riferisce al ritratto di Marcolini posto in apertura di questo libro silografico, è rivelatrice del fatto che l'aretino si riferisca all'edizione marcoliniana del 1550, l'unica in cui figura il ritratto dell'editore (*fig. 4*), e forse l'unica a lui nota (ricordo che la prima edizione risale al 1540).

Il ricordo del Marcolini nel testo vasariano sembra all'apparenza avere un valore abbastanza singolare e direi circostanziato: infatti il forlivese è l'unico tipografo e

⁶⁰ Si prendano ad esempio, per quanto riguarda le opere del Doni, i *Marmi*, i *Fiori della Zucca*, e il *Disegno*, la cui importanza verrà trattata nei paragrafi che seguono.

⁶¹ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 21.

editore, insieme al collega, veneziano d'adozione, Giolito de' Ferrari⁶², ad essere nominato nella *Vita di Marcantonio Bolognese*.

Il rapporto del Vasari con il mondo della topografia a lui contemporanea è quasi nullo: egli era infatti distante dall'ambiente dei tipografi, e altrettanto distante da quello delle stampe, che in un generale silenzio nell'edizione Torrentiniana del 1550, tolta qualche eccezione⁶³, trovano bensì spazio in quella Giuntina del 1568, proprio nella vita dedicata all'incisore bolognese, dove a suo modo, Vasari narra la vicenda dell'incisione dalle origini ai suoi giorni.

La Vita del Raimondi verrà più volte citata in quest'elaborato: rappresenta infatti una fonte di informazioni imprescindibili per comprendere la ricezione degli artisti-incisori attivi nella prima metà del Cinquecento, da parte di una delle personalità più influenti e di spicco di quel periodo.

Inoltre, il passo è significativo anche perché riporta diverse informazioni che Vasari attinge direttamente dal *Dialogo della Pittura* di Lodovico Dolce: il trattato si pone infatti come vero e proprio intermediario tra le edizioni vasariane, e ciò consente di effettuare paralleli e raffronti tra i due scrittori su più tematiche⁶⁴.

Ma tornando alla menzione di Marcolini all'interno dell'edizione Giuntina, questa non mi sembra affatto di poco conto né trascurabile, ma soprattutto appare perfettamente in linea con l'intera storia dell'incisione cinquecentesca che l'aretino si propone di tracciare: in un diffuso silenzio riguardante soprattutto l'incisione veneta infatti, nella Vita del Raimondi, vengano invece ricordate le *Sorti* di Francesco Marcolini; ma andiamo per ordine.

⁶² «Non furono anco se non lodevoli le figure che Gabriel Giolito, stampatore de' libri, mise negl' Orlandi Furiosi, perciò che furono condotte con bella maniera d'intagli» (VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 21.)

Anche in questo caso, come si vedrà per il Marcolini, i libri ornati di tavole che il Vasari cita, attirano la sua attenzione non per il disegnatore delle immagini o l'incisore, ma per l'autore, per il testo, per l'iconografia o per il significato delle illustrazioni. Cfr. BOREA 1990, p. 32.

⁶³ Il Vasari nell'edizione Torrentiniana cita pochissime stampe: una stampa firmata dal Pollaiuolo, che qualche anno prima aveva attirato l'attenzione anche dell'Anonimo Magliabecchiano, ovvero una «battaglia di ignudi [...] tutti cinti da una catena», i «Trionfi» del Mantegna, insieme ad altri cinque rami (la «Baccaneria», che consiste in due stampe giustapposte, la «Battaglia de' mostri marini», il «Deposito di croce» (che adesso si associa alla scuola del Mantegna), il «Seppellimento di Cristo» e la «Resurrezione di Cristo con S. Longino e S. Andrea». Viene inoltre riportata, nella vita dedicata a Botticelli (*Vita di Sandro Botticello pittor fiorentino*), la notizia che quest'artista: «Commentò una parte di Dante e figurò lo Inferno e lo mise in stampa». Per un approfondimento sul tema delle stampe nel Vasari, segnalo BOREA 1990; per le stampe nella Torrentiniana, in particolare p. 19.

⁶⁴ Rimando al secondo capitolo per approfondimenti sul tema.

Il Vasari tace, di personalità come Jacopo de' Barbari, artista veneto di fama internazionale, che aveva affascinato anche Dürer con la sua opera incisoria: autore nel 1500 della grande veduta silografica di Venezia, larga tre metri, figurata e incredibile per dimensioni e fattura⁶⁵.

Le stampe da legni di grandi dimensioni erano infatti una peculiarità lagunare, e lo storico aretino non trascura di menzionare il «trionfo della fede con una infinità di figure» di Tiziano⁶⁶, mentre non ricorda la “Sommersione nel mar Rosso”, stampa larga ben due metri; sembra strano che il Vasari non la citi trattandosi di un capolavoro non solo dell'artista veneto ma in generale della silografia italiana del tempo.

Se poi si riflette sul fatto che queste non siano le uniche grandi omissioni fatte dall'aretino⁶⁷ per quanto riguarda il fronte veneto dell'arte, ci si rende conto che i veneti da menzionare, tolto Tiziano di cui comunque viene omessa qualche opera, sono per lo scrittore toscano incisori come gli altri, che però gravitano su Roma, e che quindi si identificano con la cultura raffaellesco-michelangiotesca e antiquaria, quali Agostino Veneziano, Gian Battista Pittoni, per le vedute romane, e Battista Moro, traduttore di Parmigianino, Raffaello ma anche di Tiziano⁶⁸.

In effetti l'iter della storia cinquecentesca dell'incisione che il Vasari propone al lettore, segue sostanzialmente la linea tosco-romana dell'arte, individuando soprattutto nelle città di Roma e Firenze i centri propulsivi di questa maniera.

Non è quindi così casuale, né dovrebbe sorprendere, che nonostante la completa assenza di altri nomi legati alla topografia e all'editoria veneziana, compaia proprio il personaggio di Francesco Marcolini all'interno della Vita del Raimondi, e ancor di più che il Vasari scelga di menzionare proprio *Il Giardino de' pensieri*, libro illustrato dal toscano Giuseppe Porta e, come si è già visto, in parte anche dal suo maestro Francesco Salviati.

⁶⁵ Su Jacopo de' Barbari e la veduta silografica di Venezia: SERVOLINI 1944; NEHER 2014, pp. 10-12; LANDAU 2016, pp. 107-135.

⁶⁶ «L'anno appresso 1508 mandò fuori Tiziano in istampa di legno il Trionfo della Fede, con una infinità di figure [...]: nella quale opera mostrò Tiziano fierezza, bella maniera e sapere tirare via di pratica» (VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, IV, p. 157).

⁶⁷ Il Vasari non riporta notizie né di Giulio Campagnola, incisore in rame, riproduttore dei disegni del Mantegna e inventore della tecnica del puntinato, grazie alla quale le sue stampe recano un effetto di morbido tonalismo, né di Domenico Campagnola, anche lui incisore in rame ma versato anche nell'intaglio in legno. Entrambi gli artisti presumibilmente non riscontravano un giudizio positivo agli occhi dell'aretino. Per un ulteriore approfondimento si veda BOREA, 1990, pp. 26-27.

⁶⁸ BOREA 1990, p. 19.

Per l'aretino, ciò che sembra contare è quindi il collegamento dell'immagine figurata nelle stampe con la cultura artistica toscano-romana, ovvero la sua cultura, quella con cui si era formato e di cui si fa portavoce e sostenitore in entrambe le edizioni delle *Vite*.

La citazione di Marcolini appare così completamente coerente alla visione artistica del Vasari.

Riportando l'attenzione specificatamente alle *Sorti*, segnalo, infine, l'unico riscontro documentario esterno al testo finora noto.

Si tratta di una lettera, datata 16 settembre 1540, diretta a Francesco Sansovino da parte di Lodovico Dolce, nella quale il veneziano si descrive come: «occupato in fare i versi della Ventura del Marcolino»⁶⁹.

La giustificazione presente è anche una rivendicazione di quei terzetti che, di lì a poco, si sarebbero letti nelle *Sorti*, e un'ulteriore conferma del rapporto diretto tra la bottega del forlivese e il giovane letterato.

1.3.4. La collaborazione del Dolce

Nel 1540 Marcolini quindi dismette per un momento il ruolo di editore-stampatore e pubblica le *Sorti* a suo nome, un'opera all'apparenza del tutto estranea alla sua competenza professionale. Questo non sembra esser stato un problema per il forlivese, come pare non lo sia stato il fatto che, alla realizzazione del libro, abbiano partecipato un numero imprecisato di incisori, come si è già analizzato nei paragrafi precedenti, e un letterato.

Ammesso che Marcolini si sia dedicato “solo” all'invenzione del testo, c'è da capire perché a dare compiutezza a quest'opera sia stato scelto proprio Lodovico Dolce.

Per qualche anno il Dolce sarà assiduo frequentatore della tipografia del forlivese, non tanto però da giustificare al 1540 un coinvolgimento di quella portata⁷⁰.

Al momento Dolce aveva pubblicato una manciata di testi, come il già citato *Sogno di Parnaso* (Bernardino Vitali, Venezia, 1532), le stanze celebratorie (*Stanze composte nella vittoria africana havuta dal Imperatore*, G.A. Bellon, Genova, 1535), e burlesche (vari capitoli). Per non dimenticare i *Cinque primi canti di Sacripante* (Bigazini, Perugia,

⁶⁹ Lodovico Dolce. *Lettere*, n° di lett. 9, pp. 61-62.

⁷⁰ Riguardo la collaborazione tra il forlivese e il letterato Veneziano rimando all'*Introduzione* di Paolo Procaccioli in Lodovico Dolce. *Terzetti per le «Sorti»*, pp. 9-30.

1536), le traduzioni dal latino citate in precedenza⁷¹, e la curatela delle edizioni di *Furioso, Negromante e Lena*.

Niente ancora rispetto alle opere che pubblicò in futuro, per tornare all'appellativo di Paolo Trovato: «il più infaticabile collaboratore di tipografia di tutto il '500»⁷², ma abbastanza per fornire a Marcolini credenziali di affidabilità e tempestività.

Serviva un collaboratore che padroneggiasse temi, metro e insieme la tradizione classica, ma anche che fosse, al contempo, sufficientemente docile da assecondare senza personalismi le linee guida fissate dal dettatore.

Da un punto di vista delle tematiche, il veneziano aveva una certa congenialità per temi come il rapporto uomo-donna, e in particolare il matrimonio, che hanno una loro centralità nell'opera del Marcolini, e che il Dolce avrebbe ampliato in autonomia nel *Dialogo [...] d'i male avventurati mariti*, del 1542, e nel *Dialogo della institution delle donne*, del 1545. Il Dolce rispose alle aspettative positivamente, se poi consideriamo che dall'impresa delle *Sorti* prese a collaborare con l'editore, ricevendo incarichi di grande prestigio professionale, come l'allestimento delle *Lettere aretiniane*, subentrando a Niccolò Franco, l'opera più rappresentativa del catalogo a quel tempo⁷³.

L'intervento del Dolce nelle *Sorti* riguarda quindi principalmente l'aspetto poetico: per il volume, forse, Marcolini aveva messo a disposizione una redazione in prosa, dalla quale il veneziano ricavò la traduzione in terzine; che queste siano da ricondurre senza dubbio al Dolce, come si è già detto, risulta dalla lettera indirizzata a Francesco Sansovino⁷⁴.

Ma risulta anche, e non meno apertamente, da un luogo delle *Sorti* nel quale, senza fare il nome dell'autore, si rinvia a un'opera dello stesso Dolce; la terzina XLV 2 che qui riporto:

Maladetto sia me, ch'i' fui cagione,
Che parlasse in volgar ser Giuvenale.
Prendilo; questa è la conclusione⁷⁵.

⁷¹ Vd. nota 15.

⁷² TROVATO 1991, p. 67.

⁷³ Vd. nota 32.

⁷⁴ Vd. nota 69.

⁷⁵ Il Dolce si riferisce ovviamente alla sua traduzione in volgare della *Sesta Satira* di Giovenale: il riferimento appare quindi abbastanza chiaro.

L'assenza della firma dolciana nella seconda edizione del 1550 si concretizza nell'assenza di riferimenti alle opere del veneziano, sia nel loco sopracitato come anche a XLV 32⁷⁶, riferimenti che avevano consentito di confermare quanto dichiarato dal Dolce nella lettera al Sansovino.

Nonostante il dubbio che le terzine nella seconda edizione del '50 possano essere frutto anche di altri coinvolgimenti nella riscrittura, ciò che continua ad apparire certo, è la paternità dell'autore nella prima redazione.

1.3.5. Marcolini e il Doni: secondo connubio editoriale e riuso delle immagini

Per concludere questa breve analisi riguardante i rapporti tra l'officina di Francesco Marcolini e Lodovico Dolce, non può non essere menzionato, nuovamente, Anton Francesco Doni, che appare come un personaggio chiave nelle vicende intorno alle *Sorti*, oltre ad essere una figura che gravita attorno alla cerchia del veneziano di quegli anni.

Il Doni si allontanò da Firenze sul finire degli anni Trenta, si trovò a girovagare per l'Italia, a sostare a Piacenza e intraprendere viaggi per Milano e Venezia, per poi tornare nella città toscana nel 1545⁷⁷, e ripartire nel '48. Da quest'anno in poi si stabilì definitivamente in laguna, dove, come ho ricordato nei precedenti paragrafi, molti artisti e letterati di tradizione tosco-romana si stavano insediando.

Così anche il Doni passò obbligatoriamente per il circolo dell'Aretino, e quindi del Dolce, in modo da avvicinarsi al mondo topografico della Serenissima⁷⁸.

Conclusasi la collaborazione con Gabriel Giolito de' Ferrari⁷⁹ entrò in contatto con il Marcolini, grazie al patrocinio dell'Aretino che, come si è visto, aveva affidato al

⁷⁶ «Leggi le stanze de la Mente mia. | E imparerai, ch'a tor marito figlia, | Utile cosa e benedetta sia». Le Stanze in lode della menta alle belle et cortesi donne, edite da Marcolini nel 1537 sono prive del nome dell'autore. Secondo l'ipotesi di P. Procaccioli il testo si può associare alla scrittura di Lodovico Dolce, anche per la sua eliminazione nella seconda edizione delle *Sorti*, associata al fatto che il nome del veneziano non fosse più spendibile, mentre non avrebbe avuto senso eliminare la terzina in caso la paternità delle Stanze fosse stata marcoliniana (Cfr. *Lodovico Dolce. Terzetti per le «Sorti»*, p. 11).

⁷⁷ Il primo soggiorno Veneziano infatti si ascrive agli anni 1544-45: non fu prolifico come il secondo, limitandosi all'edizione delle sue *Lettere* e a quella del *Dialogo della musica* (entrambi per i tipi di Girolamo Scoto, 1544).

⁷⁸ DONI 2017 [1553], ed. Girotto-Rizzarelli, p. XI.

⁷⁹ Nel 1549 esce in stampa il primo testo importante del Doni presso il maggiore stampatore veneziano del tempo, Gabriele Giolito de' Ferrari: si tratta del *Disegno*, un dialogo il cui giudice nella disputa è Baccio Bandinelli. L'incontro con il Marcolini avviene nel 1551, circa un paio di anni dopo la riapertura della sua tipografia nel sestiere di Castello. Cfr. MASI 2009, pp. 141-169.

forlivese gran parte delle sue pubblicazioni; nacque così un legame sperimentale tra i due: il rapporto fra autore e editore si svolse su un piano di parità e reciprocità.

La collaborazione tra i due, non si esaurisce in una sorta di subordinazione a canoni prestabiliti, commerciali ed estetici come era avvenuto e continuerà ad essere quella del fiorentino con Giolito, ma incarna una vera e propria società, in cui le due parti condividono rischi e profitti.

Questo sperimentalismo di entrambi i personaggi, si riversa soprattutto nella ripresa di xilografie che già circolavano nella tipografia di Marcolini, come quelle per le *Sorti*.

Le 100 incisioni delle *Sorti*, nella seconda edizione del 1550, costituiscono infatti il serbatoio più grande al quale Doni attinge nelle sue opere pubblicate da Marcolini. Solo per fare un esempio, dei sette filosofi delle *Sorti*, sei ne ritroviamo nei *Mondi* del Doni.

L'inserimento dei legni, senza didascalia, nei testi di Anton Francesco Doni, è sintomo di un riuso, come già detto peculiare dell'officina del Marcolini, ma anche di permanenza dell'iconologia delle *Sorti* nell'editoria libraria.

I due attingono, per opere di questo periodo, anche ad altre serie di illustrazioni, ormai tutte note: alcune appartenenti a edizioni marcoliniane precedenti, come quelle a soggetto religioso presenti nella *Zucca* e nei *Mondi*, recuperate dalla *Vita di Maria Vergine dell'Aretino*, stampata dal Marcolini nel 1539, attribuite al Salviati o al Bronzino⁸⁰.

Quando dopo il 1559, chiude la bottega di Marcolini, il Doni diventa autonomo nella sua produzione, che non a caso diventa più intensa dalla fine degli anni '50 alla morte. Continua a riutilizzare le matrici della bottega marcoliniana, come ad esempio le tre allegorie di *Tempo*, *Desiderio* e *Virtù* (fig. 19a,20,21), sempre provenienti dal volume delle *Sorti*, inserendole in un insieme di codici, appartenenti alla serie delle *Ville*, come *l'Attavanta Villa del Doni*, dedicato a Pandolfo Attavanti: fatto singolare è che qui le tre illustrazioni sono ritagliate (forse da una stampa), riquadrate a penna e incollate direttamente sulla pagina del manoscritto.

La lunga vita di queste immagini prosegue però nelle mani di altri tipografi e stampatori veneziani; riportando le parole del Casali:

⁸⁰ Il primo testo del Doni stampato da Marcolini è infatti la *Zucca*, nell'edizione del 1551 alla quale seguiranno delle ristampe; anche qui ritroviamo molte delle illustrazioni allegoriche presenti già nelle *Sorti*; seguono poi *I Mondi* e gli *Inferni* (1552-53) e *I Marmi* (1552-53).

le [silografie] sue proprie passarono dopo il 1559 ad altri stampatori veneti; vedendosene fin oltre il 1660 in alcune edizioni dei Bevilacqua, del Ferri, di Gio. Batt. Bertoni, di Ambrosio e Bartolomeo Dei, di Alessandro de Vecchi, e dei Combi [...]»⁸¹.

Tornando a focalizzarci sulla produzione del Doni, sicuramente i *Marmi*⁸² appare come il testo più significativo per indagare i rapporti che questo intrattenne con personalità di spicco in laguna.

Quale fosse la natura dei legami con tutte questi personaggi non è sempre facile da individuare: Tiziano, Tintoretto, Enea Vico sono gli artisti che appaiono nei dialoghi di quest'interessante volume, mentre per quanto riguarda gli intellettuali, i «signori litterati e spiriti dottissimi» che risiedono in laguna, non ci stupiremo se il nome di Lodovico Dolce verrà nominato diverse volte⁸³.

Se si seguono le occorrenze che citano l'editore forlivese nel testo Doniano, il forte sodalizio con Marcolini si palesa in toto, e al contempo traspare l'immagine della Venezia dell'epoca; d'altronde il legame con l'editore e la sua bottega è evidente ancor nella materialità del libro stesso, e nella sua sofisticata compenetrazione di testo e illustrazioni: un sontuoso apparato illustrativo infatti accompagna la *princeps*.

Già Marcolini con la pubblicazione delle *Sorti* aveva dimostrato come le immagini non servissero come pure arricchimento estetico o corredo del testo, e nel sodalizio con lo scrittore fiorentino, il ruolo delle xilografie, sarà ancor di più quello di fondersi con le componenti verbali del testo stesso, avvalorando e completando il loro significato.

Anche per quanto riguarda i *Marmi*, i due riprendono apparati illustrativi già pubblicati precedentemente: alcune illustrazioni provengono dalle matrici per le *Sorti*, mentre il

⁸¹ CASALI 1953, p. XIV. Cfr. nota 94 in MASI 2009, p. 151.

⁸² I *Marmi* è un'opera *sui generi*, stampata da Marcolini a Venezia tra il 1552 e 1553 e suddivisa in quattro parti, all'interno delle quali vengono raccolti dei dialoghi su vari argomenti svoltisi sulle scalinate, ovvero i Marmi, del duomo di Firenze. Ad innescare la funziona narrativa è lo Svegliato, membro dell'Accademia Pellegrina e frutto della fantasia del Doni, che sogna di essersi trasformato in un grande uccello in grado di portare con sé in volo gli altri accademici da Venezia a Firenze. A riferire i dialoghi sono i membri dell'Accademia, che poi ne diventeranno gli stessi protagonisti. Firenze e Venezia costituiscono i due poli della parabola esistenziale del Doni, e anche nel panorama italiano a lui contemporaneo, occupano posizioni di spicco, benché antitetiche: l'una il principato cittadino, l'altra la Repubblica.

⁸³ «La città poi è piena di signori litterati e spiriti dottissimi. Lo illustre ignor Ettore Bentivogli, la fama del quale è notissima, ed è del numero dei re della republica. Il Fortunio, il Dolce, il Daniello, il Cocchio, il Sansovino, il celeste Tiziano, l'Aretino, Enea, il Salviati, il Tintoretto, il Marcolino, il Nardi» (DONI 2017 [1553], ed. Girotto-Rizzarelli, p. 98).

corredo principale delle xilografie è costituito dalle piccole tavole ispirate all'*Orlando furioso*⁸⁴, attribuite recentemente a Domenico Beccafumi⁸⁵.

Un'altra tematica cruciale pare emergere dal dialogo: un'attenzione speciale per l'estetica del libro, sarà una delle cifre distintive delle pubblicazioni del Doni: nel testo il fiorentino enuncerà il precetto-guida delle «parole che s'accordano con l'intaglio⁸⁶», e per questo, loderà nientemeno che Aldo Manuzio, di cui esalta «il bel carattere [che] veramente fa leggere volentieri», non certo come quelli degli «impressori» che iniziano a «metter da parte l'onesto sempre, et pigliano l'utile; si' malamente et scorrettamente stampano, in cartaccie, et in lettere, cacciate, strette, et abbreviate⁸⁷».

D'altra parte, è opportuno ricordare la personale preoccupazione di Aldo per il destino delle proprie 'littere', affidate per disposizione testamentaria del gennaio 1515 nella duplice cassa, della corsiva e della cancelleresca, a Giulio Campagnola⁸⁸. Giulio, pittore, miniatore, esperto di musica, poeta e conoscitore del greco, del latino e dell'ebraico, è l'incisore che seppe ideare la tecnica a punteggiato per poter interpretare sul rame lo sfumato giorgionesco in splendide stampe sciolte⁸⁹.

Non si può, specialmente in questa sede, non ricordare una delle sue opere più famose, l'*Astrologo* (fig.19b), una sorta di compendio figurativo di due dei *Tre filosofi* di Giorgione, che sembra riecheggiare nell'allegoria del *Tempo* di Lambert Sustris, proprio per *Le Sorti* del Marcolini; immagine questa, e altre come si è ricordato pocanzi, più volte inserita dal Doni nei suoi scritti: nella *Zucca*, nei *Mondi*, negli stessi *Marmi*, fino all'*Attavanta*.

Questa breve digressione per sottolineare ancora, prendendo ad esempio il legame Campagnola-Manuzio la contiguità degli ambienti artistici e tipografici della Venezia della seconda metà del Cinquecento, che diverrà sempre più vera consuetudine, nell'età della 'maniera'⁹⁰.

La sanzione dell'integrazione del Doni nel nuovo contesto è testimoniata da un significativo passaggio delle *Osservazioni* di Lodovico Dolce, stampate da Giolito nel

⁸⁴ Rimane ancora ignota l'edizione per cui le tavole vennero concepite: la prima edizione che le riporta è quella dell'*Innamoramento di Orlando*, di Lodovico Domenichi, del 1545 per Girolamo Scoto.

⁸⁵ DONI 2017 [1553], ed. Girotto-Rizzarelli, pp. XXV-XXVII

⁸⁶ *Ivi*, II, p. 85.

⁸⁷ *Ivi*, II, p. 23.

⁸⁸ Per un breve profilo bio-bibliografico, si veda CALLEGARI 2005, pp. 30-34.

⁸⁹ *Id.*, 2012, p. 230

⁹⁰ *Ivi*, pp. 230-231.

1552, in cui il fiorentino è annoverato tra i pochissimi toscani che sanno scrivere, dato che, insieme al suo nome, sono citati solo quelli di Benedetto Varchi e di Luigi Alamanni⁹¹.

Solo dopo l'esperienza con Marcolini il Dolce sarà, oltre che il redattore per Giolito, il redattore a tutti più noto, proprio perché, la sua officina sembrerebbe il luogo dove nasce, per sollecitazione dello stesso editore, un'esigenza di pensare in modo nuovo al libro in volgare.

1.3.6. Conclusioni

Lodovico Dolce arriva quindi nella bottega dell'editore piemontese, con alle spalle un'esperienza gli permise di maturare professionalmente, confrontandosi con un ambiente prolifico come *Il Giardino* del Marcolini.

Prima di focalizzare l'attenzione sulla collaborazione presso La Fenice, alla quale veneziano è spesso più associato, è importante capire come suo contributo all'interno della bottega del Marcolini non ebbe riscontri solo in campo 'letterario', e quindi in quanto correttore e autore di parte di testi per il forlivese, ma anche, e azzarderei a dire soprattutto, in campo incisivo.

Un ambito che, all'interno della produzione editoriale a Venezia, ovviamente rimanda all'illustrazione libraria, dalla quale il Dolce non prenderà mai le distanze, e che anzi, sarà uno dei tanti tasselli che caratterizzerà il suo personaggio.

A contatto con la bottega del Marcolini il veneziano avrà l'occasione di essere sempre più inserito in circoli di conoscenze, che comprendono personaggi poliedrici come Pietro Aretino o Anton Francesco Doni, definiti canonicamente l'uno come poligrafo e l'altro come letterato, ma che in realtà incarnano molto più di una mera definizione, nella quale non possono essere circoscritti, essendo tra le due personalità più influenti in quel periodo cronologico a Venezia, e essenziali anche per la formazione di Lodovico Dolce.

Considerato l'influsso di queste due figure, il Dolce nei prossimi paragrafi proverà ad essere definito anche come, passandomi la definizione molto generale, critico d'arte.

⁹¹«[...]Che in essa lingua, spesso scrivendo, producono frutti degni d'immortalità; si come [...] lo Alamanni, il Varchi, il Doni & alcuni pochi[...]». (DOLCE 1552, p. 15).

Si esamineranno nei suoi scritti le parole spese per gli incisori del tempo, incisori, come Giuseppe Porta, con i quali collaborò in prima persona nella bottega di Marcolini.

La bottega del forlivese fu un passaggio fondamentale per la carriera di Lodovico Dolce: è qui che per la prima volta si scontrò con apparati illustrativi molto ampi, con artisti che facevano di quest'officina un luogo d'incontro comune; artisti-incisori, alcuni, che coincideranno con le personalità che il Dolce stesso menzionerà all'interno delle sue opere.

La formazione all'interno del *giardino* marcoliniano, la conseguente conoscenza diretta di personaggi di spicco che gravitavano intorno all'officina, degli artisti che ci collaboravano, dei sistemi decorativi per le pubblicazioni, è la miccia che innescherà l'interesse di Lodovico Dolce per il campo artistico del tempo.

1.4. Dolce nella bottega del Giolito

Lodovico Dolce approda quindi nella bottega del Giolito nel 1542, quando quest'ultimo si era stabilito definitivamente a Venezia.

Libraio, stampatore e editore, Gabriele Giovanni Giolito de' Ferrari⁹² nacque probabilmente entro il primo decennio del XVI secolo, a Trino, e fu il più noto della celebre famiglia: primogenito di Giovanni Giolito, fu introdotto all'arte editoriale dal padre, tipografo, di cui seguì gli spostamenti tra il Piemonte e Venezia, dove si stabilirono nel 1523.

All'inizio degli anni Trenta il padre gli affidò l'officina in laguna e tornò a Torino, dove avviò una nuova azienda; il Giolito, quindi, doveva già avere acquisito conoscenze più che sufficienti dell'arte tipografica entro quel periodo.

Gabriele Giolito operò quindi soprattutto a Venezia, dal momento in cui ereditò la direzione dell'officina, che sotto di lui ebbe un rapido sviluppo, dopo la morte del padre avvenuta nel 1541.

La sede della stamperia, Libreria alla Fenice, si trovava vicino Rialto, e prese il nome dalla nota insegna tipografica della famiglia Giolito, una fenice risorgente dalle fiamme.

⁹² Le brevi notizie biografiche sono estratte da CERASA 2001.

All'interno delle mura della Fenice Lodovico Dolce non aveva l'esclusiva, ma era una sorta di *primus inter pares*; è con lui che il Giolito ebbe un'intesa professionale intensa e duratura, anche perché il Dolce, come abbiamo detto, si rivelò essere più duttile degli altri letterati, meno identificato in una linea di specifica produzione di genere⁹³, e, per il Giolito, che era orientato verso una produzione e diffusione di testi nuovi, fatti per un pubblico di non specialisti, rappresentava sicuramente il collaboratore ideale⁹⁴.

Il Sostegno di Giolito per il poligrafo veneziano fu pieno e protratto nel tempo, superiore per coinvolgimento ed esposizione a quello di ogni altro stampatore veneziano di metà secolo.

Il binomio Dolce-Giolito era evidente anche ai contemporanei: nei *Marmi*, opera del Doni ricordata pocanzi, egli afferma che: «A le cose d'Aldo v'è messer Paulo, a quelle del Giolito il Dolce»⁹⁵.

Al pari di Aldo Manuzio quindi, si ha la certezza che il Dolce venisse considerato uno dei massimi rappresentanti dell'arte tipografica a Venezia.

Già dall'inizio della sua carriera come poeta, poi letterato e traduttore di testi antichi, il Dolce aveva iniziato ad orientarsi verso la funzione di “mediatore culturale”, con l'evidente aspirazione ad assumere una sorta di ruolo di guida nell'ambito culturale veneziano dell'epoca, mettendosi subito in contatto e guadagnandosi la stima di Pietro Aretino.

Il veneziano si presenta quindi nella nuova stamperia già con una notevole esperienza nelle vesti di esecutore e promotore di progetti editoriali destinati al grande pubblico, come si è visto nelle *Sorti*, nelle svariate edizioni delle *Lettere*, o anche nelle stesse *Osservazioni*, tutte opere facenti parte di un programma culturale mirato alla divulgazione della lingua volgare, il cui obiettivo era conquistare la fiducia dei lettori, e, soprattutto, quella dei tipografi.

L'attività per il Giolito continuerà ad essere incentrata sulla diffusione della lingua volgare, e, in questo senso, le dediche ai testi o gli avvisi ai lettori offrono uno spunto interessante.

⁹³ Riguardo la questione della poliedricità dei generi affrontati da Lodovico Dolce: *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, pp. 11-40.

⁹⁴ *Lodovico Dolce. Dediche*, p. XII.

⁹⁵ DONI 2017 [1553], ed. Girotto-Rizzarelli, p. 182.

Il Dolce si serve di questi non solo per veicolare un'immagine molto precisa di se, ovvero quella dell'intellettuale che ha scelto volontariamente di mettere le proprie abilità e competenze a servizio del lettore, spinto da un unico scopo, «l'ufficio del giovare»⁹⁶, ma anche con l'intento di diffondere testi di grande interesse culturale e renderli facilmente accessibili alla nuova classe borghese emergente; tutto questo si sposava benissimo con gli intenti del Giolito, il cui obiettivo era proprio conquistare questo nuovo pubblico in ascesa⁹⁷.

Inoltre, mi sembra essenziale sottolineare come attraverso le dediche e gli avvisi ai lettori si palesi già quell'attenzione per le questioni artistiche del tempo, che si amplierà con la stesura dell'*Aretino* nel 1557⁹⁸.

Sarà così, quindi, che il Dolce, dopo aver collaborato con Bidoni-Pasini, Curzio Navò e Marcolini, riuscirà a guadagnare la stima di Gabriel Giolito de' Ferrari, procurandosi, a partire dai primi anni Quaranta, un posto di collaboratore fisso presso quella che era destinata a diventare una delle maggiori stamperie veneziane dell'epoca.

1.4.1. *Le Trasformazioni* e il *Vitruvio* di Rusconi

Il Dolce collabora quindi dagli anni Quaranta in pianta stabile con Giolito: ne è consulente editoriale, correttore e traduttore, come nel caso che lo vede cimentarsi con un vero classico, le *Metamorfosi* di Ovidio⁹⁹, di cui il veneziano rielabora una traduzione, le *Trasformazioni*, che pubblica per l'editore nel 1553; al contempo, all'interno della bottega del Giolito, si lavorava ad un altro testo, il *Vitruvio* di Giovanni Antonio Rusconi. Prendendo in analisi queste due pubblicazioni, che viaggiano su due linee parallele, viene confermata ancora una volta la destrezza con la quale Lodovico Dolce si appropria, anche nella collaborazione con il Giolito, ad importanti apparati illustrativi e collabora ancora una volta con incisori dell'ambito veneziano.

⁹⁶ Lodovico Dolce. *Dediche*, p. XI.

⁹⁷ *Ivi*, p. XII.

⁹⁸ Mi riferisco ovviamente ai testi dolciani pubblicati prima della collaborazione con il Giolito. Nella dedica delle *Stanze composte nella vittoria africana havuta dal Imperator* e in quella dei *Cinque primi canti di Sacripante* il Dolce cita il Pordenone; la traduzione della sesta satira di Giovenale è dedicata a Tiziano.

⁹⁹ Per una scheda riassuntiva sull'argomento CALLEGARI 2009, pp. 88-91.

Nella bottega del Giolito dunque, in quei giorni, si lavorava ad entrambi i testi, e quindi anche in contemporanea alle incisioni per le illustrazioni delle *Trasformazioni*, oltre che a quelle per il *Vitruvio*, che vedremo infatti coincidere per buona parte.

A conferma di ciò una lettera di Lodovico Dolce destinata a Benedetto Varchi, datata 3 dicembre 1552, anno in cui l'opera del Rusconi doveva essere già ultimata; il Dolce afferma infatti:

È vero che io ho ridotte le Trasformationi d'Ovidio in ottava rima e già più della metà ne sono stampate [...]. Il signor Giolito v'ha fatto, per onorar questa mia fatica, di molta spesa, come d'intorno a figure, che ve ne sono per ciascuna favola o poco meno, et in altro. Il simile egli ha fatto in una nuova traduttione di Vitruvio fatta da uno eccellente architetto e penso piacerà a vostra signoria e seguentemente al mondo¹⁰⁰.

Tanto è vero che entrambi i testi sono corredati da un notevole apparato incisivo, il cui l'autore si identifica in Giovanni Antonio Rusconi¹⁰¹, già collaboratore per diverse illustrazioni all'interno della bottega del Giolito, come si vedrà più avanti¹⁰².

Il progetto delle *Trasformazioni* inizia con la traduzione dolciana del primo libro di Ovidio nel 1539 e approda alla stampa definitiva solo quattordici anni dopo, probabilmente per una serie di impegni che tennero occupato il Dolce, come le pubblicazioni fino ad ora menzionate.

¹⁰⁰ Lodovico Dolce. *Lettere*, n° di lett. 29 p. 104-106.

¹⁰¹ Rusconi era nato a Venezia nel 1520: membro probabilmente della famiglia di stampatori attivi in laguna fino al terzo decennio del Cinquecento, frequenta Matematica Euclidea alla Scuola dei Santi Giovanni e Paolo. Tartaglia, suo maestro, lo definisce "Pittor e Architettor" anche se non sono note opere di pittura: forse il termine PICTOR è identificativo del personaggio in quanto illustratore per le edizioni del Giolito. A segnalare la paternità delle incisioni del Vitruvio è proprio il Dolce che, nella favola di Filemone e Baucide, raccontata da Lelege a Teseo e Piridoo, afferma in versi: «Mentre piangono il danno e 'lgrave scempio | E de la villa e de gli amici loro, | Vider la casa trasformata in Tempio | Di bianchi marmi ben fregiati d'oro; | Da cui cred'io, che poi togliesse esempio Vitruvio, e gli altri, che famosi foro, | il qual, mercè del buon Ruscone e chiaro, Hor più che mai sarà pregiato e caro». (DOLCE 1553, canto XVII, p. 185)

¹⁰² Nelle illustrazioni per le *Trasformazioni* vediamo il rimpasto di soggetti realizzati dal Rusconi per la bibbia del Giolito, che non darà mai alle stampe (uscirà nel 1588 in latino, a opera degli eredi della stamperia). Altre vignette intagliate per le *Trasformazioni* vengono prestate, se così si può dire, per l'edizione del *Decamerone*, sempre curata dal Dolce e uscita presso Giolito nel 1552.

La traduzione di Rusconi del *Vitruvio*¹⁰³ invece, era sicuramente pronta nel 1552, e l'annuncio della pubblicazione del volume è proprio di Lodovico Dolce.

Nella presentazione alla lettera tra Claudio Tolomei e Francesco Sansovino infatti, all'interno delle *Lettere di diversi eccellentiss. Huomini*, pubblicate nel 1554, il veneziano riassume la risposta del Tolomei, che si scusava di non poter aiutare il Sansovino nell'interpretazione dei passi vitruviani sulla catapulta e l'idraulica: «ma» proseguiva «di ciò che verrà haver perfetta contezza, legga la traduttion di Vitruvio di M. Gio. Antonio Ruscone, eccellentiss. Et ingegnosissimo Architetto, lo quale fra pochi mesi verrà in luce»¹⁰⁴.

A conferma di tutto ciò anche il privilegio del 1553, concesso dal Granduca di Toscana, con un unico atto a favore del Giolito, per le *Trasformationi* del Dolce e per la nuova «Victruvij traductionem à Ioanne Antonio Rusconio factam cum figuris ad materias pertinentibus apte appositis»¹⁰⁵; e ancora l'affermazione del Doni nei *Fiori della Zucca* del 1552, che, nelle pagine sull'Accademia Peregrina, citando Rusconi aggiunge «che di Vitruvio ha l'impresa»¹⁰⁶.

Il confronto tra le illustrazioni eseguite per il testo del Dolce e quello del Rusconi evidenzia la loro palese affinità: gli stessi sfondi e la medesima tecnica illustrativa rivelano un unico incisore.

L'economizzazione era uno di principi guida delle tipografie dell'epoca: come si è già analizzato per i casi pubblicati da Marcolini, i legni venivano prestati, venduti e reimpiegati innumerevoli volte.

Lo stile di Rusconi appare moderno, ed è evidente un'influenza per i modelli della pittura moderna, soprattutto di scuola tosco-romana.

Misurare l'apporto di Lodovico Dolce nelle illustrazioni rusconiane è però meno semplice: si può però supporre che il Dolce, in quanto traduttore e curatore dell'opera, coordinasse l'illustrazione del testo, lasciando alla bottega indicazioni precise per le immagini.

¹⁰³ Per un completo riferimento bibliografico all'opera del Rusconi almeno BEDON 1983, pp. 85-89; BEDON 1996, pp. 9-22.

¹⁰⁴ DOLCE 1554, p. 364.

¹⁰⁵ BEDON 1983, p. 86; *ibid.* nota 3.

¹⁰⁶ DONI 1552, c. 133v.

Il lavoro ormai ultimato del trattato vitruviano però non vide luce per la data di pubblicazione prevista¹⁰⁷, ma venne dato in stampa ben undici anni dopo la morte del suo autore e illustratore, avvenuta nel 1579, oltretutto non rispecchiando fedelmente le sue intenzioni, e non mettendo a fianco delle belle e scrupolose incisioni il testo della sua traduzione di Vitruvio, andato perduto, insieme con un suo probabile commento.

La pubblicazione postuma degli studi vitruviani del Rusconi è mancante quindi del testo della traduzione e del probabile commento sui *Dieci Libri*, mentre vengono pubblicate solo 160 incisioni, al contrario delle 300 annunciate dal Doni nei *Fiori della Zucca* del 1552¹⁰⁸.

Trovandosi, gli eredi della stamperia del Giolito, comunque in possesso dei legni del Rusconi, decidono di mandare alle stampe un'opera priva della traduzione vitruviana, ormai superata, ma con un referente d'obbligo in Vitruvio, il Rusconi stesso, con commento alle immagini esclusivamente degli editori; nell'Indirizzo ai Lettori, difatti, si legge:

Ma perché molte di queste figure intagliate con altrettanta spesa nostra con quanta diligenza furono già dissegnate da lui à nostra richiesta e spesa, ci restano inutilmente, et tante, che possono in gran parte servire à chi ha gusto et intelligenza della professione, si siamo risolti di mandarle in luce [...]¹⁰⁹.

Quello di Rusconi, non è un approccio dogmatico a Vitruvio, ma un puro approccio letterario, supportato da una notevole cultura umanistico-scientifica e da una naturale inclinazione al disegno, fortemente condizionato dall'ambiente dell'Accademia Peregrina, fondata da Anton Francesco Doni, e di cui facevano parte, come ricordato in precedenza, oltre al Rusconi, anche lo stesso Dolce, Enea Vico, il Sansovino, Tiziano Vecellio e il Salviati; insomma, i più importanti poligrafi, traduttori, curatori, artisti e illustratori dell'ambiente editoriale veneziano dell'epoca.

Sembra un gioco di rimandi, ma tutto ruota attorno a queste importanti figure e a quest'ambiente, che dobbiamo aver ben chiaro quando, nel prossimo capitolo, andremo

¹⁰⁷ A causa dell'uscita in contemporanea del trattato sull'architettura di Daniele Barbaro, che, per realizzarlo, organizzò anche un viaggio con Palladio a Roma, fu chiaro al Giolito che avventurarsi in una pubblicazione che con molte probabilità si sarebbe rivelata un disastro economico non fosse conveniente.

¹⁰⁸ DONI 1552, c. 134v.

¹⁰⁹ RUSCONI 1590, *Indirizzo ai Lettori*.

ad analizzare da vicino gli scritti del Dolce, e quindi molto più chiaramente il suo rapporto con gli incisori del tempo, molti dei quali erano gli stessi illustratori che aveva conosciuto in ambito editoriale, come abbiamo visto nei macro casi delle botteghe del Marcolini e del Giolito, o se non lo erano, gravitavano intorno a quel contesto che in nessun luogo, come a Venezia, ebbe la sua massima espressione.

2. Gli incisori negli scritti di Lodovico Dolce

2.1. Il *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*

Premettendo l'attenzione che, in questa sede, appartiene tutta alle occorrenze incisorie nell'*Aretino* del Dolce, è necessario contestualizzare quest'importante dialogo pittorico, uno dei testi che dimostra l'interesse del poligrafo veneziano per la tematica artistica, a cui, per ragioni professionali e personali, era indissolubilmente legato.

La prima edizione del *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*¹¹⁰ è del 1557, e uscì per i torchi dello stampatore Gabriel Giolito de' Ferrari, che, come si è visto, siglò moltissime opere del Dolce.

La lettera dedicatoria iniziale a Geronimo Loredan¹¹¹, ovviamente, non è casuale: rappresenta un segno di rispetto, ammirazione, e un omaggio per la famiglia che lo accolse in tenera età.

Come riportato dal Cicogna infatti:

Mortogli il padre, egli, rimasto in età di due anni [nel 1510], ebbe la protezione di due principali famiglie patrizie, l'una del doge Leonardo Loredano, dalla quale segnalati benefici ricevuti aveva l'avolo di Lodovico e il padre suo Fantino..., e l'altra fu la casa Cornaro, dalla quale fu mantenuto negli studi di Padova¹¹².

¹¹⁰ Tutti i passi dell'opera citati in questa sezione e riportati interamente in Appendice, IV, fanno riferimento alla prima edizione, in 60 carte, del *Dialogo della pittura* pubblicata a Venezia nel 1557 da Gabriel Giolito de' Ferrari. Come confronto principale per il testo, è stata utilizzata l'edizione italiana di Paola Barocchi all'interno della collana *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, 3voll., Bari, 1960-1962, I, pp. 141-206 (da ora in avanti DOLCE 1960 [1557], ed. Barocchi), dalla quale si riporteranno diversi riferimenti al commento critico.

Sono state tenute presenti anche l'edizione inglese di M.W.Roskill, pp. 84-199, segnalata come ROSKILL 2000, e la più recente edizione tedesca: con nuova traduzione e commento a cura di Gudrun Rhein, segnalata come DOLCE 2008 [1557], ed. Rhein.

¹¹¹ Nell'introduzione del *Dialogo*, dedicata al «magnifico e valoroso signor Ieronimo Loredano», il Dolce elogia la famiglia Loredan, una delle più antiche di Venezia, e sottolinea non solo la nobiltà di questa in senso titolare, ma anche i valori e le virtù che da sempre la contraddistinsero. Di seguito vengono citati alcuni componenti dell'illustre famiglia come il doge Leonardo Loredan, l'abate Francesco e il monsignor Antonio Loredan. I rapporti del Dolce con la famiglia iniziarono quando il padre Fantino fu gastaldo delle Procuratie per intercessione del doge Leonardo Loredan. Rimasto ben presto orfano il Dolce venne affidato al doge e alla famiglia Corner.

¹¹² CICOINA 1862, p. 93.

Dopo la dedica, il Dolce si appresta a dar voce ai due protagonisti, Pietro Aretino e Giovanni Francesco Fabrini aprendo il *Dialogo* con un elogio a Tiziano Vecellio¹¹³ e alla sua pala raffigurante l'uccisione di San Pietro martire, all'interno della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia.

La stima per lo scrittore, e la profonda amicizia che si era instaurata nel tempo, chiarificano la dedica a Pietro Aretino, sia nel titolo dell'opera che nella personificazione in uno dei due dialoganti, che poi si rivelerà anche essere quello più rappresentativo del pensiero Dolciano. Un omaggio, quindi, a quest'importantissima figura, collaboratore e, in un certo senso, mentore per Lodovico Dolce.

Non è casuale la dedica all'Aretino, e non lo è neppure la citazione del dipinto del Vecellio in Santi Giovanni e Paolo: il Dolce riconosce l'importanza della pala tizianesca, come aveva già fatto Pietro Aretino, tempo prima, in una lettera datata 29 ottobre 1537, e destinata al giovane scultore Niccolò Pericolo, detto il Tribolo¹¹⁴, e credo che il menzionare proprio quest'opera in apertura, possa esser letto come un ulteriore omaggio allo scrittore.

Prima di commentare i singoli passi nei quali viene toccato il tema incisori-incisione, è opportuna una contestualizzazione generale dell'opera.

L'argomento portante del trattato, ovvero l'assoluta superiorità di Michelangelo rispetto a qualsiasi altro artista, che il personaggio di Pietro Aretino-Lodovico Dolce, durante tutto il *Dialogo* andrà, in qualche modo, a sfatare, viene subito incalzata attraverso le parole del Fabrini: «chi ha veduto una sola volta le pitture del divino

¹¹³ «[...] per la solennità di san Pietro Martire, che si celebra ogni giorno allo altare ove è posta quella gran tavola della istoria di cotal santo, rappresentata divinamente in pittura dalla delicatissima mano del mio illustre signor compare Tiziano.» [DOLCE 1557, c. 5r].

¹¹⁴ Pietro Aretino, nella lettera, descrive lo stupore del Tribolo e di Benvenuto Cellini, insieme in viaggio a Venezia, davanti alla tavola del Vecellio. Così scrive infatti l'Aretino : «Nel guardarlo converse e voi e Benvenuto ne l'immagine de lo stupore; e fermati li occhi del viso e le luci de l'intelletto in cotal opra, comprendeste tutti i vivi terrori de la morte e tutti i veri dolori de la vita né la fronte e ne le carni del caduto in terra, maravigliandovi del freddo e del livido che gli appare né la punta del naso e ne l'estremità del corpo; né potendo ritener la voce, lasciaste esclamarla nel contemplar del compagno che fugge, gli scorgeste né la sembianza il bianco de la viltà e il pallido de la paura. Veramente, voi deste dritta sentenza al merito de la tavola, nel dirmi che non era più bella cosa in Italia». (ARETINO 1997-2002 [1538-57], ed. Procaccioli, n. di lett. 213 pp. 303-304).

Non poteva quindi essere da meno il commento del Dolce che, volendo dare un senso di ciclicità all'opera, aprirà e chiuderà il *Dialogo* con l'elogio di Tiziano e della sua pittura.

Michelagnolo, non si dovrebbe invero più curar, per così dire, di aprir gli occhi per vedere opera di qualsivoglia pittore»¹¹⁵.

In riposta all'affermazione del Fabrini, l'Aretino controbatte dicendo:

Voi dite troppo e fate ingiuria a molti pittori illustri: come a Raffaello da Urbino, ad Antonio da Correggio, a Francesco Parmigiano, a Giulio Romano, a Polidoro, e molto più al nostro Tiziano Vecellio; i quali tutti con la stupenda opera delle loro pitture hanno adornata Roma e quasi tutta Italia, e dato un lume tale alla pittura, che forse per molti secoli non si troverà chi giunga a questo segno. Taccio di Andrea del Sarto, di Perino del Vaga e del Pordonone, che pure sono stati tutti pittori eccellenti, e degni che le loro opere siano e vedute e lodate da' giudiciosi.

Un elenco di pittori considerati illustri e non oscurabili dal talento del fiorentino, viene quindi presentato nelle prime righe dell'opera, e mi sembra utile riportarlo all'attenzione, anche se non presenta personalità che si dilettarono nell'incisione, ma perché potrà esser messo a confronto con altri elenchi presenti sempre in opere dolciane, che verranno commentate in seguito.

Leggendo il *Dialogo*, si percepisce sempre di più un aspetto di dualismo costante tra l'Aretino, rappresentante del pensiero dell'autore, e il letterato, che simboleggia il lettore, o comunque colui che deve essere convinto alla conclusione finale, ovvero che tra gli eccellenti Michelangelo, Raffaello e Tiziano, la superiorità della pittura spetta tutta all'artista veneto.

Infatti, tutto ciò che verrà detto tra i due personaggi, sarà allo scopo di dimostrare, in battuta finale, la superiorità di Raffaello su Michelangelo, e l'egemonia di Tiziano, per il Dolce il più importante artista contemporaneo:

Dirò adunque primieramente quello ch'è pittura e l'ufficio del pittore, e poi, discorrendo per tutte le sue parti, nel fine verrò al paragone di costor due, et ancora vi ragionerò di alcuni altri e principalmente di Tiziano¹¹⁶.

¹¹⁵ DOLCE 1557, cc. 5r-6v.

¹¹⁶ *Ivi*, c. 9r.

Data questa breve premessa, il commento che segue si propone di esplicitare tutte le occorrenze presenti nel *Dialogo della Pittura*, in cui Lodovico Dolce fa menzione di incisori, opere incisorie e stampe, corredando questi richiami con particolari aneddoti a riguardo, e con suoi commenti personali.

In tal senso, si è voluto dare un taglio specifico all'opera, considerata la più importante in ambito artistico dello scrittore veneto, cercando di analizzare il perché di alcune scelte rispetto ad altre e, talvolta, confrontando il testo con alcuni passi delle *Vite*¹¹⁷ del Vasari che, nell'edizione giuntina del 1568, come già accennato nel precedente capitolo, attinge a molte notizie riportate proprio in quest'affascinante scritto¹¹⁸.

A partire dal *Dialogo*, quindi, si procederà con lo stesso criterio anche per tutti gli altri brani di Lodovico Dolce, presi in considerazione, in quanto testimonianze dirette dell'interesse in campo incisivo del poligrafo veneziano; i passi saranno riportati, per intero, nell'appendice documentaria in conclusione dell'elaborato.

Ciò che si vuole fornire, è un'inedita chiave di lettura di alcuni testi del prolifico scrittore veneziano, considerati finora soprattutto in funzione letteraria e storica, come il tre libri riguardanti le gemme, la vita dell'imperatore Carlo V¹¹⁹ e le *Imprese*¹²⁰, o strettamente pittorica, nel caso del *Dialogo della Pittura*.

In realtà, questi testi svelano una conoscenza diretta da parte del Dolce di incisori a lui contemporanei (e non), e, considerati nella loro totalità, appaiono come contributi necessari per delineare un ulteriore ed essenziale segmento della storia della pratica incisiva a Venezia durante la metà del Cinquecento, da parte di un personaggio

¹¹⁷ Riguardo ai riferimenti bibliografici adottati per le *Vite* di Giorgio Vasari vd. nota 47.

¹¹⁸ Per un confronto generale tra il *Dialogo della Pittura* di Lodovico Dolce e altri scritti d'arte contemporanei, ma anche specifico con *Le Vite* del Vasari rimando al commento secolare di Paola Barocchi all'interno di VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi; e DOLCE 1960 [1557], ed. Barocchi.

¹¹⁹ Mi riferisco ovviamente ai *Libri tre di m. Lodovico Dolce; nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme [...]*, stampato a Venezia nel 1565 presso Sessa e Fratelli, e alla *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo Imperador Carlo Quinto*, nelle due edizioni del 1561 e 1567 (*Vita di Carlo quinto imp.*), stampati, sempre a Venezia, entrambi presso il Giolito; da ora in avanti segnalati come DOLCE 1561; DOLCE 1565; DOLCE 1567.

Per queste due fonti, che si sono rivelate molto interessanti da analizzare sotto il profilo storico-artistico, rimando ai paragrafi 2.2.1; 2.2.3 e 2.3.

¹²⁰ Lodovico Dolce, Giovanni Battista Pittoni, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, et d'altri personaggi, et huomini illustri. Nuovamente ristampate. Con alcune stanze, Sonetti di m. Lodovico Dolce*, Venezia, Gio. Battista Bertoni Libraro al Pellegrin, 1602. (da ora in avanti DOLCE – PITTONI 2009 [1602], ed. Davis).

considerato di imprescindibile studio per la storia della letteratura artistica di quell'epoca.

2.1.1. Enea Vico

Il primo incisore che viene citato all'interno del *Dialogo della pittura* è Enea Vico¹²¹, definito dal veneziano: «non solo intagliator di stampe di rame oggidì senza uguale, ma letterato e sottile investigator delle cose appartenenti alla cognizion delle istorie»¹²²

Nel frangente in cui l'Aretino introduce la figura dell'incisore parmense, sta illustrando al Fabrini la «dignità della pittura» e come questa «fu sempre in tutte l'età avuta in sommo pregio da re, da imperatori e da uomini prudentissimi».

Vengono quindi menzionati dapprima binomi di imperatori-artisti, come Alessandro Magno e Apelle, e il re Demetrio e Protogene, poi illustri personalità come Francesco Barbaro, patriarca di Aquileia, e il dotto Francesco Morosini, i quali si cimentarono anche nel disegno e nella pittura, a dimostrazione di come l'arte del dipingere sia, non soltanto, appannaggio unicamente degli artisti, ma che desti l'interesse anche di insigni personaggi.

A questo preambolo l'Aretino prosegue ancora con elogi per Tiziano, menzionando l'imperatore Carlo V e il duca di Ferrara Alfonso d'Este, entrambi mecenati del pittore

¹²¹ Incisore, nato a Parma nel 1523, si stabilisce giovanissimo a Roma, alloggiando subito presso editori di stampe a carattere antiquario, come il Barlacchi e il Salamanca, in un'atmosfera spiccatamente erudita e classicheggiante, che doveva influire molto sulla formazione della sua personalità. Studiò i rami di Marcantonio Raimondi e della sua scuola. Conosciuto come celebre numismatico, gran parte della sua produzione è dedicata all'incisione di medaglie e sigilli. Lasciò circa cinquecento rami incisi: oltre all'intaglio citato dal Dolce riporto un breve elenco ripreso dalla *Vita di Marcantonio Bolognese* all'interno delle *Vite* vasariane: «[...] Intagliò in rame il ratto d'Elena del Rosso; e così col disegno del medesimo in un'altra carta Vulcano con alcuni amori [...]; et in un'altra fece la Leda di Michelagnolo; et una Nunziata col disegno di Tiziano, la storia di Iuditta, che Michelagnolo dipinse nella capella; et il ritratto del duca Cosimo de' Medici [...]; e dopo, la zuffa di Cupido e d'Apollo, presenti tutti gli dèi. E se Enea fusse stato trattenuto dal Bandinello e riconosciuto delle sue fatiche, gli avrebbe intagliato molte altre carte bellissime [...]. Enea aveva l'ingegno elevato e disideroso di passare a maggiorie più lodate imprese, si diede agli studii dell'antichità, e particolarmente delle medaglie antiche: delle quali ha mandato fuori più libri stampati, dove sono l'effigie vere di molti imperadori [...]. E chi l'ha tassato ne' libri delle medaglie, ha avuto il torto: perciò che chi considererà le fatiche che ha fatto e quanto siano utili e belle, lo scuserà se in qualche cosa di non molta importanza avesse fallato» (VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, pp. 18-19)

Per una bibliografia aggiornata, si consulti: BARTSCH 1985a; BODON 1997.

¹²² Il passo viene riportato per intero in Appendice, IV, a., [cc. 18r-18v].

ed intenditori d'arte; ed è proprio in relazione con l'imperatore che viene introdotta la figura di Enea Vico.

Nel passo, il Dolce definisce l'imperatore Carlo V «intendente (di pittura nello specifico, ed arte in generale) tanto quanto molti altri che ne facciano professione» e racconta un curioso aneddoto che ha come protagonista Enea Vico.

Si menziona l'intaglio del Vico raffigurante le imprese dell'imperatore Carlo V, e corredato da un suo ritratto, eseguito presso la corte del sovrano durante il soggiorno dell'artista ad Augusta, nel settembre del 1550.

Il soggiorno dell'incisore presso la corte imperiale durò circa due mesi, durante i quali il Vico compose il piccolo libro intitolato *Sopra l'effigie, et statue, motti, imprese, figure et animali poste nell'Arco fatto al vittoriosissimo Carlo Quinto [...]*, che diede alle stampe una volta tornato a Venezia, con dedica al figlio dell'imperatore, Filippo II.

Nell'operetta veniva descritto l'aspetto dell'intricata cornice creata per l'intaglio del ritratto di Carlo V qui descritto dal Dolce, presumibilmente frutto di un progetto elaborato e discusso dallo stesso artista insieme agli amici eruditi residenti in laguna, prima della sua partenza per la corte.

Così riporta infatti Anton Francesco Doni, in un libello (*Dichiarazione*, 1550, Venezia) pubblicato circa un anno prima:

Havendo M. Enea Vico da Parma intagliato il ritratto di Sua Maestà con quegli ornamenti, motti, imprese, poesie, et storie, che si convengono a sì gran Nume: m'è paruto per esser io uno dei suoi amici principali, con i quali egli ha conferito et messo in opera questo suo pensiero (per esserne informatissimo) di farne una breve dichiarazione al mondo, della signification delle figure, et aprire l'interpretatione de' motti, la quale s'accompagna con la viva effigie di Cesare, tratta d'un'altra, ch'è uscita dal mirabil pennello del gran Titiano [...] Così in compagnia del ritratto stampato usciranno le mie parole anchora¹²³.

Lo stesso Enea, alcuni anni più tardi, dichiarò di aver incontrato in quell'occasione il favore di Carlo V¹²⁴, facendogli omaggio di quell' incisione: «la quale hoggi sua Maestà conserva fra le sue cose più care»¹²⁵.

¹²³ Passo riportato in BODON 1997, p. 105, nota 26.

¹²⁴ *Ivi*, p. 30.

¹²⁵ VICO 1555, p. 9.

La stampa del Vico presentava l'immagine dell'imperatore, ripresa dal famoso ritratto di Tiziano (*fig.22*), ma inserita nella cornice di un arco trionfale, ornato con un complesso apparato iconografico di figure allegoriche e motivi desunti dall'antico¹²⁶ (*fig. 23*).

Il Dolce nel testo afferma che il re esaminò con molta attenzione la stampa, e rimase amareggiato dal fatto di non poterne commissionare un gran numero di copie.

L'autore infatti, definisce l'intaglio *indorato*, e quindi impossibile da stampare: la lastra originale in rame, probabilmente era già stata sottoposta a un procedimento di doratura, che l'aveva resa inservibile; questo perché, evidentemente, fu considerata da subito un'opera di gran pregio ed elevata fattura, la cui matrice originale doveva quindi essere preservata e non più utilizzata per stampare altre copie.

Questo ossequio piacque tanto all'imperatore da risarcire l'artista con ben duecento scudi, insieme al riconoscimento di alcuni privilegi, come ricorda il Vasari:

Parimenti intagliò il ritratto di Carlo quinto imperadore con un ornamento pieno di vittorie e di spoglie fatte a proposito; di che fu premiato da Sua Maestà e lodato da ognuno. Et in un'altra carta ben condotta fece la vittoria che Sua Maestà ebbe in su l'Albio¹²⁷.

Seguita il Fabrini a chiudere l'argomento di queste righe sul rapporto degli imperatori con l'arte, citando gli scritti di Svetonio, che celano la passione di Nerone e Cesare per la pittura, definendo quest'ultimo «vaghissimo di pitture e di intagli».

È interessante come, in questo caso, il Dolce proponga un interesse in eguale misura per dipinti e *intagli*, da parte di imperatori del calibro di Cesare, e quindi non contemporanei, come nel caso precedentemente citato di Carlo V.

Il veneziano associa così, quindi, un antico interesse anche dei sovrani del passato, all'arte della pittura e dell'intaglio, che in questo caso si riferisce, credo, ad intagli su pietra o gemme preziose, grandemente in uso nell'antica Roma.

Ovviamente l'accostamento Cesare-Carlo V non è un caso: è un omaggio all'imperatore a cui, di lì a poco, il veneziano avrebbe dedicato un'intera biografia.

¹²⁶ BODON 1997, p. 30.

¹²⁷ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 18.

Tornando per un momento al protagonista principale di queste carte del *Dialogo*, ritengo sia di rilevante importanza sottolineare il fatto che Lodovico Dolce definisca Enea Vico specificatamente un *intagliator*.

Ciò non è cosa da poco, se pensiamo che questa è la prima e l'unica volta che si riscontra la presenza di questo vocabolo, in quanto sostantivo, all'interno dell'opera dolciana, e che il termine verrà associato nelle carte seguenti solamente ad altre due personalità, ma soltanto indirettamente.

Albrecht Dürer e Marcantonio Raimondi infatti non verranno però presentati al lettore con il sostantivo specifico di *intagliator*, come succede invece nel caso dell'incisore parmense.

L'incisore tedesco infatti, viene introdotto dal Dolce con il verbo *disegnare*: [...] «Alberto Duro, il quale, perché era tedesco, disegnò in più luoghi la Madre del Signore con abito da tedesca [...]»¹²⁸; solo qualche riga dopo il veneziano, parlando delle carte che Raffaello conservava nel suo studio, usa il termine *intaglio* in riferimento alle stampe in rame del tedesco.

Marcantonio Raimondi invece, viene presentato al lettore in una posizione di sudditanza rispetto all'operato di Raffaello, che: «fece intagliare a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano», in riferimento alla messa in stampa dei *Modi*.

Di entrambi gli artisti si parlerà in modo più specifico nei paragrafi che seguono; ciò che mi premeva sottolineare dal confronto delle tre 'introduzioni' agli unici incisori che Lodovico Dolce cita nel testo, era come la figura di Enea Vico risulti più familiare al poligrafo veneziano.

Questo perché non solo molto vicina a Pietro Aretino¹²⁹ e Anton Francesco Doni, personalità che mediarono il suo arrivo da Roma a Venezia e che, come si è già visto nel capitolo precedente, erano legate personalmente e professionalmente al Dolce, ma anche perché il Vico era, mentre il veneziano scriveva il *Dialogo*, ancora vivo, e il Dolce lo aveva visto lavorare e incidere; nell'Accademia dei Pellegrini, fondata dallo stesso Doni,

¹²⁸ L'intero passo in cui Lodovico Dolce menziona Albrecht Dürer è riportato in Appendice, IV, c. [cc. 23v-24r]. La figura dell'incisore tedesco verrà analizzata specificatamente nel paragrafo che segue.

¹²⁹ Lo stesso Aretino, nel 1550 si adopererà per l'inserimento di Enea alla corte di Carlo V, a cui attraverso il Cardinale Antoine Perrenot de Granvelle, fa giungere il ritratto del «Divo Carolo V Gloriosissimo» inciso dal parmigiano, che il Dolce cita nel *Dialogo*. Cfr. CALLEGARI 2012, p. 250.

e proprio con sede a Venezia, l'incisore parmense aveva probabilmente discusso il significato della stessa cornice che Lodovico Dolce descrive nel passo che si sta considerando.

Probabilmente il Dolce lo avvertiva più vicino, in quanto suo contemporaneo, rispetto agli altri due artisti, ormai scomparsi, e anche per questo motivo potrebbe aver associato il termine solamente al Vico, l'unico ad essere citato, in modo diretto¹³⁰, nel *Dialogo* e ad essere ancora in vita.

2.1.2. Albrecht Dürer

Il nome di Albrecht Dürer compare poche carte più avanti rispetto a quelle che menzionano il Vico.

Ragionando infatti l'Aretino sulle parti che compongono la pittura, ovvero invenzione, disegno e colorito, egli si sofferma sulla prima, e la descrive composta da «molte parti, tra le quali sono le principali l'ordine e la convenevolezza»¹³¹.

È alla fine di una serie di elenco di artisti, opere e personaggi e su come sia più conveniente che vengano rappresentati in pittura, che il Dolce menziona l'artista tedesco.

¹³⁰ Nell'opera dolciana vengono citate altre due stampe, rispettivamente di Jacopo Caraglio [cc. 46r-46v] e di Giulio Sanuto [cc.59r-59v], che erano entrambi vivi nel 1557. Ma questi due incisori non vengono citati in modo esplicito da Lodovico Dolce, ma richiamati solamente attraverso la menzione delle loro stampe. Un approfondimento sulle stampe menzionate nei paragrafi 2.1.5 e 2.1.6.

¹³¹ Riportiamo parte del discorso introduttivo dell'Aretino sul concetto di *convenevolezza*, la stessa che verrà imputata a Dürer poche righe più avanti: «[Aret.] Tutta la somma della pittura, a mio giudizio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso [...]. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge che così si può dire diversamente le cose animate et inanimate [...]. Perciòché, se 'l pittore, per cagion di esempio, avrà a dipinger Cristo o san Paolo che predichi, non istà bene che lo faccia ignudo o lo vesti da soldato o da marinaio, ma bisogna ch'e' consideri un abito conveniente all'uno et all'altro; e principalmente di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza, e così di far san Paolo con aspetto che a tanto apostolo si conviene, in modo che l'occhio che riguarda stimi di vedere un vero ritratto, sì del datore della salute come del vaso di elezione. [...] Di qui terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a'tempi; talché, se depingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi i soldati nel modo che si costuma oggidì, et ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani; e se gli verrà imposto carico di rappresentare una battaglia moderna, non si ricerca che la divisi all'antica. Così, volendo raffigurar Cesare, saria cosa ridicola ch'ei gli mettesse in testa uno involgio da turco o una berretta delle nostre, o pure alla viniziana» [DOLCE 1557, cc. 22r-23r].

Il giudizio, in questa sede, riguarda unicamente il Dürer incisore, ed è molto probabile che in queste poche righe ci si riferisca ad alcune scene del ciclo della *Vita della Vergine*¹³².

L'edizione rilegata della *Vita della Vergine* faceva parte di quel *corpus* düreriano, uscito in stampa nel 1511, insieme agli altri volumi della *Grande e Piccola Passione* e dell'*Apocalisse*.

La serie mariana riunisce xilografie monogrammate e solo parzialmente datate, realizzate dall'incisore tedesco fra il 1502 e il 1505; già prima di essere riuniti nel volume uscito in stampa nel 1511, i figli sciolti mariani sono conosciuti e apprezzati in Italia¹³³.

Le diciassette scene del ciclo vennero infatti copiate da Marcantonio Raimondi fra il 1506 e il 1508, che imitò anche il celebre monogramma düreriano; queste furono poi stampate a Venezia nella bottega di Niccolò e Domenico Sandri dal Giesù. Nella storia delle copie italiane dal Dürer incisore, queste diciassette scene replicate dal Raimondi occupano un posto di rilievo, perché si inseriscono in un fenomeno più ampio, che interessa le copie dei fogli dell'incisore tedesco già a partire dal 1500, con un'alta concentrazione di repliche entro il 1510¹³⁴.

Marcantonio, traduce le xilografie düreriane nello stesso verso dell'originale e non in controparte, come di solito accadeva; probabilmente, i fogli del bolognese, pur nella differente tecnica incisoria, volevano affiancarsi agli originali.

La menzione dei fogli della *Vita della Vergine* è solo il primo, di altri esempi, che si troveranno all'interno del *Dialogo*, attraverso i quali il Dolce fa una sorta di postilla alla storia dell'incisione a Venezia.

Nel caso del Dürer, decide di far riferimento proprio alle xilografie del ciclo mariano, ampiamente circolate a Venezia, sia per la moltitudine di copie che le avevano riguardate, sia per l'impresa degli stampatori veneziani Niccolò e Domenico Sandri dal Giesù, che, servendosi dei fogli di Marcantonio nati inizialmente per ragioni di esercizio, ripropongono i bulini del bolognese come un'altra versione, seppur parziale

¹³² FARA 2014, p. 82.

¹³³ *Ibid.*, p. 27; p. 147 nota 215.

¹³⁴ Si deve a Nicoletto da Modena la prima copia datata 1500 di una stampa düreriana, il bulino con Le quattro donne nude, inciso nel 1497. Altri incisori oltre il Raimondi si diletтарono nel copiare il maestro tedesco, tra cui Zoan Andrea, Giovanni Antonio da Brescia, Giulio Campagnola e Benedetto Montagna. Cfr. FARA 2014, p. 27.

e senza testo, in grado di sovrapporsi e affiancarsi agli originali düreriani allora molto conosciuti, quelli pubblicati nel 1511 all'interno della *Vita della Vergine*¹³⁵.

L'eccellenza dell'incisore nordico però, non lo scagiona dal giudizio negativo del Dolce, sui suoi abiti e volti dall'apparire «anacronisticamente tedeschi»¹³⁶, sempre in riferimento alle xilografie mariane.

Dal testo si evince che a Dürer, non sia criticato il suo modo di fare arte, o la sua bravura, ma unicamente la sua nazionalità, unico difetto a non averlo reso eccezionale e superiore ai suoi contemporanei:

E se l'istesso fosse nato così in Italia, come nacque in Germania (nella quale, avenga che in diversi tempi vi abbiano fiorito ingegni nobilissimi, così nelle lettere come in varie arti, la perfezion della pittura non vi fu giamai), mi giova a credere ch'ei non sarebbe stato inferiore ad alcuno¹³⁷.

L'idea della superiorità italiana della pittura diventerà un tema molto radicato nella letteratura del tempo; anche il Vasari, nella Giuntina, in riferimento al Dürer scriverà come il Dolce che:

[...] se quest'uomo sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli ebbe la Fiandra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiám fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro e più celebrato che abbiám mai avuto i Fiaminghi¹³⁸.

In Vasari, nonostante il medesimo riscontro critico per la non italianità dell'artista, Dürer viene grandemente elogiato, per aver avuto «più disegno e miglior giudizio»¹³⁹ di Schongauer, e per il fatto che egli andava «cercando d'imitar il vivo e d'accostarsi alle maniere italiane, le quali egli sempre apprezzò assai»¹⁴⁰.

¹³⁵ FARA 2014, p. 28.

¹³⁶ Riportando le parole di Paola Barocchi: «L'eccellenza del Dürer non scagiona i suoi abiti e volti dall'apparire, anziché ebrei, anacronisticamente tedeschi» (DOLCE 1960 [1557], ed. Barocchi, *Nota critica al testo*, p. 318)

¹³⁷ Il passo viene riportato per intero in Appendice, IV, c., [cc. 23v-24r]

¹³⁸ Cfr. VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 5.

¹³⁹ «Dopo questo Martino cominciò Alberto Duro in Anversa, con più disegno e miglior giudizio [...]» (VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 4).

¹⁴⁰ *Ibid.*

Inoltre, le sue incisioni, suscitano un interesse quasi ossessivo nel Vasari, tanto che lo scrittore gli dedica delle pagine fittissime nell'edizione giuntina; ciò in Dolce ciò non accade.

Non vengono menzionate specifiche stampe nelle carte dolciane, e l'inserimento del Dürer pare essere finalizzato, almeno all'inizio solamente a fornirci un esempio, quasi esclusivamente in senso negativo, sull'errata pratica della *convenevolezza*.

L'incisore nordico infatti, viene introdotto proprio con le parole «errò nella convenevolezza», una presentazione non proprio laudativa da parte del Dolce, che però riserva per lui, anche parole di apprezzamento, nonostante non menzioni neanche una sua opera, neanche quando ricorda che lo stesso Raffaello aveva alcune carte dell'incisore tedesco nel suo studio, delle quali però non fornisce alcun dettaglio.

Subito dopo aver citato il presunto scambio di stampe con Raffaello, il Dolce elogia «le carte di Alberto», definendone l'intaglio di una minutezza incomparabile, affermando che «che le cose sue paiono non disegnate, ma dipinte, e non dipinte, ma vive»: la *valentia* dell'incisore nordico non viene quindi messa in dubbio dal veneziano, quando afferma che «basterebbe a farlo immortale l'intaglio delle sue stampe di rame».

Lo scambio di stampe tra i due artisti è testimoniato, in origine, dal Vasari, che lo riporta nella Vita dell'urbinate dell'edizione Torrentiniana del 1550.

Il *topos* del rapporto tra Raffaello e Dürer viene qui reso esplicito, ed è importante sottolineare come il Dolce funga, per questa questione come per altre anche si vedranno, come base solida per riconfermare legame tra i due, già sottolineato nella prima edizione delle *Vite*, punto di partenza imprescindibile per il veneziano.

Il Vasari, nella vita dedicata all'urbinate, scrive infatti:

Per queste e molte altre opere essendo passata la fama di questo nobilissimo artefice insino in Francia et in Fiandra, Alberto Durero tedesco, pittore mirabilissimo et intagliatore di rame di bel[l]issime stampe, divenne tributario delle sue opere a Raffaello, e gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente e senza biacca i lumi trasparenti, se non che con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiari: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello; per che egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto. Era questa testa fra le cose di Giulio Romano, ereditario di

Raffaello, in Mantova. Avendo dunque veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente¹⁴¹

Leggendo il passo, sembra chiara la stima che i due artisti provavano l'un l'altro, e lo scambio prolifico di stampe e disegni che portarono avanti, fino a che l'urbinate non decise di introdurre Marcantonio Raimondi come incisore nella sua bottega per riprodurre proprio i suoi disegni.

Un'attività, quella di Marcantonio, che per come viene commentata dal Vasari, risulta degna di lode solo perché diffonde le invenzioni di Raffaello; e nello stesso modo doveva pensarla anche Dürer, quando, ad Anversa, riceveva come dono da parte di Raffaello stampe che egli indica come «stampe di Raffaello», ma che, plausibilmente, sono da attribuire a Marcantonio¹⁴².

Il tedesco infatti, nel suo diario di viaggio nei Paesi Bassi (1520) scrive: [...] ho dato a Tommaso da Bologna una serie completa delle mie stampe da inviare a Roma tramite un altro pittore che mi deve mandare in cambio le stampe di Raffaello [...]¹⁴³.

Ancora Benvenuto Cellini nel suo trattato *Dell'Oreficeria*, edito a Firenze nel 1568, ma scritto uno o due anni prima, riporta la “subordinazione” del bolognese all'operato di Raffaello, tessendo comunque le lodi dell'incisore:

[...] Antonio (Marcantonio Raimondi) fu il primo che cominciò ad intagliare a gara di Alberto Duro; ma questo uomo da bene osservò i disegni del gran Raffaello da Urbino pittore, et intagliò molto bene, e con mirabil disegno fatto al buono e vero modo italiano, osservando la maniera e modi degli antichi Greci, i quali seppono più di ogni altri¹⁴⁴

Ci sono altri punti importanti che credo debbano essere sottolineati.

Il primo, come già si è accennato nel paragrafo precedente, è il modo in cui il Dolce introduce la figura dell'incisore tedesco, usando il verbo *disegnare*.

¹⁴¹ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, IV, p. 189.

¹⁴² Cfr. BOREA 1990, pp. 22-23.

¹⁴³ Traduzione di E. Borea da originale: cfr. BOREA 1990, p. 36, nota 49.

¹⁴⁴ CELLINI 1994 [1568], ed. Milanese, p. 14.

Questo lascia intendere che il Dolce riconosceva a Dürer la totale invenzione delle sue stampe; un dato che non doveva effettivamente essere scontato in quegli anni, se si pensa che raramente l'attività pittorica e quella incisoria venivano praticate dallo stesso artista¹⁴⁵. Il termine, usato in riferimento alla produzione incisoria dell'artista, perché il veneziano non va oltre la conoscenza del Dürer-incisore, potrebbe essere raffrontato all'asserzione del Vasari, che in modo più esplicito scrive che il nordico «intagliava di sua man propria¹⁴⁶».

Dolce descrive il grande incisore tedesco in modo rapido, in una porzione di testo che possiamo dividere in due parti, dove la prima è rappresentata dalla tematica dell'errata rappresentazione della Vergine, e quindi come già detto prima, del tema della convenevolezza, mentre la seconda si conclude con l'elogio delle carte possedute da Raffaello, in cui il veneziano elogia l'artista nordico.

Nonostante le poche righe che Lodovico Dolce riserva al tedesco, in realtà è importante sottolineare come, anche solo la presenza del Dürer in questo scritto, rappresenta la conferma del consolidamento di un canone ben preciso, nel quale l'incisore tedesco era ormai inquadrato.

La testimonianza di Sabba da Castiglione, che, nei suoi *Ricordi* del 1549¹⁴⁷, informa dell'ornamento degli 'studioli' di molti nobili, con incisioni e xilografie, è molto interessante; il Castiglione descrive un costume collezionistico che proseguirà fino ai giorni nostri, e una tendenza storiografica che si cristallizzerà pienamente nell'edizione Giuntina delle *Vite* di Vasari.

Menzionando i lavori di Dürer e Luca di Leida, lo scrittore milanese scrive:

Et chi le adorna [*le case*] con carte impresse in rame e in legno in Italia o altrove e sopra tutto di quelle vedute di Germania e massimamente di mano di Alberto durero, certo non che eccellentissimo ma divino nel Bollino, o di Luca suo discepolo, il quale va avvicinandosi assai al suo gran maestro¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Per un approfondimento sul Dürer vasariano, almeno BOREA 1990, pp. 18-38; FARA 2014, pp. 82-90; ID 2019, pp. 24-27.

¹⁴⁶ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 4.

¹⁴⁷ Riguardo le edizioni dei ricordi, si veda MASSAROLI 1889, p. 357. L'edizione del 1554 qui riportata, contiene 133 Ricordi, e sembrerebbe che il passaggio menzionato si trovi anche nell'edizione del 1549. Cfr. BURY 1985, p. 14 e nota 22; FARA 2014, pp. 64-65.

¹⁴⁸ CASTIGLIONE, 1554, c. 52r, *ricordo n. 109*.

Questa fonte è molto interessante: fa intendere come l'incisore di Norimberga venisse apprezzato anche nell'ambiente nobiliare, tanto da guadagnarsi un posto nei camerini Cinquecento; era quindi considerato come un simbolo dell'eccellenza artistica del tempo. Inoltre, nel passo compare il binomio Dürer-Luca di Leida, che si risolve tutto a favore tedesco: ma in questa sede non è importante quanto Dürer sia inarrivabile da parte dell'olandese, ma il fatto che quest'ultimo venga citato a fianco del maestro; evidentemente in quegli anni era l'unico ad esser considerato come un suo potenziale concorrente.

Il binomio viene anche citato nella *Vita di Marcantonio Bolognese*: l'aretino assevera come Luca di Leida: «se bene non aveva tanto disegno quanto Alberto in molte cose non dimeno lo paragonava col bulino»¹⁴⁹. Tutto ciò appare molto più significativo, se pensiamo che lo stesso accostamento era stato già citato anche dal Dolce in entrambe le edizioni della *Vita di Carlo V*, tema che approfondiremo nella sezione dedicata a questo testo¹⁵⁰.

Tornando strettamente alla figura di Dürer, a partire dai *Ricordi* del Castiglione, potremmo menzionare tantissime altre fonti di rilievo per sviscerare la percezione dell'artista tedesco tra la prima e la seconda metà del Cinquecento; ma, nel prossimo paragrafo, si analizzeranno in particolare tre fonti, utili a ricostruire, attraverso i testi, la storia della formazione di un canone generale di incisori, che si cristallizzerà nella successiva letteratura artistica.

Si prenderanno in considerazione dei passi tratti dalla prima edizione delle *Vite* del Vasari, la lettera del 1549 di Anton Francesco Doni, all'interno dell'appendice al *Disegno*,¹⁵¹e, forse, il più precoce caso di una lista di valenti incisori ed incisioni, da ricondurre al testo di Francesco d'Olanda, *Da Pintura Antigua*.

Queste fonti verranno approfondite, nello specifico, nel paragrafo seguente, perché valevoli anche per un altro personaggio, Marcantonio Raimondi, che Lodovico Dolce nomina poche carte più avanti quelle dedicate al Dürer.

¹⁴⁹VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 7.

¹⁵⁰ Vd. paragrafo 2.2.1 e 2.2.3

¹⁵¹ Il passo in questione viene riportato alle pp. 58-59.

2.1.3. Marcantonio Raimondi

Nelle carte in cui Lodovico Dolce menziona Marcantonio Raimondi, il Fabrini e l'Aretino stanno discutendo sulle differenti maniere di Michelangelo e Raffaello.

La predilezione dell'Aretino, e quindi del Dolce, per l'artista urbinato (ma soprattutto l'avversione per le pitture del Buonarroti in Vaticano) emerge in tutto il trattato e anche in questo passo non viene sottaciuta.

Incalzando infatti il discorso dei nudi della Cappella Sistina, assolutamente fuori luogo per l'Aretino, lo stesso afferma come sia concesso: «[...] a Michelagnolo per la sua gran virtù quello che non si concederebbe a verun altro; et a noi sia lecito ancora il dire il vero. E se non è lecito, non voglio anco aver detto questo; benché io no 'l dica per mordere, né per mostrar ch'io solo sappia»¹⁵².

Il Fabrini a questo punto, per controbattere accusa anche "l'onestà" di Raffaello, associandolo a quelle stampe di carattere erotico e sessuale, che quasi costarono la prigione a Marcantonio Raimondi, e che l'Aretino precisa subito esser frutto di disegni di Giulio Romano, intagliate dall'incisore bolognese unicamente per trarne vantaggi in senso economico.

Nella vicenda raccontata dal Dolce appaiono tre personalità fondamentali che contribuirono a tracciare lo sviluppo e la storia della tecnica incisoria in Italia del Cinquecento: Marcantonio Raimondi, Giulio Romano e Baviero de' Carocci, detto il Baviera.

Notizie del Baviera ci pervengono da Giorgio Vasari, prima fonte contemporanea a citare «il garzone di Raffaello» nell'edizione Torrentiniana delle *Vite* del 1550.

Egli è menzionato all'interno delle biografie dedicate a Rosso Fiorentino e Pierin del Vaga; in quest'ultima, il Vasari lo definisce come «colui che teneva le stampe di Raffaello», ruolo già rimarcato dallo scrittore aretino nella *Vita di Raffaello*, dove riferisce che l'urbinato «donò poi al Baviera suo garzone» alcune stampe di Marcantonio Raimondi¹⁵³.

La valutazione del Baviera si amplia però nell'edizione Giuntina del 1568; Raffaello infatti, dopo averlo «tenuto molt'anni a macinar colori», gli commissionò la stampa delle

¹⁵² DOLCE 1557, c. 44r.

¹⁵³ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 137, IV, p. 190.

«le storie sue» incise da Marcantonio, «vendendole et ingrosso et a minuto a chiunque ne volesse»¹⁵⁴.

Le due edizioni vasariane su questo punto divergono: mentre nella prima il Baviera viene considerato unicamente custode delle stampe raffaellesche, nella seconda viene presentato in modo inequivocabile nel ruolo di stampatore.

Da una parte, questa figura sembra occupare un ruolo subordinato rispetto agli altri artisti nella bottega di Raffaello, dall'altra il ruolo del Baviera sarà cruciale, soprattutto nel periodo immediatamente successivo alla morte dell'artista urbinato, e quindi post 1520, quando egli dovrà mantenere attiva la, ormai propria, bottega, servendosi di nuove collaborazioni, in un periodo in cui la riproduzione di opere in stampa era diventata un grande affare commerciale

Uno dei personaggi che entrò in gioco in prima persona dopo la morte dell'artista, e che fu essenziale per il proseguire dell'attività della bottega di Raffaello fu Giulio Romano.

Il Dolce in questa sede lo ricorda in difesa di quell' "onesta" di Raffaello, accusato attraverso le parole del Fabrini di esser stato autore dei disegni per i *Modi*, le licenziose incisioni di Marcantonio Raimondi.

I disegni invece erano stati eseguiti proprio da Giulio Romano, che era stato nominato dall'urbinato tra i suoi eredi e discepoli più stretti, e dopo la morte del maestro, insieme a Giovanni Francesco Penni, completò anche alcune opere da lui già avviate.

Essendo la domanda per le riproduzioni di opere in stampa in continua crescita, venuto a mancare Raffaello, spettò al Baviera, a Giulio Romano e al Penni fornire i disegni agli incisori che frequentavano l'officina.

Benché la posizione di questi artisti all'interno della bottega raffaellesca fu sostanzialmente paritetica, c'è da sottolineare come la presenza di Marcantonio Raimondi fosse più influente rispetto a quella degli altri collaboratori, come Marco Dente e Agostino Veneziano¹⁵⁵.

Anche il Raimondi, come prima si è ricordato per Albrecht Dürer, fu un disegnatore eccellente, quindi spesso incise anche disegni propri.

Marcantonio incise da Raffaello circa cinquanta stampe, mentre le sue opere originali superano di gran lunga questo numero: sono più di centosessanta incisioni, alle quali si

¹⁵⁴ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], V, p. 10.

¹⁵⁵ OBERHUBER 1984, pp. 333-342.

devono aggiungere circa quarantacinque pezzi tratti da statue, rilievi e monete antiche molte delle quali sono piccolissime e seguono la tradizione dei nielli di Francesco Francia. Sono poche le stampe del Raimondi da Raffaello che possono essere datate con certezza prima del 1516, anche perché dopo il 1510 egli non appone più la data sulle opere, e ciò crea un problema nell'identificazione delle stampe, anche se lo stile permette di determinare un ordine cronologico¹⁵⁶.

Tutte le incisioni intorno agli anni 1520-22 riproducono composizioni raffaellesche, ciò dimostra come la bottega, anche dopo la morte del maestro, lavorasse molto attraverso le riproduzioni incisive delle sue opere, e come Giulio Romano e il Baviera stessero mandando avanti adeguatamente l'attività.

Questi tre personaggi nello scritto dolciano si trovano protagonisti della medesima vicenda, ovvero della realizzazione e pubblicazione della serie delle sedici incisioni lascive, i già citati *Modi*, tratte dai disegni di Giulio Romano, alla quale si ispirò Pietro Aretino poco più tardi componendo i suoi *Sonetti Lussuriosi*.

La pubblicazione, con l'ausilio tipografico del Baviera, provocò un tale scandalo che, su richiesta di Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona e datario pontificio, ovvero uno degli uomini più potenti della curia, nel 1525 il Raimondi venne incarcerato (e le incisioni sequestrate), per poi essere liberato su istanza di Ippolito de' Medici, Pietro Aretino (come sottolinea il Dolce nel testo) e Baccio Bandinelli.

I *Modi*, pubblicati nel 1524 e di nuovo nel 1527, ebbero un grande successo editoriale, provocando le ire degli ambienti di curia e quelle di Clemente VII.

Il Vasari racconta come Giulio Romano partì per Mantova nell'ottobre del 1524, ignaro delle conseguenze che la messa in stampa degli intagli avrebbe avuto di lì a poco.

Dai disegni di Giulio Romano, Marcantonio ricavò sedici calcografie; soltanto una di queste ci è giunta intera, seppur malridotta, non accolta come autentica da tutta la critica; è conservata alla Bibliothèque Nationale de France¹⁵⁷.

Ci è giunta, inoltre, una serie di frammenti, ovvero nove ritagli applicati su cartone, pervenuti al British Museum dalla collezione del pittore Thomas Lawrence (*fig. 24*).

¹⁵⁶ Per Marcantonio Raimondi, segnalato HIND 1913, pp. 243-276; OBERHUBER 1988, pp. 51-210; ID 1984, pp. 333-342; GNANN 1999, pp. 31-57; LANDAU 2016, pp. 107-135.

¹⁵⁷ Un esemplare della stessa incisione, appartenuto all'Albertina di Vienna, è attualmente irreperibile; ne esiste una vecchia riproduzione fotografica alla Bibliothèque Nationale (Eb5a, don No 2745). Un terzo esemplare conservato al British Museum è considerato una copia scadente. Cfr. ARETINO 2013 [1526ca.], ed. Romei, p. 5.

Sull'autenticità (totale o parziale) non tutti gli studiosi concordano. Si tratta, comunque, di un curioso compromesso tra conservazione e censura; infatti il ritaglio elimina i particolari espliciti dell'amplesso e conserva i dettagli accettabili delle figure: per lo più teste e busti, particolari che, fra l'altro, esibivano un'impronta classica più evidente.

Non si possono tacere, infine, di due (o tre) serie di copie a penna e acquerello che Jean-Frédéric-Maximilien conte de Waldeck racconta di aver eseguito dopo aver miracolosamente scoperto gli originali delle incisioni in un convento francescano in Messico; sul valore di questi disegni le opinioni divergono¹⁵⁸.

Ma tutte queste informazioni, essenziali per capire il ruolo e l'importanza di tali artisti al tempo di Lodovico Dolce, non si traggono direttamente dal testo del veneziano, ma dalla seconda edizione delle *Vite* del Vasari, al cui interno l'aretino dedica al Raimondi una biografia, che in realtà, come si è già accennato¹⁵⁹, si presenta come un agglomerato di informazioni sulla nascita e lo sviluppo dell'incisione in Europa, focalizzandosi soprattutto sulla nostra penisola, e che, nonostante diversi errori e mancanze, è utile per capire al meglio quale fosse il tipo di attenzione riservato a questa pratica nella seconda metà del Cinquecento.

Nelle carte in cui compare Marcantonio, il Dolce non cita nemmeno una delle sue opere, ma comunque riserva delle parole elogiative nei confronti del bolognese, che definisce «non meno intendente che diligente», in riferimento alle carte che egli intagliò su disegni di Raffaello¹⁶⁰; ancora una volta l'incisore, come si è già visto nel paragrafo precedente, viene visto come colui che, grazie alla sua copiosa attività, ha permesso la diffusione delle opere del grande artista Urbinate.

Da una parte l'associazione con Raffaello quindi, che peserà sul giudizio critico del Raimondi per un periodo storico molto lungo, prima di essere rivalutato come un incisore indipendente dalle invenzioni del maestro, dall'altra il legame con gli intagli delle carte di Giulio Romano dei *Modi*.

¹⁵⁸ Cfr. TALVACCHIA 1999; ID., 2000 pp. 47-55; ID 2015, pp. 28-40; TURNER 2004, pp. 363-384.

¹⁵⁹ Vd. Paragrafo 1.3.3 per quanto concerne il giudizio sulla *Vita di Marcantonio Bolognese*.

¹⁶⁰ DOLCE 1557, c. 46v: «[...] senza le molte sue bellissime carte che, intagliate in rame per mano del non meno intendente che diligente Marc'Antonio, vanno a torno, e quelle anco che, di sua mano, si trovano appresso di diversi, che è un numero quasi infinito, argomento efficacissimo della fertilità di quel divino ingegno». Per una contestualizzazione del passo si veda Appendice, IV, e., [cc. 46r-46v]

Marcantonio viene, infatti, qui ricordato dal Dolce anche per essere, quasi, stato mandato in prigione, se non fosse stato per l'intervento dell'Aretino, che comunque sembra avere un atteggiamento contrariato riguardo la messa in stampa di queste carte.

L'uso dei termini «degnamente punito», in riferimento all'incarcerazione di Marcantonio, lascia pensare che il Dolce non fosse poi così avverso alla punizione nei confronti dell'artista, di cui avrebbe potuto riferire molte più informazioni nel testo, ma che invece sembra, un po' come si è già riscontrato parlando nelle carte in cui viene menzionato Dürer, puramente un inserto funzionale al procedere nel dialogare del tema principale, in questo caso l'indubbia "onestà" di Raffaello in contrapposizione a quella più discutibile di Michelangelo.

Delle tre personalità che sono menzionate dal Dolce fino a questo punto, soltanto a Enea Vico viene riconosciuto l'appellativo di «intagliator di stampe», mentre il termine specifico non compare né per Marcantonio né per Dürer.

Questa mancanza di dettagli e informazioni riguardo i due incisori però, credo abbia anche un'altra chiave di lettura.

2.1.4. Raimondi e Dürer: un modello attraverso le fonti

Dürer e Marcantonio vengono ricordati, rispettivamente, l'uno associato in apparenza soltanto al tema della convenevolezza, e l'altro, connesso al famoso episodio riguardante i *Modi*.

Sembra che il Dolce dia quasi per scontato che il lettore fosse familiare con l'operato dei due, conoscesse le loro abilità e le tematiche di cui l'Aretino e il Fabrini si trovano a discutere; questo non dovrebbe sorprendere dato che il veneziano fa riferimento a due pubblicazioni al tempo davvero famose, le xilografie della *Vita della Vergine*, di cui si è già parlato in precedenza, e i *Modi* aretiniani.

Per il veneziano i due artisti rappresentano una sorta di simbolo: simbolo di quella tradizione incisoria che pian piano, già agli albori della seconda metà del Cinquecento, si stava cercando di delineare.

Le prime tracce della nascita di questa sorta modello di incisori, che poi diventerà un vero e proprio canone di riferimento, e di cui i due artisti sono tra i protagonisti, possono essere ovviamente ricercate nelle fonti cinquecentesche.

In questa sezione si analizzeranno le fonti precedentemente citate in chiusura del paragrafo dedicato ad Albrecht Dürer, ovvero il *Da Pintura Antigua* di Francisco de Holanda, la lettera di Anton Francesco Doni a Enea Vico contenuta nel *Disegno*, e infine l'importanza della prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari.

Procedendo cronologicamente, il manoscritto di Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*¹⁶¹, rappresenta forse il primo caso in cui viene citata una “lista” di incisori.

Il portoghese menziona, oltre che Dürer e Marcantonio, anche Agostino Veneziano, Luca di Leida e Mantegna¹⁶².

L'opera fu completata in Portogallo nel 1548, anche se c'è la possibilità che le idee in essa contenute, siano state influenzate dal soggiorno dell'artista a Roma tra il 1539 e il 1540.

Il Dürer, definito dall'Holanda «un uomo di lode a modo suo¹⁶³», nella parte dedicata ai «famosi incisori di rame», viene descritto come «un uomo che con più galanteria e novità scolpiva il rame»; mentre, per quanto riguarda l'incisore Marcantonio, qualche riga più avanti, l'Holanda afferma come: «più vigore e disegno ha avuto Marco Antonio a Roma che ha fatto il San Lorenzo¹⁶⁴».

La stampa del *San Lorenzo* citata dall'Holanda, aveva ricevuto anche gli elogi di Giorgio Vasari, che, nella Vita di *Marcantonio Bolognese*, la esalta ampiamente, ritenendola eseguita con «molto giudizio», e superiore al disegno preparatorio eseguito da Baccio Bandinelli.

Il famosissimo passo a cui mi riferisco è il seguente:

Marcantonio, uscito di prigione, finì d'intagliare per esso Baccio Bandinelli una carta grande che già aveva cominciata, tutta piena d'ignudi che arostivano in sulla graticola San Lorenzo, la quale fu tenuta veramente bella e stata intagliata con incredibile diligenza [...].

¹⁶¹ Si prenderà come edizione di riferimento quella edita da Joaquim de Vasconcellos, 1.^a Edizione, Porto, 1910; 2.^a edizione, 1930 (da ora in avanti HOLANDA 1930 [1548], ed. Vasconcellos). Per le altre edizioni rimando a BURY 1981, p. 31 e alla bibliografia dedicata all'interno di STINCHINI VILELA 1982. Tutti i passi citati sono stati tradotti dall'originale.

¹⁶² Interessante la descrizione del Mantegna citato anche nelle pagine dedicate ai «famosi incisori di rame», secondo l'Holanda merita «una grande menzione, perché fu quasi il primo ad intagliare; e fu un disegnatore molto discreto in passato, come oggi» (HOLANDA 1930 [1548], ed. Vasconcellos, p. 297.)

¹⁶³ *Ivi*, p. 268.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 297 per Dürer, 298 per Marcantonio. Qui il portoghese si riferisce al *Martirio di San Lorenzo*, una delle più famose stampe di Marcantonio Raimondi, eseguita nel 1525 da un disegno di Baccio Bandinelli.

avendo finita Marcantonio la carta, prima che Baccio lo sapesse, andò, essendo del tutto avisato, al Papa, che infinitamente si diletta delle cose del disegno, e gli mostrò l'originale stato disegnato dal Bandinello, e poi la carta stampata; onde il Papa conobbe che Marcantonio con molto giudizio avea non solo non fatto errori, ma corretto molti fatti dal Bandinello e di non piccola importanza, e che più avea saputo et operato egli coll'intaglio che Baccio col disegno¹⁶⁵.

Un'altra importante fonte da considerare, quasi coeva a quella di Francisco de Holanda, per stabilire la genesi della nascita di questo “catalogo di incisori”, è una lettera, scritta nel 1549 da Anton Francesco Doni a Enea Vico, dove è presente un elenco di artisti, le cui stampe facevano parte della sua collezione privata; interessante notare come alcuni, coincidano con quelli precedentemente citati nel manoscritto del portoghese.

La lettera, all'interno del *Disegno*, è in questa sede rilevante per diversi motivi: innanzitutto, perché stampata all'interno di un trattato edito da Gabriel Giolito de' Ferrari, proprio negli anni in cui Lodovico Dolce lavorava per la stamperia La Fenice, e quindi, con ogni probabilità, era a conoscenza del contenuto, o comunque era al corrente della collezione di stampe del Doni, anche perché i due personaggi erano sicuramente conoscenti.

Questa testimonianza poi, rivela ancora una volta il ruolo chiave che la figura di Anton Francesco Doni, rappresenta per Lodovico Dolce.

La lettera del Doni al Vico doveva essere allegata anche di un disegno; infatti il fiorentino scrive:

Questa è una carta disegnata per mano di messer Giovanni Agnolo Fiorentino anchora che non ci vuol nome nissuno sopra [...]. Io l'ho tenuta nelle carte intagliate una per mano di messer Martino maestro d'Alberto Duro; ho poi d'Alberto l'Adamo, il San Girolamo Santo Eustachio, la maninconica et la passione. Et tengo alcune storie del vecchio testamento di Luca d'Olanda. Et di Marco Antonio: il Monte di Parnaso, il Giudizio di Paris con il Nettuno e gl'Innocenti. Le due carte del Bandinello cioè San Lorenzo e gl'Innocenti, ho ancora acconcio gli Amori degli Dei, intagliati da Iacopo Veronese; e di Marco da Ravenna il Lacoonte. Questi sono i valenti intagliatori che io gli ho messo attorno, et perché io tengo il San Paolo vostro taglio bravissimo [...]¹⁶⁶.

¹⁶⁵ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 13.

¹⁶⁶ DONI 1549, fol. 52r-52v.

Dürer, Marcantonio e Luca di Leida sono gli incisori citati in entrambe le fonti; in più il Doni aggiunge, alla lista delle stampe da lui possedute, quelle del Caraglio, di Marco Dente e di Enea Vico¹⁶⁷.

Già considerando queste sole due testimonianze, carpiamo l'importanza che incarnavano i due artisti: simbolo di valentia nella pratica dell'intaglio, il bolognese e il tedesco vengono posti come canone di riferimento per l'incisione.

Per Lodovico Dolce quindi, riportare i nomi di questi due artisti-incisori all'interno della sua unica opera con identità prettamente artistica, rappresenta il proseguire, in modo coerente, una tradizione artistico-letteraria già presente nella sua contemporaneità.

Non bisogna dimenticare che il veneziano, oltre che appoggiarsi a queste due fonti, per il *Dialogo* fa affidamento anche alla prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari.

Nella Torrentiniana, l'aretino non tace riguardo il Dürer e il Raimondi, anche se la figura di Marcantonio viene presentata sottoposta, dapprima proprio alle stampe del tedesco¹⁶⁸, e poi alla produzione di Raffaello¹⁶⁹; mentre l'incisore nordico, viene lodato grandemente dallo scrittore, e lo sarà ancora di più nella successiva edizione delle *Vite*.

Il Vasari si riferisce al tedesco, all'interno della *Vita di Raffaello* come: «pittore mirabilissimo et intagliatore di rame di bellissime stampe».

Si iniziano a delineare così una serie di rimandi, che a partire da queste testimonianze, approdano nel 1557 all'interno *Dialogo* del Dolce, che fa riferimento ai due incisori come un modello oramai già consolidato.

¹⁶⁷ Cfr. BURY 1985, p. 24; FARA 2014 pp. 66-67.

¹⁶⁸ Tra le quattro densissime pagine della Giuntina dedicate a Dürer, si inserisce la divagazione sul rapporto tra l'incisore tedesco e Marcantonio, e viene nominata la *Piccola Passione*. Questo passo è molto ambiguo e preigno di contraddizioni, poiché Vasari lascia intendere che il Raimondi avrebbe contraffatto, durante il suo soggiorno a Venezia, «quegli intagli di Alberto, studiando il modo de' tratti et il tutto delle stampe che avea comprate». (VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, pp. 6-7). Com'è noto il Raimondi copiò la serie düreriana, senza però contraffare il celebre monogramma, come sostenuto dallo storico aretino, e in un periodo certamente più tardo di quello indicato, probabilmente durante il secondo decennio del secolo, servendosi dell'aiuto di incisori che gravitavano nella bottega romana al tempo, come Agostino Veneziano. Oggi sappiamo che è impossibile che Marcantonio abbia plagiato la *suite* della *Passione*, poiché fu pubblicata da Dürer solo nel 1511, ovvero quando il Raimondi risiedeva ormai a Roma da tre anni. Il Vasari presenta quindi l'esordio di Marcantonio in totale sudditanza ad uno straniero eccellente come Dürer, predisponendo anche a giudicare negativamente la sua successiva attività di riproduttore presso Raffaello.

¹⁶⁹ Il passo è riportato alle pp. 48-49.

Questo modello sfocerà anche in altri testi pubblicati nella seconda metà del Cinquecento, come il precedentemente citato *Dell'Oreficeria*, di Benvenuto Cellini; anche lui, stilando un elenco di artisti cita i due:

«Ora io ragionerò di alcuni de' forestieri, i quali mi vengono in preposito, e comincerò a ragionare dell'arte del niello[...] Martino fu orefice e fu oltramontano [...] questo fu un gran valent'uomo, sì di disegno e d'intaglio di quella lor maniera. [...] Alberto Duro ancora lui si provò e molto più gentilmente del detto Martino intagliò. [...] Antonio da Bologna e Marco da Ravenna furono ancora loro orefici¹⁷⁰»;

Oltre a questi artisti, il Cellini cita Maso Finiguerra, Antonio Pollaiuolo e Andrea Mantegna.

Nel *Dialogo della pittura*, Lodovico Dolce sfoggia tutte le proprie conoscenze riguardo i modelli incisori del tempo, mostrandosi inserito nel sistema artistico a lui contemporaneo, riconoscendo come punti di riferimento sia Albrecht Dürer che Marcantonio Raimondi, ma non evitando anche di lodare anche Enea Vico e la sua abilità nell'intagliare.

Questi sono i tre artisti-incisori che il veneziano sceglie di riportare nell'unica opera che, come accennavo prima, ha come tematica una *querelle* dichiaratamente di sfondo artistico, ovvero la supremazia dell'arte di Tiziano rispetto a quella di Michelangelo e Raffaello.

Nelle carte che si analizzeranno nel prossimo paragrafo, il Dolce non riporterà più, esplicitamente, i nomi degli incisori, com'è avvenuto fino ad ora, ma citerà solamente due stampe, derivanti l'una da un disegno e l'altra da un dipinto, ulteriori testimonianze dell'interesse dello scrittore per il panorama artistico del tempo, e le stampe che ad esso potevano essere ricondotte.

2.1.5. La carta della 'Rosana'

Elogiando le «invenzioni» di Raffaello, per Lodovico Dolce nettamente superiori a quelle del Buonarroti, si introduce, attraverso le parole dell'Aretino, una carta che il

¹⁷⁰ CELLINI 1994 [1568], ed. Milanese, pp. 12-15.

veneziano doveva avere nella sua collezione, ovvero quella raffigurante l'incoronazione di Rossana da parte di Alessandro Magno.

Un disegno, «di acquarella tocco ne' chiari con biacca», invenzione che l'Aretino sostiene essere «già stampata in rame¹⁷¹», nella quale Raffaello aveva «servito alla istoria, alla convenevolezza e all'onesto¹⁷²».

Il soggetto era stato commissionato a Raffaello da Agostino Chigi, in occasione delle sue nozze con Francesca Ordeaschi, per decorare una camera da letto all'interno della Villa Farnesina a Roma.

Assieme alla decorazione della Loggia di Psiche e della sala maggiore, l'allestimento della camera da letto appartiene a una seconda tornata di lavori all'interno della Villa, concepita in previsione delle tardive nozze del padrone di casa con la giovane¹⁷³.

Perduto il disegno posseduto dal Dolce, che doveva rappresentare l'ultimo stadio di elaborazione del soggetto, un disegno con acquarellature e tocchi di luce realizzati con la biacca, ne rimane la stampa incisa da Jacopo Caraglio¹⁷⁴ (*fig. 25*) che documenta la prima fase della restituzione del dipinto di Aezione, pittore greco antico.

Infatti, per raffigurare il matrimonio di Alessandro con Rossane, si abbandonarono le *Historiae* di Curzio Rufo, fonte primaria del ciclo della camera nuziale chigiana, per trarre ispirazione da un altro testo letterario: un breve dialogo di Luciano, piuttosto raro all'inizio del Cinquecento, che racchiudeva l'*ékphrasis* di un quadro con le 'Nozze di Alessandro e Rossane', dalle «straordinarie qualità», dipinto appunto da Aezione, e visto da Luciano in Italia¹⁷⁵.

Si riporta qui una breve parte della descrizione di Luciano:

¹⁷¹ Il Vasari sostiene che il disegno sia stato inciso da Agostino Veneziano, ma gli studi più moderni rimandano al nome di Jacopo Caraglio. L'Aretino infatti scrive: «Cresciuta dunque la fama di Marcantonio, e venuta in pregio e riputazione la cosa delle stampe, molti si erano acconci con esso lui per imparare. Ma tra gl'altri fecero gran profitto Marco da Ravenna, che segnò le sue stampe col segno di Raffaello: SR; et Agostino Viniziano, che segnò le sue opere in questa maniera: AV; i quali due misero in stampa molti disegni di Raffaello [...]. Fece poi Agostino [...] Alessandro con Rosana, a cui egli presenta una corona reale, mentre alcuni amori le volano intorno e le acconciano il capo; et altri si trastullano con l'armi di esso Alessandro». (VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 11)

¹⁷² Il passo viene riportato per intero in Appendice, IV, d., cc. 46r-46v.

¹⁷³ BARTALINI 2014, p. 39.

¹⁷⁴ Sugli quest'artista si veda ZERNER 1972, vol. I, pp. 691-695; vol. II, pp. 219-221, vol. III, pp. 1-10; BORRONI-KOZAKIEWICZ 1976; MANCINI 2008, pp. 123-127.

¹⁷⁵ BARTALINI 2014, p. 41.

«Il quadro è in Italia e io l'ho visto personalmente e sono dunque in grado di descriverlo. Rappresenta una splendida camera con il letto nuziale, e Rossane, una fanciulla bellissima, è seduta su di esso con gli occhi bassi a terra, piena di timido pudore di fronte ad Alessandro che è in piedi. Alcuni amorini sorridono: uno di loro, standole dietro le spalle, sta togliendo il velo dal capo di Rossane e la mostra allo sposo; un altro, proprio come un servo, sta sfilandole il sandalo dal piede, perché sia pronta a coricarsi. Un altro amorino ancora ha afferrato Alessandro per il mantello e lo sta trascinando con tutte le sue forze verso Rossane. Il re stesso porge una ghirlanda alla fanciulla ed Efestione pronubo e paraninfo si trova lì accanto con una fiaccola accesa in mano, appoggiato a un bellissimo giovane [...]. Dall'altra parte del quadro, altri amorini giocano con le armi di Alessandro [...]. Un altro ancora, infilatosi sotto la corazza rovesciata a terra, sembra stare in agguato per spaventare gli altri nel momento in cui, trascinando lo scudo, gli saranno vicini¹⁷⁶».

Il processo d'ideazione delle *Nozze di Alessandro e Rossane* è testimoniato anche da ben altre due carte ritenute autografe di Raffaello¹⁷⁷, una al Teylers Museum di Haarlem, e l'altra all'Albertina di Vienna (*fig. 26-27*), che costituirebbero quindi la preistoria del ciclo, insieme al perduto disegno del Dolce e alla stampa incisa del Caraglio¹⁷⁸, che sembrerebbe derivare quasi totalmente dal disegno a sanguigna, come dimostra la medesima composizione generale se si raffrontano i due fogli.

Il Sanzio però, non arrivò mai ad eseguire l'affresco in loco, a causa dei disparati impegni che lo interessarono tra il 1515 e il 1520, fatto sta che poi la realizzazione fu affidata al Sodoma (*fig. 28*), pittore vercellese già attivo a Siena da circa un decennio, al servizio del fratello di Agostino, Sigismondo Chigi¹⁷⁹.

Non sappiamo se il Dolce fosse a conoscenza della vera autorialità della stampa da lui citata: sicuramente nel 1557 il foglio doveva già essere in circolazione, e noto a chi frequentava l'ambiente artistico del tempo, per il fatto che viene ricordato ancora nella *Vita di Marcantonio Bolognese* di Giorgio Vasari, che però lo attribuisce erroneamente ad Agostino Veneziano, e anche perché l'artista veronese si trasferì a Venezia dopo il Sacco di Roma nel 1527, e prima del luglio del 1539 si data il suo spostamento a Praga,

¹⁷⁶ LUCIANO DI SAMOSTATA 1994, ed. Maffei, pp. 113-15.

¹⁷⁷ Cfr. KNAB-MITSCH-OBERHUBER 1983; OBERHUBER-GNANN 1997, pp. 214-245.

¹⁷⁸ Sull'incisione si veda BARTSCH 1985b, p. 205, n. 62.

¹⁷⁹ BARTALINI 2014, pp. 41-42.

presso la corte di Rodolfo II: la stampa, quindi, entro la metà degli anni '30 del Cinquecento presumibilmente era già nota.

Prima del trasferimento in laguna, nel 1527, Jacopo Caraglio, nei suoi anni romani, collaborò con il Baviera, e per lui eseguì, *Gli Amori degli dei*, su modelli, prima del Rosso Fiorentino e poi di Pierin del Vaga (fig. 29-30); il Rosso, avviò i disegni per la serie degli *Amori* incisa dal Caraglio, ma ne realizzò soltanto due, essendo venuto in conflitto con l'editore per qualche oscuro motivo¹⁸⁰.

Vasari testimonia la collaborazione tra il Caraglio e Pierino, nella Vita dedicata a quest'ultimo, all'interno della Giuntina:

Era rimasto il Baviera, che teneva le stampe di Raffaello, che non aveva perso molto; e per l'amicizia che egli aveva con Perino, per intrattenerlo gli fece disegnare una parte d'istorie, quando gli Dei si trasformano per conseguire i fini de' loro amori; i quali furono intagliati in rame da Iacopo Caraglio, eccellente intagliatore di stampe. Et invero in questi disegni si portò tanto bene, che riservando i dintorni e la maniera di Perino, e tratteggiando quegli con un modo facilissimo, cercò ancora dargli quella leggiadria e quella grazia che aveva dato Perino a' suoi disegni¹⁸¹.

Quella di Caraglio, costituisce la seconda serie di stampe con gli *Amori degli Dei* creata nel Rinascimento, e fu per secoli la più diffusa e copiata; rispetto ai *Modi*, che per il loro contenuto estremamente esplicito causarono, come si è già ricordato, un grande scandalo, le scene ideate da Pierin del Vaga e riprodotte dal Caraglio, evocano maggiormente i sentimenti degli amanti, oltre che i loro modi appassionati, e tali intenzioni si rispecchiano nei sonetti incisi nel margine inferiore¹⁸².

Definito dall'Aretino stesso suo «perfetto amico», il Caraglio, viene lodato anche nella sottoscrizione della *Cortigiana* del 1534; lo scrittore infatti, lo preferisce al Raimondi: «Et non niego che Mercantonio non fosse unico nel bolino, ma Gianiacobo Caraglio veronese, suo allievo, lo passa, non pure aggiunge in fine a qui, come si vede nelle opere intagliate da lui in rame¹⁸³».

¹⁸⁰ BORRONI-KOZAKIEWICZ 1976.

¹⁸¹ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 136.

¹⁸² *Il Rinascimento a Roma*, pp. 295-296, scheda 84-90.

¹⁸³ ARETINO 2000 [1525 e 1534], ed. Trovato-Dalla Corte, atto III, scena 7.

Quasi nulla sappiamo della formazione dell'artista veronese: le uniche due notizie certe, e precedentemente riportate, sono quelle che lo vedono, sicuramente a Roma nel 1527 quando, durante il Sacco, le botteghe calcografiche furono devastate e gli incisori dispersi, e poi a Venezia, attivo nella bottega di Tiziano.

Dopo una lunga assenza di riproduzioni in stampa, soltanto attorno al 1530 Tiziano comincia a rendersi conto delle straordinarie potenzialità riproduttive dell'incisione su rame iniziando una collaborazione limitata (a due stampe) con Jacopo Caraglio. Il veronese incise infatti il *Ritratto dell'Aretino*, in cornice ovale, che testimonia i buoni rapporti intercorsi fra l'incisore e il letterato, e *L'Annunciazione*, che per molti anni fu l'unica incisione da Tiziano a circolare oltre a quelle giovanili (fig. 31-32).

Quest'ultima, tramanda il ricordo del dipinto per S. Maria degli Angeli di Murano, disperso durante la Rivoluzione francese, che è conosciuto negli elementi essenziali della sua iconografia proprio per l'incisione del Caraglio¹⁸⁴.

Il ruolo che il Caraglio ebbe nella bottega del pittore cadorino fu essenziale: fu lui a introdurre Tiziano per la prima volta nel mondo delle incisioni su rame, una tecnica con la quale mai in precedenza l'artista si era cimentato¹⁸⁵.

La fortuna delle incisioni del Caraglio è testimoniata anche dal successo presso collezionisti a lui coevi come Anton Francesco Doni, che, nella sua collezione privata di stampe, possedette anche alcune carte degli *Amori degli dei*, come testimonia egli stesso nella lettera all'interno del *Disegno*, a cui rimando¹⁸⁶.

Per tirare le somme, la figura del Caraglio sicuramente non era sconosciuta a Lodovico Dolce: attivo a Venezia negli anni in cui lo scrittore si introduceva al mondo dell'editoria lagunare, come si è visto, era stimato sia da Pietro Aretino che da Tiziano Vecellio, e lo stesso Doni aveva delle stampe nella sua collezione personale; quindi, presumibilmente, era in contatto con lo stesso ambiente che il veneziano frequentava.

¹⁸⁴ MANCINI 2008, p. 126.

¹⁸⁵ All'inizio della carriera infatti, soprattutto sulla falsariga degli esempi di Mantegna e Dürer, e stimolato dal successo editoriale e commerciale della monumentale veduta di Venezia attribuita a Jacopo de' Barbari, Tiziano scelse la silografia come mezzo grafico per diffondere le proprie invenzioni producendo un numero limitato di opere tra cui *La sommersione del faraone* e *Il trionfo di cristo*. Già da giovanissimo, esordiente sulla piazza veneziana, ancor prima di incidere lui stesso, tra 1508 e 10, sembra aver affidato la diffusione di alcuni suoi disegni ai bulini di Ugo da Carpi, Marcantonio Raimondi e Giulio Campagnola. Sull'argomento si veda almeno: MURARO-ROSAND 1976, p. 44; MANCINI 2008, pp. 121-158; TAGLIAFERRO 2009 pp. 390-407; LÜDEMANN-AIKEMA 2016, pp. 169-211

¹⁸⁶ Vd. p. 58 e nota 165.

Sembra strano però, che il Dolce non lo nomini esplicitamente nel *Dialogo*, avendo una conoscenza diretta di quest'artista, che in fin dei conti, operava nella sua stessa città, ed era vicino a persone a lui tutt'altro che sconosciute.

Forse il Dolce non conosceva la paternità della stampa tratta dal disegno di Raffaello, o comunque non la riconosce in questa sede, ritenendo fondamentale solamente puntualizzare come l'invenzione di Raffaello, che lui stesso possedeva, fosse impeccabile, tanto che la considera: «espressa così bene, che potrebbe venire in dubbio se Raffaello l'avesse tolta da' libri di Luciano o Luciano dalle pitture di Raffaello; se non fosse che Luciano nacque più secoli avanti¹⁸⁷».

Per concludere su questo passo, credo che per Lodovico Dolce, anche semplicemente in fatto di menzionare che fosse stata concepita una stampa di riproduzione per il disegno di Raffaello, giovi a ricordare al lettore come l'urbinate rappresentasse un modello sempre imprescindibile nel campo artistico dell'epoca, e come le sue invenzioni circolassero «appresso di diversi, che è un numero quasi infinito¹⁸⁸».

2.1.6. La stampa di *Venere e Adone*

L'ultima parte del *Dialogo* è dedicata a Tiziano, all'esaltazione appassionata delle sue opere. L'intento apologetico del Dolce porta ad isolare la grandezza del maestro, quasi staccandola da ogni influsso [...]. Quantunque il Dolce, impigliato nella sua estetica imitativa, non giunga a comprendere tutta la potenza fantastica del cromatismo tizianesco, bisogna riconoscere che il suo apprezzamento della grandezza di Tiziano, è un fatto d'importanza basilare per la storia della critica d'arte: tanto è legato alla comprensione del colore, contrapposto ai mezzi espressivi di altre tradizioni¹⁸⁹.

L'elogio per Tiziano è presente nel *Dialogo della pittura* dalla prima all'ultima carta: in epilogo a quest'*excursus* riguardante artisti ed opere pressoché contemporanee alla stesura del trattato, il Dolce fornisce al lettore una carrellata di informazioni sul Vecellio, che rappresenteranno la base per qualsiasi altro autore che voglia cimentarsi nella biografia dell'artista per lungo tempo.

¹⁸⁷ DOLCE 1557, c. 46v.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ PALLUCCHINI 1942, p. 22.

In questa sede però, mi preme sottolineare un altro dei temi adombrati dal Dolce in relazione all'artista cadorino, ovvero quello del rapporto molto ampio che egli ebbe con la tecnica dell'incisione, e che si pone perfettamente in linea con lo scopo di esaltazione del pittore nel *Dialogo*.

Un rapporto che viene solamente sfiorato dal Dolce, citando in questa sede una stampa tratta proprio da un quadro del Vecellio.

Ciò mi sembra rilevante, poiché attraverso questa menzione il Dolce decide di sottolineare come le opere di Tiziano, oramai famose e da tutti conosciute, fossero soggette a stampe traduzione.

Infatti, poche carte più avanti¹⁹⁰ quelle riguardanti il tema delle nozze tra Rossane e Alessandro Magno, l'Aretino menziona un'altra stampa di traduzione¹⁹¹, questa volta derivante da un dipinto e non da un disegno, descrivendo il foglio come ancora 'in lavorazione' nel 1557, sempre senza citarne l'autore.

L'opera «il cui esempio tosto uscirà fuori in istampa di rame», è la tela di *Venere e Adone* di Tiziano Vecellio (fig.33).

Le ultime carte del *Dialogo* sono infatti dedicate ad un grande elogio del pittore cadorino, considerato il più grande artista vivente; tanto è vero che il Dolce asserisce come: «non fu giamai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla pittura».

Solo per Tiziano il Dolce è più prolisso, e si impegna a fornire una serie di notizie più accurate, anche perché il Vasari, nella prima edizione delle *Vite*, era stato abbastanza carente nel riportarle.

Questa biografia resterà infatti fondamentale per gli scritti posteriori; lo stesso Vasari attinse alla biografia tizianesca del Dolce nell'edizione Giuntina del 1568.

Lodovico Dolce scrive sulle opere del Vecellio: «Sarebbe anco lungo a ragionare [...] delle molte pitture da lui fatte [...] come del quadro della Trinità, della Madonna che

¹⁹⁰ Per tutti i passi del *Dialogo* citati in questo paragrafo, rimando all'Appendice, IV, f., [cc. 59r-59v]

¹⁹¹ I due termini «traduzione» e «riproduzione» sono utilizzati nel testo tenendo presente la fondamentale distinzione stabilita da Evelina Borea e riportata nella maggior parte delle pubblicazioni coeve riguardo questo campo di studi: «Chiamerò stampe di traduzione quelle che derivano dalle pitture [...] Dunque 'traduzione' nel senso di trasferimento di un'immagine, con tutti i valori visivi che la costituiscono, salvo il colore, da un mezzo espressivo a un altro; con la conseguenza che la nuova opera, nata dagli artifici del mezzo incisivo ha, rispetto all'originale da cui deriva una piena autonomia formale. Il termine stampa di riproduzione appare invece appropriato per quella grandissima parte delle stampe non d'invenzione che ostenta come modello di base non un dipinto, bensì un disegno [...]. Anche alle stampe da sculture conviene la denominazione di stampe di riproduzione». (BOREA 2009, p. XIX.)

piange, del Tizio, del Tantalo, del Sisifo, di Andromeda e dell'Adone, il cui esempio tosto uscirà fuori in istampa di rame, e di altre istorie e favole»; queste vengono riportate, quasi nel medesimo ordine, nella *Vita* dedicata al pittore cadorino del Vasari

Fece il medesimo [...] un Sisifo all'inferno, che porta un sasso; e Tizio stracciato dall'avoltoio: e queste tutte, dal Prometeo in fuori, ebbe Sua Maestà, e con esse un Tantalo della medesima grandezza, cioè quanto il vivo, in tela et a olio. Fece anco una Venere et Adone, che sono maravigliosi, essendo ella venutasi meno, et il giovane in atto di volere partire da lei, con alcuni cani intorno molto naturali. In una tavola della medesima grandezza fece Andromeda legata al sasso e Perseo che la libera dall'Orca marina¹⁹².

Nel pieno, quindi, della celebrazione dell'artista veneto, che pone fine alla *querelle* su cui Dolce costruisce tutto il trattato, decretandolo vincitore tra il Buonarroti e il Sanzio, si fa riferimento alla stampa di Giulio Sanuto (*fig. 34*), incisore attivo a Venezia e a Roma fra gli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento, che riprodusse il quadro del Vecellio.

Poche sono le notizie che scandiscono la vita di quest'artista, di cui, ad oggi non si dispone di molta bibliografia in merito¹⁹³.

Sicuramente nativo di Venezia, tra la fine degli anni '30 e i primi '40 del Cinquecento, lavorò sul territorio veneto per tutta la sua vita. Proveniente da una ricca famiglia veneziana, con il fratello, Livio Sanuto, matematico e cosmografo, collaborò alle illustrazioni di un'opera geografica su tutta la Terra, in 12 libri, la *Geografia di M. Livio Sanuto* [...] aiutato a ciò da Giulio suo fratello, che di propria mano tagliò tutti li Rami, due di carattere generale e dieci dedicati all'Africa, costituenti la miglior descrizione che di quel continente sia stata data nel XVI secolo¹⁹⁴. Si tratta del primo atlante dedicato esclusivamente all'Africa, con le tavole disegnate da Livio Sanuto e finemente tradotte in rame da Giulio; l'opera venne pubblicata postuma a Venezia nel 1588.

¹⁹² VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, VI, p. 166.

¹⁹³ Lo studio che rappresenta la fonte principale di riferimento per gli studi su Giulio Sanuto e per il suo catalogo è quello di BURY 1990.

¹⁹⁴ GULLINO 2017

Inoltre, Giulio, nel suo catalogo, annovera lavori come il formidabile *Baccanale*, probabilmente su disegno oggi attribuito a Domenico Campagnola e precedentemente associato a Tiziano e bottega (*fig. 35*).

Come già accennato in precedenza, sappiamo che Tiziano si avvicinò dapprima all'arte della silografia, per poi cimentarsi con l'incisione in rame: dopo il Caraglio egli collaborò anche con Giulio Bonasone e con il Sanuto, per poi approdare nella metà degli anni '60 del Cinquecento ad un'intesa più prolifica, che ebbe come collega Cornelis Cort¹⁹⁵, che più di tutti riuscì ad essere un eccellente traduttore e interprete del *modus* pittorico di Tiziano, a cui il Vecellio avrebbe anche, talvolta, fornito dei disegni di suo pugno.

Nel caso dell'incisione di *Venere e Adone* del Sanuto invece, si manifestano innegabili debolezze, che attesterebbero una traduzione insensibile a un eventuale modello autografo del pittore¹⁹⁶.

Una soluzione interessante che però adotta l'incisore è differenziare il formato di stampa rispetto a quello della tela di Tiziano: il formato è infatti orizzontale per la tela e verticale per la stampa. Tale modifica sostanziale fornisce a Sanuto la possibilità di dare maggior respiro alla scena aggiungendo brani di vegetazione e di cielo¹⁹⁷.

Ancora una volta, credo che il Dolce non voglia dare rilevanza alla stampa in sé, anche se citandola fornisce una grande informazione, inconsapevolmente, per la sua datazione, ma testimoniare come la fama del Vecellio, e del quadro di *Venere e Adone*, fosse già così diffusa, da trarne, pochi anni dopo, una stampa in rame, in modo tale l'invenzione di Tiziano potesse circolare più velocemente; la critica colloca l'esecuzione della lastra a ridosso tra il 1558 e il 1559, considerando, come termine *post quem*, proprio la citazione di Lodovico Dolce all'interno del *Dialogo*, che la conferma ancora in fase di stampa al 1557.

¹⁹⁵TAGLIAFERRO 2009 pp. 390-407. Su Cort almeno *The new Hollstein dutch and flemish etchings engravings and woodcuts: 1450-170: Cornelis Cort*.

¹⁹⁶ LÜDEMANN-AIKEMA 2016, p. 184.

¹⁹⁷ Questa soluzione era già stata adottata da Cornelis Cort, nel suo intaglio di *Diana e Callisto*, riconducibile circa al 1566, che potrebbe aver rappresentato un modello esecutivo per il Sanuto.

2.1.7. Conclusioni

Il Dialogo della pittura è stato un testo sempre letto per la sua valenza prettamente artistico-pittorica, considerato altresì importante come un ‘momento’ che segna il passaggio tra le due edizioni delle *Vite* del Vasari.

Un trattato che permise, da una parte al Vasari di attingere a moltissime informazioni sulla tradizione pittorica veneta, della quale aveva sottaciuto molti aspetti nelle *Vite* del 1550, dall’altra a Lodovico Dolce di dare concretezza a tutte le frequentazioni che, per anni, aveva maturato nel campo artistico lagunare, e di dar voce al suo pensiero, elogiando una tradizione che, solo con la testimonianza del Vasari, non sarebbe stata valorizzata abbastanza.

Lo scopo di queste pagine è stato invece quello di, oltre che ribadire questi aspetti fondamentali del *Dialogo*, ripercorrere un tracciato dell’incisione cinquecentesca, attraverso le parole di un personaggio che, dopo un’attenta analisi di tutto il suo percorso professionale, risulta essere una fonte essenziale e non trascurabile per il tema.

Numericamente parlando, nelle 60 carte dolciane, appaiono ben dieci termini la cui radice deriva dalla parola *intaglio*, otto dei quali, benché già analizzati nei paragrafi precedenti, verranno qui brevemente ricordati:

c. 18v.: «E M. Enea Vico parmigiano, non solo *intagliator* di stampe di rame».

Qui il termine introduce per la prima volta la figura di Enea Vico, e l’importanza di questo appellativo è già stata discussa nel paragrafo 2.2, a cui rimando.

c. 18v.: «[...] presentato ch’egli ebbe a Cesare il rame del suo politissimo *intaglio*».

Il Dolce si riferisce all’incisione che il Vico produsse per Carlo V.

c. 18r: «Giulio Cesare parimente soleva esser vaghissimo di pitture e d’*intagli*».

Il termine in questo caso è riferito ad intagli su pietre o gemme preziose, particolarmente apprezzati nell’antica Roma.

c. 24r «[...] vi affermo che l'istesso Rafaello non si recava a vergogna di tener le carte di Alberto attaccate nel suo studio [...] E, quando egli non avesse avuto altra eccellenza, basterebbe a farlo immortale l'*intaglio* delle sue stampe di rame; il quale *intaglio* con una minutezza incomparabile rappresenta il vero et il vivo della natura [...]

Si può notare come il Dolce, parlando di Albrecht Dürer, si riferisca unicamente alle sue opere calcografiche, ovvero prodotte su stampa di rame; non fa alcun riferimento, quindi, alla sua produzione xilografica. La locuzione *intaglio-stampa di/in rame* compare cinque volte nel *Dialogo*, ovviamente tutte sono connesse alle occorrenze citate in questa sede, ma può essere interessante valutare come il Dolce tenga a specificare la tecnica di incisione utilizzata degli artisti.

c. 44r: «fece *intagliare* a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano [...], vennero esse alle mani di Marc'Antonio, che, per trarne utile, l'*intagliò* al Baviera.»

c. 46 v: «ma sarei troppo lungo, e voi le potete aver veduto altre volte e vedere quando vi piace in Roma; senza le molte sue bellissime carte che, *intagliate* in rame».

Una, delle restanti due occorrenze, viene segnalata alla c. 21r, e riporta il termine *intaglio* in riferimento a gemme, o oro, che ne venivano ornati e impreziositi con degli *intagli*, e così acquistavano più valore.

L'altro, credo giovi trascriverlo in questa sede, perché esemplificativo anche del pensiero dolciano riguardo il ruolo del pittore:

Le imagini adunque de' buoni e de' virtuosi infiammano gli uomini, come io dico, alla virtù et alle opere buone. Et oltre alle cose della religione, apporta ancora quest'arte utile ai precipi et ai capitani, veggendo essi spesse volte disegnati i siti de' luoghi e delle città, [...] onde si può dire che la sola mano del pittore sia lor guida, essendo che il disegno è proprio di esso pittore. Hassi ancora a riconoscer dal pittore la carta del navigare, e

parimente da lui hanno origine e forma tutte le arti manuali, perché architetti, muratori, intagliatori, orefici [...], tutti ricorrono al disegno, proprio, come s'è detto, del pittore¹⁹⁸.

Ovviamente la pittura è posta in primo piano in tutto l'*Aretino*, considerando il disegno, che è proprio del *pictor*, come principio da cui far dipendere tutte le altre arti manuali, citando esplicitamente anche gli intagliatori.

Credo che la presenza di queste dieci occorrenze della radice *intaglio* all'interno dell'opera dolciana sia tutt'altro che irrilevante: il trattato, con un filo conduttore prettamente pittorico, per il veneziano però, non si esaurisce solamente interessandosi di pittura, ma abbraccia anche nomi che dell'incisione avevano fatto il loro punto di forza, contribuendo a restituire nella sua opera un canone che, come si è visto, si era già andato a delineare in precedenza, ma che con l'opera dolciana ebbe un'ulteriore, essenziale, affermazione.

Per concludere, non si può non citare il curioso epilogo del *Dialogo*, che termina con l'elogio di Battista Franco, un artista che, a parere del Dolce: «[...] studia sempre con ogni sollecitudine, dipingendo e disegnando, di onorar Vinegia e di acquistare a sé stesso perpetua fama; onde è lodatissimo e chiaro maestro sì in dipingere come in disegnare¹⁹⁹».

Come già commentava Paola Barocchi²⁰⁰, la segnalazione del Franco è, ancor più sorprendente, se si pensa che la formazione di quest'artista fu influenzata soprattutto da Michelangelo. Non si accenna né a Paolo Veronese, e neppure al Tintoretto²⁰¹, la cui menzione sarebbe apparsa molto più in linea con l'intero intento del *Dialogo*.

Anche il Franco era nativo di Venezia, ma a vent'anni si stabilì a Roma, dove trascorse la maggior parte della sua carriera; il Vasari gli dedica delle pagine molto dense, già nell'edizione delle *Vite* del 1550:

¹⁹⁸ Il passo viene riportato per intero in Appendice, IV, b., cc. 20v-21r

¹⁹⁹ DOLCE 1557, c. 60v.

²⁰⁰ DOLCE 1960 [1557], ed. Barocchi, *Commento critico*, p. 493.

²⁰¹ Credo sia da sottolineare soprattutto la mancanza della figura del Tintoretto, un artista che aveva contribuito a diffondere la cosiddetta *imago Petri*, attraverso un ritratto, che viene menzionato in ARETINO 2004 [1541], ed. Procaccioli, II, n. di lett. 387), un'opera che si presenta come iniziativa di Francesco Marcolini condotta con la collaborazione del Doni, entrambe le figure, molto vicine a Lodovico Dolce. Cfr. PROCACCIOLI 2018, pp. 44-45.

Battista Franco viniziano avendo nella sua prima fanciullezza atteso al disegno, come colui che tendeva alla perfezione di quell'arte, se n'andò di venti anni a Roma, dove, poi che per alcun tempo con molto studio ebbe atteso al disegno, e vedute le maniere di diversi, si risolvé non volere altre cose studiare né cercare d'imitare che i disegni, pitture e sculture di Michelagnolo²⁰².

Giova ricordare in questa sede che Battista Franco, oltre che pittore e prolifico disegnatore, si occupò anche di incisione: la sua attività da incisore sarebbe da collocare tra il 1545 e il 1551, anni in cui l'artista era nelle Marche, al servizio del duca di Urbino per dipingere la volta della tribuna del duomo; probabilmente però, iniziò a praticare l'incisione già a Roma, nella prima metà degli anni Quaranta²⁰³.

Tuttavia, la maggior parte delle incisioni del Franco, fa riferimento al suo ultimo periodo veneziano, quando si trasferì in laguna nell'inverno del 1554.

Da un punto di vista stilistico, si può dire che, in modo generale, l'artista attinse sia al filone tosco-romano che alla tradizione veneta, e che prediligesse la tecnica dell'acquaforte rinforzata spesso con il bulino²⁰⁴.

Egli, stampò personalmente i suoi studi dall'antico più meritevoli, con l'idea di formarne un libro, che però pubblicò mai; alcuni di questi, si trovano all'interno di un volume dal titolo *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, stampato a Venezia nel 1611 dal figlio del Franco, Giacomo.

Come si legge nel frontespizio, il volume contiene le incisioni tratte dagli studi dall'antico del Franco, delle quali il figlio aveva ereditato le matrici originarie²⁰⁵ (*fig. 36-37*).

Senza entrare nel dettaglio della figura e della formazione del Franco, che fu densa di commissioni e di produzione artistica, mi preme giungere ad una considerazione finale.

Di tutte le informazioni qui riportate, il Dolce non fa alcuna menzione nell'epilogo al *Dialogo*; egli definisce l'artista eccellente del dipingere e soprattutto nel disegnare,

²⁰² VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 459

²⁰³ SALVADORI 1991, p. 151.

²⁰⁴ Cfr. FARINELLA 1992, soprattutto pp. 148-150; SACCONI 1998.

²⁰⁵ FARINELLA 1992, p. 148.

ricordando due attività che sicuramente contraddistinsero il Franco, ma non fa parola della sua produzione incisoria, né lo ricorda affatto come incisore.

Forse, quest'omissione è in parte voluta, perché non credo che egli non fosse a conoscenza del fatto che il Franco si cimentasse anche nell'incisione, essendo già impegnato in questa pratica anni prima della stesura del trattato dolciano.

Presumo più semplicemente che il Dolce, volesse suggerire come erede di Tiziano, un'artista veneziano che però aveva ampliato i suoi studi, trasferendosi a Roma, a diretto contatto con la produzione artistica michelangiotesca, operando inoltre nell'Italia centrale, e che quindi, potesse considerarsi padrone sia della maniera toscana romana che della tradizione veneta, che si dedicasse sia al disegno, che alla pittura.

Nel voler evidenziare tutto ciò, si potrebbe ipotizzare che, pur conoscendo l'attività incisoria del Franco, Lodovico Dolce scelga deliberatamente di non menzionarla, per dare più rilevanza alla pittura e soprattutto al disegno, in quanto temeva che i giovani pittori che «poco o nulla si affaticano nelle opere loro», peccassero di «prestezza», e quindi non dedicassero la giusta attenzione e il tempo opportuno alla pratica del disegno, cosa che invece contraddistingueva il lavoro del Franco.

La caratteristica di preferire il pennello, e non dedicarsi al disegno, era invece del tutto riconducibile al Tintoretto, e forse anche questo potrebbe spiegare la sua mancata menzione nell'epilogo dell'opera.

Anche se meno rilevanti in senso artistico, rispetto alla mole di informazioni che fornisce il *Dialogo*, sono da analizzare, per alcuni aspetti, altre opere di Lodovico Dolce.

Si inizierà dalla *Vita di Carlo V*, nelle sue edizioni del 1561 e 1567; entrambi i testi, sono rivelatori di due elenchi di artisti, che si potrà confrontare anche con quello presente nei *Tre Libri delle Gemme*, per avere più chiaro il panorama artistico che il veneziano 'prediligeva'.

L'edizione del 1567 inoltre, offre degli spunti interessanti, perché menziona la figura di Giovanni Battista Pittoni, e di sua moglie Gasparina.

Il Dolce aveva collaborato infatti, pochi anni prima della stesura di questa seconda edizione, proprio con il Pittoni, nella redazione e scrittura delle *Imprese*, nelle quali si occuperà della composizione di 'stanze e sonetti'²⁰⁶.

²⁰⁶ Rimando al paragrafo 2.3 e seguenti per un approfondimento sull'opera.

2.2. La Vita di Carlo V e i Tre Libri delle Gemme

L'interessamento a diversi generi letterari porta Lodovico Dolce a produrre, tra le altre prose, alcuni scritti encomiastici di carattere storico, come la *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo Imperador Carlo Quinto*, nelle due edizioni, stampate entrambe dal Giolito, del 1561 e del 1567.

Il testo fu composto a concorrenza di quello di Alfonso de Ulloa, edito dal Valgriso nel 1560, e alla biografia di Ferdinando I del 1565, sempre dell'Ulloa per lo stesso editore: in questo senso, le biografie curate per l'impresa giolitina, offrono al Dolce dei modelli collaudati.

Il veneziano tradusse, sempre per Giolito, e sempre per rimanere in tema di biografie, anche le *Vite di tutti gl'imperatori* di Pedro Mexià, nel 1561.

Il tema biografico non era nuovo a Lodovico Dolce: prima di queste pubblicazioni, si era già occupato della biografia del Boccaccio, premessa alle edizioni Giolito del 1552 del *Decameron*, e anche di Dante, nell'edizione giolitina del 1555, in cui il Dolce aveva attribuito, per la prima volta, il titolo di 'Divina' alla Commedia²⁰⁷.

La tematica storica doveva coinvolgerlo molto, tantoché la sezione storica curata dal Dolce per Giolito include testi disparati ed eterogenei, come il *Discorso del Guilleo* "sopra i fatti di Annibale", ampliato, nel 1551 o il compendio de "i fatti de' Romani" di Sesto Ruffo e Cassiodoro, ampliato nel 1560, solo per citarne un paio²⁰⁸.

A poca distanza dalla scrittura della prima edizione della biografia dell'imperatore Carlo V, il Dolce si dedica ai *Tre Libri delle Gemme*, che pubblica circa quattro anni dopo, nel 1565.

Nei *Tre libri di Lodovico Dolce, nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura*, il veneziano traduce un altro testo che era già stato pubblicato molto tempo prima, nel 1502, lo *Speculum Lapideum* di Camillo Lunardi²⁰⁹.

²⁰⁷ ROMEI 1991.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Originario di Pesaro, Camillo Lunardi era un astrologo, che oltre a questo trattato di storia naturale, che offre una dettagliata trattazione delle 'virtù' occulte delle gemme, e delle immagini che in queste vengono incise, compose anche un libretto relativo all'astronomia, dal titolo *Canones aequatorii caelestium motuum*, stampato a Pesaro nel 1496. Per un approfondimento si veda THORNDIKE 1941, VI, pp. 298-301.

Il Dolce, pur attribuendosene la paternità, opera un vero e proprio plagio del testo nei confronti del pesarese.

Edito dai Sessa poi ristampato nel 1617, i *Tre Libri delle Gemme* toccano un tema di antica tradizione letteraria, ovvero quello delle ‘virtù’ delle pietre preziose²¹⁰.

Come fonte al testo, il Dolce cita soltanto Aristotele, che nel primo libro, è chiamato sostenere le argomentazioni sulle qualità fisiche delle pietre preziose; il secondo libro affronta le ‘virtù’ delle gemme e l’influenza che esercitano se indossate: in conclusione un alfabeto dei colori delle pietre e una tavola che ne raccoglie il nome, l’etimologia, il colore e la specie, nonché il luogo in cui è possibile reperire le gemme, e le loro virtù²¹¹.

Il terzo libro è dedicato alle «Sculture che si trovano nelle pietre», agli scultori (il Dolce fa un *excursus*, dagli antichi greci a Michelangelo), e alle virtù delle figure scolpite. Anche in conclusione di questo libro, si trova da una tavola con i nomi delle singole immagini scolpite, l’illustrazione dei modi in cui vengono raffigurate, i corrispondenti segni dello Zodiaco, la loro collocazione geografica e le virtù che queste sculture incarnano.

Ed è proprio nel terzo libro che il Dolce stila l’elenco che suscita il nostro interesse, poiché, oltre a Michelangelo, menziona anche altre personalità artistiche; quest’elenco di artisti riprende in alcuni punti quello che si legge già nella prima edizione della *Vita di Carlo V*, che ne rappresenta una sorta di anticipazione.

Il primo elenco che si andrà ad analizzare sarà quindi, proprio quello della prima edizione all’interno della biografia dell’imperatore, per poi procedere, cronologicamente, approfondendo quello all’interno dei *Tre libri delle Gemme*, e, infine, quello riportato nell’edizione della *Vita di Carlo V* del 1567.

2.2.1. La *Vita di Carlo V*: la prima edizione

In appendice alla vita del sovrano, in cui ne descrive le imprese, Lodovico Dolce riporta una breve sezione, in cui rendere omaggio agli *huomini illustri*, che sotto la reggenza

²¹⁰ Infatti, circa negli stessi anni, in Francia, Jean de La Taille pubblicava il *Blason de pierres precieuses* (Breyer, Parigi, 1574) e Remy Belleau *Les amours et nouveaux eschanges des pierres precieuses, vertus et proprietes d'icelles* (Patisson, Parigi, 1576). Cfr. ROMEI 1991.

²¹¹ ROMEI 1991.

dell'imperatore, si erano in qualche modo distinti, inserendo anche nomi di personaggi ormai scomparsi, ma che decide comunque di elogiare.

Ad esempio, nelle carte dedicate agli *Huomini illustri ne gli studi delle lettere*, il veneziano annovera il Bembo, Petrarca e Boccaccio, dopo aver menzionato letterati, medici e teologi più contemporanei.

Con lo stesso criterio opera, poco più avanti, ma nella sezione dedicata agli *Huomini illustri nella architettura, nella scultura e nella pittura*²¹².

Il Dolce incalza infatti il discorso, affermando che sotto l'imperatore Carlo V fiorirono queste tre discipline, menzionando subito, per quanto riguarda l'architettura, i nomi di Bramante, Baldassarre da Siena (ovvero Baldassarre Peruzzi) e Antonio da San Gallo.

Il veneziano menziona tutti architetti ormai defunti, senza citarne neanche uno in vita, o comunque che abbia operato in territorio lagunare, come invece farà con l'elenco all'interno dei *Tre Libri delle Gemme*, inserendo Jacopo Sansovino e alcuni suoi aiuti di bottega.

Per quanto riguarda i pittori, anche in questo caso, il Dolce si muove su una coerente linea temporale, citando per primi artisti già scomparsi come «Giovan Bellinio nostro Vinitiano, Giorgio da Castel Franco», simboli dell'antica pittura veneta che ovviamente vuole omaggiare, proseguendo con il Mantegna, Leonardo da Vinci, Antonio Allegri, detto il Correggio, Raffaello Sanzio (specificando che si occupò anche di architettura), Giulio Romano, il Parmigianino, Polidoro da Caravaggio e Antonio Pordenone, tutti personaggi, anch'essi, non in vita nel momento della pubblicazione della biografia del sovrano.

Gli unici artisti viventi citati da Lodovico Dolce (e che egli stesso nel testo specifica essere ancora in vita), sono, ovviamente, Michelangelo, che viene ricordato non solo pittore, ma anche architetto, al pari degli antichi, e ovviamente come scultore, e Tiziano Vecellio, «degnò per la divinità della sua mano di viver sempre».

L'elenco relativo ai pittori, si chiude con l'artista cadorino, come se il Dolce volesse nuovamente confermare ciò che aveva scritto quattro anni prima nel *Dialogo della pittura*, ovvero l'egemonia del Vecellio, su Michelangelo, e in generale su tutti gli altri artisti, per la divinità della sua mano.

²¹² L'elenco è riportato per intero in Appendice, V, a.

C'è anche da dire che, in una biografia dedicata a Carlo V, il nome del Vecellio non poteva essere inserito banalmente, nel mezzo di una carrellata di artisti, ma doveva occupare un posto di preminenza, dato che il sovrano fu il più importante committente per il pittore cadorino.

Già nel 1530 infatti, il Vecellio esegue il primo ritratto di Carlo V (oggi disperso), in occasione della sua incoronazione avvenuta a Bologna, e durante un nuovo soggiorno dell'imperatore nella medesima città nel 1533, lo ritrae nel famoso dipinto di *Carlo V con il cane*, oggi al Museo Del Prado di Madrid (fig. 38).

In quell'occasione, il sovrano gli concederà il titolo di conte palatino, e tra i due si stringerà un rapporto che ha pochi paragoni nella storia dell'arte²¹³, e che proseguirà con il figlio del sovrano dopo la sua abdicazione, Filippo II²¹⁴.

Tornando al catalogo di artisti proposti dal Dolce, è interessante notare come il veneziano riprenda molti nomi che aveva già menzionato in apertura del *Dialogo della pittura*, in quell'elenco riportato anche in quest'elaborato²¹⁵, e che gli funge un po' da linea guida anche per la biografia del 1561.

Infatti, anche nell'*Aretino*, il Dolce inserisce i nomi di Michelangelo, che viene menzionato dal Fabrini, e quindi non fa parte, per l'esattezza, dell'elenco, Raffaello, il Correggio, Parmigianino, Giulio Romano, Polidoro, Tiziano e il Pordenone²¹⁶.

Ben otto artisti, sui dodici citati nella prima edizione della *Vita di Carlo V*, corrispondono a quelli già menzionati nel *Dialogo*; un gioco di rimandi che non si esaurisce solo con il confronto tra questi due testi, ma che, come si vedrà, trasparirà anche per l'elenco contenuto nei *Tre Libri delle Gemme*.

²¹³ Da ricordare inoltre, che il Vecellio nel 1548, si trasferisce ad Augusta in occasione della Dieta Imperiale. Esegue il ritratto di *Carlo V a cavallo* (fig. 22) e quello di *Carlo V in poltrona* (Monaco, Alte Pinakothek) nonché quello postumo dell'Imperatrice Isabella (Madrid, Prado), morta nel 1539, e quello di Carlo ed Isabella insieme (disperso), a noi noto attraverso una copia di Rubens.

²¹⁴ GENTILI 2009, pp. 54-59.

²¹⁵Vd. paragrafo 2 p. 38.

²¹⁶ Nell'elenco del *Dialogo* compaiono, infine, i nomi di Pierin del Vaga e Andrea del Sarto, che il Dolce non menzionerà né nelle edizioni dedicate alla biografia di Carlo V, e neanche nel trattato sulle gemme. I due artisti sono citati nelle *Lettere [...][sopra le dieci giornate del Decamerone di M. Giovanni Boccaccio]*, pubblicate a Venezia da Francesco Sansovino nel 1542. Il canone proposto dal Sansovino, che rispecchiava la situazione veneziana di quegli anni, sempre meno isolazionista dopo l'arrivo di Francesco Salviati nel 1539 e quello di Giorgio Vasari all'inizio degli anni '40, doveva esser stato ben presente anche al Dolce, che decide di recepirlo includendo i due artisti nella sua opera più influente in campo artistico. Per un approfondimento sul testo del Sansovino segnalo l'edizione più recente di Christina Roaf, (SANSOVINO 2003 [1542], ed. Roaf), oltre che ROSSI 2012, pp. 314-315 e nota 11 p. 314.

Esauritosi l'elenco dei pittori, il veneziano enuncia, nella sezione dedicata agli scultori, Albrecht Dürer e Luca di Leida.

Non c'è una vera e propria introduzione ai due personaggi, che non vengono citati esplicitamente come scultori, ma, in una tripartizione implicita del testo, credo sia sottinteso che il veneziano li annoveri in questa categoria.

Effettivamente, non è strano che due incisori vengano associati al verbo *scolpire* dato che, il nome dell'incisore, nelle stampe, era seguito dalle parole *sculpsit* (dal latino, incidere), o *incidit*.

In quest'occasione, il Dolce non menziona solo l'incisore tedesco, come aveva fatto nel *Dialogo*, ma lo accompagna al nome dell'olandese; come si è già detto nel paragrafo dedicato al Dürer a quale rimando²¹⁷, Luca di Leida era l'unico ad essere considerato un diretto concorrente per il maestro di Norimberga.

Ad entrambi viene fatto però l'appunto che il Dolce riserva anche all'incisore tedesco nel *Dialogo*, ovvero quello dell'errata *convenevolezza*, come viene definita nello scritto dolciano del 1557; qui il Dolce afferma che, se Albrecht Dürer e Luca di Leida: «havessero avuto il disegno eguale alle inventioni, & ingegno loro, sarebbero stati eccellentissimi. Ma questa arte passando di Grecia in Italia, infino a qui non è ita in altre provincie».

Un passo nel quale mi sembra che il concetto di disegno venga usato, della *convenevolezza* citata nell'*Aretino*, ma che il significato sia il medesimo, ovvero quello di un difetto, di base, nella rappresentazione del naturale, che nasce unicamente dal fatto di non esser nati in Italia.

Comunque, sulla scia della definizione di quel canone incisorio che annoverava entrambi, come una presenza imprescindibile all'interno delle trattazioni artistiche, anche il Dolce, in questo caso, decide di rendere omaggio all'artista olandese, che era già stato menzionato in diverse fonti contemporanee, e di affiancare il suo nome a quello del Dürer: infatti, tutti i testi che, nei precedenti paragrafi dedicati al *Dialogo*, si sono analizzati, oltre che il binomio Dürer-Marcantonio, che è stato quello su cui si è focalizzata di più l'attenzione, presentano anche il nome di Luca di Leida²¹⁸.

²¹⁷ Vd. paragrafo 2.1.2.

²¹⁸ Per una bibliografia sull'artista almeno PETRIOLI TOFANI 1966; FILEDT KOK-CORNELIS-SMITS 1996; PARSHALL 2011, pp. 626-627.

Oltre alla citazione che gli riserva Francisco de Holanda nel *Da Pintura Antigua*²¹⁹, Sabba da Castiglione nei suoi *Ricordi* nel 1549, lo annovera come discepolo di Dürer, «il quale va avvicinandosi assai al suo gran maestro»²²⁰.

Anton Francesco Doni lo cita tra gli incisori di cui possiede le stampe, affermando che nella sua collezione sono presenti «alcune storie del vecchio testamento di Luca d'Olanda»²²¹, che sono menzionate anche dal Vasari, nelle prime pagine della Vita dedicata a Marcantonio Raimondi, in cui però l'aretino definisce i fogli «molto begli, ma non già così perfetti nell'intaglio e nel disegno»²²², rispetto alle sedici incisioni in rame della *Piccola Passione* del Dürer.

Tuttavia, lo storico aretino riserva anche parole di approvazione per l'incisore olandese; difatti, a un certo punto, la considerazione di Dürer si anima del confronto con 'Luca d'Olanda', individuando in quest'artista l'unico «emulo» del tedesco, in grado di affrontare un paragone²²³: il Vasari infatti afferma che, a seguito del ritorno di Dürer: «in Fiandra, [egli] trovò un altro emulo che già aveva cominciato a fare dimolti intagli sottilissimi a sua concorrenza: e questi fu Luca d'Olanda, il quale, se bene non aveva tanto disegno quanto Alberto, in molte cose nondimeno lo paragonava col bulino»²²⁴.

Vasari prosegue elencando le opere dell'olandese, e lodandolo per le proprie composizioni «molto proprie e fatte con tanta chiarezza et in modo senza confusione [...] e sono più osservate secondo l'ordine dell'arte, che quelle d'Alberto», e ancora continua:

Oltre ciò si vede che egli usò una discrezione ingegnosa nell'intagliare le sue cose, con ciò sia che tutte l'opere che di mano in mano si vanno allontanando, sono manco tóche, perché elle si perdono di veduta, come si perdono dall'occhio le naturali, che vede da lontano; e però le fece con queste considerazioni e sfumate e tanto dolci, che col colore non si farebbe altrimenti: le quali avvertenze hanno aperto gl'occhi a molti pittori²²⁵.

²¹⁹ HOLANDA 1930 [1548], ed. Vasconcellos, p. 297

²²⁰ Vd. nota 148.

²²¹ Vd. nota 166.

²²² VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 8.

²²³ BOREA 1990, p. 21.

²²⁴ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 7.

²²⁵ *Ivi*, p. 9.

Quest'elogio, tutto particolare per l'olandese, si riferisce alla straordinaria capacità dell'artista di rappresentare le lontananze negli sfondi: una qualità propria più del pittore che dell'incisore.

Luca di Leida viene designato come il primo, secondo l'aretino, ad introdurre, per la prima volta nel mondo delle stampe, il senso della profondità, degli spazi e della prospettiva aerea, le quali capacità sono state, conclude, d'ispirazioni per molti pittori²²⁶. Per concludere, il Dolce, nel citare il binomio Dürer-Luca di Leida, non fa altro che seguire, e confermare, una tradizione, che accompagnava il nome del tedesco a quello dell'olandese, in un confronto che, ovviamente, aveva come protagonisti due incisori le cui 'maniere' potevano essere giustapposte, e quindi confrontate con più facilità.

Insomma, se si doveva avvicinare un'artista straniero al Dürer, per un adeguato confronto, nella letteratura artistica della seconda metà del Cinquecento, l'unico che veniva considerato era proprio Luca di Leida.

Un'ultima questione, certamente da evidenziare, è che, nella carrellata di personalità trascritte dal Dolce, non compare neanche un incisore di quelli citati nel *Dialogo della pittura*.

Forse il Dolce non voleva, in questa sede, menzionare altri artisti viventi insieme a Michelangelo, e soprattutto, a Tiziano, e quindi evita di ricordare Enea Vico, preferendo apporre come modello incisore il binomio, tutto straniero, di Dürer Luca di Leida, tralasciando così, anche la figura del Raimondi, che ormai era scomparso da diverso tempo, nel 1534.

2.2.2. I *Tre Libri delle Gemme*: elenchi a confronto

Dallo *Speculum Lapidum* di Camillo Lunardi, viene tratto anche l'elenco di artisti presente nell'opera dolciana, ma solamente in parte; il catalogo di artisti che il Dolce riporta, infatti, presenta solo due nomi di quelli originali proposti nel 1502 dall'astronomo pesarese: il veneziano riprende solo la menzione di Andrea Mantegna e Giovanni Bellini, sostituendo gli altri con figure più vicine alla sua contemporaneità.

²²⁶ BOREA 1990, p. 22.

Alcuni artisti inseriti nell'elenco del *Terzo Libro delle Gemme*, è presente già nella prima edizione della *Vita di Carlo V*: ben nove nomi sono infatti citati in entrambi gli elenchi, a testimonianza anche di una coerenza nelle scelte dolciane, a distanza di quattro anni.

L'elenco²²⁷ apre il primo capitolo del terzo libro: per quanto concerne la scultura il veneziano cita Michelangelo, Jacopo Sansovino, Danese Cattaneo e Alessandro Vittoria. Jacopo Tatti, detto il Sansovino, era un'altra di quelle personalità, di origine fiorentina, giunto a Venezia in seguito al Sacco del 1527, e rappresenta un personaggio chiave per esportazione della maniera tosco-romana in laguna, che si deve anche, alla sua amicizia con Francesco Salviati e con Pietro Aretino; l'importanza che le sue opere architettoniche ebbero per la Serenissima non potevano sicuramente esimerlo dall'essere menzionato dal Dolce.

Egli incarnò il simbolo, a Venezia, dell'architettura rinascimentale romana, soprattutto con la ricostruzione della Piazzetta di San Marco, dove il Sansovino stabilì un armonioso dialogo con le architetture preesistenti, riuscendo a soddisfare l'esigenza veneziana del periodo, orientata a ostentare la coesistenza di linguaggi diversi.

Tra le sue imprese architettoniche, anche il completamento delle Procuratie vecchie, dal 1529 circa in avanti, la costruzione della Loggetta di San Marco con statue e bassorilievi e della Libreria Marciana (1536-60 circa, completata poi da Vincenzo Scamozzi nel 1591²²⁸).

L'autore cita anche due allievi del Sansovino, Danese Cattaneo e Alessandro Vittoria, entrambi attivi nella bottega del maestro intorno agli anni Quaranta del Cinquecento.

Il Dolce prosegue con i pittori, citando i due artisti già presenti nell'opera del Lunardi, Mantegna e Bellini, per poi aggiungere, Raffaello, Correggio, Parmigianino, Tiziano e Leonardo, personalità già menzionate nella *Vita di Carlo V* e qui ripetute, con l'aggiunta di Veronese, Tintoretto e Giuseppe Salvati.

Tintoretto e Veronese trovano spazio in quest'elenco, cosa che non è accaduta come già si è visto, nel *Dialogo* e ancora in entrambe le edizioni della *Vita di Carlo V*, dove il Dolce preferisce nominare solamente Tiziano, come simbolo della bandiera veneta della pittura, e anche perché il cadorino era troppo implicato, professionalmente parlando, con la corte

²²⁷ L'elenco è riportato per intero in Appendice, VI.

²²⁸ Sono davvero molti gli interventi architettonici che il Sansovino realizzò in laguna. Su di lui, almeno; TAFURI 1972; HOWARD 1975; MORRESI 2000; SCATAMBURLO 2002, pp. 17-21; AUGUSTI-NOË-ZUCCHETTA 2013; GIULIANI 2018, pp. 237-293.

dell'imperatore, e credo che affiancarlo al nome di un altro artista vivente, avrebbe solamente sminuito quest'ultimo; così i due artisti veneti trovano spazio in quest'opera dolciana.

Battista Franco era morto nel 1561, e forse per questo il Dolce preferisce non nominarlo, omaggiando invece i due pittori; ricordiamo che il Franco aveva ricevuto una menzione di tutto rispetto, in chiusura del *Dialogo della Pittura*.

Il richiamo di Giuseppe Porta, non dovrebbe sorprendere, dato che sappiamo molto bene che i due vennero a contatto durante l'impresa delle *Sorti* per Francesco Marcolini, anche se, in questa sede, è l'unico incisore ad essere citato.

Il Dolce tace di Dürer, di Luca di Leida, e neppure Marcantonio Raimondi o il Vico compagno in rappresentanza degli incisori: evidentemente il Dolce si ritaglia questo spazio per omaggiare l'artista, tra l'altro ancora in vita, perché morirà solo nel 1575, con cui aveva collaborato durante il suo periodo di 'iniziazione' all'interno del mondo dell'editoria veneziana.

2.2.3. La *Vita di Carlo V*: l'edizione del 1567

La seconda edizione della *Vita di Carlo V* presenta irrilevanti differenze da un punto di vista biografico e strutturale, rispetto all'edizione del 1561.

In questa sede però, gli spetta una particolare menzione, in quanto rivelatrice, sempre nell'elenco²²⁹ degli *Huomini illustri nell'architettura, nella scultura e nella pittura*, che il Dolce stila in epilogo della biografia del sovrano, del nome di Battista Pittoni, e di sua moglie Gasparina.

Il catalogo di artisti presentato dal Dolce nella seconda edizione del 1567 è identico a quella della *princeps*, ma si differenzia da essa perché, invece di concludersi con i nomi di Dürer e Luca di Leida, prosegue fornendo interessanti informazioni riguardo Battista Pittoni.

Il veneziano lo descrive come miniatore, insieme alla consorte Gasparina, autore di arabeschi su avorio «e cose simili, amendue [in riferimento a Gasparina] veramente senza pari».

²²⁹ L'elenco completo è riportato in Appendice, V, b.

In più, secondo il veneziano il Pittoni «riesce anco mirabilmente nell'intaglio delle stampe di rame; in quello, ove si adopera l'acqua forte».

Ed è la prima volta che Lodovico Dolce utilizza il termine specifico dell'acquaforte, assegnandola come pratica artistica di un incisore, invece che limitarsi al termine *intaglio* o *stampe in rame*, come si è già visto nel *Dialogo della pittura*.

Ma in questa sede, l'aggiunta della figura del Pittoni è tutt'altro che casuale: nel 1562 era infatti uscita la *princeps* delle *Imprese di diversi principi, duchi, signori, et d'altri personaggi, et huomini illustri*, alla cui stesura Lodovico Dolce aveva collaborato, con la scrittura di 'alcune stanze e sonetti', come viene ricordato nel frontespizio (fig. 39).

Successivamente a questa, i due avevano prodotto anche una seconda edizione, nel 1566, e nel 1567, anno in cui il veneziano scrive riguardo il Pittoni nella *Vita di Carlo V*, stavano preparando la terza edizione, che uscirà in stampa nel 1568.

Appara così, assolutamente lineare l'aggiunta che il Dolce fa all'interno dell'elenco degli artisti apponendo, non solo il nome del Pittoni ma addirittura della sua compagna, probabilmente anch'essa miniatrice.

Il Dolce infatti, dopo aver dichiarato che il Pittoni era soprattutto affine alla tecnica dell'acquaforte, aggiunge: «come ne fa testimonio il suo libro delle Imprese».

Sicuramente il veneziano voleva rendere omaggio ai lavori del Pittoni, e tra i due doveva esserci una profonda stima, per aver collaborato per ben tre edizioni della medesima opera, ma credo anche che la citazione delle *Imprese* volesse in qualche modo promuovere l'uscita dell'edizione dell'anno successivo, e perché no, divulgare apertamente, in uno scritto di carattere storico-encomiastico, e quindi il cui valore non è certamente sottovalutabile, un'opera nata dalla collaborazione di un letterato e un incisore.

2.3. Le *Imprese* di Giambattista Pittoni

L'*Impresa*, come un composto inscindibile di parola e immagine, fu codificata per la prima volta nel corso del sedicesimo secolo²³⁰.

²³⁰ Nel 1551 Claude Paradin offrì il primo volume illustrato di imprese con testi esplicativi (Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lione: Par lean De Tournes e Guillaume Gazeau, con edizioni successive nel 1557, 1561, 1614, ecc.). Nel 1555, il *Dialogo dell'impresa militare et amoroze* di Paolo Giovio fu stampato a Roma; il trattato di Giovio conteneva una considerazione teorica dell'impresa. Pochi anni

Il termine *Impresa*, si afferma nel XVI secolo, per indicare una rappresentazione simbolica, realizzata mediante una combinazione di due elementi: una parte figurata ed un motto, ovvero di un proposito, un desiderio, di ciò che si vuole "imprendere" o intraprendere²³¹.

Il più importante trattato relativo all'impresa è il *Dialogo delle imprese militari e amorose*, scritto nel 1555 da Paolo Giovio, di cui si riscontra un significativo precedente negli *Emblemata* di Andrea Alciati²³².

Forse più del Dolce, il protagonista di questa vicenda editoriale è il Pittoni, forse pittore, sicuramente incisore e miniatore, il primo artista a dare un primo e rilevante contributo all'emblematica.

Si definirà vicentino, con orgoglio, per tutta la sua vita: probabilmente nato attorno al 1520, è noto infatti, anche come Battista Vicentino e, per non confonderlo con l'omonimo pittore settecentesco, talvolta viene chiamato solo Battista.

In effetti le sue incisioni sono molto spesso siglate B.P.V., da leggersi come Battista Pittoni vicentino²³³.

Dati importanti per ricostruire la sua biografia, emergono sia nella monografia di Laura Pittoni, sia nel più compiuto contributo di Mirella Cavalli²³⁴; il più significativo è che fosse figlio d'arte²³⁵.

Infatti, cresciuto in un ambiente sicuramente pregno di stimoli, al 1558 possedeva già opere del Parmigianino.

Come si legge nelle memorie di Alessandro Vittoria²³⁶, il 12 febbraio 1558 lo scultore afferma di aver acquistato dal Pittoni «miniature Vicentino un libretto disegnato di man dil Parmigianino» e una matrice xilografica del medesimo pagati 10 scudi d'oro.

dopo le Imprese di Pittoni costituiscono un'altra pietra miliare, anche se meno epocale, nella storia di questo genere; egli fu anche il primo pittore a dare un contributo all'emblematica. Cfr. DOLCE – PITTONI 2009 [1602], ed. Davis, Introduzione, pp. 16-17.

²³¹ PRAZ 1933.

²³² PARLATO 2016, p. 505.

²³³ *Ivi*, p. 506.

²³⁴ Segnalo per un approfondimento COGLIOLA PITTONI 1907 e CAVALLI 2002, pp. 3-20.

²³⁵ Il padre Girolamo era scalpellino e scultore. Quest'ultimo a Vicenza, insieme a Giovanni di Giacomo da Porlezza, ebbe un ruolo importante nella formazione di Andrea Palladio, fatto che lascia supporre che il giovane Pittoni fosse educato in un ambiente ricco di stimoli, di cui si rinvergono tracce concrete anche nelle Imprese. Cfr. PARLATO 2016 p. 507.

²³⁶ PREDELLI 1908; PARLATO 2016 p. 507

Il pittore è considerato miniatore, professione che sarà anche quella della moglie Gasparina (detta Pittonia), e appellativo con il quale viene citato da Lodovico Dolce nella *Vita di Carlo V*, ma è al tempo stesso, anche un mercante di grafica, come emerge dalla testimonianza del Vittoria.

Nel 1558 quindi, Battista Pittoni possedeva già delle opere del Parmigianino, e questo rivela un orientamento artistico direttamente connesso alla pratica dell'acquaforte, che in seguito costituirà il suo principale mezzo espressivo.

Già nel 1568 Vasari lo annovera, sia pure in un breve trafiletto, tra i maestri dell'acquaforte: «Dopo costoro [Parmigianino] ha fatto cinquanta carte di paesi varii e belli Batista pittore vicentino»²³⁷.

Tornando alle *Imprese*, i frontespizi dei libri del Pittoni, menzionano che contengono 'stanze' (strofe, o poesie in ottava rima) e 'sonetti' di Messer Lodovico Dolce; il veneziano era infatti, come ormai è ben chiaro, una figura tutt'altro che trascurabile nel mondo dell'editoria e della letteratura italiana del Cinquecento, e le sue stanze e sonetti sono, e dovrebbero essere considerati, essi stessi opere d'arte letterarie: i versi appaiono infatti come sue interpretazioni e riflessioni sulle immagini e sui motti che le imprese presentano.

Pittoni e Dolce, come si è prima accennato, mandarono in stampa ben tre edizioni delle *Imprese*, dal 1562, anno della *princeps*, per proseguire nel 1566, 1568. Infine, vennero stampate postume altre tre edizioni, nel 1578, 1583 e infine nel 1602 con l'ultima edizione, quella che si è presa di riferimento in quest'elaborato per la trascrizione dei testi in appendice²³⁸.

Alla *princeps* e alle edizioni 1566 e 1568 seguono quindi, a maggiore distanza, le ristampe del 1578 e del 1583, nate sotto l'interessamento dell'incisore Girolamo Porro, la prima, e del tipografo Francesco Ziletti, la seconda e, infine, l'ultima del 1602 pubblicata da Giovan Battista Bertoni "librario al Pellegrin"²³⁹.

Tutte le diverse edizioni, nonostante i cambiamenti nei contenuti, nel formato e nell'editore, mantengono una caratteristica che le accomuna, ovvero il netto prevalere dell'immagine sul testo.

²³⁷ VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 16.

²³⁸ Vd. Appendice, VII, a. e b.

²³⁹ PARLATO 2016, p. 510.

Di conseguenza, prevale molto di più il carattere calcografico dei volumi, anziché tipografico, i quali sono stampati quasi esclusivamente sul recto delle pagine che li compongono²⁴⁰.

Le lastre incise da Pittoni infatti, hanno un ruolo non indifferente: sono un imprescindibile testimone materiale di continuità nel trasferimento di testi e immagini da un'edizione all'altra; tant'è vero che queste, utilizzate per dare alla luce tutte le diverse ristampe, alla fine della loro vicenda editoriale mostrano segni di usura, evidenti se confrontati con l'inchiostatura più vivida e brillante della prima edizione.

2.3.1. La *princeps*

La prima edizione delle *Imprese* non presenta data, ma la dedica è del 6 ottobre 1562. Contiene cinquantaquattro imprese, molte delle quali tratte dall'antologia di Giovio, e le incisioni che le accompagnano, quasi nella totalità, sono firmate con il monogramma BVP.

Solo in questa edizione ci sono le imprese e i commenti poetici di Dolce riportati in pagine separate: nella *princeps* infatti, i testi di Dolce furono stampati, e non incisi, e appaiono su pagine separate e numerate seguendo le imprese.

A partire dall'edizione del 1566 e in seguito, i testi composti da Dolce non sono impostati nel tipo, ma le lettere sono state incise a mano; se questa opera "calligrafica" sia di mano di Pittoni non è certo²⁴¹.

Su ogni pagina, l'impresa è racchiusa in un telaio decorativo, inciso in una lastra che occupa la metà superiore di ciascun foglio.

Il mezzo di incisione tramite la tecnica dell'acquaforte, su lastra di rame, era particolarmente adatto al modo morbido di disegnare di Battista Pittoni, ed è proprio per la qualità di queste stampe, realizzate quando le matrici erano ancora 'fresche', che si alternano al testo all'interno di un originale impianto grafico di formato oblungo, che la *princeps* può essere annoverata tra i capolavori dell'editoria cinquecentesca²⁴².

Grazie a questo formato, pensato per sfogliare il volume con semplicità e agio, la lettura assume un vero e proprio ritmo, scandito dall'alternanza tra immagini e testo, dove le

²⁴⁰ PARLATO 2016, p. 510.

²⁴¹ DOLCE-PITTONI 2009 [1602], ed. Davis, p. 43.

²⁴² PARLATO 2016, p. 518.

prime precedono il secondo; tale ritmo è costruito (in gran parte) dall'alternanza tra le acqueforti che rappresentano l'impresa e le ottave che la commentano²⁴³.

I libri di impresa di Pittoni contengono le imprese di due artisti: lo stesso Pittoni e quella di Tiziano Vecellio, il principale pittore veneziano che i due co-autori decidono di omaggiare nell'opera; entrambe le imprese, insieme anche a quella del Dolce²⁴⁴, compaiono già nella *princeps* nel 1562. (fig. 49-40-41)

Nel testo del Dolce, che descrive l'impresa del Pittoni, questo viene paragonato al baco da seta che tiene riservato il suo lavoro; nel quadro che circonda l'impresa, si stagliano sopra, rami di palma e, ai lati, fiancheggianti coppie di putti, sorretti da volute e appoggiati sulla struttura.

Quasi tutti gli elementi centrali e le forme ornamentali che circondano l'impresa di Pittoni (maschere, la cornice con delle curve spezzate, e la testa di leone) sono identici al contorno dell'impresa di Tiziano; nell'impresa dedicata al pittore cadorino, il Dolce paragona Tiziano a un'orsa che lecca il suo cucciolo, ovvero la sua arte.

Nell'ultima edizione curata dalla coppia Dolce-Pittoni, si ricorda Lodovico Dolce di «felice memoria»: il veneziano era infatti morto nel gennaio di quell'anno, e la mancanza dell'abile e validissimo collaboratore editoriale, ebbe indubbiamente un peso.

«Di certo l'edizione 1568, anche se non costituisce il capitolo finale di questa vicenda editoriale, ne rappresenta il momento in cui, forse, si manifesta con maggiore nitidezza il sodalizio tra un poligrafo ed un incisore, tra un tecnico della parola ed uno delle immagini, nel dinamico mondo della tipografia veneziana»²⁴⁵.

2.3.2. Le altre edizioni

Le altre edizioni possono essere, in questa sede, esaminate insieme: vengono date alle stampe quando il Dolce è scomparso, nel gennaio 1568, e Battista Pittoni è ormai arrivato alla fase estrema della propria esistenza, morirà infatti nel 1583.

²⁴³ PARLATO 2016, p. 518.

²⁴⁴ Le imprese del Dolce e del Pittoni, sono state interamente riportate in Appendice, VI, a. e b., e sono da riferirsi all'edizione DOLCE-PITTONI 2009 [1602], ed.Davis, n. 42 e n. 49.

²⁴⁵ PARLATO 2016, p. 508.

Questo cambiamento viene registrato nel nuovo frontespizio, dell'edizione delle edizioni del 1578 e del 1583, dove non si fa cenno del vicentino; infatti il titolo dell'opera diventa *Imprese Nobili et ingeniose di diversi Prencipi et d'altri personaggi illustri nell'armi e nelle lettere: le quali, col disegno loro estrinseco, dimostrano l'animo, et la buona o mala fortuna de gli Autori loro*.

Il titolo, varia rispetto alle precedenti edizioni, puntualizza che si parla di «uomini d'arme e di penna» e aggiunge in coda: «Con le dichiarazioni in versi di Lodovico Dolce & d'altri».

Nell'edizione del '78, alcune tavole appaiono ancora siglate da Pittoni, e questo conferma quindi la collaborazione tra l'incisore vicentino, Girolamo Porro e, forse, Francesco Ziletti; il primo, evidentemente, oltre a utilizzare i rami già pronti, ne realizzò dei nuovi e ne riadattò altri per accrescere la nuova edizione, mentre i sonetti approntati per le nuove imprese, non potendo essere composti da Lodovico Dolce, furono integrati con la scrittura da parte di «altri»²⁴⁶.

Detto ciò, i due volumi sono sostanzialmente omogenei, sia nei soggetti, sia perché si riprende la formula introdotta a partire dall'edizione del 1566 di stampare insieme sul medesimo foglio la lastra di rame con l'impresa, in alto, e quella con i sonetti e l'incorniciatura in basso.

L'edizione del 1602 invece, ha un carattere decisamente tradizionale e retrospettivo: scompaiono infatti sia il frontespizio, che le aggiunte introdotte da Porro²⁴⁷.

2.3.3. *Le Imprese* di Girolamo Ruscelli

Un breve *excursus* sul testo ruscelliano, prima di concludere e tirare le somme dell'intera ricerca, mi sembra in questa sede doveroso.

Nel 1548 Gerolamo Ruscelli giunse a Venezia; era nato a Viterbo, e in laguna arrivava con una discreta preparazione culturale: nel 1537 era studente a Padova, ma la sua produzione libraria è tutta veneziana e tutta copiosissima, successiva al 1550²⁴⁸.

Il volume delle *Imprese* del Ruscelli, monumentale sia per il suo formato in quarto che per le 566 pagine che lo compongono, si distingue per la qualità delle illustrazioni

²⁴⁶ PARLATO 2016, p. 513.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 516-517.

²⁴⁸ DI FILIPPO BAREGGI 1998, pp. 33-34.

calcografiche, e per il loro numero davvero elevato: in esse si riconosce l'intervento di Nicolò Nelli, Gaspare Oselli e Domenico Zenoi, incisori tutti fortemente condizionati dal grande incisore parmense Enea Vico²⁴⁹.

Il rapporto con di questo testo con le *Imprese* del binomio Dolce Pittoni, appare molto interessante, anche perché il volume dei due venne stampato per la prima volta a Venezia nel 1562, e dunque precede di quattro anni il testo di Ruscelli.

L'elemento visivo, nel testo ruscelliano, non prevale in maniera netta su quello scritto e testuale, come avviene nelle edizioni del binomio Dolce-Pittoni, anzi, quest'ultimo gioca invece un ruolo relevantissimo nel testo intriso di erudizione del Ruscelli

Come si è ricordato, l'impresa che chiude la raccolta del 1562, e anche l'ultima del 1602, è quella di Giovan Battista Pittoni: da notare che tale soluzione, verrà ripresa a distanza di 4 anni nella *princeps* del Ruscelli, dove, anche in questo caso, l'impresa dell'autore chiude la serie.

Inoltre, tra le 53 imprese illustrate nel volume realizzato dalla coppia Dolce-Pittoni, ben 12 sono presenti anche nella *princeps* di Ruscelli, anche se, tra queste, 4 derivano dall'opera del Giovio, e sicuramente sono da riferirsi al testo che costituiva l'*auctoritas* per questo genere²⁵⁰.

Tornando al rapporto tra i due volumi, quello realizzato dalla coppia Dolce-Pittoni da una parte, e la *princeps* di Ruscelli dall'altra, si può affermare che a prevalere è la relazione osmotica che deriva da una cerchia di personaggi tra loro vicini e frequentatori del medesimo ambiente cultural, più che un rapporto di concorrenza e rivalità editoriale, che di certo fu presente al momento della stesura da parte del Ruscelli.

Infine, giova ricordare, che, come nelle *Imprese* della coppia Dolce-Pittoni è menzionato il suo autore come unico artista dedicatario di un'impresa, insieme al Vecellio, nell'*Impresa* di Ruscelli, l'unico artista ad essere citato è invece Enea Vico, esempio per tutti gli incisori che illustrarono il testo ruscelliano, e incisore di cui lo stesso Lodovico Dolce aveva molta stima.

²⁴⁹ PARLATO 2012, p. 362.

²⁵⁰ *Ivi*, pp. 368-69.

Conclusioni

Si può quindi affermare con certezza ciò che si era solamente anticipato nell'introduzione a questa tesi, ovvero che le fonti dolciane analizzate, lette e considerate nel loro insieme, delineano un attento profilo della storia dell'incisione nella seconda metà del Cinquecento.

Queste fonti forniscono informazioni tutt'altro che scontate, ponendo, talvolta, anche una *condicio sine qua non*, nella datazione di alcune incisioni, come si è visto nel caso di *Venere e Adone* di Giulio Sanuto.

Esaminate a confronto con altri brani coevi, fanno emergere la piena adesione di Lodovico Dolce ad un canone incisorio che si andava parallelamente delineando, e che vedeva, come protagonisti, Marcantonio Raimondi, Enea Vico, Albrecht Dürer, Luca di Leida, e altri artisti-incisori, ricordati anche negli scritti di Giorgio Vasari, Anton Francesco Doni, Francisco de Holanda, e Sabba da Castiglione.

Da questo studio, emerge chiaramente come il Dolce abbia un ruolo dialettico, non solo rispetto alla storia dell'incisione italiana, ma anche a quella europea, e quindi internazionale, includendo nei suoi testi il binomio formato dai due incisori d'oltralpe.

Per quanto riguarda la prospettiva relativa alla nostra penisola, il Dolce integra le informazioni, il più delle volte accidentali e incomplete, della prima edizione delle *Vite* del Vasari, rappresentando in questo modo, un importante punto di riferimento per lo storico aretino, per la stesura della seconda edizione.

Inoltre, nel *Dialogo*, si riporta all'attenzione il rapporto di Tiziano con gli incisori e con l'incisione, menzionando la sopracitata carta del Sanuto, e includendo anche, seppur in modo velato, Jacopo Caraglio; il Vasari aveva trattato degli incisori di area veneta in modo molto approssimativo, e il fatto che il Dolce ricordi giustappunto delle stampe dei due, che erano stati collaboratori del Vecellio presso la sua bottega, rappresenta sicuramente un elemento forte all'interno del trattato.

La microstoria dell'incisione che si delinea leggendo i contributi dolciani, emerge attraverso l'uso di vocaboli molto precisi, come, ad esempio, i termini *intaglio* e *acquaforte*; un linguaggio che risulta tecnico e molto specifico.

Lodovico Dolce, è il collante tra editori, curatori ed incisori: tre figure che certamente ricoprono attività diverse, ma che a Venezia hanno un loro punto di incontro nelle botteghe tipografiche.

Questa ricerca ha riconfermato infatti la poliedricità del Dolce, già emersa nella linea di studi Parlato-Procaccioli-Masi, il cui ruolo non si esaurisce nella dimensione storica di autore di testi, ma sfocia anche in quella di curatore, correttore, traduttore, editore, ed intellettuale inserito pienamente nello scenario artistico veneziano della seconda metà del Cinquecento.

Il Dolce opererà per tutta la sua vita in stretta connessione con il mondo dell'editoria: per questo utilizza vocaboli così specifici e tecnici nei suoi scritti, perché vanta, rispetto ad altri autori, una conoscenza diretta delle diverse tecniche incisorie.

Pur non avendo scritto un testo unico sull'incisione, o sugli incisori, dall'analisi delle fonti dolciane, emergono una serie di informazioni che, solamente se valutate nella loro totalità, forniscono uno spaccato davvero interessante e di imprescindibile studio, per approfondire la storia dell'incisione veneziana della seconda metà del Cinquecento, e per creare un ulteriore tassello nella storia della letteratura artistico-incisoria.

Apparati

Appendice documentaria

I

1550 – ANTON FRANCESCO DONI

La libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le tradutioni fatte all'altre lingue, nella nostra & una tavola generalmente come si costuma fra librari, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

[cc. 28v-29r]

LODOVICO DOLCE

Quando uno spirito elevato e uno ingegno perfetto ha la dote dal cielo della poesia e dalla natura il dono delle lettere buone, egli è forza che ne' primi anni e' cominci a fare opere degne, così nel dir versi, come nel comporre le prose, e dare saggio di sé miracoloso; e nel maturare degli anni, va sempre avanzando se medesimo nel comporre, sì come si vede nell'opere del Dolce, il quale avendo la dolcezza delle rime, diede principio insino nella tenera sua età a cantar dolcemente. Fece infinite stanze e altre cose onorate che non sono in luce; ha composto poi molte opere bellissime, che da lor medesime s'illustrano, e con buone traduzioni, le migliori e meglio intese che sieno oggi, esaltato questa nostra lingua.

De' tre stati delle donne

Didone, Tragedia.

Giocasta, Tragedia

Il marito, Comedia

Il ragazzo, Comedia

Il capitano, Comedia

Fabrizia, Comedia

Ecuba, Tragedia

Tieste, Tragedia

Trasformazioni, opera illustre in ottava rima

Achille, in ottava rima

Dialogo della pittura

Riferimenti bibliografici

DONI 1550

Anton Francesco Doni, *La libreria del Doni fiorentino*. Nella quale sono scritti tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le tradutioni fatte all'altre lingue, nella nostra & una tavola generalmente come si costuma fra librari, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550, cc. 28v-29r.

PROCACCIOLI 2016

Paolo Procaccioli, *Lodovico Dolce o della disponibilità?*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, vol. I, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 11-40

II

1539 – PIETRO ARETINO

A M. LODOVICO DOLCE

[ARETINO 1997-2002 [1538-57], ed. Procaccioli, II, 131, pp. 44-148]

Ridetivi compare mentre udite non in che modo il Franco lordo lacera i buoni perché in lui non è facultà di poter far ciò; ma come gli vorrebbe lacerare se la bestialità de la sua Pedantaria fosse da tanto. Il meschino simiglia a un cane da ogni uno scacciato, e a tutti odioso, il quale adocchiato l'osso che non può mordere, comincia ad abbaiar sì forte che è forza che altri intenda che egli si muor di fame. Io per me ho visto de i pazzi, de gli insolenti, de gli invidiosi, de i maligni, de gli iniqui, de i frappatori, de gli ostinati, de gli arroganti, de i villani, e de gli ingrati; ma de la spezie di cui è la pazzia, la insolenzia, la invidia, la malignità, la iniquità, la vanitade, la ostinazione, l'arroganza, la villania, e la ingratitude sua non mai. Lo sciagurato gonfio da la superbia che gli promette il nome di gran Poeta, attende a compiacere a se stesso, e avendo, ne la lode che gli par meritare, per testimonio se proprio, diventa assentatore di se medesimo. E diletlandosi di sé solo, da per sé se essalta, e da per sé si premia [...].

Di Venezia, il 7 di ottobre, 153

Riferimenti bibliografici

ARETINO 1997-2002 [1538-57], ed. Procaccioli
Pietro Aretino, *Lettere*, edizione a cura di Paolo Procaccioli, 6 voll. [Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, IV], Roma, Salerno Editrice, 1997-2002, n. di lett. 131, pp. 144-148.

III

1541 – PIETRO ARETINO

A M. LODOVICO DOLCE

[in P. Aretino, *Lettere*, ed. Procaccioli, II, 289, pp. 318-319]

Ne lo andar io pensando, compar caro, quale in voi sia maggiore, o la dolcezza de la conversazione, o la eccellenza de la dottrina, ecco che la cortesia vostra ci entra di mezzo con l'offerirmi di riscrivere il secondo de le mie lettere; onde sto per sentenziare che ella sia, a la giocondità de l'una, e a la profondità de l'altra, se non superiore, almeno uguale. Benché io ho tanto rispetto in consentire che ciò fate, quanto voglia che ciò si faccia. Sì che non sia chi me lo attribuisca ad arroganza, avenga che in accettare con modestia sì grande offerta, dimostro con che animo desidero di ricompensarlo. E quando pur non ne ritraeste altro, è assai il testimoniare con la carità de la istessa fatica, che voi sete nato a comune utilità, come gli uomini buoni. Veramente un'opra ben scritta e ben puntata, è simile a una sposa bene adorna e ben polita. Onde coloro che la debbono imprimere, nel vederla sì fatta, ne hanno quel piacere che si prova mentre si vagheggia il polito e lo adorno de la donna predetta. E però non è meraviglia s'io bramo che la mia appaia tale, quale la saputa vostra diligenza è per farla apparire [...].

Di Vinezia, il primo di settembre, 1541

Riferimenti bibliografici

ARETINO 1997-2002 [1538-57], ed. Procaccioli
Pietro Aretino, *Lettere*, edizione a cura di Paolo Procaccioli, 6 voll. [Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, IV], Roma, Salerno Editrice, 1997-2002.

IV

1557 – LODOVICO DOLCE

Dialogo della Pittura intitolato l’Aretino. Nel quale si ragione della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e dell’opere del Divin Tiziano, Venezia, Gabriel Giolito de’ Ferrari.

a. [cc. 18v-18r]

Aret. [*Pietro Aretino*] E M. Enea Vico parmigiano, non solo intagliator di stampe di rame oggidì senza uguale [...] mi raccontò che, appresentato ch’egli ebbe a Cesare il rame del suo politissimo intaglio, nel quale, fra diversi ornamenti di figure che dinotano le imprese e la gloria di Sua Maestà, si contiene il suo ritratto, Cesare, presolo in mano et appoggiatosi a una fenestra, lo drizzò al suo lume; e dopo lo averlo riguardato intentamente buona pezza, oltre al desiderio, che dimostrò, che di quello si stampassero molte carte, non si potendo ciò fare, perché il rame era indorato, discorrendo seco minutamente d’intorno alla invenzione et al disegno, diede un buon saggio di esserne intendente tanto quanto molti altri che ne faccino professione, o poco meno; e fece annoverare al medesimo dugento scudi.

Fab. [*Giovan Francesco Fabrini*] Mi viene in memoria di aver letto in Suetonio che ancora Nerone imperadore, per altro vizioso e crudele, dipingeva e faceva di sua mano rilievi di terra bellissimi; e Giulio Cesare parimente soleva esser vaghissimo di pitture e d’intagli

b. [cc. 20v-21r]

Aret. [*Pietro Aretino*] Le imagini adunque de’ buoni e de’ virtuosi infiammano gli uomini, come io dico, alla virtù et alle opere buone. Et oltre alle cose della religione, apporta ancora quest’arte utile ai prencipi et ai capitani, veggendo essi spesse volte disegnati i siti de’ luoghi e delle città, prima che incaminino gli eserciti e si pongano a veruno assalto; onde si può dire che la sola mano del pittore sia lor guida, essendo che il disegno è proprio di esso pittore. Hassi ancora a riconoscer dal pittore la carta del navigare, e parimente da

lui hanno origine e forma tutte le arti manuali, perché architetti, muratori, intagliatori, orefici, ricamatori, legnaiuoli et infino i fabbri, tutti ricorrono al disegno, proprio, come s'è detto, del pittore.

Fab. [*Giovan Francesco Fabrini*] Non si può negare: perciocché di qualunque cosa, volendo significarcene ella sia bella, si dice lei aver disegno.

Aret. [*Pietro Aretino*] Quanto al diletto, benché ciò si possa comprender dalle cose dette inanzi, aggiungo che non è cosa che tanto soglia tirare a sé e pascer gli occhi de' riguardanti, quanto fa la pittura; non le gemme, non l'oro istesso. Anzi, questo e quelle sono più stimati, se qualche intaglio o lavoro di mano di artificioso maestro in sé contengono: o che siano figure d'uomini o d'animali, o altra cosa che abbia disegno e vaghezza. E questo non solamente avviene a coloro che sanno, ma al volgo ignorante et anco a' fanciulli, i quali talor, veggendo qualche imagine dipinta, la dimostrano quasi sempre col dito e pare che tutti s'ingombrino di dolcezza i lor pargoletti cuori.

c. [cc. 23v-24r]

Aret. [*Pietro Aretino*] Errò nella convenevolezza non solo degli abiti, ma anco de' volti Alberto Duro, il quale, perché era tedesco, disegnò in più luoghi la Madre del Signore con abito da tedesca, e similmente tutte quelle sante donne che l'accompagnano. Né restò ancora di dare a' Giudei effigie pur da tedeschi, con que' mostacchi e capigliature bizzarre ch'essi portano, e con i panni che usano. Ma di questi errori, che appartengono alla convenevolezza della invenzione, ne toccherò forse alcuno, quando verrò al paragone di Raffaello e di Michelagnolo.

Fab. [*Giovan Francesco Fabrini*] Vorrei, signor Pietro, che non solamente tocaste gli estremi viziosi, ne' quali non caggiono se non gli sciocchi, ma che ragionaste ancora di quelle parti, le quali confinano col vizio e con la virtù, ove anco i grand'uomini alle volte inciampano.

Aret. [*Pietro Aretino*] Questo farò. Ma stimate voi che fosse per avventura sciocco Alberto Duro? Egli fu valente pittore et in questa parte della invenzione stupendo. E se l'istesso fosse nato così in Italia, come nacque in Germania (nella quale, avvenga che in diversi

tempi vi abbiano fiorito ingegni nobilissimi, così nelle lettere come in varie arti, la perfezion della pittura non vi fu giamai), mi giova a credere ch'ei non sarebbe stato inferiore ad alcuno. E per testimonio di ciò vi affermo che l'istesso Rafaello non si recava a vergogna di tener le carte di Alberto attaccate nel suo studio, e le lodava grandemente. E, quando egli non avesse avuto altra eccellenza, basterebbe a farlo immortale l'intaglio delle sue stampe di rame; il quale intaglio con una minutezza incomparabile rappresenta il vero et il vivo della natura, di modo che le cose sue paiono non disegnate, ma dipinte, e non dipinte, ma vive.

Fab. [*Giovan Francesco Fabrini*] Ho vedute alcune sue carte, le quali nel vero in questa parte m'hanno fatto stupire.

d. [c.44r]

Fab. [*Giovan Francesco Fabrini*] Gli occhi sani, signor Pietro, non si corrompono o scandalezzano punto per veder dipinte le cose della natura; né gl'infermi riguardano che che sia con sana mente. E potete comprendere che, quando ciò fosse di tanto cattivo esempio, non si comporterebbe. Ma poi che andate ponderando le cose con la severità di Socrate, vi dimando se egli ancora pare a voi che Rafaello dimostrasse onestà, quando disegnò in carte e fece intagliare a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano.

Aret. [*Pietro Aretino*] Io vi potrei rispondere che Rafaello non ne fu inventore, ma Giulio Romano suo creato et erede. Ma posto pure ch'egli le avesse o tutto o parte disegnate, non le pubblicò per le piazze né per le chiese, ma vennero esse alle mani di Marc'Antonio, che, per trarne utile, l'intagliò al Baviera. Il quale Marc'Antonio, se non era l'opera mia, sarebbe stato da papa Leone della sua temerità degnamente punito.

e. [cc. 46r-46v]

Aret. [*Pietro Aretino*] No so se abbiate veduto, appresso il nostro Dolce, la carta della Rosana di mano di Rafaello, che fu già stampata in rame.

Fab. [*Giovan Francesco Fabrini*] Non mi ricorda.

Aret. [*Pietro Aretino*] Questa è una carta, nella quale rappresentò Rafaello, in disegno di acquarella, tocco ne' chiari con biacca, la incoronazione di Rosana, la quale, essendo bellissima femina, fu amata grandemente da Alessandro Magno. È adunque in questa carta disegnato il detto Alessandro, il quale, stando inanzi a Rosana, le porge la corona; et ella siede accanto in letto con attitudine timida e riverente, et è tutta ignuda, fuorché, per cagione di serbar la onestà, un morbidecchio pannicino le nasconde le parti che debbono tenersi nascose. Né si può immaginar né la più dolce aria, né il più delicato corpo, con una pienezza di carne convenevole e con istatura che non eccede in lunghezza, ma è svelta convenevolmente. Evvi un fanciullo ignudo con l'ali, che le scalcia i piedi, et un altro dal disopra, che le ordina i capegli. V'è anco, alquanto più lontano, un giovanetto pur nudo, raffigurato per Imeneo, dio delle nozze, che dimostra col dito ad Alessandro la medesima Rosana, come invitandolo al trastullo di Venere o di Giunone, et un uomo che porta la face. Evvi più oltre un groppo di fanciulli, de' quali alcuni ne portano uno sopra lo scudo di Alessandro, dimostrando fatica e vivacità conveniente agli anni, et un altro porta la sua lancia. Ce n'è uno che, essendosi vestito la sua corazza, non potendo reggere il peso, è caduto in terra e par che piagna. E sono tutti di aria e di attitudini diverse, e bellissimi. In questo componimento Rafaello ha servito alla istoria, alla convenevolezza et all'onesto. Et oltre a ciò s'è immaginato di suo, come poeta mutolo, la invenzione d'Imeneo e de' fanciulli.

Fab. [*Giovan Francesco Fabrini*] Questa invenzione parmi aver letta in Luciano.

Aret. [*Pietro Aretino*] Sia come si voglia: ella è espressa così bene, che potrebbe venire in dubbio se Rafaello l'avesse tolta da' libri di Luciano o Luciano dalle pitture di Rafaello; se non fosse che Luciano nacque più secoli avanti. Ma che è perciò? Anco Virgilio descrisse il suo Laocoonte tale quale l'aveva prima veduto nella statua di mano dei tre artefici rodiani, la quale con istupor di tutti oggidì ancora si vede in Roma. Et è cosa iscambievole che i pittori cavino spesso le loro invenzioni dai poeti, et i poeti dai pittori. Il simile vi potrei dire della sua Galatea, che contende con la bella poesia del Policiano, e di molte altre sue leggiadrissime fantasie, ma sarei troppo lungo, e voi le potete aver veduto altre volte e vedere quando vi piace in Roma; senza le molte sue bellissime carte che, intagliate in rame per mano del non meno intendente che diligente Marc'Antonio, vanno a torno, e quelle anco che, di sua mano, si trovano appresso di diversi, che è un

numero quasi infinito, argomento efficacissimo della fertilità di quel divino ingegno; et in ciascuna si veggono invenzioni mirabili, con tutti gli avvertimenti ch'io v'ho detto.

f. [cc. 59r-59v]

Aret. [*Pietro Aretino*] Certo, Fabrini, che si può dire verissimamente che non fu giamai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla pittura; perciocché, conoscendo egli il valer suo, ha sempre tenute in grandissimo pregio le sue pitture, non si curando di dipingere se non a grandi uomini et a persone che con degni premi le potessero riconoscere. E sarebbe lungo a dire i ritratti da lui fatti, i quali sono di tanta eccellenza, che 'l vivo non è più vivo; e tutti o di re o d'imperadori o di papi o di prencipi o di altri grand'uomini. Né fu mai in Vinegia cardinale o altro gran personaggio, che non andasse a casa di Tiziano per veder le cose sue, e che non si facesse ritrarre. Sarebbe anco lungo a ragionare de' quadri che sono nelle stanze del Collegio; e così delle molte pitture da lui fatte a Cesare et al re d'Inghilterra: come del quadro della Trinità, della Madonna che piange, del Tizio, del Tantalo, del Sisifo, di Andromeda e dell'Adone, il cui esempio tosto uscirà fuori in istampa di rame, e di altre istorie e favole; lavori egualmente divini, di disegno, come di colorito, e d'invenzione.

Riferimenti bibliografici

DOLCE 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e dell'opere del Divin Tiziano*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

DOLCE 1960 [1557], ed. Barocchi

Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e dell'opere del Divin Tiziano*, edizione a cura di Paola Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960.

ROSKILL 2000

Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

FARA 2014

Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014, p. 82

V

1561 – LODOVICO DOLCE

Vita dell'invittissimo e gloriosissimo Imperador Carlo Quinto, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

a. [p. n.n.]

Fiorirono parimente sotto questo felice Imperadore queste arti nobili, l'Architettura, la Pittura, e la Scoltura. Fu accellentissimo nell'Architettura Bramante, Baldassarre da Siena, Antonio da San Gallo & altri. Nella Pittura Giouan Bellino nostro Vinitiano, Giorgio da Castelfranco, Andrea Mantegna Mantouano, Leonardo Vinci, Antonio da Correggio, il mirabile Raffaello da Urbini, che fu medesimamente Architetto, Giulio Romando, il Parmigianino, Polidoro, Antonio da Pordenone, e Michel'Agnolo non solo Pittore, ma Scultore & Architetto a niuno de piu famosi antichi inferiore, che tuttavia vive, e Titiano, che altresì vive, e degno per la divinità della sua mano di viver sempre. Né è da tacere Alberto Duro Tedesco, Luca d'Olanda & alcuni altri: i quali se havessero avuto il disegno eguale alle inventioni, & ingegno loro, sarebbono stati in supremo grado. Ma questa arte passando di Grecia in Italia, infino a qui non è ita in altre provincie. De gli huomini illustri nell'armi non se ne fa altra particolar mentione, percioche vengono ricordati nel discorso dell'istoria.

1567 – LODOVICO DOLCE

Vita di Carlo quinto imp. descritta da m. Lodovico Dolce, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari.

b. [pp. 213-214]

Fiorirono parimente sotto questo felice Imperadore queste arti nobili, l'Architettura, la Pittura, e la Scoltura. Fu accellentissimo nell'Architettura Bramante, Baldassarre da Siena, Antonio da San Gallo & altri. Nella Pittura Giouan Bellino nostro Vinitiano, Giorgio da Castelfranco, Andrea Mantegna Mantouano, Leonardo Vinci, Antonio da Correggio, il mirabile Raffaello da Urbini, che fu medesimamente Architetto, Giulio

Romando, il Parmigianino, Polidoro, Antonio da Pordenone, e l' divin Michel' Agnolo Buonaroti non solo Pittore, ma Scultore & Architetto a niuno de piu famosi antichi inferiore: che pochi mesi sono, è uscito di vita in età di novantaquattro anni: e Titiano, che ancor vive, e degno per la divinità della sua mano di viver sempre. Né da tacere Alberto Duro Tedesco, Luca d'Olanda & alcuni altri: i quali se havessero avuto il disegno eguale alle inventioni, & ingegno loro, sarebbero stati eccellentissimi. Ma questa arte passando di Grecia in Italia, infino a qui non è ita in altre provincie, Vi sono anco in Vinegia miniatori di molta stima: tra quali M. Giovanbattista Pittoni Vicentino, insieme con la consorte è rarissimo: e ne' Lavori Arabeschi, fatti sopra avorio, e cose simili, amendue veramente senza pari. Riesce anco egli mirabilmente nell'intaglio delle stampe di rame; in quello dico, ove si adopera l'acqua forte: Come ne fa testimonio il suo libro delle Imprese. De gli huomini illustri nell'armi non se ne fa altra particolar menzione: percioche vengono ricordati nel discorso dell'histori

Riferimenti bibliografici

DOLCE 1561

Lodovico Dolce, *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo Imperador Carlo Quinto*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

DOLCE 1567

Lodovico Dolce, *Vita di Carlo quinto imp. descritta da m. Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567.

FARA 2014

Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014, p. 87.

VI

1565 – LODOVICO DOLCE

Libri tre di m. Lodovico Dolce; nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme, che produce la Natura, della qualità, grandezza, bellezza, & virtù loro, Venezia, Gio. Battista, Marchio Sessa, e fratelli.

[cc.67v-68r]

Come fu Pirgotele che ritrasse Alessandro Magno, Fidia, Lisippo e molti altri, che sono celebrati da gli Scrittori. Et a nostri tempi habbiamo havuto, & habbiamo Scultori a quegli antichi non inferiori: come il divino Michele Agnolo Scultore, e pittori parimente, M. Giacopo Sansovino, M. Danese Cataneo, e M. Alessandro, giovane di gran spirito, polito e leggiadro Maestro, & altri. Come nella Pittura Maestri similmente singolarissimi, come Leonardo Vinci, Giovan Bellino, l'istesso Michele Agnolo, Raffaello d'Urbino, il Mantegna, Antonio da Correggio, il Parmegianino, Titiano & altri ancora: come M. Paolo Verone, il Tintoretto, e M. Gioseppe Salviati.

Riferimenti bibliografici

DOLCE 1565

Lodovico Dolce, *Libri tre di m. Lodovico Dolce; nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme, che produce la Natura, della qualità, grandezza, bellezza, & virtù loro, Venezia, Gio. Battista, Marchio Sessa, e fratelli, 1565.*

VII

1602 – GIAMBATTISTA PITTONI; LODOVICO DOLCE

Imprese di diversi principi, duchi, signori, et d'altri personaggi, et huomini illustri. Nuovamente ristampate. Con alcune stanze, Sonetti di m. Lodovico Dolce, Venezia, Gio. Battista Bertoni, Libraro al Pellegrin.

Impresa No. 42: Signor Lodovico Dolce

[p. n.n.]

Forse, che molti a l'honorata altezza

Del Monte, ove ha virtù sua propria sede,

Arriveriá, ben che cinto d'asprezza

Da tutti i lati il suo salir si vede:

Se vento, che disturba ogni prontezza,

Non facesse tardar l'ardito piede:

Vento de i rei travagli, ch'è sovente

Suole abbassar ogni elevata mente.

Impresa No. 49: il Pittoni Vicentino, Battista Pittoni

[p. n.n.]

Qual vermicello intento al bel thesoro,

Di cui si veste volentieri il mondo,

Si chiude e copre dentro il suo lavoro

Col fil ch'esce da lui sottile e biondo:
Tal il Pitton non gia per gemme, et oro.
Onde 'l misero avaro è sitibondo,
Ma per giovar, opra l'ingegno e l'arte,
Che in lui si largo il ciel versa e comparte.

Riferimenti bibliografici

DOLCE – PITTONI 2009 [1602], ed. Davis
Lodovico Dolce, Giovanni Battista Pittoni, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, et d'altri personaggi, et huomini illustri. Nuovamente ristampate. Con alcune stanze, Sonetti di m. Lodovico Dolce*, edizione a cura di Charles Davis, consultata in copia digitale: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/713/>>

PARLATO 2016
Enrico Parlato, *Tornei di carta. Osmosi, dialogo e agone nelle Imprese di Lodovico Dolce e di Battista Pittoni*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, vol. I, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 505-568.

Immagini

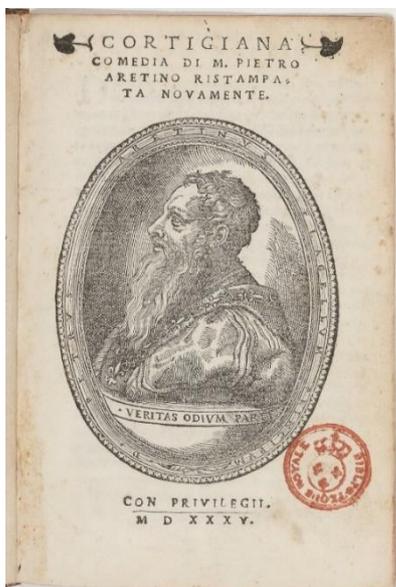


Fig. 1

Pietro Aretino, *La Cortigiana*, seconda edizione, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1535, frontespizio.



Fig. 2a

Pietro Aretino, *De le lettere di M. Pietro Aretino. Libro primo*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1538, frontespizio.

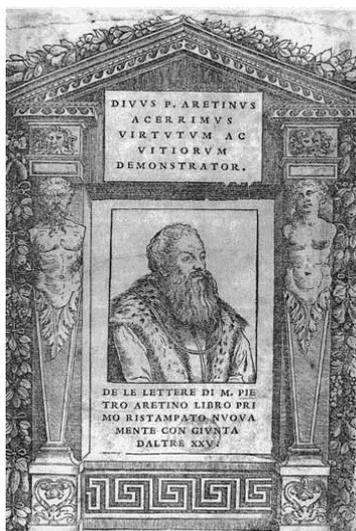


Fig. 2b

Pietro Aretino, *De le lettere di M. Pietro Aretino. Libro primo ristampato nuovamente con giunta d'altre XXV*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1538, frontespizio.



Fig. 3

Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifizii...*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1537, frontespizio.

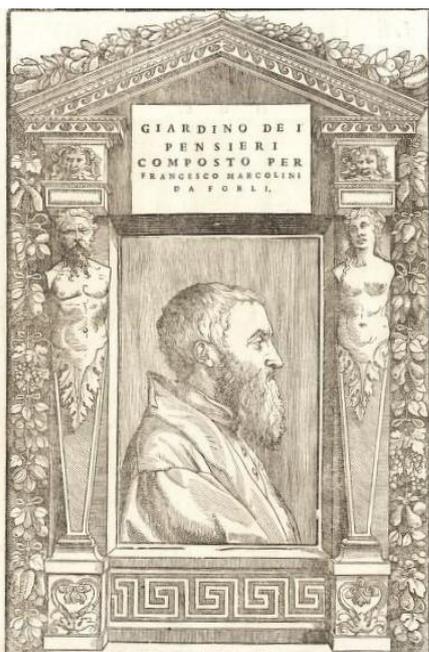


Fig. 4

Giuseppe Porta, ritratto di Marcolini per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1550.



Fig. 5

Francesco Salviati, *Nascita di Maria*, per la *Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1539.



Fig. 6

Francesco Salviati, *Annunciazione*, per la *Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1539.



Fig. 7

Francesco Salviati, *Assunzione*, per la *Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1539.



Fig. 8

Giuseppe Porta, frontespizio per *Le Sorti*,
Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.

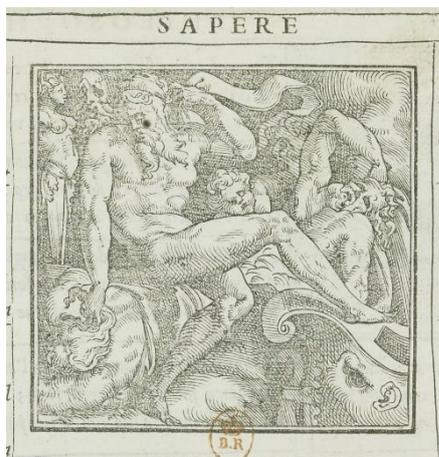


Fig. 9

Da Francesco Salviati, *Sapere*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì Venezia, 1540.

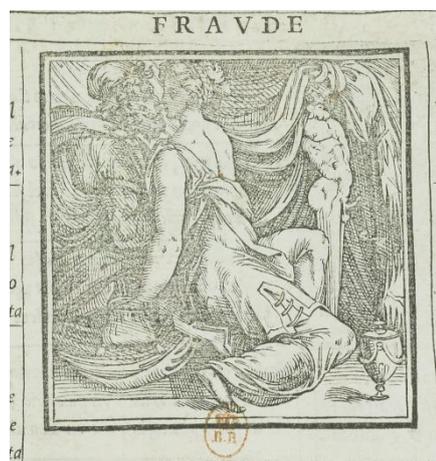


Fig. 10

Da Francesco Salviati, *Frode*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì Venezia, 1540.



Fig. 11

Da Francesco Salviati, *Virilità*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì Venezia, 1540.

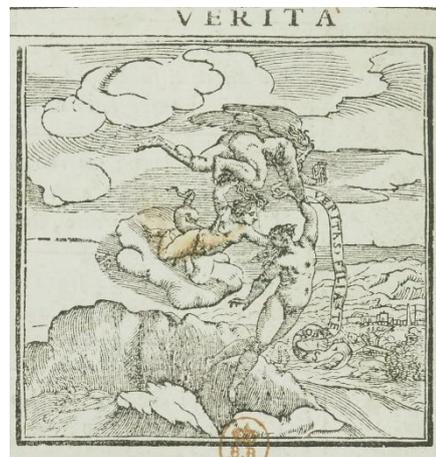


Fig. 12

Da Francesco Salviati, *Verità*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì Venezia, 1540.



Fig. 13

Da Lambert Sustris, *Punizione*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.

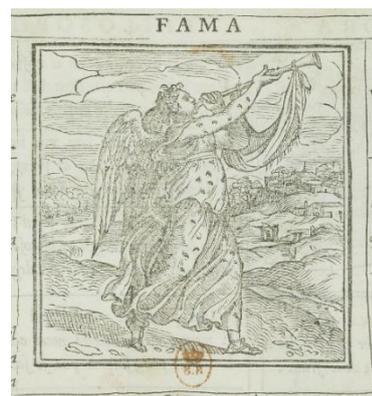


Fig. 14

Da Lambert Sustris, *Fama*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.

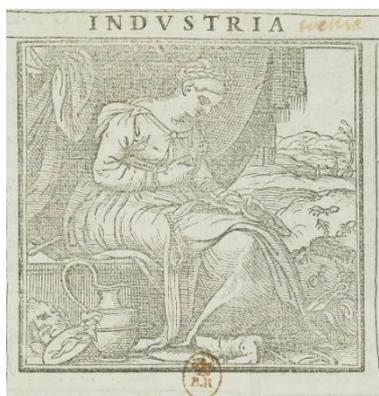


Fig. 15

Da Lambert Sustris, *Industria*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.



Fig. 16

Da Lambert Sustris, *Vanità*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.



Fig. 17

Da Lambert Sustris, *Malinconia*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.

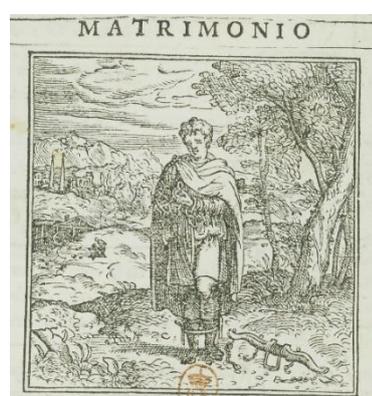


Fig. 18

Da Lambert Sustris, *Matrimonio*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.

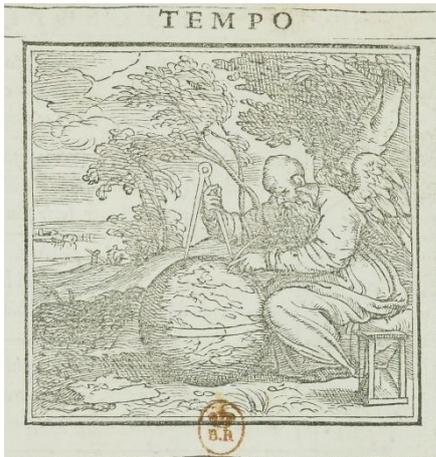


Fig. 19a

Da Lambert Sustris, *Tempo*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.



Fig. 19b

Giulio Campagnola, *L'Astrologo*, 1509ca.

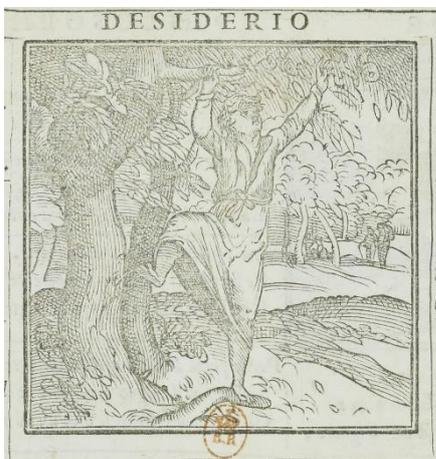


Fig. 20

Da Lambert Sustris, *Desiderio*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.

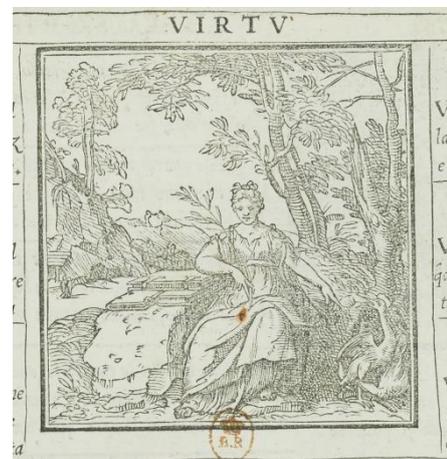


Fig. 21

Da Lambert Sustris, *Virtù*, per *Le Sorti*, Francesco Marcolini da Forlì, Venezia, 1540.



Fig. 22

Tiziano Vecellio, *Ritratto di Carlo V*, Madrid, Museo del Prado, 1548.



Fig. 23

Enea Vico, *Ritratto di Carlo V*, Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1550.



Fig. 24

Nove frammenti raffiguranti 'Gli Amori degli Dei', i *Modi*, incollati su un cartone, Londra, The British Museum, 1510-1520ca.



Fig. 25

Jacopo Caraglio, da Raffaello,
Nozze di Alessandro e Rossane,
 Londra, The British Museum, 1520-
 1539ca.



Fig. 26

Raffaello Sanzio, *Nozze di
 Alessandro e Rossane*, Haarlem,
 Teylers Museum, 1520.



Fig. 27

Raffaello Sanzio, *Nozze di
 Alessandro e Rossane*, Vienna,
 Graphische Sammlung Albertina,
 1520.



Fig. 28

Giovanni Antonio Bazzi, il
 Sodoma, *Nozze di Alessandro e
 Rossane*, Roma, Villa Farnesina,
 Sala di Alessandro e Rossane, 1540.

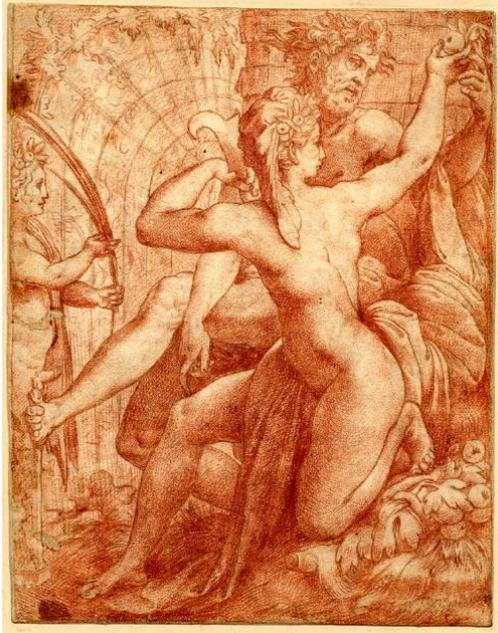


Fig. 29
 Pierin Del Vaga, *Amori Degli Dei, Veretumno e Pomona*, Londra, The British Museum, 1527ca.

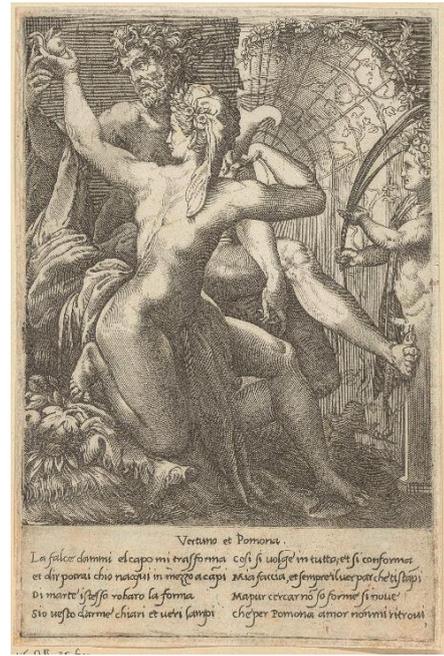


Fig. 30
 Jacopo Caraglio, *Amori Degli Dei, Veretumno e Pomona*, Oxford, Ashmolean Museum, 1527ca.



Fig. 31
 Jacopo Caraglio, *Pietro Aretino*, Londra, The British Museum, 1533.



Fig. 32
 Jacopo Caraglio, da Tiziano, *Annunciazione*, New York, MET Museum, 1537.



Fig. 33

Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*,
Madrid, Museo del Prado, 1553.



Fig. 34

Giulio Sanuto, da Tiziano, *Venere e
Adone*, Londra, Victoria and Albert
Museum, 1540.

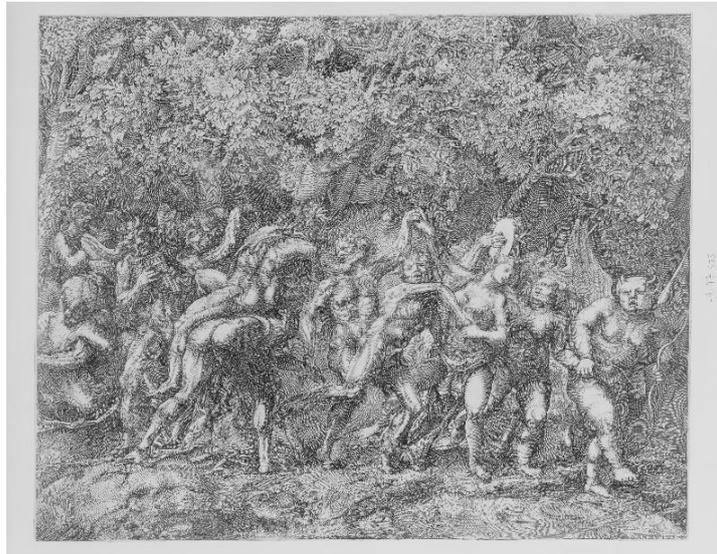


Fig. 35

Giulio Sanuto, *Baccanale*, New
York, MET Museum, 1557ca.

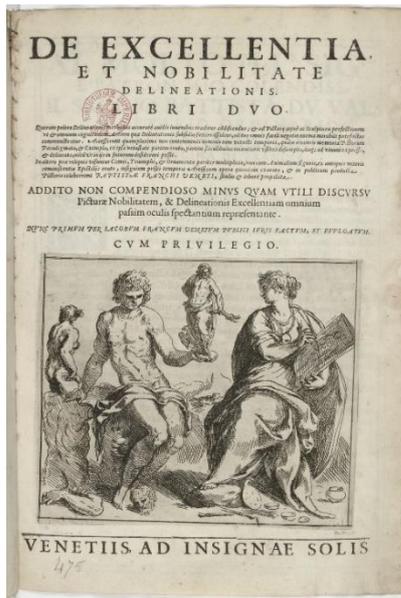


Fig. 36

Giacomo Franco, *De Excellentia et nobilitate delineationis*, Venetiis: Ad insignae solis, Venezia, 1588, frontespizio di Battista Franco.

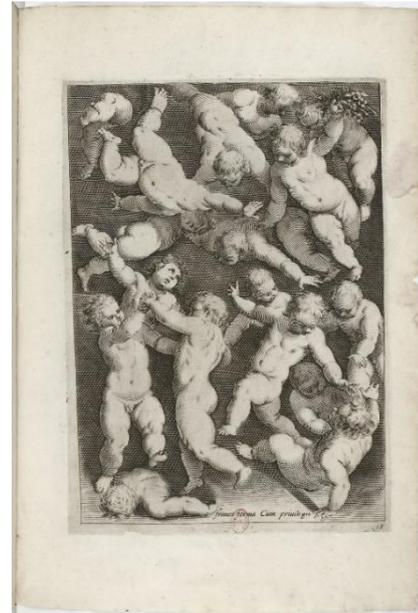


Fig. 37

Giacomo Franco, *De Excellentia et nobilitate delineationis*, Venetiis: Ad insignae solis, Venezia, 1588, incisione di Battista Franco.



Fig. 37

Tiziano Vecellio, *Ritratto di Carlo V con cane*, Madrid, Museo Del Prado, 1533.



Fig. 39

Giovan Battista Pittoni,
frontespizio per le *Imprese*,
Venezia 1562.

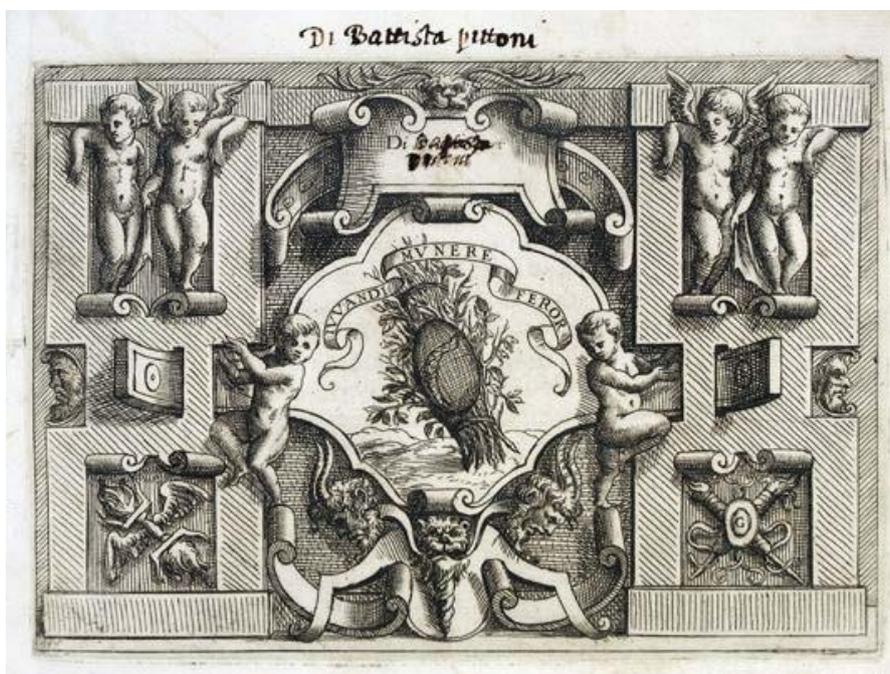


Fig. 40

Giovan Battista Pittoni, impresa
dell'autore, Venezia, 1562.



Fig. 41

Giovan Battista Pittoni, impresa di Lodovico Dolce,
Venezia, 1562.

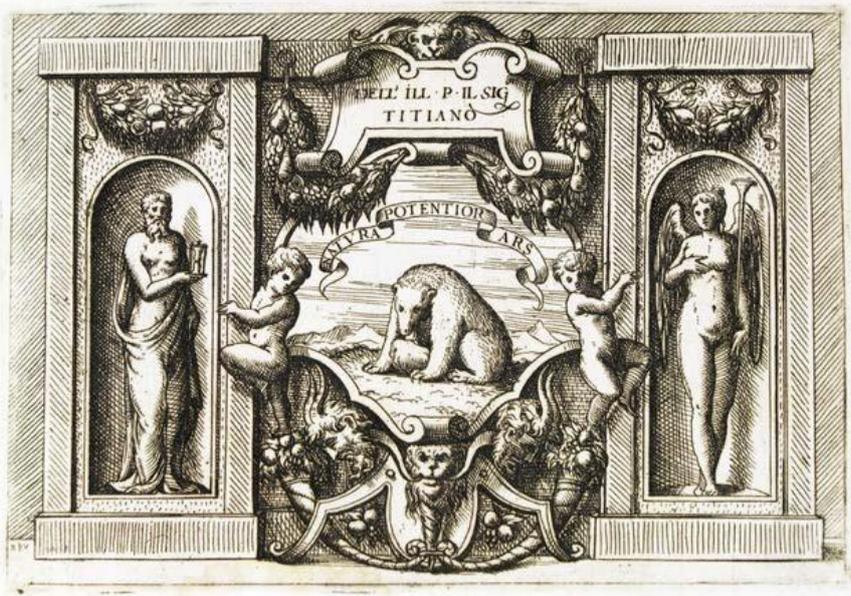


Fig. 42

Giovan Battista Pittoni, impresa di Tiziano, Venezia,
1562.

Bibliografia

Opere a stampa

ARETINO 1997-2002 [1538-57], ed. Procaccioli

Pietro Aretino, *Lettere*, edizione a cura di Paolo Procaccioli, 6 voll. [Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, IV], Roma, Salerno Editrice, 1997-2002.

ARETINO 2000 [1525 e 1534], ed. Trovato - Dalla Corte

Pietro Aretino, *Teatro. La Cortigiana*, edizione a cura di Paolo Trovato e Francesco Dalla Corte, introduzione di Giulio Ferroni, [Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, V], Roma, Salerno Editrice, 2000.

ARETINO 2004 [1541], ed. Procaccioli

Pietro Aretino, *Lettere scritte a Pietro aretino*, edizione a cura di Paolo Procaccioli, Salerno Editrice, 2 voll. [Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, IX], Roma, Salerno Editrice, 2004.

ARETINO 2013 [1526ca.], ed. Romei

Pietro Aretino, *Sonetti Lussuriosi*, edizione critica e commento di Danilo Romei, Raleigh, Lulu, 2013.

AUGUSTI-NOÈ-ZUCCHETTA 2013

Adriana Augusti, Enrico Noè, Emanuela Zucchetta, *Da Donatello a Sansovino: l'altra scultura del Rinascimento a Venezia e nel Veneto*, a cura di Adriana Augusti, Roma, erreciemme, 2013.

BARTSCH 1978

Adam Von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21. voll., Wien 1803-1821; *The Illustrated Bartsh (Le peintre-graveur illustré)*, a cura di Walter L. Strauss e John T. Spike, *The works of Marcantonio Raimondi and of this school*, vol.27, a cura di Konrad Oberhuber, New York, Abaris books, 1978.

BARTSCH 1985a

Adam Von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21. voll., Wien 1803-1821; *The Illustrated Bartsh (Le peintre-graveur illustré)*, a cura di Walter L. Strauss e John T. Spike, *Italian masters of the Sixteenth Century*, vol.30, a cura di John Spike, New York, Abaris books, 1985.

BARTSCH 1985b

Adam Von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21. voll., Wien 1803-1821; *The Illustrated Bartsh (Le peintre-graveur illustré)*, a cura di Walter L. Strauss e John T. Spike, *Italian masters of the Sixteenth Century*, vol.28, a cura di Suzanne Boorsch e John Spike, New York, Abaris books, 1985.

BALDACCHINI 2009

Lorenzo Baldacchini, *Libri in volgare e strategie editoriali a Venezia tra gli anni Venti e Trenta del Cinquecento*, in *Un Giardino per le arti. 'Francesco Marcolino da Forlì', la vita, le opere, il catalogo*, convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli e Vanni Tesei, Bologna, Compositori, 2009, pp. 117-124.

BALLARIN 1962

Alessandro Ballarin, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)*, «Arte veneta», 16, Milano, Electa, 1962, (1963), pp. 61-81.

BARTALINI 2014

Roberto Bartalini, *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma* (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi), «Prospettiva», 153-154, Gennaio-Aprile 2014, Firenze, Centro Di, 2014, pp. 39-73.

BEDON 1983

Anna Bedon, *Il Vitruvio di Giovan Antonio Rusconi*, «Ricerche di storia dell'Arte», 19, Roma, ed. de La Nuova Italia Scientifica con il contributo del consiglio Nazionale delle Ricerche, 1983, pp. 85-89.

BEDON 1996

Anna Bedon, *Giovan Antonio Rusconi: illustratore di Vitruvio, artista, ingegnere, architetto*, in *Della Architettura di Gio. Antonio Rusconi*, Vicenza, Centro internazionale di architettura Andrea Palladio, 1996, pp. 9-22.

BELTRAMINI 2010

Maria Beltramini, *Un frontespizio estense per le Regole Generali di Architettura di Sebastiano Serlio*, in *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di Maria Beltramini, Caroline Elam, Pisa, edizioni della Normale di Pisa, 2010, pp. 274-297.

BERTOLO 2003

Fabio Massimo Bertolo, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

BISTROT-CERIANA 2003

Annalisa Bistrot e Matteo Ceriana, *In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino: Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca Civica, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004), a cura di Anna Colombi Ferretti e Luciana Prati, Ferrara, Edisai, 2003, pp. 91-145.

BODON 1997

Giulio Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

BOREA 1990

Evelina Borea, *Vasari e le stampe*, «Prospettiva», 57/60, Scritti in ricordo di Giovanni Previtali: Vol. II (Aprile 1989 - Ottobre 1990), Firenze, Centro Di, pp. 18-38.

BOREA 2009

Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

BURY 1981

John Bagnell Bury, *Two notes on Francisco de Holanda*, London, The Warburg Institute, 1981.

BURY 1985

Micheal Bury, *The taste for prints in Italy to c. 1600*, «Print quarterly», 2, London, Print Quarterly, 1985, pp. 12-26.

BURY 1990

Micheal Bury, *Giulio Sanuto. A Venetian Engraver of the Sixteenth Century*, catalogo della mostra (Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1° novembre - 16 dicembre 1990), Edimburgh, National Gallery of Scotland, 1990.

CALLEGARI 2005

Chiara Callegari, «Disegni stampati» a Venezia nel Cinquecento. *Cronologia bibliografia glossario*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2005, pp. 30-34.

CALLEGARI 2009

Chiara Callegari, *Scheda n. 12 (Ovidius Naso Publius, Le trasformazioni di m. Lodovico Dolce)*, in *Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova*, a cura di Pietro Gnan e Vincenzo Mancini, Padova, Ministero per i beni e le attività culturali, Biblioteca universitaria di Padova, 2009, pp. 88-91.

CALLEGARI 2012

Chiara Callegari, *Oltre i Mondi, alle soglie degli Inferni: il corredo silografico dei marmi e l'editoria illustrata del tempo*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, atti delle giornate di studio organizzate nell'ambito dell'ERC Starting Independent Researcher Grant «Anton Francesco Doni - Multimedia Archive of Texts and Sources» (Pisa, Scuola Normale Superiore, 14-15 gennaio 2010), a cura di Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2012, pp. 311-329.

CASALI 1953

Scipione Casali, *Gli annali della tipografia veneziana di Francesco Marcolini da Forlì*, a cura di Alfredo Gerace, introduzione di Luigi Servolini e Alfredo Gerace, Bologna, Gerace, 1953. («prima integrale e fedele ristampa dell'unica rara edizione del 1861»)

CASTIGLIONE 1554

Sabba Da Castiglione, *Ricordi*, Venezia, Per Paolo Gherardo, 1554.

CAVALLI 2002

Mirella Cavalli, *Leonardo Trissino: appunti per la vita di Battista Vicentino (1520ca. - 1583)*, in *Calepino di Disegni. Note e saggi su disegni e stampe e sulla loro storia. Disegni dal Veneto fra Cinque e Seicento*, vol.I, a cura di Anna Forlani Tempesti, Rimini, Galleria Editrice, 2002, pp. 3-20.

CECCHI 1998

Alessandro Cecchi, *Salviati e i Medici (1543-1548)*, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio - 29 marzo 1998 e Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998), a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano – Parigi, Electa-Editions, 1998, pp. 61-65.

CELLINI 1994 [1568], ed. Milanese

Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, nuovamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano per cura di Carlo Milanese, Firenze, Le Monnier, 1994 (riproduzione facs. dell'edizione del 1857).

CERRAI 2001

Marzia Cerrai, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini:l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti Critici», 95, gennaio 2001, Bologna, Il Mulino, pp. 99-134.

CICOGNA 1862

Emmanuele Antonio Cicogna, *Memorie intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce letterato veneziano del secolo XVI*, «Memorie dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere e arti», IX, Venezia, Presso la Segreteria dell'I.R. Istituto, 1862, pp. 93-100.

COGGIOLA PITTONI 1907

Laura Coggiola Pittoni, *Dei Pittoni: Artisti veneti*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1907.

DELLA CORTE 2009

Francesco Della Corte, *Nell'officina di Marcolini. I collaboratori editoriali*, in *Un giardino per le arti". 'Francesco Marcolino da Forlì', la vita, le opere, il catalogo*, convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli e Vanni Tesei, Bologna, Compositori, 2009, pp. 133-140.

DI FILIPPO BAREGGI 1988

Claudia Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

DOLCE 1549

Lodovico Dolce, *La Hecuba, Tragedia di m. Lodovico Dolce tratta da Euripide, di nuovo ristampata*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.

DOLCE 1552

Lodovico Dolce, *Le osservationi del Dolce. Da lui stesso in questa seconda editione emendate et ampliate*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1552.

DOLCE 1553

Lodovico Dolce, *Le Trasformationi di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553.

DOLCE 1554

Lodovico Dolce, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini: raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non piu stampate: con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano: e nel fine annotationi e tavole delle cose piu notabili a utile de gli studiosi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554.

DOLCE 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragione della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvegono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e dell'opere del Divin Tiziano*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

DOLCE 1960 [1557], ed. Barocchi

Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragione della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvegono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e dell'opere del Divin Tiziano*, edizione a cura di Paola Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960.

DOLCE 2008 [1557], ed. Rhein

Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des XVI Jahrhunderts, con nuova traduzione e commento a cura di Gudrun Rhein, Köln, Böhlau Verlag, 2008.

DOLCE 1561

Lodovico Dolce, *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo Imperador Carlo Quinto*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

DOLCE 1565

Lodovico Dolce, *Libri tre di m. Lodovico Dolce; nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme, che produce la Natura, della qualità, grandezza, bellezza, & virtù loro*, Venezia, Gio. Battista, Marchio Sessa, e fratelli, 1565.

DOLCE 1567

Lodovico Dolce, *Vita di Carlo quinto imp. descritta da m. Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1567.

DONI 1548

Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in piv ragionamenti, ne quali si tratta della scoltvra et pittvra; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest' arti: & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione. Con historie, essempi, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548.

DONI 1550

Anton Francesco Doni, *La Libreria del Doni Fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'i autori vulgari con cento discorsi sopra quelli (...) Di nuovo ristampata, corretta, e molte cose aggiunte che mancavano*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550.

DONI 1551

Anton Francesco Doni, *La Zucca del Doni*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1551.

DONI 1552

Anton Francesco Doni, *Fiori della Zucca del Doni*, Venezia, Per Francesco Marcolini, 1552.

DONI 2017 [1553], ed. Girotto - Rizzarelli

Anton Francesco Doni, *I Marmi*, edizione a cura di Carlo Alberto Girotto e Giovanna Rizzarelli, 2voll., Firenze, Olschki, 2017.

FARA 2014

Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014.

FARA 2019

Giovanni Maria Fara, *Vasari 1568. Il primo catalogo del Dürer incisore*, in *Albrecht Dürer. La collezione Remondini*, catalogo della mostra (Bassano, Palazzo Sturm, 20 aprile - 30 settembre 2019) a cura di Chiara Casarin, Venezia, Marsilio Editori, pp. 24-27.

FARINELLA 1992

Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Einaudi, 1992.

FILEDT KOK-CORNELIS-SMITS 1996

Piet Filedt Kok, Bart Cornelis, Anneloes Smits, *Lucas van Leyden*, a cura di Ger Luijten, Rotterdam, Sound & vision interactive, in co-operation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 1996.

GENTILI 1980

Augusto Gentili, *Il problema delle immagini nell'attività di Francesco Marcolini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII, Torino, Loescher, 1980, pp. 117-124.

GENTILI 2009

Augusto Gentili, *L'imperatore riflessivo. Tiziano e la ritrattistica al tempo di Carlo V*, «Art e dossier», 24, Firenze, Giunti, 2009, pp. 54-59.

GIULIANI 2018

Alberto Giuliani, *Da Jacopo Sansovino a Andrea Tirali: la chiesa di San Gemignano e la percezione di Piazza San Marco*, «Venezia Cinquecento», Roma, Bulzoni, 2018, pp. 237-93.

GNANN 1999

Achim Gnann, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al sacco di Roma (1520-1527)*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, a cura di Konrad Oberhuber, Achim Gnann, Milano, Electa, 1999, pp. 31-57.

GROSSO 2018

Marsel Grosso, *Scheda n. 13 (Pietro Aretino. La Vita di Maria Vergine di Messer Pietro Aretino)*, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 - 6 gennaio 2019), a cura di Roberta Battaglia, Paola Marini, Vittoria Romani, Venezia, Marsilio Editori, 2018, p. 131.

HIND 1913

Arthur Mayger Hind, *Marcantonio Raimondi (1480[?]-1530[?])*, «The Print Collector's», London, 3, 1913, pp. 243-276.

HOCHMANN 2008

Michel Hochmann, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rossella Lauber, Stefania Mason, Venezia, Marsilio Editori, 2008, pp. 207-223.

HOLANDA 1930 [1548], ed. Vasconcellos

Francisco de Holanda, *Da pintura antiga*, commento e note di Joaquim de Vasconcellos, 1.^a Edizione, Porto, Renascença Portuguesa, 1910; 2.^a Edizione, *Idem*, *Idem*, 1930.

HOWARD 1975

Deborah Howard, *Jacopo Sansovino: architecture and patronage in Renaissance Venice*, New Haven, London, Yale University Press, 1975.

Il Rinascimento a Roma

Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello, catalogo della mostra (Roma, Museo Fondazione Roma a Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012), a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, Milano, Electa, 2011.

KRISTELLER 1890

Paul Kristeller, *Marco Dente und der Monogrammist*, in *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, X, Berlin, Grote, 1890, pp. 242-248.

LANDAU 2016

David Landau, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in *Aldo Manuzio: il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo - 31 luglio 2016) a cura di Guido Beltramini e Davide Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 107-135.

Lettere. Lodovico Dolce

Lettere. Lodovico Dolce, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Vecchiarelli Editore, 2015.

Lodovico Dolce. *Dediche*

Lodovico Dolce. *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di Donatella Donzelli, Roma, Vecchiarelli Editore, 2017.

Lodovico Dolce. *Terzetti per le «Sorti»*

Lodovico Dolce. *Terzetti per le «Sorti». Poesia oracolare nell'officina di Francesco Marcolini*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma - Treviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2006.

LUCCHI 2007

Piero Lucchi, *Nuove tessere veneziane per la vita perduta di Francesco Marcolini*, in *Un giardino per le arti. 'Francesco Marcolino da Forlì', la vita, le opere, il catalogo*, convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli e Vanni Tesei, Bologna, Compositori, 2009, pp. 73-96.

LUCIANO DI SAMOSTATA 1994, ed. Maffei

Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, traduzione, commento e introduzione a cura di Sonia Maffei, Torino, Einaudi, 1994.

LÜDEMANN-AIKEMA 2016

Peter Lüdemann, Bernard Aikema, *Titianus inventor. La stampa di «riproduzione» dentro e fuori dalla bottega, tra sesto e ottavo decennio*, in *Tiziano le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016, pp. 169-211.

MANCINI 1993

Vincenzo Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Comune di Selvazzano, Selvazzano Dentro, 1993.

MANCINI 2000

Vincenzo Mancini, *Aggiornamento su Lambert Sustris*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 24, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Istituto di Storia dell'Arte, 2000, pp. 13-29.

MANCINI 2008

Matteo Mancini, *Tiziano e il controllo dell'immagine riprodotta*, «Venezia Cinquecento», 36, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 121-158.

MASI 2007a

Giorgio Masi, *Il Doni del Marcolini*, in *Un giardino per le arti. 'Francesco Marcolino da Forlì', la vita, le opere, il catalogo*, convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli e Vanni Tesei, Bologna, Compositori, 2009, pp. 141-169.

MASI 2007b

Giorgio Masi, *Le magnifiche sorti delle immagini*, in *Studio per le «Sorti». Gioco, immagini, e poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2007, pp. 139-158.

MASSAROLI 1889

Ignazio Massaroli, *Fra Sabba da Castiglione e i suoi ricordi*, «Archivio storico lombardo», 16, Milano, Bortolotti, 1889.

MCTAVISH 1981

David McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, Ph.D dissertation, Courtauld Institute of Art, New York-London, University of London, 1981.

MISITI 2007

Maria Cristina Misiti, *La «diligenza» e i fogli «gentili». Per una lettura bibliologica delle edizioni cinquecentesche delle «Sorti»*, in *Studio per le «Sorti». Gioco, immagini, e poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2007, pp. 41-64.

MORRESI 2000

Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano, Electa, 2000.

MURARO-ROSAND 1976

Michelangelo Muraro, David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27 agosto - 7 novembre 1976), a cura di Michelangelo Muraro e David Rosand; introduzione di Feliciano Benvenuti; presentazione di Rodolfo Pallucchini, Vicenza, Neri Pozza, 1976.

NEHER 2014

Gabriele Neher, *Space and time: another look at Jacopo de' Barbari's View of Venice (1550 ca.)*, «Renaissance studies», 31, Oxford, Blackwell Publishing, 2014.

NOVA 1998

Alessandro Nova, *Francesco Salviati e gli editori. Le incisioni*, in *Francesco Salviati o La bella maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio - 29 marzo 1998 e Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998), a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milano -Parigi, Electa-Editions, 1998, p. 68, nota 34.

OBERHUBER 1984

Konrad Oberhuber, *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984 - 16 il gennaio 1985), Milano, Electa, pp. 333-342.

OBERHUBER 1988

Konrad Oberhuber, *Marcantonio Raimondi. Gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988) a cura di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 51-210.

OBERHUBER-GNANN 1997

Konrad Oberhuber, Achim Gnann, *The Marriage of the Alexander and Roxana*, in *Alexander the Great in European Art*, catalogo della mostra (Salonicco, 22 settembre

1997 - 11 gennaio 1998), a cura di Nicos Hadjinicolaou, Thessaloniki, Organisation for the cultural capital of Europe "Thessaloniki '97", 1997, pp. 214-245.

PALLUCCHINI 1942

Rodolfo Pallucchini, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Stamperia editrice già Zanetti, 1942.

PALLUCCHINI 1975

Rodolfo Pallucchini, *Per gli inizi veneziani di Giuseppe Porta*, «Arte Veneta», 29, Milano, Electa, 1975, pp. 159-166.

PALLUCCHINI 1981

Rodolfo Pallucchini, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia: 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre - dicembre 1981), a cura di Rodolfo Pallucchini, Milano, Electa, 1981, pp. 11-68.

PARLATO 2007a

Enrico Parlato, *Abecedario iconografico marcoliniano*, in *Un Giardino per le arti. 'Francesco Marcolino da Forlì', la vita, le opere, il catalogo*, convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli e Vanni Tesei, Bologna, Compositori, 2009, pp. 249-268.

PARLATO 2007b

Enrico Parlato, *Le allegorie nel giardino delle «Sorti»*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma-Treviso, Viella, Fondazione Benetton, 2007, pp. 113-138.

PARLATO 2012

Enrico Parlato, *Le Imprese Illustri: contesti e immagini attorno alla princeps (1566)*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'Accademia, alla corte, alla tipografia*, a cura di Paolo Marini, Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2012, pp. 361-397.

PARLATO 2015

Enrico Parlato, *L'editoria veneziana e Marcolini*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di Antonio Geremicca, Roma, Campisano Editore, 2015.

PARLATO 2016

Enrico Parlato, *Tornei di carta. Osmosi, dialogo e agone nelle Imprese di Lodovico Dolce e di Battista Pittoni*, in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, vol. I, Manziana, Vecchiarelli, 2016, pp. 505-568.

PARSHALL 2011

Peter Parshall, *Lucas Van Leyden and the Reinassance*, «The Burlington Magazine», 3, London, 2011, pp. 626-627.

Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi

Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. Passioni e competenze del letterato, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, vol. I, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

PETRIOLI TOFANI 1966

Annamaria Petrioli Tofani, *Incisioni, Luca di Leida*, scelte e annotate da Annamaria Petrioli, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

PREDELLI 1908

Riccardo Predelli, *Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria*, Trento, Casa Editrice Giovanni Zippel, 1908.

POZZI 2007

Antonella Imolesi Pozzi, *L'attribuzione del frontespizio de Le Sorti: una questione aperta o un falso problema?*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, cura di Paolo Procaccioli, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2007, pp. 269-294.

PROCACCIOLI 2007

Paolo Procaccioli, *Marcolini autore «ingegnoso»*, in *Studio per le «Sorti». Gioco, immagini, e poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2007, pp. 3-20.

PROCACCIOLI 2018

Paolo Procaccioli, *«Per amarlo e non per dargli menda»*. Ancora sul dossier Aretino-Tintoretto, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 - 6 gennaio 2019), a cura di Roberta Battaglia, Paola Marini, Vittoria Romani, Venezia, Marsilio Editori, 2018, pp. 36-49.

QUONDAM 1980

Amedeo Quondam, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Loescher, CLVII, 1980, pp. 75-116.

REARICK 2005

William R. Rearick, *Pietro Aretino and His Portraits*, in *Gli affanni del Collezionista: studi di storia dell'arte in memoria di Feliciano Benvenuti*, a cura di Chiara Callegari, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 67-93.

ROSKILL 2000

Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

ROSSI 2012

Massimiliano Rossi, *Artisti e discorsi sull'arte nei Marmi*, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, atti delle giornate di studio organizzate nell'ambito dell'ERC Starting Independent Researcher Grant «Anton Francesco Doni - Multimedia Archive of Texts and Sources» (Pisa, Scuola Normale

Superiore, 14-15 gennaio 2010), a cura di Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2012, pp. 311-329.

RUSCONI 1590

Giovanni Antonio Rusconi, *Della architettura di Gio. Antonio Rusconi, con centosessanta figure diseguate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruuio, e con chiarezza, e breuità dichiarate libri dieci*, Venezia, appresso i Gioliti, 1590.

SALVADORI 1991

Lea Rizzi Salvadori, *Riflessioni sull'opera incisa di Battista Franco*, «Arte Documento», 5, Mariano del Friuli, Ed. della Laguna, 1991, pp. 148-157.

SANSOVINO 2003 [1542], ed. Roaf

Le lettere sopra le dieci giornate del Decamerone di M. Giovanni Boccaccio, a cura di Christina Roaf, Bologna, Ed. Commissione per i testi di lingua, 2003.

SAVY 2018

Barbara Maria Savy, *Scheda n. 14 (Francesco Marcolini. Le Sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate Giardino di pensieri allo illustrissimo Signore Hercole Estense Duca di Ferrara)*, in *Il Giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018 - 6 gennaio 2019), a cura di Roberta Battaglia, Paola Marini, Vittoria Romani, Venezia, Marsilio Editori, 2018, p. 133.

SERVOLINI 1944

Luigi Servolini, *Jacopo de' Barbari*, Padova, Le Tre Venezie, 1944.

SERVOLINI 1958

Luigi Servolini, *Supplemento agli annali della tipografia veneziana di Francesco Marcolini compilati da Scipione Casali*, Bologna, Gerace, 1958.

SCANTAMBURLO 2002

Elena Scantamburlo, *Nuovi documenti per la biografia di Jacopo Sansovino*, «Venezia Cinquecento», 11, Roma, Bulzoni, 2001 (2002), pp. 17-21.

STINCHINI VILELA 1982

Jose Stinchini Vilela, *Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra*, Lisboa, Instituto de cultura e lingua portuguesa, 1982.

TAFURI 1972

Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, con fotografie e design di Diego Birelli, Padova, Marsilio Editori, 1972.

TAGLIAFERRO 2009

Giorgio Tagliaferro, *In bottega e fuori: la stampa di riproduzione fra copia e interpretazione*, in *Le botteghe di Tiziano*, a cura di Giorgio Tagliaferro e Bernard Aikema, Firenze, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 390-407.

TALVACCHIA 1999

Bette Talvacchia, *Taking positions on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

TALVACCHIA 2000

Bette Talvacchia, *The Fragments of "I Modi" in the British Museum. Material Remains, Traces, and Locked Cases*, «Quaderni di Palazzo Te», 8, Milano, Electa, 2000, pp. 47-55.

TALVACCHIA 2015

Bette Talvacchia, *Breve storia dello scandalo e del successo dei Modi*, «Casabella», 12, Milano, Mondadori, 2015, pp. 28-40.

TERPENING 1997

H Terpening, *Lodovico Dolce: Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997.

The new Hollstein dutch and flemish etchings engravings and woodcuts: 1450-1700. The new Hollstein dutch and flemish etchings engravings and woodcuts: 1450-1700. Cornelis Cort, Compiled by M.Sellink, edited by H. Leeftang, 3 voll., Rotterdam, Sound and Vision Publishers, 2000.

THORNDIKE 1941

Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science. Speculum Lapidum*, 6, 8 voll., London, Macmillan and co., 1923-1958.

TROVATO 1991

Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.

TURNER 2004

James Turner, *Marcantonio's lost Modi and their copies*, «Print quarterly», London, 21, Print Quarterly, 2004, pp. 363-384.

VERNE 2007

Magali Vene, *Sebastiano Serlio à Lyon. Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*”, vol. 2, a cura di Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Picard, 2007.

VASARI 1966-1987 [1550 e 1568], ed. Bettarini-Barocchi

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, 6 voll.; commento secolare a cura di Paola Barocchi, 2 voll.; Indice, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1987.

VICO 1555

Enea Vico, *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi: divisi in due libri: ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi e moderni*,

intorno alle historie romane: con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose piu notabili, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555.

WITCOMBE 1983

Edward Witcombe, *Giuseppe Porta's Frontespiece for Francesco Marcolini's Sorti*, «Arte Veneta», 37, Milano, Electa, 1983, pp. 170-174.

ZERNER 1972

H Zerner, *Sur Giovanni Jacopo Caraglio*, in *Actes du XXII Congrès International d'Historie de l'Art. Evolution Générale et développements Régionaux in Histoire de l'Art*, vol.1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972.

Sitografia

BOREA 1990

Evelina Borea, voce *Dente, Marco*, in DBI, vol. XXXVIII, 1990.

< http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-dente_%28Dizionario-Biografico%29/ >

BORRONI-KOZAKIEWICZ 1976.

Fabia Borroni, Helena Kozakiewicz, voce *Caraglio, Giovanni Iacopo*, in DBI, vol. XIX, 1976.

<[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-iacopo-caraglio_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-iacopo-caraglio_(Dizionario-Biografico)/>)

CERASA 2001

Massimo Cerasa, voce *Giolito, de' Ferrari*, in DBI, vol. LV, 2001.

< [http://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari-gabriele_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giolito-de-ferrari-gabriele_(Dizionario-Biografico)/>)

DOLCE – PITTONI 2009 [1602], ed. Davis

Lodovico Dolce, Giovanni Battista Pittoni, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, et d'altri personaggi, et huomini illustri. Nuovamente ristampate. Con alcune stanze, Sonetti di m. Lodovico Dolce*, edizione a cura di Charles Davis, consultata in copia digitale: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/713/>> (link permanente)

GULLINO 2017

Giuseppe Gullini, voce *Sanudo, Livio*, DBI, vol. XC, 2017

<http://www.treccani.it/enciclopedia/livio-sanudo_%28Dizionario-Biografico%29/>

PRAZ 1933

Mario Praz, voce *Impresa*, in EI, 1933

<http://www.treccani.it/enciclopedia/impresa_res-2cef304c-8bb0-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/>

ROMEI 1991

Giovanna Romei, voce *Lodovico, Dolce*, DBI, vol. XL, 1991

< [http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce(Dizionario-Biografico)/>)

SACCONI 1998

Antonella Sacconi, voce *Franco, Battista, detto il Simolai*, DBI, vol. L, 1998

<[http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-battista-detto-il-samolei_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-battista-detto-il-samolei_(Dizionario-Biografico)>)