



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

**«De gli antiqui le sante orme»**

Per una ricezione della cultura antiquaria  
nella grafica veneziana di Marcantonio  
Raimondi

**Relatore**

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

**Correlatore**

Ch. Prof. Luigi Sperti

**Laureando**

Emanuele Castoldi  
856032

**Anno Accademico**

2019/2020

## Indice

Introduzione .....	p. 3
1. Il giovane Marcantonio nelle pagine della storiografia	
1.1 Negli scritti tra Cinque e Settecento .....	p. 8
1.2 Nell'Ottocento .....	p. 26
2. Venezia città antica: appunti per le antichità veneziane al tempo di Marcantonio	
2.1 Nel contesto pubblico	
<i>Il Trono di Saturno</i> .....	p. 55
<i>Monumenti e spolia</i> .....	p. 59
2.2 Il contesto privato sul fare del Cinquecento: Michiel e altre notizie	
Un altro Marcantonio .....	p. 68
Brani dell'antico a Venezia oltre la <i>Notizia</i> .....	p. 83
3. La formazione di Marcantonio, l'antico tra Bologna e Dürer	
3.1 Secondo il canone: passi e tracce nel contesto bolognese	
Bologna, lo Studio, l'antico .....	p. 90
Marcantonio bolognese .....	p. 95
3.2 Secondo il canone: Marcantonio e Dürer, Bologna e Venezia .....	p. 108
4. Marcantonio e le trame dell'antico a Venezia	
4.1 Un inquadramento tra gli studi del Novecento .....	p. 123
4.2 Suggestioni dell'antico: riflessi nella grafica veneziana di Marcantonio .....	p. 132
4.3 Marcantonio e la ricerca sull'antico a Venezia: pittura, incisione, scultura	
Pittura .....	p. 143
Incisione .....	p. 150
Scultura .....	p. 157
Conclusioni .....	p. 166
Appendice .....	p. 169
Immagini	
Capitolo II .....	p. 182
Capitolo III .....	p. 195
Capitolo IV .....	p. 219
Bibliografia .....	p. 242
Ringraziamenti .....	p. 261



«Tutte le volte che, alla svolta d'una strada assoluta, ho levalo sguardo da lunge su un'acropoli greca, sulla sua città, perfetta come un fiore, unita alla sua collina come il calice allo stelo, ho sentito che quella pianta incomparabile trovava un limite nella sua stessa perfezione, raggiunta a un dato punto dello spazio, in una defnita frazione di tempo. Come quella delle piante, l'unica sua possibilità di espandersi consiste nel seme: quel germe di idee mediante le quali la Grecia ha fecondato il mondo.»

Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*

## Introduzione

«Consacro anchor Marcantonio Raimondo/ Che imiti de gli antiqui le sante orme»: fin dai primi versi che la storia ci tramanda su Marcantonio Raimondi, l'antico si configura come termine di ricerca e chiave interpretativa della sua opera, il «bollin profondo»<sup>1</sup>. Per usare le parole di Salvatore Settis, l'artista bolognese sembra fin da subito aver condiviso quell'«ansia di trovare nell'arte “classica” un nuovo repertorio di motivi di figura, assimilandolo e facendolo proprio»<sup>2</sup>: una prospettiva che la critica ha letto quale tratto distintivo della produzione di Marcantonio, soprattutto dall'arrivo a Roma intorno al 1509 e dall'avvio della fortunata collaborazione con Raffaello, all'ombra della quale sono cresciuti tanto la sua fama, quanto gli studi su di lui condotti, fino allo scorso convegno urbinato. Tuttavia, se un discorso antiquario risulta ad oggi ben radicato rispetto alla maturità dell'artista a Roma, per quanto riguarda la sua formazione, esso ha destato solo di recente una maggiore attenzione da parte della critica, nonostante la prima prova storica che muova in questa direzione – la strofa del *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini citata in apertura – sia chiaramente legata all'attività dell'incisore a Bologna. Sulla scorta di Vasari, le coordinate di tale periodo della sua produzione hanno incluso il discepolato presso Francesco Raibolini, il Francia, da cui Marcantonio avrebbe ereditato il soprannome *de' Franci*. Sempre alla biografia dell'aretino spetta poi un altro merito fondamentale in relazione alla formazione, ovvero l'aver immesso nel dibattito una parentesi, apparentemente meno significativa, nelle vicende biografiche dell'incisore: un soggiorno a Venezia, in anni e di durata non specificati, appena precedente il viaggio e il trasferimento a Roma, chiave di volta nella carriera del bolognese per l'incontro con il divin pittore. Ora, in nessuno dei due casi – Bologna e Venezia – viene fatta menzione del rapporto con l'antico, canonicamente vincolato ad una ricerca romana. Semmai, per il periodo bolognese, la storiografia dei secoli successivi ha cercato di ampliare lo spettro di riferimenti, affinando un *corpus* di incisioni in primo luogo derivate da Francesco Francia, poi da Mantegna, infine da alcuni condiscipoli, Jacopo Francia e Timoteo Viti. L'attività veneziana, invece, è stata per lo più letta attraverso le lenti del celebre aneddoto vasariano, per il quale Marcantonio avrebbe contraffatto e venduto la serie della *Passione* di Dürer una volta imbattutosi nelle sue incisioni in Piazza S. Marco; motivo che avrebbe spinto il maestro di Norimberga a discendere in Italia e ad impugnare un processo contro il Raimondi di fronte alla Serenissima Signoria. Un racconto le cui aporie furono presto smentite dagli studi settecenteschi

---

<sup>1</sup> Come vedremo, la strofa dell'Achillini, il cui testo, edito nel 1513, è piuttosto raro, è stata pubblicata spesso nella storiografia su Marcantonio; cfr. ad esempio M. FAIETTI, *Ritratto di Giovanni Filoteo Achillini detto Il Filoteo in Bologna e l'umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di EAD. e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, scheda n.17, pp. 123-125.

<sup>2</sup> S. SETTIS, *Futuro del 'classico'*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2004, p. 57.



sulla storia dell'incisione, ma che impose una visione storiografica sull'attività veneziana del bolognese, improntata alla copia, fraudolenta o meno, delle opere del tedesco, e in particolare della serie della *Vita della Vergine*. Solo in secondo momento, sulla scia di quanto compreso della prima attività, alle copie da Dürer andò affiancandosi un esiguo gruppo di incisioni derivate da maestri veneziani, quindi Giorgione e la cerchia di Giovanni Bellini. L'«ansia» di antico che echeggia nei versi dell'Achillini sembra quasi obliarsi per la giovinezza di Marcantonio nelle pagine della critica, fino in tempi più recenti, con una progressiva attenzione a partire dalla fine dell'Ottocento. Punto di svolta nella comprensione del giovane incisore, fondamentale per la presente tesi, la mostra *Bologna e l'Umanesimo* curata da Oberhuber e Faietti si pone a coronamento di una graduale presa di coscienza del ricco contesto culturale e artistico in cui Marcantonio mosse i primi passi della sua carriera: una città, Bologna, dove la congiuntura fortunata dello Studio e della signoria dei Bentivoglio rivolse lo sguardo di umanisti e artisti verso le antichità. Ad esiti in un certo senso affini giunge anche la letteratura, di minor portata, sulle incisioni veneziane, le quali, come la *Grammatica* e il *Sogno di Raffaello*, tradiscono un legame con le istanze umanistiche promosse dalla stessa aristocrazia lagunare che in quel torno di anni collezionava le opere di Giorgione.

Quali, dunque, i termini dell'approccio antiquario di Marcantonio, prima dell'andata a Roma? Intorno a questa domanda ruota l'interesse della presente ricerca. Come dimostrato dagli studi degli ultimi decenni, Marcantonio fin da giovane guardò costantemente all'antico e si orientò pertanto alle proposte artistiche più marcatamente antiquarie, dal Francia a Raffaello. Un rapporto, poi, che assume contorni intriganti, nell'assimilazione di forme classiche costantemente reinterpretate, citando Settis, «come se fosse maturato nella coscienza degli artisti il senso di insufficienza del proprio repertorio, e insieme della qualità e dell'efficacia di quello antico»: ancora, «un lessico figurativo che si caratterizzava come *nuovo* proprio perché ne riproponeva uno *antico*»<sup>3</sup>. Se gli estremi della concezione antiquaria di Marcantonio sono stati rintracciati e approfonditi per il contesto bolognese, di maggiore ambiguità appare ad oggi la situazione veneziana. Inoltre, nel discorso, occorre non dimenticare l'altra faccia della medaglia, in grado di restituire la complessità della personalità artistica di Marcantonio: il rapporto con Dürer. La conoscenza delle opere del tedesco è stata infatti giustamente anticipata negli studi alla prima giovinezza: a Bologna, vero “crocevia”<sup>4</sup> della cultura rinascimentale, già circolavano stampe nordiche, ed a Bologna lo stesso Dürer si reca nel 1506, per

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, cit. rispettivamente alle pp. 56, 55.

<sup>4</sup> Indico la parola tra virgolette per il successo che tale definizione ha avuto negli studi sulla cultura bolognese del Rinascimento. Il capoluogo emiliano, infatti, allora più di oggi, vantava una fama internazionale e una posizione strategica, quale polo di attrazione importante per intellettuali, artisti, mercanti, ecc. In particolare, il riferimento al termine *crocevia* deriva dal titolo del volume *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2019) a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010.

studiare «l'arte segreta della prospettiva»<sup>5</sup>. L'esperienza delle opere del maestro di fatto traghettò la grafica di Marcantonio da Bologna a Venezia, fondamentale momento nello studio tanto di modelli figurativi, quanto di una tecnica raffinata e senza pari. Non solo, nell'ottica dell'analisi, l'attenzione per Dürer dovette investire anche il tema antiquario, quale ambito di ricerca comune ai due artisti, che sull'esempio antico cercavano di aggiornare il proprio vocabolario. Alla luce di tale complesso quadro culturale, il periodo a Venezia rimane ad oggi l'argomento di studio più labile e incerto, così collocato in un decennio, il primo del secolo, di forte innovazione artistica, ma di difficile definizione storica. Eppure, lo stile di Marcantonio muta profondamente durante e all'indomani del soggiorno in laguna, preparando basi solide alla grande stagione romana: da un lato, tale cambiamento si motiva nella consapevolezza tecnica mutuata da Dürer, dall'altro per un fattore da rintracciare nella cultura artistica veneziana. Quale dunque l'apporto che una città come Venezia poteva offrire agli interessi di Marcantonio? La sua pur esigua produzione lagunare, al di là delle copie düreriane, tradisce all'occhio dell'osservatore degli elementi nuovi rispetto alle opere precedenti: uno stile che emula e applica la pittura tonale all'incisione e un canone estetico diverso, riscontrabile per il corpo femminile, come, in sede di studio, per il corpo maschile. Innovazioni che riverberano nell'arte veneziana coeva, in tutti gli ambiti figurativi, e che devono la loro ragion d'essere ad un comune sentire che trovava nell'antico uno dei suoi principi. L'obiettivo che si pone la presente ricerca è quindi di indagare il rapporto con l'antico a Venezia e mostrare quanto la città possa aver contribuito, favorendo le inclinazioni antiquarie dell'incisore, alla palpabile evoluzione del suo stile.

Come premessa all'inquadramento di un tema tanto specifico, il primo capitolo struttura uno spoglio minuto della storiografia artistica sulla carriera giovanile dell'incisore, dalle notizie affidate dall'Achillini al suo *Viridario*, edito nel 1513, fino alla prima – e unica – monografia completa sul Raimondi, redatta dal marchese Delaborde e pubblicata nel 1888. In tal modo, riesce con una certa linearità seguire lo sviluppo critico sulla sua formazione, l'evoluzione del suo catalogo, la stratificazione di conoscenze, di acquisizioni, le voci del dibattito su Marcantonio, quale principale incisore della scuola italiana. Al fine di seguire al meglio l'andamento della critica, tale sezione è costruita secondo la cronologia delle fonti impiegate e divisa in due paragrafi, da un lato la storiografia dal Cinque al Settecento, meno abbondante e ancorata, fino a XVIII secolo inoltrato, ai *topoi* vasariani, dall'altro l'Ottocento, epoca di grande sistematizzazione del sapere anche in merito alla storia dell'incisione, al catalogo e alla biografia di Marcantonio, nonché delle prime e sporadiche rivelazioni documentarie sull'artista, ancor oggi assai scarse. In particolare, il primo paragrafo è corredato da un'appendice sui testi commentati man mano, in modo tale da facilitare la lettura e

---

<sup>5</sup> Così scrive lo stesso Dürer nella lettera circa del 13 ottobre 1506 a Pirckheimer (A. DÜRER, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. FARA, Firenze, Oschki, 2007, pp. 63-65)

l'interpretazione della critica antica alla luce delle sue stesse parole. Il secondo capitolo pone un'altra fondamentale premessa per la tesi, vale a dire l'opportunità di guardare a Venezia come ad un polo di attrazione per un'elaborazione artistica in chiave antiquaria. Quindi, in altre parole, se sia lecito o meno considerare la città come luogo di ricezione e riflessione dell'antico. La risposta ovviamente è affermativa, e si articola a sua volta in due sezioni. In un primo momento, l'antico fruibile a inizio Cinquecento in contesto pubblico: gli *spolia*, le vestigia classiche e tardo-antiche importate in una città di fondazione medievale e in buona parte dei casi impiegati quali simboli della Repubblica di S. Marco. Quindi, le antichità private, le collezioni veneziane, già abbondanti ai primi del secolo, la cui conoscenza, all'infuori di quanto emerge grazie alle notizie tramandateci da Marcantonio Michiel e ai rari riconoscimenti avanzati negli studi, rimane tuttavia assai parziale. Il quadro che emerge da tale analisi risulta particolarmente ricco, nonostante le vaste lacune, capace dunque di giustificare gli interessi non solo del Raimondi, ma di un'intera generazione di artisti che nella rielaborazione del lessico antico tentavano di rinnovare, e con successo, l'arte del loro tempo. Giungendo finalmente a Marcantonio, il terzo capitolo vuole approfondirne la formazione secondo quel canone critico che ha letto la sua opera giovanile inquadrandola tra Bologna e Dürer. Quindi, partendo dalla temperie culturale legata allo Studio, vi si intende osservare quando e quanto Marcantonio si ispiri all'antico, cui il più delle volte giunge per mediazione di altri artisti, e in particolare di Amico Aspertini e dei folti album di disegni da lui eseguiti a Roma. La seconda parte dello stesso capitolo vuole approfondire il ruolo, precoce, di Dürer nella crescita dell'incisore, da far risalire già alle prime prove bolognesi; un influsso in costante crescita, che culmina nel biennio 1506-1507, anni in cui Marcantonio dovette essere occupato nelle copie della *Vita delle Vergine*, impresa ponte tra Bologna e Venezia. L'approccio multiforme che l'incisore mostra nei riguardi dell'antico approda senza soluzione di continuità nella Serenissima, e tale è l'oggetto di indagine nel quarto e ultimo capitolo, contributo più originale per la comprensione del giovane incisore. Dopo un inquadramento storiografico relativo agli studi novecenteschi sul Marcantonio veneziano, l'analisi procede all'identificazione di casi di tangenza tra le antichità locali e la sua produzione grafica, per poi proporre un'apertura al tema rispetto alla più ampia cultura artistica del tempo, al fine di individuare delle corrispondenze tra le scelte e le inclinazioni di Marcantonio e la linea di ispirazione più marcatamente antiquaria tra le arti figurative a Venezia, quindi pittura, incisione e scultura.

La ricerca presentata per sua natura non può che cercare di costruire un'intuizione, di fornire delle basi a un'osservazione di per sé evidente di fronte alle opere veneziane di Marcantonio. La *Grammatica*, il *Sogno di Raffaello* o il disegno di nudo del Metropolitan palesano, infatti, una conoscenza interiorizzata dell'ideale classico mutuato con ogni probabilità tanto da uno studio diretto, quanto da un'attinenza agli sviluppi artistici della scuola veneziana del tempo. Un richiamo a canoni

estetici che nel caso di Marcantonio si orientano per lo più intorno a quello che Settis descrive come un «forte senso del corpo, espresso nella frequente rappresentazione della nudità», alla base di uno dei ragionamenti fondanti il «Rinascimento *dell'antichità*»<sup>6</sup>. L'esperienza veneziana in Marcantonio non si tramutò soltanto in un rinnovato repertorio di forme; anzi, grazie ad essa l'incisore crebbe considerevolmente, verso coordinate stilistiche che alla maestria tecnica derivata dallo studio di Dürer univano rilievo e proporzioni di impronta classica, resa chiaroscurale e tonale proprie della scuola veneziana. Nonostante la brevità del soggiorno, svoltosi orientativamente tra 1507 e 1508, Marcantonio poté disporre di un lascito artistico importante, malleabile, efficace, aperto alle innovazioni e alle esperienze romane; un frutto maturo, palese nello scarto stilistico che si avvera in un periodo brevissimo, a Venezia. Nell'ottica della ricerca, un discorso antiquario a Venezia appare quindi legittimo, e doveroso, in piena continuità peraltro con l'approccio sviluppato a Bologna e perseguito con successo a Roma; un rapporto costante entro il quale Marcantonio dovette osservare l'antico anche a Venezia, per poi interpretarlo, con le parole di Delaborde, applicando «à l'expression de l'idéal italien» – gli artisti veneziani – «la méthode d'exécution empruntée aux exemples de l'art étranger» – quindi Dürer<sup>7</sup>. Alla dimostrazione di tale poliedricità di approccio mira il presente lavoro, al fine di indagare un aspetto specifico, altrimenti trascurato, dell'opera giovanile del Raimondi.

---

<sup>6</sup> SETTIS, *Futuro del 'classico'*, pp. 59-60.

<sup>7</sup> H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi; étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*, Paris, Librairie de l'art, 1888, p. 22; il discorso antiquario è in realtà ancora lontano dagli orizzonti di un'analisi approfondita in Delaborde, che però riconosce saldamente le due anime – düreriana e veneziana – del *Sogno* e della *Grammatica*, cui è rivolta la citazione.

## 1. Il giovane Marcantonio nelle pagine della storiografia

### 1.1 Negli scritti tra Cinque e Settecento

Il tema dell'antico ricorre nelle pagine scritte su Marcantonio fin nelle prime testimonianze letterarie che lo riguardano<sup>1</sup>. Già all'inizio della sua carriera sotto la guida del Francia a Bologna, tra i motivi di lode di cui ancora oggi abbiamo memoria, troviamo la ripresa di un linguaggio classico a imitazione degli antichi. Mi riferisco in particolare al *Viridario*, poema epico erudito dell'umanista Giovanni Filoteo Achillini, figura chiave per la comprensione dei circoli culturali cui Marcantonio, poco più che ventenne, dovette affacciarsi nella Bologna dei Bentivoglio. Pur pubblicato nel 1513, la stesura del testo è compiuta entro il 1504 e documenta la fama precoce di Marcantonio incisore nel contesto culturale bolognese, di cui il poema offre un prezioso spaccato<sup>2</sup>. In un noto passaggio, infatti, l'Achillini omaggia e loda l'artista, fornendo una prima e fondamentale chiave critica e interpretativa per il tema in analisi:

Consacro anchor Marcantonio Raimondo  
Che imiti de gli antiqui le sante orme  
Col disegno e il bollin profondo  
Come se vedon sue vaghe aeree forme.  
Hame retratto in rame come io scrivo  
Chen dubio di noi pendo quale è vivo.

Il passo, spesso riportato negli studi<sup>3</sup>, è un momento fondamentale per la percezione e la critica dell'attività giovanile di Marcantonio da parte di un esponente illustre dell'*élite* culturale cittadina. Un successo riscosso fin dagli albori della carriera, definito chiaramente da una categoria critica topica – ovvero l'imitazione delle opere antiche –, due ambiti e tecniche – il disegno e il bulino –, e un risultato di pregio artistico, la cui descrizione nei termini «vaghe» e «aeree» si confà al più ordinario campionario di lessico cinquecentesco, in consonanza poi con il classicismo bolognese della scuola del Francia. Fin da subito, dunque, il riferimento all'antico si configura come una peculiarità della grafica di Marcantonio, un tratto già maturato nella fase di formazione, nonché una chiave di lettura per comprendere la rapida associazione e collaborazione con Raffaello una volta giunto a

---

<sup>1</sup> Si confronti per la redazione di questo capitolo, soprattutto per la seconda parte, il contributo di M. FAIETTI, *Lineamenti della fortuna critica di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di EAD. e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp.45-50.

<sup>2</sup> Il testo è riportato tra gli altri in M. FAIETTI, *Ritratto di Giovanni Filoteo Achillini detto Il Filoteo in Bologna e l'umanesimo*, scheda n.17, pp. 123-125, importante anche per le coordinate storiche dell'opera; cfr. inoltre T. BASINI, *Achillini, Giovanni Filoteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1960, I, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-filoteo-achillini\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-filoteo-achillini_(Dizionario-Biografico)).

<sup>3</sup> Cit. da FAIETTI, *Ritratto di Giovanni Filoteo Achillini detto Il Filoteo in Bologna e l'umanesimo*, scheda n.17, p. 124.

Roma dopo il 1510. Non solo, l'accostamento paratattico tra «disegno» e «bollin» sembra suggerire sia una duplicità nella tecnica, a costituire quindi una prova letteraria dell'attività di disegnatore di Marcantonio – come la critica negli ultimi decenni, e in particolare Oberhuber, ha dimostrato<sup>4</sup> –, ma anche un riferimento alla capacità di “invenzione” dell'incisore: che, infatti, è citato come un artista autonomo e come tale addirittura autore del ritratto del Filoteo – descritto letterariamente con il *topos* dell'immagine viva – riconosciuto dagli studi nel già *Suonatore di chitarra* e databile anche stilisticamente agli anni 1504-1505, parallelamente al completamento della stesura del *Viridario*. Infine, secondo l'ipotesi di Giovanna Perini, il testo dell'Achillini da cui è tratto il passaggio raimondiano si inserisce in un più ampio dibattito storiografico, sul primato tra pittura e scultura come ottava arte liberale, in risposta, *pro pictura* con il Francia come apripista, al *De sculptura* del padovano Pomponio Gaurico<sup>5</sup>.

Pietra miliare negli studi su Marcantonio, sulla storia e sulla storiografia dell'incisione rinascimentale, *Le vite* di Giorgio Vasari consentono di trarre utili spunti di riflessione circa le predisposizioni dell'artista rispetto all'antico. Nella prima edizione del 1550 Marcantonio appare citato solo e significativamente nella vita di Raffaello: in un passaggio apparentemente superfluo, Vasari descrive una formazione rapida dell'incisore, che, notato dall'urbinate per la ripresa delle opere di Dürer, sarebbe stato da lui spronato a perfezionarsi «in questa pratica infinitamente», così da poter presto tradurre i capolavori del periodo romano, a partire dalla *Strage degli Innocenti*. Decisamente di maggior spessore la seconda edizione, che pure ripete l'appena citato passaggio nella vita di Raffaello: nel 1568 la biografia dedicata al bolognese, com'è noto, offre all'autore il pretesto per stilare un primo compendio sulla storia dell'incisione, da Maso Finiguerra a Dürer e Luca da Leida<sup>6</sup>. Al di là delle infinite implicazioni del testo, dall'*inventio* fiorentina della tecnica, alla percezione dell'arte nordica o l'allineamento ad una visione evolutiva, la *Vita di Marcantonio Bolognese*, come osserva Borea<sup>7</sup>, non si apre lusinghieramente per il nostro artista. In linea con la tradizione dell'incisione così come definita da Vasari, per cui la tecnica originerebbe dai nielli del

---

<sup>4</sup> Cfr. studi come K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'umanesimo*, pp. 51-88.

<sup>5</sup> G. PERINI, *Bologna e la letteratura artistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2019) a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 92-97. A tal proposito ritengo interessante confrontare il testo dell'Achillini, cit. da EAD., *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, «Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa», 1981, III, 11, 1, p. 186: Fra l'arti liberali è la Pittura/ Sette se soglion dir, questa è l'ottava/ Che imita bene e supera natura/ Tal che sdegnata molto se ne grava./ Bologna con industria se procura/ Di questa ornarse che a Virtude è schiava:/ Se anticamente Roma era la prima/ Ne la Pittura, hor Felsina ha più stima.

<sup>6</sup> G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di P. BAROCCHI e R. BETTARINI, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987; per le notizie dell'edizione torrentiniana e della giunta all'interno della *Vita di Raffaello*, IV, pp. 189-192; per la *Vita di Marcantonio* nella giunta, cfr. V, pp. 2-25, nello specifico sull'artista pp. 6-7, 9-12.

<sup>7</sup> E. BOREA, *Vasari e le stampe*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, «Prospettiva», 57/60, 1990 II, pp. 22-24.

Finiguerra e dall'ambito dell'oreficeria, Marcantonio, formatosi nella bottega del Francia, orafo e pittore, avrebbe dato prova valente dell'altissima qualità del suo disegno in «cinture e altre cose niellate»: Vasari dunque ignora la produzione incisoria bolognese, relegandone l'attività ad un ambito secondario dal punto di vista artistico; eppure ne loda il disegno, con il risultato non solo di certificare la maestria tecnica, ma di aprire spiragli interpretativi verso una certa capacità di invenzione autonoma. Procedendo con il testo, Vasari tratta dell'esperienza veneziana di Marcantonio, letta esclusivamente alla luce del contatto con Dürer, definendo in tal modo uno sviluppo costante della critica in questa direzione; mentre il fatto che Vasari negletti ogni esperienza giovanile di Marcantonio non solo in relazione all'antico, ma anche ai contemporanei contesti sia bolognese – all'infuori della formazione franciana – sia veneziano, si traduce inevitabilmente in una minore attenzione storiografica al tema, che di fatto vede un progressivo recupero solo dal Settecento. Il successo delle copie dalle incisioni düreriane permette di introdurre Marcantonio all'ambito che più interessa Vasari, Raffaello e la scuola romana, all'apice della sua concezione artistica. Osservata l'abilità di Marcantonio nel disegno e nell'incisione su rame proprio attraverso tali incisioni, Raffaello avrebbe tratto a sé il bolognese per promuovere la propria arte, a partire dal celebre caso della *Lucrezia*, datato alla sua primissima attività romana. Da questo momento in poi, osserva Borea, la biografia del Raimondi si lega a doppio filo a Raffaello – e dopo la sua morte a Giulio Romano –, facendo emergere una personalità secondaria, indissolubilmente legata alla sola stampa di traduzione. Ciò avrebbe determinato la relativa sfortuna critica di Marcantonio tra Otto e Novecento, quale incisore esclusivamente di traduzione, privo di qualsivoglia originalità. Nondimeno, osserva Gregory<sup>8</sup>, Vasari non manca di lodare le abilità di Marcantonio, sia nella traduzione sia in un minor numero di incisioni di invenzione citate, prima fra tutte il ritratto dell'Aretino, «il più bello che mai Marcantonio facesse», senza apporre all'incisione di traduzione un giudizio critico negativo. La biografia di Marcantonio, poi, conferma una visione dell'incisione peculiare del Vasari e dell'accademismo di metà Cinquecento: come ricorda Landau, la posizione dell'aretino, già chiara nel proemio, vede l'incisione quale ultima branca delle arti pittoriche, alla stregua di un'attività artigianale specie nell'ambito della riproduzione. Diverso dovrebbe apparire, invece, alla stregua di Dürer e Luca da Leida, il caso di Marcantonio, proprio in virtù della forma di collaborazione che il bolognese intesse con Raffaello, capace quindi di elevare la sua arte al di sopra della sola riproduzione di disegni o dipinti. Vasari, nel giudizio di Landau, impone all'opera di Marcantonio una visione riduttiva, nel rapporto di subordinazione rispetto alle invenzioni di Raffaello; rapporto d'altra parte inverosimile, per un artista forte di una carriera già avviata sotto i migliori auspici tra Bologna e Venezia, perfettamente collocato in una nuova categoria artistica – l'incisione autonoma di

---

<sup>8</sup> Cfr. S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham (U.K.), Ashgate, 2012, pp. 22-30.

invenzione – che si andava diffondendo a inizio Cinquecento su esempio di Dürer, Jacopo de' Barbari, e ancora prima Pollaiuolo. Marcantonio dovette, quindi, instaurare una collaborazione da pari con Raffaello, salvo poi adattarsi alla crescente fama dell'Urbinate, aprendo la strada all'incisione di riproduzione, pur senza perdere la propria originalità<sup>9</sup>.

Il grande merito dell'autore aretino è, comunque, quello di stilare un primo catalogo dell'opera di Marcantonio, fornendo le coordinate cronologiche e stilistiche per la sua comprensione, in un insieme di opere in cui il legame con l'antico emerge chiaro. Se temi classici e mitologici ricorrono spessissimo nelle incisioni derivate da invenzioni raffaellesche – dal *Parnaso*, al *Quos ego*, alla *Galatea* –, con Marcantonio l'arte classica in sé diventa soggetto bastante all'immagine incisa: un'attività significativa di derivazione diretta dal modello antico che vede come primo esempio riportato da Vasari, oltre alle medaglie all'antica con i ritratti degli imperatori, la stampa de *Le Grazie*. Un interesse, annota Borea, che dalle parole di Vasari sembra manifestarsi solo dopo la morte del maestro urbinato, ma in realtà costante nella carriera di Marcantonio – sulla scia di una ripresa dei modelli e dello stile classico già avviata da Pollaiuolo, Mantegna e Nicoletto da Modena –, tale da trovare un riscontro fattivo nel catalogo dell'incisore, con esempi celebri come l'*Apollo del Belvedere* o i rilievi della Colonna Traiana, secondo un'attitudine trasmessa anche agli artisti che Vasari dichiara allievi di Marcantonio, Marco Dente da Ravenna e Agostino Veneziano<sup>10</sup>. Ed ecco allora la questione che muove da questa tesi: se è vero che l'antico diventa un fattore esplicito nell'arte di Raimondi a Roma, oggi come allora fonte d'ispirazione per pittori, scultori, architetti e incisori, è anche vero che le città della sua prima formazione, Bologna e Venezia, si configuravano come due centri propulsori di una produzione artistica di punta ancorata alla tradizione umanistica e alla cultura antiquaria, a contatto con i quali maturò quello stile e quelle capacità che, appena giunto a Roma, gli consentirono di affiancarsi da pari a Raffaello e di inserirsi con lui nel competitivo mercato romano, in una delle stagioni più fervide dell'arte occidentale. Senza soffermarci sulle vicende relative ai *Modi* con Giulio Romano e Pietro Aretino, al Sacco di Roma e al conseguente ritorno a Bologna di Marcantonio prima di morire, né sulle vite dei suoi allievi, il testo vasariano si pone come uno snodo centrale per la conoscenza su Raimondi e sulla cerchia raffaellesca, un passo fondamentale di critica e storiografia che ha determinato in maniera decisiva l'andamento degli studi sull'argomento sino ad oggi.

Tra le fonti della storiografia antica, a Vasari come di consueto spetta la palma quanto a notizie e giudizio critico. Il nome di Marcantonio, tuttavia, ritorna in vari altri testi, a testimoniare del successo diffuso della sua arte, senza che vengano particolarmente arricchite le informazioni a suo riguardo. Anton Francesco Doni, ad esempio, riferisce del nostro in due passaggi del *Disegno*, in

---

<sup>9</sup> Cfr. D. LANDAU, *Vasari, Prints and Prejudice*, «Oxford Art Journal», 6, 1, 1983, pp. 3-10.

<sup>10</sup> BOREA, *Vasari e le stampe*, p. 24.



relazione alle stampe di traduzione da Bandinelli e in un brevissimo compendio sull'incisione cinquecentesca, dove ricorda le stampe tratte da Raffaello e, ancora, da Bandinelli<sup>11</sup>. Nel dialogo de *L'Aretino* di Ludovico Dolce si fa il nome di Marcantonio ovviamente, visti gli interlocutori del testo e il titolo dell'opera, in relazione ai *Modi*, di cui appunto l'Aretino puntualizzerebbe l'attribuzione del disegno a Giulio Romano e la loro diffusione al nostro e al Baviera; successivamente per le traduzioni da Raffaello, per cui l'artista è detto «non meno intendente che diligente»<sup>12</sup>: ancora, un'importanza, ma esclusivamente per l'abilità in una tecnica priva di invenzione. Certamente più significativo per il tema in analisi il trattato *De orificeria* di Benvenuto Cellini, che nell'introduzione fornisce delle notizie biografiche intorno a un canone di orafi in senso lato, da Ghiberti a Marco da Ravenna, secondo una concezione di derivazione e filiazione dell'incisione, a partire dalla tecnica del niello, all'oreficeria. Le notizie su Marcantonio – «Antonio da Bologna» – riprendono massimamente *Le vite* del Vasari, rimarcando il merito dell'incisore, il «primo che cominciò a intagliare a gara di Alberto Duro», per poi passare all'osservazione di Raffaello, «con mirabil disegno fatto al buono e vero modo italiano, osservando la maniera e modi degli antichi Greci, i quali seppono più di ogni altri»<sup>13</sup>. La ripresa dell'antico qui si configura come un *topos* critico condiviso dal Vasari, come ragione profonda della superiorità dell'arte italiana su quella nordica. Tuttavia, appare significativo, ancora una volta, il valore dato all'esperienza romana e al contatto di Raffaello per la maturazione di uno stile classico secondo il «modo italiano», e dunque a contatto con l'antichità., ben si veda, greca e non romana, quasi ad attuare una precoce distinzione nella comprensione delle opere antiche. Cellini non si sottrae quindi agli argomenti topici della critica rinascimentale, anzi ricolloca l'esperienza di Marcantonio entro i canoni storiografici che Vasari stava contestualmente pubblicando nelle *Vite*. La trattazione poi si chiude sbrigativamente, relegando l'argomento della stampa ai soli casi di Marcantonio e Marco Dente col fine di dimostrare il legame con la tecnica del niello – tema del primo capitolo nelle pagine successive –, in disuso già entro il 1515. Il *Riposo* di Raffaello Borghini è ancora più povero di informazioni, citando Marcantonio solo in relazione al *Martirio di S. Lorenzo* da Bandinelli, opera che evidentemente dovette riscuotere un successo considerevole all'epoca<sup>14</sup>.

Decisamente più interessante per il tema in analisi è il testo di Giovanni Paolo Lomazzo, il *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura* del 1584<sup>15</sup>. Il primo passaggio in cui si fa il

<sup>11</sup> Cfr. A.F. DONI, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*, Venezia, Gabriele Giolito, 1549, pp. 39, 52.

<sup>12</sup> Cfr. L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari, Laterza, 1960, pp. 189, 192.

<sup>13</sup> B. CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. MILANESI, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 14.

<sup>14</sup> Cfr. R. BORGHINI, *Il riposo*, Firenze, Gioliti Marescotti, 1584, p. 390.

<sup>15</sup> Cfr. G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584, pp. 180-182, 421, 611-612, 677-678. Nelle tavole del trattato Marcantonio è nominato come «pittore», informazione

nome di Marcantonio riguarda «i moti de i capelli»: è citato infatti nell'elenco di artisti – pittori, scultori e intagliatori – lodevoli per la qualità di rappresentazione, unico italiano nel canone nordico di Dürer, Luca da Leida e Cornelis Cort. L'imitazione esplicita all'antico è però appannaggio degli scultori, per la condivisione della tecnica rispetto agli esempi classici superstiti. In un analogo contesto, invece, il modello classico è esclusiva del solo Marcantonio, nella rappresentazione dei fregi decorativi «che eccellentemente ha intagliati fuori delle antiche», un passo significativo che ci testimonia di uno studio diretto e di una diffusione di certi motivi iconografici attraverso la stampa. Nei seguenti passaggi, infine, si scrive di Marcantonio solo per incisioni di traduzione, da Raffaello prima e da Michelangelo – lo *Stregozzo* – poi. Riassumendo dunque, Marcantonio Raimondi nel corso del Cinquecento è celebrato il più delle volte per l'abilità del disegno applicato alla stampa di traduzione, da Raffaello e non solo, come esempio eccelso del fiorire di uno stile classico in dialogo con l'antico. Uno stile che rientra nei parametri critici della scuola romana e della cerchia di Raffaello e che si pone come scarto sostanziale rispetto a una tradizione nordica rappresentata specialmente da Dürer, di cui la formazione di Marcantonio attesta l'importanza e la sua maturità nel segno dell'urbinate il superamento. A questa fase la storiografia è ancora dimentica nella maggior parte dei casi di incisione di invenzione di Marcantonio e della quasi totalità dell'attività giovanile, fatta eccezione per le derivazioni da Dürer; e pertanto, l'unico antico cui la sua arte farebbe riferimento sarebbe quello romano, fonte diretta e indiretta nel suo catalogo. Voce fuori dal coro, a lungo inascoltata e forse persa nei meandri del suo stesso poema, il solo Achillini prima di Vasari pone l'accento su una produzione di gusto antiquario in fase di formazione, ed è sul solco di tale informazione che l'elaborato intende proseguire.

La situazione rimane pressoché invariata per buona parte del secolo successivo, costituendo Vasari la fonte primaria di tutta la storiografia secentesca su Marcantonio: poco emerge sul periodo di formazione prima di Roma, poco si evince sul rapporto con l'arte antica. Abraham Bosse, per esempio, al settimo capitolo, dedicato alla pratica incisoria, dei suoi *Sentimens* non riporta alcuna notizia biografica sul Raimondi, significativamente posto in apertura della scuola italiana appena dopo Dürer. L'incisore è ricordato solamente come traduttore da «*divers excellens Peintres*», primo tra i quali Raffaello, e da poche e non lusinghiere caratteristiche, l'imitazione esatta e la resa stilistica appiattita, privo di qualsivoglia «*grande liberté du burin*»<sup>16</sup>. Ancora, John Evelyn riprende

---

apparentemente anomala, ma in realtà giustificata da una versione critica – che poi emerge anche in Malvasia e in altri studi dei secoli successivi – secondo la quale nel corso del discepolato presso il Francia Marcantonio si sarebbe dedicato anche alla pittura, tra le attività previste nella bottega, a fianco del suo ambito di specializzazione, in un primo momento l'oreficeria (cfr. G.P. LOMAZZO, *Le Tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di B. AGOSTI e G. AGOSTI, Brescia, l'Obliquo Edizioni, 1997, p. 41, nota n. 216).

<sup>16</sup> A. BOSSE, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, desseïn & graveure, & des originaux d'auec leurs copies*, Parigi, Abraham Bosse, 1649, pp. 75-76. Interessante la lettura della vicenda di Marcantonio nel dibattito storiografico francese sviluppata da Stefania TULLIO CATALDO nel suo intervento *Marcantonio e la storiografia francese:*

pedissequamente il testo vasariano, consultato dall'edizione Manolesi del 1647. Il canone biografico è così ripercorso tra Venezia, e la copia delle stampe düreriane – che sarebbero la cagione del viaggio del tedesco a Venezia nel 1506 e le cui vicende sono pertanto inserite nella biografia di quest'ultimo – e la Roma di Raffaello. Quanto al giudizio, Evelyn si allinea con la critica negativa di Bosse e Marcantonio sarebbe dunque apprezzabile per la capacità mimetica, ma non altrettanto per la resa stilistica e spaziale, «*by no means well observing the distances, according to the rules of Perspective*», ed il tratteggio. Infine, l'autore propone nella breve biografia il catalogo vasariano con omissioni ed errori, senza arricchire così la conoscenza sulla sua opera, e cita l'antico solo in relazione all'incisione delle *Tre Grazie*<sup>17</sup>.

In tale fase, è la storiografia di area nordica a sviluppare una peculiare attenzione verso il periodo veneziano di Marcantonio, come immaginabile in riferimento non all'antico, quanto, piuttosto, al rapporto con Dürer, percepito in un'ottica campanilista, con il fine di affermare il primato del mondo tedesco nel campo dell'incisione. Le *Vite* dei pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi di Karel van Mander, edite nel 1604, citano Marcantonio all'interno della biografia düreriana in riferimento alla copia fraudolenta delle 36 xilografie della *Piccola Passione*, per le quali Dürer si sarebbe recato a Venezia e «avrebbe ottenuto che il suo marchio plagiato venisse asportato da Marcantonio»<sup>18</sup>. Di maggiore intensità è la rilettura storiografica di Joachim von Sandrart, in aperta opposizione con le tesi vasariane sull'invenzione dell'incisione<sup>19</sup>. Ormai canonicamente, il luogo di tale digressione è offerto dall'inizio della biografia raimondiana, dove chiaramente l'autore dichiara di voler emendare l'errore di Vasari, per il quale – scrive Sandrart – l'incisione sarebbe stata inventata da Mantegna a partire dall'arte orafa. Sovrapponendo e confondendo l'origine dell'incisione con quella della stampa<sup>20</sup>, Sandrart colloca l'*inventio* in area germanica, e in particolare ad Argentorato – ovvero Strasburgo. La vicenda veneziana di Marcantonio si carica in tal senso di una più profonda interpretazione storiografica, per la quale la contraffazione dell'opera di Dürer costituirebbe non solo un atto di frode, ma soprattutto un'ulteriore prova del primato tedesco sulla stampa: Marcantonio,

---

*rivendicazione di uno statuto speciale* al convegno tenutosi a Urbino lo scorso ottobre (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019). La studiosa, ad esempio, interpreta il giudizio sostanzialmente negativo di Bosse alla luce della sua personale concezione dell'incisione come arte di invenzione, non di imitazione – rappresentata da Marcantonio –, da riscattare ed elevare nel contesto dell'Accademia.

<sup>17</sup> J. EVELYN, *Sculptura: or The history, and art of chalcography and engraving in copper*, Londra, J.C. for G. Beedle, and T. Collins, at the Middle-Temple Gate, and J. Crook in St. Pauls Church-yard, 1662, pp. 39; 41-42. Per l'analisi critica della fonte, cfr. la tesi di laurea magistrale di P. CROSET, *John Evelyn e il quarto capitolo del Sculptura. Un esercizio di traduzione, analisi e commento*, relatore Prof. G.M. Fara, Università Ca' Foscari di Venezia.

<sup>18</sup> K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi e tedeschi*, a cura di R. DE MAMBRO SANTOS, Roma, Apeiron Editori, 2000, p.137.

<sup>19</sup> J. VON SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae, sive, De veris & genuinis hujusdem proprietatibus, theorematibus, secretis atque requisitis aliis*, Norimberga, Literis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus autoris, 1683, pp. 192-194.

<sup>20</sup>M.-C. HECK, *Théorie et pratique de la peinture : Sandrart et la Teutsche Academie* (Passages), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, pp. 68-69.

prima di rifuggire a Roma «indignatus» per il privilegio della Serenissima richiesto dallo stesso Albrecht per tutelare il suo nome, avrebbe, attraverso la copia, imparato il «Germanorum methodum» e acquisito quindi le abilità grafiche che lo renderanno celebre<sup>21</sup>. In ogni caso, l'esperienza veneziana appare ancora esclusivamente legata all'incontro artistico e al presunto scontro legale con Dürer causato dalla vendita truffaldina delle copie. In tal chiave legge la vicenda anche André Félibien, che dedica a Marcantonio un passo nel corso del terzo dei suoi *Entretiens*, facendo emergere nelle pieghe dell'episodio un certo apprezzamento per quell'abilità stilistica del bolognese che gli permetterà, dedicandosi «entièrement à dessiner» una volta a Roma, di incidere le opere lodatissime di Raffaello. Félibien, inoltre, scrive di un accordo tra Dürer e Marcantonio precedente l'episodio veneziano, riguardo alla diffusione delle stampe della *Passione*, ammettendo un contatto tra i due artisti prima di Venezia<sup>22</sup>. Singolare poi lo scarto rispetto al secondo *Entretien*, dove Marcantonio è citato solamente in relazione alle traduzioni dall'Urbinate, il quale gli avrebbe insegnato a incidere – «il fit donc apprendre à graver à Marc-Antoine de Boulogne»<sup>23</sup>: in tale passaggio, infatti, l'autore sembra ignorare l'esperienza pregressa dell'incisore, facendo coincidere l'inizio della sua carriera con l'attività romana e portando all'eccesso la nota e contestata citazione vasariana per cui Marcantonio «si diede tutto al disegno» solo con Raffaello<sup>24</sup>. Mentre, nell'*Entretien* successivo, dimostra una maggiore consapevolezza delle fonti, almeno riguardo a Dürer, riconoscendo il debutto artistico di Marcantonio al periodo veneziano.

Tornando alla storiografia italiana, occorre rifarci a testi legati alla topografia artistica della città di Bologna per trovare notizie su Marcantonio, come nel caso della terza edizione della *Bologna perlustrata* di Antonio Masini. Il suo elenco alfabetico di artisti operanti a Bologna inserisce Marcantonio, «famosissimo intagliatore in rame», con una descrizione di pochissime righe, in particolare sull'attività di traduzione da Dürer e soprattutto da Raffaello, fino alla singolare chiusa sull'attività incisoria della moglie, notizia derivata dalle *Bononia minervalia* di Bumaldo e recuperata anche da Baldinucci<sup>25</sup>. Seguendo poi quanto indicato a inizio del capitolo, Masini ci fornisce

---

<sup>21</sup> Sandrart, *Academia*, p. 293.

<sup>22</sup> A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, Trevoux, de l'Imprimerie de SAS, 1725, II, pp. 125-127. Sempre Stefania TULLIO CATALDO (*Marcantonio e la storiografia francese*) interpreta l'insistere di Félibien sulle malintenzionate copie da Dürer come un giudizio di valore sull'artista: sovrapponendosi qualità artistiche e doti morali, Marcantonio gode di un apprezzamento immeritato quando non limitato, dovuto per lo più al legame con Raffaello. Riguardo all'accordo con Dürer, Félibien trae l'informazione dai passaggi sul tedesco in Vasari, che sembra riportare di un accordo tra i due per la diffusione della serie della *Passione* (VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, V, p.6)

<sup>23</sup> A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: entretiens I. et 2.*, a cura di R. DEMORIS, Paris, Les belles lettres, 2007, p. 294.

<sup>24</sup> Per la cit., VASARI, *Le vite*, IV, p. 9.

<sup>25</sup> A. DI PAOLO MASINI, *Bologna perlustrata. III impr. accresciuta*, Bologna, Benacci, 1666, p. 634. Cfr. F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. BOREA, Torino, Einaudi, 2013, p.67, n.18.

un'informazione di grande rilievo, ovvero la data del 1506 in riferimento al “fiorire” artistico di Marcantonio. Un fiorire – l'ἀκμή della prima maturità – in seno alla scuola bolognese e alla città di Bologna, entro le cui mura il testo si snoda, in un anno cui – il 1506 – tradizionalmente fu riferita la partenza per Venezia. Torneremo alla cronologia di Marcantonio nel corso della tesi, tuttavia Masini pare attestare un momento di piena produzione artistica a tale altezza cronologica presumibilmente a Bologna, e quindi almeno apparentemente sovrapporre data e testo, il periodo giovanile agli studi da Dürer – cronologicamente coerenti – e da Raffaello – inverosimili. L'intero capitolo è d'altro canto da leggere come indiretto elogio alla città di Bologna attraverso le sue arti, e quindi un riferimento almeno cronologico ad una fase bolognese dell'incisore potrebbe rientrare in tale logica encomiastica. Infine, occorrerebbe inquadrare il testo più approfonditamente, per comprendere quanto i riferimenti cronologici siano attendibili nell'economia del brano. Opera fondante la storiografia artistica italiana, non solo bolognese, è certamente la *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, studiata attentamente nell'edizione critica curata da Lorenzo Pericolo e Naoko Takahatake<sup>26</sup>. Vasari costituisce l'imprescindibile e contestatissima fonte dell'autore, fin dalla struttura del capitolo, con la vita e l'opera di Marcantonio a costituire il pretesto per fornire una storia degli incisori rigorosamente bolognesi; ma sul nostro incisore Malvasia va molto oltre, riportando *in toto* il passo vasariano e ampliandolo secondo la sua personale conoscenza di notizie – quelle di dubbia verità su Marcantonio pittore, sulle lodi rivoltegli da Raffaello, sulla sua morte per mano di un tale «signor romano» a seguito della re-incisione degli *Innocenti* – e soprattutto della produzione raimondiana<sup>27</sup>. Nella breve sezione biografica per mano dell'autore, l'esperienza veneziana è ancora incentrata esclusivamente su Dürer. Senza dilungarmi sugli infiniti spunti di analisi contenuti nel brano, dalla conoscenza dell'autore delle collezioni di stampe al metodo innovativo dei cataloghi della *Felsina*<sup>28</sup>, Malvasia aggiunge un numero considerevole di opere al catalogo vasariano portando la conoscenza dell'epoca sull'opera di Marcantonio a 174 stampe. Ciò grazie alla ripetuta osservazione e allo studio da vari gabinetti di stampe, tra cui quello di Giovanni Fabbri, «il più copioso e compito non solo di Bologna, ma di tutta l'Italia», e alla consultazione di altre fonti, come Lomazzo, citato in riferimento allo *Stregozzo*<sup>29</sup>. L'implemento del Malvasia è ai fini dell'analisi particolarmente stimolante, dichiarando incisioni sia tratte dall'antico sia afferenti alla fase giovanile<sup>30</sup>. Nel primo caso, esse sono spesso noti esempi dell'attività per lo più matura dell'artista, definiti “eruditi” per il legame con l'antico, come il

---

<sup>26</sup> Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, Lives of the Bolognese painters*, a cura di L. PERICOLO, Turnhout, Brepols, 2017, II, 1.

<sup>27</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 114-126.

<sup>28</sup> Cfr. l'accurato saggio di N. TAKAHATAKE, *Carlo Cesare Malvasia and printmaking in Bologna*, in *Felsina pittrice*, pp. 1-51.

<sup>29</sup> Per i riferimenti, C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, pp. 126, 128.

<sup>30</sup> Per le stampe citate, cfr. *ibid.*, pp. 128-140.

*Baccanale* derivato dal bassorilievo nella basilica di S. Marco a Roma, la *Fama* dall'Arco di Costantino, il *Marco Aurelio a cavallo* o l'*Arianna* del Belvedere, oltre che il bassorilievo riconosciuto nell'*Invenzione del vino* attribuita al mantovano Adamo Scultori<sup>31</sup> e quello raffigurante due fauni che trasportano un bambino nella cesta. Ancor più significativo appare il *corpus* riferito alla giovinezza, che si va ad aggiungere alle derivazioni veneziane da Dürer, costituendo così un primo catalogo, seppur fallace, della produzione bolognese. Come afferma prima di passare all'opera del Bonasone, Marcantonio arriva a Roma con una salda preparazione grafica – senza la quale difficilmente avrebbe collaborato a tali livelli con Raffaello: «avea dunque imparato a bastanza di disegnare a Bologna e sotto il Francia maestro», per poi dimostrare, prima di Roma, la sua abilità a Venezia, superando Dürer con bulini «tanto più giusti e corretti de gli originali»<sup>32</sup>. Ed ecco dunque le diverse incisioni riconosciute come derivate dal Francia<sup>33</sup>: una *Madonna con Bambino e S. Giovannino*, oggi attribuita ad Agostino Veneziano; il «Sonatore [...] tenuto per sua invenzione e capriccio, cavata, altri dicono, da una dipinto del Francia», ovvero il ritratto di Filoteo Achillini; una *S. Caterina* e una *S. Marta*; un *S. Sebastiano*, un *S. Rocco* e un *S. Giovanni Battista*. Infine, pur senza datarle o riferirle a un preciso ambito culturale, Malvasia riporta di altre stampe ricondotte dalla critica alla prima attività, come *Vulcano, Venere e Cupido* e i *Due uomini nudi (Allegoria della prudenza e della fortezza)* – dove, accettando l'identificazione dell'immagine, una delle figure è confusa per Eva; mentre la celebre incisione di *Marte, Venere e Amore*, ricondotta dalla critica ai primi saggi romani per la puntuale riproposizione nel corpo di Marte del *Torso del Belvedere*, è stimata da Malvasia come derivazione da Mantegna, per eccellenza il pittore dell'antico. Alla luce dei testi considerati finora le notizie traibili dal *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* di Filippo Baldinucci appaiono come una conferma della tradizione vasariana, piuttosto che una presa di consapevolezza della produzione giovanile. Riprendendo e semplificando il modello vasariano, nella vita di Marcantonio, canonicamente dopo Dürer e Luca di Leida, Baldinucci ricorda fin nell'intestazione l'elemento del soprannome «de' Franci», il legame al maestro e quindi l'individuazione della formazione, accostati all'anno del “fiorire”, questa volta il 1510, quando ormai l'artista è a Roma già a contatto con Raffaello; ricorda il disegno di Marcantonio come superiore a quello del primo maestro, così come la produzione di nielli, mentre, per il soggiorno veneziano, ecco ancora il solo riferimento alla diatriba con Dürer, rimarcando l'autore solamente il primato del Raimondi nel contesto italiano rispetto alle innovazioni del tedesco. Mancano quindi elementi riguardo al tema dell'antico o ad incisioni particolari all'infuori delle derivazioni da Dürer. Un testo

---

<sup>31</sup> Cfr. *ibid.*, p.132, 296, n.94.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 140. Il passaggio rappresenta al contempo un'intuizione fondamentale sulla prima attività di Marcantonio e un elemento fortemente campanilistico in aperta opposizione alla tradizione vasariana. Per quest'ultimo motivo, la veemenza di Malvasia è in più occasione rimproverata nelle fonti successive, come Gabburri e Heineken.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 128-140.

dunque che non porta a nuove acquisizioni, ma che conferma la linea critica di Vasari, «cui riuscì il togliere all'oblivione le poche notizie» su tale fase della carriera dell'artista, semmai approfondito dalla conoscenza di Malvasia. Unica nota di interesse, eco forse delle tavole del Lomazzo, l'osservazione su un vociferata attività pittorica di Marcantonio sotto il Francia<sup>34</sup>.

A cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, Florent le Comte edita il *Cabinet de singularitez d'architecture, peinture et sculpture*, nei cui tre volumi sistematicamente si trova citato Marcantonio. Nel primo, infatti, il suo nome è inserito nel nutrito compendio sui fondamenti e i protagonisti delle arti maggiori, dove all'incisione è concesso il primato insieme ad architettura, pittura e scultura<sup>35</sup>. Il breve riferimento a Marcantonio segue quello al Francia, basato per lo più sul celebre aneddoto vasariano della morte del pittore a causa della visione della *Santa Cecilia* di Raffaello. Il nostro è quindi indicato tra i migliori dei suoi quasi duecento allievi, «très habile dessinateur» e, in virtù di questo, dotato di una «très grande facilité a manier le burin»: nonostante la generalità del giudizio, il collocamento del passo sembra lodare le qualità grafiche di Marcantonio già in seno alla scuola del Francia e individuare una produzione di disegni scissa o almeno preliminare alle stampe<sup>36</sup>. Nel secondo volume il nome di Marcantonio ricorre in quattro momenti, due dei quali in relazione alle incisioni da Baccio Bandinelli e ai *Modi* da Giulio Romano e uno ai marchi impiegati<sup>37</sup>. Più interessante appare la citazione all'interno del passaggio sull'invio di incisioni raimondiane da parte di Raffaello a Dürer; scrive Le Comte che l'Urbinate avrebbe fatto «apprendre à graver»<sup>38</sup> a Marcantonio, riprendendo quanto già scritto da Félibien. La trattazione si amplia notevolmente nel terzo volume, che riprende pedissequamente il testo di Félibien. Introdotto quindi a partire dalle relazioni con Dürer – per cui si ricorda l'accordo per la diffusione delle 36 xilografie della *Passione* – e dalla prima formazione con il Francia, Le Comte procede poi all'episodio veneziano della contraffazione delle incisioni di Dürer e la sua conseguente discesa a Venezia. Giunto Marcantonio a Roma, la biografia segue il canone dell'attività raffaellesca e romana con la citazione di incisioni come *La strage degli Innocenti* e la *Lucrezia*, e sfocia in un giudizio critico estremamente negativo, ma non inedito, sulla mancanza di libertà, di ordine, di profondità, pur ritenendo incontestabile la capacità mimetica. In altre parti del testo, Marcantonio è citato ancora per le derivazioni da Dürer e Mantegna, mentre una sezione più consistente lo riguarda all'interno del capitolo dedicato all'opera di Raffaello, ovvero l'opera incisa da Raffaello. Ecco di nuovo introdotto il nostro incisore – i cui lavori «l'on recherche aujourd'hui avec tant d'ardeur» – accompagnato ancora dalle critiche relative

---

<sup>34</sup> BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare*, p. 67.

<sup>35</sup> F. LE COMTE, *Cabinet de singularitez d'architecture, peinture et sculpture*, Paris, chez Nicolas Le Clerc, 1699, I, p. 1.

<sup>36</sup> *Ibid.*, I, pp. 97-99.

<sup>37</sup> *Ibid.*, II, p. 23, 63, 290.

<sup>38</sup> *Ibid.*, II, 45

allo stile e citato nella lista di incisori della collezione di De Marolles. Segue quindi il catalogo delle opere, suddivise per generi a partire dai ritratti, cui si aggiunge in un secondo momento una densa sezione dedicata esclusivamente alle incisioni, non solo raffaellesche, di Marcantonio, «étant d'une grande et curieuse recherche aujourd'hui». È da quest'ultimo *corpus* che traiamo notizie di interesse sulle incisioni riferibili al periodo veneziano o tratte dall'antico: nel primo caso, l'unica incisione esplicitamente veneziana è il «petit Paisage» da Giorgione, forse ipotizzabile nel *Sogno di Raffaello*<sup>39</sup>, oltre ai bulini da Dürer; diverse, invece, le stampe derivate dall'antico, come il *Marco Aurelio a cavallo* o i rilievi della Colonna Traiana<sup>40</sup>. Il testo di Le Comte dunque non si discosta dalla tradizione storiografica, ma contribuisce a sviluppare, nel terzo volume, una trattazione catalografica dell'opera di Marcantonio, pur generica nell'identificazione delle incisioni – indicate solamente nel soggetto ed eventualmente dall'artista di derivazione –, secondo una metodologia che si radicherà nel corso del Settecento aprendo agli studi scientifici sull'autore.

Nel Settecento la sistematizzazione del sapere in senso scientifico avvia anche nel mondo delle stampe una più ancorata conoscenza dei cataloghi dei principali incisori a partire dalle maggiori collezioni europee. Di interesse in questo senso risultano gli studi di Francesco Maria Niccolò Gabburri, che trovano una completa stesura nelle inedite *Vite di pittori*, redatte tra il 1730 e il 1742. Al tomo IV, l'opera di Marcantonio è introdotta da una breve descrizione biografica, atta a fornire le coordinate della sua attività – tradizionalmente strutturata nel soggiorno veneziano intorno alle copie da Dürer e poi la carriera romana con Raffaello e Giulio Romano. Segue, significativamente per il metodo impiegato dall'autore, una sezione bibliografica con indicati i principali testi storiografici sull'autore – quindi Vasari, Malvasia, Baldinucci, Sandrart, fino a Félibien e Florent Le Comte. Il pensiero filologico del Gabburri emerge chiaro anche nel sistema di costruzione del catalogo, che riporta e sistematizza «per comodo maggiore dei dilettanti» nella prima parte quello del Malvasia, in cui si indicano persino le misure in onces bolognesi, nella seconda – dopo un breve testo di raccordo di mediazione nelle critiche della *Felsina*<sup>41</sup>– quello del Vasari: di per sé il testo non pone elementi di novità per i temi in analisi, ma appare quantomeno degno di considerazione per l'approccio impiegato, nel confronto esplicito con le fonti storiografiche e nella restituzione, a partire da queste,

---

<sup>39</sup> Heineken tratta di un'incisione da Giorgione, già segnalata da Florent Le Comte. Tuttavia, per il soggetto indicato, questa sarebbe identificabile con B.438, dove però manca come elemento forte il paesaggio.

<sup>40</sup> F. LE COMTE, *Cabinet de singularitez*, III, in gen. pp. 447-476; cit. pp. 463-466.

<sup>41</sup> Il raccordo è costituito da un ragionevole commento critico al Malvasia: il quale non si mostrerebbe oggettivo, ma fortemente influenzato nell'ostilità a Vasari, quando quest'ultimo afferma che Marcantonio si sarebbe dedicato al disegno soltanto a Roma. Lucidamente Gabburri riconduce l'asprezza della critica del bolognese alla sua particolare prospettiva, mentre non riconosce nel testo dell'aretino alcun accento polemico, ma, anzi, l'ammirazione per le qualità grafiche di Marcantonio.



del catalogo dell'artista<sup>42</sup>. L'edizione critica de *Le vite* edita dal Bottari ben dimostra la ricezione del dibattito intorno alla formazione di Marcantonio a partire dalla fonte di riferimento, il testo di Vasari. Le sue note anzitutto precisano i pochi dati biografici conosciuti, quindi rispetto alla biografia vasariana il cognome dell'incisore; ma soprattutto riportano una visione mediana rispetto alle posizioni di Vasari e Malvasia sulla formazione di Marcantonio in merito al disegno, di fatto allineandosi con quanto già sostenuto, in ultimo, dal Gabburri. Quindi, afferma Bottari che Malvasia accuserebbe Vasari di una certa ritrosia nei confronti degli artisti bolognesi, cadendo però «nello stesso fallo»: l'aretino, dunque riabilitato nel giudizio critico, non avrebbe mai voluto intendere che Marcantonio apprendesse il disegno solamente dopo essere giunto a Roma; anzi, che sotto Raffaello egli ebbe modo di dedicarsi unicamente ad esso, così che in «in esso divenne affatto eccellente»<sup>43</sup>.

Verso una direzione filologica muovono anche gli studi di Pierre Jean Mariette, autore di prima importanza a livello europeo, i cui risultati su Marcantonio sono fruibili nell'*Abecedario* pubblicato postumo solamente nel 1851<sup>44</sup>. Singolarmente, la voce sull'incisore non presenta note biografiche, ma direttamente il catalogo delle opere, commentate e integrate dagli editori con le numerazioni di Bartsch, come specificato nella nota – dove tra l'altro si dichiara la scelta eloquente di ridurre sotto il nome di Raffaello tutte le incisioni raimondiane di traduzione dal pittore. Ciò che rende il testo così importante sono i giudizi stilistici e attributivi che accompagnano le singole incisioni, dimostrazione della riflessione condotta a partire dalle immagini. Pertanto, tornando al tema di analisi, Mariette formula le prime osservazioni critiche riguardo all'attività giovanile, bolognese e veneziana. Diverse sono le incisioni riconosciute come delle «premières manières» di Marcantonio, dicitura valida tanto per il periodo bolognese, quanto per quello veneziano e la prima attività romana. Ecco quindi accompagnati da tale indicazione l'*Apollo e Giacinto*, (B.548), *Vulcano, Venere e Amore* (B.326), il *Giudizio di Paride* giovanile (B.339), *Marte, Venere e Amore* (B.345), *Venere che appare a Enea* (B.288), *Piramo e Tisbe* (B.322), il *Serpente che parla a un giovane* (B.396), una non identificata allegoria della guerra (la cui descrizione combacia con B.360)<sup>45</sup>, l'incisione da Bartsch intitolata *L'Amour et les trois enfants* (B.320), quella raffigurante una donna tra un vecchio e un giovane (B.

<sup>42</sup> F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, BNCF, ms Palatino E.B.9.5, IV [p. 1789 – IV – C\_010R-p. 1791 – IV – C\_011R], in [http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri\\_tomo\\_4.pdf](http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_4.pdf)

<sup>43</sup> G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G.G. BOTTARI, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759, 2, pp. 412-413. Per una più ampia analisi della biografia raimondiana nell'edizioni del Bottari, cfr. F. TOSO, *La Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe nell'edizione vasariana di Giovanni Gaetano Bottari 1759-1760*, tesi di laurea magistrale, relatore G.M. FARA, a.a. 2019-2020.

<sup>44</sup> P.J. MARIETTE, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di P. DE CHENNEVIERES e A. DE MONTAIGLON, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, IV, pp. 236-265. Il catalogo di Marcantonio proposto da Mariette si snoda in questa ventina di pagine, senza seguire un ordine né cronologico né tematico.

<sup>45</sup> « [...] de représenter, sous la figure de ce jeune homme qui est élevé au dessus d'un piédestal et qui tient un brandon de feu, l'inclination et le génie qui porte les uns à s'attacher au métier de la guerre [...] » (*ibid.*, p. 247). L'incisione è identificabile in B. 360.

399). Ad essi occorre aggiungere l'*Apollo/Ermafrodito* (B.332) realizzato a Roma, forse tratto da una scultura che Mariette ipotizza in Palazzo Farnese, così come il *Marco Aurelio* (B.514), esempi di derivazione diretta dall'antico nei primissimi anni romani; infine, il ritratto dell'Achillini, riconosciuto come tale, e accompagnato dalla citazione del Viridario. Un caso a parte è costituito dal *Trionfo di Marco Aurelio*, corretto in *Trionfo dell'Amore* (B.213), tradizionalmente riferito ad un disegno di Mantegna, derivazione rispetto alla quale, con acuto riserbo critico, Mariette fa un passo indietro<sup>46</sup>. Per quanto riguarda l'attività esplicitamente veneziana, questa rimane sempre ancorata al rapporto con Dürer: ecco citate le 37 copie dalle xilografie della *Vita e Passione di Cristo* e altre scene sacre (B. 584-620), databili almeno al 1510 – anno della *Piccola Passione* – e dove l'assenza del monogramma düreriano sembrerebbe non riferirle al contenzioso a causa del viaggio a Venezia del maestro. Opere, queste, stimate migliori dei prototipi, con «bien plus de noblesse» e «de fermeté» e che per la datazione supposta comporterebbe il soggiorno veneziano di Marcantonio fino al 1510, quando verrebbero realizzati i cosiddetti *Arrampicatori* (B.487) dalla *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, ulteriore prova – scrive Mariette – che «Marc-Antoine étoit très habile lorsqu'il a fait à Venise la Passion de Durer» e non a caso, per l'incisione con un singolo personaggio dallo stesso soggetto, «dans ses premières manières». La *Venere sul bordo del mare* (B.312) è letta quindi nel solco di Dürer, «dessinée dans le goût allemand» e con le «proportions qu'Albert donne à ses figures de femme» a indicare quasi uno studio teorico dell'opera del maestro tedesco. Infine, un'altra stampa, questa volta con il marchio, è definita come copia da Dürer, ovvero *Il signore e la dama* (B.652), dove ancora Marcantonio, «quoyque jeune, a surpassé son original» per il «goût du dessein» di vasariana memoria. Per concludere, anche Mariette si dimostra attento conoscitore, da un lato decifrando datazioni e ricostruendo così margini cronologici, dall'altro esprimendo giudizi critici significativi riguardo allo stile e alla fonte impiegata. Se per il primo caso possiamo considerare, rimanendo nel solco di Dürer, l'esempio della *Venere sul bordo del mare*, dove scioglie la data all'11 ottobre 1506, per il secondo prendiamo il *Crocifisso* (B.645), ricondotto nel prototipo al tedesco nonostante il riferimento altrimenti proposto a Mantegna.

Il senese Giovanni Gori Gandellini pubblica negli anni Settanta le *Notizie storiche degli intagliatori*, nei cui tre volumi ripercorre le figure dei principali protagonisti di tale arte in ordine alfabetico<sup>47</sup>. Come di consueto, la prima sezione della voce su Marcantonio descrive la sua biografia artistica, essenziale quanto a informazioni, romanzata quanto a prosa: basandosi preminentemente su Vasari, Gori racconta gli inizi della carriera con il Francia, «coniatore di medaglie, e Pittore», il

---

<sup>46</sup> Gli editori intendono correggere in una lunga nota Mariette, lodandone comunque la lungimiranza nel riferimento al nome di Mantegna, ma preferendo proporre il Francia come modello (*ibid.*, pp. 250-251, n.1).

<sup>47</sup> Per Marcantonio, G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1771, III, pp. 101-142.

debutto quindi da orafo – «a lavorare lungo tempo col bulino le guarniture d'argento, che le donne portavano a quel tempo alle loro cinture». Fintanto che, desideroso «di andar per il Mondo, ad oggetto di vedere cose diverse, ed i modi di operare di altri artefici», non si reca a Venezia, dove con tinte tra la cronaca e l'encomio si svolge l'episodio di contraffazione delle xilografie della *Passione* di Dürer<sup>48</sup>. Sono curiosi le espressioni che Gori usa, non solo raffinatezze di prosa, ma anche veri e propri giudizi tecnico-critici positivi: dedicatosi completamente al «taglio dolce», «il corretto suo disegnare (particolarmente per quello che spetta ai contorni), l'esattissima imitazione degli originali, e la pratica» gli permisero di divenire «l'Intagliator favorito di Raffaello di Urbino», in una riflessione critica che sembra interpretare l'esperienza veneziana – per quanto ancora solo düreriana – un momento di svolta nella formazione stilistica e nella grafica del bolognese<sup>49</sup>. Per quanto riguarda il nutrito catalogo, le opere vi sono suddivise in base alla fonte, a partire da quelle da Raffaello, entro la cui orbita ricadono numerose incisioni altrove individuate come giovanili<sup>50</sup>. A Dürer spettano le due serie della *Passione* e delle *Storie della Vergine*, cui aggiungere un *Cristo morto*, una «Vergine assisa», una *Presentazione della Vergine al tempio*, un *S. Girolamo*, un *S. Giorgio* e «altri santi». Segue la stampa da Giorgione, «un Paese, ov'è un uomo che dorme», avvicinandosi al riferimento di Florent Le Comte nel rimando al paesaggio; dopo Michelangelo, la *Vergine* di Fontainebleau di Leonardo da Vinci. Ancora, di nostro interesse sono le pochissime opere franciane citate, una *S. Caterina*, una *S. Marta*, una *Madonna con Bambino e S. Giovannino* – primissima incisione realizzata da Marcantonio<sup>51</sup> –, due versioni di *S. Giovanni Battista* e un *S. Sebastiano*, mentre a Mantegna è tradizionalmente ricondotto il *Marte, Venere e Amore*<sup>52</sup>. Per riassumere, Gori rappresenta una voce critica positiva su Marcantonio, che, nei limiti di una biografia e di un catalogo sì ricchi, ma piuttosto semplificati e con finalità forse più divulgative che scientifiche, testimonia il progressivo interesse verso Marcantonio e l'apertura degli studi a una lettura diversificata dei suoi modelli.

Voce storiografica di maggiore portata del Settecento, le riflessioni di Karl Heinrich von Heineken, a lungo direttore delle collezioni reali di grafica nella Dresda di Augusto III, sono rintracciabili nel *Dictionnaire des artistes*, pubblicato nel 1778. Il grado di conoscenza su Marcantonio e la sua organizzazione sono del tutto inediti, pur affondando le proprie radici negli studi che andavano maturando nel corso del secolo. La ricca sezione su Marcantonio è suddivisibile ancora in una parte biografica e nel catalogo delle incisioni<sup>53</sup>. Per quanto riguarda il nostro tema, appare già

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>50</sup> Per il catalogo raffaellesco, *ibid.*, pp. 103-137.

<sup>51</sup> Corrisponde nella descrizione alla stampa citata da MALVASIA, *Felsina pittrice*, p. 132, al numero 32, da ricondurre probabilmente ad Agostino Veneziano (*ivi*, p. 296, n.87).

<sup>52</sup> Per le opere tratte da altri artisti, GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche*, pp. 137-142.

<sup>53</sup> K.H. VON HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes: avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Lipsia, Jean-Gottlob-Immanuel Breitkopf, 1778, I, pp. 275-413.

interessante la considerazione iniziale sulla storiografia, che ripercorre alcune delle tappe cinque e seicentesche – Borghini, Malvasia, Baldinucci –, riconoscendone l'esclusiva dipendenza da Vasari. La vita di Marcantonio segue l'andamento della sua opera, a partire dall'anno di nascita, supposta tra 1487 e 1488, dalla datazione e dall'età indicati nell'*Apollo e Giacinto*<sup>54</sup>. Per quanto riguarda la formazione, oltre alle consuete osservazioni sull'apprendistato fiorentino, l'autore esprime un giudizio critico estremamente positivo, ritenendo le prime opere, pur inferiori a quelle della maturità, comunque valide «preuves de sa capacité», e segue le vicende di tale percorso cronologico attraverso cenni mirati alla sua produzione, a cominciare dal *Piramo e Tisbe*, datato al 1502. «Curieux de voir le monde, et empressé de se perfectionner dans son Art» – ripresa del testo di Gori –, il giovane si reca quindi a Venezia, dove acquista e, per Vasari, inizia a contraffare stampe nordiche, e in particolare i 36 pezzi della *Passione* di Dürer, imitati a bulino perfettamente e scambiati per autografi. Dall'analisi del marchio – la tavoletta bianca – sulle copie conservate, condividendo quindi l'opinione di Mariette, Heineken contesta il malizioso aneddoto vasariano, lamenta la mancata indagine sui marchi di Marcantonio non solo in Vasari, ma anche in Malvasia, ma soprattutto la pubblicazione tarda, con Florent Le Comte, delle 17 scene delle *Storie della Vergine* sempre da Dürer<sup>55</sup>. Ancora una volta, l'esperienza veneziana è letta soltanto attraverso le lenti, certamente più lucide, del rapporto con Dürer, di sicuro proficuo – viste le numerose altre derivazioni operate da Marcantonio e riportate dall'autore. Rapporto, infine, in cui Heineken opera un riscatto della figura del Raimondi, non tacciata del contenzioso con Dürer almeno in relazione alle copie dalla *Passione*<sup>56</sup>. Chiude la prima sezione la spiegazione della struttura del catalogo proposto, giustificato in relazione alle fonti antiche e recenti, prova di una ricostruzione filologica, e suddiviso in stampe autografe marchiate, autografe non marchiate e dubbie, con attribuzioni incerte e della sua scuola o di artisti coevi. All'interno del catalogo, poi, le incisioni sono a loro volta radunate per soggetti tematici – religiosi, di devozione, storici, mitologici, bassorilievi, statue,... –, specificate nelle dimensioni e corredate da una breve descrizione iconografica ed eventualmente critica, inferiore per spessore a quella di Mariette. Nelle prime tre sezioni, quindi le opere di o attribuite al Raimondi, Heineken individua un catalogo di un totale di 308 incisioni, senza considerare le stampe ispirate a Marcantonio e realizzate da allievi e contemporanei e dimostra un'approfondita conoscenza della letteratura, citando non solo le fonti

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>55</sup> Per la sezione biografica relativa alla formazione, cfr. *ibid.*, pp. 276-280.

<sup>56</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 294-296: Heineken, alla voce del catalogo corrispondente alle 36 copie dalla *Passione di Cristo* argomenta in maniera stringente la tesi per cui queste non possono essere le incisioni contraffatte a Venezia da Marcantonio, insistendo sulla presenza del marchio con la tavoletta vuota e avanzando l'ipotesi, qualora un episodio del genere fosse realmente accaduto, delle *Storie della Vergine*. Lo stesso passo poi dà la misura della grande conoscenza di Heineken, che conosce e ha a disposizione alcune delle collezioni principali di stampe in Europa, non solo Dresda, ma anche, in questo caso, il *Cabinet du roi* a Parigi.

antiche, ma anche Le Comte, Mariette, Gori<sup>57</sup>. La consistenza del catalogo rende il testo una fonte di prima importanza per gli studi successivi, da qualsiasi prospettiva di ricerca. Per quanto ci riguarda, infatti, numerose sono le opere in tutte le sezioni che occorrono come derivate da Francia e da Mantegna, i due nomi più frequenti per orientare in generale la produzione giovanile dell'autore, mentre per il periodo veneziano, oltre a Dürer, compaiono, anche se raramente, Giorgione – per l'incisione descritta nei tre personaggi, identificabile con B. 438, per Heineken già attribuita da Florent Le Comte, ovvero l'*Uomo dormiente al margine di un bosco* –, il quale, però, non è collegato al *Sogno di Raffaello*, pur menzionato appena di seguito, e, in un unico caso, Benedetto Montagna, per un «berger», e Leonardo da Vinci, per un «homme nud»<sup>58</sup>; mentre intere sezioni indagano le stampe da bassorilievi e sculture antiche, documentando una produzione ben più radicata di quanto apparisse nelle fonti precedenti. Nonostante dunque il preponderante ruolo di Dürer per la lettura dell'attività veneziana, lo spettro di riferimenti comincia ad ampliarsi e accogliere riferimenti alla pittura e all'incisione lagunari coeve, mentre sia assiste al progressivo consolidamento di un *corpus* giovanile, alle volte accompagnato dalla nota stilistica delle «premières manières», che attorno al nome del Francia, canone storiografico da Vasari in poi, e di Mantegna, tradizionalmente padre dell'incisione italiana, orienta l'incisore a quello stile classico, plasmato nel contatto coll'antico, che lo conduce al successo con Raffaello, e poi con Giulio Romano e Bandinelli.

Nel suo *Dizionario delle belle arti e del disegno* Francesco Milizia compie un passo indietro rispetto ai risultati raggiunti nel corso del secolo<sup>59</sup>. L'opera, divulgativa e meno ambiziosa quanto a contenuti e scientificità rispetto al *Dictionnaire* di Heineken, presenta Marcantonio nel canone di incisori inserito alla voce *Incisione*. Giusto una breve biografia, sufficiente però a dimostrare la mancata lettura delle più autorevoli fonti recenti, leggibile e comprensibile già alla luce della storiografia secentesca. Lodato tra i «primi Italiani che posero qualche arte nell'incisione» assieme a Mantegna, Marcantonio è ricordato esclusivamente come copista, artefice di imitazioni «esattissime, fredde però e timide, rigide, magre, senza grazia, e senza varietà di caratteri propri secondo i diversi soggetti», secondo un giudizio critico negativo che ormai ha acquisito una certa tradizione. Di maggior rilievo l'osservazione successiva, sull'abilità stilistica dell'incisore, sulle caratteristiche della sua tecnica: «il primo taglio specialmente è nel senso il più convenevole, e i tratti sono puri come se fatti a penna. Talvolta il primo tratto è corretto dal secondo, forse ad insinuazione di Raffaello»<sup>60</sup>. Milizia dimostra qui una valutazione stilistica autoptica, raffinata, a partire dal gesto incisivo e dalla prassi tecnica dell'artista, fino a formulare di fronte alle correzioni l'ipotesi di

---

<sup>57</sup> Il catalogo si sviluppa nelle pp. 287-413.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 320, 382-383.

<sup>59</sup> F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti e del disegno*, Bassano, Remondini, 1822, II, pp. 19-20.

<sup>60</sup> *Ibid.*

interventi indiretti di Raffaello. Le uniche opere citate nella breve biografia, invece, sono le malevole stampe da Dürer – precoce prova dell'esclusiva attività di copista – e i *Modi* da Giulio Romano, esempi non lusinghieri e tutto sommato poco rappresentativi della produzione raimondiana. A chiusura del secolo, il marchigiano Luigi Lanzi realizza uno dei caposaldi della storiografia artistica italiana, la *Storia pittorica dell'Italia*. Marcantonio vi trova un posto tutto sommato limitato, non essendo l'incisione oggetto di una più specifica trattazione, quanto semmai un argomento di riflessione cui non è dedicato uno spazio autonomo<sup>61</sup>. L'artista è inserito in una lunga digressione sull'arte incisoria che avvia dalla discussione storiografica sull'*inventio* della tecnica, rivendicata da Vasari alla tradizione orafa italiana e quindi a Maso Finiguerra, e segue con considerazioni tecniche sulle prime stampe aggiornate negli studi, come dimostra il riferimento a Heineken. Marcantonio, introdotto dall'encomiastica perifrasi «quegli che avanzò tutti i passati», vede una brevissima sezione biografica che di fatto ripercorre gli sviluppi della carriera e dello stile nell'unico riferimento agli artisti copiati: da una fase di formazione, quindi Francia, Mantegna e Dürer, alla maturità con Raffaello, con cui «si perfezionò nel disegno»<sup>62</sup>, poi Michelangelo, Giulio Romano e Baccio Bandinelli. In conclusione, a indicare, pur nella sintesi, una consapevolezza dell'opera del Raimondi, afferma di stampe di cui fu sia inventore sia incisore, così come riporta dell'uso dei marchi, non sempre presenti, in alcuni casi della cifra di Mantegna e Dürer – per le contraffazioni – o la tavoletta con o senza lettere, le sigle sua, del Sanzio o del Buonarroti<sup>63</sup>. Anche attraverso le parole del Lanzi veniamo a comprendere come il Settecento, in generale, acquisisca un alto grado di consapevolezza sull'opera di Marcantonio, interpretandone i riferimenti e le derivazioni, individuando stampe autonome per invenzione, riconoscendo all'artista un'indubbia qualità, incrinata alle volte da un giudizio critico negativo per la mancanza di profondità e vitalità nelle rappresentazioni. In tale contesto, all'antico è riconosciuto un ruolo non secondario come fonte diretta di molteplici incisioni, tutte però attinenti al periodo romano, pur, in certi casi, nelle sue primissime fasi. Le poche informazioni sull'attività precedente Roma rimangono ancorate alla tradizione di stampo vasariano e trovano un perfetto riflesso nelle stampe attribuitegli nelle derivazioni da Francia – cui aggiungere in un secondo momento Mantegna –, per la produzione bolognese, da Dürer – e poi, raramente, soprattutto Giorgione – per quella veneziana. Come se l'esperienza romana si configurasse a canale esclusivo di conoscenza dell'antico, tradotto in incisione al pari delle pitture di Raffaello.

---

<sup>61</sup> L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1796, I, pp. 85-86.

<sup>62</sup> Il verbo *perfezionare* sembra quasi porsi in una posizione mediana e diplomatica tra Vasari e Malvasia, chiarendo e lasciando intendere che Marcantonio disponeva già di buone capacità grafiche, affinate poi nel contatto con Raffaello.

<sup>63</sup> LANZI, *Storia pittorica*, p. 85.

## 1.2 Nell'Ottocento

Senza soluzione di continuità, l'impegno scientifico settecentesco trova un fluido proseguimento nel corso del secolo successivo, durante il quale sono stilati alcuni dei testi a tutt'oggi di riferimento per uno studio puntuale su Marcantonio. Nel 1800 è pubblicato il terzo volume, dedicato alla scuola italiana, del *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* di Michel Huber e Carl Christian Heinrich Rost, un ulteriore testo con le vite degli incisori disposte in ordine alfabetico. La sezione biografica dimostra il costante interesse verso la fase di formazione. Per Bologna, vengono differenziate l'apprendimento della tecnica del bulino, canonicamente dall'arte orafa, e del disegno – dal Francia; una nota che, senza accenti polemici di sorta, testimonia della ricezione della critica del Malvasia al Vasari e conferma l'opinione di una capacità grafica pregressa rispetto alla carriera romana. Per Venezia, la vicenda è letta esclusivamente attraverso le lenti di Dürer, aggiornate però agli studi recenti: vi si riportano infatti le notizie vasariane per la copia della *Passione* e la relativa discesa di Dürer a Venezia, per poi confutarle alla luce dell'analisi dei marchi, delle *Storie della Vergine* e di altre incisioni derivate dal tedesco, condividendo il filone critico di Mariette e Heineken. Per quanto riguarda il catalogo, viene scelto l'ordine tematico imposto da Heineken, mentre il numero di opere trattate scende a 138, salvo alla fine il rimando a quello del tedesco per ulteriori approfondimenti, il quale, così, è dichiarato a modello e fonte del testo; mentre le informazioni allegare a ciascuna scheda, pur precise nelle indicazioni tecniche, rimangono sintetiche e senza elementi innovativi<sup>64</sup>.

Il *Manuel* comunque dovette costituire una fonte importante di divulgazione, come testimoniano le capillari citazioni nell'ampliamento delle *Notizie istoriche* di Gori Gandellini pubblicato dall'abate De Angelis nel 1814. Nella voce dedicata al Raimondi, infatti, tutta la prima sezione, quindi gli estremi cronologici e il periodo bolognese, si costituisce come un calco tradotto in italiano del testo del *Manuel*. «Avido» di imparare, l'artista si reca a Venezia, città fervida di stimoli: è interessantissima, per quanto breve, l'argomentazione sulla validità del contesto veneziano, «ove a quel tempo pare, che vi fossero bravissimi Intagliatori a bulino»: una qualità, afferma De Angelis, derivata dalla tradizione dell'«incisione in legno» dal XIV secolo, tale per cui «non sarebbe meraviglia, che ancora l'arte di intagliare in rame vi si trovasse». Tale spiraglio critico, che in un certo senso raccoglie le aperture dei cataloghi proposti dal secondo Settecento, non porta a uno sviluppo organico dell'argomento e così la narrazione torna nei binari della tradizione storiografica, e quindi all'esperienza delle copie da Dürer. Questa recupera i toni romanzati del Gori Gandellini

---

<sup>64</sup> M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zurigo, Orell, Fussli et compagnie, 1800, III, per le notizie biografiche circa la formazione pp. 61-63; per il catalogo pp. 68-84.

riprendendo tanto l'aneddoto vasariano quando le repliche, citate, di Huber e Rost relative alle *Storie della Vergine*<sup>65</sup>. Giunto Marcantonio a Roma, De Angelis cita il giudizio critico negativo di Milizia ad uso degli amatori, relativo quindi alla freddezza e alla rigidità delle copie di Marcantonio. Tanto che, asserisce autonomamente l'autore, Raffaello stesso sarebbe intervenuto direttamente in più bulini al fine di migliorare l'opera del «fortunato discepolo». Procedendo, prima di passare al catalogo delle incisioni, l'autore fornisce un breve regesto su quelli storici più importanti, da Vasari e Malvasia, fino al più completo di Heineken, ridotto da Huber e Rost nel *Manuel*. Ed è a quest'ultimo testo che De Angelis fa ancora riferimento per la redazione della sua proposta – come egli stesso dichiara –, non solo seguendone la struttura tematica, ma includendovi le stesse opere, nello stesso ordine, con la stessa descrizione, semplificata e tradotta<sup>66</sup>. I *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione* dell'abate Pietro Zani non contribuiscono in maniera significativa al dibattito, pur testimoniando la diffusione delle tesi di Heineken – Zani avvalta le copie da Dürer in relazione alle *Storie della Vergine* nel 1506 – e quindi un certo approfondimento bibliografico. A tale riguardo, e sul periodo veneziano di Marcantonio, l'autore sembrerebbe entrare in contraddizione: da un lato Marcantonio copierebbe le incisioni presumibilmente – in accordo con gli studi precedenti – nel 1506, dall'altro si troverebbe ancora nel 1508 a Bologna, secondo la datazione del *Marte, Venere e Amore*, opera ritenuta saldamente bolognese<sup>67</sup>. Infine, a testimoniare l'acquisizione da parte della critica del *Viridario*, anche Zani ne ricorda il testo e afferma quasi ironicamente che «gli Amatori ritrattisti avranno campo di lambiccarsi il cervello su questi versi, e di consumare dell'inchiostro e della carta, onde indagare quale sia quel Gabinetto di stampe che possa vantarsi di possedere il ritratto dell'Achillini», ignorando quindi la nota incisione con indicato il nome dell'umanista<sup>68</sup>.

Al 1813 è legato uno dei cataloghi di riferimento per gli studi sul Raimondi, il volume XIV del *Peintre graveur* di Adam von Bartsch, caposaldo degli studi sull'incisione. Più che per le notizie biografiche, allineate alla consolidata tradizione critica, sono la sistematicità e l'ampiezza del catalogo a conferire al testo l'*auctoritas* di cui tutt'oggi gode. Per le prime, infatti, l'autore non si discosta dalla tradizione critica: una volta definiti i suoi estremi cronologici, la vita di Marcantonio segue l'*iter* già individuato, dall'apprendistato franciano, in cui si specifica come egli giunga all'incisione per tramite dei nielli, al trasferimento a Roma, dove – si noti l'uso del verbo – «il se perfectionna dans le dessein» sotto Raffaello, passando per Venezia, occasione della conoscenza delle

---

<sup>65</sup> G. GORI GANDELLINI, L. DE ANGELIS, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, Toschj Onorato Porri, 1814, XIII, la parte biografica, nella sezione di interesse, e le citazioni alle pp. 207-210.

<sup>66</sup> *Ibid.*, le informazioni sui cataloghi precedenti alla p. 212; per il catalogo pp. 214-227.

<sup>67</sup> P. ZANI, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, 1802, pp. 147-8.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 134-135.



xilografie düreriane<sup>69</sup>. Innovativa la successiva sezione del testo, dove Bartsch struttura criticamente la produzione dell'incisore secondo quattro fasi stilistiche ben differenziate: le prime due, con un *climax* qualitativo ascendente, legate alla produzione giovanile a Bologna sotto l'influsso del Francia; la terza, arricchita delle opere più pregevoli e di miglior fattura, sotto Raffaello; la quarta ed ultima, propria della tarda attività, con una resa più debole rispetto alla classe precedente. Stili non netti, che aprono ad una varietà di sfumature tali da rendere complesso il lavoro del conoscitore<sup>70</sup>. Prima di passare al catalogo Bartsch discute brevemente dei marchi, per poi continuare con le biografie dei due maggiori allievi di Marcantonio, Agostino Veneziano e Marco Dente. Quindi nel catalogo l'individuazione di un ricco *corpus* di opere giovanili, assimilabili alle prime due classi stilistiche sotto la ricorrente dicitura di *premières manières*, già codificata da Mariette. Quasi settanta sono le opere ricondotte alla prima carriera di Marcantonio, decisamente arricchita rispetto a quanto già noto, senza contare il *corpus* a sé stante delle incisioni tratte da Dürer. All'ampliamento di esemplari corrisponde singolarmente una riduzione di modelli, per cui, oltre al tedesco, possiamo osservare Raffaello, Michelangelo (per l'*Arrampicatore*, B.488, p. 363), Francia e in soli quattro casi – per lo più dubitativi – Mantegna<sup>71</sup>. Bartsch si sofferma relativamente poco sullo stile e sull'attribuzione dell'invenzione, prediligendo nelle schede un'analisi iconografica. Tuttavia, laddove ritenuto opportuno, le incisioni giovanili, sono riferite alle suddette *premières manières*, che si vengono quindi a configurare come una sorta di giudizio critico. Cronologicamente, l'autore non si spinge a differenziare una prima e una seconda fase all'interno di tale categoria, deludendo in un certo senso quanto affermato nella prefazione; e afferisce con poche distinzioni la stessa perifrasi a tutte le opere fino al primissimo soggiorno romano, una sorta di produzione liminale di poco precedente all'evoluzione stilistica con Raffaello. Oltre al già citato *Arrampicatore* michelangiotesco, si notino in particolare il *Sogno di Raffaello* (B.359), «d'après un dessein dont il est douteux, que Raphaël en soit l'auteur», l'*Imperatore seduto* (B.441) «vraisemblablement d'après Raphaël» e il *Marco Aurelio* (B.511) realizzato «peu de temps après son arrivée à Rome»: esempi, per l'autore, della prima esperienza romana, ancorata alla maniera giovanile<sup>72</sup>. Bartsch è ben lungi dal fornire certe derivazioni: buona parte delle incisioni giovanili, infatti, è generalmente riferita a disegni di anonimi o artisti *inconnus*, mentre, anche laddove si indica un'origine, questa è il più delle volte formulata in via

<sup>69</sup> A. VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienna, D.J. Degen, 1813, XIV, pp. V-VII. Bartsch asserisce come anno di nascita il 1488, concordando con Heineken, ma, a differenza di questo, partendo dalla data riportata sul *Piramo e Tisbe* (B.322), il 1505, e confutando la lettura di Heineken della data nell'*Apollo e Giacinto* (B.348).

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. IX-XI.

<sup>71</sup> Il *S. Sebastiano*, B.109, in cui si oscilla tra Francia e Mantegna, p. 97; seguendo un'attribuzione tradizionale, il *Trionfo*, B. 213, p.173 e il *Marte, Venere e Amore*, B. 345, p. 257-8; la *Forza*, B. 375, p. 286, mentre la *Temperanza* (B.376, pp. 286-287) è ricondotta al Francia, a differenza di quanto indicato nell'*Illustrated Bartsch (The Illustrated Bartsch*, a cura di K. OBERHUBER, New York, Abaris Books, 27, II, p. 65), che riporta il riferimento, pur incerto, a Mantegna. Infine, Mantegna ricorre anche per il *Joueur de violon* (B.398, pp. 300-301), in relazione a un'opinione non condivisa da Bartsch.

<sup>72</sup> BARTSCH, *Le peintre graveur*, rispettivamente pp. 274, 331, 373.

ipotetica, accompagnata da espressioni come *on croit, on prétend*, nei migliori dei casi *vraisemblablement*, senza dunque nascondere i limiti critico-metodologici di ipotesi attributive basate presumibilmente sulla fase stilistica osservata e la relativa altezza cronologica. Procedendo con ordine, quindi, le opere della giovinezza sarebbero per i soggetti biblici e religiosi il *David vincitore* (B.12), o da ignoto dal Francia; la *Natività* (B.16), il *Battesimo* (B.22), la *Deposizione* (B.30), la *Discesa al Limbo* (B.41) dal Francia; il *S. Cristoforo* (B.96) e il *S. Giorgio* (B.98) da ignoto; il *S. Giovanni Battista* (B.99) dal Francia; il *S. Sebastiano* (B.109), da Francia o Mantegna; i *S. Francesco, S. Antonio da Padova e S. Giovanni da Capestrano* (B.110) da ignoto; la *S. Caterina* (B.115) e la *S. Margherita* (B.118), dal Francia; le *S. Lucia, S. Caterina e S. Barbara* (B.120), di sua invenzione; le *S. Caterina e S. Lucia* (B.121) dal Francia; procedendo con la storia profana e soggetti mitologici i *Quattro cavalieri romani* (B.188-191); il *Trionfo* (B.213) da Mantegna; il *Satiro che scopre una Ninfa* (B.223), tratto da un bassorilievo e attribuito alternativamente a Marcantonio o Marco Dente; la *Nereide portata da un Tritone* (B.228), da ignoto, tra i primi saggi della sua giovinezza «encore très faible dans le dessin»; *Giove, Marte e Diana* (B.253-255), l'*Ercole* (B.256), il *Satiro che si difende per una Ninfa* (B.279) dal Francia; l'*Orfeo ed Euridice* (B.282); il *Satiro che sorprende una Ninfa* (B.285) da ignoto, opera tra le prime della produzione raimondiana; la *Venere che appare a Enea* (B.288); le *Fatiche di Ercole* (B.289-292), l'*Orfeo ed Euridice* (B.295), forse di invenzione autonoma; i *Due satiri e la Ninfa* (B.305), la *Venere che esce dal mare* (B.312), da ignoto; la *Venere accovacciata* (B.313), forse dal Francia; l'*Orfeo seduto* (B.314), di cui tratterò a breve; il *Satiro che sorprende una Ninfa* (B.319), l'*Amore e i tre bambini* (B.320), da ignoto; il *Piramo e Tisbe* (B.322), datato 1505 da ignoto; il *Vulcano, Venere e Amore* (B.326), il *Giudizio di Paride* (B.339), da ignoto; *Marte, Venere e Amore* (B.345) del 1508 da Mantegna; la *Donna dalla mezzaluna* (B.354), l'*Amedeo* (B.354) dal Francia; il *Sogno di Raffaello* (B.359), da un disegno non noto, ma certo non di Raffaello; il *Giovane con il tizzone* (B.360), di sua invenzione; *Il vecchio e il giovane con l'ancora* (B.367), il *Bastone piegato* (B.369), l'*Uomo colpito con la coda di volpe* (B.372), la *Donna con le spugne* (B.373), dal Francia; la *Forza* (B.375), da Mantegna; *L'uomo e la donna con le sfere* (B.377), l'*Uomo che fustiga la fortuna* (B.378), l'*Uomo che mostra un'ascia a una donna* (B.380) da Francia; la *Giovane che innaffia una pianta* (B.383), *Due uomini nudi* (B.385), da ignoti; il *Serpente che parla a un giovane* (B.396); il *Suonatore di violino con tre donne nude* (B.398), da cui Bartsch allontana il nome di Mantegna; la *Donna tra un vecchio un giovane* (B.398), da sconosciuto; i *Tre dottori* (B.404) di sua invenzione; una serie di scene allegoriche indecifrate (B.430-437), dal Francia; l'*Uomo addormentato all'ingresso del bosco* (B.438), dal Francia; l'*Uomo che si esamina il piede* (B.465), quindi un non riconosciuto *Spinario*; i *Tre Cantori* (B.468) di sua invenzione; il *Suonatore di Chitarra*

(B.469) – non identificato nel ritratto dell’Achillini – dal Francia<sup>73</sup>. Quanto al riferimento all’antico, Bartsch individua un’intera classe di incisioni tratte da esempi scultorei classici, sviluppando il genere già individuato da Vasari con l’incisione delle *Grazie*. I modelli iconografici delle incisioni sono, quando noti, individuati interamente all’interno del contesto romano: non riconosciuto lo *Spinario* giovanile, troviamo la *Cleopatra* dall’*Arianna* del Belvedere (B.199), il bassorilievo a tema bacchico della basilica romana di S. Marco (B.248), il *Marco Aurelio* (B.514), cui aggiungere un *corpus* di incisioni da sculture non identificate, come nel caso dei *Due fauni che trasportano un bambino* (B.230), delle *Grazie* (B.340), della *Caccia al leone* (B.422), ricordata nel riferimento vasariano ad un rilievo già presso S. Pietro in Vaticano. L’antico è poi in alcuni casi fonte indiretta, mediata dai disegni di Raffaello, come nel celebre *Giudizio di Paride* (B.245), «dont l’idée vient, à ce que quelques uns prétendent, d’un bas-relief antique» o nella già citata *Cleopatra*<sup>74</sup>. Sempre per quanto riguarda la valenza del periodo veneziano, occorre constatare come l’ultima sezione del testo sia dedicata alle incisioni derivate da Dürer<sup>75</sup>, rafforzando un *topos* critico consolidato pur senza indicare esplicitamente datazioni; a tal riguardo, è d’interesse l’annotazione sull’*Orfeo seduto* (B.314), in cui il cane, realizzato «dans la manière» di Dürer, diventerebbe la conferma della conoscenza dell’opera del maestro tedesco già nelle prime fasi della sua produzione. Infine, un riferimento all’incisione nordica è individuato nella copia dai *Pellegrini* di Luca da Leida (B.463)<sup>76</sup>.

Successivo a Bartsch di appena tre anni e tra i testi di riferimento per tutto il secolo, il catalogo dell’inglese William Young Ottley inserisce l’opera di Marcantonio tra le vette presentate ne *An inquiry into the history of early engraving*. Ottley avvia la discussione traducendo per intero i passaggi del testo vasariano sull’incisore, fonte che, nonostante gli errori, presenta «some of the leading features of the artist’s life», valide per tutta la storiografia successiva<sup>77</sup>. Quindi, dichiara la strutturazione della biografia raimondiana secondo tre periodi salienti, ovvero l’attività bolognese, veneziana e romana, supposto che dopo il Sacco di Roma l’artista cada in miseria per poi spegnersi senza un’ulteriore produzione. Come da canone, l’incipit critico è costituito dalla discussione della data di nascita. I molti anni presso il Francia e la capacità grafica, maggiore del maestro già prima della partenza per Venezia, motiverebbero a tale altezza un artista formato, non più giovanissimo, come pure testimoniano la già ampia produzione, la citazione dell’Achillini – che nel 1504 lo descrive

---

<sup>73</sup> Nell’ordine di citazione: *ibid.*, pp. 13, 17-18, 28, 36, 84-87, 97-98, 101, 107-108, 154-155, 173, 182, 184-185, 206-207, 215-216, 218, 220-223, 231, 235-6, 240-243, 247, 255, 257-258, 260-261, 270-1, 274-275, 280, 283-284, 286-289, 292-293, 296-297, 300-302, 305, 323-330, 343-350.

<sup>74</sup> *Ibid.*, in ordine di pagina pp. 162-163, 186, 197-198, 201-202, 248-249, 255, 317-318, 375.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 1-16.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 236 per l’*Orfeo seduto*; p. 462 per i *Pellegrini*.

<sup>77</sup> W.Y. OTTLEY, *An inquiry into the origin and early history of engraving*, Londra, Arch, 1816, 2, per la traduzione da Vasari, pp. 774-779.

come un maestro di reputazione – e il ritratto di Raffaello nelle Stanza di Eliodoro dove a Marcantonio si può attribuire un'età di circa 37 anni. Tali elementi combinati farebbero dunque supporre all'autore una nascita verso il 1475, con una precocità di datazione inedita<sup>78</sup>. Ricostruendo la biografia, Marcantonio sarebbe rimasto a Bologna fino al 1509, mentre l'aneddoto vasariano sulle frodi da Dürer sarebbe fondato «upon some imperfect tradition which he had formerly heard»: la copia illecita corrisponderebbe alle *Storie della Vergine* – le cui impressioni probabilmente già circolavano a Venezia nel 1509, anno in cui sono contraffatte<sup>79</sup> – e altre stampe, xilografie e bulini, non dalla serie della *Vita di Cristo*. Marcantonio sarebbe dunque rimasto a Venezia fino al 1510, anno confermato dalle incisioni dalla *Battaglia di Cascina*, realizzate però a partire da disegni raffaelleschi sui cartoni di Michelangelo, e a Roma avrebbe quindi compiuto il ciclo dalla *Passione düreriana*<sup>80</sup>. Chiude la trattazione sulle prime due fasi della carriera un'osservazione sull'ormai secolare diverbio tra Vasari e Malvasia sulle capacità nel disegno di Marcantonio: una posizione che cerca di mediare, per la quale l'incisore avrebbe acquisito l'abilità e la maturità di «practised artist», tali da permettergli «justly to appreciate the admirable works of art which he now witnessed for the first time» a Roma e di incidere i disegni di Raffaello; il quale, asserisce Ottley sulla scia del passo nella prima edizione de *Le Vite* di Vasari, sarebbe intervenuto o avrebbe supervisionato l'operato del collega nelle opere più pregevoli della produzione romana, come il *Giudizio di Paride* o l'*Adamo ed Eva*<sup>81</sup>. Conclude la trattazione biografica la spiegazione del catalogo – dichiaratamente in debito con Bartsch, cui spesso si appella come unico appiglio critico – suddiviso per soggetto, con puntuali annotazioni sulle dimensioni, descrizioni sintetiche, spiegazione iconografica, eventuali derivazione e datazione, posizione del marchio<sup>82</sup>. Seguendo l'ordine della carriera, alla prima attività perterrebbero la *Natività* (B.16), dal Francia e riferibile al 1505; il *Battesimo di Cristo* (B.22); la *Deposizione* (B.30); la *Discesa al Limbo* (B.41), del 1505 circa; la *Madonna in trono tra due santi*, non citata da Bartsch, forse dal Francia; il *S. Cristoforo* (B.96); il *S. Giorgio e il drago* (B.98); il *S. Giovanni Battista* (B.99), dal Francia; il *S. Sebastiano* (B.109), tra i primissimi lavori; la *S. Margherita* (B.118), per Bartsch dal Francia; le «graceful» *S. Caterina e S. Lucia* (B.121), dal Francia; una non decifrata «composition of several figures» (B.360), databile al 1507; il *Trionfo di Tito* (B.213), solitamente ritenuto da Mantegna, ma per Ottley frutto di un'invenzione autonoma; la serie di *Giove* (B.253), *Marte* (B.254), *Diana* (B.255); il *Satiro che si difende da un giovane* (B.279); l'*Orfeo ed Euridice* (B.378); l'*Uomo che fustiga la fortuna* (B.378); la *Donna con il piede sul globo* (B.377), circa del 1508, quindi sul finire del periodo bolognese; il *Satiro che sorprende una ninfa* (B.285); le precoci *Fatiche di Ercole* (B.289-292);

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 779-781.

<sup>79</sup> Datazione supportata dal fatto che Marcantonio infatti non copia i pezzi della serie datati 1510.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 781-783.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 783-784.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 784-785.

l'Uomo seduto che osserva il piede ferito (B.465), quindi un non riconosciuto *Spinario*, della prima maniera; i quattro *Cavalieri romani* (B.188-191), lungi dalle opere più pregevoli; *Venere che appare a Enea* (B.288), tra le ultime opere eseguite a Bologna; l'Uomo che mostra un'ascia a una donna (B.380), del 1507 circa; i *Due satiri e una donna* (B.305), del 1506 circa; il *Vecchio con ghirlanda* (B.472), dalla *Battaglia di Cascina*, realizzato in una visita a Firenze prima di lasciare Bologna; un'incisione analoga a quest'ultima (B.488); i *Due uomini nudi in piedi* (B.385); *Venere che esce dal mare* (B.312), datata 11 settembre 1506; il precoce *Orfeo seduto* (B.114); il *Satiro che sorprende una ninfa* (B.319), forse Giove e Antiope, dell'11 maggio 1506; *Cupido con due bambini* (B.320), del 18 settembre 1506; *Piramo e Tisbe* (B.322), del 1505; *Vulcano, Venere e Amore* (B.326); il *Giovane che parla a un serpente* (B.396) di difficile decifrazione, ma databile al 1506; la *Donna tra un vecchio e un giovane* (B.399); il *Giudizio di Paride* (B.339); il *Marte, Venere e Amore* (B.345), del 16 dicembre 1508; l'*Apollo e Giacinto* (B.348); il ritratto a medaglia di Costantino il Grande (B.495), ineditamente riferito alla fase bolognese<sup>83</sup>. Al periodo veneziano spetta un *corpus* più ridotto: il *Davide vincitore* (B.12), per Ottley del 1509, senza specificare se prima o dopo la partenza per Venezia, ma su probabile invenzione di Marcantonio; il *S. Girolamo* (B.102), da un maestro di scuola veneziana; la «fanciful representation» nota come *Sogno di Raffaello* (B.359); i *Tre cantori* (B.468); il *Filoteo* (B.496), non riconosciuto come ritratto dell'Achillini e ritenuto derivazione da un disegno di Giorgione<sup>84</sup>; la *Donna che inaffia una pianta* (B.383)<sup>85</sup>. Le opere derivate da Dürer sono catalogate nella sesta sezione e prevedono, oltre alle due serie, altre tredici incisioni singole senza indicazioni cronologiche, eccezion fatta per l'ultima, il *Cristo in croce tra la Madonna e S. Giovanni* (B.645), realizzata o da un disegno inviato a Raffaello o da un dipinto osservato a Venezia. Echi nordici, da Luca da Leida, sono riscontrati nel corso del catalogo, oltre che nella copia dei *Pellegrini* (B.462), nel paesaggio della *Didone* (B.187) e degli *Arrampicatori* (B.487), derivato in questo caso dall'incisione con *Il monaco Sergio ucciso da Maometto*<sup>86</sup>. Decisamente di interesse sono le rarefatte annotazioni di Ottley circa l'antico. Ecco le derivazioni da disegni di Raffaello, come nella *Claopatra* (B.200) dalla celebre scultura vaticana, la *Caccia al leone* (B.422); le derivazioni autonome o non specificate, i *Due fauni con il bambino nel cesto* (B.230), il *Traino vittorioso* (B.261) dall'arco di Costantino, il *Baccanale* (B.249), un *Apollo* (B.332), l'*Apollo del Belvedere* (B.330-331), le *Tre Grazie* (B.340) e il *Marco Aurelio* (B.514). E soprattutto tre incisioni risalenti alle prime due fasi della carriera: il già citato e non riconosciuto *Spinario*; la *Statua di Apollo* (B.333), da un disegno di un artista bolognese «who had previously visited the capital», anticipando quanto gli studi

<sup>83</sup> Per le incisioni della fase bolognese, cfr. catalogo alle pp. 786-789, 791-793, 798-99, 801, 803-813, 815.

<sup>84</sup> Ottley sbaglia in questo caso il numero secondo il catalogo di Bartsch, contrassegnando con il 305 al pari degli appena successivi *Due satiri e una ninfa*, p. 807.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 786, 791, 798, 806-808.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 816-818 per le incisioni da Dürer; per i riferimenti a Luca da Leida, pp. 804-805, 812.

confermeranno su Amico Aspertini; e la *Venere accovacciata* (B.313), forse realizzata prima dell'arrivo a Roma e, di conseguenza, a Venezia<sup>87</sup>.

Pietro Zani recupera l'argomento raimondiano nella sua *Enciclopedia metodica critico-ragionata*, opera in 28 volumi edita a partire dal 1817. Nel volume XVI, la sezione dell'indice generale alla lettera R ricorda puntualmente Marcantonio bolognese, e curiosamente anche la moglie, e riferisce gli anni in cui «viveva, fioriva, operava» tra 1500 e 1510, solitamente legati al periodo di formazione. Le annotazioni alla sezione si dilungano invece su Marcantonio, approfondendone la giovinezza. Probabilmente attivo in un primo momento anche come pittore, quale discepolo del Francia, «il Raimondi devesi giustamente considerare il Corifeo de' Disegnatori, e degl'incisori, e l'unico, dopo il Mantegna, che abbia disegnate e incise al *non plus ultra* le estremità delle figure». Un giudizio lusinghiero, ad incipit della nota, che sottolinea il valore dell'artista anzitutto nel disegno, da cui discende l'incisione, quale caratteristica precipua di un fare artistico qualitativamente alto, seguito solo da Agostino Carracci. Dopo una breve trattazione dei marchi, lo Zani approda alle copie della *Vita della Vergine* da Dürer, per le quali afferma che, dopo aver scorto con il suo «occhio destro, che in que' giorni poteva veramente dirsi linceo», le date al 1504 su alcuni – *Annunciazione, Visitazione e Adorazione dei Magi* – degli esemplari düreriani, sarebbero state eseguite tra 1506 e 1507, non più tardi, proponendo un'altezza cronologica grossomodo confermata dalla critica odierna. Chiude la nota una disquisizione sulle date di morte di Marcantonio, drasticamente anticipata da Zani al 1518, mancando nell'ultima produzione dell'incisore dei riferimenti alle opere più tarde di Raffaello<sup>88</sup>. La seconda sezione, curiosissima per composizione, dispone in nove volumi un folto catalogo di incisioni a soggetto biblico suddivise tematicamente nutrito da una serie di annotazioni relative a puntualizzazioni attributive proposte dall'autore. Il nome di Marcantonio ovviamente ricorre con una certa frequenza: nel volume III, ad esempio, un approfondimento riguarda il *David* (B.12), se la sua invenzione spetti a Mantegna o al Francia; conclude Zani che essa è di mano di Marcantonio, in qualità di «Orefice, e disegnatore di prima Classe»<sup>89</sup>. Le riflessioni più nutrite riguardano ancora le copie da Dürer, in relazione alla presenza o meno dei marchi del loro autore. Le copie dal tedesco, realizzate a Roma, quindi dal 1509 in avanti, significativamente mancano della firma della firma di Marcantonio, che ad essa era già uso nell'attività bolognese. Forse incisori

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, rispettivamente pp. 797-800, 808, 812-815, poi 805, 813-814, 810.

<sup>88</sup> P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Tipografia ducale, 1823, 1, XVI: per la sezione dall'indice generale, cfr. p. 18; per le annotazioni, cfr. pp. 273-275, nota n. 3 (cit. pp. 273-274). Una breve considerazione: tanto il canone artistico percepibile nelle annotazioni, quindi l'asse Raimondi-Carracci, quanto l'attenzione alla prima attività bolognese di Marcantonio tradiscono un certo campanilismo dell'autore, che, fidentino, intende approfondire la *lectio* artistica della sua terra d'origine; persino i riferimenti bibliografici rivelano tale posizione: nella nota n. 4 alla p. 275, Zani giustifica l'inserimento ad indice della moglie di Marcantonio alla luce delle notizie secentesche del Bumaldi e del Masini, fonti locali nell'erudizione bolognese.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 1820, 2, III, p. 288.

tedeschi sotto la sua direzione? Piuttosto, allontanando le insinuazioni lette tra le righe del Sandrart su un'eventuale imposizione del marchio di Marcantonio ad opere realizzate da nordici sotto la sua direzione, Zani afferma che, arrivato a Roma, la primissima produzione sarebbe stata pubblicata anonima, per affermarsi «senza rossore, ed a suo profitto gli imparziali giudizi»<sup>90</sup>.

A dimostrazione di un progressivo e vivo interesse, nel corso del secolo si moltiplicano i testi sull'incisione, con un grado di profondità e aggiornamento variabile e non omogeneo. Nel 1823 ad esempio è edito *Il fiore dell'arte dell'intaglio* di Antonio Mansard a partire dal gabinetto di Luigi Gaudio: termine di giudizio sulla qualità delle collezioni di stampe, Marcantonio è presente con una serie di esemplari celeberrimi, come la *Strage degli innocenti*. Vero e proprio Dürer italiano, capace di portare l'incisione al suo «incamminamento e quasi perfezionamento», Marcantonio – orefice –, secondo un'ulteriore rielaborazione del contenzioso Vasari-Malvasia, avrebbe imparato il disegno con il Francia, per poi dirigersi a Venezia, «dove vide e studiò le opere di Alberto». La trattazione non procede oltre per gli argomenti in analisi, Venezia appare un breve passo obbligato. In generale, il brano insiste maggiormente sul rapporto con Raffaello, specie per gli interventi di quest'ultimo sui rami raimondiani, ben documentabili nelle collezioni di Eugenio di Savoia<sup>91</sup>. Nel 1826 il saggio di Duchesne pone l'attenzione su un ambito toccato solo parzialmente dagli studi sull'incisione, i nielli, quale tecnica che precorre la stampa a bulino. L'autore inserisce Marcantonio in una categoria di «*orfèvres-graveurs*», riabilitando il ruolo dell'oreficeria nell'*inventio* dell'incisione: sulla scia di Pollaiuolo, anche il Raimondi, «*quoique personne ne l'ait dit*», realizza dei nielli, senza alcuna firma. Sarebbe questo il caso delle piccole *Tre Marie* o *Tre sante* (B.120) su un fondo nero irregolare – caratteristica che Oberhuber infatti ricondurrà all'influsso che tale tecnica dovette esercitare. Un'«*habitude d'orfèvre*» che diventa rapidamente «*maigre*» per Marcantonio, al fine di un'evoluzione stilistica verso la purezza del disegno che contraddistingue la sua opera. Nel catalogo, poi, Duchesne attribuisce a Marcantonio altri nielli, in particolare un *Trionfo di Nettuno* (D.213), *Due putti presso una tomba* (D.227), *Amymone rapito da un Tritone* (D.241) e, pur non certo della tecnica, *Gesù Cristo all'Orto degli ulivi*<sup>92</sup>. Proseguendo, ne *La Calcografia* di Giuseppe Longhi, pubblicata

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, 1819, 2, II, pp. 256-260.

<sup>91</sup> A. MARSAND, *Il fiore dell'arte dell'intaglio*, Padova, Tipografia della Minerva, 1823, pp. 15-16.

<sup>92</sup> A. DUCHESNE, *Essai sur les nielles: gravures des orfèvres florentins du XV siècle*, Parigi, Merlin, 1826, pp. 82-84 per la sezione storica sui nielli nel passaggio su Marcantonio; pp. 212, 220, 227, 311-312 per le schede. Ho indicato i nielli secondo il numero di catalogo dell'autore. Per le considerazioni sul rapporto coi nielli nella prima produzione di K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di ID. e M. FAIETTI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 51-88. La critica odierna tende a non attribuire nielli direttamente alla mano di Marcantonio, quanto piuttosto a sottolineare le tangenze tra la loro produzione e le sue prime opere grafiche. Un testo utile per comprendere la validità di tali raffronti è A.M. HIND, *Nielli. Chiefly Italian of the XV century plates, sulphur casts and prints preserved in the British*

nel 1830, la voce su Marcantonio si apre con un elogio stilistico nel segno di Raffaello, quale «fortunato discepolo» che le sue «composizioni preferì saggiamente alle proprie di pubblicare». L'apprezzamento stilistico si accompagna ancora alla notizia sui diretti interventi raffaelleschi nelle incisioni, mentre la trattazione prosegue esclusivamente con giudizi critici e a osservazioni tecniche, senza lasciare spazio, se non in nota, ad opere precise, né tantomeno a osservazioni sulla formazione e sulla biografia generale<sup>93</sup>.

Sempre nel 1830 Gianantonio Armano pubblica la sua personale raccolta di incisioni raimondiane, a sua detta la più ampia e qualitativamente alta del tempo, con oltre 900 esemplari collezionati in trentacinque anni<sup>94</sup>. Nonostante il catalogo sia probabilmente esagerato in un'ottica di vendita, come si evince nel risguardo anteriore, le notizie ricavabili possono restituire una concezione critica – per quanto approssimata – della produzione dell'artista. La trattazione delle incisioni non è esplicitamente messa in relazione con la bibliografia, ormai abbastanza radicata, ed è suddivisa in sezioni corrispondenti all'ordinamento dei volumi, quindi in capitoli corrispondenti ai cartolari che organizzano la collezione, entro cui le opere sono raccolte e descritte nei rispettivi fogli, secondo un generale procedere cronologico fino alle stampe di scuola. L'analisi, approssimativa, si limita per lo più alle descrizioni iconografiche, senza specificare né dimensioni né numerazioni convenzionali: un'opera senza ambizione scientifica, quanto piuttosto divulgativa e, ritengo, commerciale. Seguendo l'«ordine de' tempi», il primo cartolare riguarda il nostro argomento, inserendo un totale di 136 stampe riferite dall'autore all'attività giovanile<sup>95</sup>. Possiamo quindi riconoscerne numerose individuate fino ad allora: tra i primi esemplari ricordati ritroviamo il *Satiro che scopre una ninfa* (B.285) o l'*Orfeo ed Euridice* (B.282), a seguire alcuni capisaldi per la cronologia di tale fase della carriera, come il *Piramo e Tisbe* (B.322) o l'*Apollo e Giacinto* (B.348), peraltro non riconosciuto nel soggetto. Relativamente poche sono le opere ricondotte a Francesco Francia, una «Maria Vergine seduta su le nuvole» inedita e insolita vista l'iconografia con la mezza luna, e le incisioni del *Battesimo di Cristo* e della *Natività*, di comprovata derivazioni da disegni del maestro noti evidentemente all'autore, oltre alle *Santa Caterina* e *Santa Lucia* e, in via dubitativa, il *Giudizio di Paride* (B.339); infine, un'incisione di *Cinque santi*, con «nel mezzo una Santa, che tiene una tavola dipinta con la Vergine Santissima», che è detta derivata da un pala non di Francesco, bensì del figlio

---

Museum, Londra, British Museum, 1936: tra i nielli citati da Duchesne per Marcantonio possiamo riconoscere per esempio i *Due putti presso un'urna*, p. 51, n. 211.

<sup>93</sup> G. LONGHI, *La Calcografia propriamente detta*, Milano, Stamperia Reale, 1830, I, pp. 74-78.

<sup>94</sup> G. ARMANO, *Catalogo di una insigne collezione di stampe delle rinomatissime e rare incisioni del celebre Marc'Antonio Raimondi*, Firenze, Francesco Cardinali, 1830, prefazione alle pp. III-VIII.

<sup>95</sup> *Ibid.*, per il cartolare in analisi pp. 1-30; per le incisioni, nell'ordine di citazione pp. 2 (foglio 1, n.II, foglio 2, n.I), 3-4 (foglio 5, foglio 6), 7 (foglio 15), 9 (foglio 21), 15 (foglio 39), 10 (foglio 22, foglio 24), 7 (foglio 14); per le incisioni da Dürer pp. 21-30; poi pp. 21 (foglio 59, n.II), 20 (foglio 56), 21 (foglio 60, n.I), 18 (foglio 50, n.I).



Giacomo Francia, coetaneo e condiscipolo di Marcantonio. Dal foglio n.61, il riferimento costante è invece Dürer, corrispondente forse, nella taciuta cronologia, ad una fase di passaggio tra Bologna e Venezia. Infatti, prima delle consuete serie della *Passione* e della *Storia della Vergine*, accompagnate da una breve introduzione sulla questione del marchio e della copia fraudolenta – testimonianza di un certo aggiornamento bibliografico –, Armano indica altre 19 incisioni tratte da e spesso recanti la «marca del Durero», sulla scia di quanto già riconosciuto da Bartsch nell'ultima sezione del suo catalogo. Tra i vari riferimenti, fuori contesto nel cartolare è quello a Raffaello per una *Sibilla seduta*; ancora, senza alcun modello è ricordato il *Sogno di Raffaello*, definito «il sogno delle donne», mentre l'unico prototipo veneziano è individuato in un'incisione oggi attribuita a Giulio Campagnola, la *Samaritana al Pozzo* – forse ricordo di un dipinto perduto del giovane Sebastiano del Piombo<sup>96</sup> –, dall'autore indicata come invenzione di Palma il Vecchio: opera che non costituisce l'unico caso di attribuzioni erranee a rendere tanto nutrita la sezione del catalogo, ma che può accompagnarsi, ad esempio, al *Tritone* – foglio n.50, n.I –, la cui descrizione combacia con l'analogo soggetto inciso da Marco Dente. Il testo dell'Armano, quindi, restituisce in maniera grossolana alcuni canoni critici già individuati della storiografia, confondendo semmai nell'ampiezza della proposta quando già riconosciuto all'artista. Tuttavia, non mancano finezze critiche e descrittive, specie in osservazioni empiriche e dettagliate sulla tecnica e sullo stato delle incisioni – come l'attenzione posta ai non finiti.

*Le classiche stampe* di Giulio Ferrario offrono un'interpretazione già più sfaccettata. Ancor prima di arrivare alla sezione su Marcantonio, è interessante constatare il ruolo dell'incisore all'interno della discussione sull'incisione “classica”. Nel tentativo di definire i caratteri che rendono una stampa classica – quindi il disegno o la riproduzione di un'invenzione e le capacità tecniche che fanno il «bello incisore» – le opere di Marcantonio, il «fortunato discepolo», rispettano perfettamente la qualità del disegno nella purezza dello stile di Raffaello. Il testo rende conto quindi della sfortuna critica incontrata dall'incisore per la freddezza del suo bulino, tanto da minarne la definizione di classico, secondo una predilezione per tecniche grafiche più tarde. Riconoscendone il merito, per non essere tanto severo quanto altri critici come Giuseppe Longhi, Ferrario, riprendendo la suddivisione temporale e stilistica del Lanzi, si trova costretto ad ampliare la sfera del classico alle tre età – laddove Marcantonio inaugurerebbe quella matura – differenziandole in grado di perfezione, dalla «resa de' contorni», al «chiaroscuro», al «meraviglioso artificio con cui si esprime in certo modo il colorito»<sup>97</sup>. La parte biografica conferma quanto già scritto, muovendo contro le critiche di Longhi e soprattutto di Marsand, celate nell'«orribile bestemmia», quel «quasi perfezionamento», inaccettabile di fronte

---

<sup>96</sup> Cfr. M. LUCCO, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di C. Volpe, Milano, Rizzoli, 1980 (Classici dell'arte Rizzoli, 99), p. 95.

<sup>97</sup> G. FERRARIO, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente*, Milano, Santo Bravetta, 1836, pp. XIX-XXIII.

a capolavori come la *Strage degli innocenti*. Per quanto riguarda l'attività giovanile, questa ovviamente è ricondotta alla bottega del Francia, a fianco del figlio Giacomo, mentre la citazione del soggiorno veneziano coinvolge lo studio non solo di Dürer, ma anche di «altri valenti oltremontani»<sup>98</sup>. Dopo l'ampia analisi dedicata alla *Strage*, il breve catalogo di capolavori comprende soprattutto incisioni da Raffaello, eccezion fatta per il *Sogno* – di cui però non si specifica la derivazione – definito esclusivamente per rarità e finezza del taglio; mentre opere giovanili, come il *Piramo e Tisbe*, si ritrovano nel breve elenco che chiude la voce raimondiana<sup>99</sup>. Procedendo, Alessandro Zanetti, a partire dalla collezione di stampe di Leopoldo Cicognara, pubblica nel 1837 *Le premier siècle de la calcographie*. La sua biografia del Raimondi inizia con l'indicazione dell'anno di nascita, di consueto individuato nel 1488, supportata dalle citazioni dell'Achillini – per cui doveva già essere un artista di fama – e dall'età del presunto ritratto realizzato da Raffaello nella *Cacciata di Eliodoro*. Ribadita la formazione franciana, Zanetti conferma la prima attività incisoria con soggetti di propria invenzione o derivati dal Francia e da Mantegna e sostiene la tesi di Ottley e Zani – di cui ricorda anche l'ipotesi circa l'attività pittorica dell'artista – per il quale Marcantonio avrebbe lasciato la natia Bologna solo nel 1509: tesi la cui prova risiederebbe nel *Marte, Venere e Amore*, datato dicembre 1508 e realizzato a Bologna da un modello mantegnesco. L'esperienza veneziana, brevissima – dalla metà del 1509 al 1510 –, sarebbe quindi letta interamente in funzione della copia da Dürer, non della *Passione* come scrive Vasari, bensì delle *Storie della Vergine*, un'attività di derivazione dal tedesco che poi proseguirebbe a Roma su monito di Raffaello, come già affermava Vasari e Ottley tornava a sostenere<sup>100</sup>. Dopo aver citato meriti e demeriti dello stile e della tecnica di Marcantonio<sup>101</sup> secondo quanto già radicato nella storiografia – ma in maniera neutrale – e aver ricordato importanti collezioni di incisioni e scritti – Marsand, Bartsch, Brulliot –, Zanetti ricorda le fasi dell'evoluzione stilistica individuate da Bartsch e ne puntualizza la complessità fronte alle infinite sfaccettature stilistiche, spesso coeve e complicate dalle copie degli allievi. Quindi procede alla parte catalogafica, indicando come modelli Bartsch e Ottley – anche per i numeri di classificazione – e ordinando le incisioni raimondiane per ordine cronologico e presenza del marchio. Le sintetiche descrizioni delle opere ripercorrono la descrizione iconografica, i cenni storico-stilistici e bibliografici e un commento sull'esemplare in analisi, seguendo ed eventualmente approfondendo la struttura analitica di Bartsch. Così, possiamo ripercorrere quanto già affermato sulle scansioni cronologiche della prima attività

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 274-275.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 282-284.

<sup>100</sup> A. ZANETTI, *Le premier siècle de la calcographie*, Venezia, J. Antonelli, 1837, per la sezione biografica cfr. pp. 195-197.

<sup>101</sup> Zanetti osserva meriti e criticità dello stile di Marcantonio, da un lato la purezza e la grazia del contorno, dei volti, della resa dei corpi sia maschili, sia, soprattutto, femminili, dall'altro la monotonia, il taglio alle volte aspro e irregolare, senza profondità cromatica e luministica: *ibid.*, pp. 200-201.

dell'artista: per la sezione delle opere con monogramma, il *Marte, Venere e Amore* (B.345) – «meilleur morceau que Marc-Antoine ait gravé avant de partir de Bologne» –, seguito a ruota dal *Davide vincitore su Golia* (B.12), costituiscono gli estremi del periodo bolognese, fino alle propaggini del 1509<sup>102</sup>; senza marchio, gli *Arrampicatori* da Michelangelo sono termine *ante quem* per il periodo veneziano, tra le primissime cose realizzate a Roma nel 1510, «ou si l'on veut» nel 1509, quasi a negare il passaggio in laguna<sup>103</sup>. La questione si chiarisce con la sezione dedicata alle copie da Dürer<sup>104</sup>: la data del 1506 leggibile a fatica nel *SS. Giovanni e Geronimo* (B.643) testimonierebbe di un primo rapporto con il maestro tedesco già a Bologna, tesi suffragata, per Zanetti dalle stesse copie della *Vita della Vergine*. La lunga scheda a proposito delle copie articola un'ipotesi di ricostruzione cronologica quantomeno singolare: cominciate già nel 1506, anno desunto dalla datazione di certi esemplari dell'*Annunciazione*, a Bologna, a conferma della circolazione di modelli düreriani, Marcantonio lavorerebbe alle riproduzioni fino al 1509, data ricavata dal düreriano *Incontro tra Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro* – non dalla copia – e corrispondente alla visita veneziana. Riconciliandosi con Vasari, Zanetti ritiene che Marcantonio possa essersi recato in laguna per vedere la *Passione* di Cristo, salvo smentire ogni intento fraudolento nella riproduzione. Volontà, invece, nelle copie delle *Storie della Vergine* realizzate a Bologna, città meno avvezza a originali düreriani, per poi fare un passo indietro, apponendo il proprio marchio all'ultima stampa, una volta a Venezia, dove Dürer aveva operato di persona e diffuso una certa consapevolezza della sua arte. Tale teoria, conclude Zanetti, troverebbe un ulteriore supporto nelle lettere del maestro tedesco pubblicate da Von Murr relative al viaggio in Italia del 1506 e negli studi che avvallano la tesi di un suo soggiorno bolognese: che, quindi, avrebbe consentito a Marcantonio un precoce contatto con Dürer e con le sue *Storie della Vergine*, pubblicate a partire da 1504. L'acume di Zanetti lo porta a condurre un'osservazione singolare, che anticipa delle riflessioni su cui torneremo più avanti nel corso della tesi, circa le copie raimondiane sulle *Storie della Vergine*: Marcantonio semplifica le opere di Dürer, ne riduce le decorazioni più particolareggiate, come gli elementi scultorei della Porta d'Oro, operazione non letta secondo un'interpretazione stilistica, quanto come conseguenza della mancanza di tempo o dell'affettazione una volta svelata la truffa. Discusso brevemente anche l'inverosimile viaggio di Dürer per il processo contro Marcantonio, Zanetti afferma che la mancata copia della *Morte* e dell'*Assunzione della Vergine* di Dürer de 1510 siano ulteriore prova della partenza da Venezia e dell'arrivo entro quell'anno a Roma, dove l'incisore avrebbe quindi realizzato le copie dalla *Passione di Cristo*.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, per il periodo bolognese nella prima sezione del catalogo, pp. 204-209; in particolare pp. 207-209.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 248-249.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 263-270. In particolare, per le *Storie della Vergine*, pp. 264-267.

Dopo Bartsch, Johann David Passavant rappresenta una voce imprescindibile per lo gli studi sull'incisione. Nella sua revisione de *Le peintre-graveur*, nell'ambito delle scuole italiane, Marcantonio apre come da canone la scuola romana, con sezione biografica e catalogo<sup>105</sup>. La prima si fonda sull'ammissione di gravi lacune sulla vita dell'artista, tale per cui le «peu satisfaisantes» notizie di Bartsch sono il sunto delle poche informazioni ricavabili dalla storiografia. Persino le date di nascita e morte sono incerte, deducibili, come dimostra appena successivamente, a partire dalle poche opere datate e dalle fonti letterarie – per la nascita il *Piramo e Tisbe* e Achillini<sup>106</sup>. Riconosciuto l'iter franciano, Passavant concorda con lo Zani quando afferma la capacità di invenzione di Marcantonio, per cui anche in gioventù avrebbe inciso da composizioni proprie, in particolare, come riscontra anche il catalogo, nei soggetti profani. Con acume – e concordando con una posizione critica risalente a Zanetti e ancorata, come dichiarato, alla prova fornita dalle riscoperte lettere di Dürer – Passavant opera una sottile distinzione, che poi emerge chiara nel catalogo, entro gli stili del periodo bolognese, e scerne una fase prettamente franciana da una già aperta all'influenza di Dürer, palesi e compresenti nell'*Orfeo seduto* (B.314), dove la figura del musicista sarebbe legata al primo maestro, mentre il cane alla maniera del tedesco. A tale momento sarebbero da ricondurre anche le copie dall'*Annunciazione* e dalla *Visita dei Magi* di Dürer, datate 1506 e quindi già afferibili alla produzione bolognese. Un'influenza indiretta, quindi, ma anche e soprattutto diretta grazie al viaggio di Dürer a Bologna nell'ottobre 1506, dedotto, appunto, dalle lettere a Pirckheimer. A una simile ricostruzione consegue la posticipazione, anch'essa in linea con lo Zanetti, della partenza da Bologna al 1508: non esclusivamente per Venezia, bensì per una più generica «haute Italie», dove sicuramente in laguna approfondisce l'esperienza di Dürer – secondo la consueta dinamica di copia e frode delle *Storie della Vergine* – e conosce Giorgione, ma entra anche in contatto con l'opera di Mantegna – per il rapporto col quale Passavant definisce finalmente un nodo critico rimasto altrimenti in sospeso nella storiografia. I riferimenti a tali artisti trovano rispettivo riscontro nel *Sogno di Raffaello* e, tradizionalmente, nel *Marte, Venere e Amore*. A comprovare la fine del viaggio nel Nord Italia, i «*Grimpeurs*» del 1510 dalla *Battaglia di Cascina*, memori di una sosta a Firenze sulla via per Roma. Prima di passare al catalogo, di interesse sono le annotazioni in merito allo stile del Raimondi: tra le altre, a dirimere dopo due secoli il contenzioso tra Vasari e Malvasia, l'autore scrive in posizione mediana che Marcantonio avrebbe appreso il disegno «d'abord à l'école du Francia» per poi portarlo «au plus haut degré de perfection sous la direction de Raphaël»; poi, che la grande abilità al bulino, tale da non avere rivali, sarebbe legata a uno stile «emprunté à Albert Durer», di cui implicitamente

<sup>105</sup> J.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, Lipsia, R. Weigel, 1860, 6, per la sezione biografica, pp. 3-10 e, nello specifico, le pp. 3-5; per il catalogo pp. 10-48.

<sup>106</sup> Passavant propone sia ora sia nel catalogo di datare il ritratto dell'Achillini (B.469) al 1509, osservando a ragione la netta superiorità tecnica e stilistica dell'incisione rispetto a quelle datate o riferibili agli anni 1505-1506, prossime alla composizione del *Viridario*.

è riconosciuto il primato nella tecnica. Il preciso catalogo, suddiviso in generi, riflette nelle sue sintetiche note i canoni critici finora osservati. Anzitutto per la produzione bolognese troviamo opere nello stile e di probabile invenzione franciana, come la *Natività* (B.16), il *S. Giovanni Battista* (B.99), i *SS. Francesco, Antonio e Giovanni di Capestrano* (B.110), ma anche *Venere appare a Enea* (B. 288), l'*Apollo e Giacinto* del 1506 (B. 348), fino a immagini ricondotte all'illustrazione libraria come l'*Amadeus, Austeritas, Amititia et Amor* (B. 355) e i *Tre dottori* (B. 404) pur riferiti al *Dialogus* di Amedeo Berruti edito solo nel 1517<sup>107</sup>. Ben maggiore è il numero di incisioni fatte risalire per stile al Francia o alle *premières manières* ma ritenute di invenzione originale, specie per soggetti profani e mitologici: *Davide e Golia* (B.12), d'accordo con lo Zani la *Discesa al Limbo* (B.41), la *S. Margherita* (B.118), le acqueforti – tra le poche indicate – con *Giove, Marte e Diana* (B. 129-131), *Vulcano, Venere e Amore* (B.326), le *Fatiche di Ercole* (B.170-173), il *Satiro che scopre una ninfa* (B.285) «à la manière des nielles», i *Due satiri, di cui uno porta in spalla una ninfa* (B. 305), il *Satiro che sorprende una ninfa* del 1506 (B. 319), *Orfeo ed Euridice* (B. 282), *Piramo e Tisbe* (B. 322), l'*Uomo che mostra un'ascia a una donna* (B. 380), i *Due uomini nudi in piedi* (B. 385) e anche la *Venere che esce dal mare* datata 1506 (B.312), oltre ad una serie di incisioni di cui si smentisce il riferimento al Francia per la pienezza dei nudi e delle forme, come l'*Uomo picchiato con la coda di volpe* (B. 372) o l'*Uomo che frusta la fortuna* (B. 378), mentre l'*Uomo con il tizzone* (B. 360) oscilla per invenzione tra maestro e allievo<sup>108</sup>. Alcune incisioni, come il già citato *Orfeo seduto*, presentano poi caratteri di transizione, stile franciano ed elementi düreriani, e si accompagnerebbero così alle prime copie, del 1506, dalle *Storie della Vergine* ancora a Bologna: ecco il *S. Giorgio*, dove, pur da imitatore fedele del maestro, «le style du paysage rappelle celui d'Albert Durer», e il *Serpente che parla al giovane* (B.396), con una composizione forse franciana e il paesaggio vicino al tedesco. Seguendo la carriera, con il viaggio in «haute Italie» i modelli si ampliano: in primo luogo Mantegna, non solo con il *Marte, Venere e Amore*, ma anche per il *S. Sebastiano* (B.109), ancora legato alla prima maniera e proprio in virtù della partenza da Bologna databile al 1508; con un generico riferimento alla scuola lombardo-veneta, specificabile in Mantegna «selon quelques critiques», sarebbe da leggere l'*Amore con i tre bambini* (B.320), mentre ancora mantegnesco – forse da un disegno del padovano – sarebbe il putto della *Venere accovacciata* (B.313), unica esplicita citazione da una scultura classica dichiarata da Passavant in relazione a tale fase della carriera, nello specifico al 1509<sup>109</sup>. Con il soggiorno a Venezia la sfera di riferimenti si amplia: se ormai il giorgionismo del *Sogno*, dato al 1509, detiene una sua tradizione, il *S. Girolamo con il leone* (B.102) è accostato alla scuola veneziana «et avant tout» a

<sup>107</sup> Per i riferimenti al catalogo di Passavant, in ordine di citazione: *ibid.*, pp. 12, 17, 18, 26, 27, 34, 34.

<sup>108</sup> Per i riferimenti al catalogo nell'ordine di citazione: *ibid.*, pp. 12, 15, 19, 25, 25, 28, 29, 29, 30, 30, 31, 36, 37, 26-27, 36, 36, 35.

<sup>109</sup> Per i riferimenti al catalogo nell'ordine di citazione: *ibid.*, pp. 17, 37, 23, 17, 28, 27.

Giovanni Bellini. Il legame con l'incisione nordica non si paleserebbe poi solo nelle copie da Dürer, puntualmente ricordate nell'ultima sezione del catalogo, ma anche da Luca da Leida, come nel *Pellegrino* (B.462) realizzato proprio durante il viaggio a Venezia verso il 1509. Ancora, all'influenza del maestro di Norimberga sarebbe da ricondurre la tecnica del *Satiro che tiene una ninfa e si difende da un giovane* (B.279), mentre alcune incisioni sarebbero da avvicinare a Barthel Beham, come la *Donna con due spugne* (B.373) e il suo *pendant*, l'*Uomo picchiato con la coda di volpe*, ma soprattutto la *Giovane donna che innaffia una pianta* (B.383), espunta dal catalogo raimondiano a favore della scuola düreriana e in particolare ancora del Beham. A chiudere tale complesso spettro di riferimenti, i nomi del Sodoma e del Garofalo: al primo, il *Trionfo di Tito* – di cui si ricorda il disegno preparatorio al Louvre con attribuzione non condivisa al Francia –, entro la più ampia categoria della scuola di Leonardo<sup>110</sup>, e l'*Orfeo ed Euridice* (B.295), specie per la testa del personaggio maschile; al secondo la *Cena in casa di Simone fariseo* (B.28), la *Deposizione* (B.30), il *S. Girolamo col crocifisso* (B.101), corretti rispetto ai riferimenti a Francia la prima e Raffaello le altre stampe, e la *S. Caterina* (B.115) in via ipotetica<sup>111</sup>. Un quadro ricco, di spunti e riflessioni acute sul catalogo raimondiano, letto alla luce di una molteplicità di stimoli oltre il canone Francia-Dürer-Raffaello, capace di restituire un contesto artistico più ampio e verisimile. Infine, Passavant dichiara di derivazioni da sculture antiche, come nel caso già citato della *Venere accovacciata*. Oltre agli esempi più evidenti e celebri – come il *Marco Aurelio* (B.514) e il *Traiano incoronato dalla Vittoria* (B.361) dall'Arco di Costantino – o quelli meno definibili – come *La caccia ai leoni* (B.422) da un generico sarcofago antico –, per alcuni rilievi Passavant arriva a indicare la collocazione al suo tempo, identificando con chiarezza il modello: è il caso dei bassorilievi in villa Albani da cui Marcantonio avrebbe tratto i *Due fauni che portano un bambino nel cesto* (B.230) e i *Due seguaci di Bacco* (B.294) e di quello al museo di Napoli per la scena di *Baccanale* (B.248)<sup>112</sup>.

Nel 1867, nella raccolta degli *Etudes d'histoire de l'art*, Ludovic Vitet rilegge la biografia di Marcantonio e ne reinterpreta l'evoluzione stilistica in alcuni momenti salienti. Introduce al saggio un encomio all'arte di Marcantonio, incisore senza rivali, «un de plus fins, de plus savants, de plus résolus praticiens qui aient jamais manœuvré le cuivre». Pari a Dürer e Luca da Leida nel canone dell'incisione, il giovane Marcantonio è autore già di una sessantina-ottantina di stampe entro i trent'anni. Mosso inizialmente non tanto dalla «beauté des choses», ma dalla «manière de les exprimer», Marcantonio affronterebbe due fasi distinte della carriera – formazione e maturità – effettivamente diversissime, che si avvicendano senza soluzione di continuità: «[...] jamais, en

<sup>110</sup> Passavant ricorda l'esemplare in collezione del re di Sassonia, con ritocchi attribuiti a un diretto intervento di Raffaello per correggere l'incisione, da cui possiamo evincere una datazione all'attività romana.

<sup>111</sup> Per i riferimenti al catalogo nell'ordine di citazione: *ibid.*, pp. 35, 17, 40, 28-29, 36, 36, 23, 30, 13, 14, 17, 18.

<sup>112</sup> Per i riferimenti al catalogo nell'ordine di citazione: *ibid.*, pp. 40, 33, 39, 28, 29, 28.

changeant de manière, ils [les artistes] n'ont passé de l'une à l'autre brusquement et sans transition»<sup>113</sup>. Dopo tale premessa può aprirsi la trattazione biografica vera e propria, con l'avvio della formazione presso il Francia. Informazione non ripresa passivamente dalla tradizione storiografica, ma approfondita in una lunga digressione atta a stabilire la discendenza di Marcantonio dalla carriera orafa del maestro, dedito alla pittura solamente a partire dal 1490: «Il y a donc eu deux hommes en Francia – orafo e pittore –: la postérité ne connaît que le second; Marc-Antoine n'a été le disciple que du premier». Avviato dunque all'arte del niello, la dedizione alla stampa è sufficiente a Marcantonio per emanciparsi, lasciando il maestro, quasi del tutto estraneo a quell'arte, «plongé dans sa mysticité». Nemmeno in tale fase, come poi per Raffaello, Marcantonio è interprete e traduttore dell'opera del Francia, incidendone solo alcuni soggetti, per lo più sacri: è il caso della *S. Caterina d'Alessandria e S. Lucia* (B.121), riferite a un dipinto del 1502 al museo di Berlino, arrivando quasi a superare il maestro<sup>114</sup>. Marcantonio non si ferma e per liberarsi dalla purezza ideale e dai contorni italiani del Francia si rivolge alle stampe nordiche, fiamminghe e tedesche, largamente diffuse in Italia spesso sotto il nome di Martin Schoengauer. Una diffusione dell'arte nordica graduale, capace di vincere progressivamente lo sdegno degli Italiani verso tale «barbarie», un gusto stroncato definitivamente dalla triade Leonardo-Michelangelo-Raffaello. Marcantonio dunque, «épris de ces nouveautés», avrebbe ignorato la stampa italiana per studiare quella nordica, in particolare Dürer, che sicuramente conosce ben prima di recarsi a Venezia nel 1509. Anche Vitet confuta l'«historiette» di Vasari, inverosimile banalmente nell'attribuzione ad un solo anno di attività – tra il 1509 e il 1510 – delle 69 copie da originali düreriani. Marcantonio già nel 1506 – data apposta alla copia del *S. Giovanni e S. Girolamo* (B.643) – avrebbe copiato e conosciuto il maestro di Norimberga, forse di persona a Bologna nel 1506 – come dichiarano le già citate lettere a Pirckheimer. Se non prima, se ascendenze düreriane si possono riscontrare nel *Piramo e Tisbe* del 1505 e in altre incisioni coeve non datate<sup>115</sup>. Tuttavia, Marcantonio non avrebbe sacrificato alcuna originalità nella mimesi. Osserva Vitet con grande finezza che «sans cesse il lui échappe des contours arrondis, des airs de tête pleins de noblesse, des extrémités étudiées à la manière antique, des jets de draperies simples et grandieuses», senza mai perdere di vista «ni Mantegna, ni Bellini, ni Verrochio, ni l'antiquité»: un significativo canone di artisti italiani e l'antico che contraddistingue la scuola della penisola. In tale fase dunque Marcantonio oscillerebbe tra stili diversi, affiancandoli con esiti inediti. Ecco nel 1506 la *Ninfa sorpresa da un satiro* (B.319), dove il paesaggio alla tedesca si contrappone alla nobiltà della ninfa, con un notevole scarto stilistico rispetto al *Piramo e Tisbe*; e la *Venere al bordo del mare*, il

<sup>113</sup> L. VITET, *Études sur l'histoire de l'art. Temps modernes : arts divers, musique religieuse, musique dramatique*, Parigi, Michel Lévy frères, 1867, IV, pp. 51-53.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 53-56

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 56-60.

cui corpo, «dans le prosaïsme les plus flamand» pare anticipare nell'abbondanza la scuola di Rubens: «pour trouver un Pâris qui osât donner la pomme à une Vénus ainsi faite, il faudrait être au pays des Hottentots». Estendendo il riferimento a Dürer all'arco dell'intera prima attività di Marcantonio, il periodo veneziano perde in Vitet la sua funzione storiografica tradizionale e, di fatto, non se ne fa più menzione<sup>116</sup>. Marcantonio, conosciuto casualmente Giulio Romano, verrebbe da lui chiamato a Roma per collaborare con Raffaello. E sulla strada, avrebbe fatto in tempo a osservare i cartoni per la *Battaglia di Cascina* a Firenze e a fonderne i soggetti estrapolati con un paesaggio nordico tratto dal *Monaco Sergio ucciso da Maometto* di Luca da Leida<sup>117</sup>.

L'edizione de *Le vite* vasariane curata da Milanesi rende atto delle conoscenze emerse nel dibattito storiografico sul Marcantonio. Le note relative all'incisore iniziano, infatti, con la specificazione del cognome; le osservazioni sulla data di nascita, precedente, per la bibliografia consultata, al 1488, se non, concordando con Ottley, vicina al 1475; la dibattuta data di morte, tra il 1519 e il 1550, ma specificabile entro il 1534 per la menzione dell'Aretino ne *La cortigiana*, dove l'utilizzo del congiuntivo imperfetto tradirebbe la sua dipartita. Aggiornato sulle vicende critiche, Milanesi ricorda i nielli attribuiti all'artista, data il viaggio a Venezia al 1506, corregge l'errore vasariano sulle copie dalla *Vita della Vergine*, non dalla *Passione* di Dürer. Non solo, attribuendo all'aneddoto vasariano il valore di «novella», contestualizza l'argomentazione sulla confusione de *Le vite* sia da un punto di vista cronologico – i soggiorni di Dürer tra Venezia e Fiandre, quello lagunare di Marcantonio limitato al 1506 – sia da un punto di vista “legale” – sostenendo che non solo non vigevano leggi severe sulla copia, ma anche che la Serenissima non avrebbe avuto alcun interesse a dirimere questioni tra due artisti foresti. Infine, sul dibattito Vasari-Malvasia riguardo all'educazione di Marcantonio al disegno, Milanesi si schiera secondando il giudizio del Bottari; Malvasia avrebbe quindi mal interpretato il testo vasariano: Marcantonio, già abile disegnatore, si sarebbe dedicato a Roma, quindi dal 1510 in avanti, esclusivamente a tale arte, fondamento dell'incisione, senza indugiare nella pittura<sup>118</sup>.

Nel 1880 Fillon pubblica per la *Gazette des Beaux Arts* un articolo importante per le coordinate biografiche di Marcantonio. Il testo è introdotto dalla lettera a Georges Duplessis, nella quale, dando

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 60-62. Cit. alle pp. 61-62.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 63, 65-66.

<sup>118</sup> G. VASARI, *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1878, V, pp. 404-406. Per quanto riguarda l'arrivo a Roma nel 1510, Milanesi ritiene una prova fondamentale l'incisione degli *Arrampicatori* dalla battaglia di Cascina, ripresa però non dai cartoni michelangioleschi, bensì dagli studi condotti da Raffaello. Inoltre, per la questione Vasari-Malvasia, pur citando Bottari, Milanesi singolarmente modifica il riferimento al “dipingere”: rispetto al Bottari, inserisce una negazione prima del verbo che di fatto pone una separazione forte tra l'attività del dipingere e quella del disegnare, cui Marcantonio si dedica esclusivamente. Più ambiguo il passaggio del Bottari, dove Marcantonio «potendosi mettere a dipingere» come tutti gli altri artisti come lui sotto Raffaello, «attese unicamente al disegno» (VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di BOTTARI, p. 413).



valore alla biografia degli artisti, si lamenta lo stato di conoscenza su Marcantonio, «le graveur sans rival, en qui est passé un rayon de l'âme de Raphaël»; quindi la trascrizione e il commento di due documenti, tanto rari, quanto preziosi per l'incisore. Il primo, un esemplare del volume di Aulo Gello edito a Venezia nel 1515 per i tipi di Aldo Manuzio: oltre alle glosse, due brevi scritte vi indicano i possessori, Andrea Raimondi e il figlio Marcantonio. Il testo sarebbe una prima conferma con valore documentario della famiglia di Marcantonio, oltre che un importante indizio a favore del contesto umanistico ed erudito in cui l'incisore dovette formarsi e cui continuò ad afferire nel corso della sua carriera. Il secondo documento consiste in una lettera del 1659, destinata a François Langlois e redatta da Jean Deshayes, editore e incisore attivo all'epoca a Parigi. Essa menziona infatti a un librario bolognese, «qu'on prétend descendu d'un bastard de Marc-Anthoyne Rémond», in possesso di quattro lastre di rame e un libro di disegni dell'incisore, trasmessegli dalla nonna, figlia di Giorgio, l'erede illegittimo di Marcantonio, anch'egli «graveur fameux comme son père». Il libraio non avrebbe rinunciato alle memorie dell'avo, nonostante le laute offerte, ma avrebbe venduto a Deshayes solo «un autre livre de desseins de peintres bolognois et *altre coglionerie*, qui ne sont à mespriser». Ritendo valide le informazioni della lettera, ben comprensibile nell'orgoglio della discendenza, Fillon struttura nuovamente la biografia raimondiana secondo una propria cronologia. Nato verso il 1480 ad Argine, presso Bologna, Marcantonio si sarebbe formato con il Francia quale orafo e incisore e avrebbe tradotto i suoi disegni a bulino, raggiungendo le capacità lodate dall'Achillini; dal 1506 impegnato nello studio di Dürer, si recò a Venezia solo nel 1509, tardi, per realizzare le copie dal maestro di Norimberga; sarebbe quindi partito alla volta di Roma nel 1510, formandosi lungo il tragitto a Firenze per studiare la *Battaglia di Cascina*; infine, nell'*urbe*, sarebbe stato introdotto a Raffaello da Timoteo Viti o dal Francia, e avrebbe inciso quale prima opera romana la celebre *Lucrezia*. A Roma si sarebbe legato con una nobile, Benedetta Verino, da cui il figlio Giorgio. Proseguendo nella linea dinastica, quest'ultimo, nato verso il 1511, crebbe e si formò con il padre, che seguì a Bologna dopo il Sacco nel 1527 e di cui fu erede dopo la sua morte. Fillon arriva ad attribuirgli addirittura delle incisioni, firmate B. o B.V., quindi Benedetti Verino, dal soprannome mutuato dalla madre<sup>119</sup>. Al di là dei tratti romanzeschi, Fillon, che pubblica in altre sedi documenti relativi al patronato dei Raimondi su una delle cappelle di S. Pietro a Bologna, contribuendo a fissare un termine per la data di nascita di Marcantonio, rimane di fondamentale importanza per lo sforzo di contestualizzare entro precise coordinate storico-biografiche l'attività di Marcantonio. E, così facendo, detta cronologie vicine a quelle oggi ritenute più valide, anticipando la nascita e posticipando, forse eccessivamente, il soggiorno veneziano.

---

<sup>119</sup> B. FILLON, *Nouveaux renseignements sur Marc-Antoine Raymondi*, «Gazette des Beaux Arts», 1880, pp. 229-238. Per le cit. su Marcantonio, pp. 229-230; per quelle dalla lettera del 1659, pp. 232-233 (il testo è riportato per intero).

Nel 1881 Henry Thode pubblica come tesi di dottorato il primo contributo apertamente nella direzione dell'elaborato, il *Die Antiken in den Stichen Marcanton's Agostino Veneziano's und Marco Dente's*. Le intenzioni, i campi d'indagine e i metodi sono dichiarati nell'introduzione<sup>120</sup>: basandosi sull'assunto che archeologia e storia dell'arte non dovrebbero essere scisse nello studio, l'autore dichiara l'intento di leggere le stampe di Marcantonio e dei suoi due allievi alla luce dei modelli classici, sempre presenti, eppure dissimulati anche agli albori dell'incisione. Riassunti per sommi capi i momenti della carriera, dalla formazione nella tecnica copiando da Dürer alla collaborazione con Raffaello a Roma, città dell'antico per eccellenza. Se le opere giovanili sono spesso considerate come frutti incompleti della propria invenzione, la produzione matura è letta per lo più attraverso la lente dell'Urbinate, o degli altri artisti tradotti, con esiti di perfezione. Date tali premesse, la difficoltà nello studioso, il quesito di fondo, risiede nell'effettiva autonomia o meno dell'incisore rispetto ai riferimenti all'antico, ovvero se il rapporto tra Marcantonio e l'antico sia o non sia mediato dal determinato artista tradotto, quindi principalmente Raffaello, celebre d'altronde per i suoi interessi antiquari. Scopo di Thode è dunque operare una disamina di incisioni raimondiane – e dei suoi allievi Agostino Veneziano e Marco Dente – per verificare la sua comprensione dell'antico, l'interiorizzazione del modello classico come fonte per la sua arte. Per tali domande è necessario conoscere la situazione antiquaria storica, in questo caso di Roma, attraverso una serie di fonti letterarie che ne portino la testimonianza tra Cinque e Settecento, a partire dall'Aldovrandi. Quindi, Thode suddivide il catalogo di opere presentate nel saggio in due categorie, la prima riguardante le incisioni di derivazione diretta da sculture antiche, la seconda le rielaborazioni dalle stesse celate in composizione innovative. Attinente alla prima categoria, l'*Apollo del Belvedere* (B.331) ben dichiara il procedere di Thode: la minuta descrizione dell'incisione in rapporto con la scultura, la vicenda storica di quest'ultima dal ritrovamento, le stampe di altri autori che trattino lo stesso soggetto, una breve storia della ripresa in ambito artistico della scultura – in questo caso è citato il disegno düreriano del British Museum con *Apollo e Diana* (SL, 5218.183), forse realizzato da uno studio osservato a Venezia nel 1506<sup>121</sup>. Di maggiore interesse, includendo diverse incisioni giovanili, è la seconda sezione. Nell'ordine: *David* (B.12), di sua invenzione ma nello stile del Francia, con la discussione sull'iconografia assimilabile con i classici Ercole o Mercurio; le quattro incisioni con *Cavalieri romani* (B.188-191), di posa classica tratta da rilievi trionfali, l'assenza delle redini forse a dimostrare una derivazione e in cui la figura di Curzio sarebbe da mettere in relazione con una pietra intagliata da Montfaucon ritenuta antica, ma dall'autore moderna; il *Trionfo di Tito* (B.213), dal disegno di

---

<sup>120</sup> H. THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's Agostino Veneziano's und Marco Dente's*, Lipsia, E.A. Seemann, 1881, pp. III-VI.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 1-2.

Baldassarre Peruzzi al Louvre (n.8257)<sup>122</sup>, secondo un'iconografia diffusa nelle medaglie di celebrazione imperiale, e dove il soldato visto di spalle sarebbe il frutto di un'esagerata antichizzazione nella decorazione a sfingi della corazza; *Vulcano, Venere e Amore* (B.326), da Timoteo Viti, soggetto caro alle incisioni dell'Italia settentrionale del XV secolo, del tutto moderno nella rappresentazione di Vulcano, novellisticamente zoppo, non seduto a fianco di Dedalo né intento a forgiare le armi di Achille, scelte preferite nell'antichità; lo *Spinario* (B.465), opera della prima maniera, che deriverebbe non dalla scultura capitolina, bensì dalla sardonice intagliata presso gli Uffizi; *Venere che appare a Enea* (B.288), forse dal Francia, non accidentalmente simile all'iconografia classica delle scene con Marte e Venere; *Venere che esce dal mare* (B.312), ispirata dalle *ekphrasis*, soprattutto di Ovidio, della *Venere anadiomene* di Apelle, realizzata per l'Asklepion di Kos e portata a Roma da Augusto, forse ispirata anche a monumenti antichi<sup>123</sup>, come dichiara la corona assente nelle fonti letterarie; *Venere accovacciata* (B.313), incisa da Mantegna nel 1506, avente come modello uno dei tanti esemplari antichi di tale iconografia, e in particolare, per la presenza di Cupido, della *Venere Farnese* al museo di Napoli<sup>124</sup>; l'*Ercole* (B.256), derivato da una tipologia antica; i *Due satiri e una donna* (B.305), la cui peculiarità iconografica è tratta probabilmente da un rilievo funerario, identificabile con quello inciso da Battista Franco, raffigurante Dioniso e Arianna, invenzione diffusa poi da Guattani nel 1786 da un bassorilievo in collezione Jenkins<sup>125</sup>. Un insieme di modelli più o meno puntuali, che aprono il rapporto con l'antico non solo alla scultura, ma a tutta una serie di artefatti, fino ai cammei e alle medaglie, cui Marcantonio potrebbe essersi ispirato fin dalla sua giovinezza.

Unica e ancora oggi insuperata, la monografia dedicata a Marcantonio da Henri Delaborde nel 1888 rielabora con acume e precisione la carriera e la produzione dell'incisore con un'ampiezza di fatto irripetuta negli studi. Come di consueto, aprono la monografia una serie di capitoli biografici dedicati allo sviluppo cronologico della carriera di Marcantonio: il primo di essi è interamente incentrato sulla formazione preromana – ben distinta nei due poli Bologna-Venezia fin nel titolo –, venendosi a costituire come il più ampio contributo su tale fase fino ad allora redatto<sup>126</sup>. Canonicamente Delaborde avvia il capitolo riflettendo sugli estremi dell'incisore, di cui non sono documentate le date di nascita e morte, e lamenta soprattutto la scarsità di notizie biografiche e storiografiche, ridotte a lodi generiche nei contemporanei, rari aneddoti in Vasari e vanamente

---

<sup>122</sup> Il disegno è stato attribuito, significativamente nelle considerazioni in merito a questa tesi, a Jacopo Ripanda.

<sup>123</sup> Veneri simili, ma non coincidenti, si troverebbero nella collazione Pourtalès Gorgier, in un calco dell'Accademia di Pietroburgo, in un vaso del Louvre e in un diaspro a Firenze.

<sup>124</sup> Non l'esemplare Giustiniani, che non presenta il Cupido.

<sup>125</sup> Per le incisioni citate, cfr. *ibid.*, pp. 21-22, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 28.

<sup>126</sup> H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi; étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*, Paris, Librairie de l'art, 1888, pp. 1-22.

arricchite nel XVII secolo dalle «*légendes fabuleuses*» di Malvasia e Baldinucci, rispettivamente sulla tragica morte e sul matrimonio con una donna altrettanto abile nell'incisione. A fronte di tale vacuità, le opere, scrive Delaborde, sarebbero i «*seuls documents authentique*» grazie alla scrupolosa analisi autoptica del catalogo. Lo studioso procede dunque con la discussione sulla data di nascita, ricordando l'aspetto trentenne del ritratto di Marcantonio nella *Cacciata di Eliodoro*, e conclude, rispetto al 1488 proposto da Heineken e supportato da Bartsch e Passavant, con l'anticipazione al 1480, più coerente con le lodi dell'Achillini nel *Viridario*, rivolte altrimenti a un fanciullo di sedici anni. A seguire, le informazioni deducibili sulla famiglia del Raimondi – cognome reso noto dall'Achillini – grazie agli studi di Fillon: un casato illustre, annoverante due vescovi nella Bologna del Quattrocento, con una cappella privata nella cattedrale di San Pietro, di cui Marcantonio, già «*orfèvre*», è patrono nel 1504, ancora vivente il padre Andrea – come si evince dalla nota manoscritta su un'aldina di Aulo Gellio edita del 1504. A chiudere tale sezione introduttiva, eppure così provocatoria rispetto alla tradizione storiografica, Delaborde smentisce l'origine strettamente cittadina di Marcantonio, rendendo per lo meno impreciso il toponimico *bolognese* che da sempre ne accompagnava il nome nella storiografia: una lettera del 10 marzo 1659, spedita da Bologna dall'editore e incisore francese Jean Deshayes a uno dei suoi «*confrères*», menziona un libraio, «*descendu d'un bâtard de Marc-Antoine*», ma indica, in riferimento alle disposizioni testamentarie dell'artista, come paese natale, «*Argène, lieu proche d'ici*»<sup>127</sup>. Passando quindi alla formazione artistica, Delaborde menziona il lungo apprendistato presso la bottega dell'orafo e pittore Francesco Francia, a fianco dei figli di lui Giacomo e Giulio, un ambiente accogliente e familiare tanto da trasmettergli ed essere conosciuto col soprannome di *de' Franci*. Il giudizio sul Francia assume note di interesse: pittore mediocre rispetto ai «*quattrocentisti florentins*» per insufficienza di immaginazione e monotonia, nell'oreficeria risiede il vero suo talento, come nella produzione di medaglie e monete sotto i Bentivoglio. Tale dunque il punto di partenza per Marcantonio, come orefice, in consonanza con quanto asserito da Vasari, e impegnato nella realizzazione di cinte, medaglioni, oggetti cesellati, nielli, tutti «*parfaitement beaux*» a detta del biografo aretino, fonte dichiarata. L'avvicinamento all'incisione si concretizza nel *Piramo e Tisbe* del 1505 e in altri esempi non datati, ma ipotizzabili come coevi se non anteriori. Dall'inizio del XVI secolo dunque Marcantonio è incisore di professione e va incontro tra 1505 e 1506 a un biennio fitto, in cui incide soggetti di propria invenzione, dal maestro, ma anche dai condiscipoli Giacomo Francia e Timoteo Viti: opere che «*laissent beaucoup à désirer*», in linea con la produzione italiana dell'epoca, ma già in grado di anticipare, ancora celato dall'«*inexpérience de la main*», «*un vif sentiment du beau*». Un'imperfezione che l'artista è in grado di compensare progressivamente entro e soprattutto alla luce

---

<sup>127</sup> Per le notizie finora riportate, cfr. *ibid.*, pp. 1-7.

del soggiorno veneziano, «c'est-à-dire même avant le moment où entrera en plein possession de son talent sous l'influence décisive des exemples et des conseils de Raphael»: una frase significativa, che, ancora sul solco della disputa ideale tra Vasari e Malvasia sul rapporto con il disegno, conferma la piena capacità tecnica dell'incisore al termine della sua formazione nell'Italia settentrionale come base per le conquiste romane a fianco di Raffaello. Esempio lampante della crescita anche in seno al periodo bolognese è la differenza stilistica e tecnica, consumata in appena un anno, tra il 1505 del *Piramo e Tisbe* e il 1506 dell'*Apollo e Giacinto*<sup>128</sup>. Una crescita da motivare già a Bologna specialmente per lo studio di incisioni düreriane, non una «révolution absolue» nello stile, ma a tale altezza una ripresa superficiale di elementi soprattutto paesaggistici: Dürer pubblica bulini già a partire dal 1496 e stampe nordiche erano già largamente diffuse in Italia, come testimoniano *Le tentazioni di S. Antonio* di Michelangelo da Martin Schongauer nella bottega del Ghirlandaio, o ancora le derivazioni da Dürer di miniaturisti e incisori, Gherardo e Robetta a Firenze, Zoan Andrea e Giulio Campagnola a Venezia, e altri tra Toscana e Lombardia. «On peut dire que son aventure à Venise ne fit que confirmer chez lui les dispositions d'esprit où il était quand il habitait sa ville natale»: se a Bologna – senza citare alcun soggiorno emiliano del maestro di Norimberga – Marcantonio copia singoli elementi «étrangement rapprochés par le copiste» a scene sacre o mitologiche, l'esperienza veneziana non deve essere letta come una folgorazione subitanea sul «chemin de Damas» di piazza S. Marco – riferimento all'aneddoto vasariano –, ma un'accettazione aperta del modello per «instruire son intelligence». Ovviamente le osservazioni del Delaborde approdano alle incisioni dalle *Storie della Vergine*, esempio dell'appropriazione di intere composizioni senza scrupoli, nel tentativo di riprodurre tanto il generale quanto il particolare, fino alla firma, capaci di «tromper les gens». Iniziate già a Bologna nel 1506, Delaborde, in linea con le acquisizioni storiografiche, smentisce l'ordine vasariano rispetto alle copie dai cicli di *Storie della Vergine* e della *Passione*, senza però scartare la possibilità riguardo al processo intentato da Dürer contro il copista, o per lo meno ad azioni contro frodi a danno delle sue opere in Italia: tesi a supporto della quale muoverebbero le lettere dello stesso artista e i reclami da lui avanzati al Municipio di Norimberga, così come una certa prevenzione di Marcantonio nel non ripetere la firma del tedesco nel secondo ciclo di copie<sup>129</sup>. Non mere derivazioni, come già aveva osservato Zanetti; bensì una rielaborazione originale, che lasci trasparire un «sentimenti personnel», citando le teorie di Vitet. Scrive Delaborde:

Telles têtes de la Vierge ou des Saintes Femmes traitées par Albert Dürer avec une préoccupation impitoyable des détails prennent, sous le burin de Marc-Antoine, une simplicité relative qui en embellit les

<sup>128</sup> Per le notizie sulla formazione bolognese riportate, cfr. *ibid.*, pp. 7-12.

<sup>129</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 12-18.

traits et en ennoblit l'expression ; telle draperie compliquée dans l'originale de mille petits plis couts et raides s'assouplit dans la copie, sans que l'aspect en soit pour cela radicalement changé<sup>130</sup>.

Un operare «incoscient», un sentire «instinctif du mieux» che porterebbe a classicizzare le spigolosità del linguaggio del maestro tedesco, da cui, interiorizzata la tecnica e la qualità attraverso le due serie, Marcantonio può finalmente affrancarsi, mantenendone il modello solamente in casi isolati. L'esperienza düreriana rappresenterebbe per Delaborde quasi un momento di antitesi-sintesi hegeliana, da cui il nostro incisore apprende «la science du métier», la «connaissance pratique de procédés moins conventionnels» rispetto alla tradizione italiana. Ed ecco dunque enumerate le innovazioni delle incisioni di scuola tedesca, l'applicazione del bulino per la resa dei corpi, delle ombre, delle gradazioni di luce, delle forme, a differenza del contorno, della rigidità di tratto nelle ombre e mezze tinte degli Italiani. Un'influenza non tanto dunque a livello di contenuti, quanto nella qualità esteriore dell'incisione di Marcantonio, secondo un rapporto con l'arte nordica generalizzabile al secolo tutto: Raffaello non imiterebbe Dürer per nobiltà e grazia, ma in vista dell'energia e della precisione tecnica. Di fatti, nemmeno nell'atto della copia Marcantonio avrebbe mai rinunciato alla sua indipendenza artistica né «démentait sa nationalité»: un'interpretazione del modello, «une critique involontaire, presque une accusation qu'il formulait». Se dunque Dürer rimane il cuore dell'analisi come momento di riscatto e crescita nella fase di formazione, per il soggiorno veneziano Delaborde non può non ricordare le incisioni derivate da artisti veneziani, ancora, in un processo analogo a quello indagato rispetto all'arte nordica, non in un'operazione di trascrizione, bensì elevando il suo compito «à la hauteur d'un travail d'interprétation personnelle». Ed ecco come campioni della produzione lagunare il *Sogno di Raffaello* da Giorgione, sia nella composizione sia nello stile, e la *Giovane donna che innaffia una pianta* da un disegno di una non specificata mano veneziana. La formazione del giovane può dirsi ora veramente compiuta, ed egli è ora perfettamente in grado del compito che lo aspetta a Roma, «de traiter d'égal à égal avec les maîtres par excellence dont il sera appelé à populariser par son propre talent les travaux», in un rapporto non subordinante, ma affatto alla pari<sup>131</sup>.

La minuzia del catalogo, ordinato ancora per genere, emerge fin nell'indicazione dei numeri di Bartsch, Passavant e Ottley, oltre alle dimensioni delle opere e dal dibattito critico che certe voci dichiarano. Procedendo secondo l'ordine della carriera, il *Piramo e Tisbe* (B.322) fornisce il primo punto fermo, stilistico e cronologico, di un Marcantonio venticinquenne che incide con un certa «inexpérience» - termine frequentissimo per definire la prima attività -, la «timidité d'une

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>131</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 18-22.

imagination presque infantine» e le «naïves maladresses de la main» da una propria invenzione: che, significativamente per il nostro discorso, viene già accostata in via ipotetica alla «contrefaçon» di un frammento antico. Tra le prime opere ritenute invenzioni autonome dell'artista troviamo il *David vincitore su Golia* (B.12), dove l'«inexpérience» e l'«expression nulle du visage» sono compensate da una «précision du dessin» e una «fine intelligence du modèle» già sensibili; la *Discesa al Limbo* (B.41), «moitié habile, moitié naïve», allontanata da Francia e da Mantegna; il *S. Giovanni Battista* (B.99), per Bartsch e Passavant derivato dal Francia; il *S. Giorgio* (B.98), che nonostante i difetti e la debolezza d'invenzione costituisce già «l'oeuvre d'un maître»; la *S. Caterina d'Alessandria*, smentendo i riferimenti al Francia di Bartsch e al Garofalo di Passavant; la *Venere che appare a Enea* (B.288), i cui difetti nel disegno la renderebbero appena successiva al *Piramo e Tisbe* e dunque databile al 1505; l'*Orfeo che incanta gli animali* (B.314), prova inesperta e di scarsa immaginazione, ma con un «sentiment déjà vif du beau»; il *Satiro che sorprende la ninfa addormentata* (B.285), i cui difetti si devono all'influenza dei modi da orafo; i *Due satiri che rapiscono una donna* (B.305), contestuale alla precedente, ma già denotata da uno scarto stilistico nel paesaggio e nell'«ordonnance pittoresque»; *L'Eloquenza, la Filosofia e la Scienza* (B.399), di cui si cerca di decifrare i soggetti riconoscendo l'errore di Heineken – lo studioso aveva riconosciuto nella scena un *Ercole tra il Vizio e la Virtù* – e che, opera giovanile, presenterebbe Bologna nello sfondo; l'*Uomo condannato al lavoro* (B.380), allegoria giovanile di relativamente bassa qualità; le quattro stampe con eroi romani, *Orazio Coclite, Marco Curzio, Scipione l'Africano, Tito e Vespasiano* (B.190, 191, 189, 188), deboli d'invenzione ed esecuzione<sup>132</sup>. Uno scarto stilistico si introduce con l'*Apollo, Giacinto e Amore* (B.348) – datata 9 aprile 1506, con Marcantonio ancora a bottega dal Francia, e dotata di una qualità che permette di «pressentir la perfection des oeuvres prochaines» superando gli esempi dell'incisione a lui coeva – e le opere afferibili a tale secondo momento produttivo, laddove supposta una datazione: e quindi l'incisione *S. Francesco d'Assisi, S. Antonio da Padova e S. Bernardino da Siena* (B.110) – quest'ultimo riconosciuto rispetto all'ipotesi di S. Giovanni da Capestrano negli studiosi precedenti – definita come giovanile ma posteriore alle prime prove; la *Ninfa della Primavera e il satiro* (B.319) – nome derivato dal risveglio degli elementi naturali attorno ai personaggi – testimone, datata al maggio 1506, di un ulteriore progresso rispetto all'*Apollo e Giacinto* precedente di appena un mese. Rispetto all'atteggiamento di Passavant, Delaborde propone un ampio corpus di opere di derivazione franciana, parallelo alle incisioni di sua invenzione: nell'ordine di citazione, la *Natività* (B.16), dove i personaggi di ascendenza franciana sono inseriti in un paesaggio di invenzione alla luce degli esempi tedeschi; il *Battesimo di Cristo* (B.22), riportato al catalogo di Marcantonio – Passavant aveva attribuito l'incisione direttamente al Francia – su modello, individuato con sicurezza, del dipinto di

<sup>132</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 177, 89, 109, 133, 138, 143, 165, 175, 181, 181, 194-195, 200-202, 212-213.

medesimo soggetto del maestro a Hampton Court; *S. Caterina d'Alessandria e S. Lucia* (B.121); *Il benevolo e l'invidioso* (B.385), di cui si propone la lettura del soggetto in chiave allegorica rispetto all'*Adamo ed Eva* di Heineken o i *Due uomini stanti* di Bartsch; «*L'Entraînement et la Résistance*», ovvero *Il serpente che parla al giovane* secondo l'interpretazione dell'insolita iconografia, dove le teste testimoniano una derivazione da disegni del maestro e lo stile, maldestro ma già seducente, una datazione tra il 1506 e il 1507; infine, il ritratto dell'Achillini (B.496), troppo maturo per essere eseguito contemporaneamente alla redazione del *Viridario* e con una qualità da imputare al modello del Francia<sup>133</sup>. Tra i meriti di Delaborde anche l'espunzione dal catalogo giovanile di un buon nucleo di opere, specie di piccolo formato, di difficile inquadramento stilistico e pertanto confluitevi per l'imprecisa definizione critica della prima attività incisoria: un nucleo di sei stampe rappresentanti la Vergine col Bambino e cinque santi (P.280, 281, 282, 283)<sup>134</sup> – di cui solo *S. Lucia*, *S. Caterina d'Alessandria* e *S. Barbara* note a Bartsch (B.120) – di cui lo studioso nega da derivazioni di nielli in riferimento al periodo romano; *La Forza e la Temperanza* (B.375), ricondotta alla scuola di Raffaello piuttosto che al Mantegna; *La Speranza e lo Scoraggiamento* o *Il vecchio e l'uomo con l'ancora* (B.367), avvicinata in via ipotetica a Baccio Bandinelli; *L'Unione indissolubile* o *Il bastone piegato* (B.369), da un allievo di Raffaello piuttosto che dal Francia; *L'Affamato e l'Ingordo* (B.436), che passa dal Francia ad un'invenzione autonoma del periodo romano, così come *Il pigro fustigato* o *L'uomo picchiato con la coda di volpe* (B.372); *L'Uomo che si vendica della Fortuna* (B.378), realizzato a Roma sotto i primi influssi di Raffaello, e quindi verso il 1510; le stampe in *pendant* dei *Due pastori* di memoria virgiliana e dell'*Uomo addormentato all'ingresso del bosco* (B.434, 438), da modello franciano alla scuola di Raffaello; *Il vecchio e il giovane pastore* (B.431), non più da modello del Francia, ma o di invenzione autonoma o di scuola raffaellesca; *Una giovane madre che si intrattiene con due fanciulli* (B.432), analogamente da Francia alla scuola di Raffaello; fino all'*Amadeo Berruti* (B.355) e i *Tre dottori* (B.404), legati al dialogo del medico umanista edito nel 1517 a Roma<sup>135</sup>. Eppure, il Francia non è l'unico riferimento della prima attività di Marcantonio, gli si affiancano, pur meno frequentemente, Mantegna, Giacomo Francia e Timoteo Viti. Rispettivamente, troviamo il *S. Sebastiano* (B.109), progressivamente indirizzato a un modello mantegnesco da Bartsch e Passavant e ritenuto da Delaborde di poco precedente al *Marte, Venere e Amore*, quindi all'inizio del 1508; canonicamente il *Marte, Venere e Amore* (B.345), del 16 dicembre 1508, a segnare il grande progresso rispetto all'*Apollo e Giacinto* di tre anni prima; ma soprattutto l'*Orfeo ed Euridice* (B.282), di cui si ipotizza una derivazione dal maestro padovano ad un'altezza cronologica inedita, trattandosi di una delle primissime stampe raimondiane, quindi realizzata tra fine

<sup>133</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 154, 139, 181-182, 90, 96, 143, 198-199, 200, 252-254.

<sup>134</sup> Indico secondo il numero di catalogo di Passavant, che già conosce tutte le sei le incisioni.

<sup>135</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 122-125, 190, 196, 198, 199, 199-200, 200, 232-233, 233, 233, 234, 234-235.



1505 e inizio 1506. Dal condiscipolo Giacomo Francia, l'*Apollo che insegna la musica alle Grazie* (B.398), opera di singolare interesse, il cui soggetto – afferma Delaborde – è comprensibile grazie a numerosi esemplari di scultura antica con scene analoghe e in cui gli elementi del paesaggio sono derivati da incisioni di Dürer, e in particolare la *Sacra Famiglia con la libellula* («*Sainte Famille au Papillon*», B.44)<sup>136</sup>; la *Venere sul bordo del mare* (B.312), datata 2 settembre 1506 e vicina a invenzioni di Giacomo Francia come *Lucrezia* e *Cleopatra*. Infine, Timoteo Viti, cui Marcantonio si sarebbe rifatto per il *Giudizio di Paride* (B.339), incisione, da Passavant addirittura attribuita alla mano del Francia, nella quale l'iscrizione T.VR.P. potrebbe essere sciolta in *Timoteus Urbinas Pinxit*; caso analogo il *Vulcano, Venere e Amore* (B. 326), per Passavant invenzione raimondiana nello stile del maestro, dove però il paesaggio, estraneo allo stile del pittore urbinato e incoerente rispetto alla composizione, sarebbe stato redatto da Marcantonio; quindi, l'*Allegoria sulla vita umana, o Il giovane con il tizzone* (B.360), ancora con un paesaggio non amalgamato alla scena, ma già connotato da un «sentiment plus ample de beauté» rispetto ai due casi precedenti<sup>137</sup>. Procedendo nell'ampia serie di riferimenti della carriera giovanile di Marcantonio, una minuta ma sostanziale serie di incisioni vede la derivazione da modelli veneziani: ecco il *S. Girolamo* (B.102), dove lo sfondo, «qui rappelle beaucoup le goût et les procédés habituels de Giulio Campagnola» e la fattura della figura del santo consentono di «penser que le dessin reproduit ici par Marc-Antoine est l'oeuvre d'un peintre vénitien», forse non Giovanni Bellini direttamente, quanto piuttosto un suo allievo; la *S. Margherita* (B.118), da un artista veneziano «secondaire», a meno di non attribuire allo stesso incisore un'invenzione tanto volgare e difettosa; l'indecifrata *Scena fantastica* nota come *Sogno di Raffaello* (B.339), una composizione che forse accompagnava un romanzo o un trattato – sulla falsa riga del più fortunato Polifilo – dove l'artista veneziano indicato è Giorgione, con una datazione ipotizzata tra 1508 e 1509, o durante o appena successivamente al soggiorno lagunare; *La Rugiada del mattino* o *La giovane che inaffia una pianta* (B. 383), titolo proposto ritenuto consono alla semplicità delle allegorie dei Veneziani, genere da cui quindi trarre il nome di Giorgione per l'invenzione, specie in relazione alle sue figure femminili<sup>138</sup>, mentre l'altezza cronologica al periodo veneziano troverebbe un riscontro nella vicinanza tecnica del *Marte, Venere e Amore* del 1508; i *Tre cantori* (B. 468), messi in dubbio da Passavant, ma ancora con imperfezioni e, come già riteneva Ottley, derivata da un artista veneziano<sup>139</sup>. Per i rapporti con l'incisione nordica, diversi sono gli spunti celati nelle varie incisioni giovanili, come già osservato, mentre è interessante segnalare il *Satiro e giovane che si contendono una fanciulla* (B.279), opera ancora attinente alla formazione, in una fase di transizione stilistica in

<sup>136</sup> In tale passaggio citata con refuso «*Vapillon*».

<sup>137</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 135-136, 164-165, 176, 154-156, 157, 158, 164, 195-196.

<sup>138</sup> «Celle-ci emprunte uniquement son opulence de ses chairs ou plutôt la bonne santé qu'elle étale supplée chez elle à la beauté et à la grâce», cit. p. 209.

<sup>139</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 136, 143, 207, 208-209, 226-228.

cui forte, dell'esperienza veneziana, l'influenza di Dürer sarebbe manifesta, fino ai singoli elementi della composizione, in relazione a stampe come *Gli effetti della gelosia* (B.73), databile quindi al 1509-1510, o comunque dopo il *Marte, Venere e Amore*. In coda al catalogo il corpus di copie da Dürer e artisti nordici: quindi, la *Vita della Vergine* (B. 621-637), in cui sono approfondite le scene – come la *Visitazione*, il *Congedo di Gesù dalla Madre* e la *Vergine in gloria* – più autonome rispetto agli originali per «un sentiment instinctif de la beauté», «un travail plus serré, qui donne au modèle un relief» altrimenti inedito, per la modifica «volontairement ou moins» di dettagli, riassumendo, in una «liberté d'interprétation» che supera la differenza di media; analogamente la serie della *Passione* (B.252-288), in particolare per l'*Entrata in Gerusalemme*. Seguono numerose le incisioni singole – anche oltre la fase di formazione a testimoniare il continuo interesse per le stampe nordiche – con un relativamente rare specificazioni cronologiche: risalenti al periodo giovanile da modelli düreriani si annoverano l'*Adamo ed Eva*, individuato da Passavant (P.298), vicino al 1504, data dell'originale, o al più tardi al termine dell'apprendistato franciano; *Le offerte d'amore* (B.650), il cui modello, di precoce diffusione, potrebbe essere finito tra le mani di un Marcantonio ancora inesperto, che ancora deve accingersi alle complesse copie dalla *Vita della Vergine*, iniziate nel 1506; infine, *I pellegrini* (B.462), unica opera copiata per intero da un saggio precoce Luca da Leida, altrimenti fonte per spunti paesaggistici e dettagli, forse prossima all'esecuzione dell'originale, e quindi riferita circa al 1508, come ritiene Bartsch, ma per la quale Delaborde ipotizza una data tra 1510 e 1511, quando Marcantonio, già a Roma, cerca ancora una propria via di perfezionamento, in questo caso per contrasto con gli esempi a lui disponibili<sup>140</sup>. Ancora, partendo da Venezia e nei primi tempi romani Marcantonio ha modo di sviluppare incisioni da altri modelli. Ecco quindi l'*Orfeo ed Euridice* (B.295), dove in un procedere eclettico l'eroe maschile è fatto risalire al Sodoma, mentre la sposa ad un contesto raffaellesco; il *Trionfo dopo la vittoria* (B.213), stampa eccellente, per taluni derivata da rilievi di Marco Aurelio o di Tito, per altri rappresentante vicende della storia greca, secondo una necessità di specificazione erudita non condivisa da Delaborde; rifiutati i riferimenti a Mantegna, Francia o Raffaello, o l'invenzione di mano dell'incisore, l'autore condivide con Passavant l'ambito leonardesco e soprattutto il modello del Sodoma, ben più che Baldassarre Peruzzi. Infine, gli *Arrampicatori* (B.497), da Michelangelo, con il paesaggio copia letterale dal *Monaco Sergio ucciso da Maometto* (B.126) di Luca da Leida<sup>141</sup>. Segnalo poi tra le opere eventualmente giovanili inserite nel catalogo delle dubbie, la serie con le *Fatiche di Ercole* (B.289-292), altrimenti date alle prime maniere sotto il Francia, i *Quattro Bambini o Amorini* (B.320), pur datati 1506, lo *Spinario* (B.292), la *Donna con le due spugne* (B.373), *Il vecchio e la giovane* (B.430)<sup>142</sup>. Per concludere l'analisi del

<sup>140</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 183, 260-262, 262-265, 265, 270-271, 272-273.

<sup>141</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 176-177, 202-203, 224.

<sup>142</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 288-289, 290-291, 292, 292-293, 293-294.

catalogo, vediamo brevemente le ammissioni di riferimenti all'antico in fase giovanile. Oltre ai casi sporadici già ricordati ipoteticamente, escluso lo *Spinario* dalle opere certe, l'*Apollo* (B.332), per cui, concorde l'autore con Ottley, Marcantonio si sarebbe servito di un disegno di artisti bolognesi di ritorno da Roma; la *Venere accovacciata* (B.313), di alta qualità formale, riferibile al 1509, quindi – anche se non dichiarato – al periodo veneziano, opera in cui l'artista conferisce «l'apparence matérielle d'un morceau de sculpture, mais l'entourant d'accessoires propres à vivifier l'aspect général de la scène». L'autore, infine, indica e identifica numerosi prototipi per le stampe dall'antico nella maturità: troviamo per esempio l'*Apollo Liceo* del museo di Napoli (in relazione a B.333), le *Grazie* della Libreria Piccolomini di Siena (B.34), l'*Arianna Vaticana* (B.199), il rilievo con la scena di baccanale, già nella basilica romana di S. Marco, ma con un altro prototipo analogo al museo di Napoli (B.249), il rilievo con *Due fauni e un bambino nel cesto* da Villa Albani (B.230), *Traiano incorato dalla Vittoria* dall'arco di Costantino (B.361), la *Caccia al Leone*, rilievo già in Vaticano, portatovi da Maiano per Vasari, poi in Villa Borghese e infine al Louvre (B.222)<sup>143</sup>. L'analisi del Delaborde si rivela quindi profonda anche per le relazioni intraviste con la scultura antica, riprese sostanzialmente da Ottley, in relazione sia al periodo bolognese – prevedendo quasi i rapporti tra le incisioni raimondiane e i disegni di Amico Aspertini dai monumenti romani – sia a Venezia – aprendo una strada critica nella direzione della presente tesi.

---

<sup>143</sup> Per le incisioni citate, *ibid.* alle pp. 150, 170, 186, 220, 222.

## 2. Venezia città antica: appunti per le antichità veneziane al tempo di Marcantonio

### 2.1 Nel contesto pubblico

#### *Il Trono di Saturno*

Il mondo classico raggiunge Venezia tanto dai mari, attraverso i canali commerciali adriatici e mediterranei, quanto, in misura differente, dalla terraferma, spogliando i marmi di Altino e altre città romane. Un luogo inevitabilmente ricco di stimoli per un artista giovane, in cerca di perfezionamento, curioso e ricettivo quale doveva essere Marcantonio. È tra le calli, infatti, che troviamo uno dei più diretti, per quanto problematici, affondi dell'incisore nel contesto della Venezia antiquaria. Si tratta del disegno dell'Ambrosiana di Milano (F 214 inf. n. 34 recto) [fig.1] attribuito da Marzia Faietti a Marcantonio nel 2000<sup>1</sup> e raffigurante uno studio del rilievo del *Trono di Saturno* [fig.3], conservato con il suo *pendant* [fig.4] presso il Museo Archeologico Nazionale di Venezia. Murata in un archivolto di passaggio dalla Frezzaria, Marcantonio dovette sicuramente imbattersi nell'opera raggiungendo la piazza dal lato occidentale, in un percorso ideale, qualche momento prima, varcatane la soglia, di rimaner «stupefatto della maniera del lavoro e del modo di fare d'Alberto»<sup>2</sup>. Un contatto quasi certo con l'antico, dunque, attraverso un'opera all'epoca fruita pubblicamente, al pari dei numerosi rilievi erratici che ancora oggi adornano la città. Senza entrare nel merito delle complesse questioni archeologiche, i marmi veneziani sono due frammenti di un unico rilievo pertinente un ciclo composito ed eterogeneo, accomunato nello stile e nell'iconografia, con putti nell'atto di sollevare i simboli di una divinità attorno al suo trono vuoto – segmento mancante negli esemplari veneziani<sup>3</sup>. Tra i vari elementi del ciclo conservati, quello del Louvre [fig.5], di provenienza dalle collezioni reali di Fontainebleau, costituisce una replica fedele dei rilievi veneziani e ne restituisce l'interezza della scena, i fondali architettonici e il trono drappeggiato collocato tra le due coppie di putti<sup>4</sup>. Gli altri elementi noti sono quindi due frammenti del *Trono di Nettuno* a S. Vitale, Ravenna, una lastra del

---

<sup>1</sup> M. FAIETTI, *Marcantonio sulle tracce di Amico*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. GNANN e H. WIDAUER, Milano, Electa, 2000, pp. 23-31.

<sup>2</sup> VASARI, *Le vite*, V, p. 6.

<sup>3</sup> Per la vasta letteratura sui *Troni*, cfr. in particolare G. VALENTINELLI, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato, Aldina, 1866, pp. 123-125; C. RICCI, *Marmi ravennati erratici*, «Ausonia», 4.1909, 1910, pp. 247-263; L. BESCHI, *I rilievi ravennati dei «troni»*, «Felix Ravenna», 127/130, 1985, pp. 37-80, con chiaramente indicate le provenienze dei singoli rilievi: l'autore motiva l'origine romana del rilievo del Louvre alla luce delle derivazioni grafiche di ambiente romano o centro-italiano del Ripanda nel Codice dell'Ashmolean Museum di Oxford – oggi ritenuto di un artista vicino al bolognese – e del disegno ambrosiano, solo successivamente attribuito al Raimondi; L. SPERTI, *Rilievi greci e romani del museo archeologico di Venezia*, Roma, Bretschneider, 1988, schede n. 37-38, pp. 120-125 (Collezioni e musei archeologici del veneto); L. COLLAVO, *Per la vicenda quattro-cinquecentesca del Trono di Saturno del Museo Archeologico di Venezia*, «Venezia Cinquecento», 11.2001, 2002, pp. 55-61; L. BESCHI, «*Quator pueri de Ravenna*», in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia*, a cura di M. PIANA e W. WOLTERS, Venezia, Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti, 2003 (Monumenta Veneta), pp. 203-209.

<sup>4</sup> Cfr. nello specifico BESCHI, *I rilievi ravennati dei «troni»*, p. 41; SPERTI, *Rilievi greci e romani*, pp. 122-124; BESCHI, «*Quator pueri de Ravenna*», 203-209.

*Trono di Cerere e di Bacco* al Museo Diocesano della stessa città, una sua replica agli Uffizi, dove pure si conservano parti del *Trono di Giove*, di *Marte e di Bacco*, del *Trono di Diana* all'Archeologico di Milano, del *Trono di Ercole* murate nel Battistero di Biella, del *Trono di Apollo* già in collezione Ludovisi a Roma. Se rimane comunque difficile inquadrare il comune contesto di origine dei rilievi, gli studiosi hanno avanzato l'ipotesi che si tratti di un ciclo dedicato al *dodecatheon*, quindi cui allo stato attuale sarebbero da aggiungere almeno tre divinità oltre alle nove note, mentre la presenza di almeno due versioni ha permesso di supporre l'esistenza di più serie, di cui una romana, alla luce dell'analisi stilistica, per i rilievi del Louvre e degli Uffizi, e l'altra – forse una replica – a Ravenna, comprendente i marmi veneziani. Le serie dovevano formare l'ornamentazione di monumenti di medio-grandi dimensioni, le cui lastre dovevano essere murate l'una accanto all'altra ad un'altezza tale da permetterne una piena fruizione e scandite probabilmente da lesene. Per quanto riguarda la datazione, il gruppo veneziano risalirebbe ai decenni precedenti la metà del primo secolo, in particolare al periodo giulio-claudio, epoca di *renovatio* della città di Ravenna attraverso monumenti di celebrazione imperiale su modello romano e sull'impronta stilistica di officine neo-attiche<sup>5</sup>. I rilievi veneziani del *Trono di Saturno* godono poi di un'ampia fortuna negli studi come esempio precoce della cultura antiquaria nel Veneto proto-umanistico. Sono infatti documentati da Oliviero Forzetta, che nella celebre nota del 1335, giuntaci per trascrizione, su degli acquisti da effettuare a Venezia, al capoverso n.13 riporta di «quator pueris de Ravenna lapides, qui sunt tagliati Ravenne in Sancto Vitale». Pur non incamerati dal ricco collezionista e bibliofilo trevigiano, e forse all'epoca non ancora giunti in laguna, la notizia che li riguarda non solo informa dell'effettiva provenienza dei rilievi dalla basilica di S. Vitale, ma restituisce uno spaccato vivace nel mercato artistico e antiquario veneziano, ricco di sculture, medaglie, monete, libri<sup>6</sup>. In un momento imprecisato i rilievi furono quindi murati all'ingresso occidentale di Piazza S. Marco e divennero modello per numerose derivazioni scultoree e pittoriche in epoca rinascimentale che supportano la loro collocazione pubblica nel primo decennio del Cinquecento<sup>7</sup>. Fino a quando, nel 1532, si rese necessario il loro spostamento per edificare l'ampliamento delle procuratie vecchie a raccordo con la chiesa di S. Gemignano. Così in quella data

---

<sup>5</sup> Per le questioni sull'iconografia, la provenienza, la cronologia, cfr. n. 4.

<sup>6</sup> Per la bibliografia su Oliviero Forzetta e le vicende successive del *Trono di Saturno*, oltre ai testi già citati, cfr. in particolare L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova, Antenore, 1978, pp. 32-65 (per la cit. dalla nota del 1335, p. 38); ID., *Oliviero Forzetta e le origini del collezionismo veneziano*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del convegno (Venezia, 1990) a cura di G. TRAVERSARI, «Rivista di Archeologia», suppl. 7, Roma, Bretschneider, 1990, pp. 13-21; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1990 (Studia archaeologica), pp. 33-37.

<sup>7</sup> Tutti gli studiosi sono concordi nel riconoscere nei *Troni* un archetipo per innumerevoli composizioni, da Donatello in avanti, fino ai putti di Tiziano nel *Martirio di S. Pietro* già ai Santi Giovanni e Paolo, alla derivazione di Marco Dente dai *Troni di Nettuno* (B.242), alle porte bronzee di Sansovino per la Sacrestia di S. Marco. Cfr., oltre ai testi già citati relativi alla storia dei rilievi, anche G. DE NICOLA, *Due marmi ravennati in Firenze*, «Rivista d'arte», 9, 1916, pp. 218-223 e A. COLASANTI, *Donatelliana*, «Rivista d'arte», 16, 1934, pp. 45-63.

le descrive Marin Sanudo nei suoi *Diarii*: «do tavolete de marmoro che hanno de mezo rilievo alcuni puti sopra de opera antiqua, et son soto le fanestre di dito volto», da salvare dalla demolizione delle «caxe di cao di piazza» e ricoverare nella futura Libreria di S. Marco, che «si farà di nuovo». A tale situazione, disattesa, seguì la traslazione delle lastre in S. Maria dei Miracoli, dove furono inserite da Jacopo Sansovino al di sotto dell'organo, nel presbiterio, quasi a riecheggiare le cantorie del duomo fiorentino. Così li registra Francesco Sansovino, testimone dell'alto valore artistico tributato alle sculture: «i putti di marmo collocati sotto l'organo furon di mano dell'antico Prassitele, & portati a Venetia dalla città di Ravenna molt'anni sono»<sup>8</sup>. Un'attribuzione aulica, che ricorre costantemente nella letteratura periegetica veneziana, tale probabilmente da aver valso l'ipotesi di collocarle nella Libreria, luogo deputato alla conservazione dei testi classici e sede dal 1596 dello Statuario pubblico; al contempo un'attribuzione sulla scia di un fervido interesse antiquario e umanistico che trova spesso episodi paralleli in area veneta<sup>9</sup> e che contribuì al successo figurativo dell'opera. Infine, i putti lasciarono il loro scrigno di marmo per lo Statuario, dov'era conservata la collezione Grimani, e quindi il Museo Archeologico, solo in epoca più recente, entro il 1811 per iniziativa di Jacopo Morelli e con l'appoggio di Canova<sup>10</sup>.

Recuperata da Stefano de Angeli nella sede del convegno urbinato dedicato a Marcantonio<sup>11</sup>, l'ipotesi di una derivazione veneziana è tutt'altro che univoca nella pur ridotta letteratura sul disegno. Questo, infatti, venne in un primo momento attribuito a un artista toscano dell'ultimo quarto del XV secolo, vicino a Domenico Ghirlandaio per la somiglianza stilistica e, nel *verso* [fig.2], la pertinenza tematica – l'elmo e il motivo a grottesche – con il Codice Escorialense; mentre la coppia di putti era fatta risalire appunto al *Trono* veneziano<sup>12</sup>. Gli studi di Faietti sul rapporto tra Marcantonio e il conterraneo Amico Aspertini ribaltano di fatto la situazione. Anzitutto ella asserisce la derivazione non dai marmi veneziani, bensì dal rilievo del Louvre, di probabile origine romana, riprodotto d'altronde in un foglio del Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo e dal fol. 57 *recto* del Codice

---

<sup>8</sup> Per la storia veneziana dei *Troni*, cfr. in particolare BESCHI, “*Quator pueri de Ravenna*”, pp. 203-209; COLLAVO, *Per la vicenda quattro-cinquecentesca del Trono di Saturo*, pp. 55-61. Per la citazione di Marin Sanudo, M. SANUDO, *I diari di Marino Sanuto (MCCCCXCVI-MDXXXIII)*, a cura di M. ALLEGRI, N. BAROZZI e G. BERCHET, Venezia, Federico Visentini, 1903, LVI, p. 298; di Francesco Sansovino, F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581, p.63.

<sup>9</sup> Per il caso veneziano, ad esempio, Ciriaco d'Ancora attribuiva i cavalli marciati a Fidia, scultore cui era riferito anche l'*Adorante* di Berlino, già a Venezia (BESCHI, “*Quator pueri de Ravenna*”, p. 205; cfr. ID. *La scoperta dell'arte greca, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1986, III, pp. 302-305).

<sup>10</sup> Cfr. n. 7.

<sup>11</sup> S. DE ANGELI, *Echi e testimonianze della scultura antica nella produzione grafica di Marcantonio Raimondi*, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) in corso di stampa.

<sup>12</sup> A. SCHMITT, *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, Vicenza, Neri Pozza, 1966, p. 53, scheda n. 35; P.P. BOBER e R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, Oxford, Oxford University press, 1986, p. 90-91, scheda n. 52 B.

dell'Ashmolean di Oxford riferito ad un artista vicino a Jacopo Francia [fig.6]. A supporto della tesi ancora il *verso*, dove l'elmo è accostato dalla studiosa al disegno di Amico Aspertini del Fogg Art Museum di Cambridge (U.S.) [fig.7], ripreso poi nel Codice Wolfegg, dall'*Arcus Novus* già in via Lata, fatto demolire da Innocenzo VIII nel 1491; e dove le grottesche sarebbero raffrontabili con quelle del Codice Parma dell'Aspertini [fig.8], mentre il putto nell'atto di reggere l'elmo con quello del fol. 32 del Codice London II, sempre dell'Aspertini. Per la studiosa, il disegno perterrebbe alla prima attività grafica di Marcantonio, con un tratteggio «di ascendenza settentrionale», un precoce esempio non ancora accostabile allo stile del Francia o del Costa. Un modello di riferimento, infine, per lavori successivi, come l'*Amore con putti* (B.320) [fig.9] del 1506, incisione velata, scrive ancora Faietti, da una concezione dei corpi di matrice nordica. Tali elementi sarebbero quindi indizi a supporto di precoci viaggi romani del Raimondi, già tra 1502 e 1503 e ancora nel 1506, soggiorni, soprattutto il primo, problematici per mancanza di documenti e desunzioni late da monumenti o disegni di ambiente romano – spiegabili inoltre attraverso un viaggio entro il 1506 a Firenze, dove tra l'altro Jacopo Francia vede e disegna i putti del *Trono di Giove* sul verso di un foglio in collezione privata americana<sup>13</sup>. La stampa di *Amore con putti* ci permette poi una breve digressione. Forte dell'influenza düreriana, che Shoemaker specifica nelle xilografie del tedesco – la serie sulla *Vita della Vergine in primis* – per il calcolato contrasto cromatico e lo spessore del tratto, l'invenzione del foglio è frutto di una costante attenzione fin dalle prime prove grafiche conservate, ivi anche la derivazione dei *Troni*, al tema dei putti, come il disegno della Pierpont Morgan Library di New York (n. IV.55) [fig.10], il *Putto con candelabro* del Musée Bonnat di Bayonne (n.1259) o, ancora, come vedremo, la *Giovane reclinata recante in mano un oggetto sferico* di collezione privata, accompagnata da un putto che Faietti propone come ricordo dei rilievi ravennati. Non solo, l'incisione sarebbe un importante testimonianza dell'attenzione di Marcantonio per l'antico, frutto della rielaborazione probabilmente da un sarcofago conservato in due versioni, l'una già a Richmond e l'altra a Princeton, mentre tali soggetti potrebbero anche rimandare alla bottega del Francia, con disegni quali il *Fregio di putti* del Louvre (n.778 dr)<sup>14</sup>. La vicinanza, infine, con i modelli perpetrati dalla bottega e dai seguaci di Donatello a Padova [fig. 11], che hanno contribuito a diffondere il motivo dei *Troni* in area veneta, potrebbe indicare un motivo di influenza per Marcantonio, che, ammette Oberhuber, potrebbe essersi al più spinto tra Padova e Mantova dopo il 1506, ma che

<sup>13</sup> FAIETTI, *Marcantonio sulle tracce di Amico*, pp. 23-27 per le derivazioni da Aspertini, cfr. anche EAD., D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena, Artioli, 1995, pp. 21-32, 220 e ss., 230-231 scheda n.13. Cfr. poi K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 51-88

<sup>14</sup> Per il confronto con il disegno del Louvre, cfr. E. ROSSONI, *La grafica di nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in *Il genio di Francesco Francia, un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-giugno 2018) a cura di M. SCALINI ed EAD., Venezia, Marsilio, 2018, p. 69-70.

sicuramente da tali vicini contesti artistici accolse stimoli e sputi di riflessione<sup>15</sup>. In conclusione, la questione circa la derivazione diretta o meno del disegno ambrosiano dal *Trono di Saturno* è dunque tutt'altro che risolta, soprattutto alla luce delle derivazioni grafiche: il Codice dell'Ashmolean, datato al secondo decennio del secolo, ripropone chiaramente il rilievo del Louvre, rappresentato nella sua interezza, rilievo che, forse per una minore attenzione della critica, è alle volte dimenticato a favore di quelli veneziani<sup>16</sup>; inoltre, il riferimento a questi ultimi giustificerebbe il taglio del disegno di Marcantonio rispetto all'interezza del rilievo parigino e il suo *focus* su una singola coppia di putti secondo la scansione dei frammenti. Certo è che il bolognese dovette in ogni caso osservare l'esemplare veneziano una volta in città, e tener conto, al pari dei tanti artisti che poterono osservarli, della morbidezza e della dolcezza dei marmi nell'arco della sua carriera.

### Monumenti e spolia

L'episodio del *Trono di Saturno* è un esempio eloquente di un fenomeno ampio e capillare, tipico della città di Venezia in epoca medievale e nella prima età moderna, ovvero il reimpiego di materiali lapidei – classici e bizantini – nei processi costruttivi e di ornamentazione architettonica. Limitando la trattazione dell'argomento all'ambito scultoreo, come eventuale punto di tangenza con la pratica di Marcantonio, l'inserzione di *spolia* nel tessuto urbano avviene sistematicamente e capillarmente, a partire dal fulcro simbolico e operativo della città, piazza San Marco, fino al privato. Il rinnovato interesse da parte degli studi ha prodotto una vasta bibliografia che intendo utilizzare per fornire una panoramica sulla situazione antiquaria a Venezia in contesto pubblico<sup>17</sup>; mentre vorrei limitare la trattazione a *spolia* per lo più classici, lasciando in secondo piano il ricchissimo patrimonio

---

<sup>15</sup> Cfr. in generale per la cronologia della grafica raimondiana nel periodo di formazione, *ibid.*; alla pag. 55, «La sua partenza per Venezia viene generalmente stabilita nel 1506. Per certo si può dire che in quell'anno emergono in lui gli influssi dell'arte mantegnesca o padovana, sebbene egli conservi ancora i caratteri stilistici bolognesi»; per l'incisione di *Amore con putti*, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, novembre 1981-gennaio 1982) a cura di I.H. SHOEMAKER, Lawrence-Chapel Hill, The Spencer Museum of Art, University of Kansas-The Ackland Art Museum, University of North Carolina, 1981, pp. 70-71, scheda n. 10; M. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 146-148, scheda n. 29. Per i riferimenti alla bottega padovana di Donatello in relazione ai rilievi, in particolare DE NICOLA, *Due marmi ravennati in Firenze*, pp. 218-223.

<sup>16</sup> BOBER e RUBINSTEIN (*Renaissance artists & antique sculpture*, p. 90) suggeriscono addirittura l'origine veneziana del rilievo del Louvre, sulla scorta del saggio di DE NICOLA (*Due marmi ravennati in Firenze*) sulle derivazioni dei *Troni* da Donatello in poi, saggio che, in realtà, non avanza ipotesi sulla provenienza dell'esemplare parigino, mentre Parker nel catalogo dedicato ai disegni dell'Ashmolean non riconosce il soggetto del disegno nel Codice Oxford (K.T. PARKER, *Ashmolean Museum: Catalogue of the collection of drawings: the Italian schools*, Oxford, Clarendon Press, 1956, II, pp. 359-360). Come approfondimento su quest'ultimo argomento rimando quindi a V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 160-191.

<sup>17</sup> Come pubblicazione recente, per orientare lo studio della situazione degli *spolia* veneziani, cfr. L. SPERTI, *Reimpiego di scultura antica a Venezia: proposte e ipotesi recenti*, in *I tondi di Dumbarton Oaks e Venezia*, a cura di N. ZORZI, A. BERGER e L. LAZZARINI, Roma-Venezia, Viella s.r.l.-Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2019, pp. 161-188. Per l'assimilazione culturale del mondo antico, classico e bizantino, a Venezia, cfr. in generale P. FORTINI BROWN, *Venice & antiquity*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1996. Segnalo come linea guida per la trattazione dell'argomento anche M.P. CALDWELL, *The public display of antique sculpture in Venice 1200-1600*, tesi di dottorato, supervisore O. KURZ, University of London, 1975.



bizantino, per rispondere al meglio all'obiettivo della tesi, quindi il rapporto tra l'incisore bolognese e l'antichità greco-romana in tale fase della sua carriera. Venezia, predisposta topograficamente a importare materiale edilizio dall'esterno, osserva Sperti, mantiene per il periodo di interesse un rapporto complesso con l'antico, da un lato esibito come simbolo politico, religioso e civile in luoghi di prima importanza, dall'altro raccolto per manufatti di varia natura – spesso epigrafica –, nascosto nel tessuto urbano o utilizzato a livello architettonico; un rapporto tale per cui la presenza di statuaria classica risulta relativamente ridotta fino alla metà del XV secolo, per poi confluire in un ambito prettamente privato<sup>18</sup>. Un tassello fondamentale per la comprensione della questione riguarda senza dubbio i materiali antichi giunti dall'Oriente a seguito della IV Crociata e inseriti nella retorica marciana nel corso del XIII secolo: monumenti che ancora oggi si ergono a simboli della città, oltre ai marmi preziosi, ai capitelli, ai vari elementi architettonici e ornamentali. Il fenomeno, con solide radici economiche, ideologiche e politiche, per la sua rilevanza rende Venezia un *unicum* in Italia, di fronte a un utilizzo dell'antico da territori limitrofi o da Roma più diffuso nelle altre città della Penisola, per tale aspetto spesso più ricche di materiali classici; secondo quasi una "reticenza" culturale che anche nel collezionismo umanistico si traduce in un primo momento nel favore a iscrizioni, medaglie, gemme, piuttosto che a sculture, e, come osserva Greenhalgh, in una predilezione per materiali non pagani che non minino l'identità di città cristiana, in una generale indifferenza per le antichità romane locali e per l'importazione di sarcofagi, oggetti apprezzati e diffusi altrove anche in contesto pubblico<sup>19</sup>.

Punto di partenza d'obbligo, Piazza S. Marco ospita la maggiore densità di *spolia* esibiti in pubblico, luogo unico in cui l'antico riveste un ruolo di estrema rilevanza sociale e politica, simbolo e foro della Repubblica, del suo potere e delle sue virtù<sup>20</sup>. I *Cavalli* [fig. 12], principi di tale discorso, hanno ammirato la *platea Sancti Marci* dall'alto della Basilica per secoli, prima di essere sostituiti da copie e ricoverati all'interno del museo. Se la datazione e l'ambito stilistico sono largamente dibattuti, forse una produzione romana di II o III secolo<sup>21</sup>, gli studiosi concordano generalmente sulle vicende

---

<sup>18</sup> L. SPERTI, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa: congresso internazionale*, atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. FANO SANTI, «Rivista di Archeologia», supp. 7, Roma, Bretschneider, 1996, in particolare pp. 119-129: il saggio nella prima parte offre un'ottima lettura sulla presenza e sul valore assunto dall'antichità classica e bizantina a Venezia fino all'inizio XVI secolo. Cfr. inoltre A.J.-M. LOECHEL, *Le mythe de Venise et l'antiquité*, in *ivi*, pp. 107-112;

<sup>19</sup> M. GREENHALGH, *The discovery of roman sculpture in the Middle Ages: Venice and Northern Italy*, in *Venezia e l'archeologia*, pp. 157-164.

<sup>20</sup> Per gli *spolia* in area marciana, cfr. anche M. BELOZERSKAYA, K. LAPATIN, *Antiquity consume: transformations at San Marco, Venice*, in *Antiquity and its interpreters*, a cura di A.A. PAYNE, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 83-95.

<sup>21</sup> Rimando per la datazione e lo stile dei bronzi a L. BORRELLI VLAD, G. FOGOLARI e A. GUIDI TONIATO, *Il problema stilistico dei Cavalli di S. Marco*, in *I Cavalli di S. Marco*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-agosto 1977), Venezia, Procuratoria di S. Marco, 1977, pp. 27-56; A. GUIDI TONIATO, *Analisi descrittiva dei Cavalli di S. Marco*, in *ivi*, pp. 151-164.

di provenienza costantinopolitana del gruppo bronzeo, a seguito della Quarta Crociata nel 1204. Le due coppie dei *Cavalli*, situati molto probabilmente in uno dei più importanti complessi monumentali della capitale bizantina, l'Ippodromo, a costituire una quadriga, raggiunsero Venezia assieme ad altri *spolia* lapidei per volontà del primo podestà veneziano sul Bosforo, Marino Zeno, sulla nave di Domenico Morosini, in un viaggio ancora narrato da un tondo erratico presso S. Francesco della Vigna; furono quindi depositati per una cinquantina d'anni in Arsenal, in attesa della loro collocazione definitiva, scenograficamente a trionfo sulla Piazza, in un momento, alla metà del Duecento, di rinnovamento e ampliamento della Basilica sotto il dogado di Raniero Zeno<sup>22</sup>. Diversi sono gli studi che hanno indagato il successo letterario e figurativo del gruppo bronzeo, soprattutto in ambito umanistico e rinascimentale. Un punto di partenza imprescindibile è rappresentato dalle fonti che li nominarono a tale altezza cronologica, testimoni ed echi del loro valore artistico e antiquario: Petrarca *in primis*, che ne loda la fattura e l'antichità e ne ignora autore e provenienza. È con Ciriaco d'Ancona che alla lode artistica si accompagnano le prime notizie su un'autografia, Fidia, e un'origine, il tempio di Giano a Roma. Oltre ai rapidi cenni di pellegrini e viaggiatori di passaggio, le vicende storiche dei Cavalli si complicano con Marin Sanudo, il quale nella *Vita de' Duchi di Venezia* racconta che furono realizzati in Persia, quindi portati come trofei a Roma, poi trasferiti da Costantino nella nuova capitale dell'Impero, da cui infine a Venezia. Un'attribuzione generale a Lisippo prende piede nel corso del Cinquecento a seguito della lettura di Plinio, che nomina una quadriga del Sole ad opera dello scultore a Rodi, mentre il passaggio a Roma tende a orientarsi e a ricordarla sulla sommità dell'arco di Nerone – cui sarebbe stata donata da Tiridate re di Armenia; monumento dal quale, infine, Costantino l'avrebbe portata sul Bosforo. Se Michel de l'Hospital, cancelliere di Caterina de' Medici, fa addirittura il nome di Prassitele, è solo nel 1561 che Pierre Gilles, sulla scorta degli scritti di Niceta, recupera l'informazione sulla collocazione nell'Ippodromo di Costantinopoli<sup>23</sup>. Una vicenda storiografica confusa, ma ancorata al mondo antico, che può trovare

---

<sup>22</sup> Per le vicende dei Cavalli tra Costantinopoli e Venezia, cfr. G. PEROCCO, *I Cavalli di S. Marco a Venezia*, in *I Cavalli di S. Marco*, pp. 59-92; CALDWELL, *The public display of antique sculpture*, pp. 19-24.

<sup>23</sup> Per le notizie storiografiche sui Cavalli, cfr. L. BORRELLI VLAD, A. GUIDI TONIATO, *Fonti e documentazioni sui Cavalli di S. Marco*, in *I Cavalli di S. Marco*, pp. 137-148; CALDWELL, *The public display of antique sculpture*, pp. 19-24; V. GALLIAZZO, *I Cavalli di San Marco*, Treviso, Canova, 1981, in particolare per la storiografia sui bronzi cfr. il cap. I, *I Cavalli di San Marco nella storia della cultura veneziana ed europea*, per il periodo di interesse pp. 3-10; per la provenienza, cfr. cap. II, *I Cavalli di San Marco a Costantinopoli. Problemi ed ipotesi*, pp. 59-82; per l'analisi stilistica, cap. VI, *I Cavalli di San Marco: copia ellenistica di una quadriga di Lisippo? Analisi storico-formale*, pp. 185 e ss.; una buona sintesi sui Cavalli è rappresentata da G. BODON, *I Cavalli di San Marco*, in *Il Museo di S. Marco*, a cura di I. FAVARETTO e M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 2003, scheda n. 19, pp. 188-189. Gli studi riportano anche di citazioni storiografiche non esclusivamente legate a un valore artistico, come le testimonianze di pellegrini e viaggiatori o il riferimento politico di Pietro Doria, che, nel 1379, dopo la sconfitta di Genova a Chioggia, inneggia ai Cavalli come simbolo di una Venezia da imbrigliare. Ancora, interessante per inquadrare la cultura umanistica del Sanudo il paragone che egli conduce con le raffigurazioni di quadrighe nella numismatica romana, messe generalmente in relazione con il supposto trionfo in Persia che avrebbe portato il monumento a Roma. Per quanto riguarda le notizie che mettono in relazione i Cavalli con Lisippo, Nerone, tra le fonti segnalate negli studi vi sono anche Antonio Stella, Pietro Giustiniani, Sebastiano Erizzo e Ramusio.

una sintesi, per il XVI secolo, in Francesco Sansovino, il quale in un passaggio della *Venetia città nobilissima et singolare* descrive la fattura romana dei Cavalli per decorare l'arco di Nerone e il loro trasferimento nell'Ippodromo<sup>24</sup> e in un altro ne ripercorre l'attribuzione a Lisippo, l'origine rodia e l'arrivo a Roma prima per il Mausoleo di Augusto, poi per l'arco di Nerone<sup>25</sup>. Ancora Sansovino è fonte eloquente dell'altissima considerazione artistica di cui il gruppo marciano godette in età moderna, definendolo tale «che fino a questo tempo non se trova pari alcuno in qual si voglia parte del mondo»<sup>26</sup> e «cosa forse delle più belle che possiate vedere in Italia»<sup>27</sup>; oppure quando, in un celebre passo *Delle cose notabili della città di Venetia*, fa confessare al Forestiero che «il Cavallo di Roma in Campidoglio è di minor bellezza che questi, ma è più grosso; & quel da S. Gio. e Paolo non è da camparare»<sup>28</sup>. Un modello aulico, eccelso per antichità e bellezza, tale da supportare e vincere il confronto con uno dei campioni dell'antichità romana, il Marco Aurelio, e della modernità, il Colleoni del Verrocchio, in una città che nel corso del Cinquecento supera l'ormai decaduto modello bizantino per affermarsi su un piano artistico e simbolico come *altera Roma*<sup>29</sup>. La fama della Quadriga sta alla base anche della vasta fortuna che ebbe in ambito figurativo, venendosi a costituire, assieme al Marco Aurelio, come uno dei principali modelli per le raffigurazioni equestri<sup>30</sup>. Oltre all'immane presenza nelle riproduzioni della Piazza e della Basilica, dalla Porta di S. Alipio e la *Processione in Piazza S. Marco* di Gentile Bellini, alla *Venezia MD* di Jacopo de' Barbari, fino ai vedutisti sette e ottocenteschi, i Cavalli costituiscono una fonte costante nell'arte veneziana, come ricorda Valcanover, fin dal rilievo con S. Teodoro nel Battistero di S. Marco e dai santi a cavallo di Paolo Veneziano nel polittico di S. Giacomo a Bologna, «altissimo esempio di ellenismo», secondo quanto già aveva osservato Longhi nel Viatico. Un *leitmotiv* classico nell'arte veneta e veneziana che unisce idealmente Pisanello, Giambono, Jacopo Bellini, Donatello, Verrocchio; che ricorre anche in citazioni minute, come nel bronzetto sulla mensola della *Visione di S. Agostino* di Carpaccio; che proprio per il suo valore sociale, civico e simbolico, assieme al Marco Aurelio, contribuì alla fortuna dei monumenti equestri, dipinti o scolpiti, nell'Italia centro-settentrionale di Tre e Quattrocento. Scrive infine Valcanover quasi discostandosi dal giudizio enfatico di Sansovino, un successo che venne progressivamente a declinare nel corso del Cinquecento a favore di altri modelli, come il

---

<sup>24</sup> SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, p. 31.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>27</sup> *Id.*, *Delle cose notabili della città di Venetia*, Venezia, appresso Fabio e Agostino Zoppini, 1587, p. 48.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> SPERTI, *Reimpiego di scultura antica a Venezia*, pp. 174-175; per il valore politico e simbolico assunto dai Cavalli nel corso del Rinascimento, cfr. G. BODON, *Sui Cavalli di S. Marco: una proposta di lettura delle testimonianze rinascimentali*, in *Id.*, *Veneranda antiquitas: studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Berna, Lang, 2005, pp. 243-249.

<sup>30</sup> Per la fortuna iconografica dei Cavalli, cfr. F. VALCANOVER, *I Cavalli di S. Marco nella pittura Veneziana*, in *I Cavalli di S. Marco*, pp. 95-119; L. DE LACHENAL, *Tradizione e fortuna dei cavalli di S. Marco e di altri monumenti equestri in ambiente veneto fra Tre e Cinquecento*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa: congresso internazionale*, pp. 150-155.

bronzo del Colleoni, studiato e derivato da Leonardo e Dürer, citato dai monumenti funebri a Leonardo da Prato e Niccolò Orsini ai SS. Giovanni e Paolo, così come nei numerosi cavalli dipinti da Tiziano, Tintoretto e Veronese<sup>31</sup>.

Osservando la celeberrima Venezia trasognata del Codice 264 della Bodleian Library di Oxford, gli unici segni riconoscibili e fedeli della città lagunare sono i Cavalli dorati tra le logge di S. Marco e le colonne della Piazzetta con il Leone e il *Todaro*, monumenti iconici, di alto valore civico e identitario, esempio di spoglio di materiali antichi nella retorica celebrativa dell'area marciana. Le due sculture poggiano su altrettante colonne monolitiche rispettivamente in granito di Troade e di Assuan; l'epoca della loro messa in opera nella posizione attuale è oggetto di dibattito, stando alle fonti storiografiche – e agli studi che ad esse aderiscono – risalirebbe al 1172, sotto il dogado di Sebastiano Ziani, mentre probabilmente vennero importate da Costantinopoli entro la caduta dell'Impero Latino nel 1261 e innalzate sul Molo verso il 1268, utilizzando fusti forse scavati a partire dal II secolo serialmente secondo dimensioni standardizzate – in questo caso circa 15 metri; la loro posizione riprodurrebbe una tipologia monumentale tardo antica e bizantina per segnare il principale accesso alla città e al cuore della Piazza. Sicuramente le colonne dovevano essere in opera entro il 1283, anno in cui il Maggior Consiglio vara l'ampliamento della piazza verso il Bacino. Verso la metà del XIII secolo poi vennero realizzate anche le decorazioni, basi scolpite in pietra d'Istria e capitelli in marmo rosa di Verona, secondo motivi classicheggianti di matrice veneto-bizantina<sup>32</sup>. Le loro sculture sommitali sono caratterizzate da storie e origini diverse e vennero a raffrontarsi tra i cieli della Piazzetta solo tra XIII e XIV secolo. Il Leone [fig. 13]<sup>33</sup>, di discussa origine e datazione, potrebbe infatti configurarsi come un bronzo ellenistico, di grandi dimensioni, di ispirazione mesopotamica o persiana – dove il modello del leone-grifo era culturalmente radicato – e di fine IV o inizio III secolo a.C.; tra le varie ipotesi, Scarfi riconosce un possibile legame con un grande santuario per Sandon, divinità patrona di Tarso, città della Cilicia, o con un monumento funerario fondato da Alessandro in

---

<sup>31</sup> VALCANOVER, *I Cavalli di S. Marco nella pittura Veneziana*, p. 112.

<sup>32</sup> Cfr. P. PENSABENE, *Reimpieghi e percezione dell'“antico”, recuperi e trasformazioni*, in *Pietre di Venezia*, a cura di M. CENTANNI e L. SPERTI, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2015, pp. 40-41. Cfr. anche SPERTI, *Reimpiego di scultura antica a Venezia*, pp. 162-163; Per l'origine, la datazione degli interventi, le leggende di messa in opera delle colonne, la tipologia monumentale, fondamentale è il contributo di G. TIGLER, *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» (Classe di scienze morali, lettere ed arti), 158, I, 1999-2000, pp. 1-46; un riferimento per gli studi sulle trasformazioni della Piazza in epoca medievale, cfr. M. AGAZZI, *Platea Sancti Marci: i luoghi marciani dall'XI al XIII secolo e la formazione della piazza*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1991.

<sup>33</sup> Come testi sul Leone marciano, fondamentale *Il Leone di Venezia*, a cura di B.M. SCARFI, Venezia, Albrizzi, 1990, e in particolare il lungo contributo di EAD., *La statua del Leone della Piazzetta*, in *ivi*, pp. 31-124, dove si ripercorre puntualmente la storia del bronzo, singolarmente le sei fasi conseguenti ai vari interventi di restauro e rifacimento, le ipotesi sulla provenienza, la datazione, in base a un'accurata analisi stilistica e iconografica; cfr. della stessa autrice anche *Qualche nota sul Leone di Venezia*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di EAD., Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, pp. 245-249. Cfr. SPERTI, *Reimpiego di scultura antica a Venezia*, pp. 168-169 e TIGLER, *Intorno alle colonne*, pp. 15-21.

memoria della battaglia di Issos, infine, con un insieme scultoreo dedicato a Ishtar, dea mesopotamica accompagnata da un leone. La statua giunge a noi dopo almeno cinque interventi che ne hanno profondamente alterato l'aspetto originario – probabilmente un leone, già alato, con il dio stante sul dorso nell'ipotesi, più plausibile, di Sandon – fino ai restauri ottocenteschi del Ferrari e del Boni. Se la prima notizia documentaria che vede il Leone a Venezia risale al 1293, anno in cui il Maggior Consiglio emise una delibera per intervenire sul bronzo, Scarfi ipotizza che questo avrebbe potuto raggiungere la città già nel XII secolo, o agli inizi del XIII, ricordando gli stretti legami mercantili e personali tra Sebastiano Ziani doge, il nipote Marco e il regno di Armenia, che all'epoca controllava i territori cilici di Tarso e Issos<sup>34</sup>. Tra Quattro e Cinquecento, quando ricorre nei testi di Marcantonio Sabellico, Marin Sanudo e Girolamo Priuli, il Leone doveva presentarsi ancora secondo gli importanti rifacimenti duecenteschi riguardanti la zampa anteriore destra, parzialmente petto, ventre e dorso, la sezione inferiore della zampa posteriore destra, parte della coda, le ali, forse la zampa anteriore destra e una riparazione sul muso a sinistra. Un intervento pesante ma ben condotto, che resse nei secoli fino a quando il bronzo, rovinando a Parigi, tornò nel 1815 a Venezia spezzato in 14 frammenti. A pochi metri di distanza dal Leone, con lo sguardo rivolto alla città, S. Teodoro [fig.14], suo primo patrono, fu posto sulla colonna ovest della Piazzetta solo in un secondo momento, stando a Francesco Sansovino nel 1329<sup>35</sup>. La sua scultura altro non è che il risultato composito di un fenomeno assai diffuso in epoca medievale, ovvero il riuso di frammenti scultorei antichi, integrati in effigi «di santi e condottieri», citando il titolo del saggio di Giuliano<sup>36</sup>. Fin dai primi studi scientifici condotti da Luisa Sartorio nel 1947, nell'occasione della sostituzione con una copia dell'originale – oggi soffocato sotto i portici del cortile di Palazzo Ducale –, si sono messi progressivamente a fuoco i singoli elementi che compongono quello che è giustamente stato definito un *pastiche* di marmi e di stili. Il torso corazzato, decorato con Vittorie alate nell'atto di incoronare un trofeo, proverrebbe da una statua loricata di Adriano; mentre la testa, a lungo riferita a un ritratto di Mitridate re del Ponto o ad una cronologia generalmente ellenistica, sarebbe per Sperti, sulla scorta di un'ipotesi avanzata da Marianne Bergmann a favore di una datazione al tardoantico, da ritenere in origine appartenente ad una statua colossale di Costantino nell'iconografia solare, rilavorata nella capigliatura entro il IV secolo forse in Asia Minore – come suggerirebbe lo stile – da cui, forse passando per Costantinopoli,

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 248-249.

<sup>35</sup> Per la scultura del *Todaro*, segnalò SPERTI, *Reimpiego di scultura antica a Venezia*, pp. 164-168; ID., *La testa del Todaro: un palinsesto in marmo tra età costantiniana e tardo medioevo*, in *Pietre di Venezia*, pp. 173-193 e bibliografia precedente; TIGLER, *Intorno alle colonne*, pp. 21-29. Per Tigler e Sperti la messa in opera della scultura potrebbe essere anticipata sulla scorta di fonti iconografiche precedenti, tali per cui forse Sansovino indicherebbe la data di un intervento di restauro del manufatto. Inoltre, il riscontro stilistico di alcune parti, quattrocentesche piuttosto che trecentesche, ha portato a ipotizzare la presenza di più versioni successive del *Todaro*, o di rimaneggiamenti in momenti diversi della stessa scultura. Per la citazione da Sansovino, SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, pp. 116-117.

<sup>36</sup> A. GIULIANO, *Statue antiche trasformate in figure di santi e di condottieri*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, pp. 190-103.

a Venezia<sup>37</sup>. Vi sarebbe stata ulteriormente modificata per le fattezze acute del volto in epoca medievale, quando furono apposte le aggiunte in vista del reimpiego, quindi gli arti, le armi, il drago sotto il piede del santo. Monumenti, il Leone e il Todaro, storicamente di forte valore simbolico e identitario, piuttosto che artistico o estetico, tanto che Sansovino annota del primo lo slancio ideologico verso l'Oriente, «con la testa volta verso Levante, per segno dell'Imperio che si tenne altre volte in quella parte», mentre arriva a giustificare del secondo la posizione errata dello scudo, sulla destra invece che sulla sinistra, come immagine della rettrezza della Repubblica, d'animo capace «mai di offendere alcuno, ma sì ben di difendersi dall'altrui offese»<sup>38</sup>.

Calandosi dai tetti e dai cieli della Piazza, all'angolo del Tesoro della Basilica troviamo il gruppo porfirico dei *Tetrarchi* [fig.15], tra i più celebri *spolia* della città<sup>39</sup>. Realizzati tra il III e il IV secolo, quattro personaggi sono solitamente identificati con i tetrarchi insediati nel 293 da Diocleziano, quindi quest'ultimo assieme a Massimiano, Galerio e Costanzo Cloro, anche se non sono da escludersi ipotesi riguardanti Costantino. Organizzati su due coppie di Augusti – barbati – e Cesari – imberbi –, vestono un'uniforme militare, lorica, *paludamentum* con fibula, copricapo pannonico, spada con elsa a testa d'aquila di foggia sasanide, e si stringono in un abbraccio atto a esprimere la *concordia* e *fraternitas principum* del regime tetrarchico tra le parti dell'Impero. Dal celebre momento del rinvenimento del piede mancante da parte di Rudolf Naumann nel 1965, oggi al Museo Archeologico di Istanbul, è accertata la provenienza dell'insieme scultoreo da Costantinopoli, e in particolare dal complesso del *Philadelphion*, insieme a sua volta, nell'ipotesi dell'origine più antica, elemento di spoglio importato per la nuova capitale da un complesso diocleziano, forse a Nicomedia. Il gruppo sarebbe arrivato poi a Venezia come bottino di guerra a seguito della IV Crociata nel 1204, per essere posizionati nel corso del XIII secolo assieme agli altri *spolia* costantinopolitani nell'area marciana. In età moderna si perde di fatto la conoscenza sulla reale origine delle sculture, se Girolamo Maggi nel 1563 nei *Variarum lectionum seu Miscellaneorum libri*

---

<sup>37</sup> SPERTI, *La testa del Todaro*, pp. 184-185.

<sup>38</sup> SANSONO, *Venetia città nobilissima et singolare*, pp. 116-117.

<sup>39</sup> Come bibliografia sui Tetrarchi, cfr. *L'enigma dei Tetrarchi*, a cura di M. DE VILLA URBANI, «Quaderni della Procuratoria», Venezia, Marsilio, 2013, e in particolare sull'impiego degli *spolia* E. CONCINA, *Spolia ac manubiae a San Marco*, pp. 97-118; sulle fonti d'età moderna C. CAMPANA, *I Tetrarchi: documentazione storica e storie a Venezia*, pp. 119-129; come sintesi sul monumento G. BODON, *Il gruppo dei Tetrarchi da spodium di Bisanzio a simbolo di Venezia. Spunti di ricerca e prospettive di valorizzazione del patrimonio culturale veneto*, pp. 130-137. Cfr. anche ID., *I Tetrarchi*, in *Il Museo di San Marco*, scheda n. 20, pp. 192-193; L. REBAUDO, *Il gruppo dei Tetrarchi: una lettura del reimpiego*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica*, a cura di G. CUSCITO, Trieste, Editreg, 2012, pp. 147-157: dopo aver fatto il punto sulla situazione degli *spolia* a Venezia e sulla storiografia moderna del gruppo porfirico, l'autore propone una lettura comprensiva del contesto del reimpiego relativa a tutta la parete del Tesoro, inclusi i rilievi murativi e l'iscrizione *lompofare/dire-impensar/evagaquel/ochelipoin/chontrar*, come proiezione esterna della preziosità del tesoro marciano e al contempo monito moraleggiante sulla punizione all'azione colpevole, come forse, il tentativo di furto del contenuto. Ancora, cfr. M. LESNIZKAIA, *A proposito del monumento dei Tetrarchi di Venezia*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, pp. 204-207 e P. SCHREINER, *I "Tetrarchi" tra Basilica e Palazzo Ducale: simbolo tra religione e potere*, in *San Marco: la Basilica di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2019, II, pp. 86-95.

*III* scrive che vi sarebbero rappresentati Armodio e Aristogitone, i tirannicidi ateniesi, posti a fianco alla Porta della Carta come monito contro ogni intento dispotico<sup>40</sup>, o ancora Francesco Sansovino narra che sarebbero state prelevate da S. Giovanni d'Acri – «havendola Menichesar Re de Saracini assadiata & presa»<sup>41</sup> – assieme a quelli che ancora oggi sono noti come *Pilastrini acritani*, in realtà dalla chiesa costantinopolitana di S. Polieucto, e la colonna da bando in porfido all'angolo sud della facciata della Basilica. Per la concezione del gruppo nel Cinquecento, è interessante constatare come una replica grafica di uno dei Cesari sia utilizzata da Cesare Vecellio nel *De habitis antichi* del 1590 per descrivere il costume degli antichi Romani e ancor prima dei Troiani [fig.16], testimoni, forse, dell'origine leggendaria della città<sup>42</sup>. Accanto a tale annotazione, l'autore, ricorda Campana, racconta un aneddoto favoloso – che trova eco anche in narrazioni manoscritte e a stampa coeve e successive – per il quale i Tetrarchi sarebbero dei principi greci e di altre nazioni, non primogeniti, giunti per nave nel sito di Venezia dopo aver sottratto i beni paterni; accordatisi a due a due per uccidere gli altri principi, i quattro si sarebbero reciprocamente assassinati, lasciando le ricchezze e il gruppo in porfido alla mercé dei Veneziani che trovarono la barca<sup>43</sup>. Per concludere, quindi, un monumento di grande valore politico nel riutilizzo di un simbolo dell'autorità imperiale, un monito a livello civico, una scultura riconosciuta come antica ma non menzionata in relazione alla sua fattura o al pregio artistico.

Incastonati sul fronte della Basilica, alcuni rilievi meritano la nostra attenzione per l'area marciana. Pur non essendo prettamente antichi, ma opere bizantine e medievali, la loro iconografia e la loro fattura potrebbe essere potenzialmente stata uno stimolo per il giovane Marcantonio. Mi riferisco in particolare ai rilievi di *Eracle con il cinghiale Erimanto*, *S. Demetrio*, *S. Giorgio* ed *Eracle con la cerva e l'idra* [fig. 17-20] – i primi due bizantini, gli altri di un anonimo lapicida veneziano – completati nella serie da una *Vergine Orante* e un *Arcangelo Gabriele*, gerarchicamente posti più in alto. I due santi guerrieri, venerati nella città medievale e titolari di chiese importanti rispettivamente a Rialto, poi intitolata a S. Bartolomeo, e dirimpetto il Bacino di S. Marco, proteggono idealmente l'ingresso alla Basilica; le vicende di *Eracle*, invece, poste forse a modello della Porta Aurea di Costantinopoli e di altri monumenti bizantini, sarebbero metafora cristiana della lotta al male, ma

<sup>40</sup> G. MAGGI, *Variarum lectionum seu Miscellaneorum libri IIII*, Venezia, presso Giordano Ziletti, 1564, pp. 83-85. L'erudito umanista, formatosi sul diritto e sulle lingue antiche, giustifica l'iconografia dei Tetrarchi, alla luce di fonti greche e latine – tra cui Tucidide e Aristotele – identificandoli nei tirannicidi ateniesi, difensori della libertà della πόλις e distinguendoli per età: l'uomo barbato, Aristogitone, l'altro, più giovane, Armodio. Non solo, vi riporta anche l'opinione, diffusa tra gli antiquari e gli eruditi veneziani, che le sculture provenissero dalla Grecia («è Graecia statuas»).

<sup>41</sup> SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, p. 119.

<sup>42</sup> I Veneziani vantavano come origine leggendaria la discendenza da esuli troiani insediatisi a Olivolo (Castello), letta come «orgogliosa affermazione, in funzione dichiaratamente antiromana, dell'originaria indipendenza della città» (SPERTI, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, p. 126).

<sup>43</sup> Cfr. CAMPANA, *I Tetrarchi: documentazione storica e storie a Venezia*, pp. 121-122.

anche «esempio e simbolo della potenza concessa a Venezia attraverso i suoi protettori celesti»<sup>44</sup>, oltre prova parlante dell'antichità preromana di Venezia nel legame con Eraclea<sup>45</sup>. L'interesse dei rilievi rispetto all'intento della tesi risiede proprio nella *facies* antiquaria e classicheggiante che li denota, specialmente per i due esemplari più antichi, derivati poi da quelli medievali, dove il *S. Demetrio* è spesso messo in relazione con la rinascenza macedone, mentre per l'*Eracle con il cinghiale* sono state avanzate ipotesi di datazione dal V al X secolo, sulla scorta del confronto con l'*Eracle e la cerva* del Museo Nazionale di Ravenna, riferito al VI secolo<sup>46</sup>.

Lasciata Piazza S. Marco, il numero di *spolia* e antichi e la relativa bibliografia diminuiscono sensibilmente. Tra i casi più eclatanti, per quanto relativamente meno studiati, la statua di S. Paolo [fig.21], che oggi veglia sull'omonimo campo – S. Polo – dal tabernacolo ottocentesco sull'abside della chiesa, ricade tra gli esempi di scultura antica riadattata a una nuova funzione iconografica. Gustavo Traversari riconosce nella sezione classica – il busto con chitone e *himation* – un ritratto funebre in veste di *Asklepios*, modellato secondo una tipologia greca di V secolo a.C., il cosiddetto “tipo Campana”, nella variante ellenistica con il chitone. I complementi quattrocenteschi sarebbero da ricondurre ad un artista donatelliano, dove la testa, pur moderna, riproporrebbe una tipologia antica legato a S. Paolo, mutuata dai ritratti di Plotino. Prima di essere collocata nell'attuale posizione con i rifacimenti neoclassici della chiesa, la scultura era ospitata nella lunetta gotica che sovrastava il portale di accesso e, come testimoniano i disegni di Grevembroch, era completata dagli attributi del santo, perduti, quindi l'aureola e la spada nella mano destra<sup>47</sup>. Nel reimpiego, tra i sestieri così come nell'area marciana, rimane ponderante l'utilizzo di materiali ed elementi architettonici, fatti affluire dall'Egeo a seconda delle richieste edilizie. Un caso singolare, risalente all'ultimo decennio del Quattrocento, riguarda l'altare cilindrico inserito nella facciata, sullo spigolo orientale del primo piano, di Ca' Mastelli [fig.22], a Cannaregio, scultura precocemente giunta dalla Grecia, come osserva Sperti, sì privata, ma pubblicamente fruibile<sup>48</sup>. Il palazzo, a cavallo tra uno stile gotico, al secondo piano nobile, e rinascimentale, per il primo, conserva un alto numero di rilievi e statue erratiche celebri nell'immaginario veneziano, dal “rilievo del cammello” sulla facciata d'acqua, ai “mori” nell'omonimo campiello, annessi alle fabbriche sul retro. L'altare, decorato a ghirlande e bucefali, pertiene a una tipologia scultorea sviluppata in età ellenistica di origine egea, tra le Cicladi

---

<sup>44</sup> CONCINA, *Spolia ac manubiae a San Marco*, cit. p. 105. Per la trattazione dei rilievi, pp. 100-107.

<sup>45</sup> BELOZERSKAYA e LAPATIN, *Antiquity consumed: transformations at San Marco*, p. 88.

<sup>46</sup> Per l'analisi dei rilievi, cfr. anche G. TIGLER, *I rilievi fra le arcate*, in ID., O. DEMUS, L. LAZZARINI e M. PIANA, *Le sculture esterne di S. Marco*, Milano, Electa, 1995, schede n. 85-91, pp. 84-92.

<sup>47</sup> G. TRAVERSARI, *La statua di Asklepios-San Paolo della chiesa di San Polo a Venezia*, in *Studi di archeologia della X Regio*, pp. 255-258.

<sup>48</sup> SPERTI, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, in particolare pp. 129-133; ID., *Reimpiego di scultura antica a Venezia: proposte e ipotesi recenti*, pp. 177-185.



e il Dodecaneso, origine specificabile, nel caso in questione, forse dall'isola di Delo, o comunque dall'arcipelago cicladico, con una datazione generale al I secolo a.C.. Edificio dall'«aspetto improvvisato ed eccentrico»<sup>49</sup> per l'inserzione non ordinata di materiale di diversa provenienza e l'incoerenza nelle soluzioni adottate, Ca' Mastelli sarebbe riflesso «di quella visione fantastica del mondo classico che caratterizza la pittura veneta dalla metà del Quattrocento», dove gli *spolia* sono ostentati come segno del prestigio mercantile, trofei di un microcosmo “piccolo-borghese”.

## 2.2 Il contesto privato sul fare del Cinquecento: Michiel e altre notizie

La ricchezza del contesto veneziano emerge ancor più chiara calandoci all'interno delle dimore di patrizi e cittadini, trasformate spesso in uno scenografico teatro delle loro collezioni. Una varietà di raccolte dove antico e moderno, sculture, medaglie e dipinti dialogavano senza soluzione di continuità, a ricreare nel privato insiemi armonici, testimoni del prestigio del collezionista, della famiglia e, in generale, di un'élite culturale che nell'antico trovava uno dei suoi capisaldi. Numerosi sono stati gli studi, a partire dai contributi fondamentali di Irene Favaretto, condotti sulle principali collezioni veneziane e sulla presenza dell'antico, fino al momento apicale rappresentato da Giovanni Grimani<sup>50</sup>. Non intendo ora che redigerne una sintesi compendiaria, al fine di concentrarmi sulle singole opere riconosciute e note alla critica e di mettere a fuoco eventuali tangenze con la produzione di Marcantonio. Certo, nonostante il progredire costante della conoscenza delle collezioni veneziane nel primo Cinquecento, le considerazioni su tale tema non possono essere che lacunose per il ristretto numero di opere antiche e moderne effettivamente rintracciate a partire da inventari e fonti storiografiche, rispetto alla loro reale quantità e diffusione. Intendo quindi ripercorrere alcuni frammenti noti, per arrivare a supporre i profili nelle lacune del quadro.

### Un altro Marcantonio

Il collezionismo d'antichità trova radici accertate a Venezia e nel Veneto tra Tre e Quattrocento. Il già citato caso di Oliviero Forzetta è diventato in questo senso il punto di partenza obbligato per la possibilità che offre di scorgere a tale altezza cronologica un mercato artistico antiquario fervido e attivo tra laguna e terraferma, mercato che nel secolo successivo diede vita a episodi dalla fisionomia

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>50</sup> Testo fondamentale per lo studio delle collezioni antiquarie a Venezia è senza dubbio I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria in Veneto ai tempi della Serenissima*, Roma, “L'Erma” di Bretschneider, 1990. Come introduzioni all'argomento, della stessa autrice cfr. EAD., *Memoria dell'antico*, in *Domus Grimani. La collezione di sculture classiche a Palazzo dopo quattro secoli, 1594-2019*, a cura di D. FERRARA e T. BERGAMO ROSSI, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 27-35 ed EAD., «La memoria delle cose antiche...»: il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di R. LAUBER, M. HOCHMANN e S. MASON, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 83-95.

sempre più delineata. Se Ciriaco d'Ancona rappresenta per il XV secolo la dinamicità e l'erudizione di un viaggiatore in cerca di antichità da trafficare lungo le coste del Mediterraneo orientale, il papa veneziano Paolo II, al secolo Pietro Barbo, incarna una delle più importanti figure di colto collezionista, figlio dell'umanesimo lagunare, fautore tra Venezia e Roma di una delle più ampie raccolte antiquarie del suo tempo, smembrata e dispersa dal suo successore, Sisto IV, e solo in parte acquisita da Lorenzo de' Medici<sup>51</sup>. È fatto riconosciuto dagli studi come dalla fine del XV e soprattutto nell'arco del XVI secolo il fenomeno del collezionismo di antichità assume una nuova dimensione, con una diffusione capillare tra i ceti più agiati della città, proprio in virtù di un traffico antiquario radicato nei rapporti politico-commerciali, in particolare con la Grecia. Per entrare nel vivo della trattazione, è ad un altro Marcantonio, Michiel, cui occorre affidarsi al fine di ricostruire l'entità delle raccolte veneziane nella prima metà del Cinquecento. Pur tarde rispetto al periodo di interesse, le sue visite, dal 1521 al 1543, attestano la ricchezza e la varietà dell'antico a Venezia, offrendo uno spaccato su un contesto altrimenti sfuggibile. Come osserva Favaretto, dagli appunti sintetici della *Notizia* sembra trasparire la predilezione, data da una comprovata capacità critica, di Michiel per l'arte a lui contemporanea, motivo per cui riserverebbe una minore attenzione all'antico<sup>52</sup>; il quale, tuttavia, è ben documentato in ben sette tra le collezioni veneziane descritte, arrivando nel caso di Antonio Foscarini a coprire la quasi totalità delle opere presentate. Le note sulle antichità veneziane riflettono una certa meticolosità da parte dell'autore, che specifica il soggetto – nel caso di sculture e gemme –, il materiale, spesso le dimensioni in piedi o rispetto al vivo, lo stato di conservazione – se lacunoso o integro –, e alle volte la provenienza, per poi chiudere sempre con un'osservazione sull'antichità dei manufatti – «sono opere antiche»<sup>53</sup>. Un occhio attento, dunque, pronto a spendere descrizioni anche relativamente lunghe per la statuaria monumentale, affidando, salvo poche eccezioni, a frasi sintetiche medaglie, vasi, teste e busti, amplificatori del prestigio della collezione visitata non tanto per qualità, ma per quantità<sup>54</sup>.

Seguendo l'ordine della *Notizia*, la prima collezione veneziana citata è quella di Antonio Pasqualini, che solo nell'ultima voce riserva una nota di interesse antiquario<sup>55</sup>. Michiel visita la

---

<sup>51</sup> Cfr. *ibid.*, per l'Umanesimo in Veneto, ivi compreso Forzetta pp. 31-42; per il Quattrocento, quindi Pietro Barbo e Ciriaco d'Ancona, pp. 43-62. Cfr anche *Collezioni di Antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, catalogo della mostra (Venezia, 27 maggio-31 luglio 1988) a cura di M. ZORZI, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1988, pp. 11-24. Segnalo come bibliografia più recente su Pietro Barbo, M. DE ANGELIS D'OSSAT, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in *La storia del Palazzo di Venezia*, a cura di EAD., M.G. BARBERINI e A. SCHIAVON, Roma, Gangemi, 2011, pp. 23-66.

<sup>52</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 72-73.

<sup>53</sup> Cit. da M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di C. DE BENEDICTIS e T. FRIMMEL, Firenze, Edifir, 2000, a titolo di esempio p. 58.

<sup>54</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 72-73.

<sup>55</sup> Per Antonio Pasqualini, cfr. R. LAUBER, *Antonio Pasqualini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 303-304; R. LAUBER, "Opera perfettissima". Marcantonio Michiel e la *Notizia* d'opere di disegno, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del congresso (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di EAD., B. AIKEMA e

collezione in due momenti, tra 1529 e 1533 (1532 *more veneto*), registrandone di fatto lo stato completo prima della morte di Pasqualini, tra 1533 e 1534. Ampliando Antonio la collezione ereditata dal padre Alvise, si può supporre che parte di essa fosse già costituita entro il primo decennio del Cinquecento, quindi il periodo di interesse per Raimondi. Mercante di seta, membro della Scuola Grande della Carità e residente fino al 1521 a S. Maurizio, poi a S. Moisè, il Pasqualini è noto agli studi per le opere di Giorgione, Tiziano, Gentile da Fabriano, Giovanni Bellini, Antonello da Messina che poteva ammirare nella sua dimora. Ed è tra esse, in chiusura, che Michiel ci rende noti di un episodio interessantissimo, ovvero lo scambio di opere tra due collezionisti: «la testa marmorea de Donna» – forse moderna, il cui autore è omissso in reticenza – ceduta da Gabriele Vendramin in cambio del «torso marmoreo antico»<sup>56</sup>, ad integrare il celebre camerino nel palazzo di S. Fosca ed assecondare così le rispettive preferenze collezionistiche<sup>57</sup>. Un'osservazione che rivela i rapporti tra due importanti committenti della prima metà del secolo e restituisce un frammento del vivace mercato artistico e antiquario a Venezia<sup>58</sup>. Di maggiore interesse per il nostro argomento risulta la seconda collezione riportata nella *Notizia*, quella del mercante di origine milanese Andrea Odoni, visitata nel 1532<sup>59</sup>. Erede di una famiglia dedita alla mercatura, anch'egli confratello della Carità, la sua dimora in fondamenta del Gaffaro a Santa Croce e le opere custoditevi sono oggetti di numerosi studi, risonanza della fortuna di cui Andrea Odoni godette già alla sua epoca. Eppure, la collezione dell'Odoni dovette costituirsi relativamente tardi rispetto al primo decennio del Cinquecento: nato

---

M. SEIDEL, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 77-116 e in particolare per Pasqualini pp. 82-86. La studiosa scioglie la confusione nell'identificazione con il personaggio, altrimenti inteso come membro della casata patrizia dei Pasqualigo. Cfr. ancora la scheda *Antonio Pasqualigo* redatta da Maria Teresa Franco per l'articolo D. BATTILOTTI e M.T. FRANCO, *La committenza e il collezionismo privato*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R. MASCHIO, Roma, Gangemi, 2004, pp. 215-216. Per la relativa sezione di Michiel, cfr. M. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, a cura di J. MORELLI, Bassano, Remondini, 1800, pp. 56-59; M. MICHIEL, *Notizie d'opere di disegno*, a cura di G. FRIZZONI, Bologna, N. Zanichelli, 1884, pp. 147-152; MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 51.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> LAUBER, *Antonio Pasqualini*, pp. 303; EAD., “*Opera perfettissima*”, p. 82.

<sup>58</sup> A tal proposito, Antonio, tra le altre cose, acquisisce all'asta del 1506, il ritratto di Michele Vianello dipinto da Antonello da Messina, arricchendo di un secondo ritratto del pittore la sua collezione (cfr. LAUBER, *Antonio Pasqualini*, pp. 303-304; EAD., “*Opera perfettissima*”, pp. 82-86). Per farsi un'idea della dinamicità del mercato e del collezionismo veneziano cfr. EAD. *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 41-70.

<sup>59</sup> Per la collezione di Odoni e l'antico segnale come riferimenti bibliografici la scheda biografica di R. LAUBER, *Andrea Odoni*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 298-300; nello stesso volume anche EAD., *Memoria, visione e attesa.*, pp. 48-49; ZORZI, *Collezioni di antichità a Venezia*, p. 47; BATTILOTTI e FRANCO, *La committenza e il collezionismo privato*, pp. 217-220; L. BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, «*Aquileia Nostra*», 47, 1976, pp. 5-7; C. FRANZONI, “*Rimembranze d'infinita cose*”. *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1984, I, pp. 332-333; ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, p. 47; FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 69-70, 75-79; A.J. MARTIN, “*Amica e un albergo di virtuosi*”. *La casa e la collezione di Andrea Odoni*, «*Venezia Cinquecento*», 19, 2000 (2001), pp. 153-170; M. SCHMITTER, “*Virtuous Riches*”: *The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice*, «*Renaissance Quarterly*», 57, 3, 2004, pp. 908-969, in particolare pp. 939-961; R. LAUBER, *I luoghi del collezionismo a Venezia nel Rinascimento. Diletto, rifugio e meraviglia tra lo «studiolo segreto» e il «camarino»*, in *La vita delle mostre*, a cura di A. AYMUNO e I. TOLIC, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 13-22. Per i relativi passi del Michiel, cfr. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno*, 1800, pp. 59-64; ID., *Notizie d'opere di disegno*, 1884, pp.152-164; ID., *Notizia d'opere del disegno*, 2000, pp. 51-53.

nel 1488, le sue raccolte erano in piena formazione ancora negli anni Venti, quando, nel 1523, ricevette come lascito testamentario parte delle opere di Francesco Zio e a cui risalirebbe anche la cronologia di alcune delle pitture possedute, come il celebre ritratto lottesco del 1527<sup>60</sup>. La sistemazione della casa appare di per sé eloquente nell'intento di organizzazione scenografica della collezione, tanto da rendere la dimora meritevole delle lodi di Aretino e della citazione di Vasari<sup>61</sup>. Le sculture antiche e moderne di gusto antiquario sono infatti dislocate «in la corte a basso», mentre i dipinti contemporanei alloggiano negli appartamenti del piano nobile. Completate nell'esposizione da delle sculture all'antica, due teste raffiguranti Ercole e Cibele di Antonio Minello e un piede di marmo di Simone Bianco, tra le opere classiche Michiel annota una «figura marmorea de donna vestita intiera, senza la testa e le mani», già in possesso di Tullio Lombardo e dall'artista impiegata come modello; ancora un busto di marmo a grandezza naturale, privo di testa e mani; «altre molte teste e figure marmoree, mutilate e lacere»; un «Nudo», di nuovo «senza mani e senza testa, marmoreo, in atto di camminare», vicino alla porta. Alle sculture della corte, infine, va aggiunto il *Marte* di Simone Bianco, nella «camera de sopra»<sup>62</sup>. La nota sulla statua già presso la raccolta di Tullio Lombardo è motivo di forte interesse, ponendo l'opera al centro della più alta cultura artistica di primo Cinquecento. È noto come lo scultore, al pari di diversi artisti – avremo modo a breve di citare Lorenzo Lotto –, possedesse e utilizzasse attivamente nel contesto della bottega una raccolta sia di calchi in gesso da esemplari classici celebri sia di autentiche sculture antiche<sup>63</sup>. Nel caso in questione, Debra Pincus ha provato a rintracciare l'opera, individuandola in un esemplare greco del Museo Archeologico Nazionale di Venezia (inv. 164-A) [fig.23], sulla base dell'evidente derivazione operata probabilmente da Antonio Lombardo, all'epoca nella bottega di Tullio, nella figura della *Giustizia* del monumento ad Andrea Vendramin [fig.24], già in S. Maria dei Servi e oggi ai SS. Giovanni e Paolo<sup>64</sup>. La scultura sarebbe giunta a Venezia nella seconda metà del XV secolo, e quindi, nel qual caso, sarebbe passata per le raccolte Lombardo e Odoni. Infine, in un momento imprecisato, la difficoltosa ricostruzione la vorrebbe confluita nella collezione di Federico Contarini, da cui alla

---

<sup>60</sup> MARTIN, *“Amica e un albergo di virtuosi”*, pp. 161-163: per Martin, a partire dalle cronologie degli artisti, è possibile supporre che le opere citate di Palma il Vecchio, Savoldo e Tiziano, oltre a Lotto, risalgano a commissioni degli anni 1526-1527.

<sup>61</sup> Scrive Aretino nella lettera indirizzata a Odoni «Delle sculture non parlo, con ciò sia che la Grecia terrebbe quasi il pregio de la forma antica, se ella non si avesse lasciato privare de le reliquie de le sue sculture. Quando io era in corte, stava in Roma e non a Venezia; ma ora, ch'io son qui sto in Venezia e a Roma» (P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di F. PERTILE e E. CAMESASCA, Milano, Ed. del Milione, 1957, I, pp. 124-125, cit. da FRANZONI, *“Rimembranze d'infinita cose”*, p. 332). Vasari cita la casa di Andrea «Udoni» in relazione agli affreschi in facciata e nella corte di Girolamo da Treviso, VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, pp. 449, 552.

<sup>62</sup> Per le cit., MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, pp. 51-52.

<sup>63</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 67-70.

<sup>64</sup> D. PINCUS, *An antique fragment as workshop model; classicism in Andrea Vendramin tomb*, «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 342-347.

Repubblica nel 1593 con la reintegrazione di testa e braccia per la collocazione nello Statuario<sup>65</sup>. La raccolta di Odoni costituisce una rassegna non specificabile per dimensioni, ma dove l'intento di ricreare un ambiente di gusto antiquario emerge fin nella presenza di sculture moderne a imitazione di quelle classiche. Essa trova un complemento ideale nel ritratto di Lorenzo Lotto [fig.25], oggi nelle collezioni reali britanniche a Hampton Court. Al di là del significato allegorico del dipinto e dell'idea di prestigio sociale legata proprio al possesso di sculture classiche, il ritratto figura Andrea Odoni circondato da quelle che apparentemente sembrerebbero le sue antichità. Per Favaretto si tratterebbe quasi di *exempla* atti a dimostrare la sua passione collezionistica e il suo *status*, non direttamente legati alle singole opere possedute: vi riconosce, infatti, il gruppo di Ercole e Anteo all'epoca del Belvedere, poi acquisito dai Medici, e ipotizza per le altre sculture – un Eracle, un Hermes, una Venere, una figura femminile acefala, un'Artemide Efesia – la derivazione da calchi impiegati in bottega da Lotto stesso, come testimonierebbe il ricorrere dell'Artemide nelle tarsie del Capoferri in S. Maria Maggiore a Bergamo e dell'Ercole e Anteo in un disegno veneto coevo dell'Ambrosiana, peraltro di recente attribuito al pittore (F 284 inf. n. 40) [fig.26]<sup>66</sup>. Ancora, Coli riconosce nella testa virile un'effigie di Adriano, nella scultura maschile stante il *Commodo nelle vesti di Ercole* vaticano, all'epoca esposto nel Belvedere dopo il ritrovamento nel 1507 presso Campo dei Fiori, mentre nelle due figure sul margine destro una Venere e un piccolo Ercole *mingens*, motivo diffuso nell'arte veneziana e reimpiegato in più occasioni da Lotto: elementi che concorrerebbero, assieme alla Artemide Efesia e ai vari riferimenti nuziali, alla lettura del dipinto come una sorta di ritratto votivo

<sup>65</sup> Cfr. per l'origine e l'analisi stilistica della scultura L. BESCHI, *Antichità cretesi a Venezia*, «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 50-51, 1972-1973, pp. 480-502 e in particolare pp. 494-500. La scultura in questione farebbe parte di un nucleo di dieci definito negli studi *Statuette Grimani*, le vicende delle quali sono in realtà ben più complesse. Nel contributo, che pure Pincus afferma come base per la sua cronologia, l'autore in realtà allontana l'ipotesi di un arrivo della scultura a Venezia dopo il 1464 a seguito dell'incursione veneziana del Pireo e lo colloca nel pieno del Cinquecento per i traffici antiquari di Jacopo Foscarini con provenienza dal santuario di Demetra di Cnosso. Lo stesso Beschi in contributi successivi ritira l'ipotesi, ampliando le possibili provenienze delle *Statuette Grimani*, fino agli studi di M. DE PAOLI («Opera fatta diligentissimamente». *Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2004, pp. 183-185), che datano i restauri tra Quattro e Cinquecento, anticipando l'arrivo in laguna e legandolo a un più ampio contesto dal Mediterraneo Orientale in un periodo in cui ancora Venezia aveva ampie possibilità di manovra. La vicenda critica è stata ricostruita in maniera efficace da I. ROMEO, *Unite dal mare. Creta e Cirene nell'opera di Luigi Beschi*, in *Archeologia classica a Firenze, atti della giornata di studi in memoria di Luigi Beschi*, atti della giornata di studi (Firenze, 9 dicembre 2015) a cura di EAD. e G. DE TOMMASO, Pisa, Edizioni Ets, 2017, pp. 75-84 e in particolare per le *Statuette* pp. 78-79.

<sup>66</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, p. 77. Cfr. anche BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, pp. 7-8: l'autore riporta l'ipotesi di Larsson, per cui Lotto inserirebbe riferimenti accessori all'antico tratti da una documentazione grafica redatta a Roma.; per il disegno dell'*Ercole e Anteo*, cfr. *Disegni veneti dell'Ambrosiana*, catalogo della mostra (Venezia, 1979) a cura di U. RUGGERI, Vicenza, Neri Pozza, 1979, pp.28-29, n. 30 e la scheda *Andrea Odoni*, in *Lorenzo Lotto. Portraits*, catalogo della mostra (Madrid, giugno-settembre 2018; Londra, novembre 2018-gennaio 2019) a cura di E.M. DAL POZZOLO e M. FALOMIR, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 269-272, n. 25: la scheda del ritratto fa anche il punto sulle antichità citate dal pittore e sui possibili contesti di fruizione delle stesse – come la collezione di Marco Mantova Benavides per una delle Veneri sullo sfondo; sulla collezione e sulle possibili metafore legate alla rappresentazione.

per la fecondità nel corpo – Andrea non ebbe figli – e nello spirito<sup>67</sup>. In ogni caso, quali che siano le interpretazioni, non si potrebbe considerare il ritratto lottesco come una fonte iconografica per le raccolte dell'effigiato. Infine, grazie all'inventario redatto alla morte del fratello Alvise nel 1555, veniamo a sapere di altri elementi costituenti la collezione di Andrea, libri, *naturalia*, e il *Dittico* oggi *Querini*, nel Quattrocento posseduto da Pietro Barbo e attualmente custodito al Museo di Santa Giulia a Brescia [fig.27]<sup>68</sup>.

Se Taddeo Contarini e Gerolamo Marcello non sono menzionati per opere d'arte classica, all'opposto, come già ricordato, risulta la collezione di Antonio Foscarini, quasi interamente devota all'antico secondo le annotazioni di Michiel risalenti alla visita del 1530 *more veneto*. Il personaggio è stato identificato da Rosella Lauber in Antonio di Nicolò del ramo di S. Polo, nato nel 1473 circa, ricordato nei *Diarii* di Sanudo in più passaggi per il suo *cursus honorum*, in particolare in relazione alla carica di rettore alla Canea tra 1527 e 1528<sup>69</sup>. È plausibile che nel primo decennio la collezione fosse già in formazione, per poi essere registrata dal Michiel nel 1530, otto anni prima della morte del Foscarini. Aprono la descrizione tre dipinti moderni, il ritratto del «Parmesan favorito de Papa Iulio» di Raffaello «havuto dal veschovo de Lodi» e due tavole ponentine con le *Tentazioni di S. Antonio* e la *Fuga in Egitto*. Segue quindi l'ampia collezione antiquaria, introdotta da «la Nuda de marmo grande quasi quanto el vivo, che si stringe li panni alle gambe, senza testa e brazze»<sup>70</sup>: una descrizione che Favaretto suggerisce come corrispondente all'*Afrodite pudica* semipanneggiata dell'Archeologico di Venezia (n. inv. 61) [fig.27], per Traversari originale greco del II secolo a.C., di ambito nesiotico, forse rodio, le cui braccia e testa – comunque tardo-ellenistica – sono frutto di integrazioni. In un secondo momento la scultura sarebbe stata acquisita da Federico Contarini, che la donò allo Statuario alla fine del secolo<sup>71</sup>. A seguire una breve rassegna di statue non identificate, una «Pallade vestita e galeata», senza braccia, a grandezza naturale; una «Nuda de marmo, poco minor del vivo», mutila di testa e braccia; un busto di «Nuda gravida». Quindi le «13 teste de marmo in varii atti», tra cui «un servo che ride» e «una grande de un Apolline»<sup>72</sup>: soltanto per il «servo» ridente è

---

<sup>67</sup> B. COLI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Andrea Odoni*, in *Il ritratto e la memoria*, a cura di A. GENTILI, Roma, Bulzoni, 1989, I, pp. 183-204. Cfr. ancora MARTIN, «*Amica e un albergo di virtuosi*», pp.153-170: Martin in realtà riconosce nella testa di Adriano quell'«Adrian de stucco» citato nell'inventario del 1555.

<sup>68</sup> Tra gli altri, cfr. LAUBER, *Andrea Odoni*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 298-300; EAD., *I luoghi del collezionismo a Venezia nel Rinascimento*, pp. 18-19.

<sup>69</sup> Per il Foscarini e l'antico, cfr. R. LAUBER, *Antonio Foscarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 282-283 e bibliografia precedente; ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, pp. 44-45; FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 78-79. Per i relativi passi del Michiel, cfr. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno*, 1800, pp. 67-69; ID., *Notizie d'opere di disegno*, 1884, pp. 172-176; ID., *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 54.

<sup>70</sup> MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 54.

<sup>71</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 78-79; G. TRAVERSARI, *Sculture del V-IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia* (Collezioni e musei archeologici del Veneto), Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte, 1973, scheda n.17, pp. 52-56.

<sup>72</sup> MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 54.

stata proposta l'identificazione con una testa di satiro del Museo Archeologico veneziano (n. inv. 105) [fig.29], col volto «aperto ad un largo sorriso, venato però più di toni semplici, radiosi e felici, che di sentimenti malizioso-furbeschi»<sup>73</sup>, copia ellenistica o romana di un prototipo greco giunta allo Statuario forse come parte del legato Contarini. Ancora, opere antiche sarebbero «tre buffetti vestiti de marmo», frammenti di mani e piedi, di pili «con figure e lettere»; molte delle «infinite Medaglie d'oro, d'argento, e de metallo», oltre alle raccolte di vasi e porcellane. Dopo un bronzo di Ercole «de man de ...», una patera di gusto antiquario ed «el libro de disegni a stampa» – un album di incisioni in un camerino di antichità –, ecco un altro pezzo antico, con menzionato anche il precedente proprietario: si tratta di una moneta argentea, già di «Ambrosio da Nolla medico», ovvero Ambrogio Leone, professore di medicina ed erudito umanista. Michiel, insolitamente per il genere di oggetto, si spinge nella descrizione dell'iconografia, osservando quanto quello che apparentemente si direbbe un Dioniso in realtà rappresenterebbe l'allegoria di Siracusa, da città mediterranea cinta di «aloe» e circondata da delfini, secondo le spiegazioni di «Niccolò Davanzo», probabilmente Niccolò Avanzi, intagliatore veronese, citato anche da Vasari nella biografia di Valerio Belli<sup>74</sup>; una nota che contribuisce ulteriormente a inserire l'autore della *Notizia* in un ambiente culturale elevato, a stretto contatto con committenti e artisti. Infine, il riferimento ad Ambrogio Leone permette di ipotizzare un termine *post quem* per l'ingresso della medaglia in Ca' Foscari dopo la morte del primo proprietario nel 1525<sup>75</sup>. A chiudere la collezione di Antonio Foscari, una celebre citazione, che ancora permette di intravedere uno spiraglio degli stretti rapporti personali, oltre che artistici e sociali, all'interno del circolo di collezionisti cui Michiel fa visita e appartiene: la scultura di un Fauno, «che siede sopra una rupe, e sona la zampogna», «d'un piede e mezzo», il quale «solea aver Francesco Zio»<sup>76</sup>. Un'opera non ancora riconosciuta che dovette però riscuotere un certo successo all'epoca: la ritroviamo infatti citata in altri punti della *Notizia* e fu probabilmente fonte di ispirazione per raffigurazioni di soggetto bucolico nei primi decenni del Cinquecento, come nel caso, suggerito da Favaretto, del giorgionesco giovane fauno che suona il flauto di Pan all'Alte Pinakothek di Monaco [fig.30]<sup>77</sup>. Possiamo individuare un ulteriore appiglio per le opere antiche in possesso di Foscari grazie ai carteggi di Isabella d'Este, fondamentali negli studi per identificare la figura del collezionista veneziano: dopo la sua morte, nel 1538, infatti, Alessandro degli Angeli offrì a Isabella dei marmi – una testa di Apollo, una Venere, un Marte – e delle medaglie di dichiarata provenienza Foscari; a

<sup>73</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 78-79; cit. da G. TRAVERSARI, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia* (Collezioni e musei archeologici del Veneto), Roma, G. Bretschneider, 1986, scheda n.51, pp. 151-152.

<sup>74</sup> MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 54.

<sup>75</sup> Cfr. LAUBER, *Antonio Foscari*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, p. 282.

<sup>76</sup> MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 54.

<sup>77</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, p. 78.

tale proposta, la marchesa incaricò Benedetto Agnello della valutazione dei pezzi<sup>78</sup>. Ciò ci consente di comprendere l'eco e il prestigio della collezione del Foscarini, la fama presso gli antiquari e anche l'interessamento da parte di un'amante delle arti illustre come Isabella d'Este; non solo, di intravedere e supporre, già nel 1538, una precoce, seppur parziale, dispersione della raccolta.

Giungiamo quindi al passo dedicato a Francesco Zio, lodato ancora da Sansovino come uomo «che ne' suoi tempi si diletto molto della Scoltura, et della Pittura, nelle quali due professioni fece per lungo tempo conserva di rarissime et esquisite cose»<sup>79</sup>. Dal testo della *Notizia* il personaggio appare al centro della fitta rete di rapporti tra i collezionisti veneziani presentati: anch'egli confratello della Carità, vi appare legato all'Odoni, nipote cui lascia un sesto dei suoi averi, e al Foscarini, cui perviene la scultura del fauno; fu inoltre coinvolto in una vicenda giuridica proprio assieme ad Andrea Odoni, che venne accusato dall'*avogador* Francesco Bollani di furto e difeso da un altro collezionista noto grazie a Michiel, Giovanni Antonio Venier. La collezione dello Zio è cronologicamente pertinente per un'eventuale conoscenza del Raimondi: il suo fautore nacque infatti nel 1477 e morì il 5 marzo 1523, quattro giorni dopo la redazione del testamento di cui nominò esecutore e commissario ancora una volta Andrea Odoni. La visita del Michiel, avvenuta certamente prima della morte del proprietario, è nell'ordine tra le prime di cui scrive a Venezia, permettendo di scorgere alcuni passaggi collezionistici, come nei già osservati casi Odoni e Foscarini. Le opere antiche citate in casa Zio sono relativamente poche rispetto all'importante pinacoteca, con dipinti di Cariani, Palma il Vecchio, Mantegna, Jacometto. La prima osservata da Michiel è, infatti, il già citato «Dio Pan, ovver Fauno de marmo», con una misura indicata di due piedi<sup>80</sup>, cui seguono due pezzi, di difficile identificazione, ovvero un «tronco della figura che camminava» e un fregio «de mezzo rilievo a figure di marmo». Chiuso il riferimento a opere di statuaria, l'unica altra voce dedicata all'antico riguarda i «molti» vasi in terracotta e le «molte» medaglie, a indicare una raccolta vasta e diversificata<sup>81</sup>. Per trovare nuovamente menzioni di antichità nella *Notizia*, dobbiamo scorrerne le pagine fino alla casa di Giovanni Ram, in S. Stefano. Mercante di un'importante famiglia spagnola, documentato a Venezia dal 1497, abitò, come si evince dal testamento del 1511, prima presso S. Maria Nuova, per poi

---

<sup>78</sup> LAUBER, *Antonio Foscarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 282-283; C.M. BROWN, "Una Testa de Platone Antica con la Punta dil Naso di Cera": *Unpublished negotiations between Isabella d'Este and Niccolò and Giovanni Bellini*, «The Art Bulletin», 51, 4, 1969, pp. 372-377 e in particolare p. 374.

<sup>79</sup> Per Francesco Zio, cfr. R. LAUBER, *Francesco Zio*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 326-328 con bibliografia precedente; SCHMITTER, "Virtuous Riches": *The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice*, pp. 908-969 e in particolare 918-938. Cit. da SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, p. 5. Per i relativi passi del Michiel, cfr. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno*, 1800, pp. 70-72; ID., *Notizie d'opere di disegno*, 1884, pp. 177-182; ID., *Notizia d'opere del disegno*, 2000, pp. 54-55.

<sup>80</sup> La differenza nella misurazione rispetto del *Fauno* rispetto alla visita a Ca' Foscarini può giustificarsi alla luce del fatto che il testo della *Notizia* è un manoscritto di appunti, motivo che sta alla base di frequenti incongruenze.

<sup>81</sup> MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 55.



trasferirsi nella dimora dove Michiel gli rese visita nel 1530<sup>82</sup>. Si tratta nuovamente di una collezione celebrata per la pittura moderna, con dipinti da Van der Weyden a Vincenzo Catena, da Giorgione – forse il *Ragazzo con freccia* di Vienna – al *Battesimo di Cristo* di Tiziano con il ritratto del committente oggi ai Capitolini. Le uniche note di antichità riguardano «molte teste» e «molti busti» di marmo, «molti vasi de terra», di cui uno integro, «molte medaglie»<sup>83</sup>: osservazioni generiche che accrescono il prestigio della collezione senza però soffermarsi sulla qualità dei singoli pezzi; i quali, probabilmente, ancora abbellivano l'abitazione dell'erede Alessandro Ram, nel cui *portego* erano esposti diversi frammenti di scultura antica, secondo l'inventario del 1592 redatto dal notaio Antonio Brinis.

Tra i maggiori collezionisti del primo Cinquecento, Gabriele Vendramin è con ogni probabilità il principale personaggio presentato da Michiel nelle pagine dedicate a Venezia, fulcro della scena politica e soprattutto culturale della città<sup>84</sup>. Figlio di Lunardo di Luca e di Isabella Loredan di Gabriele, apparteneva a una delle famiglie più in vista dell'aristocrazia veneziana, la quale, pur facendo parte delle case *novissime*, era già riuscita a raggiungere il dogado nella figura di Andrea. Oltre alle cariche pubbliche ricoperte, Gabriele «el grando» – così come lo nomina Sanudo – fu celebre erudito e amante delle arti: si collocava infatti al centro di una fitta rete di parentele con l'*élite* culturale e politica dello stato, costellata dei nomi di Taddeo Contarini, Ermolao Barbaro, Girolamo Donà e venne ricordato, tra le altre cose, da Serlio assieme a Michiel per la dedizione agli studi vitruviani<sup>85</sup>. Tra i fattori che contribuirono alla fama del Vendramin, la prestigiosa collezione di pittura, grafica, numismatica e scultura sicuramente rivestì e a tutt'oggi riveste, nei pezzi disseminati tra i vari musei del mondo e negli studi, un ruolo fondamentale. Echi del suo successo sono registrati già nella storiografia antica, come sempre ricorda la letteratura critica sul personaggio: il Doni definisce il palazzo di S. Fosca [fig. 31] e il suo camerino «tesoro di anticaglie stupende», Sansovino «bellissimo Studio, dove sono disegni di mano di tutti gli eccellenti uomini che sono stati e che sono

---

<sup>82</sup> Per Giovanni Ram, R. LAUBER, *Giovanni Ram*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 306-307; ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, p. 48; BATTIOTTI e FRANCO, *La committenza e il collezionismo privato*, pp. 213-214. Per i relativi passi del Michiel, cfr. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno*, 1800, pp. 78-79; ID., *Notizie d'opere di disegno*, 1884, pp. 205-214; ID., *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 57.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Per Gabriele Vendramin e le opere nella sua collezione, cfr. R. LAUBER, *Gabriele Vendramin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 317-319; ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, pp. 49-50; FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 79-82; BATTIOTTI e FRANCO, *La committenza e il collezionismo privato*, pp. 226-229; BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, pp. 10-15; FRANZONI, "Rimembranze d'infinita cose", pp. 346-348; J. ANDERSON, *A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, «The Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 639-648; R. LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nuovi contributi*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. BOREAN e S. MASON, Udine, Forum, 2002, pp. 25-75. Per i relativi passi del Michiel, cfr. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno*, 1800, pp. 80-83; ID., *Notizie d'opere di disegno*, 1884, pp. 214-223; ID., *Notizia d'opere del disegno*, 2000, pp. 57-58.

<sup>85</sup> Per le cit. del Sanudo e del Serlio, BATTIOTTI e FRANCO, *La committenza e il collezionismo privato*, p. 226.

ancor vivi», Scamozzi lo ritiene pari «così nella quantità, e qualità, come nel pregio e valore, a tutti gli altri studi d'Europa»; ancora Enea Vico e Hubert Goltzius citano il Vendramin in relazione alla collezione numismatica<sup>86</sup>. Nato Gabriele nel 1484, non si conosce esattamente il periodo di avvio della collezione, comunque costantemente *in fieri*, come appare dalle informazioni che traspaiono nella *Notizia*<sup>87</sup>. All'epoca della visita del Michiel del 1530, osserva Favaretto, essa era ancora in formazione, il ché la renderebbe relativamente tarda rispetto al soggiorno veneziano di Marcantonio<sup>88</sup>. Tuttavia, osservando le opere note presso il Vendramin, si può supporre che vi fosse già un nucleo solido e prestigioso almeno agli anni Dieci del Cinquecento, cui risalgono alcune delle opere più celebri della collezione, a cominciare dalle tele di Giorgione note grazie a Michiel e agli inventari più tardi. Entrando nel vivo della *Notizia*, la sezione riservata a Ca' Vendramin costituisce una delle più celebri del manoscritto. In apertura leggiamo del ritratto raffigurante Gabriele stesso del Cariani e di Guido Celere – pittore con cui l'autore mantiene anche una corrispondenza – per Anderson identificabile nel ritratto tizianesco del Musée Fesch di Ajaccio, dallo studioso attribuito a Cariani<sup>89</sup>. Quindi, la celeberrima citazione che ha dato il nome alla *Tempesta* di Giorgione, «El paesetto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato»; la «nostra Donna cum santo Iseppo nel deserto fu de man de Zuan Scorel de Holanda»; il *Cristo deposto sorretto da un angelo* di Giorgione, «reconzato da Titiano», generalmente riconosciuto nel dipinto oggi presso la collezione Barbara Piasecka Johnson di Princeton; otto dipinti «ponentini»; tre ritratti – di cui uno a Filippo Vendramin – di Giovanni Bellini; ancora dipinti di pittori nordici, un *S. Antonio* e una *Madonna con Bambino* entro un «tempio ponentino» di «Rugero di Brugies», dove si riconoscono i due pannelli del *Dittico Doria* di Mabuse; un ritratto di Jacometto Veneziano<sup>90</sup>. Segue la prestigiosa raccolta di grafica, e quindi gli album di Jacometto; quello celeberrimo di Jacopo Bellini, oggi conservato al British Museum; ancora di Michelino da Besozzo, diversi di Guido Celere, tre di autori rimasti anonimi in reticenza e due «carte» di Raffaello<sup>91</sup>. A introdurre idealmente l'argomento antico, segno di un interesse per il mondo classico che superava il collezionismo di scultura, tre di questi libri di disegni – due anonimi e uno di Guido Celere – riguardano proprio le «antiquità di Roma», soggetto apprezzato, oltre che repertorio disponibile per artisti, amatori, collezionisti. Un argomento, ricorda

---

<sup>86</sup> Per le cit. da Doni, Sansovino, Scamozzi, *ibid.* Per l'ambito numismatico, oltre agli studi già citati, cfr. anche L. SYSON, *Holes and Loops: The Display and Collection of Medals in Renaissance Italy*, «Journal of design history», 15, 4, 2002, pp. 229-244 e in particolare pp. 236-237.

<sup>87</sup> Vedasi nel testo della *Notizia* il già citato scambio con Antonio Pasqualini.

<sup>88</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, p. 79.

<sup>89</sup> ANDERSON, *A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, pp. 642-644.

<sup>90</sup> MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 57.

<sup>91</sup> I disegni di Raffaello sono stati identificati nell'*Apparizione dei SS. Pietro e Paolo ad Attila ed incontro tra Leone I e Attila e L'adorazione dei pastori*, della collezione Jabach al Louvre (rispettivamente inv. 3873; 3460) (LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin*, pp. 50-51, n. 113). Cfr. anche P. WINDOWS, *New Identifications in the Drawings Collection of Gabriele Vendramin*, «Master Drawings», 50, 1, 2012, pp. 33-48.

Lauber, a sostegno degli interessi archeologici e architettonici del committente, che con Michiel condivideva la dedizione agli studi vitruviani<sup>92</sup>. Giungendo quindi al vero e proprio “camerino di anticaglie”, Michiel elenca in un’unica voce una serie di «marmi», a partire dalla «ninfa vestita che dorme distesa»<sup>93</sup>. L’identificazione della statua è stata proposta da Beschi e generalmente accettata negli studi: si tratterebbe quindi di una variante dell’*Arianna addormentata*, isolata per la caratteristica del panneggio nell’esemplare del Louvre [fig.32]. Questa, giunta a Parigi nella vendita delle antichità Borghese a inizio Ottocento, sarebbe confluita nelle collezioni di Scipione tra 1618 e 1619, probabilmente assieme alle tele dei *Cantori* di Giorgione cedute in quelle date dal cardinale Francesco Vendramin e ancora custodite nella villa romana. Fornisce una conferma significativa della provenienza veneziana della scultura una delle opere più celebri della storia dell’arte occidentale, la *Venere dormiente* di Giorgione [fig.33], parzialmente ridipinta da Tiziano, oggi a Dresda, e da riconoscere nel dipinto descritto da Michiel in Ca’ Marcello. La posa della donna e i tratti del suo volto mostrano un’ispirazione evidente, differendovi solo nella scelta del nudo, rispetto alla statua nel camerino Vendramin, luogo sicuramente conosciuto e frequentato dall’artista<sup>94</sup>. Il riferimento di Giorgione ci permette infine confermare la presenza della scultura a Venezia almeno negli ultimi anni del primo decennio del Cinquecento e quindi la precocità della collezione di Gabriele Vendramin rispetto alla visita di Michiel nel 1530. Tornando al testo, figurano accanto alla *Ninfa addormentata* un mezzo busto e una testa femminili, una testa di «garzone» e «la Nudetta piccola tronca»<sup>95</sup>. Chiude la sezione una seconda voce compilativa, di grande interesse per il nostro argomento: dopo un primo e non identificabile tronco virile di dimensioni maggiore del naturale, ecco «el nudetto senza brazza et testa de pietra rossa, venuto da Rodi», uno dei rari passaggi dove è indicata la provenienza. La scultura, in porfido, è individuabile nel *Meleagro* della collezione Farnese oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli [fig.34], reintegrato nelle parti lacunose e reinterpretato secondo l’iconografia dell’eroe in un momento successivo<sup>96</sup>. La risonanza della scultura nel contesto culturale e commerciale di primo Cinquecento ci ha lasciato delle tracce eloquenti per la sua fortuna e cronologia, grazie ancora all’acuto interesse di Isabella d’Este nei confronti del mercato antiquario veneziano: nel carteggio con la marchesa per l’acquisto di antichità da Rodi, Fra Sabba da Castiglione, cavaliere dell’ordine dell’isola, riporta delle trattative in corso per un torso in marmo, senza braccia, testa e gambe, di poco minore per dimensioni rispetto a un’altra opera rodia, famosa e apprezzata

---

<sup>92</sup> Cit. da MICHIEL, *Notizia d’opere del disegno*, 2000, p. 58.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Cfr. in particolare BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, pp. 12-14. Beschi ricorda anche il rapporto, già individuato da Saxl e Panofsky, con la *Naiade e Pan* delle xilografie dell’*Hypnorotomachia Poliphili*, che avremo modo di approfondire nel prossimo capitolo.

<sup>95</sup> MICHIEL, *Notizia d’opere del disegno*, 2000, p. 58.

<sup>96</sup> Cfr. in particolare BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, pp. 8-12

all'epoca, il bronzo noto come l'*Adorante*, che tratteremo in seguito. La corrispondenza tra i resoconti di Fra Sabba da Castiglione e Michiel consente di acquisire dei termini cronologici utili: mai arrivata nella Mantova di Isabella, la statua dovette raggiungere la laguna dopo il 1505, e sicuramente prima del 1522, data della conquista turca dell'isola di Rodi e del conseguente arresto nei traffici di materiale archeologico. Una cronologia che, dunque, rende plausibile la presenza a Venezia del torso in porfido nel periodo di interesse, forse già in collezione Vendramin entro la fine del primo decennio. Procedendo, si legge di una «testa de 'l satyretto, de quella istessa pietra, venuto da Rodi»<sup>97</sup> – ancora una provenienza levantina – che Beschi in via del tutto dubitativa ipotizza in un esemplare dell'Ermitage<sup>98</sup>; una testa femminile in marmo, un rilievo di un piede di altezza con quattro figure: indicazioni troppo generiche per formulare riconoscimenti verosimili. Per la collezione Vendramin, vengono ad integrare le descrizioni di Michiel il notissimo testamento di Gabriele del 3 gennaio 1547 *more veneto* e gli inventari del 1567 e del 1601-1602. Se il testamento vincolava la collezione affidandola al più degno degli eredi, i cui contenziosi hanno di fatto impedito i maggiori rischi di dispersione fino al Seicento inoltrato, è attraverso il primo inventario, redatto con l'*expertise* di Jacopo Tintoretto, Orazio Vecellio, Alessandro Vittoria, Jacopo Sansovino e Tommaso da Lugano, che si riesce a scorgere e a percepire l'allestimento del camerino di antichità, che si può supporre pressoché inalterato rispetto alla visita di Michiel<sup>99</sup>. Un allestimento scenografico – vicino per certi aspetti dell'organizzazione architettonica alla Tribuna di Palazzo Grimani – per il quale l'accesso al camerino si faceva attraverso una sola porta; varcata, l'ambiente era arredato con diciotto armadi, riempiti dei pezzi più disparati e collocati ciascuno presso un pilastro terminante in un capitello, aggettante, su cui poggiavano piccole sculture e si innestava un fregio di triglifi intervallato da 36 gruppi di opere disposte a tre a tre, con l'oggetto centrale più importante e grande di quelli laterali, tra cui medaglie probabilmente moderne<sup>100</sup>; dei piccoli vani presso i triglifi poi custodivano oggetti di piccolo formato, vasi, bronzetti e *naturalia*; infine sopra il fregio, una cornice interrotta da una sola finestra e ritmata da timpani dipinti da Tiziano con al di sopra vasi e una quindicina di ritratti antichi integrati con busti in gesso<sup>101</sup>. Incrociando infine le informazioni dell'inventario e quanto affermato da Anton Francesco Doni nel 1552, si può individuare un altro esemplare indicato come antico, mostrato da Gabriele al fiorentino e ad oggi disperso: un bronzo, raffigurante «un leone con un Cupido

---

<sup>97</sup> MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, 2000, p. 58.

<sup>98</sup> Cfr. BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, p. 10, n. 29.

<sup>99</sup> Per le notizie sul testamento e sugli inventari di casa Vendramin, cfr. oltre ai testi già indicati A. RAVÀ, *Il "Camerino di anticaglie" di Gabriele Vendramin*, «Nuovo archivio veneto», 39, 1920, pp. 158-181; LAUBER, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, in particolare pp. 66-70. Per l'allestimento del camerino a partire dal testo dell'inventario, cfr. nello specifico FRANZONI, *"Rimembranze d'infinito cose"*, pp. 346-348.

<sup>100</sup> In altri ambienti dovevano conservarsi *cabinet* di numismatica, mentre nel camerino quelle esposte dovevano essere medaglie moderne, di maggiori dimensioni e quindi più adatte ad un'esposizione scenografica.

<sup>101</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 79-82; FRANZONI, *"Rimembranze d'infinito cose"*, pp. 346-348.

sopra», letto allegoricamente come Amore trionfante e probabile fonte di ispirazione per il dipinto di Tiziano di analogo soggetto, oggi conservato in uno stato parziale all'Ashmolean Museum di Oxford, anch'esso già in collezione Vendramin [fig.35]<sup>102</sup>. Il secondo gruppo di inventari, invece, si concentra prevalentemente sui dipinti, lasciando grossomodo invariata la nostra conoscenza sullo stato della collezione d'antichità<sup>103</sup>. La raccolta di antichità che tali documenti rievocano anche in altri ambienti del palazzo consta di oltre 150 opere<sup>104</sup>: una collezione ben più ampia di quella annotata da Michiel, una situazione tanto ricca, quanto difficilmente indagabile.

Per tornare alla *Notizia*, l'ultima collezione veneziana che fa menzione di antichità è quella di Michele Contarini, presso la Misericordia, a Cannaregio, visitata nell'agosto del 1543<sup>105</sup>. Egli fu amatore e dilettante di pittura, oltre che collezionista, e fin nell'incipit della descrizione della sua raccolta, sostenendo Rosella Lauber di dover leggere «cose» e non «case», Michiel ne indicherebbe una sorta di filiazione artistica e culturale con Pietro Contarini «philosopho» e Francesco Zen, di cui avrebbe quindi ereditato le opere. La prima voce ci presenta subito una scultura antica, un Fauno «over un pastor nudo de marmo de do piedi», seduto su una roccia, nell'atto di suonare una tibia pastorale: «opera antica, integra, e lodevole»<sup>106</sup>. Non identificato, il marmo, tra i pochi di cui si constata la completezza e quindi il buono stato conservativo, pertiene a una tipologia di soggetto bucolico che molto lo avvicina all'altra statua di fauno incontrata da Michiel a Venezia, quella transitata tra le collezioni Zio e Foscarini. Segue ancora una voce generica, «alquante» teste e «alquanti» busti di marmo. Nell'ordine quindi è citata la collezione moderna, che annovera picchi come la madonna leonardesca - riconoscibile forse nella *Madonna Litta*, di attribuzione oggi discussa – o il *dittico Contarini* di Jacometto, che Lauber ritiene di identificare nei due ritratti del Metropolitan di New York. Ancora, una «tazza di cristallo», un «corno grande ritorto», gemme sia moderne sia – una – antica, una corniola incisa rappresentante un giovane nudo con nella mano sinistra uno scorpione, nella destra un vaso. Chiudono la sezione la voce su un disegno a penna di Giorgione, raffigurante un «nudo» «in un paese»<sup>107</sup>, del cui relativo pittorico Michiel afferma di essere in

---

<sup>102</sup> Per la cit. di Doni, il passo è riportato per intero in ANDERSON, *A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, p. 640; cfr. poi LAUBER, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 66-70; ma soprattutto C. WHISTLER, *Titian's "Triumph of Love" in the Vendramin collection*, «Renaissance Studies», 26, 2, 2012, pp. 218-242: il dipinto tizianesco doveva essere di forma quadrata e comprendere un ritratto femminile sulla sinistra.

<sup>103</sup> Cfr. nello specifico LAUBER, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 66-70.

<sup>104</sup> FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 79-82.

<sup>105</sup> Per Michele Contarini, cfr. R. LAUBER, *Michele Contarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, p. 262; EAD., «Opera perfettissima», nello specifico pp. 96-100; ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, p. 44. Per i relativi passi del Michiel, cfr. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno*, 1800, pp. 83-85; ID., *Notizie d'opere di disegno*, 1884, pp. 223-231; ID., *Notizia d'opere del disegno*, 2000, pp. 58-59.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>107</sup> *Ibid.*

possesso, offrendo uno spiraglio sulla sua personale collezione d'arte, comprendente almeno un dipinto del maestro di Castelfranco. Ecco in chiusura il riscontro sulle opere dilettantistiche di Michele Contarini, «quadri di caprette et tavolette di sua mano» derivati da disegni di Mantegna, di Raffaello e di altri artisti, «ma coloriti da lui alla maniera de Iacometto et felicemente»<sup>108</sup>; osservazione, questa, che mostra un'attenzione dell'autore alle scelte di stile del pittore, capace di individuare il preciso riferimento ad una corrente o a un'esperienza artistica precisa.

Merita un rapido sguardo, sempre a partire dalla *Notizia*, la situazione di Padova, città romana, tradizionalmente, grazie all'impulso dello Studio, votata alla ricerca umanistica e antiquaria. In particolare, due delle collezioni citate da Michiel risultano per cronologia pertinenti e quindi eventualmente fruibili nel primo decennio del Cinquecento: quelle osservate presso le dimore di Pietro Bembo e Leonico Tomeo, umanisti illustri, il primo attivo nelle corti più prestigiose d'Italia, il secondo filosofo di calibro europeo e docente nell'ateneo patavino. In realtà, la collezione del primo, di grande fama e prestigio, trovò una collocazione definitiva nel palazzo di Padova solo dagli anni Venti, quando il Bembo, lasciata Roma nel 1521, tornò ad abitare nel Veneto. La sua descrizione ad opera del Michiel si orienta in base alle visite occorse nel 1526 e nel 1535 e venne redatta nel 1537. Ciononostante, diverse delle opere menzionate trovano un legame diretto con le commissioni del padre Bernardo, cosa che rende plausibile, ma difficilmente verificabile, la loro fruibilità nel contesto veneziano. Arrivando al testo di Marcantonio, dunque, le notizie sull'antico pullulano tra le mura del palazzo padovano. Dopo la folta sezione sulla raccolta di pitture, tra cui spiccano i celebri ritratti di Navagero e Beazzano e di Pietro stesso «di mano di Rafael d'Urbino», oltre alle miniature di Giulio Campagnola su cui avremo modo di tornare, ecco tre bronzetti antichi, un Giove «piccolo di bronzo che siede», un Mercurio in atteggiamento analogo e con una testuggine ai piedi – simile a un esemplare conservato al Louvre – e il carro di Diana: un genere apprezzato e diffuso nell'ambito collezionistico a Padova e replicato in area veneta da artisti e fonditori moderni, *in primis* di Andrea Riccio. Segue una cospicua serie di teste, vasi, medaglie, gemme, con alcune specificazioni di soggetto nelle righe successive, e quindi i ritratti di Bruto, Caracalla, Cesare, Domiziano, Antinoo. Quest'ultimo soltanto è stato rintracciato stabilmente dagli studi con la testa [fig.36], acquisita dal cardinale Alessandro Farnese, nelle cui raccolte è poi testimoniata in più occasioni, che nel 1581 venne unita ad un torso antico da Giovanni Battista de Bianchi, giungendo alla foggia dell'*Antinoo Farnese* che ancora possiamo fruire al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Simili supposizioni sono state avanzate, con maggiore incertezza, anche per il *Caracalla*, che per analoghe vicende collezionistiche sarebbe confluito nello stesso museo. Ancora, Michiel cita un «un cupidine che

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 59.

dorme stravaccato», «de man de Samos», con «una lacerta scolpita» e «in diversa foggia da quel de Madamma de Mantoa» – Isabella d’Este: un marmo greco, probabilmente ellenistico, la cui identificazione rimane nonostante la descrizione tutt’altro che certa, forse vicina all’esemplare degli Uffizi; la sua presenza nella raccolta di Bembo, cui giunse probabilmente dopo il 1535, testimonia comunque dell’interesse diffuso per tale tipologia antica, cui si legano tanto il celebre episodio di contraffazione da parte di Michelangelo, quanto la cultura antiquaria di Isabella d’Este, al cui brama di antichità già abbiamo ricordato. Alle notizie di Michiel, che pur proseguono numerose e includono altri esemplari antichi – due statue di fanciulli – definite con il termine «nudetto» –, gli studi hanno aggiunte altre conoscenze alla ricostruzione della collezione. In particolare, oltre gli esemplari epigrafici, la corniola di Dioskourides, sempre a Napoli, rappresentante o *Marte* o *Alessandro*, passata alla collezione Orsini e quindi a quella Farnese<sup>109</sup>.

Una breve nota sulla collezione di Tomeo. Non si conosce con precisione l’anno della visita di Michiel alla collezione, che trova, a seconda delle varie ipotesi, estremi assai larghi, tra 1525-1528 e 1537, ma sicuramente a partire dal 1524, quando Leonico tornò ad abitare a Padova. Articolata nei due piani della dimora, la descrizione del Michiel non comprende esaustivamente la collezione, non menzionando la sezione fruibile nella biblioteca. Oltre alle pitture, tra cui sono citati i nomi di Giovanni Bellini e Van Eyck, la *Notizia* contiene informazioni di interesse anche per il tema antiquario. Prima in ordine di citazione, per la testa di Bacco coronato di vite è stata proposta da Favaretto l’identificazione con il busto di Ercole del Museo Archeologico di Venezia, parte del lascito Grimani. Segue, quindi, il rilievo con «dui Centauri in piede, e una Satira distesa che dorme e mostra la schena»: un pezzo solo apparentemente antico, identificato con la lastra di medesimo soggetto dell’Archeologico veneziano [fig.37], confluitovi attraverso la collezione di Giovanni Grimani, che lo acquistò allo smembramento di quella del Tomeo. Il rilievo deve considerarsi quale marmo

---

<sup>109</sup> La collezione di Pietro Bembo è stata oggetto di diversi studi approfonditi. In particolare, il saggio D. GASPAROTTO, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, febbraio-maggio 2013) a cura di ID., G. BELTRAMINI e A. TURA, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 48-65; le pagine pp. 59-62 offrono un affondo sulle collezioni antiquarie. Nello stesso catalogo, cfr. per il rapporto tra Michiel e Bembo e la trascrizione del passo integrale sulla visita, R. LAUBER, *Note per Marcantonio Michiel e Pietro Bembo*, in *ivi*, pp. 344-347 (per le cit. della *Notizia*, pp. 346-347). Per le singole opere, cfr. le schede nella sezione *A Padova, «in casa di messer Pietro Bembo»*, in *ivi*, pp. 324-343. Di grande importanza gli atti del convegno *Pietro Bembo e le arti*, pubblicato contestualmente alla mostra: in particolare, per il tema in analisi, i saggi di S. NALEZYTY, «*Fortunato è il figlio per avere un tal padre ed il padre un tal figlio*»: continuità e differenze nelle collezioni di Bernardo e Pietro Bembo, pp. 421-440; R. LAUBER, «*In casa di messer Pietro Bembo*». *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, pp. 441-464; e soprattutto D. GASPAROTTO, *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi: Bembo collezionista di antichità*, in *Pietro Bembo e le arti*, atti del convegno (Padova, 2011) a cura di ID., G. BELTRAMINI e H. BURNS, Venezia, Marsilio 2013, pp. 479-504. Infine, cfr. anche BODON, *Veneranda antiquitas: studi sull’eredità dell’antico nella Rinascenza veneta*, pp. 51-67.

*all'antica*, eseguito tra Quattro e Cinquecento plasmando, attraverso un materiale, una tecnica e un presunto repertorio iconografico antico, un soggetto in realtà sì di ispirazione antiquaria, ma diffuso in area veneta e padana a cavallo di secolo. La descrizione della raccolta include poi varie teste, tra cui, indicate per soggetto, un *Caracalla* e un *Galata*, dei quali il primo ha visto ancora la proposta di Favaretto per l'esemplare dell'Archeologico di Venezia, a testimoniare il ripetuto interesse di Giovanni Grimani per le opere di Tomeo. Ancora, un bronzetto antico di Giove, paragonato con quello di Bembo, due di Ercole, un *Sileno disteso*, una «mano de marmo del putтино», «opera antica e perfetta»: esemplari che in nessun caso vedono una proposta di riconoscimento. Ultimo pezzo apparentemente antico della raccolta citato da Michiel, il rilievo descritto come un *Ercole al bivio* «de stucco» e proveniente «in Roma da un tempio d'Ercole»: un'opera enigmatica, di iconografia inconsueta per essere un originale romano, e pertanto forse, come il rilievo dei centauri, oggetto di una contraffazione rinascimentale. Un'opera che comunque riscosse un certo interesse artistico, come testimoniato da alcune derivazioni di area veneta, e dove la specificazione della provenienza, forse dal tempio di Ercole al Foro Boario, demolito sotto Sisto V, induce a ritenere tanto Michiel quanto Tomeo inconsapevoli di essere di fronte probabilmente a un falso in stile. A chiudere le notizie antiquarie, infine, la solita annotazione sulla quantità della raccolta, ricca di «infinite medaglie, vasi di terra, gemme intagliate»<sup>110</sup>.

#### Brani dell'antico a Venezia oltre la *Notizia*

Lasciato Michiel alle spalle e persa la bussola delle sue pagine, le notizie sulle collezioni di antichità a Venezia si fanno drasticamente più scarse, con una progressiva difficoltà a orientarsi che trova qualche raro appiglio in fonti storiografiche e documentarie. È, tuttavia, la stessa *Notizia*, nella descrizione della collezione di Michele Contarini, ad aprire uno spiraglio sulle opere possedute dal suo autore. Michiel, infatti, afferma di possedere il dipinto relativo al disegno del «nudo» in un paesaggio di Giorgione, entrando a pieno titolo nella cerchia di committenti e collezionisti del pittore di cui egli stesso costituisce la fonte principale<sup>111</sup>. Grazie agli studi condotti da Fletcher su Michiel e

---

<sup>110</sup> Per Leonico Tomeo, cfr. come testi di riferimento BODON, *Veneranda antiquitas: studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, pp. 23-68 per il contesto collezionistico padovano; FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 99-103; EAD., *Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 78, 1979, pp. 15-29; per le cit. da Michiel, MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno*, 1800, pp. 14-16; ID., *Notizie d'opere di disegno*, 1884, pp. 16-18. Per la comprensione dei fitti legami tra i collezionisti padovani, si considerino le tangenze tra le opere di Tomeo e i calchi da esse tratti per la collezione di Marco Mantova Benavides, non trattata perché relativamente tarda rispetto al periodo di interesse della tesi.

<sup>111</sup> Per l'annotazione e in generale Giorgione nella *Notizia* e le vicende successive delle sue opere citatevi, cfr. R. LAUBER, *"Et è il nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi": per Giorgione e Marcantonio Michiel*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 98-115. Per il dipinto posseduto da Michiel, Lauber osserva anzitutto la confidenza dimostrata nella citazione del nome «Zorzi» senza alcun'altra specificazione, per poi mettere in relazione il passo del testo con una serie di *Nudi* noti alla storiografia e alle fonti e perduti, in particolare quello citato da Vasari nell'edizione del 1568, «ignudo che voltava le spalle» davanti a uno specchio d'acqua e con un «corsaletto brunito» in un passaggio sul primato della pittura sulla scultura (pp. 98-99).



sull'inventario dei suoi beni redatto probabilmente dal figlio Giulio dopo la sua morte nel 1552, siamo in grado di farci un'idea pur sommaria delle opere possedute dall'umanista veneziano<sup>112</sup>. La collezione, non particolarmente ampia, si allineava a quelle descritte nella *Notizia* per varietà di oggetti, opere antiche, moderne, sculture, dipinti, gioielli. Pochi sono i pezzi effettivamente riconosciuti dalla studiosa, anche se da una rapida lettura di quelli elencati emerge chiaro l'interesse antiquario del collezionista, riflesso di una profonda cultura letteraria e artistica, tanto da meritargli la definizione del Serlio di «consumatissimo ne le antichità»<sup>113</sup>. Fletcher annota in particolare almeno 5 sculture in marmo e ben 19 in bronzo, per lo più moderne. Andando con ordine, nel palazzo di S. Marina Michiel poteva osservare una Diana, un Apollo, un Mercurio, stabilmente identificato nel marmo datato 1527 di Antonio Minelli al Victoria & Albert Museum [fig.38], una Cleopatra – tutte sculture valutate 10 ducati – due bassorilievi in marmo. L'elenco prosegue con i bronzetti, riferibili per le descrizioni dei soggetti – *Prudenza, Ercole, Europa*, personaggi satireschi, teste virili, ... – ad opere di ambito padovano attribuibili ad artisti come Riccio, Severo da Ravenna, Bellano, per alcune delle quali Fletcher arriva a proporre un'identificazione, come nel caso dell'*Ecate* dei Musei di Berlino per la figura con «tre fазze»<sup>114</sup>. Certo, è interessante constatare il ricorrere di temi antiquari come criterio di selezione per opere sia antiche sia moderne, come dimostrato da Fletcher in relazione alle diverse raffigurazioni di Cleopatra che arricchivano la casa di Michiel, un soggetto caro al collezionista probabilmente per l'immedesimazione nel personaggio di Marcantonio. Se dunque la collezione Michiel rimane ad oggi in larga parte insondabile, vi si attesta tuttavia l'antico – originale o rievocato – come tratto saliente nella cultura, e quindi nella collezione, di un umanista.

In tale direzione, vale la pena menzionare un altro personaggio chiave nella Venezia tra Quattro e Cinquecento: Girolamo Donà, del ramo delle Rose. L'umanista e politico veneziano, noto per i suoi studi aristotelici e celebrato accanto a Bernardo Bembo ed Ermolao Barbaro come figura di punta della cultura veneziana del tempo, fu un fine collezionista e committente, promotore di un'arte fortemente radicata all'antico. La sua raccolta doveva assumere un carattere prettamente epigrafico e portare con sé i frutti delle ambascerie e dei viaggi diplomatici che lo impegnarono nell'arco della

---

<sup>112</sup> J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel's collection*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 382-385; EAD., *Marcantonio Michiel: His Friends and Collection*, «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 452-467.

<sup>113</sup> Per l'ambiente culturale di Michiel, cfr. in particolare *Ibid.* e M. HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, 1999, III, pp. 1181-1202. La citazione del Serlio, dal III libro, è molto frequente negli studi su Michiel: cfr., ad esempio, FLETCHER, *Marcantonio Michiel: His Friends and Collection*, p. 467.

<sup>114</sup> Per la trascrizione e il commento dell'inventario in riferimento alle sculture, FLETCHER, *Marcantonio Michiel's collection*, p. 383. Per le identificazioni e le considerazioni sulla collezione, EAD., *Marcantonio Michiel: His Friends and Collection*, pp. 462-467.

sua carriera, fino al momento della morte a Roma nel 1511<sup>115</sup>. Se di specifiche epigrafi siamo a conoscenza grazie a fonti storiografiche e trascrizioni – sono ricordate da Sanudo quelle recuperate dagli scavi sulla Via Appia, dove nel 1485 venne rinvenuto intatto quello che si credeva essere il corpo di Tulliola, figlia di Cicerone –, per quanto riguarda le informazioni su collezioni statuarie è Ravenna a costituire nuovamente il bacino di approvvigionamento di antichità, oltre che fornire il pretesto al Donà per dimostrare pragmaticamente l'amore per le vestigia classiche. Giunto nella città nel 1492 in qualità di podestà, tra i suoi interventi si ricorda la sistemazione dell'*Ercole Orario* e la sua collocazione *in foro*, su un'ara romana recuperata per l'occasione: la scultura – un personaggio virile inginocchiato nell'atto di reggere una meridiana – non versava infatti in ottime condizioni e, nonostante l'apprezzamento anche artistico dimostrato dagli umanisti, era posta in un «*angiportus*» presso la chiesa di S. Agnese<sup>116</sup>. Non solo, Girolamo Rossi ricorda come il Donà avesse portato a Venezia una statua equestre, nota come *Attila*, dalla Basilica Ursiana. Pur non avendo altre testimonianze su di essa, è assai probabile che non sia stata l'unica spoliatura di marmi antichi da Ravenna: grazie alle annotazioni dei *Monumenta Veneta* di Pietro Gradenigo e i relativi disegni di Grevembroch abbiamo la testimonianza di una statua virile togata conservata a metà Settecento nel palazzo dei discendenti a S. Stin ed ancora nel portego dello stesso palazzo, che ospita oggi una scuola elementare<sup>117</sup>. La passione antiquaria del Donà determinò anche il gusto artistico negli episodi di committenza noti, così come dichiarano i rilievi bronzei di Andrea Riccio alla Ca' d'Oro, per l'altare alla reliquia della targa della Croce, donata dall'umanista alla chiesa di S. Maria dei Servi nel 1492, o la medaglia richiesta allo stesso artista con il suo ritratto e una raffigurazione allegorica.

Nei primissimi anni del secolo giunse a Venezia una scultura destinata a divenire celebre nel contesto antiquario locale, il cosiddetto *Adorante* [fig.39], oggi all'Antikensammlung di Berlino, un bronzo ritenuto di uno scultore di ambito lisippeo di IV-III secolo a.C.. Ce ne rende noti per primo Lorenzo da Pavia, agente di Isabella d'Este a Venezia oltre che liutaio e costruttore di strumenti musicali, il quale, in una lettera alla marchesa datata 28 settembre 1503, scrive che «e sta' porta' da Rodi un nudo de bronzo che non vide maie più bela cosa, cosa grecha»<sup>118</sup>. La fonte, che assieme al

<sup>115</sup> Per Girolamo Donà, cfr. R. LAUBER, *Girolamo Donà (Donati, Donato)*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 272-274; per le vicende ravennati e il rapporto con l'arte antica e di gusto antiquario, cfr. C. FRANZONI, *Girolamo Donato: collezionismo e instauratio dell'antico*, in *Congresso Internazionale Venezia e l'Archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del congresso (Venezia, 25-29 maggio 1988) a cura di G. TRAVERSARI, Roma, Bretschneider, 1990, pp. 27-31; ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, p. 24.

<sup>116</sup> Cfr. FRANZONI, *Girolamo Donato*, pp. 27-28, cit. p. 28: una prima descrizione della scultura è redatta già nel 1461 da Desiderio Spreti e pubblicata nel 1489, mentre è nota la derivazione che ne fa Pietro Lombardo alla base della colonna nord di Piazza del Popolo, eretta nel 1483 sotto la podesteria di Bernardo Bembo.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Per Lorenzo da Pavia, cfr. I. CECCHINI, *Lorenzo da Pavia (Lorenzo Gusnasco detto da Pavia)*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 266-367; per il suo carteggio con Isabella d'Este in relazione all'*Adorante*, M. PERRY, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, «The Burlington Magazine», 117, 1975, pp. 204-211, in particolare per il testo della lettera

Michiel costituisce una voce fondamentale per la ricostruzione dei traffici di antichità tra Venezia e le isole egee, e Rodi in particolare, ci informa di una serie di dati fondamentali per l'identificazione della statua: oltre alla provenienza, al soggetto e al materiale, lo stato conservativo, mutilo per metà delle braccia e un piede; un giudizio estetico estremamente positivo, salvo per i capelli; l'età del personaggio effigiato, un giovinetto di una decina d'anni; la proprietà del bronzo una volta a Venezia, ovvero del cavaliere di Rodi Andrea di Martini<sup>119</sup>. Un'altra voce, che abbiamo già avuto modo di riscontrare, conferma il suo possesso del bronzo, ovvero Fra Sabba da Castiglione, che, sempre scrivendo ad Isabella d'Este, nel 1505 paragonò il marmo rinvenuto a Rodi, in una vigna di Lindos, e poi confluito nel camerino Vendramin, proprio all'*Adorante*, definendolo «de minore statura», «ma non men bello»<sup>120</sup>. Lo stesso Sabba, nel 1508, suggerì alla marchesa di diffidare da Andrea di Martini nei traffici di opere da Rodi proprio per la sua vorace passione per l'antichità, elemento che induce a ritenere il personaggio detentore di un'importante collezione, di fatto ignota. Di origine lucchese, il di Martini risiedette nel palazzo di famiglia tra la chiesa dei Carmini e quella dell'Angelo Raffaele, a Dorsoduro, presso il ponte Briati, già chiamato dei Martini. Cittadino veneziano, citato a più riprese nei *Diarii* di Marin Sanudo, venne eletto nel 1503 Gran Priore di Ungheria, dopo esser entrato nell'ordine nel 1477<sup>121</sup>. La fama della scultura ha consentito di tracciare con una certa chiarezza i vari passaggi collezionistici: da Andrea all'erede Benedetto di Martini, a Leonardo Mocenigo, da cui nel 1588 a Mario Bevilacqua a Verona, poi ai Canossa, ai Gonzaga, per poi intraprendere un *tour* in alcune delle più prestigiose raccolte reali e principesche d'Europa, fino a quella di Federico il Grande a Sans-Souci e quindi ai musei di Berlino<sup>122</sup>. A Venezia oggi, al Museo Archeologico, a memoria dell'*Adorante* rimane una copia in bronzo di epoca rinascimentale [fig.40], donata nel 1576 allo Stato, collocata nel Tesoro di S. Marco e trasferita entro il 1613 allo Statuario pubblico<sup>123</sup>. Diverse sono poi le fonti storiografiche e letterarie che ci hanno trasmesso episodi di interesse in relazione alla scultura. Enea Vico, nei *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* del 1558, scrive che la statua del di Martini, ritrovata presso le mura della città di Rodi, venne visitata da Pietro Bembo che, osservatene le lacune,

---

p. 205, n. 11. Per l'*Adorante* nel contesto veneziano il saggio della Perry costituisce il testo di riferimento, accanto a L. FRANZONI, *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'Adorante di Berlino*, Verona, Linotipia Veronese di Ghidini & Fiorini, 1964, nello specifico pp. 49-61, che si concentra maggiormente sulle vicende collezionistiche e attributive del bronzo. Cfr. per il rapporto con Rodi e le opere greche in collezione veneziana anche BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, pp. 8-10.

<sup>119</sup> Oltre ai testi già citati, cfr. anche ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, pp. 45-46.

<sup>120</sup> Cfr. Per la cit. PERRY, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, p. 206; cfr. poi BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, pp. 10-11; BODON, *Veneranda antiquitas: studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, pp. 153-179.

<sup>121</sup> PERRY, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, pp. 205-206.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 204-205; soprattutto, FRANZONI, *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'Adorante di Berlino*, pp. 49-56. Cfr. anche L. BOREAN, *Leonardo Mocenigo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 297-298.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 56-58. Gli studi riconoscono come saggio definitivo riguardo la replica veneziana, se antica o moderna, B. FORLATI TAMARO, *La replica dell'Adorante al Museo Archeologico di Venezia*, in *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Ceschina, 1956, III, pp. 155-169.

avrebbe donato dalla propria collezione un piede bronzeo rinvenuto a Padova per procedere all'integrazione. Al di là dell'interesse per le questioni sul restauro di opere antiche nel Rinascimento e sulle collezioni di antichità a Padova, peraltro note – nei casi del Bembo, di Leonico Tomeo e di Marco Mantova Benavides – a Michiel, la notizia, affidabile per la vicinanza del Vico all'ambiente veneziano, conferma la fama della scultura, dopo Isabella d'Este, presso un altro personaggio di spicco della cultura italiana del tempo. Un interessamento manifestato anche da Pietro Aretino, che in una lettera a Benedetto di Martini del 1549 si sofferma nella descrizione de «il buon Giovane» che «fa del sasso carne», in seguito ad una visita condotta con Lorenzo Lotto, Jacopo Sansovino e Gerolamo Querini; e ve ne loda la qualità, specie nel tergo, tale da far rifiutare al proprietario ogni proposta di acquisto e da fargli credere di essere di fronte ad un'opera di Fidia, identificata nel soggetto come un *Ganimede*. Ricorda Perry, l'ultima fonte veneziana sull'*Adorante* sarebbe Francesco Sansovino, che nelle *Cose notabili* recupera le informazioni dell'Aretino e menziona le copiose offerte fatte al di Martini da parte dal cardinale fiorentino Niccolò Ridolfi, fornendo un'ulteriore eco del successo dell'opera<sup>124</sup>.

Avviandoci verso le conclusioni del capitolo, le opere rintracciate e le collezioni menzionate costituiscono una sezione solamente parziale delle antichità fruite in contesto privato all'inizio del Cinquecento a Venezia. Lo stato degli studi non consente di andare oltre nell'identificazione di sculture antiche nelle abitazioni di patrizi e cittadini veneziani. Ci sono rimasti tuttavia diversi nomi di collezionisti, legati per lo più a raccolte di natura epigrafica e numismatica: Giambattista Ramusio, Giovambattista Egnazio, Francesco Capello, ad esempio<sup>125</sup>. Accanto ad essi, gli stessi artisti furono spesso possessori di sculture antiche e di calchi, al contempo oggetti di collezione e di bottega: se abbiamo avuto modo di citare brevemente Tullio Lombardo, che in più occasioni si occupò di restaurare esemplari classici, in relazione alla scultura femminile che Michiel registra in casa di Andrea Odoni, si suppone che anche Giorgione, Carpaccio, Bellini e Lotto possedessero opere antiche, citate di volta in volta nelle loro pitture, mentre è certo che Tiziano, come testimonia Carlo Ridolfi, avesse nella propria bottega sculture classiche e gessi<sup>126</sup>. Una notizia singolare in merito ci proviene ancora dai carteggi di Isabella d'Este, la quale nel 1512 intrattene una serie di trattative con Niccolò Bellini, fratello di Giovanni, per l'acquisizione di una testa antica di Platone, con il naso integrato in cera. Il pezzo, in un cattivo stato di conservazione, e probabilmente nemmeno un'effigie del filosofo ateniese, giunse tra le mani della marchesa dopo il coinvolgimento di Taddeo Albano e

---

<sup>124</sup> Cfr. PERRY, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, pp. 206-211. Per i riferimenti precisi ai testi, i passaggi citati da Vico, Aretino e Sansovino sono riportati alle pp. 207-208, n. 29 e 35.

<sup>125</sup> Cfr. ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, pp. 41-51.

<sup>126</sup> Cfr. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp.65-71.

Lorenzo da Pavia per la sua valutazione. È opinione di Brown che la testa possa far parte di un lascito appartenente alla famiglia Bellini almeno a partire da Jacopo, passato a Gentile e poi a Giovanni e Niccolò, e forse corrispondente a quella citata da Pietro Valeriano in uno dei suoi epigrammi<sup>127</sup>.

Il primo decennio del Cinquecento di fatto costruisce i prodromi, in gran parte ancora da svelare, della grande stagione del collezionismo di antichità a Venezia, che vede il suo apice nelle celebri vicende legate a Domenico e Giovanni Grimani. Il nucleo di opere in loro possesso risale infatti al Cardinale Domenico, figlio di Antonio comandante nella rotta dello Zonchio nel 1499, esule, eppure doge nel 1521. I brani più prestigiosi della collezione statuaria pervennero a Domenico dagli scavi per il nuovo palazzo sul colle del Quirinale, presso gli *horti luculliani*, e dagli acquisti sul mercato romano. Prima sede della raccolta, ancora in formazione, fu il Palazzo di S. Marco – Palazzo Venezia – a Roma, e in particolare la biblioteca del cardinale, dove nel 1505 Marin Sanudo, membro della delegazione veneziana guidata da Bernardo Bembo e Girolamo Donà, poté ammirarle lasciandone il ricordo nei suoi *Diarii*<sup>128</sup>. All'epoca, poi, la collezione del Grimani già vantava di importanti acquisizioni, come una larga parte delle opere del gioielliere veneziano Domenico di Piero, morto nel 1498, il quale, a sua volta, era riuscito a guadagnarsi preziose antichità – medaglie e cammei – dalle collezioni di Pietro Barbo. In particolare, a partire dai corteggi di Isabella d'Este, come sempre osservatore attento del mercato lagunare, sono stati individuati da Marilyn Perry i cammei con *Filottete e Nudo su capricorno* all'Alnwick Castle e con *Ercole e Cerbero* all'Ermitage<sup>129</sup>. Con la redazione del secondo testamento, in punto di morte a Roma, nel 1523 Domenico donava alla Serenissima parte delle sue antichità, quindi «*statuas, capita, imagines et alia opera antiquitatum tam*

---

<sup>127</sup> BROWN, "Una Testa de Platone Antica con la Punta dil Naso di Cera": *Unpublished Negotiations between Isabella d'Este and Niccolò and Giovanni Bellini*, pp. 372-377. L'articolo, oltre a confermare il costante interesse della marchesa di Mantova nei confronti del mercato artistico e antiquario veneziano, contribuisce a svelare uno spiraglio entro le collezioni dei Bellini, probabilmente più ampie della testa di Platone oggetto del carteggio, sicuramente preziosa fonte per gli album di Jacopo (il pittore infatti, secondo un epigramma di Raffaello Zovenzoni era in possesso anche di una Venere. Alla p. 373 è citato l'epigramma di Valeriano: «*illud Antipatri De Platone-Nos des marmoreo eius capite apud Bellinos Venetiis*»).

<sup>128</sup> Sulla collezione Grimani esiste una vasta bibliografia. Come testi di riferimento per Domenico Grimani, cfr. M. PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 41, 1978, pp. 215-244; ZORZI, *Collezioni di Antichità a Venezia*, pp. 25-40; FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria*, pp. 84-92; EAD., *Per la memoria delle cose antiche... La nascita delle collezioni e la formazione dello Statuario Pubblico*, in *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, catalogo della mostra (Venezia, settembre-novembre 1997) a cura di EAD. e G.L. RAVAGNAN, Cittadella, Biblos, 1997, pp. 38-44; M. DE PAOLI, «*Opera fatta diligentissimamente*». *Restauro di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2004, pp. 17-33; EAD., *Le collezioni archeologiche dei Grimani*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di A. BRISTOT PIANA, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 127-133; M. HOCHMANN, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 206-221, nello specifico, pp. 208-212; DE ANGELIS D'OSSAT, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in *La storia del Palazzo di Venezia*, pp. 23-66.

<sup>129</sup> HOCHMANN, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 208-212; M. PERRY, *Wealth, art and display: the Grimani cameos in Renaissance Venice*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 56, 1993, pp. 268-274. Per Domenico di Piero, cfr. anche R. LAUBER, *Domenico di Piero*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, pp. 269-270.

*marmorearum quam ex metallo»*<sup>130</sup> all'epoca depositate nel monastero di Santa Chiara di Murano, lasciando le rimanenti – medaglie e gemme – al nipote Marino. Non si conosce l'anno in cui le opere furono effettivamente trasferite da Roma a Murano, vivente Domenico, né un argomento *ex silentio* basato sulla *Notizia* di Michiel può essere considerato sufficiente come termine *post quem* della loro presenza a Venezia<sup>131</sup>. Tuttavia, nel primo decennio del secolo, la nascente collezione di statuaria era ancora pienamente romana, embrione ideale di quei luoghi straordinari che furono la Tribuna del palazzo di S. Maria Formosa e lo Statuario Pubblico. Per concludere, nei mesi in cui Marcantonio Raimondi soggiornò a Venezia, la città doveva presentarsi come un luogo pieno di fermento e mosso da una profonda passione per l'arte antica. Una passione, nutrita a lungo dall'umanesimo Tre e Quattrocentesco e mutuata dalla vicina Padova, che trovava una memoria storico-identitaria nei simboli della Piazza e che si riverberava, come luce riflessa dall'acqua, tra le pareti dei palazzi privati.

---

<sup>130</sup> Il testo dei testamenti è disponibile online in originale e in traduzione grazie al progetto delle università di Udine e di Cassino coordinato da Caterina Furlan e Patrizia Tosini, *I cardinali della Serenissima, (1523-1605). Database del materiale documentario* ([cardinaliserenissima.uniud.it/93-grimani-domenico-testamento-2.html](http://cardinaliserenissima.uniud.it/93-grimani-domenico-testamento-2.html)), consultato in data 23 luglio 2020.

<sup>131</sup> Per Michiel e Domenico Grimani, R. LAUBER, *Per il cardinale Domenico Grimani. Tra eccellenza e "materia della fantasia"*, in *Jeronimus Bosch e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, febbraio-giugno 2017) a cura di B. AIKEMA, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 35-51.

### 3. La formazione di Marcantonio, l'antico tra Bologna e Dürer

#### 3.1 Secondo il canone: passi e tracce nel contesto bolognese

##### Bologna, lo Studio, l'antico

Il ruolo preponderante di Bologna quale centro nevralgico per l'elaborazione e la speculazione umanistica, particolarmente improntata al mondo classico, ha assunto un'entità crescente negli studi degli ultimi decenni in ambito tanto letterario e filosofico quanto artistico. Tuttavia, la mancanza lamentata dagli studiosi di ogni epoca relativa a notizie documentarie sulla prima attività di Marcantonio getta l'inizio della sua carriera in una folta nebbia. Rispetto alla consueta approssimazione dell'anno di nascita al 1480, dedotto orientativamente dalla cronologia del testo dell'Achillini e dalla presumibile età nel ritratto realizzato nel 1512 da Raffaello nella scena della *Cacciata di Eliodoro* – anno cui peraltro ancora riferisce il fondamentale catalogo *Bologna e l'Umanesimo*<sup>1</sup> –, di recente la traccia radicata nella storiografia ha trovato un'ulteriore conferma, fissando al 1479 la nascita del Raimondi. Parimenti, anche il luogo di origine è andato specificandosi: già Fillon aveva introdotto il toponimo di Argine, identificato in seconda battuta con S. Andrea in Argene, presso S. Agata Bolognese, e, forse definitivamente, con S. Martino in Argine<sup>2</sup>. In ogni caso, è intorno alla città di Bologna che Marcantonio gravita già nei primi anni del Cinquecento, epoca cui afferiscono gli unici riscontri documentari noti grazie a Fillon e ricordati spesso dalla critica. Come ricordavo nel corso del primo capitolo, al 1504 risale infatti l'atto notarile di Antonio Cisti conservato all'Archivio di Stato di Bologna relativo ad un beneficio presso l'altare di S. Bartolomeo nella cattedrale di S. Pietro di cui l'artista era titolare. Il documento rende conto e conferma una serie

---

<sup>1</sup> In generale si tratta del già citato *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988 e, in particolare, per una sintetica biografia raimondiana cfr. C. GIUDICI, *Marcantonio Raimondi*, in *ivi*, pp. 355-357.

<sup>2</sup> La voce di M. GIANANTE, *Marcantonio Raimondi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, LXXXVI ([http://www.treccani.it/enciclopedia/marcantonio-raimondi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marcantonio-raimondi_%28Dizionario-Biografico%29/)) asserisce come anno di nascita il 1479 e luogo S. Martino in Argine, informazioni nuove rispetto alla bibliografia precedente. Tra l'altro, riportando la precisazione del luogo, lo studioso smentisce il riferimento a S. Andrea in Argene, riferendosi ai contributi di G. DILLON (la voce *Raimondi*, *Marcantonio* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1975, IX, pp. 303-305) e C. GIUDICI (*Marcantonio Raimondi*, in *Bologna e l'Umanesimo*, p. 355). Tuttavia, se Dillon indica negli estremi biografici Sant'Andrea in Argene come luogo natale, Corinna Giudici non si sbilancia oltre il toponimo Argine individuato da Fillon e si affida per la cronologia al 1480 «per deduzione». Il luogo di nascita è specificato con una certa sicurezza in S. Andrea in Argene da M. FAIETTI, *Marcantonio Raimondi e la grande stagione del bulino in Italia*, in *Le tecniche calcografiche di incisione diretta*, a cura di G. MARIANI, Roma, De Luca Editori, 2003, p. 58. La questione sulla data di nascita ricorre nella storiografia storica, come abbiamo avuto modo di osservare nel primo capitolo, con oscillazioni anche importanti tra anni Settanta e Ottanta del secolo. Il catalogo di Shoemaker e Broun riporta tale ampio spettro cronologico, dal 1470 al 1488, raccolto dalle fonti storiografiche, specificando sulla scorta di Delaborde un periodo compreso tra 1475 e 1480, mentre per il luogo si rifa a S. Andrea in Argene sulla scia di Fillon: cfr. *Biographical Summary*, in *The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, novembre 1981-gennaio 1982) a cura di I.H. SHOEMAKER, Lawrence-Chapel Hill, The Spencer Museum of Art, University of Kansas-The Ackland Art Museum, University of North Carolina, 1981, pp. XIV-XVI.

cospicua di informazioni: il patronimico, «Marcus Antonius quondam Baptiste de Raimondis»; la residenza, presso la cappella di S. Caterina di Saragozza; la qualifica di «aurifex», che da un lato rende ragione alle notizie vasariane sulla primissima attività del bolognese, dall'altro risuona senza riscontro rispetto alle matricole degli Orefici della città, come rimarca Giudici; e infine, indirettamente, l'età, di almeno 25 anni per detenere legalmente il patronato sulla cappella in assenza di tutori, da cui quindi l'anno 1479-1480 per la sua nascita<sup>3</sup>. Lungi, però, dal dare una certezza univoca, ancora Oberhuber, nello stesso catalogo *Bologna e l'Umanesimo*, pur citando il documento, si pone a favore di una datazione più avanzata, verso il 1482, specie per motivi stilistici<sup>4</sup>. Il documento, che vede Marcantonio conferire a Camillo Dolfi un beneficio ecclesiastico, l'appartenenza stessa alla famiglia dei Raimondi, di spicco nel panorama bolognese e con antenato il vescovo Bartolomeo Raimondi, fondatore della cappella e ivi sepolto, e la menzione all'interno del *Viridario* dell'Achillini proiettano il nostro artista al centro dell'*élite* culturale della città e lo rendono idoneo a interloquire con le più alte istanze umanistiche e antiquarie.

La città in cui Marcantonio mosse i primi passi dovette infatti costituirsi come terreno fecondo per l'avvio di una carriera artistica nel segno di un'erudita cultura antiquaria, in virtù dello stretto legame con gli umanisti attivi tra lo Studio e la corte dei Bentivoglio. Diversi sono stati i contributi per cercare di ricostruire il fervore della città tra fine Quattrocento e primo Cinquecento, un momento storico quanto mai compromesso nelle indagini. Come sottolineano gli studi e citando i versi del poeta Attilio Bertolucci, la cultura bolognese del tempo è percepibile quasi come un'«assenza, più acuta presenza», a seguito della distruzione e della dispersione di buona parte del patrimonio artistico, a partire dalla demolizione della reggia urbana dei Bentivoglio già nel 1507<sup>5</sup>. Di tale vivace contesto storico-culturale sono sopravvissuti per lo più piccoli frammenti: incisioni, medaglie, disegni, nielli, dipinti, un insieme di cui a lungo è sfuggito il valore di sistema e che forse ha contribuito a determinare la minor fama storiografica di Bologna quale capitale della cultura umanistica rispetto a città come Firenze e Padova. La situazione è stata progressivamente riscattata soprattutto dagli anni Settanta-Ottanta, con una rinnovata corrente critica rivolta a tale cruciale contesto della cultura

---

<sup>3</sup> In particolare, GIANANTE, *Marcantonio Raimondi* e GIUDICI, *Marcantonio Raimondi*, in *Bologna e l'Umanesimo*, p. 355.

<sup>4</sup> K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 51-88, e in particolare p. 55: alla nota 28 di p. 62 lo studioso motiva la cronologia stilistica e anche la data di nascita relazionandole ad una – forse troppo – rigida scansione dettata dalle teorie della psicologia dello sviluppo di Rudolf Steiner, per la quale Marcantonio, alla svolta stilistica del 1504-1505, doveva avere necessariamente 21-22 anni. Per i passi del documento citati, essi sono riportati in GIUDICI, *Marcantonio Raimondi*, in *ivi*, p. 355.

<sup>5</sup> La poesia è *Assenza* di Attilio Bertolucci, pubblicata nella raccolta *Sirio* del 1929. La ricordo nell'accezione del simile gioco di parole «assenza-presenza» impiegato da A. EMILIANI e K. OBERHUBER, *Bologna 1490: dall'umanesimo severo alla suavitas rinascimentale*, in *Bologna e l'Umanesimo*, p. XIV.



europea<sup>6</sup>. E allo Studio, primo nel mondo occidentale, occorre rivolgersi per inquadrare lo sviluppo e la natura della cultura antiquaria bolognese tra Quattro e Cinquecento, una realtà in fitto dialogo tanto con la corte bentivolesca quanto gli intellettuali aristocratici e borghesi. La classicità è infatti fonte primaria di interesse ed erudizione, a partire da un approccio ermeneutico e filologico nei confronti dei principali autori, Virgilio, Esiodo, Apuleio, Lucrezio, ecc., condotto da umanisti del calibro di Beroaldo, Codro e Pio. Come sottolineano Anselmi e Giombi, l'approccio che contraddistingue la ricerca umanistica bolognese approda ad un momento di "commento", di recupero del testo classico, concepito anche in relazione alla didattica universitaria, per poi superarlo nell'identità profonda della classicità nel concetto – e cito – della «*fabula*», ovvero la capacità poetica risiedente in quelle che oggi chiameremmo materie umanistiche – letteratura, arte e mitologia – a dispetto delle canoniche discipline degli *Studia* medievali – giurisprudenza, medicina, teologia. E, attraverso la *curiositas* da applicare alle *fabulae*, giungere ad un principio di verità, di *Λόγος* in unità e concordia con il cristianesimo. Un approccio filosofico ed esoterico all'antico che sta alla base di diversi episodi artistici, e di molta della produzione di Marcantonio, e che si concretizza nel *symbolum* e nella raffigurazione mitologica di natura allegorica piuttosto che narrativa<sup>7</sup>. Un *modus* proprio dello Studio bolognese, definito da Anselmi e Giombi «orfico-pitagorico» e certamente anticanonico<sup>8</sup>. Il doppio binario di commento filologico e interpretazione allegorizzante si coniuga con un interesse antiquario secondo un rapporto mutevole e di difficile definizione, fin dall'attività bolognese del padovano Giovanni Marcanova<sup>9</sup>. Un esempio eloquente è offerto da una delle figure chiave dell'umanesimo bolognese, Antonio Cortesi Urceo, noto come Codro secondando l'omonimo personaggio delle *Satire* di Giovenale, in relazione a due opere purtroppo perdute, o forse la stessa

---

<sup>6</sup> Riporto di seguito i titoli di testi utili ai fini della contestualizzazione: come testo inaugurante tali ricerche, E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, C. Zuffi, 1950; poi G.M. ANSELMI e S. GIOMBI, *Cultura umanistica e cenacoli artistici nella Bologna del Rinascimento* e S. DE MARIA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo*, rispettivamente pp. 1-16, 17-42; ID., *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio*, in *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'evo antico*, atti del convegno (Bologna 11-12 marzo 1988) a cura di G.A. MANSUELLI e G. SUSINI, Bologna, Comune di Bologna-Istituto per la Storia di Bologna, 1989, pp. 151-216. Una ripresa di tali temi, con un profondo approfondimento in direzione artistica, è in M. FAIETTI, *Paradigma di regole e sregolatezza. L'antico a Bologna tra Quattrocento e Cinquecento*, «Schede Umanistiche. Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese», 1 2004, pp. 123-157. Ma anche G. PERINI, *Bologna e la letteratura artistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2019) a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 91-101. Infine, per una storia delle vicende artistiche del primo rinascimento bolognese, cfr. E. NEGRO, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in *Francesco Francia e la sua scuola*, a cura di ID. e N. ROIO, Bologna, Consorzio fra le banche popolari dell'Emilia Romagna-Marche, 1998, pp. 7-60. Infine, per un'efficace sintesi dell'argomento, S. DE ANGELI, *Echi e testimonianze della scultura antica nella produzione grafica di Marcantonio Raimondi*, in *Marcantonio: primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) a cura di M. FAIETTI e A. CERBONI BAJARDI, in corso di stampa.

<sup>7</sup> ANSELMI e GIOMBI, *Cultura umanistica e cenacoli artistici*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 1-5.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>9</sup> Per il Marcanova a Bologna cfr. in particolare DE MARIA, *Fra corte e studio*, in *Il contributo dell'Università di Bologna*, pp. 157-180.

ricordata in termini differenti: il *De fabulis*, di argomento mitologico, e le *Antiquitates* di non specificabile soggetto antiquario, di probabile ispirazione varroniana, di predilezione per il mondo greco; un testo, infine, allineato a una tradizione erudita sugli usi e i costumi degli antichi condivisa con autori come Flavio Biondo e Pomponio Leto. O ancora Filippo Beroaldo, con il commento allegorizzante dell'*Asino d'oro* di Apuleio, accanto all'approccio maggiormente storico e antiquario di Giovanni Battista Pio, della successiva generazione di studiosi, primo commentatore di Lucrezio<sup>10</sup>. L'interesse antiquario dello Studio si concentrerebbe quindi per lo più su un'erudizione tradizionale di matrice letteraria, relegando lo studio delle testimonianze materiali a pochi casi documentati, come appunto le sillogi del Marcanova. Uno spiraglio in questa direzione è ravvisabile nell'opera di Benedetto Morandi e Giovanni Garzoni. Il primo, notaio e fedele di Giovanni II Bentivoglio, espone la profonda conoscenza antiquaria relativa a Bologna in un testo di encomio alla città, l'*Oratio de laudibus Civitatis* del 1481, dove, nel pretestuoso confronto con Siena, l'«*excellentia urbis*» è comprovata dall'«*antiquitas*» felsinea, su un piano sia letterario, sia quasi “archeologico”, per il continuo rinvenimento di materiale antico, sezioni di mura, iscrizioni, lapidi, ma anche sculture in marmo e in bronzo. Il secondo, medico di Giovanni II, nel suo *De dignitate urbis Bononiae*, dedicato ad Anton Galeazzo Bentivoglio, ricorre ancora al motivo dell'antichità cittadina, intesa però da una prospettiva letteraria, culminante negli *exempla* virtuosi e nella lode dinastica<sup>11</sup>. Se dunque lo Studio elabora solo parzialmente l'interesse per un antico non letterario, il grande merito delle cerchie di umanisti ed eruditi, ricordano ancora Anselmi e Giombi, oltre al fondamentale approccio mitografico, sarebbe stato la messa in circolazione presso gli artisti, in stretto contatto e spesso ricordati nei loro scritti, di un certo numero di opere classiche, a costituire un repertorio epico-mitologico a servizio della loro *inventio* figurativa<sup>12</sup>. Artisti, infine, pienamente coinvolti dagli stessi intellettuali dello Studio nel dibattito sulla riabilitazione del loro ruolo nella gerarchia di arti liberali e meccaniche<sup>13</sup>.

Accanto al fervore accademico e speculativo, Bologna è da segnalarsi anche per la presenza effettiva di collezioni, ivi comprese di antichità, di cui però non rimane che un vago sentore. Manca infatti per il contesto felsineo un testo prezioso quanto la *Notizia* di Michiel: informazioni sul collezionismo cittadino si fanno infatti risalire ad almeno la metà del XVI secolo, con le sporadiche

---

<sup>10</sup> Cfr. in particolare DE MARIA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 18-21 e l'approfondimento in ID., *Fra corte e studio*, in *Il contributo dell'Università di Bologna*, pp. 180-184.

<sup>11</sup> DE MARIA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 36-38.

<sup>12</sup> ANSELMI e GIOMBI, *Cultura umanistica e cenacoli artistici*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 2-7. Ricordano gli autori come Francesco Francia sia ricordato in più occasioni, come nell'*Epitalamium* di A.M. Salimbeni del 1487, nella *Bononia illustrata* di Nicolò Burzio o nella *Vita di Codro* del Bianchini del 1503, fino al *Viridario* dell'Achillini. Un esempio valido di testo antico diffuso minutamente dallo Studio può essere l'Eneide di Virgilio, contestualmente ripresa da Marcantonio in un episodio minore nella *Venere che appare a Enea* (B.288).

<sup>13</sup> Cfr. gli studi di Perini, in particolare PERINI, *Bologna e la letteratura artistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp. 92-97; EAD., *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, «Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa», III, 11, 1, 1981, pp. 181-243.

note di Leandro Alberti ne *La descrizione di tutta l'Italia* del 1550, in realtà redatta già tra 1530 e 1534, e con il testo della *Graticola* di Pietro Lamo, bozza di una guida alla città redatta intorno agli anni Sessanta del secolo e obliata fino al 1766, quando fu rinvenuta presso i Bottrigari e acquistata da Carlo Bianconi<sup>14</sup>. Come sottolinea de Maria, il luogo per la raccolta di testimonianze materiali relative all'antichità è costituito dal contesto privato, in larga parte tangente la realtà dello Studio. Tuttavia, l'ambito di specializzazione è soprattutto quello epigrafico, e in seconda battuta numismatico: raccolte e sillogi per lo più, redatte sull'esempio del Marcanova e, a livello più ampio, di Ciriaco d'Ancona e Poggio Bracciolini. È il caso per esempio di Tommaso dal Gambaro – menzionato e lodato nei loro testi da Achillini e Girolamo da Casio – la cui raccolta, composta tra il 1489 e il 1507, oggi custodita alla Landesbibliothek di Stoccarda, annoverava iscrizioni latine e composizioni moderne; o del gioielliere Giacomo dal Giglio, con una silloge epigrafica redatta intorno al 1510, il quale, presso il palazzo suburbano da lui chiamato *Lilius*, abbattuto già nel 1495, aveva raccolto la sua collezione di lapidi ed epigrafi; la silloge antiquaria di Michele Fabrizio Ferrarini; o, infine, quella di Cesare Nappi, le *Vetustates quaedam variis ex locis collectae* contenute nel suo *Palladium eruditum*<sup>15</sup>. Nonostante la fama cortese della signoria dei Bentivoglio, non sussistono che flebili indizi per delle collezioni di antichità presso il palazzo lungo strà San Donato, l'attuale via Zamboni, il cui rinomato e irrecuperabile splendore probabilmente ostentava anche una raccolta di antichità come elemento di prestigio. Oltre a Giovanni II, importante animatore della vita culturale a corte doveva essere il figlio secondogenito del signore, Anton Galeazzo, assai legato a Beroaldo, con cui visitò le vestigia del porto di Ostia nel 1492. Al momento dei primi saccheggi al palazzo, all'indomani della fuga dei Bentivoglio nel 1506, risalgono due lettere di Niccolò Frisio, italianizzazione di un nome tedesco, indirizzate ancora una volta a una delle più rapaci figure di collezionista della penisola, Isabella d'Este: il loro oggetto, l'invio di due teste femminili, presumibilmente antiche, dette di Antonia e Faustina, a Mantova, dove effettivamente vennero allestite nella Grotta della marchesa<sup>16</sup>. Arriviamo quindi a un personaggio ricorrente nella trattazione di Marcantonio Bolognese, ovvero Giovanni Filoteo Achillini, poeta ed erudito di piccola aristocrazia: menzionato in più momenti nelle opere di Leandro Alberti, la sua collezione spiccava nel panorama locale, e non, soprattutto per la raccolta di monete e medaglie; non solo, quale frutto di

---

<sup>14</sup> Oggi il manoscritto è conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, mentre una prima versione a stampa risale solo al 1844 a cura di Gaetano Giordani. Cfr. PERINI, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, pp. 181-243, per l'analisi e lo spoglio delle fonti storiografiche bolognesi in relazione alle descrizioni delle collezioni private tra Cinque e Seicento.

<sup>15</sup> Cfr. DE MARIA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna*, in *Bologna e l'Umanesimo*, in particolare 18-30; ID., *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna*, in *Il contributo dell'Università di Bologna*, in particolare pp. 185-193; PERINI, *Bologna e la letteratura artistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp. 92-97; EAD., *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, pp. 181-243.

<sup>16</sup> DE MARIA, *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna*, in *Il contributo dell'Università di Bologna*, pp. 198-201; ID., *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna*, in *Bologna e l'Umanesimo*, in particolare pp. 30-31.

un'intensa opera di erudizione, essa ospitava antichità di vario genere, epigrafi, probabilmente cammei e bronzetti, e sicuramente anche sculture: sempre Alberti riporta di un ritratto muliebre – identificato con la figlia di Cicerone Tullia – e uno pseudo-Seneca<sup>17</sup>. L'entità delle collezioni dell'«almo Achillino», custodite fino al secondo Cinquecento nel palazzo presso la chiesa di S. Giorgio, riscosse sicuramente un'ampia fama, tanto da meritargli un posto nel sonetto di Girolamo da Casio tra gli eruditi “antiquari” della Bologna dell'epoca, ove l'unico nome fuori dal coro, funzionale a conferire all'elenco un prestigio di più ampio respiro, è significativamente quello del «Cardinal Grimano». Di tale passione di aspirazione erudita l'Achillini lascia varia memoria nei suoi testi, come ne *Il Fedele*, per le origini delle città italiane, ma soprattutto nelle epistole edite intorno al 1500 sull'ideale palazzo del sapiente – da allestire con statue di eroi antichi e mitologici, raccolte numismatiche e pittura di soggetto storico classico –, e nelle sue iniziative culturali, quale la fondazione della pressoché ignota Accademia del Viridario<sup>18</sup>. Ancora, nella *Descrizione* Leandro Alberti nomina diversi «antiquari»: una lista di nomi afferenti a diversi ambiti sociali – Giacomo Renieri, collezionista di monete, era calzolaio – le cui raccolte purtroppo sfuggono per entità e quindi peso effettivo nel dibattito culturale dell'epoca. Parimenti le informazioni della *Graticola*, cronologicamente tarde rispetto agli interessi della tesi, articolano, è vero, la conoscenza del contesto felsineo con nuovi nomi di collezionisti, ma non contribuiscono all'identificazione di alcun esemplare antico specifico. E così, quale unica eccezione, la scultura classica ancora a Bologna e ricordata da Lamo nel cortile di palazzo Fabretti, il *Torso loricato* del Museo Civico Archeologico, non venne scoperta che tra 1513 e 1514, quando ormai Marcantonio a Roma poteva fruire delle più celebri vestigia del mondo antico<sup>19</sup>.

### Marcantonio bolognese

Per immergerci nell'arte giovanile di Marcantonio in relazione al contesto finora sinteticamente delineato, vorrei avviare l'analisi *in medias res*, attraverso il saggio di Giancarlo Fiorenza, *Marcantonio Raimondi's Early Engravings: Myth and Imitation in Renaissance Bologna*<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> L. ALBERTI, *Descrizione di tutta Italia*, Bologna, per Anselmo Giaccarelli, 1550, pp. 299-300: il gruppo di personaggi cui l'Achillini pertiene è definito significativamente di «antiquari».

<sup>18</sup> Per le collezioni di antichità e la figura dell'Achillini, DE MARIA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna*, in *Bologna e l'Umanesimo*, in particolare pp. 31-32; ID., *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna*, in *Il contributo dell'Università di Bologna*, in particolare pp. 193-198. In quest'ultimo testo è riportato alla p. 196 il sonetto di Da Casio, di cui ora le strofe conclusive: «Ecco che egli ha già lo Aldrovando intorno,/ il Gambaro, il Calcina, et il Bianchino/ il Franza, il Banci e il Cardinal Grimano./ Chiede del Volta e de l'almo Achillino./ Del Casio Cavalier di Lauro adorno,/ dil Fantuzzo, dil Carpi et dil Milano».

<sup>19</sup> DE MARIA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna*, in *Bologna e l'Umanesimo*, in particolare pp. 33-34.

<sup>20</sup> G. FIORENZA, *Marcantonio Raimondi's Early Engravings: Myth and Imitation in Renaissance Bologna*, in *Bologna - cultural crossroads from the Medieval to the Baroque*, a cura di G.M. ANSELMINI, A. DE BENEDETTIS e N. TERPSTRA, Bologna, Bononia University Press, 1, 2013, pp. 13-25.

L'approccio dello studioso si pone l'obiettivo infatti di connettere il contesto umanistico bolognese, le peculiarità dell'*ars rhetorica* e dell'erudizione locali, e alcune incisioni giovanili di Marcantonio, cogliendo l'invito in un certo senso lasciato aperto nei saggi di Anselmi, Giombi e de Maria in *Bologna e l'Umanesimo*. L'esercizio dello studioso assume una valenza particolare, distinguendosi dall'approccio stilistico, tecnico o di derivazione iconografica che contraddistingue la maggior parte dei contributi su Marcantonio, ivi compresa la presente tesi. Punto di partenza, il ritratto dell'Achillini (B.469) [fig.1], dall'autore datato al 1504. L'incisione sarebbe infatti da leggere alla luce delle stesse teorie retoriche del poeta, esposte nel testo del *Viridario* per mezzo della fortunata metafora del giardino: riprendendo i principi oraziani, Giovanni Filoteo promuove una poesia che giovi e diletta, che contenga varietà e ordine, gravità di significato e leggerezza di forma, che sia al contempo pedagogica e piacevole; un una forma di «sweet eloquence», di «*delectatione*» che l'immagine del Raimondi, con il poeta-cantore che suona ispirato nel paesaggio agreste, riflette e persegue<sup>21</sup>. Fiorenza segue asserendo il reciproco e stretto rapporto tra episodi poetici e artistici, coinvolgente anche Beroaldo il Vecchio e il Francia, e individua nelle teorie dell'imitazione il principio per individuare fonti e motivi testuali e iconografici di tre incisioni, il *Piramo e Tisbe* (B.322), l'*Apollo e l'amante* – tradizionalmente Giacinto – (B.348) e la *Venere che esce dal mare* (B.312). Così la prima [fig.2], basata su un episodio ovidiano di successo nel contesto bolognese, memore forse delle parole di Pomponio Gaurico sulla valenza dell'espressività della scultura per impressionare come espediente retorico classico con a campione Lisippo, sarebbe una rivisitazione mitologica delle *Lamentazioni* emiliane in terracotta, dove lo slancio di Tisbe è facilmente paragonabile a quello delle *Maddalene* di Niccolò dell'Arca o Guido Mazzoni, spogliate però in una nudità classica; un riferimento ancora più vicino è visto poi da Rossoni nel disegno *Giuditta con la testa di Oloferne* del Francia, al Louvre (n.5606 r) [fig.3], effettivamente ripreso da Marcantonio ribaltando gli scorci del maestro<sup>22</sup>. La *fabula* non poggia quindi su un motivo iconografico o allegorico definito<sup>23</sup>, ma usa l'emulazione a fini di eloquenza, collocando il *pathos* mitico in un paesaggio bucolico, con ispirazioni nordiche, dove l'inserimento del sarcofago iscritto potrebbe essere un rimando alla cultura epigrafica

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>22</sup> E. ROSSONI, *La grafica di nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in *Il genio di Francesco Francia, un orafio pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-giugno 2018) a cura di M. SCALINI ed EAD., Venezia, Marsilio, 2018, p. 62. Il confronto risulta pertinente tanto per Giuditta-Tisbe quanto per Oloferne-Piramo, con le differenze iconografiche necessarie, una rotazione del punto di vista e una nudità classica nella ripresa di Marcantonio. Interessantissimo poi la riflessione della studiosa, per cui disegni di siffatta specie, rifiniti e compiuti, dovevano godere di un certo successo nel collezionismo di impronta umanistica a Bologna.

<sup>23</sup> Come ricorda Fiorenza basandosi sui saggi di Gian Mario Anselmi, l'approccio umanistico verso il mito contempla sia la diversità sia l'emulazione, utilizzando espedienti dell'eloquenza per disegnare una verità più profonda. Seguendo quanto teorizzato da Codro, tale *fabula* mitologica come metodo ermeneutico sarebbe applicabile tanto alla poesia quanto alle arti figurative, dove l'*inventio* si configura come un momento di verità.

dello *Studium*<sup>24</sup>. L'*Apollo e l'amante* [fig.4], datata 1506, si configurerebbe come un'immagine dalla forte valenza erotica, sottolineata dalla presenza di *Cupido*, in relazione a un mito di elaborazione alessandrina riguardante l'amore tra il dio e Admeto a partire dalla storia di *Alceste*, tragedia euripidea tra l'altro ristampata a Venezia da Manuzio nel 1503. Il dio, rappresentato in una dimensione bucolica con il flauto di pan, non con la lira, offre una singolare riflessione sul valore dell'antico entro una raffigurazione omoerotica: la mancanza del fallo del dio lo rende subito percettibile come una statua lacunosa, come suggerito dalla critica. Eppure, quale che sia il suo significato, tale scelta è da leggersi sulla base di un criterio di eloquenza, il ricorso al bizzarro e al curioso, teorizzato dal commento all'*Asino d'oro* di Beroaldo e ammirato dall'Achillini nell'elaborazione antiquaria di Amico Aspertini. Non solo, sostiene ancora Fiorenza, la rappresentazione frammentaria è di per sé un segno prestigioso, qualifica della conoscenza rinascimentale dell'arte antica. In quest'ottica, il riferimento a un prototipo classico, individuato nell'*Apollo del Belvedere*, forse indizio del viaggio romano intorno al 1506, valorizza l'idea di simulacro rispetto a una restituzione perfetta sullo stile dell'*Apollo* di Jacopo Bonacolsi alla Ca' d'Oro [fig.5], di antico frammentario e pertanto originale che troviamo, nello stesso torno di anni, negli affreschi di Giovanni del Sega nel palazzo di Alberto III Pio a Carpi<sup>25</sup>. Aprendo una parentesi sull'*Apollo, Giacinto e Amore*, diverse sono le ipotesi su un prototipo antico di fronte a un intento artistico evidente: se una suggestione viene dalla tipologia del *Bacco e Satiro*, tra cui anche l'esemplare dell'Archeologico di Venezia [fig.6]<sup>26</sup>, Jebens proponeva per il gruppo di *Castore e Polluce* del Prado, scoperto solo nel Seicento ed entrato poi in collezione Ludovisi, mentre De Maria e Faietti avanzano l'ipotesi del sarcofago con la *Scoperta di Arianna*, noto e inciso contestualmente da Jacopo Francia [fig.7]<sup>27</sup>. La *Venere che esce dal mare*, infine, si basa sul prototipo dell'*Aphrodite Anadyomene*, originariamente concepito da Apelle a Kos e in voga nella Firenze di

<sup>24</sup> FIORENZA, *Marcantonio Raimondi's Early Engravings*, pp.15-17. Inoltre, la stampa con *Piramo e Tisbe* rievoca il disegno di Francesco Francia con *Giuditta e Oloferne* (Louvre, n.5606), in una composizione quindi inserita pienamente nel contesto di formazione (M. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 127-128, n.19).

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 17-23. Un prototipo classico alle spalle dell'incisione potrebbe essere il sarcofago con *La scoperta di Arianna* a Blenheim Palace (U.K.), fonte impiegata da Jacopo Francia in un'incisione (B.7) coeva e da cui probabilmente la nostra dipende. Nota Faietti come entrambi rielaborino le teste dei personaggi, lacunose nel modello (FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 136-137, n. 24). Infine, la figura del dio potrebbe derivare dalla corniola con *Apollo e Marsia* del MAN di Napoli, che vedremo essere modello per altre raffigurazioni di Marcantonio.

<sup>26</sup> Il gruppo veneziano era già noto a Roma nel XV secolo, prima di confluire in collezione Grimani (cfr. il database del progetto Census: <http://census.bbaw.de/>). Non intendo avanzare una proposta di derivazione precisa, quanto indicare, come di frequente avviene per la carriera giovanile, che tale gruppo poteva essere noto a Marcantonio per mediazione di artisti bolognesi attivi a Roma.

<sup>27</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 136-137, n. 24 con bibliografia. Cfr. quindi SHOEMAKER, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 64-65. La studiosa vi riprende le ipotesi di Jebens e confronta l'incisione con l'*Adamo ed Eva* di Dürer e la derivazione che Marcantonio compie nel disegno di Princeton, di cui parleremo nel prossimo paragrafo. Cfr. poi E. JEBENS, *Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, Tesi di dottorato, Heidelberg Universität, 1912, pp. 24-25, dove la studiosa individuava rapporto con Mantegna e con il contesto ferrarese. In generale per l'argomento, S. DE ANGELI, *Echi e testimonianze della scultura antica nella produzione grafica di Marcantonio Raimondi*, in *Marcantonio: primo incisore di Raffaello*; lo studioso riguardo al rapporto tra Marcantonio e l'antico a Bologna rimarca l'importanza di Aspertini e della cerchia del Ripanda, per la circolazione di modelli romani fronte una situazione collezionistica bolognese relativamente povera di scultura.

fine Quattrocento. Un epigramma del Poliziano sulla dea sarebbe infatti stato inviato direttamente a Codro nel 1494; eppure, Marcantonio si rifarebbe a un'iconografia derivata piuttosto dall'*Antologia Planudea*, nel gesto di asciugarsi i capelli e nella posa sensuale, di origine letteraria quindi<sup>28</sup>. Il saggio di Fiorenza ha il merito di mettere in luce e aprire la strada a una rilettura dell'opera raimondiana rispetto alle istanze umanistiche dello Studio, sempre sottolineate ma raramente approfondite dalla critica.

Non è nell'interesse dell'elaborato spingersi nella dettagliata analisi ora di ogni opera di Marcantonio a Bologna, quanto di sottolineare l'approccio antiquario in tale prima attività. In mancanza di informazioni biografiche ulteriori, se non la notizia della sua primissima attività da orefice rintracciata – e con ogni probabilità verosimile – nella storiografia, sono le opere stesse a parlare di contatti con l'antico, sia esso immaginato, sia esso osservato. Il più importante e articolato contributo sul tema rimane *Bologna e l'Umanesimo*, il saggio di Oberhuber, le schede di Faietti, testo che, nonostante gli aggiornamenti successivi<sup>29</sup>, rimane ancora oggi il più organico e strutturato per indagare l'arte bolognese a cavallo di secolo e Marcantonio in particolare. Emerge chiaro, scorrendo le pagine del catalogo, quanto complesso e articolato sia il discorso dell'antico in un artista come il Raimondi, un *leit motif* della produzione che in un giovane in formazione assimila spunti, secondo quella curiosità e quell'ambizione al miglioramento che già la storiografia aveva individuato. Ciononostante, visto lo stato lacunoso nella conoscenza dell'arte e della cultura bolognese dell'epoca, è assai difficile rintracciare quanto tali certi o intuibili contatti siano stati diretti o mediati da altri artisti – abbiamo già nominato nel corso della tesi Amico Aspertini – e definire quindi i termini di tale rapporto indubbio. Casi immediati nello studio dell'arte classica sono offerti probabilmente dai disegni di Marcantonio, la cui conoscenza sarà sempre in debito con Oberhuber. Il più evidente, anche se non approfondito dallo studioso, riguarda il *Trono di Saturno*, di cui ho trattato nel capitolo precedente, opera problematica nell'individuazione del contesto di fruizione, essendosi conservate ad oggi due versioni dello stesso soggetto già note in antico ed entrambe potenzialmente studiabili, in maniera diretta o indiretta, da Marcantonio. Tuttavia, sono pochi i raffronti così stringenti a tale altezza. Un buon punto di partenza può essere considerato uno dei fogli del Musée Bonnat di Bayonne raffigurante un *Giovane con fiaccola* (n.0704) e sul verso uno schizzo basato sul *Giove Ciampolini*, oggi al Museo Nazionale di Napoli [figg.8-9]. Nella ricostruzione stilistico-cronologica di Oberhuber, lo stile dei due disegni sarebbe vicino ad una serie databile tra 1503 e 1504, epoca dei primi capolavori ed in particolare dell'*Allegoria della vita umana* (B.360). La ripresa del *Giove*, relativamente fedele

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 23-25.

<sup>29</sup> Quindi OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 51-88 e le schede di Marzia Faietti. Tra i contributi successivi, FAIETTI, *Paradigma di regole e sregolatezza.*, alle pp. 134-157.

alla scultura, specie per la foggia della sezione rappresentata del trono, differisce nella resa del panneggio e del piede sinistro, celato dalla veste: la raffigurazione sarebbe infatti probabilmente mediata da Aspertini, che, ricorda Faietti, nello stesso torno di anni recuperava il modello romano nel Wolfegg Codex (fol.46) [fig.10]<sup>30</sup>. Un bozzetto, uno studio rapido, afferente a un nucleo di schizzi preparatori che si affiancano nei disegni giovanili a quelli, di maggiore compiutezza, per la riproduzione in incisione<sup>31</sup>. Il *Giovane con fiaccola* [fig.11] pertiene proprio a questa seconda categoria e fin da subito dichiara il modello nell'*Apollo del Belvedere* [fig.14]. Come già accennavo nel primo capitolo, Oberhuber e Faietti, e la critica successiva, seppure in maniera dubitativa, ipotizzano uno o più soggiorni romani – e Faietti eventualmente fiorentini – di Marcantonio prima del 1506-8, i più ampi estremi cronologici considerabili per il passaggio a Venezia. Accanto a quest'eventualità, già Oberhuber ammetteva, ipotesi forse più accreditabile, la derivazione da una riproduzione dell'*Apollo*, grafica o, probabilmente, scultorea<sup>32</sup>. L'*Apollo* è infatti riconoscibile come prototipo in una serie di incisioni, con una simile impostazione frontale, sotto diverse *facies*: ecco quindi l'*Allegoria della vita umana*<sup>33</sup> e il *Davide e Golia* (B.12)<sup>34</sup> [figg.12-13], ma anche, come abbiamo visto per Fiorenza, l'*Apollo, Giacinto e Amore*. Questo procedere chiarifica un *modus* inventivo tipico di Marcantonio, vale a dire la ripresa di un modello piegandone l'iconografia alla scena da rappresentare e manifestando un interesse a fattori estetici, il rilievo, le proporzioni, più che al motivo iconografico classico. L'*Allegoria della vita umana* inoltre nasconde diversi altri riferimenti antiquari proposti fin dagli studi di Eleonore Jebens: oltre all'*Apollo*, il personaggio a sinistra con un'anfora in spalla e quello a fianco con le briglie del cavallo deriverebbero dai *Dioscuri* del

<sup>30</sup> Il *Giove Ciampolini* all'inizio del '500 era situato nella collezione romana da cui prende il nome, e lì venne disegnato da Amico Aspertini all'inizio del secolo, all'interno del Codex Wolfegg. Della stessa scultura, esiste un disegno, tra 1505 e 1507, dal Codex Escorialensis (P.P. BOBER e R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, London, H. Miller, 1986, p. 1, n. 1). Cfr. poi M. FAIETTI, *Marcantonio sulle tracce di Amico*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. GNANN e H. WIDAUER, Milano, Electa, 2000, p. 25. A testimoniare ancora il *modus* di procedere di Marcantonio, il modello del *Giove Ciampolini* potrebbe essere alla base anche della *Figura femminile seduta* di Princeton (n. 45-61) per il dettaglio del trono e del panneggio, semplificati nella resa abbozzata (FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 190-191, n. 48).

<sup>31</sup> OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 51-88 (in particolare p. 66 e ss.).

<sup>32</sup> A tal proposito è interessante osservare l'altrettanto derivazione grafica, successiva al Marcantonio di Bayonne, dell'*Apollo* da parte del Francia in un disegno conservato a Berlino, desunto, scrive Faietti, da un prototipo – non l'originale – condiviso con il Codex Escorialensis (M. FAIETTI, *Protoclassicismo e cultura umanistica nei disegni di F. Francia*, in *Il Classicismo*, a cura di E. DE LUCA, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 181-182). Certamente, una versione eccelsa di ripresa dell'*Apollo* è costituita dal bronzetto di Jacopo Alari Bonacolsi, l'*Antico*, conservato alla Ca' d'Oro, realizzato su commissione di Ludovico Gonzaga tra 1498 e 1502 e di grande successo.

<sup>33</sup> Per un'analisi dettagliata dell'incisione e della letteratura, cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 104-105, n.8. Il rapporto con l'*Apollo* era già stato individuato da JEBENS, *Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, pp. 17-18.

<sup>34</sup> Cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 130-131, n. 21. L'incisione viene da Faietti e Oberhuber post-datata rispetto alle prime prove della carriera di Marcantonio, collocandola intorno al 1506 per la matura resa anatomica, fortemente chiaroscurata e per la maturità tecnica dimostrata nel puntinato. Già H. THODE (*Die Antiken in den Stichen Marcanton's Agostino Veneziano's und Marco Dente's*, Lipsia, E.A. Seemann, 1881, pp. 21-22) vedeva nel *David* una ripresa dall'antico, ipotizzando per l'iconografia con clamide e sacco un Mercurio.



Quirinale. Ancora Faietti, rivedendo il riferimento di Pogány-Balás al sarcofago con Dioniso di Grottaferrata, osserva un'analogia tra la figura sdraiata dell'incisione e quella dell'*Apoteosi di Sabina* dall'Arco di Portogallo [fig.15], oggi ai Capitolini, raffigurata da Aspertini dal Wolfegg Codex e pertanto fruibile anche per via indiretta a Marcantonio [fig.16]<sup>35</sup>. Nella stessa incisione, anche la figura femminile nuda nell'atto di reggere uno specchio ha destato un interesse critico in questa direzione, attraverso la pittura del tempo. Per Pogány-Balás questa sarebbe accostabile alla *Venere* di Lorenzo Costa, successiva, come mediazione della *Venus felix* ai Vaticani, per Faietti più vicina a modelli franciani di derivazione antica, ma non identificabile; mentre la figura panneggiata di spalle – forse una *Carità* – sarebbe una citazione da Ercole de' Roberti addolcita nello stile del Francia. Per quanto labili e difficilmente dimostrabili siano queste intuizioni, esse mostrano un altro *modus* spesso riferito a Marcantonio: ovvero l'accostamento di più prototipi, utilizzati nella composizione di un'unica scena; un'attenzione al singolo soggetto, alla finitezza della singola figura nel sistema della rappresentazione, che Marcantonio si porta dietro nell'arco di tutta la sua carriera e che forse è alla base delle dure critiche storicamente rivoltegli, a partire dal Seicento, riguardo alla staticità, alla mancanza di profondità e alla disorganicità nella resa spaziale.

I pochi esempi finora indicati spiegano l'ampio ventaglio di possibilità legato all'analisi del tema antiquario nelle prime opere di Marcantonio: antico mediato, fruito direttamente forse in un breve soggiorno romano, sicuramente rielaborato e reso di più complessa comprensione; il rapporto con il Francia, con l'Aspertini, con altri artisti come Lorenzo Costa o il misterioso Peregrino da Cesena; con altri generi e tecniche contemporanei o antichi, gemme, cammei, bronzetti. Riaccostandoci all'impostazione cronologica di Oberhuber, la prima opera nota di Marcantonio, il disegno di *Mendicante* già in collezione Prayer a Milano e nel 1988 in procinto di essere battuto all'asta da Christie's, non si configura, se non in un lato legame con temi bucolici, all'antico, ma è interpretabile come poco più uno svago adolescenziale da qualche lettura di studio<sup>36</sup>. I disegni successivi, la *Figura femminile con sfera in mano* del Kupferstichkabinett dei Musei di Berlino (KdZ 2371) [fig.17], la *Donna in piedi con caduceo* e il suo verso con uno *Studio di gambe*, allo Städel Institut di Francoforte, mostrano un'attenzione, nella resa dei volumi, della luce, ma soprattutto dei panneggi e nella posa già ponderata delle gambe, e una predilezione di un gusto classicista di impronta

<sup>35</sup> Cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 104-105, n.8 con bibliografia precedente. Petrucci nel 1937 addirittura indicava per la parte inferiore del corpo del giovane sul piedistallo la ripresa di una delle figure del *Baccanale con la botte di vino* di Mantegna (A. PETRUCCI, *Il mondo di Marcantonio*, «Bollettino d'Arte», 31, 1937, p.39).

<sup>36</sup> OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, p. 63: «Lo si può ritenere un disegno un po' naïf e non ci si stupirebbe se fosse stato realizzato da un diciassettenne che, come è molto probabile che sia accaduto, aveva ricevuto un'educazione umanistica prima di diventare un artista e di entrare così nell'*atelier* del Francia».

franciana, vicino a quel primo e pure abbozzato «vigore scultoreo» di incisioni come l'*Allegoria della musica* (B.398) o l'*Allegoria del tempo* (B.399), tra 1501 e 1504 [figg.18-19]<sup>37</sup>. Le quali, a loro volta, palesano delle reminiscenze di opere antiche: la figura centrale di quest'ultima, col chitone aperto sul seno e il braccio rialzato, rimanda all'iconografia delle amazzoni, forse mediata ancora da Aspertini del Wolfegg Codex; mentre, nella prima, già Jebens intuiva un'ispirazione antica non specificata per i singoli personaggi, però evidente, tra le Grazie, nella figura con l'indice alzato, in debito con il prototipo della *Venere Cnidia*; mentre per la composizione generale è ben riconoscibile l'esempio del Francia, nel disegno del *Giudizio di Paride* dell'Albertina (n. 4859) [fig.20]<sup>38</sup>. L'Apollo seduto al centro tra le Grazie offre poi il pretesto per una breve digressione sulla genesi di una figura più volte impiegata da Marcantonio nella produzione giovanile, analizzata soprattutto in relazione al disegno dell'Ashmolean di Oxford, il *Giovane prigioniero* [fig.21]: alla base del fanciullo con le mani legate dietro la schiena mentre siede su una lorica starebbe la corniola incisa con *Apollo e Marsia* – e il satiro nello specifico – di Dioskourides, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, giuntavi dalla collezione Farnese [fig.22]. L'opera faceva parte della prestigiosa collezione quattrocentesca di Pietro Barbo e venne acquisita da Domenico di Piero a Venezia dopo la dispersione, da cui poi nel 1487 a Lorenzo de' Medici, nelle raccolte del quale appare attestata dall'inventario del 1492 in seguito alla morte del Magnifico; confiscata a Piero de' Medici dalla repubblica fiorentina e ceduta ai Tornabuoi, passò per Roma, salvo poi far ritorno nel capoluogo toscano con la dinastia medicea nel 1512. Si complica così l'individuazione di un eventuale momento di contatto con l'originale da parte di Marcantonio, che realizzò il disegno probabilmente tra 1502 e 1504. La gemma dovette riscuotere un grande successo già nel Quattrocento, con una certa serie di riproduzioni, anche vicine a Marcantonio per contesto, come le *niello-prints* bolognesi menzionate da Faietti<sup>39</sup>. Che sia diretta o mediata, la derivazione dall'esemplare antico ricorre in più esempi grafici di Marcantonio, a testimoniare un interesse e un'elaborazione continua: l'*Allegoria della musica* appunto, il disegno di

<sup>37</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 58, 63; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *ivi*, pp. 94-98, schede n. 3,4 con bibliografia precedente.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 98; JEBENS, *Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, pp. 16-17.

<sup>39</sup> Per il disegno dell'Ashmolean Museum, cfr. K.T. PARKER, *Ashmolean Museum: Catalogue of the collection of drawings: the Italian schools*, Oxford, Clarendon Press, 1956, II, pp. 248-249, n. 500; e FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 191-193, n.49; per la ricostruzione della vicenda collezionistica dell'*Apollo e Marsia*, cfr. BOBER e RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, pp. 74-75, n. 31; M. DE ANGELIS D'OSSAT, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in *La storia del Palazzo di Venezia*, a cura di EAD., M.G. BARBERINI e A. SCHIAVON, Roma, Gangemi, 2011, pp. 47-54; per il passaggio della gemma a Venezia R. LAUBER, *Domenico di Piero*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di EAD., M. HOCHMANN e S. MASON, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 269-270; soprattutto per le vicende della gemma cfr. la preziosa scheda di R. GENNAIOLI, *Apollo, Marsia e Olimpo*, in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, marzo-giugno 2010), a cura di ID., Livorno, Sillabe, 2010, pp. 124-125 e in generale pp. 124-165 per il successo della corniola nelle arti figurative Rinascimento, medaglie, bronzetti, sculture, eccetera. Cfr. sempre di R. GENNAIOLI anche il saggio *La collezione di gemme dei Medici nel XV secolo*, in *ivi*, pp. 23-27, quale ulteriore conferma delle vicende collezionistiche, tra Roma, Venezia e Firenze, della corniola. Di grande interesse anche il saggio di G. LAZZI, *Gemme dipinte nei manoscritti del Quattrocento*, in *ivi*, pp. 28-35, per la diffusione di motivi classici in ambito librario.

*Giovane seduto* di Bayonne (n.1345) [fig.23], il *Giudizio di Paride* (B.339), in versione femminile per il *Vulcano, Venere e Amore* (B.326); mentre per l'elaborazione di figure analoghe, come nel *Serpente che parla a un giovane* (B.396) [fig.24] o nel disegno del *Giovane seduto* di Berlino (KdZ 15231) [fig.25], Faietti indica come modello il perduto sarcofago di Oreste in S. Marco a Roma, per tramite del fol. 46 del Wolfegg Codex di Amico [fig.26] o del fol. 52 del codice Ashmolean di ambito del Ripanda<sup>40</sup>. Di datazione successiva, rispettivamente 1504-1505 e 1507-1508, Marcantonio non può aver dimenticato il Marsia di Dioskourides, eloquente al confronto specie con il disegno di Berlino – che Oberhuber ritiene cronologicamente veneziano –, quanto semmai aver riproposto, rielaborando più esempi noti per codificare una tipologia figurativa, un soggetto – la figura seduta – malleabile a più iconografie. Tipologia, cui, poi, concorre l'assimilazione di modelli coevi, come per la Venere nel *Vulcano, Venere e Amore* [fig.27], forse memore del *Vulcano al lavoro* del Francia all'Accademia Carrara di Bergamo [fig.28], o ancora di nielli bolognesi<sup>41</sup>, e che ricorre, *mutata mutandis*, in soggetti apparentemente estranei rispetto al tema antiquario, come il ritratto dell'Achillini (B.469)<sup>42</sup>.

Già nel periodo bolognese si annoverano incisioni di diretta dipendenza da esemplari celebri dell'antico, principale motivo per il quale la critica ha supposto un breve soggiorno romano entro il 1506. Il *Marco Aurelio* (B.514) [fig.29], databile per stile appunto allo stesso anno, rappresenta la più eclatante. Difficile, persino in questo caso, definire se si tratti del frutto di un'esperienza autoptica o indiretta, per mezzo di bronzetti o derivazioni grafiche, costanti e molteplici per un monumento così noto<sup>43</sup>. La stampa differisce infatti dal ritratto equestre in proporzioni – le dimensioni della testa dell'imperatore e del cavallo maggiori rispetto al modello – e dettagli – le rifiniture della gualdrappa – divergenze che comunque non sembrano riferirsi ad alcun'altra derivazione nota, ivi comprese quelle pur vicine del Codex Escorialensis o dell'incisione di Nicoletto da Modena (B.64) [fig.30]. Oberhuber stesso, infatti, ipotizza il soggiorno romano e ammette al contempo la possibilità di una derivazione da riproduzioni diffuse in area padana, mentre Faietti, datata stilisticamente la prova, propone un viaggio nell'Urbe al 1506 a fianco del condiscipolo Jacopo Francia. Data, il 1506, come emerso nel corso dell'indagine storiografica, problematica, se Oberhuber, ancora, preferisce

<sup>40</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 191-193. Inoltre, *ibid.*, pp. 121-122, n.16 e p. 201, n. 54.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 119-120, n. 15.

<sup>42</sup> M. FAIETTI, *Orfeo a Bologna e le divagazioni sul mito di Marcantonio Raimondi*, in *Il dolce potere delle corde*, in *Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. POLLACK, Firenze, Olschki, 2012, pp. 124-130: il saggio della studiosa indaga la fortuna dell'iconografia di Orfeo e in generale musicale nella produzione, specie giovanile, di Marcantonio, suggerendo la loro fortuna in relazione ancora ai temi elaborati dagli intellettuali dello Studio e in particolare il modello orfico, sia apollineo, sia dionisiaco, come capace di ispirazione divina.

<sup>43</sup> Cfr. per l'argomento L. DE LACHENAL, *Il gruppo equestre del Marco Aurelio e il Laterano: ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538*, «Bolletino d'arte», 75, 1990, 61, pp. 1-52 (parte I); 62/63, pp. 1-56, (parte II); BOBER e RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, pp. 206-208, n. 176.

rapportarla ad un momento di partenza da Bologna, piuttosto verso Mantova o Padova prima che a Venezia. L'attinenza ancora düreriana maturata nello stile di Marcantonio a partire dalla diffusione nel capoluogo emiliano delle incisioni del tedesco, l'attenzione alla resa anatomica, al rilievo, enfatizzato dal fondo scuro – quasi una memoria delle prime stampe realizzate nel confronto con Mantegna e con i nielli – sono comunque da collocarsi all'interno dell'elaborazione stilistica attuata con progressiva continuità a Bologna; mentre un'aderenza al modello, sia originale o derivato, è percepibile e, anzi, accentuata nell'esercizio di mimesi della capigliatura e delle pieghe del pannello, frutto quasi di un ideale classico quale categoria a priori<sup>44</sup>. Altra incisione di chiaro soggetto antiquario, *L'uomo che si esamina una ferita al piede* (B.465) [fig.31], riferibile agli anni 1502-1504, trae ovvia origine dal prototipo dello *Spinario* [fig.32], anch'esso però eventualmente fruibile per mediazione glittica, grafica o scultorea<sup>45</sup>. Le divergenze dall'originale capitolino e dalle sue derivazioni, come la ferita sul dorso del piede e in generale la posizione assunta dal personaggio, mostrano ancora un'elaborazione personale del soggetto antico e dichiarano il grado di profondità con cui Marcantonio era solito lavorare sul modello, interiorizzando la citazione antiquaria in fogge nuove, stimolando la passione per la classicità nell'adattamento a iconografie, scene, prospettive inedite, ma calate in un radicato immaginario umanistico.

Facendo un passo indietro, il disegno della *Leda* al British Museum (n. 1946-7-13-210) [fig.33] si può rivelare eloquente per il tema in analisi. L'attribuzione del disegno, precedentemente affidato a Nicoletto da Modena o al Ripanda, è dovuta all'intervento di Oberhuber, che propone nonostante la finitezza e la sottile profondità chiaroscurale una datazione molto alta all'inizio del secolo, tra i primi saggi conservati di Marcantonio accanto alla *Lupa che allatta Romolo e Remo* degli Uffizi (n. 1673F) e un piccolo nucleo di disegni connotati da una tecnica analoga<sup>46</sup>. L'invenzione della *Leda* viene messa in relazione a due stampe a niello di ambito bolognese, del Louvre e del British Museum [fig.34], riconosciute in stretto rapporto contestuale, ma non delineate nella dipendenza reciproca o

---

<sup>44</sup> OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 55- 57; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *ivi*, pp. 134-136, n. 23.

<sup>45</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 98-100, n. 5; THODE *Die Antiken in den Stichen Marcanton's*, p. 24. Già Thode avvicinava alla stampa un niello attribuito a Nicoletto da Modena, che Faietti riconosce essere molto più aderente al modello romano (un simile discorso era già applicabile per l'incisione di Nicoletto dal Marco Aurelio); e ancora avanzava l'idea di un riferimento a gemme antiche.

<sup>46</sup> Cfr. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 63-64; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *ivi*, pp. 185-188, n. 44 e 45. La *Leda* condivide gli elementi del paesaggio – le due collinette rocciose – di alcune delle prime incisioni raimondiane, il *Satiro che sorprende una ninfa* (B. 285) e il *S. Sebastiano* (B. 109). Inoltre, la tecnica dei due fogli sarebbe molto vicina allo stile dei nielli. Al precoce gruppo di disegni farebbero parte anche la *Figura femminile* di Francoforte, la *Donna su Liocorno* di Bayonne e i *Due putti* della Pierpont Morgan Library di New York. Faietti ipotizza per la tecnica grafica che i due disegni fossero destinati o riproducessero dei nielli. Per i nielli del Louvre e del British, cfr. rispettivamente A. BLUM, *Musée du Louvre, Cabinet d'Estampes Edmond de Rothschild. Les nielles du Quattrocento*, Parigi, Compagnie des Arts photomécanique, 1950, p. 30, n.158; A.M. HIND, *Nielli. Chiefly Italian of the XV century plates, sulphur casts and prints preserved in the British Museum*, Londra, British Museum, 1936, p. 61, n. 275.

meno rispetto al disegno<sup>47</sup>. L'invenzione di Marcantonio è da mettere in relazione ad un prototipo noto, un altro cammeo appartenuto alla collezione di Pietro Barbo [fig.35], largamente replicato nel Rinascimento – fino alla celebre e perduta *Leda* di Michelangelo – e in quell'arco di anni specie in area veneta, e oggi conservato al pari dell'*Apollo e Marsia* al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Il successo dell'iconografia in Veneto, ben prima dell'arrivo a Venezia della celebre e altrettanto fortunata *Leda* Grimani, starebbe alla base di un disegno di Jacopo Bellini dall'album del Louvre (n. RF 524r), dove la scena è inserita come rilievo in un sarcofago e arricchita di un albero e di un Cupido, da cui l'ipotesi di una derivazione da un sarcofago romano; di una delle xilografie dell'*Hypnoerotomachia Poliphili*, il *Carro trionfale con Leda e il cigno* [fig. 36]; e di una delle tavolette giorgionesche dei Musei Civici di Padova [fig.37]<sup>48</sup>. La stessa iconografia trova un ulteriore modello nel sarcofago di Ganimede, già presso le terme di Costantino a Roma, oggi disperso ma noto attraverso derivazioni grafiche, tra cui il disegno di Jacopo Bellini [fig.38-39]<sup>49</sup>. Marcantonio ancora una volta non riproduce fedelmente il modello, quale esso sia: contestualizzata nel paesaggio roccioso, la scena vede Leda leggermente scorciata, non di profilo, quasi a dare le spalle all'osservatore, espediente che genera delle incertezze nelle proporzioni del torso. Come in entrambi i possibili prototipi, la donna è stesa, il pannello calato a livello delle gambe e riverso sotto la schiena, mentre il cigno spiega le ali per la lunghezza del corpo di lei e si accinge a baciarla inarcando il collo. Al gesto dell'animale, meno artificioso nella piega nel disegno di Marcantonio, fa eco la lasciva posa di Leda, con il capo leggermente riverso all'indietro e i capelli sciolti a ricadere sulle spalle, novità rispetto ad ambi gli esempi classici. Di nuovo, Marcantonio interpreta un modello antico aulico e noto, dandogli nuova linfa. Certo, non appare una coincidenza la ripresa di due cammei provenienti dalla stessa collezione, e la loro derivazione negli stessi anni potrebbe avvalorare l'ipotesi di un soggiorno a Firenze o a Roma nei primi anni del Cinquecento, dove entrambe le opere hanno transitato nei passaggi collezionistici tra Medici, Tornabuoni e ancora Medici; o comunque attestare almeno la pari fortuna delle due gemme in ambienti prossimi a Marcantonio.

Tra le prime prove incise da Marcantonio, il *Satiro che sorprende una ninfa* (B.285) [fig.40] apre un filone tematico, in voga all'epoca per diversi generi artistici, dalle incisioni ai bronzetti, che lo accompagna per tutta la carriera e che per il periodo giovanile concerne anche *La Ninfa e il satiro*

---

<sup>47</sup> Cfr. ROSSONI, *La grafica nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in *Il genio di Francesco Francia*, pp. 69-76; la studiosa ritiene che disegni come la *Leda* siano fusti come modello preparatorio per stampe a niello.

<sup>48</sup> Per la *Leda* in area veneta, cfr. G. BODON, *Giorgione e la cultura antiquaria: qualche spunto in chiave iconografica*, in *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, catalogo della mostra (Padova, ottobre 2010-gennaio 2011) a cura di D. BANZATO, F. PELLEGRINI e U. SORAGNI, Milano, Skira, 2010, pp. 99-104 e in particolare pp. 101-102. Cfr. per il riconoscimento del sarcofago di Ganimede BOBER e RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, pp. 53-54, n. 5.

<sup>49</sup> Cfr. per analoghe conclusioni FAIETTI, *Marcantonio sulle tracce di Amico*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, pp. 24-25.

(B.319) [fig.41] e i *Due satiri puniscono una ninfa* (B.305) [fig.42]. La prima incisione, databile tra 1501 e 1503, si pone come una delle prime realizzate da Marcantonio, fortemente influenzata nel tratto forte del bulino e nello scuro sfondo centinato a tratteggio incrociato dallo stile dei nielli. Stampa di valenza erotica, come indicherebbe anche la presenza del putto con l'uccello, l'iconografia satiresca con la ninfa dormiente trova affinità con le figure femminili addormentate tipiche dell'area veneta, con tangenze rispetto alla raffigurazione dello svelamento di una ninfa o di Venere tanto nell'*Hypnoerotomachia Poliphili* [fig.43] quanto nell'incisione del mito di Amimone di Mocetto (B.XII.114.11) e una di Benedetto Montagna, che verrà ripresa, assieme della *Ninfa e il satiro* di Marcantonio, datata all'11 maggio 1506, in una placchetta dello Pseudo-Fra Antonio da Brescia [fig.44]. Quest'ultimo assocerebbe infatti la figura della ninfa del giovane Raimondi ad un satiro dalla *Famiglia del Satiro* (B.VII.83.69) [fig.45] di Dürer del 1505, segno della fortuna di un'invenzione già in grado di sostenere il confronto con il tedesco<sup>50</sup>. Di maggiore interesse per il tema antiquario, la terza stampa satiresca, di cui già Thode individuava il prototipo nel sarcofago, già in S. Maria Maggiore a Roma, oggi al British Museum, raffigurante il *Corteo di Bacco e Arianna* [fig.46], del quale effettivamente riprende un dettaglio del lato destro. Ancora una volta, potrebbe trattarsi di una derivazione per tramite del Wolfegg Codex di Amico (fol.47v), con una significativa variazione del modello: Pan punito viene sostituito da una ninfa e i satiri restituiti alla consueta iconografia dalle zampe di capra, oltre a un leggero adattamento delle pose alla nuova scena. Ancora Faietti suggerisce che la rielaborazione potrebbe dipendere dal *Baccanale con Sileno* di Mantegna, dove sul margine sinistro ricorre il motivo della donna trasportata in spalla, ribaltamento femminile del Sileno<sup>51</sup>.

Un ulteriore vistoso esempio del modo di procedere dell'incisore potrebbe essere infine costituito dalla *Giovane reclinata recante in mano un oggetto sferico* nella doppia versione di Princeton e di collezione privata [fig.47], realizzate tra 1501 e 1503. Di prototipo probabilmente antico, Oberhuber menziona la *Personificazione della via Traiana* da sesterzi traiane, Faietti la *Ninfa di una fontana o Primavera* all'epoca in Casa Galli, oltre che l'eventuale ripresa di un'iconografia diffusa in forme analoghe e verificabili nell'iconografia di ninfe sdraiate, fontane e simili. È

---

<sup>50</sup> OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 57-58; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *ivi*, pp. 92-93, n.2; pp. 138-139, n.25. Cfr. poi per l'iconografia di ninfa/Venere dormiente, M. MEISS, *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in *The Painter's choice: problems in interpretation in Renaissance art*, New York, Harper and Row, 1976, pp. 212-239. Cfr. Per le derivazioni di Pseudo-Fra Antonio da Brescia, J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, Londra, Phaidon Press, 1965, p. 57, n. 189-189v.

<sup>51</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 140-141, n.26. Faietti alla nota 3 ricorda un'ulteriore stampa in larga parte sfuggita agli studi, attribuibile alle prime fasi di Marcantonio, riprenderebbe uno dei satiri danzanti del fronte dello stesso sarcofago, accompagnando una ninfa invece ancora dal Wolfegg Codex, fol.32. Cfr. poi THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's*, p. 28; JEBENS, *Marc Anton Raimondis* p. 35; per il motivo dell'esemplare antico e le sue derivazioni BOBER e RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, pp. 116-119, n.83.

interessante notare, poi, la vicinanza dell'iconografia raimondiana ancora a un bronzetto dell'Antico, già in collezione Gonzaga, tratto del medaglione di Traiano [fig.48]; scultura che si pone in un rapporto di ambiguità rispetto ai disegni, condividendone sicuramente il prototipo e forse costituendo una possibile fonte di ispirazione. Infine, osserva ancora Faietti, nella versione in mano privata, alla giovane addormentata è accostato un putto, le cui forme sembrano ispirarsi ai *Troni* ravennati, altro modello ben noto al nostro incisore<sup>52</sup>. In coda al discorso, vorrei riportare all'attenzione un disegno non pubblicato da Oberhuber e da Faietti, ma citato *en passant* da Emilio Negro nel catalogo sul Francia, il *Rito in onore di Bacco* in collezione privata [fig.49]<sup>53</sup>: vi si raffigura a semplice contorno una processione verso un altare con una piccola scultura della divinità. Il corteo si costituisce da un satiro, un leopardo, quattro uomini nell'atto di portare aste, ceste e fiaccole e un quinto semipanneggiato stante in profilo di fronte all'altare, ai piedi del quale avanza un putto con un capretto. Vista la tecnica rapida e libera e la maturità stilistica, con una resa anatomica che tradisce, nella posa ponderata delle figure, un'interiorizzazione della statuaria classica, il disegno sarebbe databile, seguendo le scansioni proposte da Oberhuber, verso il 1506<sup>54</sup>. Difficile individuare uno o più prototipi eventualmente combinati: se le figure maschili stanti si ricollegano a studi quali il *Giovane in piedi che indica verso l'alto*, che all'epoca della mostra *Bologna e l'Umanesimo* era in procinto di essere battuto all'asta da Christie's<sup>55</sup>, il felino, l'idea dei personaggi reggi-cesti, variati rispetto all'eventuale modello da donne a uomini, ma soprattutto il satiretto centrale sembrano potersi rintracciare nel sarcofago di origine non identificata, ma probabilmente romana, oggi a Woburn Abbey [fig.50], residenza inglese dei duchi di Bedford. La processione bacchica vi sarebbe notevolmente semplificata, senza la figura del dio adagiato sul carro trainato dai leopardi, né quella di Sileno, né molte delle altre che riempiono la scena. Tuttavia, un indizio a favore di un'eventuale conoscenza del rilievo proverrebbe ancora dal codice dell'Ashmolean Museum di Oxford, redatto da un collaboratore di Jacopo Ripanda [figg.51-52], cosa che confermerebbe l'ubicazione romana e il successo dell'opera presso artisti coevi e vicini a Marcantonio<sup>56</sup>.

Come emerge dai casi trattati, il discorso sul tema antiquario nel periodo bolognese di Marcantonio si complica nella misura in cui la critica, alla ricerca delle fonti celate dietro alle sue invenzioni, ha scorto un universo sfaccettato di riferimenti e citazioni. Il contesto da cui l'incisore

<sup>52</sup> Cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *ivi*, pp. 188-190, schede nn. 46-47 e bibliografia precedente; cfr. W. STEDMAN SHEARD, *Antiquity in the Renaissance*, catalogo della mostra (Northampton, aprile-giugno 1978), Northampton, Smith College Museum of Art, 1978, nn. 18-19.

<sup>53</sup> NEGRO, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in *Francesco Francia e la sua scuola*, pp. 36-37.

<sup>54</sup> OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp.74-75.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Cfr. BOBER e RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, p. 116, n.82 per le derivazioni dal sarcofago.

potrebbe attingere era infatti estremamente ampio. Figlio di una bottega artistica fiorentina, orafo per primissima formazione, la curiosità di Marcantonio lo ha spinto a confrontarsi non solo opere della sua arte, l'incisione, ma con disegni, placchette, nielli, cammei, bronzetti, generi artistici per loro natura dinamici e soggetti a circolazione e diffusori di modelli; curiosità onnivora educata sotto l'ala del Francia, orafo prima che pittore, e bronzista<sup>57</sup>, tra i principali esponenti di quel classicismo preraffaellesco, di quello stile dolce proprio della Bologna bentivolesca, capace di incarnare l'ideale artistico-estetico dello Studio. Il Francia rimane per tutto l'arco della formazione un riferimento nella cultura figurativa raimondiana, che dal maestro trae, oltre alla morbidezza stilistica di impronta classica, le composizioni di «allegoresi mitologica». Rossoni eleva Marcantonio addirittura a specialista addetto all'incisione nella bottega del maestro, alcuni dei disegni giovanili, come la *Leda e il cigno*, la *Lupa che allatta Romolo e Remo* (Uffizi, n. 1673F), i *Putti Morgan*, nell'ottica della derivazione a niello<sup>58</sup>. Nell'impossibilità di cogliere legami se non intellettuali con l'antico bolognese, la critica ha a più riprese volto lo sguardo a Roma. Come abbiamo visto, la trasmissione di modelli romani a Bologna si lega in larga parte ad artisti vicini a Marcantonio, Amico Aspertini *in primis*, Jacopo Ripanda e collaboratori, figure chiave già intraviste da Longhi per la trasmissione di modelli romani a disposizione della platea artistica bolognese<sup>59</sup>. L'ipotesi del viaggio nell'*Urbe* non può quindi che rimanere un'ipotesi, nonostante la frequenza costante dei riferimenti ad antichità romane. I molteplici stimoli disponibili a Bologna hanno portato la critica a giustificare di volta in volta l'evoluzione stilistica del Raimondi, fino all'influenza progressiva delle incisioni düreriane, altro polo di interesse manifestato per tutto l'arco della formazione, in un crescendo culminante nel soggiorno veneziano. Non solo, visto il cambiamento stilistico piuttosto repentino che si verifica nel contatto con il mondo lagunare, non risulta scontato riconoscere un soggiorno a Roma tra 1504 e 1507. All'epoca Marcantonio, intorno ai 25 anni di età, ha ormai raggiunto una certa maturità stilistica, si dimostra reattivo alle novità, pronto a interiorizzarle secondo la propria personale cifra, ma lontano dalla netta evoluzione che puntualmente si compie nella sua arte tra 1508 e 1510, quando, passato per Venezia, si stabilisce a Roma, vi può osservare le antichità agognate e avviare la sua

---

<sup>57</sup> Riporto a titolo di esempio l'interessante saggio di J. WARREN, *Francesco Francia and the art of sculpture in Renaissance Bologna*, «The Burlington Magazine», 141, 1999, 216-225. L'autore attribuisce al Francia un piccolo corpus di bronzetti di gusto antiquario, Veneri stanti nude o semi-panneggiate, che facilmente potevano essere fruite da Marcantonio in bottega. Per la complessità della figura del Francia, nella doppia figura di orafo e pittore, cfr. *Il genio di Francesco Francia, un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*.

<sup>58</sup> ROSSONI, *La grafica nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in *Il genio di Francesco Francia*, pp. 69-76, cit. p. 70. Il saggio della studiosa è particolarmente accurato nel delineare i rapporti tra Marcantonio e la bottega del Francia, individuando i legami nella produzione raimondiana con la grafica alta a fine collezionistico del Francia.

<sup>59</sup> R. LONGHI, *Officina Ferrarese. Seguita dagli «Ampliamenti» e dai «Nuovi ampliamenti»*, Milano, Abscondita, 2019, pp. 260-268. Cfr. poi per il contesto artistico in cui operò Marcantonio il prezioso saggio di M. FAIETTI, *Attorno a Marcantonio: figure della giovinezza e della prima maturità*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 213-236, con profonde riflessioni dei rapporti tra Marcantonio e Peregrino da Cesena, Nicoletto da Modena, Lorenzo Costa, Amico Aspertini, Francesco (da cui la cit. a p. 227) e Jacopo Francia.



carriera sotto l'egida di Raffaello. Come giustamente sottolineato dagli studi, è sul contesto bolognese che occorre lavorare per comprendere appieno la complessità dell'arte giovanile di Marcantonio. Una città, allora come oggi, "crocevia" della cultura occidentale, fondamentale polo di attrazione accademica e di creazione artistica.

### 3.2 Secondo il canone: Marcantonio e Dürer, Bologna e Venezia

La formazione di Marcantonio potrebbe facilmente riassumersi intorno all'elaborazione di tre pilastri iconografico-stilistici: l'arte sua contemporanea tra Bologna e Venezia, l'antico e l'incisione nordica, e Dürer nella fattispecie. Quest'ultimo di fatto costituisce un riferimento costante e in costante crescita nell'arco della giovinezza, fino al momento apicale delle copie veneziane, accolto nella storiografia, pur con gli errori e le distorsioni progressivamente emersi fin dal Settecento, a partire da Vasari. Tale canone, semplificato nella redazione de *Le vite*, si è andato approfondendo e retrodatando negli studi, dimostrando una consapevolezza e una conoscenza dell'incisore tedesco fin dalle prime prove bolognesi, testimoni di una circolazione diffusa nella penisola delle stampe nordiche. Ancora una volta, quale studio più completo, è *Bologna e l'Umanesimo* a tirare le fila dei primi influssi düreriani nelle singole stampe di Marcantonio. Oberhuber, infatti, identifica già dall'*Orfeo ed Euridice* (B.282) [fig.53] prestiti dal tedesco, in particolare nel fascio d'erba alle spalle di lei dalla *Madonna con la scimmia* (B.VII.60.42) [fig.54], cui, per Aldovini, si aggiunge una generale dipendenza compositiva dall'*Adamo ed Eva* (B.VII.30.1), soprattutto per la posa e la capigliatura di Euridice<sup>60</sup>. Non solo, all'osservazione del tedesco sarebbero da ricondurre anche espedienti tecnici, come il punteggiato a fini chiaroscurali<sup>61</sup>. Interessante la constatazione di Oberhuber, più volte ribadita dalla critica, che Marcantonio in un primo momento si avvalga di motivi düreriani per movimentare in particolare il paesaggio, la cui stilizzazione lineare è da ricollegare alla scuola bolognese, a sua volta mediatrice di quella fiamminga. La necessità di ambientazione, lo sfondo paesaggistico per lo più vegetale e naturale si configurano come primo modo e luogo di studio su

---

<sup>60</sup> In tal caso la datazione proposta da Oberhuber e Faietti al 1501-1503 andrebbe rivista, usando come termine *post quem* l'incisione düreriana e quindi il 1504, data forse eccessivamente avanzata rispetto alla rapida evoluzione stilistica di Marcantonio.

<sup>61</sup> OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 57-58; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 90-91, n. 1; L. ALDOVINI, *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp. 133-146 e in particolare pp. 136-138 per la tecnica dell'incisione e il rapporto compositivo con le opere del tedesco. Per l'importanza del valore di mediatore di Marcantonio tra Dürer, e poi Luca da Leida, e gli incisori italiani, come Zoan Andrea e Nicoletto, e la fortuna derivata da tale attività, rimando a G.M. FARA, *Marcantonio e i Nordici*, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) in corso di stampa. Tra gli studi della prima parte del Novecento, in particolare pone l'accento su Marcantonio e Dürer, oltre che significativamente su Marcantonio e i nielli, A.M. HIND, *Marcantonio Raimondi*, «The Print-Collector's Quarterly», 3, 1913, pp. 243-272 (per il periodo di interesse, pp. 243-253).

Dürer, secondo un rapporto spesso «di pura suggestione», che più di rado diventa preciso riferimento<sup>62</sup>. È il caso di diverse incisioni di tale periodo che intendo ricordare brevemente. Seguendo la cronologia delle opere, il *Battesimo di Cristo* (B. 22) [fig.55] si pone come la più sicura derivazione da invenzioni del Francia, legata al dipinto di Hampton Court [fig.56] e al disegno degli Uffizi (n. 1449 F), eppure mostra un paesaggio di ascendenza nordica, che Rossoni intende come tentativo di “rimodernare” la composizione del maestro<sup>63</sup>. Similmente, l’*Adorazione dei pastori* (B.16) [fig.57], anch’essa di forte ispirazione franciana, non solo celerebbe riferimenti antiquari nella figura del pastore seduto sulla sinistra, ma riproporrebbe in controparte sullo sfondo lo stesso gruppo di alberi della düreriana *Madonna della libellula* (B.VII.62.44) [fig.58] del 1495 circa<sup>64</sup>. Il *San Giorgio e il drago* (B.98), già segnalato da Passavant e Delaborde per le affinità con il tedesco, accanto all’influenza franciana e mantegnesca, per Hind in particolare mostra un paesaggio di ascendenza düreriana con rimandi al *Mostro marino* (B.VII.84.71) e all’*Ercole al bivio* (B.VII.86.73) – che Marcantonio conobbe, come costateremo a breve –, ma che si giustifica nell’ampiezza e nella stilizzazione degli elementi in lontananza nell’esempio del Francia<sup>65</sup>. In *Venere, Vulcano e Amore* (B.326) [fig.59] già Jebens riconosceva gli alberi in secondo piano, quasi al centro dell’apertura paesaggistica, come dirette derivazioni in controparte dal *Piccolo Corriere* di Dürer (B.VII.94.80) [fig.60]<sup>66</sup>; mentre nel *Serpente che parla a un giovane* (B.396) [fig.61], oltre ad una generale influenza düreriana nella composizione dello sfondo, si cita in controparte il grande albero che chiude la scena a sinistra dalla xilografia de *Il cavaliere e il lanzicheneco* (B.VII.145.131) [fig.62]<sup>67</sup>. Ancora, influssi nordici sarebbero ravvisabili nello stesso torno di anni in altre incisioni, quindi nel ritratto dell’Achillini (B.469), in particolare per il paesaggio, forse da leggere nel confronto con i *Due pellegrini* (B.VII.418.149) di Luca da Leida, stampa che pure Marcantonio conobbe e copiò in seguito

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 139; cfr. anche L. ALDOVINI, “Con facilità e con grazia”: il segno di Marcantonio, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) in corso di stampa: la studiosa parla di citazioni da intendere come assimilazione di aspetti morfologici.

<sup>63</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l’Umanesimo*, pp. 106-108, n. 9; ROSSONI, *La grafica nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in *Il genio di Francesco Francia*, pp. 71-73.

<sup>64</sup> Per la figura del pastore, si è ipotizzata una rielaborazione dal sarcofago di Oreste di Palazzo Giustiniani o nella posa dal tipo della Venere inginocchiata oppure dell’*Arrotino*. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l’Umanesimo*, pp. 110-112, n. 11; ALDOVINI, *Bologna 1506: l’incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, p. 140. Cfr. anche SHOEMAKER, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 52-53, n.1.

<sup>65</sup> ALDOVINI, *Bologna 1506: l’incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, p. 140; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l’Umanesimo*, pp. 113-114, n. 12, con bibliografia precedente. In particolare, Jebens legava la figura della principessa in fuga al *Parnaso* di Mantegna al Louvre, e il S. Giorgio, soprattutto per il cavallo, al dipinto di analogo soggetto del Francia in Pinacoteca Nazionale a Bologna (JEBENS, *Marc Anton Raimondis*) pp.19-20.

<sup>66</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l’Umanesimo*, pp. 119-120, n. 15; JEBENS, *Marc Anton Raimondis*, pp. 26-27; ALDOVINI, *Bologna 1506: l’incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, p. 140.

<sup>67</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l’Umanesimo*, pp. 121-123, n. 16; ALDOVINI, *Bologna 1506: l’incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp.139-140.

tra 1508 e 1509 (B.462); nei *Tre cantori* (B.468) per l'elaborazione tecnica; nel *Piramo e Tisbe* (B.322) per la porzione sinistra dello sfondo<sup>68</sup>. Inoltre, a tale fase della carriera si ascrive con ogni probabilità un nucleo di copie dall'artista tedesco, che Aldovini afferma costituirsi come momento di studio parallelo o precedente all'utilizzo di singoli elementi in nuove composizioni. Un insieme più o meno ampio nei cataloghi storici sull'opera del bolognese, come constatato nel corso del primo capitolo, eppure di ristretta fortuna negli studi moderni<sup>69</sup>. Esso in ogni caso manifesta l'interesse maturato verso l'incisione düreriana nel confronto diretto con le opere, che comportò, oltre alla ripresa di motivi iconografici, un perfezionamento tecnico indispensabile nell'ottica della carriera, e che si protrasse anche dopo essere giunto a Roma. Tra le copie dirette, dunque, basti ricordare a titolo di esempio opere come la *Madonna della libellula* (B.640) [fig.63], la *Madonna della scimmia* (D.293), i *Santi Giovanni Battista e Onofrio* (B.643), la *Coppia male assortita* (B.650) e la *Passeggiata con la morte* (B.652) [fig.64]<sup>70</sup>: immagini di variabile qualità e difficile precisazione cronologica pur in fase di formazione, redatte con una relativa semplificazione dell'alta tecnica del maestro di Norimberga<sup>71</sup>.

Nelle stampe di invenzione, come concordato dalla critica, l'ingerenza di Dürer si fa più evidente tra 1505 e 1506, anno in cui lo stesso soggiornò a Bologna, conferma in sé dell'attrattiva culturale del capoluogo emiliano. Infatti, l'artista tedesco vi si sarebbe recato per «imparare l'arte della segreta prospettiva» nell'autunno 1506 da uno sconosciuto maestro, che gli studi hanno cercato di riconoscere nella figura misteriosa di Agostino delle Prospettive<sup>72</sup>. Il maggiore avvicinamento all'opera düreriana matura proprio nel corso dello stesso anno, anticipando di qualche mese la venuta a Bologna del maestro di Norimberga e preparando il campo al probabile incontro tra i due. Fra gli esempi più eloquenti in questa direzione, si noti *La ninfa e il satiro* (B.319) [fig.65] datata 11 maggio

---

<sup>68</sup> Cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 123-128, schede n. 17-19.

<sup>69</sup> In tale direzione, un contributo fondamentale per la fortuna di Dürer in Italia è il testo di G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, Olschki, 2007. In particolare, per le stampe sopracitate, cfr. pp. 360-361, n. 125; pp. 137-138, n. 60; pp. 88-91, n. 27.

<sup>70</sup> FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, pp. 88-91, n. 28; pp.85-87, n.25; pp. 340-341, n. 109; pp. 148-149, n.72; pp. 149-150, n. 73. Cfr. inoltre ALDOVINI, *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, p. 140; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 128-130, n. 20. Per i viaggi intrapresi da Dürer una buona sintesi è data da S. FERRARI, *I viaggi di Dürer in Italia e nei Paesi Bassi: occasioni, motivazioni, incontri*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, a cura di R. PANCHIERI, Trento, Giunta della provincia autonoma di Trento, 2015, pp. 27-50.

<sup>71</sup> Cfr. anche C.H. WOOD, in SHOEMAKER, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 62-63, n. 6.

<sup>72</sup> Cit. dalla lettera circa del 13 ottobre 1506 a Pirckheimer (A. DÜRER, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. FARA, Firenze, Olschki, 2007, pp. 63-65). Per la complessa questione circa il viaggio a Bologna, cfr. nello stesso testo il saggio di G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, pp. 7-25, e in particolare il terzo paragrafo, *Oltre Venezia*, pp. 17-18. Ancora, vedasi come contributi recenti sul tema M. WASCHER CASOTTI, *Un episodio controverso del soggiorno di Dürer a Venezia: il viaggio a Bologna*, «Arte Veneta», 61, 2004 (2005), pp.187-198; A. GREBE, *Albrecht Dürer e "l'Arte segreta della prospettiva"*. *La sintesi di arte e scienza a Bologna nel 1506*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp. 105-118; E. FADDA, *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia nel 1506*, in *ivi*, pp. 121-132.

1506. Jebens individuava un possibile modello mantegnesco valido, inoltre, per la *Zuffa degli dei marini* dello stesso Mantegna (B.XIII.238.17) e per incisioni düreriane, mentre un possibile prototipo iconografico antico potrebbe individuarsi nel sarcofago con tiaso marino a Villa Medici, Roma. Tuttavia, l'immediatezza dei riferimenti a Dürer indurrebbe a circoscrivere nell'assimilazione delle sue invenzioni l'origine prossima dell'opera. La figura della ninfa infatti cita in controparte l'allegoria del vizio giacente con un satiro nell'*Ercole al bivio* (B.VII.86.73) del 1498 circa, riprendendone la posa, il profilo, il nudo femminile, il gesto con il braccio alzato e coperto in parte da un pannello. Per affinità tipologica, l'altro modello per la stessa figura è costituito dal *Mostro marino* (B.VII.84.71) [fig.66], sempre databile all'incirca al 1498. Ancora, non si tratta di una copia pedissequa, quanto di una rielaborazione, semantizzata in un contesto altro che la inserisce nel filone iconografico, caro a Marcantonio, a tema satiresco – peraltro evocato nell'*Ercole al bivio*. Il corpo femminile, poi, non si adegua ancora a quelle proporzioni düreriane che, passata l'estate 1506, pure sperimenta nella *Venere che esce dal mare* e in altre stampe, ma segue un ideale e una plasticità classica ancora del tutto bolognese. Interessante, infine, notare l'assimilazione dell'incisione all'opera di Dürer concretizzarsi nella placchetta già nominata di Pseudo-Fra Antonio da Brescia, dove la nostra ninfa compare a fianco del satiro raffigurato dal tedesco ne *La famiglia del Satiro* (B.VII.83.69)<sup>73</sup>. Dello stesso periodo, non datato, l'*Orfeo che incanta gli animali* (B. 314) [fig.67] manifesta chiaramente ascendenze nordiche soprattutto nel piccolo orso e nel cane in primo piano. Shoemaker, infatti, riconduce quest'ultimo al Maestro del Libro di Casa (P.II.272.70), Allen amplia lo spettro di analisi al rapporto con altri incisori nordici – il Maestro E.S. [fig.68] e il Maestro delle Carte da Gioco; mentre un generale riferimento a Dürer risiede nella tecnica, più che nella composizione del paesaggio, tipica per la produzione del periodo<sup>74</sup>. Tornando al tema portante della tesi, non è da escludere che l'interesse di Marcantonio per il tedesco trovi anche una vena antiquaria, in special modo in relazione alle proporzioni del corpo, tema centrale nelle ricerche düreriane

<sup>73</sup> Per l'incisione di Marcantonio, i vari riferimenti e la bibliografia cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 138-139, n. 25; ALDOVINI, *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp. 138-140; FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, pp. 119-122, n.51 e pp. 122-127, n. 53. Ricorda Fara che l'incisione düreriana era già servita a Marcantonio da modello per il *Satiro che scopre una ninfa* e soprattutto era stata precoce oggetto di copia del nostro, mentre lo sfondo sarebbe stato reimpiegato con maestria nel *Marte, Venere e Amore* (B.345). Ancora per i riferimenti, JEBENS, *Marc Anton Raimondi* p. 27. Per il prototipo antico, P.P. BOBER, *An antique sea-thiasos in the Renaissance*, in *Essays in memory of Karl Lehmann*, Glückstadt, J.J. Augustin, 1964, pp. 43-48.

<sup>74</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 115-116, n. 13: vi si indica come possibile fonte di ispirazione il *Trionfo della morte* del Costa in S. Giacomo Maggiore a Bologna; SHOEMAKER, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 54-55, n. 2. Bartsch e Passavant avevano già sottolineato il riferimento a Dürer per la figura del cane (cfr. capitolo 1 nella presente tesi). Come contributo sulla stampa nella direzione dell'analisi E.J. ALLEN, *Marcantonio Raimondi's Orpheus Enchanting the Animals: Intersection of Prints Between North and South*, «Journal of Art History», 86, 4, 2017, pp. 271-296: l'articolo amplia lo spettro di incisori nordici cui Marcantonio potrebbe aver attinto per un soggetto radicato nel contesto artistico e culturale emiliano: in particolare per la figura di Orfeo, gli *Apostoli* del Maestro E.S. e per gli animali, stampe del maestro E.S., nelle copie di van Meckenem, o del Maestro delle Carte da Gioco, di cui già si riconosce l'influenza per opere di Giulio Campagnola e di Nicoletto da Modena.

condotto a partire dall'arte italiana. È a Dürer, infatti, che Marcantonio guarda nella redazione della *Venere che esce dal mare* (B.312) [fig.69], datata 11 settembre 1506, qualche settimana prima dell'arrivo di lui a Bologna. Da un lato infatti la posa e l'iconografia derivano come osservato dal tipo antico della *Venere Anadyomene*, individuata da Thode<sup>75</sup>, dall'altro la sua fattura dipende fortemente da canoni nordici, in un «temporaneo allontanamento da parte di Marcantonio da quell'ideale di bellezza muliebre protoclassica», come scrive Faietti<sup>76</sup>. L'impronta düreriana riprenderebbe modelli della fine degli anni Novanta, *in primis* ne *La tentazione dell'ozioso* (VII.91.76) [fig.70], per il torso leggermente in torsione e la posizione delle gambe, e in altre incisioni, come la già nominata con *Ercole al bivio*. L'esempio nordico si innesterebbe su una tradizione ancora di stampo bolognese e renderebbe pertanto Marcantonio relativamente indipendente nell'elaborazione del nudo düreriano, evidenziando con espedienti tecnici – le ombre pesanti e i contorni marcati – volume e plasticità. Ancora, egli rende gli alberi alla maniera del tedesco, basandosi probabilmente sulla *Coppia male assortita* (B.VII.103.93) [fig.71], così come il paesaggio, estremamente lineare e semplificato – l'orizzonte, il profilo dei monti, qualche barca a solcare il bianco della carta – che Shoemaker accosta al *S. Giorgio in piedi* del 1502 (B.VII.69.53) [fig.72]. Aldovini riconduce all'osservazione del tedesco anche la tecnica del puntinato, non ancora, a questa altezza, come prova del soggiorno veneziano e della vicinanza a un artista come Giulio Campagnola<sup>77</sup>. A tal proposito, infatti, la studiosa ricorda quanto sia doveroso distinguere due livelli di assimilazione degli stimoli düreriani in Marcantonio: uno «di citazione morfologica», l'altro di «influenza tecnica, che investe il segno, la “grammatica” del bulino di Raimondi, e che porterà al formalizzarsi di quel linguaggio adatto a tradurre l'arte di Raffaello»<sup>78</sup>. Decisamente più problematico nella storiografia il rapporto dell'incisione con il mondo veneziano, definitivamente allontanato dalla ricostruzione cronologica di Oberhuber e Faietti. Se nella critica ottocentesca essa è comunemente ritenuta, per la durezza del tratto, una prova giovanile ai primi anni della carriera, motivi e suggestioni veneziane sono stati più volte rintracciati, forse per il successo delle *Veneri* nell'universo figurativo lagunare o per la forte influenza nordica. Jebens ricordava infatti una composizione analoga in un dipinto del Bissolo a Vienna, e in generale similitudini con i nudi di Palma il Vecchio, mentre Foratti riscontrava l'invenzione da parte di un discepolo di Giovanni Bellini, sulla scia, forse, del *S. Girolamo*

<sup>75</sup> THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's*, p. 27.

<sup>76</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 144-146, n. 28, cit. p.144.

<sup>77</sup> Tale rapporto tecnico viene ribadito ancora in ALDOVINI, “*Con facilità e con grazia*”.

<sup>78</sup> Oltre ai riferimenti già citati, cfr. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, pp. 132-133, n. 57; SHOEMAKER, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 68-69, n. 9; ALDOVINI, *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp. 140-141 (cit. p. 141).

(B.102) secondo l'opinione di Passavant<sup>79</sup>. Se, come vedremo, Landau pone l'incisione come prima invenzione autonoma eseguita a Venezia, già Shoemaker si limitava a confrontarne la composizione con la venezianissima *Grammatica* (B.383), senza tuttavia osservare alcun ulteriore riferimento a opere specifiche<sup>80</sup>. Seguendo la cronologia di Oberhuber e Faietti, la *Venere sul bordo del mare* non mostra la maturità stilistica frutto del soggiorno lagunare, la capacità di rendere i volumi attraverso quella finezza tecnica atta a tradurre per bulino l'atmosfera tonale della pittura e i valori plastici della scultura veneziana. A tale altezza, come dimostrano poi le altre incisioni del periodo, egli è ancora immerso nell'ambiente artistico bolognese, sempre più aperto a impulsi nordici, ma ancora lontano dallo sviluppo tecnico dimostrato a Venezia. Un ulteriore spunto di riflessione circa le possibilità antiquarie e gli studi proporzionali sul solco di Dürer può essere fornito ancora dal *Marco Aurelio* (B.514) [fig.73], che abbiamo già visto risalire al 1506. L'artista di Norimberga infatti lavora a più riprese al tema del cavallo, rifacendosi all'esempio leonardiano, a partire dai disegni del 1503<sup>81</sup>. È interessante a tal proposito confrontare alcuni saggi düreriani con il *Marco Aurelio*, come il *Piccolo cavallo* (B.VII.105.96) [fig.74] del 1505, il disegno del 1503 del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (WRM Z 131): il cavallo raimondiano, al di là della somiglianza nella posa di profilo, è sicuramente più aderente al modello classico; eppure, cela una vicinanza tecnica – ancora il puntinato per gli effetti chiaroscurali, la collocazione su uno sfondo architettonico scuro – che potrebbe tradire un impulso düreriano, rielaborato quindi nel confronto con l'antico e con le frequenti derivazioni da esso desunte.

Fin da Vasari, la certezza del contatto tra i due incisori ruota intorno a due serie di copie, dalla *Vita della Vergine* (B.621-637) e dalla *Piccola Passione* (B.584-620). Abbiamo osservato nel corso del primo capitolo come, ricostruendo la cronologia delle opere di Dürer, l'aneddoto vasariano venga a perdere progressivamente affidabilità e autorità, soprattutto alla luce della confusione tra le due serie, entrambe copiate da Marcantonio, ma in due momenti differenti e con differenti modalità e intenti. Le xilografie della *Vita della Vergine* sono realizzate da Dürer a partire dalla *Glorificazione delle Vergine* (B.VII.133.95) del 1502, per protrarsi fino al 1510. Come osserva Faietti, la datazione

---

<sup>79</sup> La studiosa rimanda per lo stile sia a Dürer, sia in generale a un ambito mantegnesco. Cfr. per lo stato della critica sul periodo veneziano, FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 144-146, n. 28. Per i primi riferimenti all'ambiente lagunare, JEBENS, *Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, pp. 32-33.

<sup>80</sup> D. LANDAU, *Printmaking in Venice and the Veneto*, in *The genius of Venice*, catalogo della mostra (Londra, novembre 1983-marzo 1984) a cura di J. MARTINEAU e C. HOPE, Londra, Royal Academy of Arts-Weidenfel and Nicolson, 1983, pp. 316-317, n. P13. L'autore ravvede forti influssi düreriani frutto dell'intenso lavoro di copia della *Vita della Vergine* proprio nel 1506, con Marcantonio già a Venezia; SHOEMAKER, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 68-69, n.9.

<sup>81</sup> Per Dürer e Leonardo, cfr. G.M. FARA, *Dürer, Leonardo e la storia dell'arte*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Milano, febbraio-giugno 2018) a cura di B. AIKEMA, Milano, 24 Ore Cultura, 2018, pp. 81-94 e in particolare per il tema del cavallo, pp. 86-89.

del soggiorno veneziano di Marcantonio al 1506 non è conseguenza diretta di Vasari, che non ne specifica in alcun modo gli estremi, bensì della storiografia ottocentesca, a sua volta basata sulle notizie che l'aretino fornisce su Dürer, certamente a Venezia in quell'anno<sup>82</sup>. Essendo stato dimostrato che l'anno 1506 su due esemplari della serie copiata da Raimondi sarebbe stato aggiunto su prove tarde, addirittura ottocentesche, cade di fatto la necessità della presenza del bolognese a Venezia già a quella data, non supportata da altri fattori stilistici<sup>83</sup>. Faietti offre poi un'interessante lettura, che scioglie di fatto un nodo critico emerso in Vasari e in maniera meno evidente passato a diverse fonti successive, come Félibien, vale a dire l'ammissione di un accordo precedente tra i due incisori relativo alla diffusione delle stampe della *Passione*. Nell'eventualità del fatto, l'aneddoto della diatriba sulla contraffazione della prima serie potrebbe essere interpretato come momento di celebrazione della qualità del bolognese, in grado di superare nella *mimesis* il primato detenuto da Dürer<sup>84</sup>. È quindi opinione della studiosa che l'assenza di motivi stilistici prettamente veneziani, fino al 1506 compreso, non permetta di collocare a quella data il viaggio verso la laguna. Marcantonio con ogni probabilità aveva già cominciato a studiare e copiare la serie di Dürer a Bologna – cosa in sé che non stupisce visti i numerosi riferimenti al tedesco negli stessi anni; e, quindi, suppone ancora Faietti, in occasione del probabile incontro bolognese, Marcantonio ebbe modo di visionare tutte le diciassette xilografie originali stampate entro l'autunno 1506, per poi completare la serie, probabilmente a partire dall'anno successivo, a Venezia<sup>85</sup>. Una conclusione simile, in sostanza, a quella formulata da Delaborde, che viene riconfermato per tale aspetto anche nella collocazione cronologica del viaggio a Venezia. Infine, per quanto riguarda la *Passione*, basti ricordare che la serie originale non fu cominciata da Dürer che nel 1511: di conseguenza le copie raimondiane non possono che appartenere al periodo romano, a testimoniare la costante alta considerazione da parte del nostro per l'artista tedesco, peraltro motivata da altre copie celebri, come la *Messa di S. Gregorio* (B.644).

Merita un *excursus* a questo punto l'effettiva possibilità della vicenda legale e il contesto storico-culturale alla base dell'aneddoto vasariano sulla *Vita della Vergine*. Un chiarimento opportuno in tale direzione proviene dai contributi di Witcombe e Pon, editi entrambi nel 2004. Il

---

<sup>82</sup> Per un'accurata analisi della questione relativa alle stampe dalla *Vita della Vergine*, cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 150-154, n. 31.

<sup>83</sup> Il riferimento di Faietti è a K. OBERHUBER in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, ottobre 1984-gennaio 1985), Milano, Electa, 1984, pp. 333-342; il quale però alla nota 21, p. 342, rimanda per la dimostrazione dell'aggiunta ottocentesca dell'anno 1506 agli studi del 1971 condotti da Matthias Mende.

<sup>84</sup> G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di P. BAROCCHI e R. BETTARINI, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987, V, p.6.

<sup>85</sup> D. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Aldo Manuzio*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, marzo-giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI e D. GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 128-129 ancora insiste se una datazione veneziana delle copie della *Vita della Vergine*, accordando gli anni del soggiorno alla ricostruzione di *Bologna e l'Umanesimo* e quindi ritenendole realizzate nel 1508. Elemento cardine della dimostrazione sarebbero appunto i marchi degli editori, conferma della committenza veneziana.

primo, infatti, concentrandosi sui termini normativi del privilegio come forma legale di protezione dell'autorialità, si pone lo scopo di verificare la veridicità del racconto vasariano. Il privilegio a Venezia prima del 1517 si configurava infatti come un accordo tra l'individuo privato, spesso non l'incisore, bensì l'editore, e la stessa signoria, come concessione "empirica" stabilita volta per volta, ma regolata per consuetudine secondo un numero di anni di validità, solitamente dieci, e un sistema di multe per i trasgressori. Una forma di tutela per lo stampatore, dunque, soprattutto da un punto di vista commerciale, e per un relativamente ristretto lasso di tempo<sup>86</sup>. Applicando le modalità del privilegio al caso in questione, lo studioso, appurate le incongruenze storiche in Vasari, e quindi l'eventualità di una contingenza dei due incisori a Venezia nel 1506, anno in cui Marcantonio avrebbe dovuto essere impegnato nelle copie dal tedesco, si interroga sulla reale possibilità di Dürer di agire contro l'avversario. Witcombe rileva una soluzione possibile nel ricorso del tedesco a un altro privilegio, su cui, riconosciutane l'autorità, avrebbe operato il Senato veneziano, ovvero quello ottenuto prima del 1511 per la pubblicazione delle *suite* con la *Vita della Vergine*, la *Grande* e la *Piccola Passione*, i cui *colophon* dichiarano in latino il privilegio imperiale concessogli da Massimiliano I. Conclude lo studioso che, ammesso il reale svolgersi della diatriba, Dürer avrebbe potuto far valere a Venezia quanto ottenuto dall'imperatore non prima del 1510, confermando quindi l'inaffidabilità del dato vasariano così come elaborato nei secoli successivi<sup>87</sup>. L'indagine di Lisa Pon, invece, mira a individuare il contesto di committenza, gli intenti e quindi la liceità dell'operazione di Marcantonio<sup>88</sup>. L'indagine si sviluppa a partire da un dettaglio noto della stampa con la *Glorificazione della Vergine* di Marcantonio (B. 637) [figg.75-76], ultima realizzata, che presenta i marchi relativi ai fratelli editori Nicolò e Domenico del Gesù, vale a dire le lettere YHS inserite in una sorta di formella quadrilobata e i due triangoli convergenti ai vertici con le lettere NDFS. Commissione forse da rintracciarsi nel rapporto che gli stampatori ebbero con i Gesuati, allora floridi nella loro sede in costruzione sulle Zattere, la serie della Vergine raimondiana potrebbe essere stata concepita per la

---

<sup>86</sup> C.L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilege in Sixteenth-century Venice and Rome*, Leida-Boston, Brill, 2004, pp. 28-40 per le dinamiche relative al privilegio prima del 1517.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 81-86 per l'applicazione al caso Raimondi-Dürer. Le conclusioni dello studioso in realtà sono alquanto ambigue, affermando che il privilegio, ma anche le attività di «subsequent contereiting, probably occurred no earlier than 1510», cosa che a prima vista sconvolgerebbe la cronologia delle copie di Marcantonio, collocandole addirittura agli albori del periodo romano e facendo perdere di significato la necessità di un privilegio richiesto al Senato veneziano. Sicuramente, l'ipotesi di Witcombe e la sua impalcatura legale smentiscono la natura fraudolenta delle copie di Marcantonio, che prima del 1510 agirebbe a Venezia senza violare alcun privilegio. E, di fatto, conferma ulteriormente la cronologia delle opere raimondiane, spostando ogni ipotesi di un intervento legale di Dürer al 1510: infatti, anche tornando alla storiografia storica, nella ricostruzione formulata in ultimo da Delaborde, sarebbe solo nelle copie della serie della *Passione*, dopo tale data, che Marcantonio non riporta il monogramma di Dürer.

<sup>88</sup> L. PON, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2004, pp. 53-66 per la questione delle copie düreriane di Marcantonio e l'analisi della commissione. Per un'analisi della vicenda, in gran parte poggiate sul testo di Lisa Pon, cfr. I. ANDREOLI, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, «Venezia Cinquecento», 19, 2009 (2010), pp. 5-135, per l'argomento cfr. pp. 55-67.



vendita, a fini devozionali, in fogli sciolti, attività cui spesso i fratelli del Gesù si dedicarono su finanziamento delle scuole veneziane con una qualità particolarmente alta rispetto alla norma, cosa che spiegherebbe l'impiego del giovane, ma già celebre incisore. Non solo, ricorda Pon come una simile pratica di copia a fini commerciali fosse radicata nell'uso del tempo, «widespread, explicit and unproblematic»<sup>89</sup>. La reazione trasmessa dalle fonti in Dürer sarebbe dovuta alla sua precocemente alta concezione dell'artista, della sua tecnica e del suo *ingenium*, come manifesta nel summenzionato passaggio dal *colophon* della serie redatto nel 1511, dove pone l'accento sull'invenzione da *pictor*, un ruolo relativamente secondario rispetto a quello di editore per il quale più probabilmente gli fu concesso il privilegio imperiale. Concezione, inoltre, che non rispondeva affatto al probabile utilizzo commerciale e devozionale delle sue invenzioni messo in atto dagli editori. Mosso da simili ragioni, tali per cui la divulgazione di immagini devozionali non poteva dignificare il ruolo socio-accademico dell'artista, una sessantina d'anni dopo Vasari si riferirà ai *Piccoli Santi* di Marcantonio come munifica messa a disposizione di un vasto repertorio per i pittori. Dunque, tornando ai fratelli del Gesù, il monogramma di Dürer applicato alle copie sarebbe, cito, «a publisher's acknowledgement of a model that was in any case not protected against copying in Venice»<sup>90</sup>. Spetterebbe a loro, nell'ipotesi della studiosa, l'aggiunta in un secondo momento della firma di Marcantonio, non rispettosa della forma del globo a differenza di una sua stampa di invenzione quale l'*Uomo protetto dalla Fortuna* dello stesso periodo. Parimenti, l'inserimento del monogramma di Dürer e dei marchi editoriali, assenti nello stato di prova che Pon individua come unico esemplare noto nella collezione Rassieur. In conclusione, le vicende tramandate da Vasari, vere o no che siano, mostrano la collisione di due mentalità differenti, l'una facente leva sull'unicità dell'*ingenium* artistico per difendere le proprie invenzioni, l'altra rispondente ad un *usus* mercantile non ancora instradato ad una coscienza dell'autorialità artistica per la stampa, applicate ad un contesto artistico-commerciale estremamente dinamico, Venezia e la sua floridissima attività editoriale. L'indagine sulla committenza veneziana di Lisa Pon potrebbe a prima vista contrastare con la vulgata cronologica proposta in *Bologna e l'Umanesimo*: nulla esclude, anzi, appare più che plausibile che Marcantonio, giunto in laguna, abbia sottoposto agli stampatori le prove fino ad allora redatte, per poi completare la serie a Venezia. Un'attività di studio e assimilazione che si protrasse dunque per un paio d'anni almeno e che lo accompagnò nel momento di passaggio tra la Dotta e la Serenissima, periodo di massimo avvicinamento all'arte del tedesco.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 62.

Un paio di considerazioni ancora sulle copie dalla *Vita della Vergine*. La prima riguarda la tecnica, una traduzione in bulino delle xilografie düreriane. Un contributo significativo in questo ambito è certamente quello già lungamente citato di Aldovini, che definisce la serie di copie momento focale nella formazione dell'incisore, vera e propria «“palestra”» nell'apprendimento progressivo di «segni e tratteggi, incroci, linee che si allungano sommandosi, trattini che si accorciano fino a divenire punti»<sup>91</sup>. Attraverso la raffinata analisi del segno grafico la studiosa riesce a confermare una sequenza cronologica nella redazione delle copie, constatando e seguendo la progressiva maturità mostrata dall'incisore nel processo formativo. Nelle copie della *Circoncisione* (B.632) e del *Gesù tra i dottori* (B.635), così come nella *Nascita della Vergine* (B.624) e nello *Sposalizio* (B.626), infatti, possono riscontrarsi semplificazioni e incorrettezze, dovute alla difficoltà e all'inesperienza del bulinista nel tradurre propriamente le xilografie di Dürer: incoerenze prospettiche, come nell'oculo della *Circoncisione* [figg.77-78] o nell'ellisse della volta cupolata nello *Sposalizio* [figg.79-80]; incoerenza e riduzione dei tratti, come nella lunetta del *Gesù tra i dottori*. Eppure, segno della crescita del nostro incisore, nello stesso *Sposalizio* da un lato rispetta la decorazione düreriana sull'architettura dell'arcata, dall'altro diversifica nella resa a bulino vari dettagli – abiti, panneggi, *pattern* decorativi – mostrando una certa autonomia tecnica rispetto al modello, rispondente a una «volontà di arricchimento, una sorta di autocoscienza delle sue migliorate capacità tecniche». Stabilita un'evoluzione, Aldovini riesce a dare un ordine temporale generale ai bulini di Marcantonio, annoverando tra i primi la *Circoncisione* e il *Gesù tra i dottori*, tra gli ultimi lo *Sposalizio*, il *Rifiuto a Gioacchino* (B.621) la *Presentazione di Gesù al Tempio* (B.631). Effettivamente, lo studio tecnico della studiosa, che apre la strada ad un approccio interessantissimo sulle opere di Marcantonio, può essere letto nel solco delle osservazioni condotte da Vitet e Delaborde nel secondo Ottocento, cui già accennavo al primo capitolo: ovvero, che Marcantonio non si sarebbe mai limitato alla mera copia riproduttiva, bensì avrebbe rimodulato il linguaggio düreriano senza mai dimenticare «ni Mantegna, ni Bellini, ni Verrochio, ni l'antiquité»<sup>92</sup>, per citare nuovamente Vitet. Se, da un lato, simili constatazioni si pongono l'obiettivo di riscattare la figura di Marcantonio, a lungo tacciato tra Ottocento e Novecento quale mero incisore di riproduzione dotato di scarsa originalità e invenzione, grazie alla lode dello stile e dell'autonomia pur in un'attività in primo luogo di copia; dall'altro, soffermandosi sulle opere, hanno per prime focalizzato l'attenzione su differenze e scarti stilistici di non secondaria importanza nell'ottica della formazione di Marcantonio. L'analisi di Delaborde in particolare si sofferma sulle stampe del *Rifiuto dell'offerta di Gioacchino* [figg.81-82], della

---

<sup>91</sup> Cfr. per questa sezione ALDOVINI, *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, pp. 141-146. Per la cit. p. 144.

<sup>92</sup> L. VITET, *Études sur l'histoire de l'art. Temps modernes : arts divers, musique religieuse, musique dramatique*, Parigi, Michel Lévy frères, 1867, IV, pp. 61-62.

*Visitazione* (B.628), del *Congedo di Cristo dalla madre* (B.636) e dalla *Glorificazione della Vergine*; la sua attenzione si incentra nella prima stampa sui drappi e i panneggi, nelle due centrali sui volti, nell'ultima sui marchi, ipotizzando già, ma non identificando, gli stampatori<sup>93</sup>. Pur nella diversità della tecnica, Marcantonio si mantiene estremamente fedele rispetto al modello, non copiato in controparte. La differenza più vistosa e costante riguarda certo la fisionomia dei volti, generalmente semplificati, liberati da ogni espressione grottesca e di una pienezza forse più vicina all'arte italiana, forse più spendibile sul mercato, ma che in alcuni casi rischia di tradursi in una certa inespressività rispetto a Dürer. In un atteggiamento generale che può interpretarsi come lascito rispetto alla formazione bolognese, allo stile dolce e classicista del Francia. Inoltre, Marcantonio cerca di imitare e riesce ad approssimarsi al segno di Dürer, la direzione dei tratti, la loro la loro densità, semmai infittendoli per adeguarsi al diverso *medium*. In certe copie, invece, la difficoltà nell'imitare la profondità chiaroscurale, soprattutto nelle sovrapposizioni di piani sempre più scuri negli sfondi architettonici, genera delle incongruenze di resa rispetto all'originale: un risultato di appiattimento dove il rischio di perdere i dettagli e le partiture nei secondi piani è ottemperato da contorni più marcati. Con le parole di Faietti, «un'attitudine alla visione analitica che frantuma quella più sintetica di Dürer»<sup>94</sup>. Infine, come già osservato da Aldovini, Marcantonio in due stampe non riporta le decorazioni fitomorfe con figurette che in tre casi ornano la cornice architettonica della scena, tracciando al loro posto dei semplici concetti o lasciandola spoglia. Un ottimo esempio per tutti gli aspetti è offerto dalla *Natività della Vergine* (B.624) [figg.83-84], splendida pure nei limiti indicati. Considerando la fisionomia, si osservino in particolare l'angelo e l'ancella centrale di profilo, quasi classici rispetto alle analoghe immagini di Dürer, lui con i boccoli e il viso così simili per fattura a quelli del *David*, di *Apollo e Giacinto*, lei quasi statuarica nel profilo chinato verso il basso. La parete di fondo, invece, muta la fitta trama düreriana, cerca di muoverla inclinando i tratti obliqui e infittendo quelli orizzontali, come a gettare un'ombra non giustificata in corrispondenza dell'apertura della finestra, dove a sua volta Marcantonio non riesce a imitare il contrasto chiaroscurale tra setto murario e imposta e deve ricorrere ad un contorno più forte per rendere leggibili i cardini e la maniglia. Un discorso analogo è valido per il baldacchino con S. Anna e le due levatrici, dove, forse anche per la diversità di tecnica, alla penombra delle coltri si sostituiscono contorni marcanti su di un maggior risparmio della carta. Infine, l'arco entro cui la scena è inscritta non è decorato come nel modello, ma solamente cosparsa da un rado puntinato. Seguendo tali indicazioni e affidando alla crescita stilistica un valore cronologico, come già faceva Aldovini, si possono cercare di discernere le copie raimondiane entro gruppi più o meno coevi. Eppure, come osserva Faietti, la rarità di buoni esemplari

<sup>93</sup> H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi ; étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*, Paris, Librairie de l'art, 1888, pp. 260-262.

<sup>94</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, p. 153.

non rende giustizia a Marcantonio né facilita un giudizio sulla tecnica o sull'evoluzione stilistica dell'incisore, soprattutto in relazione al difetto dei valori chiaroscurali<sup>95</sup>. Piuttosto, si può ipotizzare una scansione cronologica per la realizzazione delle copie: quindi, incisioni come la *Circoncisione*, il *Gesù tra i dottori*, già indicati da Aldovini, ma anche almeno l'*Incontro tra Gioacchino ed Anna* (B.623), la *Natività della Vergine*, l'*Annunciazione* (B.627), la *Natività di Gesù* (B.429), il *Riposo della Sacra Famiglia* (B.633) potrebbero pertenerne una prima fase di copia; mentre il *Rifiuto dell'offerta di Gioacchino*, la *Presentazione della Vergine al tempio* (B.625), la *Visitazione* [figg.85-86], la *Presentazione di Gesù al tempio* appaiono più mature. Un'indagine in questo senso potrebbe rivelarsi fruttuosa, e non ancora davvero intrapresa, per stabilire con maggiore precisione un ordine interno delle copie redatte da Marcantonio, quale impegno protratto su anni di forte evoluzione stilistica. Ulteriore nota di interesse riguarda l'intenzionalità o meno di mitigare in qualche modo il linguaggio di Dürer in una forma più apprezzata al di qua delle Alpi. Se tale fosse la scelta di fondo, probabilmente la rilettura di Marcantonio avrebbe investito con maggior veemenza la resa dei panneggi e delle elaborate ornamentazioni. Al contrario, Dürer è studiato tratto per tratto fedelmente, con una regolamentazione costante solo nei volti dei personaggi. Più che una reinterpretazione mirante a un obiettivo, sia artistico sia commerciale, le copie raimondiane rispondono a un filtro linguistico profondamente legato alla sua formazione, in un'emulazione che non può del tutto rinunciare, pur nell'avanzamento tecnico, agli stilemi appresi a Bologna e perseguiti a Venezia. Appare suggestiva a questo punto la lettura dell'epistola di Dürer a Pirckheimer datata 7 febbraio 1506, nel passaggio, riportato in traduzione, in cui afferma: «Molti di loro [Italiani] mi sono anche nemici e copiano nelle chiese le mie opere e dovunque possano venirme a conoscenza. E poi le criticano e dicono che non sono di genere antico e perciò non buone»<sup>96</sup>. Non è difficile immaginare queste parole rivolte idealmente anche a Marcantonio, che, però, doveva trovarsi a Bologna, non ancora a Venezia, all'epoca in cui venne redatto il testo. Né risulta fuori luogo credere che Dürer abbia potuto in un secondo momento impugnare legalmente contro di lui o per lo meno richiedere un privilegio, imperiale, per la tutela delle proprie immagini, che Marcantonio fosse o non fosse realmente malintenzionato. Inoltre, se l'indicazione della collocazione nelle chiese apparentemente contrasta con ciò cui Marcantonio si interessava, un riferimento lato alle stampe potrebbe risiedere nel «dovunque», a sottendere la tipologia artistica, replicabile, mobile e pertanto diffusa. Ma al di là dei fatti contingenti, la nota di maggiore interesse è la consapevolezza da parte del tedesco, e così pure dei suoi colleghi veneziani, del valore dell'antico inteso come primo principio artistico di qualità

---

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> DÜRER, *Lettere da Venezia*, pp. 32-33, cit. p. 32.

nell'arte sua coeva e discrimine per differenziare e gerarchizzare scuole e stili. Un aspetto, è noto, di ricerca in Dürer che Marcantonio prontamente si premurò di studiare.

In ultimo, riconnettendomi alla cultura antiquaria di Marcantonio, vorrei soffermarmi su due opere realizzate con ogni probabilità una volta raggiunta Venezia e che ancora testimoniano dell'approfondimento di un ideale classico anche attraverso Dürer. Anzitutto, il disegno dell'*Adamo* (x1945-47) di Princeton [fig.87], esercizio grafico basato sull'*Adamo ed Eva* del tedesco [fig.88]<sup>97</sup>. Già la *Discesa al limbo* (B.41) [fig.89], ancora di forte impronta mantegnesca, dipenderebbe per la figura di *Adamo*, per la posa delle gambe e la parte inferiore del corpo, dall'*Adamo* düreriano, da assumere quindi come termine *post quem* al 1504. Vicino per tecnica ad altri disegni tra 1506 e 1509 di Marcantonio, lo studio di Princeton è stato da subito inquadrato nel periodo veneziano, nonostante le effettive coordinate cronologiche di questo siano sempre oscillanti nella critica. Il prototipo alle spalle dell'incisione di Dürer è tradizionalmente riconosciuto nell'*Apollo del Belvedere*, opera cardine anche nella comprensione dell'antico in Marcantonio giovane – si pensi al *David* (B.12) – e non è difficile comprendere quindi l'interesse del bolognese per un'ulteriore rielaborazione della scultura in incisione, riformulata nell'iconografia e realizzata da un artista che egli sempre osservò con attenzione. Come scrive con acutezza Faietti, Marcantonio non si limita neppure in questo caso a studiare Dürer pedissequamente, ma interiorizza il modello per adeguarlo ad un proprio ideale classico, di impronta franciana, soprattutto nelle proporzioni; e, infatti, ne snellisce e accorcia le gambe, ne varia la torsione e la posizione delle spalle, mentre si mostra meno attento alla riproposizione dei tratti del volto e addirittura non contempla parti di minor interesse – forse perché soggette a cambiamento con altre iconografie – come le braccia. Indugiando su certe parti del corpo, rielaborando l'*Apollo* vaticano attraverso Dürer, Marcantonio cercherebbe quindi di formare un proprio canone di nudo maschile. Trattandosi di un disegno di studio da un bulino, le divergenze rispetto al modello sono notevoli; eppure, vi aderisce nelle zone di luce e di ombra ad altezza delle spalle e lungo le gambe, nei piedi ancorati al suolo, come in dettagli apparentemente meno significanti, la peluria sul petto o la foglia, di nuovo di fico, a coprire le pudenda. Infine, il *Giovane protetto dalla fortuna* (B.377) [fig.90] si pone a cerniera per la prossima sezione della tesi<sup>98</sup>. In realtà

---

<sup>97</sup> Cfr. F. GIBBONS, *Catalogue of Italian drawings in the Art Museum, Princeton University*, Princeton, Princeton University Press, 1977, pp. 164-165, n. 506; STEDMAN SHEARD, *Antiquity in the Renaissance*, n. 52 (la scheda si pone in un'interessante sezione di confronto tra Dürer e Marcantonio su modello dell'*Apollo del Belvedere*); FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 197-199, scheda n. 52.

<sup>98</sup> Sulla stampa cfr. JEBENS, *Marc Anton Raimondis* pp. 39-40; SHOEMAKER, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 72-73, n. 11; LANDAU, *Printmaking in Venice and the Veneto*, p. 317, n. 14; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 132-134, n. 22 con bibliografia precedente. Per l'incisione, infine, cfr. EAD., *Marcantonio Raimondi e la grande stagione del bulino in Italia*, pp. 64-65: la studiosa vi riafferma le tesi già sostenute in *Bologna e l'Umanesimo*, affidando le novità tecniche e l'uso estensivo del puntinato alla lezione düreriana, le proporzioni «disarmoniose» a quella dell'Aspertini; sulla scorta poi di un cammeo rinascimentale conservato a Berlino, dove in posa

l'incisione ha una vicenda critica tutt'altro che definita: dubbi relativi alla sua attribuzione furono infatti variamente sollevati, da Delaborde a De Witt, fino all'identificazione di un disegno preparatorio, recante la medesima invenzione, al Musée Bonnat di Bayonne (n.1346) [fig.91] da parte di Oberhuber, cosa che ne confermò la paternità di invenzione ed esecuzione. Tuttavia, ancora incerto è l'ambito di realizzazione: Jebens la assegna al soggiorno lagunare, appena prima del breve passaggio per Firenze, Shoemaker e Landau si schierano per un'opera fortemente veneziana, mentre Faietti ancora colloca la stampa negli strascichi del periodo bolognese, a ridosso della partenza. I primi tre, in generale, individuando l'influenza nella tecnica del puntinato nello sfumato tonale proprio della scuola lagunare, tradotto in incisione da Giulio Campagnola, e nelle proporzioni del nudo femminile, vicine alla successiva *Grammatica* e quindi all'ideale giorgionesco; Faietti, punto di riferimento per la critica successiva su Marcantonio, riconducendo le novità tecniche improntate su Dürer intorno al 1506, già dimostrate ampiamente nel *David* e nella *Venere sul bordo del mare*, e il prototipo del corpo di lei non tanto «all'ideale apollineo del Francia», quanto «all'umanità alternativa, bizzarra e stralunata, dell'Aspertini», in un contesto ancora tutto bolognese<sup>99</sup>. È unanime il riconoscimento del lascito düreriano, probabilmente derivato dalla contemporanea redazione delle copie dalla *Vita della Vergine*. Esso risulta indubbio nella composizione e nella fattura dello sfondo boscoso, simile nello scorcio prospettico della parete arborea a quello della *Visitazione*, mentre è di più complessa individuazione un preciso prototipo per la concezione nordica del nudo femminile, sebbene assai vicino alla *Venere sul bordo del mare*. Un legame rimarcato anche di recente, nella sede del convegno urbinato, da Mandy Richter, la quale ascrive l'incisione al periodo veneziano<sup>100</sup>. Così come l'*Adamo* di Princeton, Marcantonio infatti ricercerebbe attraverso Dürer e l'arte nordica un nuovo modello di bellezza ideale, sia maschile, sia femminile. Per il nudo femminile tale formulazione muoverebbe dalla *Venere sul bordo del mare*, fino al *Giovane protetto dalla Fortuna*, con figure simili nella ricerca di proporzioni altre dal classicismo bolognese e anche di un certo naturalismo, manifesto in dettagli come la peluria inguinale. La sperimentazione düreriana poi si tradurrebbe in un ambito tecnico, con una tendenza al puntinato man mano più raffinata che avvia proprio dalla *Venere sul bordo del Mare* e dal *David* e che nel momento della stampa in questione si pone già a un livello più alto, frutto probabilmente di un procedere ormai interiorizzato nelle copie dall'artista tedesco, ma anche, recuperando le altre voci critiche, di una prima intuizione del nuovo

---

simile ricorre una simile scena identificata da Panofsky in un *Ercole al Bivio*, Faietti ipotizza un prototipo comune e interpreta la scena sostituendo alla *Fortuna Venere*, quale protettrice del giovane di spalle. Interessante infine la vicenda dell'incisione, segnalata da Landau, oggetto della censura nel 1823 da parte di Leone XII della Genga.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>100</sup> M. RICHTER, *Il nudo femminile in Marcantonio: dalla Venere sul bordo del mare al Sogno di Raffaello*, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) in corso di stampa.

contesto artistico in cui Marcantonio si trova a operare, Venezia. In tale ottica si potrebbe infatti intendere lo scarto tecnico rispetto alle opere note del 1506, che si concretizza in una resa meno marcata dei contorni, in una maggiore sfumatura del chiaroscuro, che riesce a conferire al corpo della Fortuna una plasticità, un accenno di morbido rilievo, quasi scultoreo, soprattutto a livello del ventre in torsione e della gamba in ombra, innovativo rispetto agli esempi precedenti e capace di anticipare, isolandone il dettaglio del corpo, gli esiti altissimi del *Sogno di Raffaello*. Un tentativo di tridimensionalità che emerge chiaro nella posizione, l'uno in fronte all'altro, dei due corpi, ma soprattutto della tavola del timone, fortemente scorciata ai piedi del giovane, e nel viso reclinato di lei, quasi a incedere parallelamente alla gamba poggiante sulla sfera. Il *Giovane protetto dalla fortuna*, in conclusione, potrebbe rappresentare una delle prime realizzazioni autonome redatte a Venezia nel 1507, sfruttando un'invenzione precedente accennata nel disegno di Bayonne, di fattura ancora bolognese; in un periodo di transizione in cui ancora il primo modello di riferimento e studio è Dürer, i lasciti bolognesi sono ancora forti, ma già Marcantonio comincia a rivolgere il suo sguardo ricettivo agli esempi veneziani, a coglierne le novità, a indagarne il linguaggio.

## 4. Marcantonio e le trame dell'antico a Venezia

### 4.1 Un inquadramento tra gli studi del Novecento

Pur attestato dalla storiografia antica e da un nucleo di opere, in evoluzione e variabile, ma ancorato a capisaldi quali il *Sogno di Raffaello* (B.359), il soggiorno veneziano di Marcantonio, non riscontrato a livello documentario, assume nella critica contorni poco definiti, soggetti a cambiamenti anche importanti nonostante il ristretto giro di anni – tra 1506 e 1509 – in cui dovette aver luogo, a seconda del peso affidato a tale contatto artistico rispetto alla carriera e all'evoluzione stilistica. Per inoltrarsi nella questione conviene a questo punto fare un passo indietro, e osservare attraverso un rapido spoglio di alcuni significativi contributi su Marcantonio e Venezia quanto la cronologia del periodo varii. Punto di partenza non può che essere l'articolo di Wickhoff del 1895, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, dove il Raimondi è citato in relazione alle invenzioni di soggetto classico di Giorgione. L'immagine del *Sogno*, in particolare, è trattata dall'autore nello stretto legame con l'arte del maestro veneto, con esiti critici che di fatto torneranno più avanti nel corso del Novecento e che pongono le basi per l'odierna comprensione dell'incisione. La sua composizione è, infatti, direttamente messa in collegamento con l'ambiente umanistico veneziano, mediato da Giorgione, quale autore dell'invenzione, eventualmente supportato a sua volta da una figura di erudito. Wickhoff propone una datazione al 1508, o successiva, in conformità con l'ipotesi tutt'oggi ritenuta più valida per il soggiorno di Marcantonio. La natura giorgionesca della composizione si paleserebbe dunque nel rapporto tra i personaggi, al margine del primo piano, e lo sfondo paesaggistico, simile ai *Tre filosofi* e alla *Tempesta*. Per il soggetto, viene riconosciuto come fonte il commento all'Eneide di Servio, nella scena in cui le due sacerdotesse si rifugiano nel tempio dei Penati a Lavinio, dove quella impura viene punita e colpita da un fulmine; ancora, un'altra interpretazione riguarda l'incubo premonitore di Ecuba, alla vigilia del parto di Paride. Iconografie plausibili considerando il legame con il dipinto dell'*Inferno con Enea e Anchise* di Giorgione in casa di Taddeo Contarini, descritto da Marcantonio Michiel, accanto alla giovanile *Nascita di Paride*, nel comune riferimento a temi epici dai cicli troiani.<sup>1</sup> Proseguendo, la ricerca dottorale di Eleonor Jebens, incentrata su Marcantonio prima del trasferimento a Roma, conferisce al viaggio verso Venezia un grande valore formativo, segnalando come momento di partenza da Bologna gli anni 1505-1506, ovvero il momento di prima maturità oggi generalmente ritenuto pienamente inserito nel contesto emiliano e arricchito nella conoscenza di Dürer. Un tragitto che dovette condurre a Ferrara, Padova, Vicenza, Verona, importanti centri incisori in grado di colloquiare con Marcantonio, ma soprattutto

---

<sup>1</sup> F. WICKHOFF, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 16, 1895, pp. 34-43, in particolare per la trattazione del *Sogno*, pp. 37-39.



a Mantova, dove Mantegna muore nel 1506, al fine di conoscere, parallelo italiano delle vicende düreriane, il principale artista del Nord Italia, nonché suo modello di riferimento. La meta, Venezia, si pone per Jebens come la naturale prosecuzione della formazione incisoria, quale capitale della xilografia e dell'editoria, dopo gli anni presso la bottega orafa e pittorica del Francia; mentre tra 1508 e 1510 si pongono i viaggi che portano l'artista tra Firenze e Roma, anch'essi secondo una scansione cronologica non certificabile. Significativamente rispetto alla cronologia proposta, la prima incisione intrapresa in questo lasso di tempo particolarmente ampio sarebbe il *Piramo e Tisbe*, dove poi il corpo riverso a terra viene messo erroneamente in comunicazione con le copie romane dal *Piccolo Donario* ateniese dei Galati Grimani, all'epoca però ancora a Roma<sup>2</sup>.

Termini ampi si riscontrano anche nell'importante articolo pubblicato l'anno successivo su *The Print's Collector Quarterly* da Arthur M. Hind, il quale, dopo aver posto correttamente l'accento sull'influsso dei niellatori bolognesi e delle stampe di Dürer, sorvola quasi sul periodo veneziano: un evento di durata non specificata che «probably dates sometime between 1505 and 1509». Il periodo viene citato in relazione al solo *Sogno di Raffaello*, ispirato da un originale giorgionesco, ancorato allo stile scuro di matrice bolognese e legato negli animali grotteschi a Bosch<sup>3</sup>. Nel 1922, Augusto Calabi è autore di un interessante contributo monografico atto a revisionare l'intera carriera di Marcantonio, distaccandosi dalla storiografia tradizionale, colpevole dello «squallido abbandono in cui lo [Marcantonio] lasciarono gli scrittori che avrebbero dovuto faticar troppo a studiarlo sulle opere e non avrebbero potuto seguire il solito loro costume di ripetersi l'un l'altro le notizie acquisite e condite di bella letteratura». Così, a partire da un «metodo rigorosamente artistico-scientifico» basato sull'evoluzione della tecnica, dei soggetti, dei temi, Calabi si pone l'obiettivo di ricostruire il filo delle opere raimondiane – tale da disporsi «da sè sole nel giusto ordine logico e cronologico» – rassegnandosi, usando le sue parole, «senza troppo dolore alla mancanza di quelle minute novelle che formano buona materia alle chiecchiere erudite, ma che per lo più non aggiungono niente alla comprensione dell'artista e dell'arte che si dovrebbe studiare». Collocato il periodo della formazione bolognese tra 1505 e 1508, dal *Piramo e Tisbe* a stampe come il *Giudizio di Paride* (B.339), l'interesse del giovane incisore si aprirebbe alle incisioni nordiche, per «fare della *stampa* un organismo vivente secondo le proprie leggi», quindi Dürer, Luca da Leida e anche Jacopo de' Barbari quale primo mediatore tra le due scuole. Ecco quindi le grandi serie, copiate tra 1508 e 1511, anni cui poche righe dopo è posta l'attività veneziana: dunque, l'*Incendio* – nome non tradizionale per il *Sogno di Raffaello* – e la xilografia dell'*Incredulità di S. Tommaso*. Un'esperienza di sperimentazione

---

<sup>2</sup> E. JEBENS, *Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, Tesi di dottorato, Heidelberg Universität, 1912, pp. 7-10, 22-23 e la sezione *Chronologie* (p. 6, non numerata).

<sup>3</sup> A.M. HIND, *Marcantonio Raimondi*, «The Print-Collector's Quarterly», 3, 1913, p. 252.

fondamentale, grazie alla quale Marcantonio avrebbe avuto modo di tentare «direzioni non poi seguitate» e di trovarne altre più confacenti, ben dimostrabili attraverso l'esempio del ritratto dell'Achillini (B.496), quindi post-datato a tale soggiorno: primo e secondo piano ancora non interagenti, a indicare i due mondi ancora scissi – la figura umana per la scuola italiana, il paesaggio per quella nordica; le incongruenze tecniche di un artista in formazione, la costruzione chiaroscurale matura, efficace, vivificante. Con il successivo soggiorno fiorentino, Marcantonio completerebbe una formazione di prim'ordine, ricca di un bagaglio culturale tale da porlo in una situazione di unicità nel panorama italiano, tale da permettergli i successi conseguiti a Roma, a partire dal 1511<sup>4</sup>. Al 1923 risale la prima edizione di Hind de *A history of engraving and etching*. Il periodo veneziano possiede di nuovo un rilievo minore nell'economia della carriera ed è presentato sul solco di un ulteriore contatto con l'opera Dürer, conosciuta, diversamente da quanto afferma Vasari, già in precedenza. Ancora, il possibile lasso di tempo per il soggiorno lagunare ha come estremi il 1505 e il 1509, mentre oltre al *Sogno*, l'unica incisione menzionata è il *S. Gerolamo* (B.102), più probabilmente influenzato da Giulio Campagnola, quale mediatore della maniera di Giorgione<sup>5</sup>.

Con il progredire degli studi, che in generale prediligono il rapporto con Raffaello e in seconda battuta con Dürer, del 1930 è il contributo di Mary Pittaluga, che ripercorre con un certo approfondimento del periodo giovanile l'intera carriera dell'incisore. Rispetto alla trattazione dell'attività bolognese, scandagliata in relazione al maestro di Norimberga, di Marcantonio veneziano si scrivono poche righe e osservazioni di interesse: anzitutto la datazione dell'arrivo in laguna, precedente al 1508, quando già volge le proprie attenzioni allo studio di Michelangelo; ma soprattutto la riflessione sull'assimilazione della scuola veneziana in un artista, e in un genere artistico, «fondamentalmente anticoloristico»: ecco quindi il *Sogno di Raffaello* e l'allegoria della *Donna che innaffia una pianta* (B. 383), dove gli sfumati e i trapassi chiaroscurali hanno lo scopo di simulare effetti di colore, con il risultato di una «certa morbida inconsueta vitalità». Una ricerca efficace, ma destinata ad esaurirsi nel raffronto con un'arte già sviluppata da Giulio Campagnola, «agli occhi di un classicista da considerarsi arcaico»<sup>6</sup>. Nel 1937 Alfredo Petrucci, tra i vari contributi sull'incisore, pubblica sul *Bollettino d'arte* l'articolo *Disegni e stampe di Marcantonio*, un'interpretazione con scarso seguito riguardo all'incisione che tradizionalmente ha dato adito di leggere gli influssi veneziani nella carriera raimondiana. Il *Sogno di Raffaello*, infatti, alleggerito del convenzionale nome settecentesco e chiamato *l'Incendio sul lago*, pur testimone di precise suggestioni

---

<sup>4</sup> A. CALABI, *Marcantonio*, «Dedalo. Rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti», 1, 3, 1922, pp. 24-46. Per l'introduzione storiografica e la parte relativa alla formazione, pp. 24-34; cit. p. 26

<sup>5</sup> Consultato nell'edizione italiana del 1998, A.M. HIND, *La storia dell'incisione. Dal XV secolo al 1914*, Torino, Allemandi, 1998, pp. 52-54.

<sup>6</sup> M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1930, p. 138.

giorgionesche, che avremo modo di analizzare in seguito, sarebbe debitore nelle figurette sullo sfondo dei cartoni di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina* e quindi riguarderebbe l'appena successivo viaggio a Firenze; cronologicamente precedente, ma vicino nella concezione del nudo femminile, al *Marte, Venere e Amore* (B.345), l'incisione viene datata 1507-1508, dopo essere partito da Venezia, dove studia Dürer e i pittori veneti, sullo scorcio del 1506<sup>7</sup>. È lo stesso autore a chiarire tale scansione cronologica l'anno successivo: realizzate le copie düreriane dalla *Vita della Vergine*, in cerca di stimoli artistici specie per l'incisione su rame, Marcantonio avrebbe realizzato tutta una serie di incisioni – *Apollo, Giacinto e Amore, Satiro che sorprende una ninfa, Venere sul bordo del mare, Tre putti e Amore, Vulcano, Venere e Amore* – di cui alcune, non specificate, già a Venezia. Sarebbe infatti la città lagunare a fornire nuovi spunti da affiancare a Dürer, i quali si concretizzano in incisioni come la *Natività* – quasi un *apax* critico per il riferimento al periodo veneziano – dove il S. Giuseppe proverrebbe dal S. Pietro nel *Cristo all'orto* (B.54) di Bartolomeo Montagna; la *Donna che innaffia una pianta* (B.383), memore di Diana e di Giorgione; e l'*Incendio sul lago*, realizzato però a Firenze<sup>8</sup>.

Sempre nel 1938 è edito un importante articolo del bolognese Aldo Foratti, sulle stampe giovanili di Marcantonio. L'esame del Foratti è forse tra i più acuti della sua epoca, anche per il periodo veneziano. Anzitutto, egli lo data secondo agli anni ad oggi più plausibili, quindi 1507-1508; poi, amplia gli orizzonti dibattito, portando in auge opere altre rispetto alla *Grammatica* e al *Sogno*. A Venezia, Marcantonio «prende dimora per continuar lo studio del Dürer e della scuola locale di pittura». Partendo dalle copie, che ritiene piuttosto scarse, ferme «alla realtà fisica» e senza introspezione al di là del dato tecnico – conseguenza di una mancanza di fantasia, senza «l'autorità d'una traccia» –, vengono aggiunti al catalogo veneziano, all'ombra di Dürer, l'*Orfeo tra gli animali* (B.314), i *Tre musicanti* (B.468), i *Tre dottori* (B.404), ma anche il ritratto dell'Achillini (B.469), a cavallo tra 1507 e 1508, quale rifacimento di una lastra anteriore; ancora i *Cavalieri romani* (B.188-191), di derivazione antica, tali per cui «la fedeltà danneggia l'animazione»; le *Fatiche di Ercole* (B.289-292), di derivazione mantegnesca e influssi ferraresi; i *Due satiri trasportano una ninfa* (B.305), di sapore classicheggiante; la *Venere apparsa ad Enea* (B.288), che diede «pretesto alla congettura indimostrabile dell'influsso di Jacopo de' Barbari. Un *corpus* eterogeneo, dibattito, ma che oggi viene per lo più smentito. Segue la trattazione della *Grammatica*, vicina a una placchetta dell'Ulocrino, alla *Giuditta* di Giorgione, alle incisioni dal Fondaco e pertanto pienamente inserita nella temperie artistica veneziana; il *S: Girolamo* (B.102), già accostato alla scuola di Bellini, e da Jebens a Basaiti e Cima, per il paesaggio richiamerebbe gli esiti di Campagnola nel *Cristo e la*

<sup>7</sup> A. PETRUCCI, *Disegni e stampe di Marcantonio*, «Bollettino d'arte», 30, 1937, pp. 392-406 e in particolare 392-395.

<sup>8</sup> ID., *Linguaggio di Marcantonio*, «Bollettino d'arte», 31, 1938, pp. 403-418, in particolare, pp. 403-406. Per quanto riguarda il dettaglio della *Natività*, sono più proteso a ritenere la somiglianza tra i due santi come un comune riferimento a un prototipo probabilmente derivato da incisioni nordiche.

*Samaritana* (B.XIII.370.2). Quindi il *Sogno*, ancora legato al Campagnola e alle Veneri cinquecentesche, opera dove i richiami alla *Battaglia di Cascina* non dimostrerebbero affatto la realizzazione fiorentina, bensì il precoce successo lagunare – tramite derivazioni – del cartone michelangiolesco già nel 1508. Infine, l'*Incredulità di S. Tommaso* – unica xilografia ad oggi attribuita al Raimondi, stampata successivamente nel 1512 e giustamente identificata come veneziana – dove si scorge «il probabile influsso d'un quadro veneto contemporaneo, imbastardito del paesaggio tedesco». A chiudere il periodo veneziano, il *Marte, Venere e Amore* (B.345) – oggi ritenuto successivo – a cavallo tra Giorgione, per la figura femminile, e lo sfondo di matrice nordica. Foratti con acutezza ancora a saldi riferimenti veneziani opere che ancora oggi vengono riferite a tale arco della carriera di Marcantonio, con lucidità letto quale sapiente interprete dei molteplici stimoli che gli venivano dal contesto artistico lagunare<sup>9</sup>.

Tra 1944 e 1954 i contributi di Suida intendono leggere e sottolineare il periodo veneziano nel rapporto con Giorgione. Quindi la *Giovane che innaffia una pianta* viene messa in relazione, sull'esempio di Wickhoff e Petrucci, con il dipinto di simile soggetto registrato da Michiel in casa di Pietro Bembo, realizzato da Benedetto Diana e inciso da Giulio Campagnola, oltre che ad una tipologia iconografica diffusa con esempi grafici e alla *Giuditta* di Giorgione per le proporzioni e la posa del corpo femminile. Il *Sogno*, redatto entro il 1510, ovvero anno della partenza da Venezia per Roma, vedrebbe la paternità, come già sostenuto da Wickhoff, di Giorgione per l'invenzione – in debito a sua volta con le opere irrequiete di Bosch – e sarebbe probabilmente ispirato piuttosto che ad un dipinto perduto, ad un disegno. Suida sostiene la tesi leggendo l'incisione come *pendant* ideale della *Tempesta*, per «la tendenza verso il demoniaco, e la consapevolezza delle forze elementari della natura», aspetti che rendono il maestro di Castelfranco il più probabile inventore anche della *Burrasca infernale* delle Gallerie dell'Accademia, già nella sala dell'albergo della Scuola Grande di S. Marco<sup>10</sup>. Ancora nel 1944, Guy de Tervarent pubblica un saggio sugli influssi dell'arte fiamminga tra il *Sogno* di Marcantonio e la *Notte* di Battista Dossi nella galleria di Dresda in relazione all'iconografia della misteriosa scena. Anzitutto, questa verrebbe motivata alla luce di un condiviso clima di studi umanistici, in relazione ad un passo della *Tebaide* di Stazio, dove l'ambientazione dell'incendio sulle sponde del fiume dipenderebbe dalla corruzione di un verso da «*lumina flammis*» a «*flumina flammis*». L'isola dove giacciono le fanciulle, pullulante di creature mostruose, sarebbe poi un altro rimando dotto alla *Storia vera* di Luciano, dove un'analogia isola dei sogni fungerebbe da base

---

<sup>9</sup> A. FORATTI, *Le stampe giovanili di Marcantonio*, «L'Archiginnasio», 33, 1938, pp. 3-17; per il periodo in analisi cfr. pp. 11-17; cit. pp. 11, 15.

<sup>10</sup> W. SUIDA, *Marcantonio Raimondi, his portrait painted by Raphael, his connection with venetian painters*, «The Art Quarterly», 7, 1944, pp. 239-248; ID., *Spigolature giorgionesche*, «Arte Veneta», 8, 1954 (1955), pp. 153-166, e in particolare 156-160; cit. pp. 158-159.

letteraria a tale «touch of carnival»; non solo, il tema del sogno e l'iconografia dei mostri sarebbe, specie nel caso di Marcantonio, fortemente legato all'arte fiamminga, in particolare a Bosch – nel dipinto perduto da Michiel descritto in palazzo Grimani – e al dipinto da dei soldati al Museo Filangieri di Napoli, distrutto nel 1943<sup>11</sup>.

Di nuovo Petrucci nel 1964 pubblica un compendio sull'incisione italiana cinquecentesca. Marcantonio ovviamente vi riveste un ruolo precipuo, affrontato in maniera divulgativa e compilativa ribadendo quanto già scritto in precedenza e aggiornandosi con le novità degli studi. Riprese le coordinate anagrafiche, enucleate a partire da Fillon, e la prima formazione, con il testo dell'Achillini, il periodo veneziano viene circoscritto al biennio 1506-1508, con un catalogo ancora tutto sommato fuori dagli schemi consolidati: il *Piramo e Tisbe*, nonostante la data al 1505, campeggia a fianco al *S. Tommaso*, alle copie dalla serie düreriana messe in vendita quali originali dagli editori Niccolò e Domenico del Gesù. Un'analisi più approfondita spetta all'*Incendio*, nuovamente definito capace di evocare, suggestivamente, le *Carceri* piranesiane, e nuovamente inquadrato da un lato nel binomio Giorgione-Giulio Campagnola dal dipinto perduto in casa Bembo, dall'altro nel cartone di Pisa di Michelangelo, come prova di una realizzazione fiorentina al 1508, vicina dunque al *Venere, Marte e Amore*<sup>12</sup>. Al 1968 risale il lussuoso volume di De Witt, composto di un saggio introduttivo e una sezione scelta del catalogo raimondiano riprodotta finemente a dimensioni reali e in fac-simile. La svolta veneziana viene sempre ascritta al 1506, quando «accadde per Marcantonio la rivelazione del Dürer», «suo primo accostamento estraneo», ovvero la conoscenza della serie della *Vita della Vergine* – interpretazione che di per sé segna un passo indietro rispetto alle acquisizioni della critica sui contatti tra i due incisori. Come unica nota sul nostro tema, «a Venezia non si trascuri per Marcantonio un'evenienza peculiarissima né solo incisoria ma intimamente raffigurativa»: il *Sogno, mélange* di «capricciosità giorgionesca lungo il gusto d'un Bosch o d'un Bruegel»<sup>13</sup>.

Fondamentale tra gli studi su Marcantonio, nel 1981 la monografia di Innis Shoemaker pone alcuni punti fermi nella carriera, anche giovanile, dell'incisore. Senza considerare dettagliatamente le schede dedicate alle opere veneziane, il testo presenta un'articolata sintesi delle notizie biografiche tra rari rinvenimenti documentari e storiografia, cui seguono due sostanziosi saggi di Shoemaker e Broum, quest'ultimo più concentrato sul ruolo di Marcantonio nella storia delle stampe di riproduzione e nella loro concezione. Innis Shoemaker con una maturità inedita sul tema, individua caratteri imprescindibili della prima attività di Marcantonio, quali i due filoni che intessono la sua

---

<sup>11</sup> G. DE TERVARENT, *Instances of Flemish Influence in Italian Art*, «The Burlington Magazine», 85, 501, 1944, pp. 290-294; cit. p. 293.

<sup>12</sup> A. PETRUCCI, *Panorama della incisione italiana: il Cinquecento*, Roma, Bestetti, 1964, pp. 19-23, in particolare pp. 19-21.

<sup>13</sup> A. DE WITT, *Marcantonio Raimondi. Incisioni*, Firenze, Nuova Italia, 1968, pp. 1-12 e in particolare pp. 1-2.

arte giovanile e non, il riferimento all'antico – mediato inizialmente dalla cultura umanistica bolognese – e il rapporto con Dürer. E grazie a tali aspetti, l'innovazione dell'incisore non venne tanto dall'invenzione delle stampe di riproduzione, per le quali si collocò in un uso radicato, bensì dalla rivoluzione dei suoi mezzi attraverso un progresso tecnico che lo rese in grado di realizzare «paintarly chiaroscuro effects and sculptural volumes». Per quanto riguarda il periodo bolognese, sulla scorta dei primi contributi sui disegni di Marcantonio da parte di Oberhuber, la studiosa osserva la compresenza tanto degli stilemi del Francia, quanto dell'antichità – di difficile ricognizione – e di Dürer – quest'ultimo a partire già dal 1505, e approfondito specialmente dal 1506 – quali fattori insieme determinanti, elaborati tuttavia secondo un procedere additivo, con singoli motivi plasmati e reinterpretati in nuove composizioni, come più volte riscontrato nello scorso capitolo. Tra 1506 e 1510 gli stimoli di Marcantonio si ampliavano notevolmente, come conseguenza dei viaggi tra Venezia, Firenze e infine Roma. In laguna dal 1506 al 1508, vi si sarebbe dedicato al lavoro di copia dalla *Vita della Vergine*, con dirette conseguenze stilistiche sulla *Venere sul bordo del mare* (B.312) e i *Tre putti* (B.320); mentre, con il *Giovane protetto dalla fortuna* (B.377) inizierebbero a intravedersi le novità tecniche sul solco di Giulio Campagnola, ormai mature nella *Sorgente* – la *Giovane che inaffia una pianta* – e nel *Sogno*. Opere, queste due ultime, di certa derivazione giorgionesca; il *Sogno* in particolare, per la finitezza non solo tecnica, ma anche compositiva, probabilmente da un dipinto del maestro veneto, interiorizzato con una finezza tale da avvicinarsi, in incisione, agli effetti atmosferici e tonali della sua pittura<sup>14</sup>. Un breve ma significativo contributo su Marcantonio nel rapporto con Venezia è offerto da David Landau nel 1983, quale curatore della sezione dedicata all'incisione nella mostra *The Genius of Venice* di Londra. Stimolato al pari di Giulio Campagnola dall'esempio del De' Barbari, Raimondi giunge a Venezia nel tardo 1505, dedicandosi con zelo per il primo periodo alle copie dalla serie düreriana. La maestria acquisita assimilando la tecnica del tedesco gli avrebbe permesso di produrre come capolavoro del periodo il *Sogno di Raffaello*; non sufficiente, comunque, per competere con Giulio, a tal punto da costringerlo a ripiegare su Roma per trovare uno spazio adeguato alla propria personalità artistica<sup>15</sup>. Arriviamo quindi all'importantissima mostra *Bologna e l'Umanesimo*, curata da Konrad Oberhuber e Marzia Faietti, che qui portano a compimento una serie di studi già in corso da diversi anni. Il testo è ad oggi il più importante mai redatto sulla giovinezza di Marcantonio, fonte imprescindibile per questa tesi e

---

<sup>14</sup> Cfr. *The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, novembre 1981-gennaio 1982) a cura di I.H. SHOEMAKER, Lawrence-Chapel Hill, The Spencer Museum of Art, University of Kansas-The Ackland Art Museum, University of North Carolina, 1981; in particolare il saggio della curatrice *Marcantonio and his sources. A Survey of His Style and Engraving Technique*, in *ivi*, pp. 3-18 (per il periodo giovanile pp. 3-7); nello stesso volume, E. BROWN, *The portable Raphael*, pp. 20-43, interessante per la fortuna visiva dell'opera del Raimondi.

<sup>15</sup> D. LANDAU, *Printmaking in Venice and the Veneto*, in *The genius of Venice*, catalogo della mostra (Londra, novembre 1983-marzo 1984) a cura di J. MARTINEAU e C. HOPE, Londra, Royal Academy of Arts-Weidenfel and Nicolson, 1983, pp. 303-305.

ampiamente discusso nel corso del III capitolo. Senza soffermarmi dunque sui singoli aspetti della cronologia raimondiana, riassumendo, il catalogo ha diversi punti di forza: anzitutto, la sistematizzazione di una cronologia plausibile da un punto di vista stilistico, ancorata ai pochi documenti disponibili e al contempo non vincolata strettamente alle date della tradizione storiografica, da comprovare caso per caso; poi la messa in valore della formazione del giovane incisore, un *focus* preciso che riabilita del tutto il contesto bolognese, altrimenti sempre trattato con rapidità e spesso superficialità; un'analisi minuta opera per opera, alla luce della folta bibliografia sull'incisore, ma soprattutto del contesto articolato e dinamico in cui Marcantonio venne ad operare, finalmente al centro di un sistema culturale e artistico in grado di abbracciare le istanze antiquarie di Roma e la finezza tecnica delle stampe nordiche. Rispetto al periodo veneziano, Oberhuber e Faietti hanno il merito di portare alla luce e riferire a tali anni alcuni disegni, oltre alle poche incisioni accettate per un lasso di tempo possibile che, seguendo l'esempio di Delaborde, viene posticipato e sostanzialmente ridotto ad alcuni mesi nel corso del biennio 1507-1508. Venezia si presenterebbe, proprio per la rivalutazione della formazione bolognese, come una tappa di interesse, ma quasi secondaria, nell'economia della carriera di Marcantonio, che ne trarrebbe più che altro un miglioramento tecnico, nel proseguimento dello studio di Dürer e nel contatto con la scuola locale. Ciononostante, la discussione accurata delle opere veneziane consente al volume di detenere un primato negli studi sull'incisore anche per tale ristretto torno di tempo, un ruolo critico fondamentale con cui tutti gli storici dell'arte che si sono occupati o si occuperanno di Marcantonio – bolognese, veneziano o romano che sia – dovranno per forza confrontarsi<sup>16</sup>. Un importante segnale della ricezione del catalogo viene di nuovo da Landau, nel grande volume di storia dell'incisione rinascimentale redatto insieme a Peter Parshall ed edito nel 1994. Marcantonio è inserito in un flusso storico che gli rende giustizia nella più ampia visione dell'evoluzione della stampa italiana tra Quattro e Cinquecento. Fino al 1506, infatti, i punti di riferimento nella tecnica e nel contesto sono soprattutto Giovanni Antonio da Brescia e Francesco Francia, con un crescente ruolo di Dürer, costruendo nel giro di cinque o sei anni solide basi stilistiche, malleabili e in grado di variare nel sistema di tratti e punti a seconda del modello e del risultato da perseguire. Qualche pagina dopo, Marcantonio viene canonicamente introdotto attraverso i versi dell'Achillini, per poi sottolineare l'importanza del contesto, tra lo Studio e il recupero del classico: un contesto che forniva i primi destinatari delle opere di Marcantonio, rivolte quindi a una platea tanto erudita quanto ristretta. Curiosamente, per uno studioso attento alle questioni lagunari, delle opere realizzate a Venezia non si fa menzione, passando direttamente, nello sviluppo del tema della stampa di riproduzione, al Marcantonio romano, con un

---

<sup>16</sup> *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

piccolo riferimento nella formazione al Francia e al Ripanda; e in una sezione successiva, alle derivazioni dalla *Battaglia di Cascina* del 1509 e, poi, alle copie della *Vita della Vergine*, tra le quali l'*Annunciazione* (B.627) riporterebbe la data 1506<sup>17</sup>.

Tornando al *Sogno*, il contributo di Alessandro Nova dedicato all'incisione può assumersi come esempio significativo di una corrente di studi all'interno della bibliografia raimondiana atta a decifrare la scena<sup>18</sup>. L'indagine, infatti, conduce l'autore sulla genesi iconografica dell'opera e i vari riferimenti al contesto veneziano e Giorgione in particolare. Senza scendere nel merito della ricerca e dei motivi iconologici legati all'incisione, dalle ipotesi di riconoscimento della scena – sia virgiliana, alchemica o derivata da Stazio – al tema del paragone nella resa scultorea dei nudi, la stampa è letta, assieme al perduto dipinto dell'*Inferno con Enea a Anchise* di Giorgione in casa di Taddeo Contarini come un tassello importante nella comprensione del maestro di Castelfranco negli anni 1508-1510, indicando implicitamente un'ipotesi cronologica per Marcantonio affine a quella di Faietti e Oberhuber, orientativamente intorno al 1508<sup>19</sup>. Arrivati alle soglie del nostro secolo, il dibattito su Marcantonio veneziano non perde di intensità, anzi, ma cementifica di fatto la scansione temporale più volte ribadita da Oberhuber e Faietti. Tendono così a individuarsi dei filoni di lettura ricorrenti: il primo, sulla scia del fascino giorgionesco, relativo all'indagine iconografica concentrata per lo più sul *Sogno di Raffaello*; un secondo nel solco del rapporto con Dürer, come nel caso degli studi sul valore legale delle copie citati nello scorso capitolo; un terzo, alle volte più generale, in cui il periodo veneziano viene trattato nell'economia della carriera o sincronicamente rispetto al contesto lagunare<sup>20</sup>. Avremo modo di osservare i contenuti più significativi tra essi nella seguente sezione della tesi, in relazione al tema in analisi.

---

<sup>17</sup> D. LANDAU e P. PARSHALL, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1994, pp. 76-77, 98-100, 117-118, 142-143.

<sup>18</sup> Cfr. a tal proposito, come testi parimenti importanti e precedenti M. CALVESI, *'La morte di Bacio'. Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, «Storia dell'arte», 7/8, 1970, pp. 179-233; F. GANDOLFO, *Il dolce tempo: mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 77-158.

<sup>19</sup> A. NOVA, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. CIAMMITTI, S.F. OSTROW e S. SETTIS, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998, pp. 41-62.

<sup>20</sup> Come esempi del primo cfr. M.-L. CASSIUS-DURANTON, *Le songe de Marcantonio Raimondi. Proposition d'interprétation*, «Studiolo», 5, 2007, pp. 97-114 oppure F. VILLEMUR, *L'énigmatique d'un rêve renaissant : la gravure de Marcantonio Raimondi dite "Le songe de Raphaël" (c. 1508)*, in *L'énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, a cura di D. MARTIN, P. SERVET e A. TOURNON, Parigi, Champion, 2008, pp. 175-194. Per il secondo, cfr. a titolo di esempio S. RINALDI, *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer: all'origine della "stampa di riproduzione"?*, in *Forme e significati della "firma" d'artista*, a cura di M.M. DONATO, Roma, UniversItalia, 2013, pp. 263-306; oppure B.L. BROWN, *Troubled waters: Marcantonio Raimondi and Dürer's nightmares on the shore*, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, catalogo della mostra (Manchester, settembre 2016-aprile 2017) a cura di E.H. WOUK, Manchester, Manchester University Press, 2016, pp. 33-41. Per il terzo si considerino testi come M. FAIETTI, *Marcantonio Raimondi e la grande stagione del bulino in Italia*, in *Le tecniche calcografiche di incisione diretta*, a cura di G. Mariani, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2006, pp. 58-66; oppure per l'incisione a Venezia, D. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Aldo Manuzio*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*,



## 4.2 Suggestioni dell'antico: riflessi nella grafica veneziana di Marcantonio

Spetta, come già più volte ricordato, ad Oberhuber il merito di aver immesso nel dibattito critico una serie significativa di disegni di Marcantonio, tra cui taluni ricondotti all'ambito veneziano. Abbiamo già avuto modo di osservare l'emulazione, intorno al 1507-1508, per l'*Adamo* di Dürer attraverso il disegno di Princeton [fig.1], rielaborazione di un nudo ideale maschile di certa ispirazione antiquaria sull'esempio del tedesco. Vi è almeno un altro disegno, sempre pubblicato da Oberhuber nel catalogo del 1988, che torna a riflettere sull'idealità del corpo maschile<sup>21</sup>. Se l'*Adamo* di Princeton, infatti, mostra chiaro l'interesse per Dürer al fine di formulare un modello ideale maschile a partire dalla più classica delle invenzioni desumibili dalle incisioni nordiche, il nudo del Metropolitan (n2001.452) [fig.2] si può assumere quale analogo ricerca a partire però da un esemplare antico. I due esempi risalgono probabilmente allo stesso periodo, e mostrano un'acuta sperimentazione dell'incisore sul tema del nudo. La vicinanza tecnica è evidente, Marcantonio si sofferma nelle parti di studio con un maggiore zelo nell'individuare zone di luce e di ombra, con una particolare finezza specie nel torso e nelle gambe. Ciò è reso possibile grazie all'uso di un tratteggio incrociato che riesce a modulare e seguire l'andamento dei muscoli e della posa, infittendosi e facendosi più marcato nelle parti più scure, dirimendosi fino a piccole fasce di tratti paralleli laddove l'ombra è solo accennata. La testa, invece, è riproposta secondo una tipologia standard di rapida esecuzione, stilizzata e senza attenzione ai valori chiaroscurali – non a caso assai simile all'*Adamo* di Princeton, dove egli si focalizza sulle stesse parti del corpo maschile – semmai introdotti lungo il collo e la nuca per giustificare e studiare la giuntura con il busto; similmente le braccia non sono minimamente indagate, l'uno sfumando progressivamente in un semplice contorno aperto, l'altro celato da un panneggio e non compiuto, tale da far trapelare e intuire l'origine statuaria del modello. Osservando con un rapido sguardo il disegno, la differenza di trattamento si dichiara palese, il busto e le gambe in classica ponderazione emergono con rilievo scultoreo dalla carta su cui sono vergati, mentre la testa e le braccia rimangono sulla superficie, la prima quasi contraddicendo l'armonia della posizione nella forzatura del profilo leggermente reclinato. Il disegno del Metropolitan si colloca idealmente lungo una linea di opere giovanili di studio di un nudo maschile ideale, spesso ancorata in maniera più o meno indiretta all'*Apollo del Belvedere*, e che connette opere quali il *David* [fig.3] o l'*Apollo, Giacinto e Amore* del 1506 circa, al *Giovane con specchio* della Národní Galerie di Praga

---

catalogo della mostra (Venezia, marzo-giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI e D. GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 107-135.

<sup>21</sup> K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 81-82.

(K 37533) [fig.4], l'*Adamo* di Princeton, fino al disegno ora in analisi. Ora, la derivazione da una scultura raffigurante un nudo maschile appare probabile, ma difficilmente certificabile, mancando di fatto ogni specificazione iconografica od ogni riferimento ad un marmo celebre e immediatamente identificabile. Non sembra plausibile, poi, un'ulteriore dipendenza dal modello vaticano, già interiorizzato in precedenza con esiti di maggiore fedeltà, diverso nella posa e comunque non visionato – se non ancora mediante riproduzioni – durante il soggiorno veneziano. Una suggestione in questa direzione potrebbe provenire dal contesto delle collezioni lagunari, in cui con ogni probabilità ebbe origine il disegno. Scorrendo le pagine di Michiel sulla collezione di Gabriele Vendramin, «el nudetto senza brazza et testa de pietra rossa, venuto da Rodi» cattura immediatamente l'attenzione. Come osservato nel II capitolo, la scultura giunse, di Rodi in Venezia, dopo il 1505, in un periodo imprecisabile, ma plausibilmente compatibile con il disegno di Marcantonio. Non solo, prima ancora del suo arrivo, l'eco della sua fama nell'epistolario tra Fra Sabba da Castiglione e Isabella d'Este lascia intuire la risonanza che la scultura dovette ricevere anche in ambito lagunare. Riconosciuta nel *Meleagro* di collezione Farnese, oggi all'Archeologico Nazionale di Napoli, la statua risponde perfettamente nella posa e nelle proporzioni al disegno di Marcantonio [figg.5-6]<sup>22</sup>. La relazione tra le due immagini risulta di per sé eloquente: Marcantonio sembra studiare la scultura da un punto di vista leggermente scorciato sulla sinistra, riproponendo con precisione la flessione ponderata delle gambe, l'allungamento del torso con i pettorali alti e la delicata resa muscolare quasi fanciullesca, consona alla definizione di «nudetto». Il disegno, rispetto all'esempio classico, raggiunge nei dettagli nella sezione delle gambe, quindi delle ginocchia e dei piedi, così come nelle proporzioni del torso, un tale grado di fedeltà da rendere il confronto particolarmente efficace. Rispetto all'eventuale modello, poi, il busto del giovane in Marcantonio segue un andamento più dolce e naturale, attenuando a livello delle spalle la piega classica della linea d'alba e di conseguenza la rigidità della figura. A riprova del riferimento al «nudetto» Vendramin, le parti meno lavorate del disegno corrispondono pienamente a quelle mancanti – «senza brazza et testa» – indicate da Michiel nella descrizione dell'esemplare: e così, Marcantonio avrebbe colmato le lacune, integrato con rapidità la testa e accennato le braccia, lavorando sull'esemplare antico e rielaborandolo nella riflessione di studio, secondo un procedere più volte riscontrato e segnalato nel rapporto dell'incisore con i rispettivi modelli di riferimento. Un procedere di continua *variatio*, che ci consente di accostare, come già suggerito da Oberhuber, il disegno oggi del Metropolitan con la sua controparte femminile, la *Donna in piedi* di ubicazione sconosciuta [fig.7], entrambi battuti all'asta da Sotheby's nel 1985. È evidente la stretta correlazione tra i due fogli, le figure vi sono rappresentate nella stessa posizione, con punti di tangenza palesi e quasi sovrapponibili nelle gambe e nelle proporzioni del busto. Come

---

<sup>22</sup> Si confronti, per la citazione di Michiel e l'opera in collezione Vendramin, nella presente tesi il capitolo II, pp. 78-79.

osserva lo studioso, la matura concezione dei fogli permette di riferirli con sicurezza al periodo in cui Marcantonio sostava a Venezia. Il paesaggio attorno alla donna, comunque, si configurerebbe come un lascito dell'esperienza bolognese, secondo quando codificato intorno al 1506<sup>23</sup>. Se quindi, il disegno maschile derivasse direttamente dall'originale, nell'ipotesi presentata, rodio, quello femminile da esso prenderebbe le mosse per formulare una figura di fantasia, di ispirazione antiquaria, ma lavorata attraverso il bagaglio culturale di Marcantonio, non solo nella definizione del paesaggio, ma nello stesso nudo di lei, vicino nella resa del torso – per forza tracciato per la differenza di sesso in maniera autonoma rispetto al prototipo – agli esempi giovanili redatti nel più ampio solco della bottega del Francia.

È, tuttavia, la riflessione sul corpo femminile a rendere celebri le sperimentazioni veneziane di Marcantonio. In piena continuità rispetto alle variazioni sulla figura umana appena rintracciate, si può considerare un ulteriore disegno sempre indicato da Oberhuber come veneziano, ovvero la *Figura femminile con giovane dormiente* degli Staatliche Museen di Berlino (KdZ 2370) [fig.8]<sup>24</sup>. Questo di fatto si pone come un'ulteriore riflessione sullo stesso tema dei casi precedenti, per quanto riguarda la donna stante, che differisce rispetto ad essi per la veste, sapientemente chiaroscurata nella resa delle pieghe e del panneggio che ritmano la leggera torsione del busto. Interessante poi notare la diversa trattazione delle parti in fase di studio, con il personaggio femminile compiuto, eccezion fatta, di nuovo, per le braccia, la porzione di sfondo a tratti paralleli obliqui che si infittiscono verso il basso, il giovane reso in maniera compendiaria a semplice contorno e la testina di moro cui appoggia la mano destra, nuovamente chiaroscurata. La figura stante, con l'avanzamento più pronunciato della gamba, così vicino nella posa, pur in controparte, al nudo femminile nel *Giovane protetto dalla Fortuna* (B.377) [fig.9], sembra preannunciare uno dei capisaldi della produzione incisoria di Marcantonio a Venezia, ovvero la cosiddetta *Grammatica* (B.383) [fig.10], dove l'elaborazione del corpo secondo un canone classico raggiunge uno degli apici della carriera preraffaellesca. La giovane stante, col viso reclinato, parzialmente coperti le gambe e il braccio sinistro con un greve panneggio, si presenta all'osservatore con lo stesso rilievo di un marmo greco. Tale caratteristica è stata sempre segnalata dagli studi, inserendo l'immagine in una rete di riferimenti iconografico-stilistici che svelano il profondo legame instaurato tra Marcantonio e la cultura veneta nel suo pur relativamente breve soggiorno. Pionieristici, in questa direzione, la monografia dedicata da Richter a Giorgione, dove l'incisione è inserita nella sezione di derivazioni da opere giorgionesche, e il saggio di Petrucci sul *Bollettino d'arte*, entrambi del 1937. Da un lato, il primo suggerisce un riferimento alla perdita

---

<sup>23</sup> Cfr. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 81-82.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 81.

*Primavera* affrescata da Giorgione sulla facciata di Ca' Soranzo; dall'altro, Petrucci, precisa come precedente il dipinto di Benedetto Diana registrato da Michiel nella dimora di Pietro Bembo a Padova<sup>25</sup>. Rimanderei le considerazioni sul legame con l'arte veneta del tempo alla prossima sezione del capitolo. Basti per il momento osservare quanto l'indagine circa l'incisione sia stata chiaramente improntata al raffronto con modelli coevi, piuttosto che antichi, individuando soprattutto nella matrice giorgionesca l'ispirazione più prossima per l'iconografia e la redazione della figura. Per lo studio di un prototipo antico un punto di partenza potrebbe essere il contributo di Mandy Richter nella sede del convegno di Urbino. La *Grammatica* si discosterebbe, infatti, dal modello di impronta nordica messo a punto con la *Venere sul bordo del mare* (B.312) e protratto, seppur già in una fase di mediazione, fino al *Giovane protetto dalla Fortuna*. Per la studiosa, che tende piuttosto a riferirsi al *Sogno di Raffaello*, il nuovo canone estetico espresso verrebbe sì elaborato, come vedremo, con un sostanziale riferimento ad artisti coevi, quali Giorgione, Giulio Campagnola, richiamando però nella definizione del corpo un'iconografia classica riconoscibile, quella della *Venus pudica*, ovvero la divinità nuda o parzialmente panneggiata nell'atto di coprirsi<sup>26</sup>. Diverse sono le tipologie antiche note riconducibili a tale soggetto: la *Venere Cnidia*, la *Venere al bagno*, la *Venus felix*, alcune sicuramente indagate nell'attività romana<sup>27</sup>. Il confronto con esemplari antichi chiarisce facilmente il debito dell'incisione nei riguardi di un modello classico: le proporzioni del busto, la morbidezza del rilievo sfumata nel sapiente uso del puntinato; solo il volto palesa una fattura pienamente moderna. Pur nella pochezza delle conoscenze a nostra disposizione sulle sculture presenti a Venezia a inizio Cinquecento, "Veneri" e nudi femminili dovevano essere relativamente diffuse tra le dimore cittadine. Così suggerisce ancora una volta Michiel, che ne esplicita il soggetto soltanto nella visita in casa di Andrea Odoni, ma riporta di una serie di sculture muliebri ad esso afferibili. Tra queste, in casa Foscarini merita di essere ricordata «la Nuda de marmo grande quasi quanto el vivo, che si stringe li panni alle gambe, senza testa e brazze». La scultura, il cui riconoscimento è stato proposto da Favaretto e generalmente accettato negli studi, sarebbe confluita, come già riscontrato, allo Statuario Pubblico per tramite del legato Contarini, e quindi all'Archeologico Nazionale di Venezia [fig.11]. Un'opera forse rodia, in scala ridotta rispetto al naturale e, a conferma di quanto osserva Michiel, integrata nella

---

<sup>25</sup> G.M. RICHTER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago, University of Chicago press, 1937, pp. 259-260, n. 108; PETRUCCI, *Disegni e stampe di Marcantonio*, «Bollettino d'arte», 30, 1937, p. 405, nota n. 1.

<sup>26</sup> Cfr. M. RICHTER, *Il nudo femminile in Marcantonio: dalla Venere sul bordo del mare al Sogno di Raffaello*, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) in corso di stampa.

<sup>27</sup> Cfr. P.P. BOBER e R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, London, H. Miller, 1986, pp. 60-62, n. 12-16; in particolare le schede 14 (Venere Cnidia) e 15 (Venere al bagno) indicano esempi grafici di derivazione all'interno della scuola di Raffaello, che nel secondo caso – all'Albertina – vengono attribuiti direttamente alla mano di Marcantonio una volta a Roma; la scheda 16 (*Venus Felix*) indica invece sia derivazioni scultoree celebri, con l'Antico, sia grafiche, con l'Aspertini, che registrò la scultura nei taccuini del British Museum. Quest'ultima Venere venne posta da Giulio II nel Belvedere solo nel 1509, cosa che rende il modello in questione inutilizzabile per la cronologia veneziana di Marcantonio.

testa e nelle braccia<sup>28</sup>. Ora, ancor più che nel caso del «nudetto» Vendramin, risulta difficile stabilire se la scultura possa essere considerata come un preciso modello impiegato da Raimondi, tutt'al più mediato dall'osservazione di opere coeve. Ciononostante, la somiglianza tra essa e la stampa contribuisce a supportare l'ipotesi di una stretta osservazione dell'antico. Rimosse mentalmente le integrazioni, l'idea del panneggio a coprire parzialmente le gambe – nel marmo quella sinistra si svela poco sopra il ginocchio –, il busto leggermente piegato in avanti a generare la lieve contrazione del ventre, il petto ampio e i piccoli seni circolari palesano uno studio per l'elaborazione dell'incisione se non dalla Venere Foscarini, da un'altra scultura, presumibilmente antica, raffigurante un nudo analogo. Non stupisce, visto il *modus* di Marcantonio, un'elaborazione raffinata del modello antiquario, soprattutto visto il contesto artistico da cui con ogni probabilità trasse ispirazione. La dinamicità del corpo, pur nella posa stante, rappresenta forse l'evoluzione più importante rispetto a un archetipo antico; ovviamente la definizione della testa risente con maggiore incisività di esempi coevi, Dürer *in primis*, mentre le braccia si adeguano all'iconografia del soggetto. La posizione delle gambe, infine, l'una leggermente aggettante sull'altra, quindi scorciata e chiaroscurata, potrebbe essere il risultato di quel processo di assimilazione e studio, ancora, di prototipi classici, che abbiamo osservato con una certa linearità dal disegno di nudo maschile del Metropolitan, alle sue controparti femminili, con il panneggio introdotto nell'esempio di Berlino, fino alla Fortuna nel *Giovane protetto dalla Fortuna*, che non a caso ricorda da vicino la figura della *Grammatica*<sup>29</sup>.

Un paio di osservazioni ancora sulla tecnica, il rapporto con Dürer e l'iconografia. È unanime negli studi il riconoscimento di un avanzamento tecnico sull'esempio di Giulio Campagnola, per l'uso abile e virtuosistico del puntinato; aspetto che di per sé costituisce una prova della realizzazione veneziana dell'opera. Tuttavia, sempre l'analisi di Faietti permette di comprendere pienamente l'orizzonte stilistico in cui muove Marcantonio: il quale applica, nella malleabilità del tratto e del leggero puntinato pur sfumare i passi chiaroscurali, quanto appreso nello studio dal maestro nordico e si mantiene quindi «all'interno di un linguaggio grafico di stretta fedeltà düreriana», con un'attenzione che, acuendosi nella resa del corpo, esprime semmai in seconda battuta l'osservazione di Campagnola. Il più profondo legame con Dürer si paleserebbe dunque, oltre che nel panneggio,

---

<sup>28</sup> Cfr. nella presente tesi, capitolo II, pp. 73-74.

<sup>29</sup> Non si intende con le presenti osservazioni riferire alla posa delle gambe in ponderazione un contesto prettamente veneziano, anzi, Marcantonio ne dimostra già l'utilizzo in precedenza (cfr. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 51-80), come, attendendoci ai disegni, nel già citato *Giovane con specchio* di Praga, o la *Fortuna* di ubicazione sconosciuta, il *S. Giovanni* all'epoca del saggio presso Christie's, Londra. Ovviamente si tratta di una posizione topica di lunga e diffusa tradizione in ogni contesto artistico che osservi uno studio antiquario. Quello che vorrei sottolineare è la profondità spaziale che questa caratteristica viene ad assumere nelle opere realizzate a Venezia, probabilmente grazie ai comprovati avanzamenti tecnici nella resa del chiaroscuro, che gli consentirono di accentuare la piega della gamba, nei casi indicati sinistra, di scorciarla e di ombreggiarla con maggiore efficacia nell'effetto di rilievo.

come di consueto, nello sfondo naturale, il grande albero adombrato che funge da quinta alle spalle della *Grammatica* e consente all'incisore un raffinato gioco di ombra su ombra, gli inserti boschivi in secondo piano, fino all'orizzonte, con la stilizzazione a puro contorno delle montagne, il profilo della città sul bianco della carta, espediente già largamente impiegato da Marcantonio<sup>30</sup>. Ancora, a cavallo tra Dürer e l'arte veneziana coeva, comunque non estranea al tedesco, appare il volto di lei, ben paragonabile da un lato con le varie figure femminili delle copie della *Vita della Vergine* e di altre *Madonne* del maestro – come la *Madonna della libellula* (B.640); dall'altro con esempi celebri nella definizione del canone estetico veneziano di inizio Cinquecento, Giorgione, Sebastiano Luciani, Palma il Vecchio, l'anziano Bellini. Infine, per l'iconografia, diverse sono state le proposte avanzate della critica, anche se la più accettata rimane quella formulata da Wittkower negli anni Trenta, rintracciando l'origine e lo sviluppo dell'iconografia della raffigurazione allegorica della *Grammatica*<sup>31</sup>. Essa, infatti, sarebbe il frutto di una tradizione saldamente ancorata in una metafora di origine classica – già in Plutarco, trasmessa poi al sistema gnoseologico medievale – per cui l'educazione dell'intelletto da parte della *Grammatica*, base delle arti liberali, verrebbe assimilata all'immagine della pianta, rorida e fiorente, innaffiata e curata. A tale interpretazione, accettata negli studi, si sono poi affiancate negli anni Settanta e Ottanta quella di Calvesi e di Cieri Via: per il primo, a partire dall'accostamento al *Concerto Campestre* del Louvre, con un'ipotesi a favore di un'allegoria amorosa legata alla primavera; per la seconda, un'allegoria della Fortuna di fronte alla *voluptas* simboleggiata dalla pianta, forse un *eryngium* – secondo un'analogia con la *Piccola fortuna* di Dürer (BVII.92.78)<sup>32</sup>. In ogni caso, come conclude Faietti, ci si trova di fronte ad un'incisione profondamente legata alla temperie umanistica veneziana, un soggetto erudito, dotto, forse suggerito a Marcantonio, sicuramente indice della conoscenza e all'inserimento, a Venezia come a Bologna, in circoli culturali di rilievo. Un'interpretazione quasi all'opposto della semplice osservazione di Delaborde<sup>33</sup>, che liquida la stampa come un'allegoria semplice e scarsa di significato, pertanto tipica del contesto veneziano; un'interpretazione che, infine, collocando l'incisore in un determinato ambito socioculturale, asseconda l'ipotesi di una diretta conoscenza delle collezioni d'antichità allora ospitate nei palazzi cittadini.

---

<sup>30</sup> Cfr. M. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 148-150, n. 30 con bibliografia precedente; inoltre, SHOEMAKER, *Marcantonio and his sources*, in *The engravings of Marcantonio Raimondi*, p. 6; LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Aldo Manuzio*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, p. 129; D. MORRIS, *Grammar (Young Woman Watering a Plant)*, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, p. 147, n. 14.

<sup>31</sup> R. WITTKOWER 'Grammatica': *from Martianus Capella to Hogarth*, «Journal of the Warburg Institute», 2, 1, 1938, pp. 82-84.

<sup>32</sup> Cfr. CALVESI, *La "Morte di Bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, pp. 179-233; cfr. per le varie interpretazioni la scheda di FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 148-150, n. 30.

<sup>33</sup> Cfr. capitolo I, p. 52.

Il *Sogno di Raffaello* [fig.12], capolavoro universalmente riconosciuto del soggiorno veneziano, può leggersi nel riferimento antiquario in stretto collegamento con la precedente *Grammatica*, rappresentando nelle due figure distese un ulteriore ragionamento sul nudo femminile<sup>34</sup>. Ciò che complica l'analisi dell'incisione sono i più livelli di lettura possibili, attraverso fitte trame artistiche e iconografiche da cui è conseguito il costante interesse della critica, in un alone di fascino che avvolge l'opera fin dal titolo tradizionale, sempre ripetuto nonostante la consapevolezza fin dai cataloghi sette e ottocenteschi di una mancanza di senso storico-filologico. Procedendo come per l'analisi ora condotta sulla *Grammatica*, lascerei la discussione in relazione all'arte veneziana del tempo al prossimo paragrafo della tesi, concentrandomi piuttosto su eventuali riferimenti antiquari. Anzitutto, senza soluzione di continuità rispetto all'incisione precedente, possiamo osservare un analogo e valido richiamo alla tipologia della *Venus pudica*, rielaborato nella posa distesa, e possibilmente ancora più vicino all'eventuale prototipo classico, con il busto delle due donne più manifestamente piegato in avanti, una posa più statica legata alla nuova soluzione iconografica. Mandy Richter al convegno urbinato avvicinava la tipologia in special modo alla figura di spalle, ma altrettanto riscontrabile per quella frontale, in una visione speculare che affonda le sue radici storiche e iconologiche nel dibattito artistico sul paragone tra scultura e pittura, tipico della Venezia di primo Cinquecento e dell'ambito giorgionesco in particolare<sup>35</sup>. Nel caso del *Sogno*, le sovrapposizioni, o meglio, le crasi tratte da un sistema multiplo e intrecciato di riferimenti, che spaziano dalla grafica, alla pittura, alla scultura, rende di fatto l'archetipo antico – forse pure riscontrabile nella Venere Foscarini [fig.13] o eventualmente in un altro esemplare lagunare di una *Venus pudica* – un punto di partenza comune e condiviso ad una riflessione artistica di più ampio respiro. Un'esemplificazione chiara di tale concetto è possibile grazie alla donna raffigurata frontalmente, ove comunque l'immagine speculare risulta coinvolta come reinterpretazione della stessa da un punto di vista ribaltato. Ancora una volta, è la collezione Vendramin a offrire il pretesto del ragionamento. Ivi, come già osservato, era probabilmente conservata una versione, che Beschi arriva a scernere nell'esemplare del Louvre, dell'*Arianna dormiente* [fig.14], segnalata da Michiel come una «ninfa vestita che dorme distesa». Una volta confermata la pertinenza della scultura, o comunque di un analogo esemplare antico, essa si pone naturalmente alla base di un soggetto radicato nell'immaginario artistico veneziano. Beschi già la ravvisava come riferimento diretto, e del tutto plausibile visto l'ambito collezionistico particolarmente vicino a Giorgione, per la redazione, spogliato dei panneggi

---

<sup>34</sup> Per l'inquadramento critico dell'incisione, cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 156-158, n. 33; SHOEMAKER, *Marcantonio and his sources*, in *The engravings of Marcantonio Raimondi*, pp. 74-75, n. 12.

<sup>35</sup> RICHTER, *Il nudo femminile in Marcantonio: dalla Venere sul bordo del mare al Sogno di Raffaello*, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*.

l'esemplare antico, della *Venere* di Dresda [fig.15]<sup>36</sup>. Lo studio di Meiss colloca acutamente il dipinto giorgionesco in tale ricco filone iconografico, affidandogli un valore di primaria importanza per lo sviluppo del tema, e in generale per l'arte occidentale, con un ruolo pari, citando Kenneth Clark, alla *Venere Cnidia* di Prassitele<sup>37</sup>. Confermando indirettamente quanto asserito da Beschi, Giorgione si sarebbe ispirato a una versione antica raffigurante ninfe – la «ninfa vestita che dorme distesa» – satiri, tutt'al più Ermafrodito, non essendo note tipologie della dea sdraiata nella classicità; mentre i predecessori del tema rinascimentale, su impulso degli studi umanistici e filosofici e di Marsilio Ficino *in primis*, sarebbero da scorgersi in Botticelli e Piero di Cosimo, nelle rispettive versioni di *Venere e Marte*. Fin da Saxl, un riferimento immediatamente precedente sarebbe scorto nell'*Hypnoerotomachia Poliphili*, per la xilografia con la *Ninfa dormiente* che già abbiamo citato per il possibile paragone con la giovanile stampa del *Satiro che sorprende una ninfa* (B. 285) e che a sua volta avrebbe potuto ispirarsi a esempi antichi – tra cui, ricorda anche Meiss, la scultura citata da Michiel – oltre che ad una lunga tradizione anche medievale per l'inserzione dei satiri.<sup>38</sup> In quella che può costituire un'ulteriore conferma della corretta lettura dei modelli, indirizzati all'analisi della *Venere* di Giorgione ma perfettamente validi anche per il *Sogno* di Marcantonio, lo studioso asserisce un cambiamento di formula nei confronti del prototipo antico descritto da Michiel in ca' Vendramin, ma all'epoca non ancora identificato nell'*Arianna* del Louvre: una rilettura del corpo disteso secondo la tipologia della *Venus pudica*, nel caso del pittore di Castelfranco per la mano sinistra poggiata sul pube, mentre il braccio destro si conformerebbe all'iconografia classica del sonno. Trattando direttamente dell'incisione raimondiana, Meiss ricorda poi le ipotesi di derivazione da un dipinto perduto di Giorgione e la vicinanza a Campagnola, che vedremo a breve, ma soprattutto accosta la donna stesa di spalle ad un'altra tipologica antica, nota grazie ad un affresco pompeiano di *Arianna e Bacco*, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli: la somiglianza alla nuda di spalle di Marcantonio, così come a quella di Giulio Campagnola, certo induce a ipotizzare la diffusione di soggetti analoghi anche in contesto veneziano. Valga, come esempio, tra l'altro all'epoca ritenuto antico, il rilievo rinascimentale con i *Due centauri e una satiresa* già in collezione Tomeo, dove la figura femminile distesa mostra la schiena all'osservatore. Si può riscontrare poi un'ulteriore eco scultorea della tipologia iconografica, secondo la proposta di Francesca di Gioia, nel sarcofago Mattei, smembrato, e in particolare nel fronte con la scena di *Marte e Rea* [fig.16], murata nello scalone di Palazzo Mattei a Roma. Tale modello, noto già nel Quattrocento in area padana, potrebbe

---

<sup>36</sup> Cfr. capitolo II, pp. 77-78.

<sup>37</sup> M. MEISS, *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in *The Painter's choice: problems in interpretation in Renaissance art*, New York, Harper and Row, 1976, pp. 212-239, in particolare in riferimento alla *Venere* di Dresda e al *Sogno*, cfr. pp. 212-217. Per la cit. riportata da Meiss, K. CLARK, *The nude: study of an ideal form*, New York, Pantheon Books, 1956, p. 101.

<sup>38</sup> Nella presente tesi, cfr. cap. II, pp. 82-83.



essere alla base delle raffigurazioni di donna distesa, in un legame stringente in particolare con il *Polifilo*<sup>39</sup>. *Cependant*, una simile immagine potrebbe rispondere e conseguire, specie nel *Sogno*, alla ricerca di punti di vista diversificati entro la stessa scena, tipica della cerchia giorgionesca, insita nell'*emulatio* e nella competizione con la scultura, e, in ogni caso, possibile frutto dell'osservazione di uno stesso modello, statuario, da tergo. Per concludere, il ricorrere, in relazione all'antico, di un ambiente culturale – soprattutto per la famiglia Vendramin – noto per la vicinanza con Giorgione, altro non può che confermare, nonostante la frammentarietà delle conoscenze sul tema, l'ambito alto in cui Marcantonio trovò a muoversi una volta a Venezia.

L'osservazione sul contesto erudito in cui Marcantonio si trovò a operare rimane di fatto implicita a tutti i tentativi di decifrazione dell'iconografia del *Sogno*, soggetto da sempre ritenuto misterioso o comunque impenetrabile ad un primo, rapido sguardo. Un breve spoglio delle interpretazioni più significative degli ultimi decenni può essere utile per dichiarare l'ambito colto in cui il *Sogno* vide la luce. Già Wickhoff indicava come possibile fonte di ispirazione letteraria il *Commentario* di Servio a Virgilio, in particolare in relazione ad un passo di particolare attinenza con la nostra immagine: due vergini, sorprese da una tempesta, che cercano rifugio in un tempio. Hartlaub, invece, individua una somiglianza iconografica, non senza aporie, nel mito sul sogno premonitore di Ecuba, che, dato alla luce Paride, avrebbe pronosticato la distruzione – quindi l'incendio – di Troia<sup>40</sup>. Arrivando allo studio del 1970 di Calvesi, il *Sogno* verrebbe messo in relazione, vedremo a breve, con una delle *Notti* dipinte da Giorgione sullo scorcio della sua attività, tema versatile per più scene. Lo studioso constata anzitutto la frequente attenzione rivolta da Marcantonio a soggetti tratti dall'Eneide, che si concretizzerebbe nel *Sogno* anzitutto nella rappresentazione dello sfondo, dove si scorgono le figurette di Enea e Anchise secondo l'iconografia tradizionale; mentre le fanciulle in primo piano potrebbero essere Didone, i cui incubi funesti prima della partenza dell'eroe troiano risultano pertinenti con l'atmosfera cupa della stampa, assieme alla sorella Anna<sup>41</sup>. Il volume dedicato al tema del sonno nel 1978 da Gandolfo affronta il *Sogno* approfondendo l'ipotesi di Calvesi: pur non

---

<sup>39</sup> F. DI GIOIA, *Nude in riva al fiume*, «Art e Dossier», 319, 2015, pp. 64-69. La studiosa, forte dell'effettiva somiglianza iconografica tra il sarcofago e l'incisione, arriva a traslare l'iconografia del primo alla seconda – cercando di individuare nel mostro simile all'insetto un'allegoria fallica di Marte – e quindi a ritenere il *Sogno* una trasposizione del mito fondativo di Roma, realizzato da Marcantonio una volta nell'Urbe. Se è vero che le somiglianze iconografiche con il sarcofago Mattei sono innegabili, ma limitate alle figure femminili affrontate, è anche vero che immagini di esso già circolavano, come ricordato dalla studiosa, in area padana – ce ne rimane un ricordo nel disegno dell'Ambrosiana (F 214 inf. n. 13 recto) variamente attribuito a Pisanello e bottega. Marcantonio, nel caso di un effettivo riferimento al rilievo romano, potrebbe aver ricordato il modello antico, noto e diffuso per mediazione grafica, ma soprattutto lo avrebbe profondamente rielaborato alla luce delle istanze dell'arte veneziana, in cui la raffigurazione del *Sogno* è saldamente radicata. Per il sarcofago Mattei, cfr. *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, a cura di L. GUERRINI, Roma, «L'Erma» di Breschneider, 1982 e in particolare la scheda di M. BONANNO, pp. 214-215, n. 61.

<sup>40</sup> Cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 156-158, n. 33.

<sup>41</sup> Cfr. CALVESI, *La morte di Bacio*. *Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, pp. 179-233. Il saggio di Calvesi si mostra particolarmente profondo nel porre la figura e le opere di Giorgione entro un contesto filosofico-umanistico tale da giustificare scelte iconografiche e compositive.

fedele al testo virgiliano, Marcantonio avrebbe operato una ricomposizione di elementi diversi, tanto iconografici quanto stilistici, dalle citazioni michelangiottesche della *Battaglia di Cascina* alle *Notti* di Giorgione. Osservando l'immagine, Gandolfi individua dei nuclei antitetici, le donne e i mostri, la città in fiamme e sotto le furie dell'uragano nello sfondo, sull'esempio dei quali rintracciare le fonti di ispirazione, quindi Bosch, il *Polifilo*, Giorgione. Merito del saggio è la connessione ricercata con l'elaborazione umanistica sul tema del sogno, come riflesso figurativo di questa: decisamente lontana dagli orizzonti ficiniani e neoplatonici, il dibattito culturale genererebbe dagli studi aristotelici, a partire da Ermolao Barbaro, e vedrebbe un suo caposaldo nel *De artificiosa somniorum interpretatione* di Agostino Nifo, pubblicato nel 1512<sup>42</sup>. Di grande importanza il saggio di Alessandro Nova in *Dosso's Fate*: osservando l'interpretazione virgiliana proposta dagli studi, ma soprattutto quella già citata di De Tervarent su Stazio e Luciano, e la tematica infernale, l'autore intende correlare l'incisione con il perduto *Inferno con Enea e Anchise* osservato da Michiel in casa di Taddeo Contarini, come utile appiglio per ricostruire la fase finale della carriera di Giorgione. Non solo, interrogandosi sulla destinazione dell'immagine raimondiana, Nova arriva alla conclusione che questa era indirizzata ad una platea di umanisti – ove persino i mostri 'alla Bosch' rimanderebbero piuttosto agli animali bizzarri dei bronzetti per i vari studioli e agli «*adynata*» leonardeschi. L'originalità e la *varietas* nelle scelte compositive e nei soggetti raffigurati, sul solco del paragone tra le arti, così come gli affascinanti legami intravisti con l'universo teatrale, si giustificherebbero quindi nel pubblico dotto cui l'incisione doveva essere destinata<sup>43</sup>. Più di recente, ulteriori saggi sull'interpretazione del *Sogno* sono stati pubblicati da Cassius-Duranton e Villemur tra 2007 e 2008<sup>44</sup>. Nel primo, ribadendo la natura composita dell'immagine raimondiana, si osserva quanto questa si inserisca in un filone, tipico del cambio di secolo a Venezia, caratterizzato dalla produzione di giochi ermetici ed esemplificato dall'*Hypnoerotomachia*, nel caso in questione relativamente al tema del sogno allegorico; una vicinanza con l'incunabolo che si manifesterebbe poi nella già citata xilografia

---

<sup>42</sup> Cfr. GANDOLFO, *Il dolce tempo: mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, pp. 77-158.

<sup>43</sup> Cfr. NOVA, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate*, pp. 41-62. L'analisi di Nova tocca diversi argomenti di grande interesse. Per l'identificazione iconografica consulta il *Trattato dell'arte* di Lomazzo, per osservare quali scene possano fornire il pretesto della rappresentazione di un incendio. Affascinante poi la vicinanza collezionistica e il relativo rapporto con i bronzetti padovani – su cui torneremo – e il legame, che purtroppo esula dagli orizzonti della tesi, intravisto con il mondo teatrale veneziano, gli spettacoli inscenati dalle compagnie dalla calza, quali vettori di nuovi linguaggi e iconografie trasmessi rapidamente alle arti figurative. Infine, consona all'analisi di Nova, alla luce anche delle considerazioni di Fiorenza, consegue un'interpretazione del *Sogno* quale risposta all'*ars rhetorica* umanistica riflessa nella composizione dell'immagine, che si appropria quindi di una serie di principi quali la *varietas*, la *delectatio*, portando all'estremo, in un rapporto di continuità, quanto osservato all'origine della produzione bolognese di Marcantonio.

<sup>44</sup> Cfr. CASSIUS-DURANTON, *Le songe de Marcantonio Raimondi. Proposition d'interprétation*, pp. 97-114 e VILLEMUR, *L'énigmatique d'un rêve renaissant : la gravure de Marcantonio Raimondi dite "Le songe de Raphaël"*, in *L'énigmatique à la Renaissance*, pp. 175-194. Segnalo infine un saggio di interesse sull'umanesimo in relazione alle scene arcadiche e mitologico nella produzione artistica veneziana dell'epoca di Giorgione, ovvero D. AMBROSI, *Giorgione's classical roots. The role of myth in Venetian depictions of Arcadia*, in *L'età dell'oro*, a cura di C. CHIURCO, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 224-254.

della *Fontana di Venere*, valida anche per la *Venere* di Dresda nel comune messaggio di *Voluptas* generatrice. Tuttavia, l'ambientazione mutua l'idillio positivo in un *locus terribilis*, influenzato da Bosch nella composizione infernale, dove le donne di Marcantonio sarebbero tacciate per la loro lascivia. Il riferimento virgiliano potrebbe costruirsi quindi nella definizione che il poeta dà dei sogni, che si incontrano con il sonno alle porte dell'Ade, mentre la lettura quale metafora del sogno potrebbe approdare alla sfumatura della malinconia – intesa come malattia e *topos* nella letteratura medica antica e rinascimentale. Il contributo di Villemur intende invece sottolineare la valenza erotica dei nudi femminili, limitando in suggestioni oniriche le varie interpretazioni iconografiche fino ad allora proposte. Le figure, in un gioco compositivo duale, sarebbero caricate di una forte ambiguità, dominata tanto dalla *phantasia*, dall'altro caricata di una sensualità che esaspera la tipologia della *Venus pudica* nelle forme allungate e nella posa lasciva. La visione è minacciata dai mostri, in forme falliche, alla Bosch, quali creature oniriche evocate dall'immaginazione, secondo un'interpretazione oraziana. Il complesso sistema di rimandi sia stilistici sia letterari del *Sogno* sarebbe poi da ascrivere al tentativo virtuosistico di porre l'immagine come *summa* in un paragone tra le arti e tra i generi artistici, da Bosch a Michelangelo. Il tutto in una riabilitazione del tema del sogno, secondo la *vacatio animae* ficiniana, tema comunque indescrivibile per sua stessa natura. L'approccio iconografico al *Sogno* è ben lungi dall'essere coerentemente portato a termine. Ciononostante, è interessante constatare da un lato l'elaborazione di un programma complesso, testimone di un contatto a questo punto innegabile con un i circoli intellettuali della Venezia umanista, che possono trovare un orientamento in figure come Gabriele Vendramin o Pietro Bembo; dall'altro, un progressivo riconoscimento critico sull'autonomia di Marcantonio rispetto ai modelli di riferimento, pur nell'avvicinamento rispetto all'opera giorgionesca. Il sogno quindi si configurerebbe come un'immagine estremamente complessa, per tecnica, significato, scelte compositive, vero manifesto programmatico dell'esperienza veneziana di Marcantonio, bruscamente interrotta dal viaggio alla volta di Firenze, e poi Roma.

In conclusione, il costante tentativo, radicato nella critica di inizio Novecento e man mano approfondito e attenuato negli studi successivi, di riscontrare anche nelle opere giovanili, bolognesi e veneziane, una derivazione diretta e pedissequa dai principali artisti suoi contemporanei risponde a un giudizio di lunga durata – come evidente dallo spoglio di fonti nel I capitolo – per il quale Marcantonio avrebbe operato solamente nell'ambito della stampa di riproduzione, quale 'traduttore' – sebbene eccelso – di invenzioni dei maestri cui si sarebbe di volta in volta associato, in un *iter* che idealmente connette Francia, Giorgione e Raffaello. L'assimilazione di più modelli, antichi e moderni, rende di fatto giustizia alla figura di Marcantonio, artista di una curiosità poliedrica, capace

di spaziare, osservare e interiorizzare quanto la cultura multiforme di alcuni dei principali centri della penisola poteva offrirgli.

### 4.3 Marcantonio e la ricerca sull'antico a Venezia: pittura, incisione, scultura

#### Pittura

Come premessa, l'avvicinamento di Marcantonio in senso lato all'arte veneziana può esemplificarsi con efficacia in un'incisione, il *S. Girolamo con il piccolo leone* (B.102) [fig.17], già riferito alla scuola veneziana, specificata talvolta nell'ambito di Giovanni Bellini, da Ottley, Passavant e Delaborde, il quale già comparava lo sfondo alle realizzazioni del Campagnola – in esempi più avanzati come *Cristo e la Samaritana al pozzo* (B.XIII.370.2) [fig.18]. L'incisione infatti deriverebbe fedelmente da un disegno di Tiziano agli Uffizi (n.14284 F), in un periodo di prima maturità del cadorino, a ridosso degli affreschi del Fondaco nel 1508 circa<sup>45</sup>. Marcantonio, a Venezia, si mostra ancora una volta, come già era stato con Dürer, un osservatore attento, capace di imitare e seguire i tratti a penna del disegno per trasporli sulla lastra del bulino. Il *modus* dell'incisore riesce nel riprodurre l'invenzione tizianesca, con una maturità tale – nella profondità del chiaroscuro, nella chiarezza del tratto, nella naturalezza delle pose e dei gesti – da render giustizia della rapida crescita stilistica innescata dal soggiorno lagunare, chiave di volta della sua carriera. La datazione del disegno non può che confermare tale osservazione, collocando l'incisione sullo scorcio del soggiorno lagunare del Raimondi, nello stesso periodo, circa, in cui dovette eseguire il *Sogno*, segno manifesto della maestria tecnica acquisita. Il paesaggio, a tratti paralleli e incrociati, steso placidamente sulla linea d'orizzonte, torna drammatizzato nella scena notturna, scosso dal fuoco e dalla bufera e popolato dalle evanescenti figurine, e segna un primo distacco da uno sfondo di impronta nordica, nell'elaborazione tipicamente veneziana, secondo quanto codificato da Giorgione, Giulio Campagnola, Tiziano e Sebastiano Luciani nei primi del secolo. Tornando al tema principale della tesi, la Venezia di primo decennio, in cui Marcantonio proietta la sua pur breve attività, si configura come centro primario nel panorama italiano ed europeo per riflessione sull'antico, tema di ricerca comune a tutti gli ambiti artistici e intellettuali. Seguendo i sentieri tracciati dalla storiografia e dalla critica, è nell'emulazione di Giorgione che l'aspetto antiquario prenderebbe forma nella produzione lagunare dell'incisore; eppure, a ben osservare, questa si colloca in un più ampio spettro di riferimenti, che, abbiamo visto, può comprendere come punto di partenza gli stessi marmi antichi disponibili nelle

---

<sup>45</sup> Per il disegno, indico come riferimento A. CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milano, Berenice, 1989, pp. 82-83, n.5, con bibliografia. Le differenze tra Marcantonio e il disegno sono minime: il leone, leggermente ingrandito e irrigidito nella posa araldica, la forma della roccia erbosa su cui siede il santo.

dimore e tra le calli della città, ma che sicuramente approda ad una serie di manifestazioni in campo artistico che rendono giustizia del profondo e stratificato dibattito antiquario. Quest'ultimo paragrafo, che si pone più come apertura ad un argomento vasto e difficilmente esauribile in tale contesto, non può dunque che cominciare dagli aspetti evidenziati dalla critica, e quindi il rapporto con l'opera di Giorgione.

Il riferimento apparentemente più puntuale risale alle ipotesi di Petrucci, che, sulla scorta di Michiel, nelle notizie sul palazzo padovano di Pietro Bembo, faceva dipendere la *Grammatica* alla *Nuda* rappresentata in una scena analoga, attorniata di putti, realizzata da Giulio Campagnola da un dipinto di Benedetto Diana: immagini in nessuno caso rintracciate, ma che testimoniano del rapporto di amicizia tra l'umanista e l'incisore padovano<sup>46</sup>. Tuttavia, fin dalle prime analisi moderne della *Grammatica*, gli studi hanno indicato il maestro di Castelfranco quale riferimento più vicino per la concezione dell'immagine, ipotizzata addirittura come derivazione da opere perdute quali la *Primavera* affrescata sulla facciata di Ca' Soranzo<sup>47</sup>. La posa, le proporzioni e la natura della composizione, con la figura femminile stante, isolata in una dinamica ponderazione, certo richiamano il modello muliebre che Giorgione andava sviluppando nel corso del decennio, forse da un dipinto perduto, ipotizza Calvesi, cronologicamente vicino alla *Giuditta* e ai *Tre Filosofi*. Un riferimento immediato si riscontra, infatti, nella *Giuditta* dell'Ermitage [figg.19-20], opera relativamente giovanile, dove peraltro torna l'invenzione dell'albero come rafforzamento parallelo alla figura centrale<sup>48</sup>. La gamba sinistra flessa, il volto reclinato in avanti a mostrare la scriminatura dei capelli, la dinamicità nel trattamento del panneggio, vicino ai modi di Dürer, mostrano una chiara affinità nell'elaborazione della figura femminile, che induce a confermare il rapporto tra i due artisti. Come abbiamo osservato, la *Grammatica* può considerarsi come il frutto di una lunga elaborazione sul corpo femminile che si avvia a Bologna e vede a Venezia una nuova lettura in chiave classica; il raffronto con Giorgione comprova quindi un'assimilazione del modello antico integrandolo e arricchendolo alla luce degli avanzamenti della contestuale poetica veneziana. In tal senso, si legga anche un eventuale riferimento agli affreschi perduti di Ca' Soranzo, come condivisione di uno stesso ambiente artistico e culturale e reciproca conoscenza. Di interesse appare, rimanendo nell'ambito iconografico

---

<sup>46</sup> PETRUCCI, *Linguaggio di Marcantonio*, pp. 405-406; cfr. D. GASPAROTTO, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, febbraio-maggio 2013) a cura di ID., G. BELTRAMINI e A. TURA, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 48-65 e in particolare pp. 56-57. In generale per la sezione cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 148-150, n. 30

<sup>47</sup> Ipotesi menzionata a partire da RICHTER, *Giorgio da Castelfranco*, pp. 259-260. Sull'affresco giorgionesco, rimando all'interessante articolo di J-C- ROBLER, *Giorgione a ca' Soranzo: nota a margine della mostra a Castelfranco*, «Arte Veneta», 67, 2010 (2011), pp. 155-157: l'articolo sinteticamente ripercorre le vicende storiografiche dell'affresco e, con il supporto del dipinto de *La caccia ai tori in campo S. Polo* di Giuseppe Heintz e della storia dei palazzi poi confluiti nelle proprietà Soranzo, arriva a stabilire una committenza diversa da quella della famiglia patrizia accennata da Vasari e di seguito accettata, ad individuarla in Sebastiano e Paolo da Pozzo e a proporre una datazione al 1506-1507 circa.

<sup>48</sup> Un primo nesso tra le due opere è ipotizzato da Suida nel 1944.

di *Giuditta* [fig.21], il confronto con gli affreschi, in uno stato conservativo compromesso, nel duomo di Montagnana; se la figura di lei richiama ancora nella posa l'atteggiamento classico della *Venus pudica*, il *David* [fig.22], per cui Alcamo propone il nome di Lorenzo Luzzo – Morto da Feltre – piuttosto che Giorgione, sarebbe esemplato sull'*Apollo del Belvedere*, con risultati incredibilmente simili al *David*, ancora bolognese, di Marcantonio. Difficile stabilire una correlazione tra i due, vista la datazione controversa dei affreschi<sup>49</sup>. Eppure, comune ad entrambi è la ricerca condotta sulle tracce dell'antico, riformulate in opere d'arte nuove. Rimanendo quindi nell'ambito di Giorgione, è inevitabile accostare la stampa della *Grammatica* alle immagini del Fondaco dei Tedeschi, di cui Marcantonio probabilmente ebbe modo di seguire la realizzazione. Dei nudi femminili dipinti su scala monumentale, così scultorei nelle finte nicchie che li ospitavano, rimane la sbiadita memoria del frammento conservato alle Gallerie dell'Accademia: il quale comunque mostra quanto l'impresa del Fondaco dovette costituire un modello forte da cui Marcantonio avrebbe potuto attingere tra 1507 e 1508. La *Nuda* [fig.23], infatti, si pone come soggetto a sua volta di derivazione antiquaria, che Dal Pozzolo cerca di individuare nel particolare riferimento all'*Afrodite anadyomene*, a inizio Cinquecento in collezione Grimani a Roma e oggi all'Archeologico di Venezia, quale ulteriore indizio a favore del legame con l'importante famiglia patrizia<sup>50</sup>. Al di là dell'eventuale prototipo, il cantiere del Fondaco dovette costituire uno stimolo importante per Marcantonio, destinato ad una suggestiva intuizione per la quasi completa scomparsa del ciclo pittorico. Come nota Joanne Bernstein, il modello giorgionesco del corpo femminile stante, che negli affreschi sul Canal Grande raggiunge il momento più alto e maturo, svilupperebbe le morbide forme del nudo nel secondare una ponderata rotazione intorno all'asse centrale, assimilando quanto studiato dall'antico anche alla luce del probabile influsso leonardesco, palese nel confronto con la dinamicità della *Leda*<sup>51</sup>. Una concezione ideale del nudo femminile improntata su un modello classico paragonabile alla *Grammatica* si ravvisa chiara anche nel *Concerto campestre* del Louvre [fig.24], opera liminale nella contesa attribuzione tra Giorgione e il giovane suo creato, Tiziano, pertanto forse tarda, almeno nel

---

<sup>49</sup> Cfr. la recente pubblicazione di S. ALCAMO, *Scolpire la pittura. La maniera moderna di Giorgione*, Roma, Donzelli editore, 2020, in particolare pp. 3-14; 31-48; per le *Giuditte*, cfr. E.M. DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, Motta, 2009, pp. 180-209; di interesse poi a p. 356 la nota n. 116 per il rimando all'incisione di Marcantonio; nell'eventualità di una realizzazione più tarda del *David* di Montagnana, allora si potrebbe ipotizzare come possibile riferimento l'incisione di medesimo soggetto del Raimondi, come eco di una certa fortuna visiva legata alla rielaborazione antiquaria.

<sup>50</sup> Cfr. E.M. DAL POZZOLO, *I due amici di Giorgione*, in *Labirinti del cuore. Giorgione e la stagione del sentimento tra Venezia e Roma*, catalogo della mostra (Roma, giugno-settembre 2017) a cura di ID., Napoli, Arte'm, 2017, pp. 33-57 e in particolare pp. 39-40. Personalmente, non trovo necessario il rimando all'opera in collezione Grimani, all'epoca ancora romana, per l'elaborazione della *Nuda*. Come bibliografia sul fondaco, cfr. A. NOVA, *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in *Giorgione entmythisiert*, a cura di S. FERINO-PAGDEN, Tunhout, Brepols, 2008, pp. 71-104: l'autore si sofferma sui programmi iconografici, visti i limiti su considerazioni stilistiche imposte dalle gravi perdite del ciclo; S. ROSSI, *Nuda*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. NEPI SCIRE, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 150-160.

<sup>51</sup> Cfr. J.B. BERNSTEIN, *The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, Raphael*, «*Artibus et Historiae*», 13, 26, 1992, pp. 49-63. Il modello leonardiano può ricorrere in opere di Marcantonio, come la *Figura femminile con dildo*, in stato unico al Museo Nazionale di Stoccolma.

compimento tizianesco, rispetto all'effettivo soggiorno raimondiano<sup>52</sup>. Tuttavia, è di interesse constatare il motivo iconografico della donna con la brocca d'acqua, che ricorrerà poi con una simile posa nell'*Amor sacro e Amor profano* di Tiziano in Galleria Borghese [fig.25], oltre la grande somiglianza nel trattamento dinamico del panneggio che avvolge le gambe. Di fronte a somiglianze così tangibili, lo studio da prototipi antichi noti a entrambi e condivisi e una rielaborazione dialogata a partire da uno o più modelli comuni possono porsi come risposta più plausibile. Osserva giustamente Marzia Faietti che i confronti con le opere superstiti di Giorgione, infatti, non forniscono l'eventuale prototipo riprodotto da Marcantonio, ma indicano soltanto il contesto artistico verso cui Marcantonio si orientò<sup>53</sup>. La loro ricchezza non si spiega dunque in una derivazione diretta, quanto in un'interiorizzazione del riferimento giorgionesco in invenzioni autonome. A maggior ragione, Marcantonio confermerebbe un *modus* che di fatto mantiene nell'arco della sua intera carriera: un'assimilazione da più prospettive capace di generare immagini nuove, fortemente ancorate al contesto, ma più sporadicamente – soprattutto in fase giovanile, eccezion fatta per le copie da Dürer – di riproduzione, comunque mai banale. Riprendendo quindi il discorso iniziale, se non si può escludere un riferimento nel soggetto al dipinto perduto di Benedetto Diana, e tutt'al più alle derivazioni incisorie, note forse nella conoscenza delle collezioni di Pietro Bembo, la concezione e la maniera della *Grammatica* diviene pienamente comprensibile solo alla luce del più ampio contesto artistico, di cui Marcantonio modulò forme e stilemi, creando un'immagine di forte impatto e di altissima qualità formale. La conoscenza ravvicinata delle opere di Giorgione appare dunque indispensabile per la comprensione della svolta veneziana di Marcantonio, del tutto plausibile dal punto di vista cronologico, in un arco di anni in cui il maestro di Castelfranco era all'apice del suo successo, al contempo effimero e duraturo<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Per un rapporto oltre che stilistico-iconografico di tangenza tra la *Grammatica* e il *Concerto campestre*, cfr. CALVESI, 'La morte di Bacio'. *Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, pp. 206-208: per l'autore si potrebbe supporre un'allegoria dell'Amor temperato, proprio del *Concerto campestre* e poi dell'*Amor Sacro e Amor Profano* Borghese proprio alla luce della vicinanza delle figure femminili, tali da veicolare uno stesso significato tramite l'analoga resa iconografica, in special modo nel gesto di versare l'acqua. Di interesse comunque il legame stilistico e iconografico che l'autore intesse tra la *Grammatica*, la *Giuditta*, il *Concerto Campestre* e poi l'*Amor Sacro e Amor Profano*, quali elaborazioni vicine lungo un'asse di riflessione sullo stesso soggetto. Rimando per le opere giovanili di Tiziano al pur datato catalogo della mostra di Parigi del 1993 e alle sue accuratissime schede: *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture a Venise*, catalogo della mostra (Parigi, marzo-giugno 1993) a cura di G. FAGES, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993. Cfr. per un discorso trasversale, dalla pittura, alla grafica e alla scultura, *Tiziano: amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra (Roma, marzo-maggio 1995) a cura di M.G. BERNARDINI, Milano, Electa, 1995.

<sup>53</sup> FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 148-150, n. 30.

<sup>54</sup> Un discorso analogo viene per la prima volta sistematizzato da K. OBERHUBER, *Giorgione and the graphic arts of his time*, in *Giorgione. Convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto-Venezia, Stamperia di Venezia, 1979, pp. 313-320. Nel contributo Oberhuber instaura un sostanziale dialogo tra le due incisioni di Marcantonio in questione e l'opera di Giorgione e seguaci. Significativamente, ricorrono la *Giuditta* e il *Concerto Campestre* per la tipologia della figura femminile stante semi-panneggiata. Rispetto alla prima la *Grammatica* rappresenterebbe un'elaborazione più matura, «heavier and more monumental» (p. 314), meno vincolata al primo ideale leonardesco sviluppato da Giorgione; mentre risulta ancor più calzante il confronto con la donna che versa l'acqua del *Concerto* del Louvre, con l'ulteriore riflessione sul panneggio; un *iter* che, vedremo, prosegue nella

Per i riferimenti a Giorgione, si consideri ora l'altra incisione da sempre ritenuta veneziana, il *Sogno*, quale ulteriore riflessione sul nudo femminile. Abbiamo già osservato il legame iconografico e la celata matrice antiquaria rispetto alla *Venere* di Dresda. La critica ha ripetutamente messo in correlazione la stampa, fronte la sua difficoltà di interpretazione, con opere perdute di Giorgione, a partire dal dipinto derivato nell'incisione di Campagnola e osservato da Michiel nella dimora padovana di Bembo. Quest'ultima infatti riprodurrebbe un'analogo *Nuda* distesa di spalle del pittore di Castelfranco, con le parole di Michiel «una Nuda tratta da Zorzi, stesa et volta» [fig.26]: non si conoscono nel *corpus* conservato del pittore opere di tale soggetto; d'altro canto, le informazioni frammentarie sul suo conto non ci permettono di diffidare delle parole di Michiel<sup>55</sup>. Se dunque è possibile la derivazione, forse mediata da Campagnola, di una *Venere* giorgionesca di spalle – al di là di ogni considerazione sulla specularità rispetto all'altra donna giacente –, in più occasioni si è cercato di argomentare tale rapporto per l'intera composizione del dipinto. In questa direzione muovono in particolare i saggi di Calvesi e Nova. Il primo, come accennato, affida ad una delle *Notti* di Giorgione l'invenzione della composizione, cercando di scernerla nei dipinti di cui, fatto celebre, rimane un'eco nel carteggio di Isabella d'Este e Taddeo Albano: ecco quindi la *Notte* in possesso di Taddeo Contarini e quella di Vittorio Beccaro. Per Calvesi la *Notte* Contarini non rappresenterebbe come precedentemente supposto una Natività, bensì dovrebbe identificarsi nell'*Inferno con Enea e Anchise* osservato da Michiel, proprio a causa degli elementi virgiliani celati nello sfondo del *Sogno*. Acutamente, Calvesi allontana l'ipotesi di una riproduzione fedele del dipinto, affidandone più che altro una rielaborazione tematica che potrebbe aver preso spunto dall'esempio Contarini o eventualmente anche da altre opere<sup>56</sup>. L'ipotesi di raffronto con l'*Inferno* è approfondita nel saggio di Nova. Il dipinto, infatti, di soggetto classico, vede nel testo di Michiel un'assonanza rispetto alla descrizione della tela «de linferno cun la gran diversità de mostri» di Bosch in collezioni Grimani [fig.27]<sup>57</sup>. Facendo leva sull'attenzione rivolta dall'autore della Notizia al tema del fuoco, lo studioso conclude che il tratto distintivo del dipinto giorgionesco rispetto all'*Inferno* del fiammingo risiedesse nella scena dell'incendio. Il gruppo di Enea e Anchise, che trae la sua iconografia dall'antico, e forse da uno dei cammei collezionati da Taddeo Contarini, era quindi collocato in una scena drammatica, di grandi dimensioni<sup>58</sup>, un soggetto inedito e insolito nel panorama italiano. La probabile coincidenza

---

generazione dei creati giorgioneschi, in particolare nella figura della buona madre del *Giudizio di Salomone* di Sebastiano del Piombo, simile alla stampa finanche nella resa luministica del panneggio.

<sup>55</sup> Come sostiene DAL POZZOLO, *Giorgione*, p. 309; per la cit. di Michiel, cfr. la trascrizione di R. LAUBER, *Note per Marcantonio Michiel e Pietro Bembo*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, p. 346.

<sup>56</sup> Cfr. CALVESI, *La morte di Bacio*. *Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, pp. 185-189.

<sup>57</sup> L'opera è generalmente riconosciuta nelle tavole con le *Visioni dell'Aldilà*, alle Gallerie dell'Accademia. Cfr. la scheda di B. AIKEMA, in *Jheronimus Bosch e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, febbraio-giugno 2017) a cura di ID., Venezia, Marsilio, 2017, pp. 114-119, n.4.

<sup>58</sup> Si tratterebbe infatti di una «tela grande a oglio», secondo la definizione di Michiel. Le citazioni dal passaggio sono riportate dal saggio di Nova, pp. 48-49. Per un'edizione della *Notizia*, cfr. M. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno nella*



del dipinto con la *Notte* Contarini, bramata ma non ottenuta da Isabella d'Este, la rispondenza eventuale al dibattito critico sulle capacità della pittura di riprodurre l'irriproducibile – quindi fuoco, lampi, raggi, fulmini – e il contesto storico-culturale da cui la tela probabilmente originò si pongono in forte comunicazione con l'immagine di Marcantonio, che Nova non ritiene derivata dall'*Inferno* Contarini<sup>59</sup>. Piuttosto, le due immagini sarebbero da leggere alla luce di un confronto costruttivo, un dialogo denso sulle innovazioni della pittura giorgionesca nella fase finale della carriera, prontamente fatte proprie, riformulate e diffuse nell'incisione di Marcantonio.

Al di là dunque dei riferimenti specifici a dipinti di Giorgione, perduti e quindi relativamente indagabili, altre «spigolature giorgionesche», citando il titolo di Suida, sono ravvisabili anche in relazione a opere note. Prendiamo in considerazione ancora il *Concerto campestre* del Louvre, ancorché dibattuto in datazione e attribuzione. Abbiamo infatti già osservato l'analogia tra la figura stante e la *Grammatica*, che, per proprietà transitiva, può riscontrarsi nella nuova soluzione iconografica anche nelle donne del *Sogno*. Un'analogia che Oberhuber osserva anche nel dipinto del *Paesaggio con ninfe e pastori* della National Gallery [fig.28], con i nudi che eccedono in grazia e in morbidezza rispetto all'interpretazione raimondiana<sup>60</sup>. La ninfa seduta del *Concerto*, invece, ci offre l'opportunità di una breve considerazione. Ella infatti porge le spalle all'osservatore, di fatto ruotando la posa a contrapposto già impiegata nella *Nuda seduta* sulla facciata del Fondaco, di cui ci rimane un flebile ricordo nelle incisioni di Anton Maria Zanetti [fig.29], oltre che nei vari echi figurativi dell'immagine, come la figura di Venere nella *Morte di Adone* di Sebastiano del Piombo [fig.30]. La posa di schiena, le gambe flesse sul prato, la morbidezza delle forme del corpo, il pannello posato a terra potrebbero fornire degli elementi di raffronto utili per comprendere e immaginare la natura eventuale della *Venere* osservata da Giulio Campagnola; e quindi, alla luce di questa, ancorare ulteriormente l'opera di Marcantonio agli orizzonti artistici giorgioneschi. Senza dilungarmi oltre su Giorgione, è interessante accennare ad un altro tema, di grande portata e non esauribile in questa sede; ovvero il rapporto tra le 'nude' raimondiane e il modello femminile elaborato sul solco del maestro di Castelfranco dai principali artisti della Venezia di primo decennio, testimonianza ulteriore dell'orizzonte figurativo in cui muove Marcantonio. Sono innumerevoli gli esempi che si possono portare in proposito: persino Giovanni Bellini si immise come uno dei protagonisti del dibattito, benché anziano, con opere come la *Donna allo specchio* di Vienna o il *Festino degli dei* di

---

*prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, a cura di J. Morelli, Bassano, Remondini, 1800, pp. 64; 77.

<sup>59</sup> NOVA, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate*, pp. 48-55.

<sup>60</sup> OBERHUBER, *Giorgione and the graphic arts of his time*, in *Giorgione. Convegno internazionale di studi*, p. 314. Oberhuber inoltre suggerisce un collegamento anche tra il *Sogno* e il *Giudizio di Salomone* di Sebastiano, per la profondità spaziale espressa dall'uno nel gioco di linee diagonali, dall'altro dal rigido impianto prospettico, oltre alle affinità nella resa dei movimenti e del pannello.

Washington [fig.31], dove ricorre il modello della figura femminile panneggiata sdraiata. Un confronto interessante si può instaurare con la breve produzione veneziana di Sebastiano del Piombo: il canone di bellezza femminile espresso attinge a piene mani in entrambi i casi dall'opera di Giorgione, e infatti analogie e suggestioni tra i volti e i corpi realizzati dai due artisti si possono riscontrare facilmente. Certo non si tratta di reciproche citazioni o riferimenti puntuali, quanto la condivisione di uno stesso *humus* artistico e culturale. Non è un caso che le opere giovanili di Sebastiano giochino nella rappresentazione della stessa figura da più punti di vista, come nella pala di S. Giovanni Crisostomo o nel *Giudizio di Salomone* di Kingstone Lacy [fig.32]<sup>61</sup>. In quest'ultimo poi la derivazione giorgionesca della buona madre sulla sinistra risulta molto evidente, e si avvicina significativamente sia alla *Grammatica*, per la resa dinamica del panneggio a coprire le gambe, sia alla figura frontale del *Sogno*, per il morbido volto leggermente riverso sul lato, caratteristica questa che accomuna diverse opere del pittore, come la *Vergine saggia* di Washington [fig.33]; una posa del capo, poi, che diviene archetipica nei numerosi ritratti femminili del Palma e che ritroviamo in breve tempo in opere del primo Tiziano, come l'*Adultera* di Glasgow [fig.34]. In questo contesto così dinamico e ricco, la figura di Palma può aiutare a chiarire il ruolo di guida che ebbe Giorgione nel corso del primo decennio e l'influenza negli anni appena successivi alla sua morte. Per quanto riguarda il *Sogno*, un riscontro iconografico – due nude in un paesaggio – può provenire dalle versioni delle *Due ninfe* a Francoforte [fig.35] e Londra, dell'inizio del secondo decennio, dove la figura seduta richiamerebbe la donna nella *Tempesta* di Giorgione, mentre quella sdraiata potrebbe essere mutuata ancora dall'incisione di Giulio Campagnola in casa Bembo<sup>62</sup>. Risulta evidente come la densità di rimandi interni alla scuola veneziana relativi a un tema pittorico tanto vasto quanto il nudo femminile non renda possibile delineare un quadro complessivo sulla situazione. Tuttavia, la continua riflessione con esiti sempre nuovi, ma radicati a una tipologia in costante e progressiva evoluzione, permette di inserire l'opera di Marcantonio nel dibattito artistico veneziano, una voce potente, alta, che in un numero ridotto di occasioni è stata in grado di dialogare con la scuola veneziana tutta, in un'epoca di profonda trasformazione.

<sup>61</sup> Per un'analisi puntuale dell'opera di Sebastiano rimando al catalogo della grande mostra tenutasi tra Roma e Berlino nel 2008, *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, febbraio-maggio 2008; Berlino, giugno-settembre 2008), a cura di C. STRINATI e B.W. LINDEMANN, Milano, Motta, 2008. Il parallelo con la buona madre del *Giudizio di Salomone* ricorre anche nel saggio di OBERHUBER, *Giorgione and the graphic arts of his time*, in *Giorgione. Convegno internazionale di studi*, p. 314. In generale, nella redazione di questo passaggio, strumento utile per apprezzare l'ampiezza dell'argomento di discussione può essere costituito dai volumi di A. BALLARIN, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2016.

<sup>62</sup> Come catalogo sul Palma, relativo alla mostra bergamasca del 2015, cfr. *Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*, catalogo della mostra (Bergamo, marzo-giugno 2015) a cura di G.C.F. VILLA, Ginevra-Milano, Skira, 2015. Di particolare interesse per il tema il saggio di L. ATTARDI, *Il periodo giorgionesco, l'allegoria e la storia sacra. Le Due ninfe in un paesaggio di Francoforte. Il Cristo e l'adultera di San Pietroburgo*, pp. 91-105; in particolare per le *Due ninfe* pp. 95-97.

Soltanto un'ultima considerazione riguardo all'altro filone di studio delineato in Marcantonio per il possibile riferimento antiquario, ovvero l'indagine sul nudo maschile. Abbiamo osservato quanto Dürer e l'antico costituiscano i punti di riferimento per l'elaborazione di tale soggetto. Anche per tale ricerca Marcantonio partecipa al più ampio dibattito artistico veneziano: una prima aderenza singolare è riscontrabile nell'*Adamo ed Eva* di Palma il Vecchio a Braunschweig [fig.36], in cui si tende a riconoscere il dipinto descritto da Michiel in casa di Francesco Zio. Luisa Attardi giustamente ritiene l'opera un *unicum* nel catalogo palmesco, come sperimentazione delle innovazioni introdotte da Sebastiano e Tiziano. Il modello ravvisato è proprio l'*Adamo* di Dürer, mutuato nell'osservazione morbida e plastica dell'antico, d'altronde consona con la collezione dove confluì in breve. La studiosa indica come riferimento Tullio Lombardo e il suo *Adamo* per il monumento Vendramin, oggi al Metropolitan<sup>63</sup>; eppure nulla vieta di credere a una mediazione del prototipo nordico alla luce direttamente di esemplari classici, che, abbiamo visto, erano presenti nelle dimore dei ricchi collezionisti veneziani. La comunione di riferimenti culturali pone l'esito dell'*Adamo* di Palma in un dialogo stretto con il disegno di Marcantonio al Metropolitan e alla sua copia dall'*Adamo* di Dürer a Princeton. In quest'ultimo il rapporto si manifesta nella comune derivazione, mediata da un intento ancor più antiquario, dall'incisione del tedesco; mentre, al pari del disegno newyorkese, il dipinto del Palma mostra un'ascendenza classica ulteriore rispetto a Dürer, nel contrapposto ponderato, nella morbidezza della resa anatomica e «in un certo languore nell'espressione», mutuata direttamente dall'antico o da sculture – come appunto l'*Adamo* Vendramin – ad esso profondamente legate. Tra le riflessioni di maggior rilievo sul corpo maschile in chiave monumentale, sull'esempio del Bellini di S. Giobbe e della statuaria antica, non si possono poi non citare il S. Sebastiano delle ante d'organo di S. Bartolomeo del Luciani [fig.37] e il S. Sebastiano della Pala di S. Spirito del Vecellio [fig.38], rispettivamente alle Gallerie dell'Accademia e alla Basilica della Salute, o ancora prima, le analoghe figure di Cima da Conegliano. Quindi, tornando al dipinto di Palma, il discorso si applicherebbe anche alla figura Eva, che riprenderebbe la scultura di Antonio Rizzo per Palazzo Ducale, reinterpretata secondo la pittura contemporanea, attraverso le forme morbide di Giorgione e Tiziano, e la scultura antica nelle integrazioni di Tullio Lombardo – la *Musa Philiskos* dell'Archeologico di Venezia<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>64</sup> *Ibid.*; chiudendo la breve sezione su Marcantonio e la pittura, vorrei ricordare un saggio importante sulla cultura antiquaria nella pittura veneziana e in Giorgione in particolare, vale a dire I. FAVARETTO, *Lo studio dell'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R. MASCHIO, Roma, Gangemi, 2004, pp. 1-8. Osservando la riproduzione di antichità nei dipinti di fine Quattro e inizio Cinquecento, la studiosa constata un atteggiamento sfaccettato nei confronti dell'antico da parte di Giorgione: lo cita puntualmente in opere come il fregio di Castelfranco; lo trasforma nella *Venere* di Dresda, denaturandolo e risemantizzandolo; lo usa come pretesto di storia mitologica inserito in un paesaggio, come nella *Leda* di Padova; lo inventa per contestualizzare nei tronetti delle tavole degli Uffizi; infine, se ne ispira per le monumentali figure del Fondaco, intrise della «ricca sensibilità cromatica» e della «morbidezza delle figure giorgionesche» (p.4).

## Incisione

Proseguendo nel paragone tra le arti nel primo decennio a Venezia, Marcantonio ovviamente instaura un dialogo fitto nella sua specialità, l'incisione, per la quale la città era uno dei centri propulsori a livello europeo<sup>65</sup>. Il primo nome da menzionare nel raffronto con le opere veneziane, ricorrente nelle ultime pagine, è ovviamente Giulio Campagnola – incisore e pittore a stretto contatto con i circoli umanisti padovani e veneziani<sup>66</sup> – soprattutto in relazione alle notizie che Michiel fornisce sulla collezione di Pietro Bembo e alla stampa della *Nuda distesa di spalle* (P.V.165.11) [fig.39]. Quest'ultima, infatti, viene costantemente analizzata nel confronto con il *Sogno*, con esiti diversi a seconda delle datazioni proposte. Non potendo asserire la coincidenza tra l'incisione nota di Campagnola e la «miniatura» osservata da Michiel, la critica si è concordemente orientata nel riferimento più o meno fedele ad un prototipo giorgionesco, in ogni caso perduto. Un fattore di rilievo rispetto all'analisi delle immagini risiede nell'ipotetica datazione della stampa: essa infatti tende a orientarsi in un arco cronologico tangente, ma per lo più successivo al soggiorno veneziano di Marcantonio, mantenendo per questo i termini cronologici 1507-1508 fissati da Oberhuber e Faietti, al più tardi 1509<sup>67</sup>. La maggior parte degli studi riporta una proposta che oscilla tra 1507 e 1510; Landau la ritiene successiva al 1509; Brooke realizzata intorno al 1510; mentre, basandosi sull'evoluzione della tecnica, che si appropria progressivamente del puntinato, Zucker la pone tra le opere tarde dell'attività veneziana, intorno al 1513-1515<sup>68</sup>. Ora, a fronte di tale ampio margine di incertezza, una diretta dipendenza di Marcantonio dal modello del Campagnola non risulta comprovabile. Piuttosto, la vicinanza innegabile nella formulazione del nudo di spalle può interpretarsi come una comune riflessione a partire dal prototipo di Giorgione; non tanto come derivazione diretta, quanto, come sottolinea Landau, come invenzione autonoma, ottenuta fornendo un nuovo contesto e un nuovo significato al modello – la cui matrice giorgionesca risulta chiara nel

---

<sup>65</sup> Come linee guida per l'argomento, cfr. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Aldo Manuzio*, in Aldo Manuzio. *Il Rinascimento di Venezia*, pp. 107-135; G.J. VAN DER SMAN, *Le siècle de Titien. Gravures vénitiennes de la Renaissance*, Zwolle, Waanders, 2002; *Early Italian engravings from the National Gallery of Art*, a cura di J.A. LEVENSON, K. OBERHUBER e J.L. SHEEHAN, Washington, National Gallery of Art, 1973. Per una corretta collocazione di Marcantonio nel panorama dell'incisione veneziana di primo Cinquecento, cfr. infine C. CALLEGARI, *Diffrazioni serenissime: le stampe, Dürer, Venezia*, in *Albrecht Dürer e Venezia*, a cura di G.M. FARA, Firenze, Leo S. Olshki, 2018, pp. 49-69. Per quanto riguarda Marcantonio, la studiosa giustamente sottolinea il rapporto con la tecnica düreriana, la cui acquisizione tramite lo studio delle copie permette al bolognese gli esiti altissimi del *Sogno*.

<sup>66</sup> Cfr. in merito A. CARRADORE, *Giulio Campagnola, un artista umanista*, «Venezia Cinquecento», 20, 2010 (2011), 40, pp. 55-134.

<sup>67</sup> Per una recente proposta di datazione al 1509, cfr. BROWN, *Troubled waters: Marcantonio Raimondi and Dürer's nightmares on the shore*, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, pp. 33-41.

<sup>68</sup> Cfr. nell'ordine, LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Aldo Manuzio*, in Aldo Manuzio. *Il Rinascimento di Venezia*, pp. 124-126; I. BROOKE, *Tratta da Zorzi: Giulio Campagnola's Copies after other Artists and his Use of Models*, in *Making Copies in European Art. 1400-1600*, a cura di M. BELLAVITIS, Leida-Boston, Brill, 2018, pp. 212-260 e in particolare pp. 219-222; M.J. ZUCKER, *Giulio Campagnola*, in *The Illustrated Bartsch. Early Italian engravers*, a cura di ID., 25, I, New York, Abaris Books, 1980, pp. 463-465, 473-474. Cfr. poi la scheda di B.M. SAVY, *Nuda distesa di spalle in un paesaggio*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, pp. 328-330, n. 5.7.

confronto, segnalato da Oberhuber, tra la stampa di Campagnola e la nuda nella *Tempesta* dell'Accademia<sup>69</sup>. Una matrice che Campagnola, spogliandosi progressivamente della formazione giovanile sulle spalle di Mantegna e Dürer, arriva a interiorizzare e fare propria in una maniera molto più profonda di Marcantonio. La datazione relativamente più tarda delle opere di Giulio Campagnola, sulla scia di Zucker, risulta poi consona ad un'osservazione già riportata nel corso della tesi concernente l'evoluzione della tecnica raimondiana. Questa sarebbe infatti radicata – penso anche alla *Grammatica* – nello studio di Dürer, in un uso sapiente di tratti e punti, lungi dal puro puntinato che Campagnola andava elaborando dalla seconda metà del primo decennio. La timida apertura di Marcantonio al puntinato veneziano, così come codificato da Giulio, potrebbe quindi motivarsi sia come una scelta stilistica maturata nello studio costante e fondamentale di Dürer, sia come un riferimento ad una tecnica relativamente affermata, la cui ricezione non può che confermare comunque la capacità di osservazione dell'incisore bolognese. Infine, l'aderenza di Campagnola, nella seconda fase della sua produzione, a canoni giorgioneschi è nota, e riscontrabile tanto nella sua produzione incisoria, quanto in quella pittorica – sebbene di labili confini. Un paio di esempi, rimanendo sulle figure femminili, si possono riscontrare infatti nella splendida incisione con *Gesù e la Samaritana al pozzo* – opera peraltro in pieno dialogo con le donne dei creati Tiziano e Sebastiano, cui alle volte è stata riferita l'invenzione – o il piccolo dipinto di *Venere e Marte* del Brooklyn Museum [fig.40]. Ampliando lo sguardo sul catalogo dell'artista padovano, un'ulteriore riflessione può essere condotta in relazione al *Sogno*. Un raffronto tenuto in minor conto dalla critica, ma, forse, altrettanto efficace, riguarda l'*Astrologo* (B.8c)<sup>70</sup> [fig.41], di datazione controversa – dove il 1509 indicato sull'incisione potrebbe indicare un termine *post quem* – e precedente alla *Nuda distesa in un paesaggio*, secondo l'evoluzione stilistica verso un uso maturo del puntinato<sup>71</sup>. Rispetto al *Sogno*, infatti, l'incisione presenta una medesima partizione dello spazio, la figura umana sulla sinistra isolata da elementi naturali o architettonici rispetto al resto della scena, i mostri in primo piano sulla destra, la città sviluppata orizzontalmente sullo sfondo. Tale assonanza compositiva potrebbe ancora essere ricondotta alla comune osservazione di un prototipo perduto, forse ravvisabile nel Giorgione di Ca' Contarini studiato da Nova. Un'ipotesi cronologicamente plausibile, con opere riferite al biennio

---

<sup>69</sup> A titolo di esempio OBERHUBER (*Giorgione and the graphic arts of his time*, in *Giorgione. Convegno internazionale di studi*, pp. 315-316) suggerisce la derivazione giorgionesca per tramite della miniatura del Campagnola, osservata da Marcantonio in casa Bembo a Padova; all'opposto LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Aldo Manuzio*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, pp. 124-126 o ID., *Printmaking in Venice and the Veneto*, in *The genius of Venice*, pp. 303-305 insiste sull'autonomia di invenzione in entrambe le opere, ritenendo l'epoca precoce per una concezione delle stampe per la sola riproduzione.

<sup>70</sup> Catalogato da Bartsch come una copia.

<sup>71</sup> Per l'analisi dell'opera rimando a ZUCKER, *Giulio Campagnola*, in *The Illustrated Bartsch. Early Italian engravers*, pp. 463-465, 482-483. Rispetto all'*Astrologo*, Campagnola comunque sfrutta lo schema compositivo descritto – figura in primo piano laterale e sfondo paesaggistico, in diverse occasioni – approfondendolo semmai nel confronto con Marcantonio e con l'eventuale opera giorgionesca.

1508-1509 e che proverebbe, da parte degli incisori, la capacità di riflettere e svolgere con esiti nuovi i modelli figurativi più d'avanguardia. Non solo, il legame letto dalla critica in tutti e tre i casi con il momento storico-politico, e in particolare con i fatti di Agnadello, farebbe propendere per una datazione al 1509 inoltrato, cosa che, d'altro lato, stonerebbe con l'incisione raimondiana del *Marte, Venere e Amore* (B.345), datata 1508 e tradizionalmente riferita al breve soggiorno fiorentino. Appare anzi probabile che Campagnola stesso si sia potuto avvalere delle opere del Raimondi, cronologicamente precedenti, non solo, nel caso del *Sogno*, per la *Nuda*, ma anche per l'*Astrologo*; e, come suggerisce Brooke, nel caso della *Grammatica*, tramite cui Giulio avrebbe riformulato il modello di Benedetto Diana<sup>72</sup>.

Con meno frequenza, l'idea compositiva del *Sogno* in relazione ai nudi affrontati è stata con sagacia messa in relazione ad un'incisione di Jacopo de' Barbari, *La Vittoria e la Fama* (VII.524.18) [fig.42]<sup>73</sup>. L'immagine delle due figure allegoriche, stanti e non sdraiate, si pone in un immediato dialogo con le nude di Marcantonio, in una comunanza di invenzione non casuale. L'incisione del de' Barbari precede ampiamente il *Sogno*, datata al 1498-1500, pertanto il rapporto non può che essere in una sola direzione. L'osservazione da parte del più giovane risulta particolarmente approfondita: la posizione reciproca delle due figure, finanche la lumeggiatura della donna di spalle, le proporzioni dell'ampio petto e il volto riverso di quella frontale ricorrono con una certa somiglianza. Il nudo del de' Barbari, in relazione con Dürer e il nord, viene raddolcito da Raimondi, letto alla luce di una formulazione profondamente legata agli sviluppi artistici, improntati a modelli antichi, di maggior voga alla fine del primo decennio. *La Vittoria e la Fama*, dunque, non può che essere considerata come uno stimolo iconografico forte, determinante nella concezione dell'immagine, circa una decina d'anni dopo. Interessante poi il confronto con almeno altre due opere di Jacopo de' Barbari, sempre in relazione al *Sogno*, ovvero la *Vittoria adagiata fra i trofei* (B.VII.526.23) [fig.43], dove ricorre la soluzione del nudo sdraiato – analogo all'allegoria della Fama per proporzioni – circondata da armi

---

<sup>72</sup> BROOKE, Tratta da Zorzi: *Giulio Campagnola's Copies after other Artists and his Use of Models*, in *Making Copies in European Art*, p. 222-224.

<sup>73</sup> Cfr. da ultimo BROWN, *Troubled waters: Marcantonio Raimondi and Dürer's nightmares on the shore*, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, p. 38, 41 nota n. 52, con bibliografia precedente. Per Jacopo de' Barbari, rimando alla monografia di S. FERRARI, *Jacopo de' Barbari: un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano, Mondadori, 2006, in particolare il capitolo *Gli anni veneziani di Jacopo de' Barbari*, pp. 23-49 e la scheda dell'opera, pp. 120-121, n. 9. Un'ottima analisi nei confronti dei riferimenti düreriani e veneziani è data dalla scheda di S. VITALI, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Milano, febbraio-giugno 2018) a cura di B. AIKEMA, Milano, 24 Ore Cultura, 2018, p. 346, n.2/22: in particolare, Vitali ridimensiona il ruolo dei *Quattro Nudi femminili* di Dürer, riferendo il modello dei nudi affrontati a una tradizione anche italiana, da Pollaiuolo, che origina dall'iconografia delle Grazie; Dürer sarebbe citato nel motivo del ciuffo d'erba, mentre ancora il trattamento dei panneggi sarebbe in tutto rimandabile a Mantegna e ai Vivarini. Non solo, anche la tipologia di nudo non sarebbe mutuata direttamente da stampe nordiche, ma si porrebbe in dialogo con esse, tanto da essere ripresa da Dürer nel *Nudo con o specchio* e nell'*Adamo ed Eva*.

e trofei, di cui forse Marcantonio avrà memoria per la redazione del *Marte, Venere e Amore*<sup>74</sup>; e il *Tritone e nereide* (B.VII.527.24) [fig.44], per la rappresentazione da tergo del corpo femminile<sup>75</sup>. Ancora, *La Vittoria e la fama* può essere riconosciuta quale modello figurativo di un'altra incisione raimondiana, ovvero l'*Uomo protetto dalla Fortuna* (B.377), nella letteratura in bilico tra l'attività bolognese e veneziana. L'idea compositiva è la medesima, due nudi affrontati, con la *variatio* del corpo maschile per la figura di spalle. Non solo, nel legame che entrambi gli artisti hanno nelle rispettive carriere con l'incisione nordica e Dürer, approdano nelle date stampe ad una simile concezione del nudo femminile, di tornita robustezza. Marcantonio, dunque, si mostrerebbe originale rispetto al modello, ripreso nella composizione generale, ma reso dinamico, leggero, e risemantizzato, secondo un fare che in più occasioni è emerso palese. Il nostro incisore avrebbe potuto vedere la stampa di de' Barbari in una prima occasione a Bologna, dove avrebbe desunto uno schizzo apportando già le modifiche iconografiche più palesi – quindi l'allegoria della Vittoria trasformata in una figura maschile<sup>76</sup> – per poi riprendere l'invenzione nel 1507, forse da poco giunto a Venezia. Infine, è doveroso osservare come le incisioni di de' Barbari mostrino un interesse antiquario, nei soggetti rappresentati, mediato dall'incisione di Dürer. Esempio che in tal senso si avvicina ad una riflessione condotta anche da Marcantonio, con cui però non necessariamente intesse un rapporto diretto, può essere fornito dall'*Apollo e Diana* (B.VII.523.16) [fig.45], dove il corpo del dio è mutuato dall'*Adamo ed Eva* del tedesco, riconosciuto come una valida proposta di elaborazione sull'antico<sup>77</sup>.

Oltre a Giulio Campagnola e Jacopo de' Barbari, la produzione di Marcantonio si amplia nei possibili riferimenti ad incisori quali Benedetto Montagna e Girolamo Mocetto. Della stessa generazione, Benedetto mostra una produzione in più momenti comparabile con il giovane Marcantonio; il rapporto tra i due, però, rimane assai labile, a causa delle difficoltà nel fissare una scansione cronologica alle opere del Montagna: tangenze tematiche, e alle volte formali, che dimostrano l'ampia circolazione di modelli per tramite delle stampe, in aggiunta a filoni iconografici

---

<sup>74</sup> In particolare, in entrambe le incisioni ricorre la lorica con lo scudo poggiato, mentre la decorazione dello scudo di Marte è assai simile a quella che figura nello scudo rappresentato frontalmente sulla destra dell'incisione del de' Barbari. A simili confronti giunge anche DI GIOIA, *Nude in riva al fiume*, pp. 64-69.

<sup>75</sup> FERRARI, *Jacopo de' Barbari: un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, pp. 116-117, n. 6; pp. 114-115, n. 5.

<sup>76</sup> L'elaborazione grafica del nudo maschile di spalle si dimostra già matura intorno al 1504-1506, nel disegno del museo di Harvard (n.1932.162) (OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 74-75).

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 137-139, n.23. L'incisione di *Apollo e Diana* si data 1504-1505, quindi ancora indicherebbe uno studio su Dürer che, di fatto, anticipa quanto farà Marcantonio nel disegno di Princeton due o tre anni più tardi. Cfr. anche W. STEDMAN SHEARD, *Antiquity in the Renaissance*, catalogo della mostra (Northampton, aprile-giugno 1978), Northampton, Smith College Museum of Art, 1978, nn. 49-51: il catalogo mette chiaramente in relazione l'elaborazione del nudo classico in Jacopo de' Barbari, con l'*Apollo e Diana*; in Dürer, con l'*Adamo ed Eva*, il disegno dell'*Apollo e Diana* del British Museum (Pen. W. 261), quello di *Apollo* del Metropolitan (n.63.212); in Marcantonio, con il disegno dell'*Adamo* di Princeton.

diffusi e comuni spunti di interesse antiquario<sup>78</sup>. Un esempio può essere costituito dall'*Orfeo* (B.XIII.346.25)<sup>79</sup>, diversissimo per tecnica rispetto a Marcantonio, ma che per composizione potrebbe richiamare il ritratto dell'Achillini (B.496). Oppure, il tema della ninfa dormiente svelata dai satiri ricorre nella *Ninfa e due satiri* (P.V.158.50) [fig.46]<sup>80</sup>, vicina nell'invenzione al *Satiro che scopre una ninfa* (B.285), con il quale, abbiamo visto, condivide il destino di essere ripresa nella medaglia di Pseudo-Fra Antonio da Brescia. Le affinità proseguono per il discorso antiquario, cui anche Benedetto si dimostra interessato come la *Venere* (P.V.157.49), il *S. Giorgio* (B.XIII.339.12), il *Nudo con freccia* (B.XIII.350.33), il *Vulcano, Apollo e Amore* (B.XIII.345.24)<sup>81</sup>. Se la prima si allinea a un canone completamente autonomo rispetto a quanto elaborato da Marcantonio, il secondo, circa degli stessi anni dell'*Orfeo*, potrebbe dimostrare nella ponderazione, nella posa chiastica e nella lorica un riferimento statuaria. Tuttavia, soprattutto il *Nudo con freccia* [fig.47], relativamente tardo, mostra tangenze con Marcantonio, tanto da essere stato avvicinato, senza implicare alcuna derivazione diretta, alla figura del dio in *Apollo, Giacinto e Amore* (B.348), e, nell'ambito della statuaria veneziana, all'*Adamo* Vendramin di Tullio Lombardo; mentre il *Vulcano, Apollo e Amore* potrebbe richiamare nella struttura della composizione il giovanile *Vulcano, Venere e Amore* (B.326) di Marcantonio. Infine, un ulteriore elemento riconducibile ad una comune riflessione artistica potrebbe riguardare il disegno veneziano di Marcantonio raffigurante l'*Allegoria della Temperanza e della Prudenza* di Berlino (KdZ 15232) [fig.48], nel confronto con due incisioni di Benedetto, la *Donna e satiro con due putti* (B.XIII.343.21) [fig.49] e la *Famiglia del satiro* (B.XIII.342.17) [fig.50]<sup>82</sup>; forse sulla scorta di prototipi noti a entrambi, vi si formula, infatti, un'elaborazione, con esiti molto simili, sulla figura femminile seduta, in particolare nelle gambe panneggiate. Per quanto riguarda il Mocetto, riferimenti alla sua produzione sono stati letti in relazione alla *Metamorfosi di Aymone* (B.XIII.114.11) [fig.51], di impronta mantegnesca e ripresa poi a Mantova da Leonbruno – cosa che ha indotto a ipotizzare un disegno di Mantegna alla base dell'invenzione<sup>83</sup>. Un'ulteriore rielaborazione dello stesso tema della ninfa dormiente svelata dal satiro, in dialogo con Marcantonio ancora bolognese nei primi anni del Cinquecento, a testimoniare il successo di un'iconografia diffusa in area padana<sup>84</sup>. Un eco della produzione del Mocetto, la *Battaglia tra Israele e Amalaciti*

<sup>78</sup> Come testo di riferimento per Montagna segnalò tra gli altri M.J. ZUCKER, *Benedetto Montagna*, in *The Illustrated Bartsch. Early Italian engravers*, pp. 385-387

<sup>79</sup> Cfr. *ibid.*, p. 414. Da Zucker datata agli anni 1504-1507, la stampa di Benedetto Montagna è stata messa in relazione ad un disegno degli Uffizi (n.1680) già attribuito a Cima da Conegliano.

<sup>80</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 416-417 per la stampa di Montagna.

<sup>81</sup> Cfr. *ibid.* rispettivamente pp. 414-416, 409-410, 428-429, 421.

<sup>82</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 417-418; i maggiori influssi dureriani farebbero datare la prima agli anni 1504-1507, mentre la seconda sarebbe da riferire all'ultima attività dell'incisore, tra 1515 e 1520.

<sup>83</sup> Per l'iconografia della figura femminile sdraiata, rimando nuovamente a MEISS, *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in *The Painter's choice*, pp. 219-221.

<sup>84</sup> Cfr. per Mocetto, M.J. ZUCKER, *Girolamo Mocetto*, *The Illustrated Bartsch. Early Italian engravers*, pp. 39-40; per la stampa, pp. 64-65.



(B.XII.221.8), potrebbe scorgersi nella serie di stampe raimondiane – di relativamente scarso successo critico – degli imperatori a cavallo (B.188-191). Da Faietti riferite al primo periodo romano, precedente alla collaborazione con Raffaello, diversi sono i motivi antiquari insiti nella rappresentazione<sup>85</sup>: tradizionalmente i rilievi della Colonna Traiana, ma anche i fregi dell'Arco di Costantino, ancora il *Codex Ripanda* e forse anche, nel *Tito e Vespasiano* (B.188), con la coppia di cavalli con la zampa anteriore sollevata e i musci l'uno verso l'altro, i cavalli marciari – riferimento plausibile dopo il soggiorno veneziano.

Chiudendo la parentesi sull'incisione, il caso di Giovanni Antonio da Brescia mostra il successo di alcune invenzioni raimondiane, come nel caso della *Grammatica*, di cui presto è realizzata una copia (P.V.109.42) [fig.52] quale ulteriore elaborazione di *Venere stante* (B.XIII.329.21) [fig.53]. Più difficile da sciogliere, invece, il nodo riguardo a una serie di incisioni, con a soggetto le *Fatiche di Ercole* (B.325.14; B.323.11; B.323.10; B.324.13), realizzate in più versioni da Giovanni Antonio, Marcantonio e Nicoletto da Modena. Gli esemplari raimondiani (B.289-292) vengono ricondotti ancora al primo periodo romano, tra 1509 e 1510; per due di esse, *Ercole e il Leone Nemeo* e *Ercole e Anteo* [fig. 53-54], Faietti, sulla base di una revisione tecnica e formale, afferma una derivazione da Giovanni Antonio, mentre per l'*Ercole e il toro* da Nicoletto da Modena. L'*Ercole e Nesso* invece sarebbe ricollegabile ad un rilievo di centaumachia, noto all'Aspertini, forse in una forma giunta a Marcantonio per tramite di Nicoletto da Modena<sup>86</sup>. Interessante, infine, osservare i punti di tangenza con quest'ultimo incisore rispetto al periodo giovanile. Numerose sono le analogie tematiche tra i due artisti in questa fase, testimonianze di un dialogo nella condivisione di temi e iconografie. Abbiamo già avuto modo di citare il *Marco Aurelio* (B.XIII.290.64), drasticamente diverso e frutto di due percorsi distinti; così, si osservino l'*Orfeo* (B.XIII.283.53 e ) [fig.55], l'*Apollo del Belvedere* (B.XIII.282.50), la *Leda e il cigno* (B.XIII.268.22), vicinissimo nella tipologia iconografica al disegno raimondiano, o diverse altre incisioni di soggetto e ispirazione antiquari; mentre l'*Abbondanza o Cerere* (H.V.117.14)<sup>87</sup>, dalla critica messa in relazione con gli affreschi di Filippino per la cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva a Roma, potrebbe essere messa in relazione con il disegno di Dresda (Neg. n.2906) [fig.56], assai simile, da Oberhuber sciolto come una *Didone* e datato, per la vicinanza con la principessa del *S. Giorgio* (B.98), al 1503-1504; se tale accostamento risultasse veritiero, allora sarebbe necessaria una riconsiderazione cronologica delle due opere, dal

---

<sup>85</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 59-62. Per Marcantonio, cfr. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 169-171, n. 38.

<sup>86</sup> Cfr. per Giovanni Antonio da Brescia, M.J. ZUCKER, *Giovanni Antonio da Brescia, The Illustrated Bartsch. Early Italian engravers*, pp. 315-318; per la *Venere*, pp. 344-345; per le *Fatiche di Ercole*, pp. 339-343. Per Marcantonio Raimondi, FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 171-175, n. 39.

<sup>87</sup> In relazione alla stampa, indico il numero relativo al catalogo di Hind, *Early Italian Engravings* del 1938-48.

momento che Nicoletto giunse a Roma solo nel 1507<sup>88</sup>. Concludendo, lo spoglio dei cataloghi sull'incisione di primo Cinquecento, al di là del contesto veneziano, dove le coincidenze si fanno più forti in una condivisione di modelli e riferimenti culturali, mostra comunque una circolazione di modelli, iconografie, soggetti diffusa a più ambienti e connaturata al genere artistico stesso della stampa, quale veicolo di immagini nel mercato artistico. L'inserimento di Marcantonio in tale contesto già nel corso della prima maturità non può che attestare la rapida assimilazione di riferimenti, ma soprattutto l'interiorizzazione di un *modus*, anche commerciale, di organizzazione e diffusione, che più o meno consciamente egli stesso contribuirà a cambiare, una volta a Roma a fianco di Raffaello<sup>89</sup>.

## Scultura

Un ambito di studi sottovalutato nella ricostruzione di un ideale classico in Marcantonio e in generale nella grafica veneziana di primo Cinquecento riguarda la scultura, sia in marmo sia in bronzo, di grande e piccolo formato. Essa, infatti, com'è noto, rivestì un ruolo guida nella rilettura in chiave antiquaria dell'arte veneziana tra secondo Quattrocento e primo Cinquecento<sup>90</sup>. Un'interpretazione dell'antico che nel nome di Tullio Lombardo trova la sua esemplificazione, codificando egli uno stile classico, attico, con esiti di altissima qualità. Ancora, conviene partire dalla produzione di Marcantonio, per porre gli estremi di un argomento di grande interesse, ma cui lascio le ultime pagine dell'elaborato. Dunque, abbiamo osservato quanto i filoni antiquari riscontrabili nelle opere veneziane rispondano essenzialmente ad una concezione statuaria del corpo umano. Una riflessione parallela, sul solco dell'antico, coinvolge la scultura veneziana almeno a partire dall'*Adamo* ed *Eva* di Antonio Rizzo [figg.57-58] per Palazzo Ducale, primi nudi monumentali del Rinascimento lagunare – ora nuovamente godibili dopo un lungo restauro; così lontani, nell'espressione di un gusto mantegnesco, però, dal sapore antico delle opere di primo decennio, e di Tullio in particolare<sup>91</sup>. Da Rizzo in avanti, infatti, l'intento classico nella rappresentazione del corpo su scala monumentale si diffonde capillarmente nei luoghi della città, con opere altissime, quanto

---

<sup>88</sup> Cfr. per Nicoletto da Modena, M.J. ZUCKER, *Nicoletto da Modena*, in *The Illustrated Bartsch. Early Italian engravers*, pp. 157-160 e Ss.

<sup>89</sup> Cfr. *The Renaissance print*, pp. 103-131: il capitolo mostra chiaramente il progressivo approdare al concetto di stampa di riproduzione, che prende piede a seguito dell'attività romana di Marcantonio. Infine, segnalo come testo prezioso per collocare la prima produzione di Marcantonio entro il contesto dell'incisione italiana di inizio Cinquecento la sezione finale del catalogo *Bologna e l'Umanesimo*, quindi M. FAIETTI, *Attorno a Marcantonio, figure della sua giovinezza*, pp. 213-236 e le relative schede redatte da EAD., D. SCAGLIETTI, S. EBERT-SCHIFFERER.

<sup>90</sup> Un testo fondamentale, nella sua sintesi, per inquadrare l'argomento è M. CERIANA, *La scultura veneziana fra culto dell'antico e "maniera moderna"*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, pp. 43-61.

<sup>91</sup> *Ibid.*; cfr. poi per riferimenti approfonditi alla scultura veneziana del Rinascimento, A. MARKHAM SCHULZ, *The History of Venetian Renaissance Sculpture. Ca. 1400-1530*, Londra-Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols Publishers, 2017, I, in particolare per il periodo di interesse i capitoli 8-13, pp. 151-310 (al volume II il preziosissimo corredo di immagini).

relativamente meno studiate, di scultori quali Niccolò di Giovanni Fioretino, Cristoforo Solari, i fratelli Bregno. Con Tullio, l'elaborazione filologico-antiquaria contribuisce in maniera fondamentale alla temperie artistico-culturale fondata in primo luogo sul classico cui poi attinge Marcantonio. Il monumento ad Andrea Vendramin [fig.59], già a S. Maria dei Servi e oggi ricomposto ai SS. Giovanni e Paolo mostra l'apice del ragionamento, capolavoro della scultura veneziana a cavallo di secolo, redatto, secondo le datazioni di Markham Schulz, in una quindicina d'anni, dal 1491-1493 al 1506 circa<sup>92</sup>. Del vasto programma, prenderei in considerazione per motivi di sintesi e pertinenza, solamente le sculture dei progenitori, separate oggi dal resto del gruppo. L'*Adamo* [figg.60-61], conservato al Metropolitan di New York, offre un caso eclatante di modellazione su fonti antiche, con esiti in tutto comparabili alle riflessioni condotte pochi anni dopo da Marcantonio. Il nudo apollineo, di morbida resa, è stato più volte indagato nella relazione con le fonti antiche, anche alla luce dell'eventuale viaggio che Tullio avrebbe compiuto negli anni Novanta del Quattrocento a Roma<sup>93</sup>. Tra le eventuali fonti, per la posa così vicina al *Doriforo* di Policletto, sono stati fatti i nomi dell'*Apollo del Belvedere* o l'*Apollo citaredo* di Mantova, oltre a vari esempi di Apollo Liceo e di Bacco. Ad ispirazione per la testa, forse il ritratto di *Antinoo*, di cui ricordo l'esemplare collezionato da Pietro Bembo [fig.62], poi unito per volontà dei Farnese ad una scultura acefala, nello stato in cui lo si può vedere ancora oggi, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Come osserva Cafà, Dorifori erano presenti anche nelle collezioni veneziane, in tipologie riconoscibili attraverso le parole di Michiel – come in casa di Andrea Odoni – o nelle derivazioni incisorie, come nel caso dell'*Uomo malato* di anonimo pubblicato da Johannes de Ketham nel 1491, senza però poter arrivare a un modello identificato. Discutendo delle possibili fonti effettivamente impiegati da Tullio, la studiosa, oltre all'*Apollo del Belvedere* nell'eventualità di un viaggio a Roma, avanza una serie di ipotesi sulla tipologia dell'Apollo Liceo, diffusa e nota tramite raffigurazioni numismatiche, ma anche nelle rappresentazioni antiche di Bacco, e oggi testimoniata in scultura nelle versioni dei Musei Archeologici Nazionali di Venezia e Napoli. Riassumendo, Cafà sostiene un approccio sfaccettato all'antico, capace di coniugare più elementi dalla vasta gamma di esempi a disposizione tra Venezia e Roma, dall'*Antinoo*, alla ritrattistica imperiale – da cui desumere la lavorazione degli occhi – fino alle varie versioni dell'Apollo Liceo. Markham Schulz poi identifica una possibile fonte nella figura di Apollo dal sarcofago delle Muse di Vienna [fig.63], fino al 1815 in villa Giustiniani a Roma,

---

<sup>92</sup> Molti sono i contributi su Tullio Lombardo degli ultimi decenni. In particolare, come testo di riferimento, A. MARKHAM SCHULZ, *The sculpture of Tullio Lombardo*, Londra-Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols Publishers, 2014, per le sezioni di interesse, per il monumento Vendramin cap. 4, pp. 46-66, le opere successive, e in particolare di primo decennio, pp. 67-92.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 46-66. Per i modelli antichi e le fonti impiegati nell'esecuzione dell'*Adamo*, cfr. V. CAFÀ, *Ancient Sources for Tullio Lombardo's Adam*, «Metropolitan Museum Journal», 49, 1, 2014, pp. 32-47. Cfr. anche EAD. e L. SYSON, *Adam by Tullio Lombardo*, «Metropolitan Museum Journal», 49, 1, 2014, pp. 1-31.

sicuramente noto in ambito veneziano per la ripresa puntuale di Cristoforo Solari nella *Temperanza* per il monumento Dragan in S. Maria della Carità, oggi alla Ca' d'Oro<sup>94</sup>. Una scultura, l'*Adamo*, in grado di ridare respiro alla classicità, e al contempo in stretta relazione con gli sviluppi artistici dell'epoca, in grado di incarnare l'«euritmia corinzia», l'«apollinea calma»<sup>95</sup>. Il confronto con il disegno del Metropolitan di Marcantonio permette poi di osservare quanto il nostro incisore si allinei alle forme del dibattito artistico veneziano. Le stesse proporzioni nel busto e nelle gambe, così come il dolce modellato, la delicata resa plastica della muscolatura inducono a ritenere plausibile un'osservazione dell'*Adamo*, fruibile pubblicamente nella chiesa di Cannaregio, da parte di Marcantonio. Un'ipotesi affascinante, nell'elevazione della scultura moderna a dignità classica, oltre che efficace quale espressione più alta di un'arte improntata all'antico. Un parallelo, infine, che assume ancora più interesse alla luce della committenza del monumento, la famiglia Vendramin, che nella figura di Gabriele raccolse una delle più celebri collezioni di antichità disponibili a Venezia e nell'Italia settentrionale in genere, da cui Tullio, così come Giorgione e forse anche Marcantonio, avrebbe potuto inoltre trarre ispirazione. Purtroppo, il «nudetto» Vendramin, giunto a Venezia dopo il 1505, non può essere considerato quale possibile fonte di ispirazione per l'*Adamo*, che, stando alle datazioni proposte da Markham Schulz, venne realizzato circa tra il 1494 e il 1495. La somiglianza tra le due sculture, sia nell'attinenza tipologica nelle pose, sia nell'intaglio dolce e sfumato, tuttavia, dichiara quanto l'arte del veneziano mirasse e riuscisse a emulare un ideale di antico, in seguito recepito e approfondito nello studio di Marcantonio.

Passando al nudo femminile, l'*Eva* di Tullio vive una vicenda ancora più travagliata. La scultura infatti non giunse mai a destinazione, e venne sostituita tra Cinque e Seicento da un marmo di medesimo soggetto e simile posa, esemplato sulla *Venus pudica*, attribuita o a Francesco Segala o a Giulio del Moro, oggi a Ca' Vendramin Calergi [fig.64]. Caglioti, come anticipazione di un contributo non ancora pubblicato, nel 2013 avanzava un'ipotesi di identificazione del marmo Vendramin, a proposito della Venere nel giardino di Villa Brenzoni, in Punta san Vigilio sul Garda. L'*Eva* di Tullio sarebbe quindi stata acquistata non finita dai Brenzoni, per essere restaurata nell'iconografia di una Venere da un anonimo artista di metà Cinquecento<sup>96</sup>. Un'interpretazione recente sulle sorti della *Eva* Vendramin è fornita dal recente studio di Sergio Alcamo<sup>97</sup>: egli, revisionando una tesi formulata già

---

<sup>94</sup> MARKHAM SCHULZ, *The sculpture of Tullio Lombardo*, p. 62.

<sup>95</sup> Cit. da CERIANA, *La scultura veneziana fra culto dell'antico e "maniera moderna"*, in Aldo Manuzio, p. 51. Il passo in particolare mira a mostrare la modernità di Tullio nel confronto con il grande antecedente di Antonio Rizzo.

<sup>96</sup> F. CAGLIOTI, *Venezia sul Lago di Garda: l'altare di Giovanni Dalmata per la Scuola Grande di San Marco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes In Florenz», 40, 2, 2013, pp. 183-238, in particolare p. 218.

<sup>97</sup> Cfr. S. ALCAMO, *Riflessioni sulla Eva del monumento funebre Vendramin. Curiosi intrecci artistici e una riproposta per Cristoforo Solari*, «Studi Veneziani», 75, 2017 (2018), pp. 35-63. Lo studio è particolarmente importante per il solido spoglio bibliografico su cui poggia.

da Stedman Sheard, propone la paternità della scultura al milanese Cristoforo Solari, attivo in laguna tra anni Ottanta e Novanta del Quattrocento. Forse a partire da un bozzetto di bottega per mano di Tullio, egli avrebbe partecipato alla realizzazione del monumento nella figura della progenitrice, notizia di cui forse rimane una flebile eco anche nella storiografia, tra Lomazzo e il camaldolese Bernardino Gadolo, e che forse gli servì da precedente per la realizzazione dell' *Adamo ed Eva* intorno al finestrone absidale del Duomo di Milano. Significativamente per il successo del Solari nei suoi contemporanei, la chiusa del saggio propone l'ideale femminile proposto dallo scultore quale modello ripreso fedelmente in almeno tre incisioni del de' Barbari, tra cui la già citata *Vittoria e Fama*. I confronti, immediati, riguardano proprio le stesse *Virtù* del monumento Dragan, su cui forse Marcantonio, diremo a breve, ebbe modo di ragionare in relazione alla propria produzione. Non solo, a supporto della sua tesi, Alcamo riporta confronti già considerati nell'aderenza di Marcantonio al canone in corso di elaborazione a Venezia: Dürer, in particolare per la *Eva* del Prado, e Palma, per il dipinto dell' *Adamo ed Eva*, come riflessioni a partire del monumento Vendramin, in grado poi di restituire il successo e l'idea compositiva anche per la statua perduta – forse ritrovata – e ripresa piuttosto fedelmente nell'esemplare del Solari per il Duomo di Milano. Nell'impossibilità, ad ora, di poter stabilire l'effettiva pertinenza della statua di Villa Brenzoni, Ceriana suggerisce di considerare per l'evoluzione del modello femminile classico il bassorilievo del *Battesimo di Aniano* [fig.65] dal monumento a Giovanni Mocenigo per la controfacciata dei Ss. Giovanni e Paolo, opera più tarda, terminata nel 1522, ma nella resa del corpo cristallizzazione delle forme maturate fino al primo decennio<sup>98</sup>. Al di là dell'eventuale modello classico alle spalle del gruppo madre-bambino, accostato da Ishii all' *Iside e Oro* di Monaco<sup>99</sup>, quel che interessa è il nudo di lei, moglie di Aniano, riflesso della concezione classica già elaborata nella *Eva* Vendramin: osserva Ceriana, un nudo «additivo, un ornamento» per contestualizzare la scena in un'epoca classica<sup>100</sup>. Pur nella differenza di tecnica e nei limiti del confronto, anche la figura del monumento Mocenigo, quale simulacro dell' *Eva* Vendramin, dialoga ottimamente con l'ideale classico sviluppato da Marcantonio nella *Grammatica* e nel *Sogno* per le proporzioni dei busti, la piega dell'addome, i seni piccoli, il riferimento alla tipologia della

---

<sup>98</sup> Ceriana così definisce Tullio nelle fasi finali della sua carriera: «consciamente ritardatario, forse anche polemicamente ancorato a un classicismo indefettibile che lavora il marmo con la meticolosità di un orafo, con sottosquadri spericolati, profondi solchi di trapano, cesellature e lisciature che non permettono all'osservatore di dimenticare nemmeno per un istante di trovarsi davanti a un sommo virtuosismo lapideo» (CERIANA, *La scultura veneziana fra culto dell'antico e "maniera moderna"*, in Aldo Manuzio, p. 58); dallo stesso saggio, cfr. pp. 48-49. Per il monumento Mocenigo, cfr. MARKHAM SCHULZ, *The sculpture of Tullio Lombardo*, cap. 6, pp. 93-102.

<sup>99</sup> Tra i vari contributi sul monumento Mocenigo presentati al convegno per il 550° dalla nascita, cfr. in particolare M. ISHII, *Il battesimo come illuminazione: qualche riflessione sul Monumento del doge Giovanni Mocenigo di Tullio*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006) a cura di M. CERIANA, Verona, Cierre, 2007, pp. 99-115; A. SAVIELLO, *Eva virtuosa. Il gruppo donna con bambino nelle opere di Tullio Lombardo*, in *ivi*, pp. 117-132: lo studioso argomenta l'iconografia anche rispetto alla scena di interesse osservando che Tullio si vi evoca la tipologia della *Venus pudica*, ma anche della *Eva espulsa dal paradiso*, nella gestualità schiva e quasi vergognosa, un legame subliminale con la scena di battesimo.

<sup>100</sup> CERIANA, *La scultura veneziana fra culto dell'antico e "maniera moderna"*, in Aldo Manuzio, p. 49.

*Venus pudica*, che abbiamo trovato assai ricorrente; e con esemplari greco-romani, come la *Venere Foscarini*, ipotizzati come riferimenti nella ricezione dell'antico tramite le collezioni lagunari. Vista l'impronta classica nella scultura di Tullio, non è da escludere che Marcantonio guardasse ammirato alle sue opere e che, in consonanza con un interesse antiquario che già distingueva la sua ricerca a Bologna, si sia avvicinato curioso a capolavori quali il monumento Vendramin, o l'*Incoronazione della Vergine* in S. Giovanni Crisostomo, per studiarli con attenzione e assimilarne la dolce maniera. Un'ultima breve parentesi su Tullio e in generale sulla bottega dei Lombardo riguarda l'altro grande monumento, realizzato sotto la supervisione del padre Pietro, sulla controfacciata dei Ss. Giovanni e Paolo, quello al doge Pietro Mocenigo. In particolare, meritano un breve cenno i rilievi sulle fatiche di Ercole [figg.66], attribuiti alla mano di Tullio e Antonio da Markham Schulz, e datati tra il 1476 e il 1480<sup>101</sup>. Questi infatti si attestano come precoci sperimentazioni su un soggetto di grande fortuna tanto nell'incisione di primo Cinquecento, secondo quanto già accennato, così come nella bronzistica di piccolo formato. Un filone iconografico di largo impiego, calcato sull'antico, cui anche Marcantonio partecipa nei primi mesi dopo l'arrivo a Roma, forse memore, oltre che delle stampe di Giovanni Antonio da Brescia e Nicoletto da Modena, dei rilievi lombardeschi; i quali, a loro volta, affondano le radici nella tradizione locale, in particolare nei bassorilievi a soggetto erculeo per la facciata della basilica marciana.

La ricerca nella direzione della scultura darebbe esiti di certo interesse, per l'influenza sulla grafica e sulla pittura: un'arte capace, come già sostenuto da Planiscig, di guidare e aprire la strada, anche Venezia, alle altre arti<sup>102</sup>. Un esempio eloquente, che valga come stimolo per ulteriori approfondimenti, può essere fornito ancora dalla figura di Cristoforo Solari, in particolare per i lacerti del monumento Dragan, già alla Carità e oggi custoditi alla Ca' d'Oro<sup>103</sup>. Le sue *Virtù* esprimono, infatti, un'ideale classico, sviluppato parallelamente al Tullio del coevo per il monumento Vendramin, non lontano dagli sviluppi artistici del decennio successivo. Tra le varie figure, si consideri per vicinanza iconografica nel gesto, la *Temperanza* [figg.67-68], rappresentata nell'atto di

---

<sup>101</sup> Cfr. MARKHAM SCHULZ, *The sculpture of Tullio Lombardo*, pp. 39-41.

<sup>102</sup> Cfr. L.C. PLANISCIG, *Del giorgionismo nella scultura veneziana*, «Bollettino d'arte», 3, 28, 1934-1935, pp. 146-155. Sul solco di Planiscig si legga anche il contributo di W. STEDMAN SHEARD, *Giorgione and Tullio Lombardo*, in *Giorgione. Convegno internazionale di studi*, pp. 202-211: l'arte di Tullio sarebbe stata capace di anticipare Giorgione e Tiziano proprio per il rapporto con l'antico, riletto e mai pedissequamente copiato, riproposto in forme moderne e innovate, come nel caso delle varie figure di guerriero o nel *Doppio ritratto* della Ca' d'Oro. Tra le altre cose, la studiosa individua per la *Nuda* del Fondaco un riferimento alla *Venus Marina* nella tipologia studiata da un disegno di Marcantonio in collezione privata americana, da Oberhuber in un primo momento datato 1505 circa, ma poi post-datato ai primi anni romani. Cfr. anche W. STEDMAN SHEARD, *Antiquity in the Renaissance*, catalogo della mostra (Northampton, aprile-giugno 1978), Northampton, Smith College Museum of Art, 1978, n. 19; OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 83-84; FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 207-208, n. 57.

<sup>103</sup> Cfr. MARKHAM SCHULZ, *The History of Venetian Renaissance Sculpture*, pp. 257-261.

versare da una brocca al bacile che probabilmente reggeva nella mano sinistra. Markham Schulz ne afferma la derivazione della figura dal sarcofago della Muse [fig.69], probabilmente studiato a S. Maria Maggiore durante il precedente soggiorno romano, sarcofago impiegato anche da Tullio per la redazione dell'*Adamo*. Il contrapposto della posa, in rotazione verso sinistra, l'aggetto della gamba che emerge tra le pieghe del panneggio, le proporzioni robuste, il volto leggermente reclinato: l'immagine ricorda da vicino le donne di Marcantonio, in particolare nel *Giovane protetto dalla Fortuna* e nella *Grammatica*; la prima nel contrapposto armonioso, nella torsione dinamica, nelle proporzioni solide; la seconda, con ancora maggior forza a livello delle gambe, quasi coincidenti, e con una somiglianza che permea anche il trattamento della veste, se non addirittura il viso e la capigliatura. Una vicinanza non casuale, che porta a supporre per la redazione della *Grammatica* un preciso riferimento, forse stimolato dall'analogia iconografica, alla *Temperanza* dal monumento Dragan, a sua volta mutuata dall'antico. Esiti, tra scultura e incisione, capaci di anticipare il *Concerto campestre* e molta pittura del decennio successivo.

In conclusione, merita un cenno anche la statuaria bronzea di piccolo formato, quale raffinato e ricercato veicolo di iconografie classiche. I limiti della sua trattazione, nella comprensione del ruolo fondamentale che essa dovette esercitare nella diffusione di modelli, replicabile e amovibile, risiedono nella labilità delle sue cronologie, raramente ancorate a testimonianze scritte. Un primo contatto dei bronzetti con l'opera di Marcantonio si attua negli studi forse per l'elemento più anticlassico della sua produzione, ovvero i mostri del *Sogno*. Diverse sono le voci che hanno avanzato tale ipotesi, nonostante la mancanza di citazioni dirette<sup>104</sup>. Allo stesso tempo, lo spettro dell'influsso di Bosch è stato progressivamente allontanato, a partire da Nova, da Bernard Aikema in diversi contributi<sup>105</sup>. Negando la possibilità del viaggio italiano di Bosch, vista la scarsità di reciproci e

---

<sup>104</sup> Abbiamo già ricordato, tra gli altri, NOVA, *Giorgione's Inferno eith Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate*, pp. 41-62; per una prospettiva inversa, con un'analisi del tema mostruoso che comincia proprio dai bronzetti del Riccio e in generale della Padova di primo Cinquecento, cfr. H. FROSIEN-LEINZ, *Antikisches Gebrauchsgerät – Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, dicembre 1985-marzo 1986) a cura di H. BECK e P.C. BOL, Francoforte sul Meno, Liebieghaus Museum Alter Plastik, 1985, pp. 226-257 e in particolare per il *Sogno* pp. 253-255. Nell'analisi dei mostri, storditi dalla luce, vengono avvicinati alla produzione di bronzetti: nella fattispecie quello piccolo, secondo da sinistra, con le orecchie sproporzionate e la bocca sporgente, che per questa caratteristica è paragonato alle lampade frontali di Riccio; e il terzo da sinistra, simile a un volatile, che ricorderebbe in sembianze grottesche le lampade a pellicano dello stesso artista.

<sup>105</sup> Cfr. B. AIKEMA, "*Stravaganze e bizarie de chimere, de mostri, e d'animali*". *Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento*, «Venezia Cinquecento», 11, 22, 2001, pp. 111-136. Una posizione più cauta, ma comunque tesa ad allontanare l'ipotesi di citazioni dai Bosch veneziani, non attestabili a tale altezza cronologica già nella collezione Grimani, viene da B.L. BROWN, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, settembre 1999-gennaio 2000) a cura di EAD. e B. AIKEMA, Milano, Bompiani, 1999, pp. 424-497: lungi dall'essere anzi una prova della presenza delle tavole di Bosch a Venezia, le creature mostruose del *Sogno* potrebbero leggersi come versioni mostruose degli insetti tacciati di portare le pestilenze e pertanto vaghe riprese dall'*Apocalisse* di Dürer (pp. 427-428, pp. 440-441, n. 114). Cfr. poi come contributi più recenti, che ribadiscono tale posizione, B. AIKEMA, *Jheronimus Bosch e Venezia. Tra "sogni" e "meraviglie"* e la scheda del *Sogno* di A.J. MARTIN, in *Jheronimus Bosch e Venezia*, rispettivamente pp. 15-33 e pp. 149-151, n.18.

profondi influssi e il tempo relativamente breve che le sue opere furono effettivamente visibili – a Michiel in particolare – in collezione Grimani, lo studioso risale per immagini mostruose ad un più ampio contesto culturale: la poesia maccheronica di Teofilo Folengo, vicino nel fare letterario alle istanze del Savoldo – unico pittore a citare consciamente Bosch; un interesse a inizio secolo per le iconografie infernali, su probabile stimolo, come già intravisto da Nova, degli spettacoli teatrali e carnevaleschi, ma anche degli studi danteschi; il gusto per le grottesche, profondamente diverse dalle bizzarrie nordiche. Le figure mostruose, non ispirate all'antico, sarebbero quindi da considerarsi metafore del male, degl'Inferi, impiegate nell'arte di primo Cinquecento per le rappresentazioni dei sogni in relazione con le coeve pubblicazioni su tale tema, a partire dall'*Hypnoerotomachia Poliphili*. Entro tale scenario sarebbe da collocare la stampa di Marcantonio, e i dipinti di Battista Dossi [fig.70] e Giorgio Ghisi che se ne ispirarono: il *Sogno*, quindi, condividerebbe il sostrato culturale sotteso tanto ai bronzetti padovani, quanto all'*Astrologo* del Campagnola, inserendo i mostri in una raffigurazione sia onirica sia infernale, quale espressione di un filone iconografico proprio dell'area padana a cavallo di secolo. I raffronti con la produzione della piccola bronzistica, per lucerne e calamai, da parte di artisti come Andrea Riccio [fig.71], ben esemplifica il repertorio di forme da cui Marcantonio, avendone facile accesso, trasse probabilmente ispirazione. Accanto, infine, al modello düreriano, ricordato, in relazione alla stampa de *La bestia del mare e la bestia con le corna d'agnello* (B.VII.129.74) [fig.72] dalla serie dell'*Apocalisse*, dove le teste mostruose del mostro potrebbero essere lette quali possibili modelli per Marcantonio<sup>106</sup>.

Artisti come Bellano, Riccio, Moderno e Gambello contribuirono nelle loro opere – placchette e statue di piccolo formato – alla diffusione capillare di un linguaggio improntato alla classicità. Pertanto, un argomento di ricerca – che intendo solamente qui suggerire – potrebbe insistere su quest'ambito quale veicolo per la pittura e la grafica e viceversa, sia per i soggetti iconografici – creature mostruose, scene mitologiche e satiresche – sia per il gusto antiquario di cui si fecero interpreti<sup>107</sup>. Abbiamo già menzionato alcuni casi di tangenza, come la medaglia di Pseudo-Fra Antonio da Brescia per le immagini satiresche, basata su Marcantonio, Dürer e Benedetto Montagna; la stessa incisione con la *Ninfa scoperta da un satiro* viene replicata anche in una placchetta del

---

<sup>106</sup> Per il modello düreriano, cfr. la scheda sul *Sogno* di A.J. MARTIN, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, p. 377, n. 6/9.

<sup>107</sup> Particolarmente prezioso in questa direzione il catalogo della mostra di Trento, *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, luglio-novembre 2008) a cura di A. BACCHI e L. GIACOMELLI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2008. In particolare, oltre al *corpus* di schede, cfr. i saggi di IID., *Rinascimento di terra e di fuoco. Figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio*, pp. 17-57; D. GASPAROTTO, *Andrea Riccio e il bronzo all'antica*, pp. 76-95; G. BODON, *Archeologia e produzione artistica tra Quattro e Cinquecento: Andrea Riccio e l'ambiente padovano*, pp. 121-139; M. LEITHE-JASPER, *La placchetta italiana all'epoca di Andrea Riccio*, pp. 141-157. Infine, è interessante osservare come la cultura dei bronzetti medi quella nordica, come nel caso dell'*Orsa* di Andrea Riccio al Metropolitan, assai simile all'animale nell'*Orfeo* di Marcantonio del 1506 circa.



Riccio<sup>108</sup>. Ancora, le sue versioni di *Vulcano forgia le frecce di Cupido* riprendono grossomodo la composizione del *Vulcano, Venere e Amore* di Marcantonio: senza porle in diretto dialogo, le immagini replicano una scena – diffusa peraltro in incisioni di altri autori – del tutto analoga simmetricamente e a parti invertite: in Marcantonio Venere seduta mentre Vulcano batte l’incudine; in Riccio l’inverso, Vulcano seduto e Venere graziosamente stante<sup>109</sup>. Parimenti, le medaglie dell’Antico sulle fatiche di Ercole dichiarano la circolazione di certi soggetti iconografici al pari delle successive incisioni di Giovanni Antonio da Brescia e Marcantonio<sup>110</sup>. Placchette come il *Trionfo dell’eroe* o l’*Apollo e Marsia* illustrano gli estremi della concezione antiquaria del Riccio, spesso saldamente ancorata ad esemplari antichi – nel caso dell’*Apollo e Marsia* il noto prototipo del cammeo di Dioscuride all’Archeologico di Napoli ad esempio<sup>111</sup>. Caso eclatante di un approccio analogo, la placchetta con la *Flagellazione* di Moderno, dove le figure del Cristo e dei flagellanti sono plasmate sul *Laocoonte*<sup>112</sup>. Se si passa alle statue di piccolo formato, tale discorso assume contorni ancora più definiti, nascendo esse con lo scopo di riproporre più o meno fedelmente, per eruditi, umanisti e collezionisti, le amate vestigia dell’antico, di metterle a disposizione loro e indirettamente degli artisti. Riproduzioni dello *Spinario* vennero realizzate nel periodo di interesse, in più e più versioni di diversa qualità da Severo da Ravenna e dall’Antico; così il *Marco Aurelio*, dalla celebre ripresa che ne fece il Filarete, ritenuto l’inventor del bronzetto all’antica<sup>113</sup>. Tornando a Marcantonio, la sua indagine antiquaria potrebbe aver risentito di quanto veicolato negli stessi anni dai bronzetti entro gli studioli e le collezioni veneziane e padovane – ricordo a tal proposito gli studi sulla collezione di Michiel, in gran parte costituita di bronzetti. Artista fondamentale per l’altissima qualità della sua produzione, Jacopo Alari Bonacolsi, l’Antico, può offrire il pretesto per delle ultime osservazioni in merito. Abbiamo già avuto modo di ricordare il suo *Apollo del Belvedere*, oggi alla Ca’ d’Oro, quale precoce elaborazione del celebre esemplare antico. La *Venus Caritas* di Baltimora [fig.73], la cui origine è tutt’altro che conosciuta, rimanda immediatamente per il dettaglio iconografico della lucerna

<sup>108</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 352-353, n. 53 (scheda di D. GASPAROTTO).

<sup>109</sup> Cfr. J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection: Reliefs, plaquettes, statuettes, utensils and mortars*, Londra, Phaidon Press, 1965, nn. 210-211. Un discorso del tutto analogo potrebbe farsi anche per le varie immagini di Orfeo diffuse su placchette e medaglie, come nel caso del Moderno (n. 174).

<sup>110</sup> Cfr. *Bonacolsi, l’antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d’Este*, catalogo della mostra (Mantova, settembre 2008-gennaio 2009) a cura di F. TREVISANI e D. GASPAROTTO, Milano, Electa, 2008, pp. 146-154 (schede e testi, per la sezione indicata, di W. CUPPERI).

<sup>111</sup> Per il primo, cfr. la scheda di A. AUGUSTI, in *Rinascimento e passione per l’antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, pp. 440-441, n. 93; per il secondo, cfr. F. ROSSI, *Le Gemme Antiche e le Origini della Placchetta*, «Studies in the History of Art», 22, 1989, pp. 55-69. La ricezione della gemma presso il Riccio sembrerebbe confermare la circolazione di modelli da essa derivata oltre la città di Firenze, dove all’epoca era custodita.

<sup>112</sup> Cfr. LEITHE-JASPER, *La placchetta italiana all’epoca di Andrea Riccio*, in *Rinascimento e passione per l’antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, pp. 141-157, in particolare pp. 148-149.

<sup>113</sup> Cfr. le schede relative a diversi esemplari moderni dello *Spinario* e del *Marco Aurelio*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, pp. 351-359. Si aggiungano per le varianti del *Torso* le pp. 330-332. Cfr. poi D. GASPAROTTO, *Andrea Riccio e il bronzo all’antica*, in *Rinascimento e passione per l’antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, pp. 76-95.

con la fiamma al *Giovane protetto dalla Fortuna*; il nudo, radicalmente diverso, ha consentito agli studiosi di sostenere una datazione all'inizio del secolo, quando ancora non erano stati elaborati i canoni femminili, propugnati da Giorgione e dagli artisti veneziani di primo decennio, cui sia Jacopo sia Marcantonio guardarono in seguito<sup>114</sup>. Canoni sui quali Jacopo puntualmente si aggiorna, dandone mostra in una statuetta che per motivi di datazione, incerta intorno al 1510, non può essere considerata un precedente per Raimondi, ma che per fattura, gestualità e concezione dialoga opportunamente con i nudi semi-panneggianti della *Grammatica* e del *Sogno*: la *Venus Felix* di Vienna [fig.74], basata sull'omonima scultura antica collocata nel cortile del Belvedere solo nel 1509<sup>115</sup>. Per concludere, tra le numerose Veneri diffuse nei bronzetti, il Museo Correr e l'Ashmolean Museum ne conservano due in grado di far intuire la temperie culturale cui Marcantonio si rivolse. Rispettivamente, la *Venere anadyomene* attribuita alla bottega di Tullio Lombardo [fig.75], le cui proporzioni classiche confermano ulteriormente quanto già sostenuto nelle scorse pagine, conformandosi alla medesima tipologia di nudo femminile; la *Venus Pudica* padovana o veneziana [fig.76], datata a inizio secolo, conferma della diffusione di un soggetto classico, ripetutamente riscontrato in Marcantonio e nella Venezia dell'epoca, e delle sue peculiarità stilistiche, quale fedele testimone del modello antico<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Cfr. la scheda di C.D. DICKERSON, in *Bonacolsi, l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, pp. 274-275, n. VIII.1; di medesimo soggetto anche la *Venere* attribuita al Moderno e datata allo stesso periodo, al Cleveland Museum of Art (D. GASPAROTTO, pp. 276-277, n. VIII.2).

<sup>115</sup> Cfr. la scheda di C. KRYZA-GERSCH, in *Bonacolsi, l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, pp. 214-215, n. V.9.

<sup>116</sup> Cfr. *Natur und Antike in der Renaissance*, pp. 413-414, n. 108; pp. 423-424, n. 118. Quest'ultima, secondo un'ipotesi che non mi sento di condividere alla luce delle riflessioni finora condotte, quindi alla piena rispondenza del bronzo a canoni estetici propriamente veneziani, era stata attribuita al Francia nel già citato articolo di J. WARREN, *Francesco Francia and the art of sculpture in Renaissance Bologna*, «The Burlington Magazine», 141, 1999, 216-225.

## Conclusioni

«De gli antiqui le sante orme»: la citazione dell’Achillini, come un cerchio, racchiude in sé con raffinatezza formale il senso della ricerca artistica di Marcantonio Raimondi in alcuni dei maggiori centri culturali dell’Europa rinascimentale. Un animo artistico coltivato tra Bologna, Venezia e Roma negli ambienti di impronta più dolcemente classica, a contatto con pittori tra i più stimati e apprezzati della sua epoca e capace di in una carriera fulgida e rivoluzionaria nella storia complessa di un *medium* quale la stampa. Eppure, di fronte a un incisore univocamente riconosciuto quale pilastro della sua disciplina artistica, molti sono i dubbi sollevati, gli interrogativi irrisolti e le lacune emerse nella storiografia. La più evidente, e al contempo meno trattata, riguarda la sua vicenda biografica dopo il Sacco di Roma, il ritorno, senza più averi, a Bologna e l’eventuale parentesi finale della sua produzione, un tramonto in sordina. Conclusione di una vita di successi e travagli, che, andando a ritroso, comprenderebbe l’arresto a seguito dei *Modi* realizzati con Giulio Romano e con l’Aretino; e che, secondo legami suggeriti sporadicamente negli studi, vedrebbe forse, dietro i viaggi giovanili tra Bologna e Venezia, ragioni non solo di formazione, ma anche storico-politiche: da un lato, la caduta dei Bentivoglio, all’indomani della quale Marcantonio lasciò la sua città natale; dall’altro, l’imminenza di Agnadello e le tensioni di una guerra annunciata contro la Serenissima<sup>1</sup>.

La presente ricerca ha cercato di rispondere a un interrogativo in un certo senso spontaneo di fronte al catalogo di Marcantonio. Poste le basi di un discorso antiquario comprovato nella primissima attività a Bologna e di fronte al naturale decorso nello studio delle antichità a Roma a fianco di uno degli artisti più sensibili a tale tema, Raffaello, l’esperienza veneziana sembrava costituirsi quasi come una sospensione di un interesse altrimenti costante nel nostro incisore. La lettura, quasi del tutto univoca, da Vasari fino al secolo scorso, del soggiorno lagunare nell’ottica del rapporto con Dürer, mostra, infatti, solo un lato nella personalità artistica di Marcantonio, pur in un periodo di tempo ridotto, concentrato in alcuni mesi, forse appena più di un anno, tra 1507 e 1508. Svelato questo, la necessità di mostrare l’altra faccia della medaglia porta inevitabilmente alla domanda di fondo che ha mosso quest’elaborato, ovvero quali siano le altre voci che animano la produzione veneziana – e in particolare la *Grammatica* e il *Sogno di Raffaello* – di Marcantonio. La risposta che ha preso progressivamente corpo negli studi ha posto un primo riferimento nell’ambito di Giorgione, e, per l’incisione, di Giulio Campagnola; una constatazione parzialmente soddisfacente, non toccando che

---

<sup>1</sup> Un legame diretto con Agnadello in relazione al *Sogno* è stato proposto di recente da B.L. BROWN, *Troubled waters: Marcantonio Raimondi and Dürer’s nightmares on the shore*, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, catalogo della mostra (Manchester, settembre 2016-aprile 2017) a cura di E.H. WOUK, Manchester, Manchester University Press, 2016, pp. 33-41

di rimando a tali artisti la situazione dell'antico a Venezia. Città fulcro del Mediterraneo, così vicina, attraverso i mari, alle isole greche, ma profondamente radicata nel contesto italiano della riscoperta della tradizione classica, la Serenissima fu base valida e solida per lo sviluppo di un'arte improntata all'antico. Cogliere, anche solo parzialmente per le conoscenze ad oggi disponibili, il quadro antiquario veneziano permette di comprendere con maggiore profondità la grafica raimondiana, ricucendo i lembi di una lacuna interpretativa a cavallo tra la formazione e la maturità dell'incisore, che mai venne meno ad una delle sue passioni più manifeste, l'interpretazione dell'antico. I caratteri che poi assume il rapporto con l'antico a Venezia non fanno che confermare un approccio tipico di Marcantonio, a Bologna e poi a Roma. Il nostro incisore modula l'antico quasi secondo le istanze retoriche degli umanisti, varia i modelli, li combina ed elabora in forme ed immagini che nemmeno nel momento della copia, apparentemente pedissequa, perdono di originalità tecnica e interpretativa. Non solo, egli persegue in maniera complementare l'indagine di un modello antiquario attraverso l'analisi dei suoi maestri di elezione, quindi innanzitutto Francia, poi Dürer e, una volta a Venezia, l'ambito di Giorgione, di Tullio Lombardo, e via dicendo fino a Raffaello e Giulio Romano. E in quest'atteggiamento risiede tanto il successo di Marcantonio, le cui invenzioni non tardano ad essere recuperate<sup>2</sup>, quanto la relativa imperscrutabilità della sua produzione, o meglio la difficoltà di individuare riferimenti puntuali e da essi trarre precise informazioni, nel caso della prima produzione, riguardo a viaggi, soggiorni, contatti. L'analisi della grafica giovanile di Marcantonio non può, quindi, che orientarsi per suggestioni, intuizioni, richiami visivi, ma soprattutto una capacità di orientamento critico per il contesto in cui si trovò di volta in volta ad operare, la situazione del patrimonio di antichità e i coevi sviluppi dell'arte locale. Tracciato l'ordito, la grafica veneziana di Marcantonio disegna un motivo chiaro, improntato alle «sante orme» dell'antico, e al suo recupero nell'arte del primo decennio del Cinquecento. Un disegno che vale la pena ripercorrere con lo sguardo, per una migliore comprensione della complessità di una figura artistica poliedrica e determinante per la storia dell'arte occidentale.

Diversi poi gli argomenti, anche prossimi agli interessi della tesi, che meriterebbero di essere inclusi nella trattazione del Marcantonio veneziano. Ad esempio, ricondotta all'ambito lagunare è l'unica xilografia realizzata, o per lo meno disegnata, dal Raimondi, ovvero l'*Incredulità di S. Tommaso*. L'esecuzione materiale dell'invenzione, edita solo nel 1512, è stata oggetto di un dibattito,

---

<sup>2</sup> Tra gli esempi più significative in relazione alla produzione giovanile, la *Venere che esce dal mare* è stata riconosciuta quale fonte di ispirazione per la *Venere Anadyomene* di Antonio Lombardo, fratello di Tullio, voce fondamentale del recupero dell'antico tra Venezia e Ferrara, nonché figlio della stessa cultura artistica cui Marcantonio attinse a Venezia. Per Antonio Lombardo, rimando alla monografia di A. SARCHI, *Antonio Lombardo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008 (per la *Venere Anadyomene* e il *Marte*, di cui a breve, pp. 255-261)

per il quale, oltre a Marcantonio stesso, è stato fatto il nome di un giovane Ugo da Carpi<sup>3</sup>. O ancora, il rapido soggiorno fiorentino, intorno alle riprese della *Battaglia di Cascina* negli *Arrampicatori*. E soprattutto, per il nostro discorso, il *Marte, Venere e Amore*, dove spesso la trattazione del corpo di lei è stata interpretata quale retaggio dell'esperienza veneziana, da Tullio a Giorgione<sup>4</sup>. Un'incisione, poi, di chiaro rimando antiquario, con la citazione nel *Marte* del *Torso del Belvedere*, eventualmente mediata, com'è stato proposto, dal *Marte* di Antonio Lombardo, o tutt'al più da bronzetti, come quello del Gambello al Metropolitan; infine, direttamente derivata da esemplari antichi, come nel caso delle lastre fittili con *Venere e Marte* a New York e a Firenze. O ancora, uno studio pertinente potrebbe indagare il rapporto tra Marcantonio e l'illustrazione libraria coeva, a partire dalla ricezione di un testo fondamentale quale il *Poliphilo*. L'interesse antiquario in Marcantonio a Venezia potrebbe costituire un punto di partenza per ricerche di più ampio respiro, quale voce importante di un dialogo tra antico e moderno che prende forma all'inizio del secolo in laguna, in anni fondamentali alle soglie della vasariana "terza maniera" – nel cui vivo l'incisore entra anche grazie all'esperienza veneziana – e che coinvolge tutte le arti figurative. Una trama fitta, intrigante, che traduce in immagine le ricerche umanistiche e le brame collezionistiche della città, in un momento delicato e critico della sua storia politica e culturale. In conclusione, l'analisi di opere realizzate in un lasso cronologico relativamente ristretto, attraverso la precisa lente dell'interesse antiquario, ha permesso di aprire uno spaccato sulla cultura prima bolognese e poi veneziana, di scorgere alcuni degli infiniti legami intorno all'elaborazione del tema dell'antico, quale uno dei motivi pregnanti la cultura italiana di primo Cinquecento. In un dibattito, quindi, che, muovendo dai singoli centri, ciascuno con le sue particolari inclinazioni, e dai singoli artisti, si amplia, si affronta, si interseca, fino a formare una rete coesa e forte, fondamento di una delle stagioni più affascinanti dell'arte europea.

---

<sup>3</sup> Cfr. come sintesi della questione sulla xilografia, M. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di EAD. e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 154-156, n. 32. L'invenzione viene saldamente ancorata al periodo veneziano, vicino per composizione e resa del pannello alla *Grammatica*, mentre il serafico volto del Cristo, nella suggestione della realizzazione veneziana, potrebbe ricordare nelle fattezze i Redentori di Cristoforo Solari, Alvise Vivarini o Cima da Conegliano.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 161-164. n.35 per gli *Arrampicatori*; *ibid.*, pp. 158-161, n. 34 per il *Marte, Venere e Amore*.

## Appendice

La seguente appendice si pone a corredo del primo capitolo, riportando, in ordine di citazione, i passaggi più importanti, dalle fonti dal Cinque al Settecento analizzate in relazione alla prima fase della carriera di Marcantonio Raimondi. Non sono riportate per ragioni di sintesi le sezioni relative ai cataloghi delle incisioni – commentati nel corpo del testo – di volta in volta proposti dai singoli autori.

- Giovanni Filoteo Achillini, *Viridario*, 1513:

«Consacro anchor Marcantonio Raimondo/  
Che imiti de gli antiqui le sante orme/  
Col disegno e il bollin profondo/  
Come se vedon sue vaghe aeree forme/  
Hame retratto in rame come io scrivo/  
Chen dubio di noi pendo quale è vivo.»

- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 (Vita di Raffaello):

«Per che, avendo veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durerò, volonterosò ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente; il quale riuscì tanto eccellente, che fece stampare le prime cose sue: la carta degli Innocenti, un Cenacolo, il Nettunno e la Santa Felicità quando bolle nell'olio. Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raffaello donò poi al Baviera suo garzone [...].»

- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1568:

«Ma troppo sarei lungo se io volessi tutte l'opere raccontare che uscirono di mano ad Alberto. Per ora basti sapere che avendo disegnato per una Passione di Cristo 36 pezzi, e poi intagliatigli, si convenne con Marcantonio Bolognese di mandar fuori insieme queste carte; e così capitando in Vinezia, fu quest'opera cagione che si sono poi fatte in Italia cose maravigliose in queste stampe, come di sotto si dirà.»

«Mentre che in Bologna Francesco Francia attendeva alla pittura, fra molti suoi discepoli fu tirato inanzi, come più ingegnoso degl'altri, un giovane chiamato Marcantonio, il quale, per essere stato molti anni col Francia e da lui molto amato, s'acquistò il cognome de' Franci. Costui dunque, il quale aveva miglior disegno che il suo maestro, maneggiando il bulino con facilità e con grazia, fece, perché allora erano molto in uso, cinture et altre molte cose niellate, che furono bellissime, perciò che era in quel mestiero veramente eccellentissimo. Venutogli poi disiderio, come a molti avviene, d'andare pel mondo e vedere diverse cose et i modi di fare degl'altri artefici, con buona grazia del Francia se n'andò a Vinezia, dove ebbe buon ricapito fra gl'artefici di quella città. Intanto capitando in Vinezia alcuni fiaminghi con molte carte intagliate e stampate in legno et in rame da Alberto Duro, vennero vedute a Marcantonio in sulla piazza di San Marco: per che stupefatto della maniera del lavoro e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e fra l'altre cose comperò la Passione di Gesù Cristo intagliata in 36 pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto; la quale opera cominciava dal peccare d'Adamo et essere cacciato di Paradiso dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marcantonio quanto onore

et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti e il tutto delle stampe che avea comperate: le qual' per la novità e bellezza loro erano in tanta riputazione, che ognuno cercava d'averne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Cristo in 36 carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .AD., riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra se ne venne a Vinezia, e ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere. Dopo le quali cose andatosene Marcantonio a Roma, si diede tutto al disegno; et Alberto tornato in Fiandra, 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.»

«Ma tornando a Marcantonio, arivato in Roma, intagliò in rame una bellissima carta di Raffaello da Urbino, nella quale era una Lucrezia romana che si uccideva, con tanta diligenza e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici suoi a Raffaello, egli si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue, et appresso un disegno che già avea fatto del giudizio di Paris, nel quale Raffaello per capriccio aveva disegnato il carro del Sole, le Ninfe de' boschi, quelle delle fonti e quelle de' fiumi, con vasi, timoni et altre belle fantasie attorno; e così risoluto, furono di maniera intagliate da Marcantonio che ne stupì tutta Roma. Dopo queste fu intagliata la ca]ta degl'Innocenti con bellissimi nudi, femine e putti, che fu cosa rara; et il Nettuno con istorie piccole d'Enea intorno, il bellissimo ratto d'Elena, pur disegnato da Raffaello, et un'altra carta dove si vede morire Santa Felicita bollendo nell'olio, et i figliuoli essere decapitati. Le quali opere acquistarono a Marcantonio tanta fama, che erano molto più stimate le cose sue pel buon disegno che le fiaminghe, e ne facevano i mercanti bonissimo guadagno. Aveva Raffaello tenuto molt'anni a macinar colori un garzone chiamato il Baviera; e perch'e' sapea pur qualche cosa, ordinò che Marcantonio intagliasse et il Baviera attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole et ingrosso et a minuto a chiunque ne volesse; e così messo mano all'opera, stamparono una infinità di cose, che gli furono di grandissimo guadagno; e tutte le carte furono da Marcantonio segnate con questi segni: per lo nome di Raffaello Sanzio da Urbino, .SR., e per quello di Marcantonio, .MF. L'opere furono queste: una Venere che Amore l'abbraccia, disegnata da Raffaello; una storia nella quale Dio Padre benedisce il seme ad Abraam, dove è l'ancilla con due putti. Appresso furono intagliati tutti i tondi che Raffaello aveva fatto nelle camere del palazzo papale, dove fa la Cognizione delle cose, Caliope col suono in mano, la Provvidenza e la Iustizia; dopo, in un disegno piccolo, la storia che dipinse Raffaello nella medesima camera del monte Parnaso, con Appollo, le Muse e ' Poeti; et appresso Enea che porta in collo Anchise mentre che arde Troia, il quale disegno avea fatto Raffaello per farne un quadretto. Messero dopo questo in stampa la Galatea, pur di Raffaello, sopra un carro tirato in mare dai dalfini, con alcuni Tritoni che rapiscano una Ninfa. E queste finite, fece pure in rame molte figure spezzate, disegnate similmente da Raffaello: un Apollo con un suono in mano, una Pace alla quale porge Amore un ramo d'ulivo, le tre Virtù teologiche e le quattro morali; e della medesima grandezza un Iesù Cristo con i dodici Apostoli, et in un mezzo foglio la Nostra Donna che Raffaello aveva dipinta nella tavola d'Araceli; e parimente quella che andò a Napoli in San Domenico, con la Nostra Donna, San Ieronimo

e l'angelo Raffaello con Tobia; et in una carta piccola, una Nostra Donna che abbraccia, sedendo sopra una seggiola, Cristo fanciulletto mezzo vestito; e così molte altre Madonne ritratte dai quadri che Raffaello aveva fatto di pittura a diversi. Intagliò dopo queste un San Giovanni Battista giovinetto a sedere nel deserto, et appresso la tavola, che Raffaello fece per San Giovanni in Monte, della Santa Cecilia con altri Santi, che fu tenuta bellissima carta. Et avendo Raffaello fatto per la capella del Papa tutti i cartoni dei panni d'arazzo, che furono poi tessuti di seta e d'oro, con istorie di San Piero, S. Paulo e S. Stefano, Marcantonio intagliò la predicazione di San Paulo, la lapidazione di Santo Stefano, et il rendere il lume al cieco: le quali stampe furono tanto belle per l'invenzione di Raffaello, per la grazia del disegno, e per la diligenza et intaglio di Marcantonio, che non era possibile veder meglio. Intagliò appresso un bellissimo Deposito di croce, con invenzione dello stesso Raffaello, con una Nostra Donna svenuta che è maravigliosa; e non molto dopo, la tavola di Raffaello, che andò in Palermo, d'un Cristo che porta la croce, che è una stampa molto bella; et un disegno che Raffaello avea fatto d'un Cristo in aria con la Nostra Donna, S. Giovanni Battista e Santa Caterina in terra ginocchioni, e S. Paulo Apostolo ritto, la quale fu una grande e bellissima stampa: e questa, sì come l'altre, essendo già quasi consumate per troppo essere state adoperate, andarono male, e furono portate via dai Tedeschi et altri nel sacco di Roma. Il medesimo intagliò in profilo il ritratto di papa Clemente VII a uso di medaglia col volto raso; e dopo, Carlo V imperadore, che allora era giovane, e poi, un'altra volta, di più età; e similmente Ferdinando re de' Romani, che poi succedette nell'imperio al detto Carlo V. Ritrasse anche in Roma di naturale messer Pietro Aretino poeta famosissimo, il quale ritratto fu il più bello che mai Marcantonio facesse; e non molto dopo, i dodici imperadori antichi in medaglie. Delle quali carte mandò alcune Raffaello in Fiandra ad Alberto Duro, il quale lodò molto Marcantonio, et all'incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto. 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.»

- Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*, 1549:

«Havendo con le stampe del San Lorenzo, et de gl'innocenti (per lasciar da canto l'altre maggiori opere) tenuto il principato del disegno non ci negate questo servitio; il quale è poco a voi che lo potete fare.»

«lo l'ho tenuta net mezzo de parecchie carte intagliate una per mano di messer Martino maestro d'Alberto Duro; ho poi d'Alberto l'Adamo, il San Girolamo Santo Eustachio, la maninconica et la passione et tengo alcune storie del vecchio testamento di Luca d'Olanda et di Marco Antonio; il Monte di Parnaso, il giudizio di Paris con il Netuno et gl'Innocenti. Le due carte del Bandinello cioè San Lorenzi et gl'Innocenti, [...]»

- Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557:

«FAB. 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 Raffaello dimostrasse onestà,



quando dissegnò in carte e fece intagliare a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano.

ARET. Io vi potrei rispondere che Raffaello 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.»

«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.»

- Benvenuto Cellini, *Trattato dell'oreficeria e della scultura*, 1568:

«Antonio da Bologna e Marco da Ravenna, furono ancora loro orefici, Antonio fu il primo che cominciò a 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 altri. Molti altri si sono messi a intagliare di questo modo da stampare; ma perchè loro non si sono appressati a quel grande Alberto Duro, et anche poco al nostro italiano Antonio da Bologna, però io non ne parlo: massimamente perchè la uscirebbe fuori del nostro proposito, il quale è che noi vogliamo ragionare della bella arte del niello, e delle belle difficoltà che sono in essa arte.»

- Raffaello Borghini, *Il Riposo*, 1584:

«Disegnò per Papa Clemente l'istoria del martirio di San Lorenzo, cosa veramente rarissima, la quale fu intagliata da Marcantonio Bolognese, e il Bandinello ricevette in premio dal Papa un cavalierato di San Pietro.»

- Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, 1584:

«E principalmente vi si hanno da rappresentare i lumi lustri e i suoi ricacciamenti, per essere capelli ontuosi, fi che vengano a risplendere più che le carni; & poi non si vogliono rappresentare, per essere veduti d'appresso, mà si di lontano senza tratti di pennello; mà con lumi impastati con quella grazia che velocemente hanno espressi gli principali pittori, in questa parte; come Antonio da Correggio, Giorgione da Castel Franco, Ticiano, Raffaello, Polidoro, Leonardo, Gaudencio, Andrea del Sarto, Perino del vaga, il Rosso, il Mazzolino, & il Boccacino; & frà scultori, che hanno in ciò imitato la maniera de gli antichi, come quelli del Laocoonte, Michel'Agnolo, Donatello, Baccio Bandinelli, Andrea, & Giacomo Sansovini, Piero da Vinci, Giovan Bologna, & il Fontana; & nelle medaglie il

singolare Giacomo da Trezzo; & nel'intagliarle nelle Stampe i divini Alberto Durero, & Luca da Holanda, Marco Antonio Bolognese, & Cornelio Fiamengo.»

«Perche è regola certa non essere possibile, che una figura fatta in un' luoco ad un proposito mai più si possa fare in altro luoco per altro proposito. Contra quello precetto è anco il dipingere edificij, mentre che Adamo pecca nel paradiso, come fece Raffaello, per quanto mostra una carta sua tagliata da Marco Antonio, o'l fare Città mentre che Cairn uccide Abello, & simili. Però tanto più si hà d'avvertire all'osservazione di quelle proportioni, perche anco i più saggi inciampano, e massime guardarsi dal far figure che non servino la vera proportione , nel quale errore incorse uno de' due grandi.»

«Ne i fregi delle volte delle cappelle e facciate con fanciulli e maschere furono principali al tempo noltro il Ferrari, il Vaga, il Rosso, il Romano, il Fattore, il Parmigiano, il Corregio, l'Udine, il Pordonone: nelle maschere bizzarre, & strane, & ne' fogliami il Soncino; nei fogliami soli Nicolò Picinino , e Vincenzo da Bressa. Et quello poiché eccellentemente gli ha intagliati fuori delle antiche è stato Marco Antonio.»

«Et cominciando da Adamo & Eva non ho dubbio che la forma d'amendue nó fusse bellissima, & sopra tutte l'altre leggiadra, per essere stati fattura della propria mano d'Iddio, il quale si sà che creò tutte le cose nel più bello, & più perfetto modo che potesse essere, si come dimostrò con la maggior eccellenza che possa conseguire huomo mortale il divino Raffaello, che poi è stato dato in stampa da Marco Antonio Bolognese.»

«Et questo serpente antico con sette faccie d'animali diversi coronati & tanti colli congiunti al corpo mostruoso per dimostrare le malvagie, & pestifere nature sue, fu rappresentato co-me si vede in stampa nel apocalisse di santo Giovanni per Alberto Durero, & questo basta à superare le bizzarre forme de l'idra d'Hercole. del smisurato animalaccio rappresentato nel stregozzo dal Buonarotto la qual carta vien fuori in stampa tagliata da Marco Antonio Bolognese & d'altri mostri deformati da gl' antichi, & dal moderno Boiardo, Ariosto, & altri, i quali in ciò hanno levato tutto il meglio che fi potesse circa tali mostri & serpeti immaginare.»

- Abraham Bosse, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessein & graveure, & des originaux d'avec leurs copies*, 1649:

«Dans le temps de *Raohaël d'Urbain*, il y a avoit en Italie *Marc Anthoine*, & *Augustin Vénitien* qui ont gravé plusieurs Stampes très-bonnes d'après les Oeuvres de divers excellens Peintres, comme dudit *Raphaël d'Urbain*; Ledit *Marc Antoine* a tesmoigné par ses Oeuvres qu'il estoit fort exact imitateur de ses Originaux, mais non pas de rechercher une grande liberté de burin, & beauté en l'ordre & arangement des hacheures, fortifiement & affoiblissement d'icelles, suivant le pres & le loin à l'égard du Tableau ou section, ains au contraire tout y paroist d'une mesme force, qui est à dire comme si tout estoit en un mesme plan, ainsi que cela ce peut voir aux pièces cy-devant nommées. Pres de ce mesme temps & au mesme pays, qui estoit depuis 1530, jusques en 1560, il y a eu *Iule Bonnazone Silvestre* & *Marc de Ravenne* & autres, qui ont gravé beaucoup d'Ouvrages dudit *Raphaël d'Urbain*, & en quelque sorte de la manière des deux cy-devant nommez , mais non au point de l'excellence de celles dudit *Marc Anthoine*.»

- John Evelyn, *Sculptura: or The history, and art of chalcography and engraving in copper*, 1662:

«Then applying himself to grave in Copper again he published his *Melancholia*, three different *Madonas*, with thirty pieces besides concerning the *passion*, and which being afterwards imitated by that rare Artist *Marco Antonio* (who had procur'd them at *Venice*) and published for Originals (so exactly it seems they were perform'd) did so intense *Albert*, that he made a Journey to *Venice* expressly to complain or the injury to the Senate and obtained at last, that M. Antonio should no more be permitted to set his mark or *Plagia*, which was all he could procure of them.»

«But to return now into Italy from whence we first fallied , in the time of *Raphael Urbine* flourished the renowned *Marco Antonio* who graved after those incomparable pieces of that famous Painter, to whom he was so dear, that the honour he has done him to posterity will appear, as long as that *School of Raphael* remains in the Popes Chamber at the *Vatican*, or any memorial of it lasts; though to speak truth, even of this rare Graver, the Pieces which he hath published seem to be more estimable yet for the choice and imitation, than for any other perfection of the *Burine*; as forming most of his figures and touches of too equal force, and by no means well observing the distances, according to the rules of Perspective, that tenderness, and as the *Italians* terme it, *Morbidezza*, in the *hatchings*, which is absolutely requisite to tender a piece accomplish'd and without reproch.»

- Karel Van Mander, *Het schilder-boeck*, 1604:

«Vasari schrijft, dat eenen *Marck Antonio* van Bolognen hadde nae ghesneden de 36. cleen houten Passi-stuchen en lietse uptgaen onder *Alberti* tepchen oft name waerom dat *Albert* te Venetien daerse ghedruchte wierden zijn toe blucht tot den Heeren han der Stadt en bercreegh alleenlijch dat *Marck Antonio* desen ont leenden name most uptdoen.»

*Vasari raccontò che un certo Marcantonio da Bologna avrebbe copiato le trentasei piccole silografie dedicate alle scene della Passione e le avrebbe pubblicate sotto il nome e il marchio di Albert; costui, arrivato a Venezia, dove esse erano state vendute, e assicuratosi della protezione dei dignitari cittadini, avrebbe ottenuto che il suo marchio plagiato venisse asportato da Marcantonio.* (traduzione di Ricardo de Mambro Santos)

- Joachim Von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae, sive, De veris & genuinis hujusdem proprietatibus, theorematibus, secretis atque requisitis aliis*, 1683:

«Meliori enim felicitate secutus est Marcus Antonius. qui imitando Germanorum methodum, ob egregiam in diagraphica & pictoria peritiam longe meliores in ea fecit progressus. Ut autem adhuc magis proficeret, Venetias profectus, inter alia varia & Alberti Düreri triginta sex typos Xylographicos de Passione Christi in area S. Marci venales, laude maxima ab omnibus celebratas raro fatis emit pretio, quod Xylographica Italis tum adhuc incognita essent. Horum in aere tractibus crassioribus confestim faciebat apographa, ut ab omnibus, magno cum commodo ejus, pro autographis haberentur. Albertus autem Dürerus exemplari tali ad manus ejus delato, Venetias ipse abiens, exhibito privilegio Caesareo, ostendit, nemini eadem, ut & alia opera sua, imitandi fas esse, ab illa Republica simile privilegium petens; ubi id saltem a magistratu impetravit, ut in typis Marci

Antonii, Düreri nomen expungeretur. Ubi indignatus Antonius Romam adit it. Andreas Manrinea primum, deinde Germanorum methodum in aere caelando secutus.»

- André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, ed. 1725:

«Il [Raphaël] fit donc apprendre à graver à Marc-Antoine de Boulogne, qui, sous sa conduite, mit au jour le martyre des Innocents, un Neptune, une Céne, & plusieurs autres pieces.»

«J'aurois de la peine à vous dire toutes les pièces que fit Albert. C'est assez que vous sçachiez, qu'après avoir dessiné trente-six pièces représentant l'histoire de la Passion de Notre Seigneur, & après les avoir gravées sur du bois, il s'accorda avec Marc-Antoine de Bologne pour en faire le débit. Comme celui-ci les eût apportées à Venise plusieurs les volurent imiter. Il y eût entr'autres Marc-Antoine, surnommé Franci, à cause qu'il étoit élevé de François Francia de Bologne, qui se mit à les contrefaire, & à les graver sur du cuivre d'une manière aussi forte qu'Albert les avoit gravées en bois ; & il y réussit si bien, que les ayant marquées de mêmes lettres que les originaux, tout le monde y fut trompé & les achetoit pour être d'Albert: de forte que comme l'on en transporta quelques-unes en Flandres, Albert Dure en fut si fâché, qu'il partit aussi-tôt, & s'en alla à Venise, où il se plaignit à la République de ce que Marc-Antoine avoit contrefait ses Ouvrages. Ce qu'il pût obtenir, fut que Marc-Antoine ne mettroit plus le nom d'Albert aux choses qu'il graveroit.

Après cela ils partirent tous deux de Venise. Marc-Antoine fut à Rome, où il s'addonna entièrement à dessiner; & Albert étant retourné en Flandres, y trouva Lucas de Holande, qui s'étoit mis aussi à Graver.»

- Antonio di Paolo Masini, *Bologna perlustrata*, 1666:

«Marco Antonio Raimondi famosissimo intagliatore in rame, hà intagliato molti disegni di Alberto Duro, ma molto più di Raffaele d'Urbino, i quali sono segnati S.R.M.F. e la sua moglie ancora intagliava in rame.»

- Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, 1678:

«Dando dunque principio da quelle di Marco Antonio di casa Raimondi, ancorché detto comunemente de' Franci, per l'addotta ragione dal Vazari (che, perché compitamente al solito molto ne scrisse, a me toglie ogni briga in ripescarne le troppo a noi remote e scordate notizie, delle quali ben anche qualcuna a noi passò per tradizione, ma non so con qual sicurezza di verità; come saria a dire ch' egregiamente anco pingesse, e che tavole private e di sua mano si vedano; che sapendo ridurre ogni po' di schizzo di Rafaele ad un' intera perfezione, venisse più volte da sì gran maestro detto, saperne più di lui stesso; che morisse ucciso da un signor romano, a richiest del quale avea tagliato gl' Innocenti, perché contro l'espresso patto, tornò ad intagliarli per se stesso, come per la differenza della felce a tutti è noto), dopo aver questo Autore parlato longamente prima d'Alberto Duro, e concluso che, fra le tante altre carte sue, avendo il gran Fiammingo *disegnato per una Passione di Christo 36 pezzi e poi intagliatili*, si convenne con Marco Antonio Bolognese di mandar fuori insieme queste carte, e che così capitando in Venetia fu quest' opra cagione, che si sono poi fatte Italia cose maravigliose in quelle stampe, come sotto è per dire, così soggiunge: *Mentre che in Bologna*

*Francesco Francia attendeva alla pittura, fra molti suoi discepoli fu tirato inanzi, come più ingegnoso degl'altri, un giovane chiamato Marcantonio, il quale, per essere stato molti anni col Francia e da lui molto amato, s'acquistò il cognome de' Franci. Costui dunque, il quale aveva miglior disegno che il suo maestro, maneggiando il bulino con facilità e con grazia, fece, perché allora erano molto in uso, cinture et altre molte cose niellate, che furono bellissime, perciò che era in quel mestiero veramente eccellentissimo. Venutogli poi desiderio, come a molti avviene, d'andare pel mondo e vedere diverse cose et i modi di fare degl'altri artefici, con buona grazia del Francia se n'andò a Venetia, dove ebbe buon ricapito fra gl'artefici di quella città. Intanto capitando in Venetia alcuni fiamminghi con molte carte intagliate e stampate in legno et in rame da Alberto Duro, vennero vedute a Marcantonio in sulla piazza di San Marco: per che stupefatto della maniera del lavoro e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e fra l'altre cose comperò la Passione di Gesù Cristo intagliata in 36 pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto; la quale opera cominciava dal peccare d'Adamo et essere cacciato di Paradiso dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de' tratti e il tutto delle stampe che avea comperate: le qual' per la novità e bellezza loro erano in tanta riputazione, che ognuno cercava d'averne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Cristo in 36 carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: A E., riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta collera, che partitosi di Fiandra se ne venne a Venetia, e ricorso alla Signoria, si querelò di Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopraddetto d'Alberto nelle sue opere.»*

«Ché però prima d'intagliar le cose di Rafaele, non ebbe quel bisogno, che suppone il Vasari di passare in Roma, e darsi tutto al disegno, perché se prim'anche di giungere a quell'Alma Città, portatosi di prima mossa a Venezia, colà seppe rintagliare li 36 pezzi della Passione di Alberto Duro, tanto più giusti e corretti de gli originali, come si vede; anzi, se ben presto e senza correr tempo dal suo arrivo a quella corte e da quella prima operazione della Lucrezia romana che, tagliata, fu subito fe' presentare a Rafaele che, maravigliatosene e molto rallegrandosene, gli die' ben tosto altri suoi disegni da eseguire con quel suo sì maraviglioso bollino, avea dunque imparato a bastanza di disegnare a Bologna e sotto il Francia maestro, né tenea bisogno di quel supposto noviziato.»

- Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, 1686:

«Fra coloro, che nella scuola di Francesco Francia Bolognese molto s'approfittarono in disegno, e v'è chi dice anche in pittura, uno fu Marcantonio Raimondi della stessa Città di Bologna, il quale nell'arte del Disegno anche superò di gran lunga il maestro. Questo Marcantonio adunque, così scrive il Vasari, a cui solamente riuscì il togliere all'oblivione le poche notizie, che eran rimaste al suo tempo di tale artefice: attese prima a lavorare di Niello, e andatosene a Venezia, per quivi quel mestiere esercitare con onore, e utilità, s'abbattè a vedere esposta alla vendita in sulla Piazza di San Marco gran quantità

di carte d'Alberto Duro, portatevi da alcuni Fiamminghi; onde ammirando quel modo di fare, spese in esse tutto il danaro, che li trovava, e fra l'altre cose comprò trentasei pezzi di stampe in legno in quarto di foglio, nelle quali esso Alberto aveva figurato il Peccato d'Adamo, la Cacciata dal Paradiso, poi i fatti della vita di Gesù Cristo fino alla Venuta dello Spirito santo; e non essendo a sua notizia che sino a quel giorno alcuno in Italia avesse messo mano a simil modo di lavorare, cominciò a contraffare quegli intagli in rame d'intaglio grosso che Alberto aveva fatto in legno, imitando la maniera, il modo del tratteggiare, ed ogn'altra cosa talmente, che le stampe del Raimondi cavate da' soprannominati<sup>36</sup> pezzi erano universalmente comperate per le istampe d'Alberto, atteso massimamente per l'avervi egli fatta la propria cifra usata da Alberto. Si sparsero queste stampe in breve tempo per l'Italia, e anche ne capitavano in Fiandra alle mani dello stesso Alberto Duro, che preso da gran sdegno, se ne venne a posta a Venezia, e colla Signoria fece di ciò gran doglienza, e ne riportò un ordine, che per l'avvenire il Raimondi nelle sue stampe non scrivesse più il nome di lui, e tutto come nelle notizie della Vita dello stesso Alberto abbiamo raccontato.»

- Florent le Comte, *Cabinet de singularitez d'architecture, peinture et sculpture*, 1699:

«[...] son Ecole fut si fameuse, qu'il a fait près de deux cens Eleves, & entr'autres MARC-ANTOINE RAYMUNDI tres-habile Dessinateur, ce qui luy donna une très-grande facilité à manier le burin, comme vous verrez plus au long parmi les Graveurs.»

«[...] ce que Raphaël ayant il fit apprendre à graver à Marc Antoine de Boulogne qui mit au jour tant de belles pièces [...].»

«Après avoir donc gravé en bois trente-six pièces sur la vie & la Passion de Nôtre-Seigneur, il [Dürer] s'accorda avec Marc Antoine de Bologne, de la famille des RAYMONDI, pour en faire le débit; lequel avoit été trouver Albert Durer, & se perfectionner sous lui; ensuite dequoi il étoit revenu. Comme il les eut apporté à Venise, plusieurs les voulurent contrefaire; mais lui plus célébré, & que nous nommons aussi MARC ANTOINE *di Franci*, à cause qu'il étoit Elève de FRANÇOIS FRANZIA de Bologne: Etant donc à Venise, il se méloit de graver des garnitures d'argent que les femmes de Bologne portoient à leurs ceintures: ayant donc ces pièces d'Albert Durer en sa possession, il lui prit envie de les contrefaire, & de les graver sur le cuivre d'une manière aussi forte qu'Albert les avoit gravé en bois, & il y eut un tel succès, que les ayant marqué des memes lettres que les originaux, tout le monde y fut trompé, & les achetoit pour être d'Albert; dont en ayant été transportez en Flandres, Albert en fut si fâché, qu'il partit aussi-tôt pour s'en plaindre au Sénat de Venise: tout ce qu'il pût gagner fut que Marc-Antoine Franci ne mettroit plus le nom d'Albert aux pièces qu'il graverait. Après cela ils partirent tous deux de Venise; Marc-Antoine fut à Rome, où il s'adonna entièrement à dessiner, & Albert retourné en Flandres [...].»

- Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori* (BNCF, ms Palatino E.B.9.5, IV):

«Marcantonio Raimondi, bolognese, detto ancora dei Francia, perché scolare di Francesco Francia; se coi pennelli non uguagliò il maestro, superollo almeno col bulino. In Venezia osservati li 36 pezzi della Passione di Cristo, intagliati da Alberto Duro e venduti al prezzo rigoroso, li ritagliò colla marca del Durero, per lo che sdegnato venne d'Anversa a Venezia, e l'accusò a quella Signoria la quale ordinò che dovesse marcare le carte col proprio segno, il quale fu M.A.F., andò di poi a Roma e tanto piacque a Raffaello quel modo d'intagliare che molte opere sue fece incidere colla marca R.S.M.A..»

Servi Giulio Romano di molti intagli, per i quali ebbe molti travagli, meritati però d'ambidue per i soggetti troppo osceni e scandalosi. Intanto l'anno 1527, succedendo il Sacco di Roma, e rimasto spogliato e mendico, ritornò a Bologna dove poco dopo morì, non mancando opinione che fosse ucciso per aver replicato il rame della Strage degli innocenti, il quale aveva promesso a un cavaliere romano di non ritagliarlo. Ebbe una moglie che intagliò anch'essa.»

«Qui termina il catalogo delle stampe di Marcantonio registrate dal Malvasia, il quale prima di passare a notare quelle del Bonasone inveisce, al suo solito, contro il Vasari, perché non può soffrire, che Marcantonio andando a Roma si desse tutto al disegno e vi facesse il suo noviziato. Questa parola gli scotta e ne mostra il suo grave rammarico dicendo che aveva imparato abbastanza in Bologna il disegno sotto il suo maestro Francia, provando questo suo sentimento dal gradimento che mostrò Raffaello dell'intaglio della Lucrezia romana, dando a Marcantonio mille lodi e facendo da esso intagliare molte sue opere. Ma il Vasari loda infinitamente questo degnissimo artefice, né mai ha scritto che non sapesse disegnare. E se egli si diede tutto al disegno e fece ad un altro noviziato sotto a Raffaello, non pare che il Vasari dica poi una tale bestialità che meritasse tanti rimproveri dal Malvasia. Si scopre troppo bene il fine che ha avuto di scriver questo, che non è altro che una smoderata passione.»

- G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G.G. Bottari, 1759, 2:

«Il Malvasia pertutto accusa il Vasari di mala intenzione contro i Bolognesi; ma cade nello stesso fallo; e come la passione accieca, così in queste parole del Vasari, che dicono, che Marcantonio andato a Roma si diede tutto al disegno, gli ha fatto credere, che il Vasari voglia dire, che Marcantonio non sapendo disegnare si messe in Roma a fare il *noviziato* in quella arte. Vedilo nel tom. 1. a c. 74. Ma ognuno vede, che vuol dire, che sotto Raffaello, potendosi mettere a dipingere, come tutti gli altri, attese unicamente al disegno, su cui non si finisce mai d'imparare, e in esso divenne affatto eccellente. Così fece la Fage.»

- G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, 1771, III:

«RAIMONDI (Marc'Antonio), di Bologna, molto più cognito per il nome che per il cognome, fu scolare di Francesco Riabolini, detto il Francia, il quale era orefice, coniatore di medaglie e pittore; e presso ad esso attese a lavorare lungo tempo col bulino le guarniture di argento che le donne portavano a quel tempo alle loro cinture, ed altre cose, nel che egregiamente si portava. Venutogli desiderio, come a molti accade, di andare per il mondo, ad oggetto di vedere cose diverse ed i modi di operare degli altri artefici, con permissione del maestro trasferissi a Venezia, per ivi dimostrare il suo talento in quel mestiere. Il caso portò, che imbattutosi nella piazza di S. Marco a vedere esporre in vendita gran quantità di carte di Alberto Durerò; ed ammirandone la bella maniera con cui erano travagliate, spendè in esse quasi tutto il denaro che aveva portato di Bologna. Ed essendo tra queste carte comprese 36 stampe intagliate in legno, della grandezza di un quarto di foglio, nelle quali era figurata la passione di Nostro Signore Gesù Cristo, e non essendo a sua notizia che fino a quel giorno alcuno in Italia avesse messo mano in simil modo di lavorare, contraffecce tutte nel rame con taglio grossolano, simigliantissimo a quello che Alberto aveva fatto nel legno, imitandone il modo di tratteggiare, ed ogni altra cosa; talmentechè le stampe del Raimondi erano universalmente comprate come stampe di Alberto, atteso anche l'avervi egli espressa la di lui cifra. Inspirarongli adunque queste stampe un gusto così grande per il taglio dolce, che abbandonò totalmente l'intaglio d'orafo, ed a

celui qui intiramment si dette; e tant'oltre il corretto suo disegnare (particolarmente per quello spetta ai contorni), l'esattissima imitatione degli originali, e la pratica lo portarono, che quantunque il di lui bulino fosse poco pronto ed ardito, né di gran vaghezza rispetto alla dispositione de' tagli, e che tanto nei lontani che nei vicini pressis conservasse la medesima forza, divenne nondimeno l'intagliator favorito di Raffaello di Urbino; dimodoché un grandissimo numero delle di lui pitture, invenzioni, e disegni egli intagliò egregiamente; de' quali soggetti (quando però non vi siano frammischiati de' soggetti da esso Marc'Antonio inventati, o ricavati dalle opere di altri professori, il che può esser probabilissimo) per una buona parte sono i seguenti, cioè [...]

- K.H. von Heineken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes: avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, 1778, I :

«MARC'ANTONIO, un des premiers Graveurs d'Italie, naquit à Bologne vers la fin du quinzième siècle. Son nom de Famille étoit *Raimondi*, mais il est plus connu sous celui de *Marc-Antoine*. *Vasari* seul nous a donné quelques notices de cet Artiste. *Borghini*, *Malvasia* & *Baldinucci*, aussi bien que les modernes qui en ont fait mention, ont tiré de *Vasari* presque tout ce qu'ils en disent. Mais aucun d'eux ne parlent, ni de l'année de sa naissance ni de celle de sa mort. Cependant si la pièce, qui représente *Apollon appuyé sur le Berger Hyacinthe*, a été gravée par lui en 1506, à l'âge de 19 ans, comme l'inscription semble l'indiquer (car je n'ai pu lire que le 9, le premier chiffre étant effacé sur l'épreuve que j'ai vue dans la Collection Impériale à Vienne,) nous pouvons insérer que *Marc-Antoine* est né à Bologne en 1487 ou 1488. *Marc-Antoine* ayant vécu du tems de *Raphaël*, & ayant encore beaucoup gravé après la mort de ce Peintre, il est à présumer, dans cette combinaison de tems, qu'il s'est appliqué à la gravure vers la fin du 15<sup>me</sup> siècle & qu'il a continué cet art au moins jusqu'en 1539. *Raphaël* étant mort en 1520, âgé de 37 ans. Il apprit le dessin de *François Francia*, Peintre alors fort renommé, & son application eut un si grand succès, qu'on lui donna le surnom de *Marc'Antonio de Francia*. Nous ne connoissons pas le Maître qui l'a instruit à manier le burin. C'étoit apparemment un Orfèvre, car il commença par graver des garnitures d'argent qu'on portoit alors aux ceintures, & il n'entreprit à graver des Estampes que par la suite. Ses premières pièces, quoiqu'inférieures aux dernières qu'il a gravées sous *Raphaël*, ne fervent pas moins de preuves de sa capacité. Dans ce nombre il y en a une qui me paroît être la première où *Marc-Antoine* a mis l'année, savoir 1502; elle représente l'histoire de *Pyrame* & de *Thysbé*. Cette pièce est sans contredit une de ses premières productions. Cependant les quatre Cavaliers, & quelques autres de ses Estampes, paroissent avoir été gravées avant celle de *Pyrame*, & faites encore à Bologne ou à Venise, avant son Voyage de Rome. *Marc-Antoine* étoit curieux de voir le monde, & empressé de se perfectionner dans son Art. Pour cet effet il se transporta à Venise, où il savoit que plusieurs Artistes se rendoient de tems en tems des pays étrangers. Là il trouva par hazard exposées en vente dans une boutique plusieurs Estampes des Allemands, & entr'autres les 36 pièces de la Passion de Notre Seigneur, gravées en bois par *Albert Durer* de Nuremberg. Selon *Vasari* l'acquisition de ces pièces lui coûta presque tout l'argent qu'il avoit apporté de Bologne. Il fut si charmé de la correction du dessin & de la précision de la gravure de ces compositions, qu'il entreprit sur le champ de les contrefaire, & au rapport de *Vasari*, d'y mettre le chiffre d'Albert. Il les imita au burin à un tel degré de perfection, qu'on les prit en Italie pour des productions originales. *Vasari* ajoute qu'*Albert Durer*, ayant vu à Nuremberg un de ces Exemplaires, fut si irrité contre *Marc-Antoine*, qu'il se plaignit au Sénat du tort qu'il lui faisoit; tout ce qu'il gagna fut d'obtenir la défense de ne plus usurper son nom dans ses Estampes. C'est avec ces circonstances que *Vasari* nous apprend cette histoire. Cependant les copies faites par *Marc-Antoine*, du moins celles



que nous possédons à présent, ne portent pas le chiffre d' Albert, mais une tablette semblable en quelque manière à ce chiffre sur lequel nous nous étendrons davantage dans le Catalogue qui suit. Dans la suite, cette tablette figurée ainsi [3] a été employée souvent par ce Graveur pour marquer ses Estampes. Mais il les a distinguées aussi par d'autres chiffres, tantôt ce sont les lettres [33] & tantôt ces mêmes lettres se trouvent sur une tablette, [3]. La Pièce de *Pyrame & Thysbé* est marquée [3] Celle qui représente une femme, tenant un flambeau à la main & amenant deux prisonniers pour un Sacrifice, se distingue par une tablette un peu plus grande qu'à l'ordinaire. De là vient qu'elle est attribuée par quelques uns à Augustin Vénitien. Je ne connois qu'une seule pièce où il a mis son nom & c'est *S. George combattant le Dragon*. *Vasari* dit, que Marc -Antoine signoit ses gravures, pour le nom de Raphaël, avec ces lettres initiales R. S. & pour le lien, avec celles M. A. Mais il ne faut pas prendre cela à la lettre, parce qu'il y a des pièces qui n'ont aucune marque. Il y en a d'autres qui ont une tablette, & celles qui portent un R. S. ou plutôt un [3] sont presque toujours attribuées à *Marc de Ravenne*, nommé communément *Silvestre*, dont nous parlerons plus au long dans l'Article de cet Artiste. Ce qui me surprend, c'est que *Malvasia*, qui a donné le Catalogue des Estampes de *Marc-Antoine*, omises par *Vasari*, ne dit rien des différents chiffres ou des marques de cet Artiste. Il se contente de nous apprendre, qu'une pièce est marquée du chiffre ordinaire: *con la solita Marca*, sans expliquer ce que c'est que cette marque ordinaire. Il est encore étonnant, que ni *Vasari*, ni *Malvasia* n'aient fait aucune mention d'un ouvrage d'*Albert Durer*, copié de même par *Marc-Antoine*. Florent le Comte est peut être le premier qui nous en a donné quelque notice. C'est la vie de la Sainte Vierge en 17 pièces in-folio. Il les a imitées avec tant de perfection, en y mettant aussi le chiffre & la marque d'Albert que c'est à s'y méprendre; & quoique les originaux soient gravés en bois & les Copies au burin, cette distinction n'empêche point qu'on ne les prenne pour l'ouvrage de Durer. Cependant pour faire connoître la main qui les a gravées, il a pratiqué son chiffre sur la dernière feuille, où l'on voit sur la pomme d'un lit les lettres [3]. Outre cette vie de la Vierge, *Marc-Antoine* a gravé encore plusieurs autres pièces d'après Albert, en copiant même le chiffre de cet Artiste, comme nous le verrons dans le Catalogue suivant. Ce qui démontre, ou que Marc- Antoine a éludé l'arrêt du Sénat de Venise, ou que toute cette histoire du chiffre d'*Albert*, & de la défense de ne plus l'employer est une fable rapportée par *Vasari* fans examen, & répétée de même.»

- F. Milizia, *Dizionario delle belle arti e del disegno*, 1797, II:

«*Marc'Antonio Raimondi* n. in Bologna 1488 m. 1546. da orefice divenne incisore per aver viste le stampe di Durer, che copiò, e spacciò sotto quel nome; ma fu costretto e cancellar quell'inganno alle istanze dell'autore. Egli e il Mantegna furono i primi Italiani che posero qualche arte nell'incisione. Egli è celebre per essere stato l'incisore di Raffaello. Le sue stampe sono copie esattissime fredde però e timide, rigide, magre, senza grazia, e senza varietà di caratteri propri secondo i diversi oggetti. Ma il primo taglio specialmente nelle carni è nel senso il più convenevole, e i tratti son puri come se fatti a penna. Talvolta il primo tratto è corretto dal secondo, forse ad insinuazione di Raffaello.»

- L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 1796, I:

«E fu allora che gli'intagliatori gelosi, che altri non sottentrasse alla gloria loro, più frequentemente apposerò all'opera il proprio nome dapprima per iniziali, di poi stesamente. I Tedeschi neavean dati i primi esempi. Gl'imitarono i nostri, che ho già riferiti; e quegli che avanzò tutt' i passati,

Marcantonio Raimondi, o del Francia. Era bolognese di nascita, e da Francesco Francia fu istruito nell'arte del niellare, in cui divenne eccellente. Passando poi alla incisione de' rami, cominciò dall'intagliar qualche opera del maestro. Imitò il Mantegna dapprima; indi Alberto Duro, e si perfezionò di poi nel disegno sotto Raffael d'Urbino. Questi gli porse altri aiuti; anzi per l'opera del torchio gli cedè il Baviera suo macinator di colori; onde Marcantonio, attendendo solo all'intaglio, potè pubblicare tante invenzioni del Sanzio, quante se ne veggon ne' gabinetti. Così fece di molte opere antiche, e di non poche moderne or dei Bonarruoti, or di Giulio Romano, or del Baldinucci; nè poche son quelle, delle quali fu egli l'inventore e l'incisore insieme. Omise talora ogni marca, e ogni lettera; usò talora la tavoletta del Mantegna, quando con lettere e quando senza: in alcune stampe della Passione contraffecce non meno la incisione che la marca di Alberto Duro; spesso segnò per iniziali il nome di Raffaello Sanzio ed il suo, e quello di Michelangiolo fiorentino nelle stampe cavate dal Bonarruoti.»

# Immagini

## II Capitolo



Fig. 1: Marcantonio Raimondi, *Due putti portano la falce di Saturno*, Biblioteca Ambrosiana, Milano, F 214 inf. n. 34 recto



Fig. 2: Marcantonio Raimondi, *Studi vari*, Biblioteca Ambrosiana, Milano, F 214 inf n. 34 verso



Fig.3: Frammento del *Trono di Saturno*, Museo Archeologico Nazionale, Venezia



Fig. 4: Frammento del *Trono di Saturno*, Museo Archeologico Nazionale, Venezia

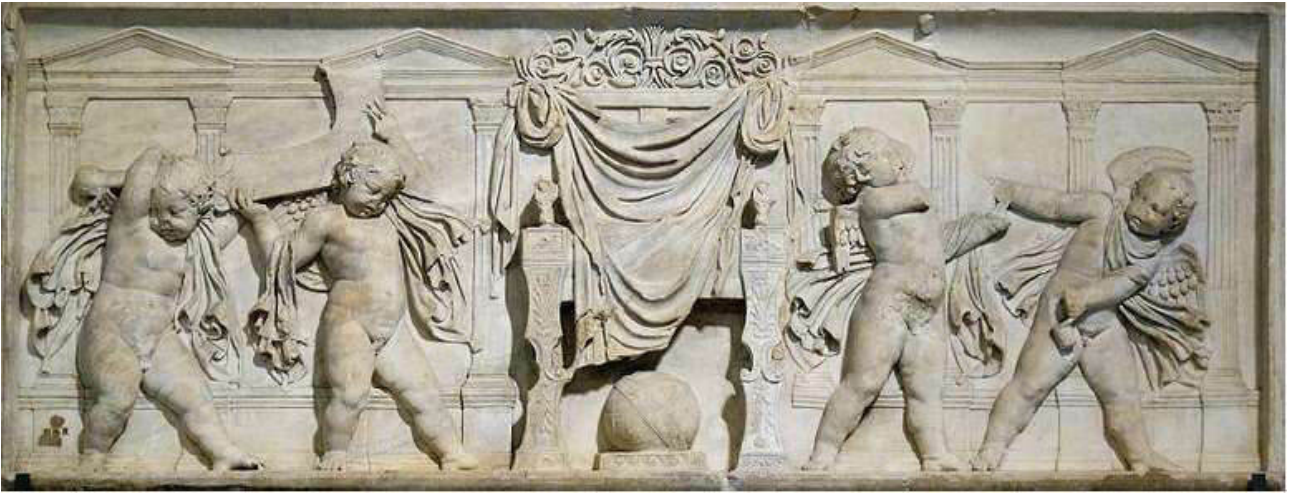


Fig. 5: Trono di Saturno, Musée du Louvre, Parigi



Fig. 6: Maestro del Codice Oxford, *Trono di Saturno*, Ashmolean Museum, Oxford, So-called Ripanda Sketchbook, fol. 57 r



Fig. 7: Amico Aspertini, *Studio di elmo*, Cambridge (MA.), Fogg Art Museum, n. 1932.259





Fig. 8: Amico Aspertini, *Candelabro*, Staatliche Museen, Berlino, KdZ 16617



Fig. 9: Marcantonio Raimondi, *Amore con tre putti*, Pinacoteca Nazionale, Bologna, PN 21743

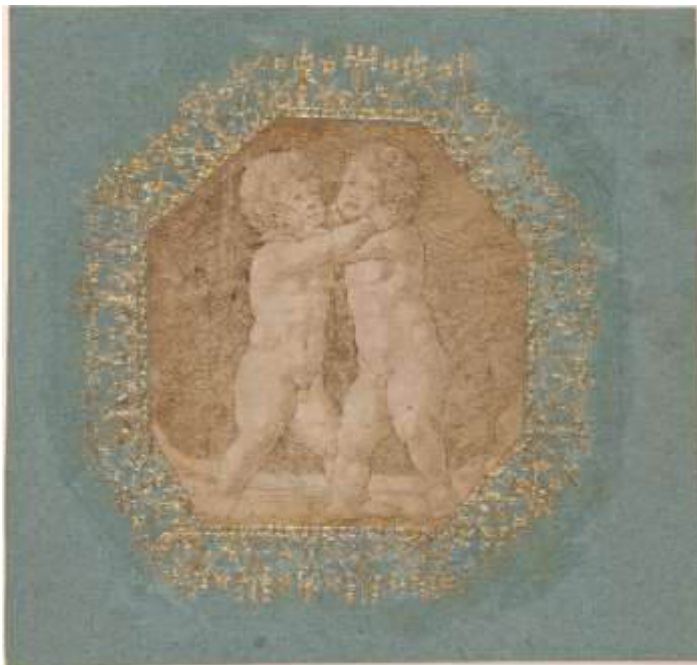


Fig. 10: Marcantonio Raimondi, *Lotta tra putti*, The Morgan Library, New York, 1909.IV.55



Fig. 11: Scuola veneta, *Putti che giocano*, Staatliche Museen, Berlino



*Fig. 12: Cavalli Marciani, Museo di S. Marco, Venezia*



*Fig. 13: Leone Marciano, Piazzetta S. Marco, Venezia*



*Fig. 14: S. Teodoro, Palazzo Ducale, Venezia*





Fig. 15: Tetrarchi, Tesoro di S. Marco, Venezia



Fig. 16: Cesare Vecellio, Troiano antichissimo, in *Degli abiti antichi et moderni*, Venezia, Zenaro, 1590



Fig. 17: Eracle con il cinghiale Erimanto, Basilica di S. Marco, Venezia



Fig. 18: Eracle con la cerva e l'idra, Basilica di S. Marco, Venezia.



*Fig. 19: S. Demetrio, Basilica di S. Marco, Venezia*



*Fig. 20: S. Giorgio, Basilica di S. Marco, Venezia*



*Fig. 21: S. Paolo, chiesa di S. Polo, Venezia*



*Fig. 22: Ca' Mastelli, Venezia*





Fig. 23: *Kore*, Museo Archeologico Nazionale, Venezia



Fig. 24: Antonio o Tullio Lombardo, *Giustizia*, Monumento Vendramin, Ss. Giovanni e Paolo, Venezia



Fig. 25: Lorenzo Lotto, *Andrea Odoni*, Hampton Court, Londra



Fig. 26: Pittore veneto (Lorenzo Lotto?), *Ercole e Anteo*, Biblioteca Ambrosiana, Milano, F 284 inf. n. 40



*Fig. 27: Dittico Querini, Musei di Santa Giulia, Brescia*



*Fig. 28: Venus Foscari, Museo Archeologico Nazionale, Venezia*





*Fig. 29:* Testa di *Satiro*, Museo Archeologico Nazionale, Venezia



*Fig. 30:* Ambito di Giorgione, Altepinakothek, Monaco



*Fig. 31:* Ca' Vendramin di S. Fosca, Venezia



Fig. 32: *Arianna addormentata*, Musée du Louvre, Parigi



Fig. 33: Giorgione e Tiziano, *Venere dormiente*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda

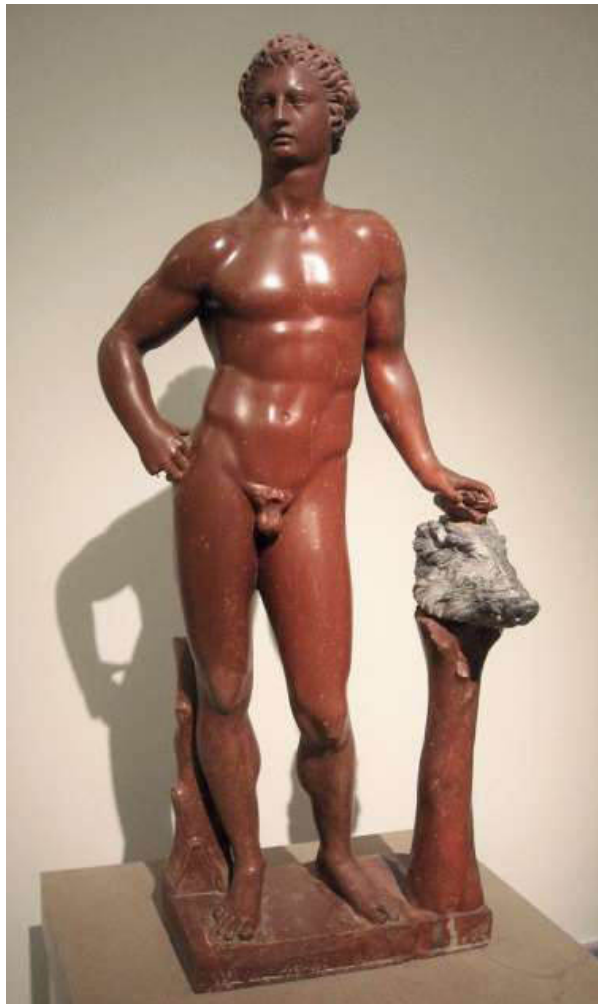


Fig. 34: *Meleagro Farnese*, Museo Archeologico Nazionale, Napoli



Fig. 35: Tiziano, *Trionfo di Amore*, Ashmolean Museum, Oxford





Fig. 36: *Antinoo Farnese*, Museo Archeologico Nazionale, Napoli



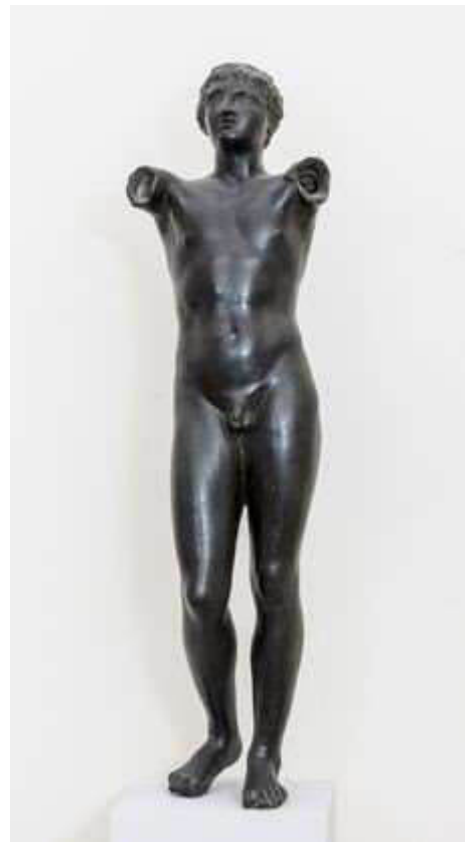
Fig. 37: Bottega veneta, *Due centauri e una satiressa*, Museo Archeologico Nazionale, Venezia



Fig. 38: Antonio Minelli, *Mercurio*, Victoria & Albert Museum, Londra



*Fig. 39: Adorante, Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlino*



*Fig. 40: Anonimo veneto, Adorante, Museo Archeologico Nazionale, Venezia*

### III Capitolo



Fig. 1: Marcantonio Raimondi, *Giovanni Filoteo Achillini*, Princeton University Art Museum, Princeton. x1970-28



Fig.2: Marcantonio Raimondi, *Piramo e Tisbe*, Metropolitan Museum of Art, New York, 25.2.48



Fig. 3: Francesco Francia, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Musée du Louvre, Parigi (5606 r)





Fig. 4: Marcantonio Raimondi, *Apollo, Giacinto e Amore*, Metropolitan Museum of Art, New York, 33.56.35



Fig. 5: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico, *Apollo del Belvedere*, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia



Fig. 6: *Baccho e Satiro*, Museo Archeologico Nazionale, Venezia



Fig. 7: Jacopo Francia, *Baccho e i suoi seguaci*, National Gallery, Washington D.C., 1943.3.4368



Fig. 8: Marcantonio Raimondi, *Studio di scultura seduta*, Musée Bonnat, Bayonne, 0704v



Fig. 9: *Giove Ciampolini*, Museo Archeologico Nazionale, Napoli



Fig. 10: Amico Aspertini, *Studi dall'antico*, Wolfegg Schloss, Wolfegg, Wolfegg Codex, fol. 46 v





Fig. 11: Marcantonio Raimondi, *Giovane con fiaccola*, Musée Bonnat, Bayonne, 0704r



Fig. 12: Marcantonio Raimondi, *Allegoria della vita umana*, Pinacoteca Nazionale, Bologna, PN 2242



Fig. 13: Marcantonio Raimondi,  *Davide con la testa di Golia*, British Museum, Londra, H,1.14



Fig. 14: *Apollo del Belvedere*, Musei Vaticani, Città del Vaticano



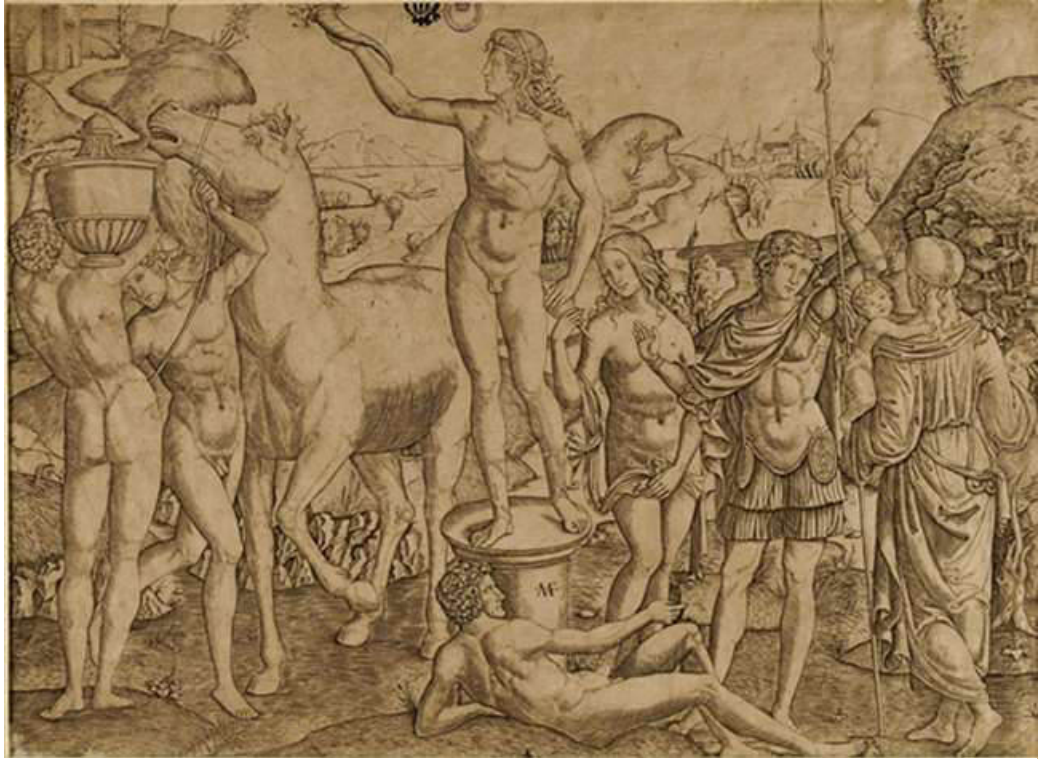


Fig. 12: Marcantonio Raimondi, *Allegoria della vita umana*, Pinacoteca Nazionale, Bologna, PN 2242



Fig. 15: *Apoteosi di Sabina*, Musei Capitolini, Roma



Fig. 16: Amico Aspertini, *Studi vari*, Wolfegg Schloss, Wolfegg, Wolfegg Codex, fol. 47 r





Fig. 17: Marcantonio Raimondi, *Figura femminile con sfera*, Staatliche Museen, Berlino, KdZ 2371



Fig. 18: Marcantonio Raimondi, *Allegoria della musica*, Pinacoteca Nazionale, Bologna, PN 2277



Fig. 19: Marcantonio Raimondi, *Allegoria del tempo*, Pinacoteca Nazionale, Bologna, PN 23701



Fig. 20: Francesco Francia, *Giudizio di Paride*, Albertina, Vienna, 4859





Fig. 21: Marcantonio Raimondi, *Giovane prigioniero*, Ashmolean Museum, Oxford



Fig. 22: Dioskourides, *Apollo e Marsia*, Museo Archeologico Nazionale, Napoli



Fig. 23: Marcantonio Raimondi, *Giovane seduto*, Musée Bonnat, Bayonne, 1345



Fig. 24: Marcantonio Raimondi, *Serpente che parla a un giovane*, Metropolitan Museum of Art, New York, 49.97.139



Fig. 25: Marcantonio Raimondi, *Giovane seduto*, Staatliche Museen, Berlino, KdZ 15231



Fig. 26: Amico Aspertini, *Studi dal Sarcofago di Oreste*, Wolfegg Schloss, Wolfegg, Wolfegg Codex, fol. 45 v – fol. 46 r.B



Fig. 27: Marcantonio Raimondi, *Vulcano, Venere e Amore*, Metropolitan Museum of Art, New York, 29.44.7



Fig. 28: Francesco Francia, *Vulcano*, Accademia Carrara, Bergamo





Fig. 29: Marcantonio Raimondi, *Marco Aurelio*, British Museum, Londra, H,3.121



Fig. 30: Nicoletto da Modena, *Marco Aurelio*, Albertina, Vienna, DG1952/384



Fig. 31: Marcantonio Raimondi, *Uomo che si esamina una ferita al piede*, British Museum, H,3.73

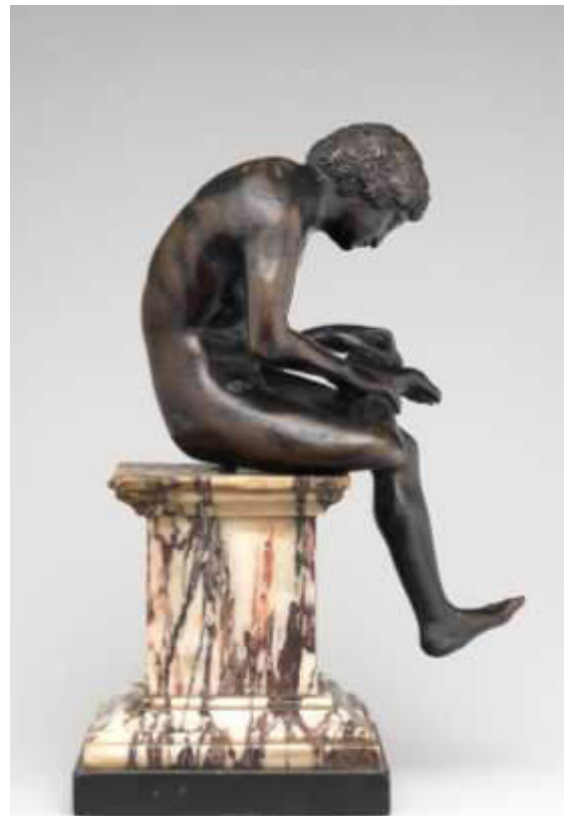


Fig. 32: Severo Calzetta, *Spinario*, Metropolitan Museum of Art, New York





Fig. 33: Marcantonio Raimondi, *Leda e il Cigno*, British Museum Londra, 1946,0713.210



Fig. 34: Anonimo, *Leda e il Cigno*, British Museum, Londra, 1874,0711.1286



Fig. 35: *Leda e il Cigno*, Museo Archeologico Nazionale, Napoli



Fig. 36: Ambito di Giorgione, *Leda e il cigno*, Musei civici degli Eremitani, Padova



Fig. 37: Anonimo, *Carro trionfale di Leda*, in *Hypnoerotmachia Poliphili*, Venezia, Manuzio



Figg. 38-39: Jacopo Bellini, *Studi vari* e particolare con il Sarcofago di Ganimede, Musée du Louvre, Parigi, RF 524 r



Fig. 40: Marcantonio Raimondi, *Satiro che sorprende una ninfa*, Metropolitan Museum of Art, New York, 48.176.3



Fig. 41: Marcantonio Raimondi, *La ninfa e satiro*, Metropolitan Museum of Art, New York, 29.44.3





Fig. 42: Marcantonio Raimondi, *Due satiri puniscono una ninfa*, Metropolitan Museum of Art, 59.570.280



Fig. 43: Anonimo, *Venere scoperta da un satiro*, in *Hypnoerotomachia Poliphili*, Venezia, Manuzio



Fig. 44: Pseudo-Fra Antonio da Brescia, *La sveglia del satiro/Ninfa svelata*, Musei civici del Castello Sforzesco, Milano



Fig. 45: Albrecht Dürer, *Famiglia del Satiro*, Metropolitan Museum of Art, New York, 19.73.77



Fig. 46: *Pan punito da due satiri* (lato del sarcofago con *Corteo di Bacco e Arianna*), British Museum, Londra



Fig. 47: Marcantonio Raimondi, *Giovane donna reclinata recante un oggetto sferico*, collezione privata



Fig. 48: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico, *La Via Traiana*, Bode-Museum, Berlino



Fig. 49: Marcantonio Raimondi, *Rito in onore di Bacco*, Collezione privata



Fig. 50: Sarcofago con *Corteo di Bacco*, Woburn Abbey, Woburn





Fig. 51-52: Maestro del Codice Oxford, *Corteo di Bacco*, Ashmolean Museum, Oxford, So-called Ripanda Sketchbook, foll. 30 v-31 r



Fig. 53: Marcantonio Raimondi, *Orfeo ed Euridice*, Metropolitan Museum of Art, New York, 56.581.12



Fig. 54: Albrecht Dürer, *Madonna della Scimmia*, British Museum, Londra, E,4.68



Fig. 55: Marcantonio Raimondi, *Battesimo di Cristo*, British Museum, Londra, 1881,1210.306



Fig. 56: Francesco Francia, *Battesimo di Cristo*, Hampton Court, Londra



Fig. 57: Marcantonio Raimondi, *Adorazione dei Pastori*, Metropolitan Museum of Art, New York, 49.97.6



Fig. 58: Albrecht Dürer, *Madonna della Libellula*, British Museum, Londra, E,4.50





Fig. 59: Marcantonio Raimondi, *Vulcano, Venere e Amore*, Metropolitan Museum of Art, New York, 29.44.7



Fig. 60: Albrecht Dürer, *Piccolo corriere*, Metropolitan Museum of Art, New York, 17.37.104



Fig. 61: Marcantonio Raimondi, *Serpente che parla a un giovane*, Metropolitan Museum of Art, New York, 49.97.139



Fig. 62: Albrecht Dürer, *Il Cavaliere con il lanzichenecco*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1975.653.103



Fig. 63: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Madonna della libellula*, British Museum, Londra, 1973,U.166



Fig. 64: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *La passeggiata con la morte*, British Museum, Londra, H,3.184



Fig. 65: Marcantonio Raimondi, *La ninfa e satiro*, Metropolitan Museum of Art, New York, 29.44.3



Fig. 66: Albrecht Dürer, *Mostro marino*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1983.1140.6





Fig. 67: Marcantonio Raimondi, *Orfeo incanta gli animali*, British Museum, Londra, H,2.69



Fig. 68: Israhel van Meckenem (dal Maestro E.S.), *Quattro di cani*, British Museum, Londra, 1845,0809.191



Fig. 69: Marcantonio Raimondi, *Venere sul bordo del mare*, Metropolitan Museum of Art, New York, 29.44.13



Fig. 70: Albrecht Dürer, *La tentazione dell'ozioso o Il sogno del dottore*, British Museum, Londra, E,4.135





Fig. 71: Albrecht Dürer, *La coppia male assortita*, Metropolitan Museum of Art, New York, 19.73.105



Fig. 72: Albrecht Dürer, *San Giorgio*, British Museum, Londra, E,4.107



Fig. 73: Marcantonio Raimondi, *Marco Aurelio*, British Museum, Londra, H,3.121



Fig. 74: Albrecht Dürer, *Piccolo cavallo*, British Museum, Londra, E,4.123





Fig. 75: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Glorificazione della Vergine*, Albertina, Vienna, DG1971/515



Fig. 76: Albrecht Dürer, *Glorificazione della Vergine*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1986.1180.83



Fig. 77: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Circoncisione*, Albertina, Vienna, DG1971/510



Fig. 78: Albrecht Dürer, *Circoncisione*, Metropolitan Museum of Art, New York, 18.65.13





Fig. 79: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Sposalizio della Vergine*, Albertina, Vienna, DG1971/504



Fig. 80: Albrecht Dürer, *Sposalizio della Vergine*, Metropolitan Museum of Art, New York, 17.37.89



Fig. 81: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Rifiuto dell'offerta di Gioacchino*, Albertina, Vienna, DG1971/499

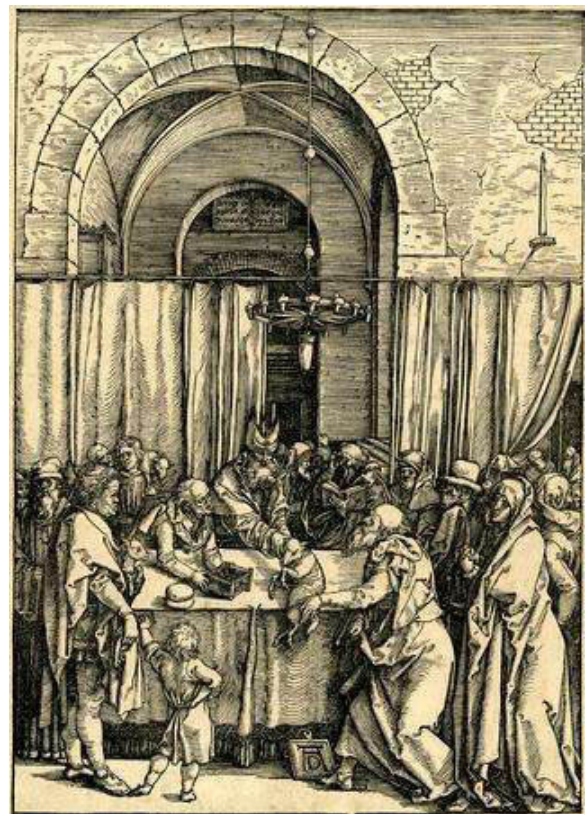


Fig. 82: Albrecht Dürer, *Rifiuto dell'offerta di Gioacchino*, British Museum, Londra, E,2.171





Fig. 83: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Natività della Vergine*, Albertina, Vienna, DG1971/502



Fig. 84: Albrecht Dürer, *Natività della Vergine*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1975.653.78



Fig. 85: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Visitazione*, Albertina, Vienna, DG1971/506



Fig. 86: Albrecht Dürer, *Visitazione*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1975.653.81





Fig. 87: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Adamo*, Princeton University Art Museum, Princeton, x1945-47

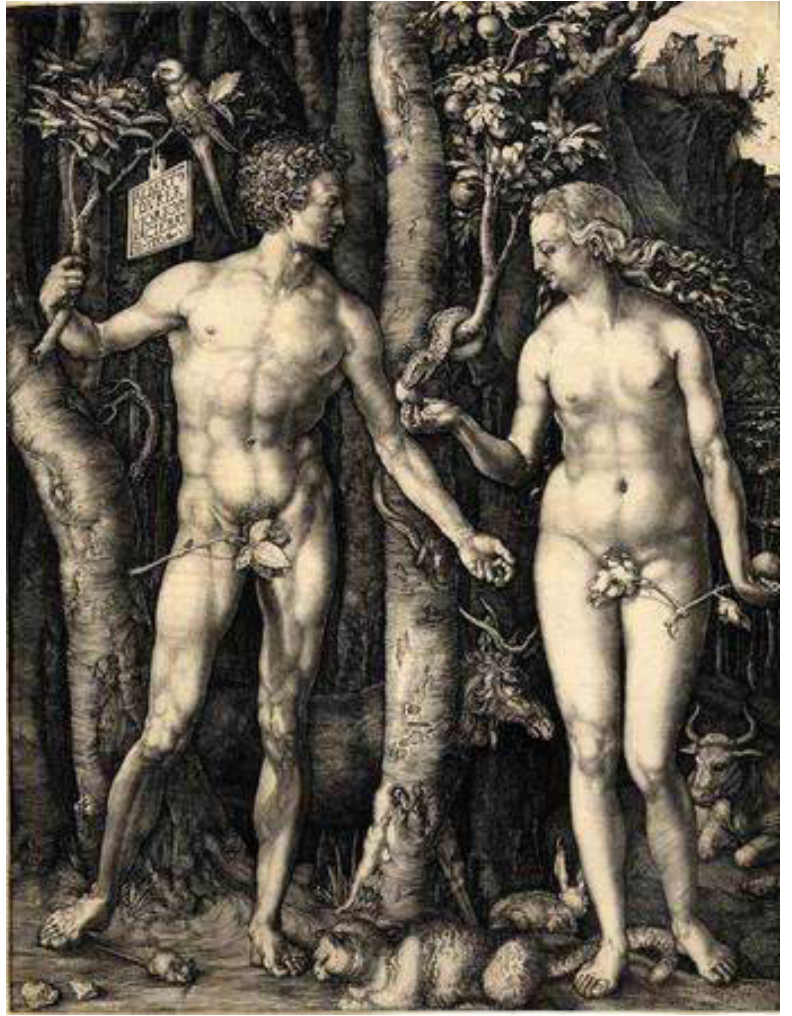


Fig. 88: Albrecht Dürer, *Adamo ed Eva*, British Museum, Londra, 1895,0915.299



Fig. 89: Marcantonio Raimondi, *Cristo al Limbo*, Metropolitan Museum of Art, New York, 49.97.14



Fig. 90: Marcantonio Raimondi, *Giovane protetto dalla fortuna*, Albertina, Vienna, DG1971/383



Fig. 91: Marcantonio Raimondi, *Studi di figure*, Musée Bonnat, Bayonne, 1346



Capitolo IV



Fig. 1: Marcantonio Raimondi (da Dürer), *Adamo*, Princeton University Art Museum, Princeton, x1945-47



Fig. 2: Marcantonio Raimondi, *Studio di nudo*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2001.452



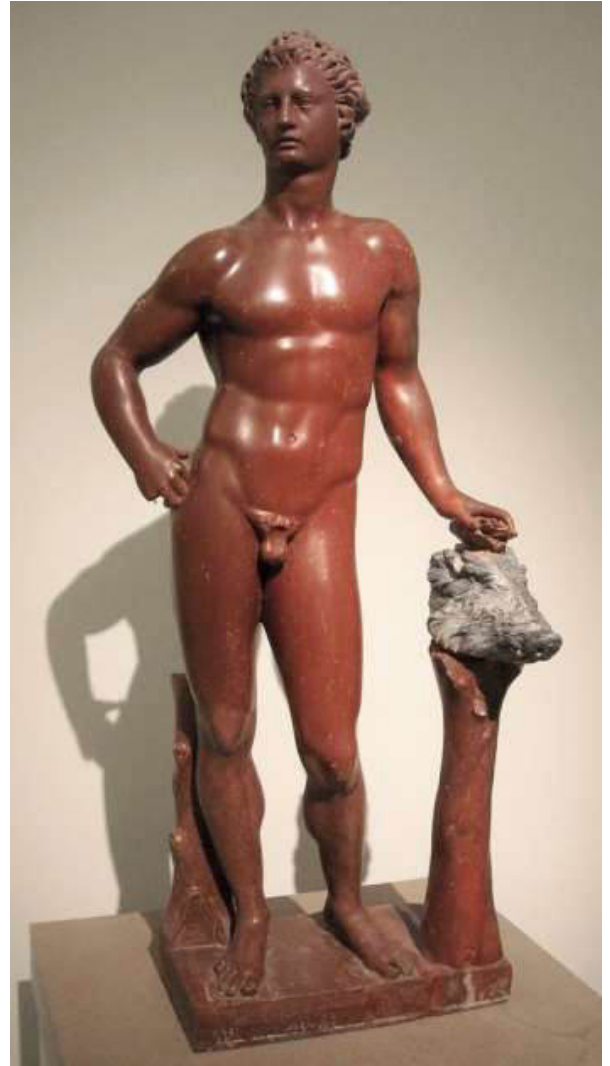
Fig. 3: Marcantonio Raimondi, *Davide con la testa di Golia*, British Museum, Londra, H,1.14



Fig. 4: Marcantonio Raimondi, *Giovane con specchio e studi di figure*, Národní Galerie, Praga, K 37533



*Fig. 5: Marcantonio Raimondi, Studio di nudo, Metropolitan Museum of Art, New York, 2001.452*



*Fig. 6: Meleagro Farnese, Museo Archeologico Nazionale, Napoli*



Fig. 7: Marcantonio Raimondi, *Donna stante*, Ubicazione sconosciuta



Fig. 8: Marcantonio Raimondi, *Donna stante con giovane dormiente*, Staatliche Museen, Berlino, KdZ 2370



Fig. 9: Marcantonio Raimondi, *Giovane protetto dalla fortuna*, Albertina, Vienna, DG1971/383





Fig. 10: Marcantonio Raimondi, *Grammatica*, British Museum, Londra, 1895,0915.131



Fig. 11: *Venere Foscarini*, Museo Archeologico Nazionale, Venezia



Fig. 12: Marcantonio Raimondi, *Sogno di Raffaello*, British Museum, Londra, H,3.6



Fig. 13: *Venere Foscari* (particolare), Museo Archeologico Nazionale, Venezia



Fig. 14: *Arianna addormentata*, Musée du Louvre, Parigi



Fig. 15: Giorgione e Tiziano, *Venere dormiente*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda





Fig. 16: Sarcophago con *Marte e Rea Silvia*, Palazzo Mattei, Roma



Fig. 17: Marcantonio Raimondi (da Tiziano), *S. Girolamo con il piccolo leone*, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, FRBNF42120584



Fig. 18: Giulio Campagnola, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, Metropolitan Museum of Art, New York, 17.50.32





Fig. 19: Marcantonio Raimondi, *Grammatica*, British Museum, Londra, 1895,0915.131

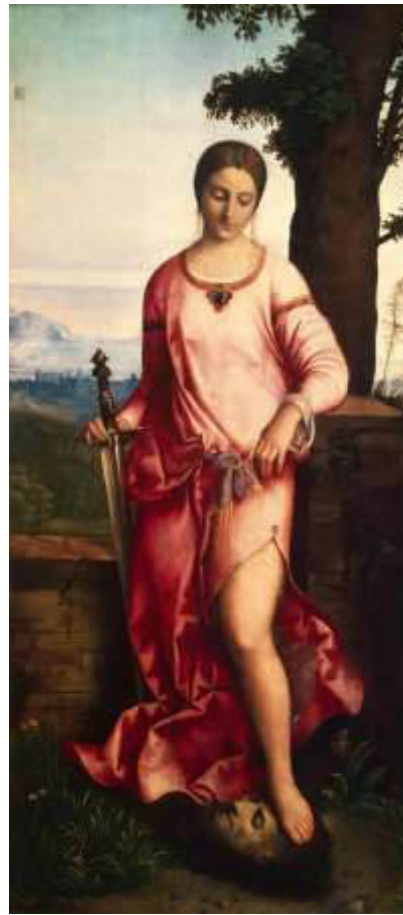


Fig. 20: Giorgione, *Giuditta*, Ermitage, San Pietroburgo

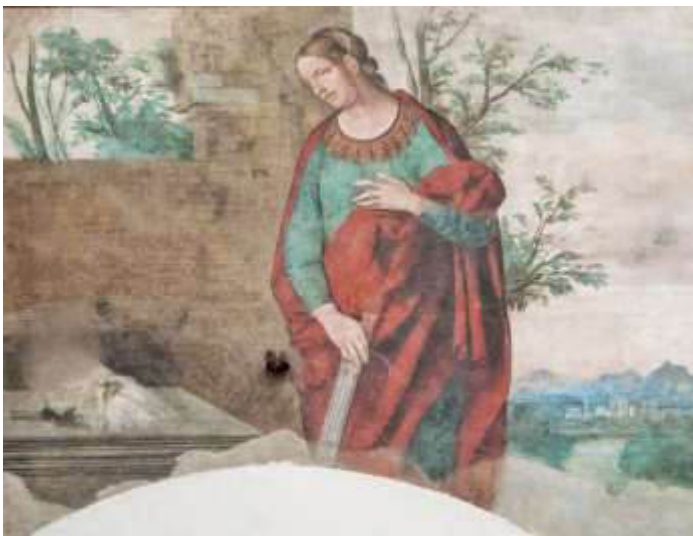


Fig. 21: Giorgione (?), *Giuditta*, Duomo di S. Maria Assunta, Montagnana



Fig. 22: Ambito di Giorgione, *David*, Duomo di S. Maria Assunta, Montagnana



Fig. 23: Giorgione, *Nuda*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Fig. 24: Giorgione o Tiziano, *Concerto Campestre*, Musée du Louvre, Parigi



Fig. 25: Tiziano, *Amor Sacro e Amor Profano*, Galleria Borghese, Roma





Fig. 26: Giulio Campagnola, *Nuda in un paesaggio*, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1931.205



Fig. 27: Jheronimus Bosch, *Quattro visioni dell'Aldilà*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Fig. 28: Pittore giorgionesco, *Paesaggio con ninfe e pastori*, The National Gallery, Londra



Fig. 29: Anton Maria Zanetti il Giovane (da Giorgione), *Nudo di donna seduta*, Museo Correr, Venezia



Fig. 30: Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone*, Gallerie degli Uffizi, Firenze



Fig. 31: Giovanni Bellini e Tiziano, *Festino degli dei*, National Gallery of Art, Washington





Fig. 32: Sebastiano del Piombo, *Giudizio di Salomone*, Kingstone Lacy, Wimborne Minster



Fig. 33: Sebastiano del Piombo, *Vergine saggia*, National Gallery of Art, Washington



Fig. 34: Tiziano, *Cristo e l'adultera*, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow



Fig. 35: Palma il Vecchio, *Due ninfe in un paesaggio*, Städel Museum, Francoforte sul Meno



Fig. 36: Palma il Vecchio, *Adamo ed Eva*, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig





Fig. 37: Sebastiano del Piombo, *S. Bartolomeo e S. Sebastiano*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Fig. 38: Tiziano, *San Marco in trono tra i Ss. Cosma e Damiano, S. Rocco e S. Sebastiano*, Basilica della Salute, Venezia



Fig. 39: Giulio Campagnola, *Nuda in un paesaggio*, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1931.205



Fig. 40: Giulio Campagnola, *Marte e Venere*, Brooklyn Museum, New York



Fig. 41: Giulio Campagnola, *Astrologo*, Museum of Fine Arts, Boston, M25878



Fig. 42: Jacopo de' Barbari, *La Vittoria e la Fama*, Albertina, Vienna, DG1952/453



Fig. 43: Jacopo de' Barbari, *Vittoria adagiata tra i trofei*, Metropolitan Museum of Art, New York, 19.7.5





Fig. 44: Jacopo de' Barbari, *Nereide e Tritone*, Albertina, Vienna, DG1952/449



Fig. 45: Jacopo de' Barbari, *Apollo e Diana*, Metropolitan Museum of Art, 20.92.2



Fig. 46: Benedetto Montagna, *Ninfa dormiente con due bambini scoperta da satiri*, British Museum, Londra, 1845,0825.755



Fig. 47: Benedetto Montagna, *Nudo con freccia*, Albertina, Vienna, DG1954/92



Fig. 48: Marcantonio Raimondi, *Allegoria della Temperanza o della Prudenza*, Staatliche Museen, Berlino, KdZ 15232



Fig. 49: Benedetto Montagna, *Donna e satiro con due putti*, Albertina, Vienna, DG1954/109



Fig. 50: Benedetto Montagna, *La famiglia del satiro*, Albertina, Vienna, DG1954/111



Fig. 51: Girolamo Mocetto, *Metamorfosi di Amymone*, Metropolitan Museum of Art, New York, 29.44.17





Fig. 52: Giovanni Antonio da Brescia (da Raimondi), *Grammatica*, Albertina, Vienna, DG1952/314



Fig. 53: Giovanni Antonio da Brescia, *Venere*, Albertina, Vienna, DG2017/3/6722



Fig. 53: Marcantonio Raimondi, *Ercole e Anteo*, Metropolitan Museum of Art, New York, 49.97.105



Fig. 54: Giovanni Antonio da Brescia, *Ercole e Anteo*, Albertina, Vienna, DG1952/294



Fig. 55: Nicoletto da Modena, *Orfeo incanta gli animali*, Albertina, Vienna, DG1952/381



Fig. 56: Marcantonio Raimondi, *Didone*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda, KdZ 2906



Fig. 57: Antonio Rizzo, *Adamo*, Palazzo Ducale, Venezia



Fig. 58: Antonio Rizzo, *Eva*, Palazzo Ducale, Venezia





Fig. 59: Tullio Lombardo e bottega, *Monumento ad Andrea Vendramin*, Ss. Giovanni e Paolo, Venezia



Fig. 60: Marcantonio Raimondi, *Studio di nudo*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2001.452



Fig. 61: Tullio Lombardo, *Adamo*, Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 62: *Antinoo Farnese*, Museo Archeologico Nazionale, Napoli



Fig. 63: Sarcofago delle Muse (particolare con Apollo), Kunsthistorisches Museum, Vienna



Fig. 64: Francesco Segala (?), *Eva*, Ca' Vendramin Calergi, Venezia



Fig. 65: Tullio Lombardo, *Battesimo di Aniano* (dal Monumento a Giovanni Mocenigo), Ss. Giovanni e Paolo, Venezia



Fig. 66: Bottega di Pietro Lombardo (Tullio?), *Ercole e il leone Nemeo* (dal Monumento a Pietro Mocenigo), Ss. Giovanni e Paolo, Venezia



Fig. 67: Marcantonio Raimondi, *Grammatica*, British Museum, Londra, 1895,0915.131



Fig. 68: Cristoforo Solari, *Temperanza*, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia





Fig. 69: Sarcofago delle Muse (particolare), Kunsthistorisches Museum, Vienna



Fig. 70: Battista Dossi, *Notte*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda



Fig. 71: Andrea Briosco, detto il Riccio, *Lampade ad olio*, Victoria & Albert Museum, Londra



Fig. 72: Albrecht Dürer, *La bestia del mare e la bestia con le corna d'agnello*, Metropolitan Museum of Art, New York, 40.139.6(13)

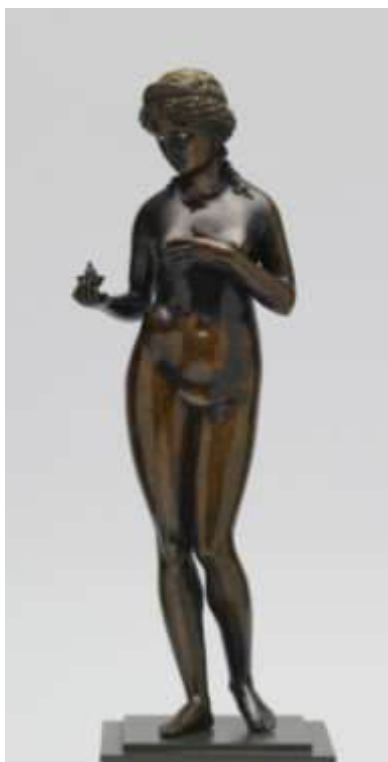


Fig. 73: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico, *Venus Caritas*, The Walters Art Museum, Baltimore



Fig. 74: Pier Jacopo Alari Bonacolsi, detto l'Antico, *Venus felix*, Kunsthistorisches Museum, Vienna



Fig. 75: Bottega di Tullio Lombardo, *Venere Anadyomene*, Museo Correr, Venezia



Fig. 76: Scuola veneta, *Venus pudica*, Ashmolean Museum, Venezia

## Bibliografia

- M. AGAZZI, *Platea Sancti Marci: i luoghi marciati dall'XI al XIII secolo e la formazione della piazza*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1991
- B. AIKEMA, "Stravaganze e bizarie de chimere, de mostri, e d'animali". *Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento*, «Venezia Cinquecento», 11, 22, 2001, pp. 111-136
- S. ALCAMO, *Riflessioni sulla Eva del monumento funebre Vendramin. Curiosi intrecci artistici e una riproposta per Cristoforo Solari*, «Studi Veneziani», 75, 2017 (2018), pp. 35-63
- S. ALCAMO, *Scolpire la pittura. La maniera moderna di Giorgione*, Roma, Donzelli editore, 2020
- L. ALDOVINI, *Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio e Dürer*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI, atti del convegno (Bologna, maggio 2019) a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 133-146*
- L. ALDOVINI, "Con facilità e con grazia": il segno di Marcantonio, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) a cura di M. FAIETTI e A. CERBONI BAJARDI, in corso di stampa
- E.J. ALLEN, *Marcantonio Raimondi's Orpheus Enchanting the Animals: Intersection of Prints Between North and South*, «Journal of Art History», 86, 4, 2017, pp. 271-296
- D. AMBROSI, *Giorgione's classical roots. The role of myth in Venetian depictions of Arcadia*, in *L'età dell'oro*, a cura di C. CHIURCO, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 224-254
- J. ANDERSON, *A Further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, «The Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 639-648
- I. ANDREOLI, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, «Venezia Cinquecento», 19, 2009 (2010), pp. 5-135
- G.M. ANSELMINI e S. GIOMBI, *Cultura umanistica e cenacoli artistici nella Bologna del Rinascimento*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 1-16
- L. ATTARDI, *Il periodo giorgionesco, l'allegoria e la storia sacra. Le Due ninfe in un paesaggio di Francoforte. Il Cristo e l'adultera di San Pietroburgo*, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*, catalogo della mostra (Bergamo, marzo-giugno 2015) a cura di G.C.F. VILLA, Ginevra-Milano, Skira, 2015, pp. 91-105
- A. BALLARIN, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2016
- T. BASINI, *Achillini, Giovanni Filoteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1960, I, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-filoteo-achillini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-filoteo-achillini_(Dizionario-Biografico)/)
- D. BATTILOTTI e M.T. FRANCO, *La committenza e il collezionismo privato*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R. MASCHIO, Roma, Gangemi, 2004, pp. 204-224



M. BELOZERSKAYA, K. LAPATIN, *Antiquity consume: transformations at San Marco, Venice*, in *Antiquity and its interpreters*, a cura di A.A. PAYNE, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 83-95

J.B. BERNSTEIN, *The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, Raphael*, «*Artibus et Historiae*», 13, 26, 1992, pp. 49-63

L. BESCHI, *Antichità cretesi a Venezia*, «*Annuario della Scuola Archeologica di Atene*», 50-51, 1972-1973, pp. 480-502

L. BESCHI, *Collezioni di antichità ai tempi di Tiziano*, «*Aquileia Nostra*», 47, 1976, pp. 1-44

L. BESCHI, *I rilievi ravennati dei «troni»*, «*Felix Ravenna*», 127/130, 1984-1985, pp. 37-80

L. BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1986, III, pp. 292-372

L. BESCHI, «*Quator pueri de Ravenna*», in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia*, a cura di M. PIANA e W. WOLTERS, Venezia, Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti, 2003, pp. 203-209

A. BLUM, *Musée du Louvre, Cabinet d'Estampes Edmond de Rothschild. Les nielles du Quattrocento*, Parigi, Compagnie des Arts photomécanique, 1950

P.P. BOBER, *An antique sea-thiasos in the Renaissance*, in *Essays in memory of Karl Lehmann*, Glückstadt, J.J. Augustin, 1964, pp. 43-48

P.P. BOBER e R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, Oxford, Oxford University press, 1986

G. BODON, *Veneranda antiquitas: studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Berna, Lang, 2005

G. BODON, *Giorgione e la cultura antiquaria: qualche spunto in chiave iconografica*, in *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, catalogo della mostra (Padova, ottobre 2010-gennaio 2011) a cura di D. BANZATO, F. PELLEGRINI e U. SORAGNI, Milano, Skira, 2010, pp. 99-104

G. BODON, *Il gruppo dei Tetrarchi da spolium di Bisanzio a simbolo di Venezia. Spunti di ricerca e prospettive di valorizzazione del patrimonio culturale veneto*, in *L'enigma dei Tetrarchi*, a cura di M. DE VILLA URBANI, «*Quaderni della Procuratoria*», Venezia, Marsilio, 2013, pp. 130-137

*Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988

*Bonacolsi, l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra (Mantova, settembre 2008-gennaio 2009) a cura di F. TREVISANI e D. GASPAROTTO, Milano, Electa, 2008

E. BOREA, *Vasari e le stampe*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, «*Prospettiva*», 57/60, II, 1989-1990, pp. 22-24

L. BORRELLI VLAD, A. GUIDI TONIATO, *Fonti e documentazioni sui Cavalli di S. Marco*, in *I Cavalli di S. Marco*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-agosto 1977), Venezia, Procuratoria di S. Marco, 1977, pp. 137-148

I. BROOKE, *Tratta da Zorzi: Giulio Campagnola's Copies after other Artists and his Use of Models*, in *Making Copies in European Art. 1400-1600*, a cura di M. BELLAVITIS, Leida-Boston, Brill, 2018, pp. 212-260

E. BROUN *The portable Raphael*, in *The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, novembre 1981-gennaio 1982) a cura di I.H. SHOEMAKER, Lawrence-Chapel Hill, The Spencer Museum of Art, University of Kansas-The Ackland Art Museum, University of North Carolina, 1981, pp. 20-43

B.L. BROWN, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, settembre 1999-gennaio 2000) a cura di EAD. e B. AIKEMA, Milano, Bompiani, 1999, pp. 424-497

B.L. BROWN, *Troubled waters: Marcantonio Raimondi and Dürer's nightmares on the shore*, in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, catalogo della mostra (Manchester, settembre 2016-aprile 2017) a cura di E.H. WOUK, Manchester, Manchester University Press, 2016, pp. 33-41

C.M. BROWN, *"Una Testa de Platone Antica con la Punta dil Naso di Cera": Unpublished negotiations between Isabella d'Este and Niccolò and Giovanni Bellini*, «The Art Bulletin», 51, 4, 1969, pp. 372-377

V. CAFÀ, *Ancient Sources for Tullio Lombardo's Adam*, «Metropolitan Museum Journal», 49, 1, 2014, pp. 32-47

V. CAFÀ e L. SYSON, *Adam by Tullio Lombardo*, «Metropolitan Museum Journal», 49, 1, 2014, pp. 1-31

F. CAGLIOTI, *Venezia sul Lago di Garda: l'altare di Giovanni Dalmata per la Scuola Grande di San Marco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes In Florenz», 40, 2, 2013, pp. 183-238

A. CALABI, *Marcantonio*, «Dedalo. Rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti», 1, 3, 1922, pp. 24-46

M.P. CALDWELL, *The public display of antique sculpture in Venice 1200-1600*, tesi di dottorato, supervisore O. KURZ, University of London, 1975

C. CALLEGARI, *Diffrazioni serenissime: le stampe, Dürer, Venezia*, in *Albrecht Dürer e Venezia*, a cura di G.M. FARA, Firenze, Leo S. Olshki, 2018, pp. 49-69.

M. CALVESI, *'La morte di Bacio'. Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, «Storia dell'arte», 7/8, 1970, pp. 179-233

C. CAMPANA, *I Tetrarchi: documentazione storica e storie a Venezia*, in *L'enigma dei Tetrarchi*, a cura di M. DE VILLA URBANI, «Quaderni della Procuratoria», Venezia, Marsilio, 2013, pp. 119-129

A. CARRADORE, *Giulio Campagnola, un artista umanista*, «Venezia Cinquecento», 20, 2010 (2011), pp. 55-134

M.-L. CASSIUS-DURANTON, *Le songe de Marcantonio Raimondi. Proposition d'interprétation*, «Studiolo», 5, 2007, pp. 97-114

M. CERIANA, *La scultura veneziana fra culto dell'antico e "maniera moderna"*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, marzo-giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI e D. GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 43-61

A. CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milano, Berenice, 1989

K. CLARK, *The nude: study of an ideal form*, New York, Pantheon Books, 1956

A. COLASANTI, *Donatelliana*, «Rivista d'arte», 16, 1934, pp. 45-63

B. COLI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Andrea Odoni*, in *Il ritratto e la memoria*, a cura di A. GENTILI, Roma, Bulzoni, 1989, I, pp. 183-204

*Collezioni di Antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, catalogo della mostra (Venezia, 27 maggio-31 luglio 1988) a cura di M. ZORZI, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1988

L. COLLAVO, *Per la vicenda quattro-cinquecentesca del Trono di Saturo del Museo Archeologico di Venezia*, «Venezia Cinquecento», 11.2001 (2002), pp. 55-61

E. CONCINA, *Spolia ac manubiae a San Marco*, in *L'enigma dei Tetrarchi*, a cura di M. DE VILLA URBANI, «Quaderni della Procuratoria», Venezia, Marsilio, 2013, pp. 97-118

P. CROSET, *John Evelyn e il quarto capitolo del Scultura. Un esercizio di traduzione, analisi e commento*, tesi di laurea magistrale, relatore Prof. G.M. FARA, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2019/2020

E.M. DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, Motta, 2009

E.M. DAL POZZOLO, *I due amici di Giorgione*, in *Labirinti del cuore. Giorgione e la stagione del sentimento tra Venezia e Roma*, catalogo della mostra (Roma, giugno-settembre 2017) a cura di ID., Napoli, Arte'm, 2017, pp. 33-57

S. DE ANGELI, *Echi e testimonianze della scultura antica nella produzione grafica di Marcantonio Raimondi*, in *Marcantonio: primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) a cura di M. FAIETTI e A. CERBONI BAJARDI, in corso di stampa

M. DE ANGELIS D'OSSAT, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in *La storia del Palazzo di Venezia*, a cura di EAD., M.G. BARBERINI e A. SCHIAVON, Roma, Gangemi, 2011, pp. 23-66.

H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi ; étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*, Paris, Librairie de l'art, 1888

L. DE LACHENAL, *Tradizione e fortuna dei cavalli di S. Marco e di altri monumenti equestri in ambiente veneto fra Tre e Cinquecento*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa: congresso*

*internazionale*, atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. FANO SANTI, «Rivista di Archeologia», supp. 7, Roma, Bretschneider, 1996, pp. 150-155

S. DE MARIA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, 17-42.

S. DE MARIA, *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio*, in *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'evo antico*, atti del convegno (Bologna 11-12 marzo 1988) a cura di G.A. MANSUELLI e G. SUSINI, Bologna, Comune di Bologna-Istituto per la Storia di Bologna, 1989, pp. 151-216

G. DE NICOLA, *Due marmi ravennati in Firenze*, «Rivista d'arte», 9, 1916, pp. 218-223

M. DE PAOLI, «*Opera fatta diligentissimamente*». *Restauro di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2004

M. DE PAOLI, *Le collezioni archeologiche dei Grimani*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di A. BRISTOT PIANA, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 127-133

G. DE TERVARENT, *Instances of Flemish Influence in Italian Art*, «The Burlington Magazine», 85, 1944, pp. 290-294

A. DE WITT, *Marcantonio Raimondi. Incisioni*, Firenze, Nuova Italia, 1968

F. DI GIOIA, *Nude in riva al fiume*, «Art e Dossier», 319, 2015, pp. 64-69

G. DILLON, *Raimondi, Marcantonio in Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1975, IX, pp. 303-305

*Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Milano, febbraio-giugno 2018) a cura di B. AIKEMA, Milano, 24 Ore Cultura, 2018

A. EMILIANI e K. OBERHUBER, *Bologna 1490: dall'umanesimo severo alla suavitas rinascimentale*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di ID. e M. FAIETTI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988

E. FADDA, *L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia nel 1506*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2019) a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 121-132.

M. FAIETTI e D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena, Artioli, 1995

M. FAIETTI, *Attorno a Marcantonio: figure della giovinezza e della prima maturità*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di EAD. e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 213-236

M. FAIETTI, *Stampe e disegni di Marcantonio*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di EAD. e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 90-212

M. FAIETTI, *Protoclassicismo e cultura umanistica nei disegni di F. Francia*, in *Il Classicismo*, a cura di E. DE LUCA, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 171-192

M. FAIETTI, *Marcantonio sulle tracce di Amico*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. GNANN e H. WIDAUER, Milano, Electa, 2000

M. FAIETTI, *Paradigma di regole e sregolatezza. L'antico a Bologna tra Quattrocento e Cinquecento*, «Schede Umanistiche. Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese», 1, 2004, pp. 123-157

M. FAIETTI, *Marcantonio Raimondi e la grande stagione del bulino in Italia*, in *Le tecniche calcografiche di incisione diretta*, a cura di G. MARIANI, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2006, pp. 58-66

M. FAIETTI, *Orfeo a Bologna e le divagazioni sul mito di Marcantonio Raimondi*, in *Il dolce potere delle corde*, in *Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. POLLACK, Firenze, Olschki, 2012, pp. 124-130

G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, in *Lettere da Venezia*, a cura di ID., Firenze, Olschki, 2007, pp. 7-25

G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, Olschki, 2007

G.M. FARA, *Dürer, Leonardo e la storia dell'arte*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Milano, febbraio-giugno 2018) a cura di B. AIKEMA, Milano, 24 Ore Cultura, 2018, pp. 81-94

G.M. FARA, *Marcantonio e i Nordici*, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019), a cura di M. FAIETTI e A. CERBONI BAJARDI, in corso di stampa

V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi, 1992

I. FAVARETTO, *Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 78, 1979, pp. 15-29

I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1990

I. FAVARETTO, *Per la memoria delle cose antiche... La nascita delle collezioni e la formazione dello Statuario Pubblico*, in *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, catalogo della mostra (Venezia, settembre-novembre 1997) a cura di EAD. e G.L. RAVAGNAN, Cittadella, Biblos, 1997, pp. 38-44

I. FAVARETTO, *Lo studio dell'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di R. MASCHIO, Roma, Gangemi, 2004, pp. 1-8

I. FAVARETTO, «*La memoria delle cose antiche...*»: *il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di R. LAUBER, M. HOCHMANN e S. MASON, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 83-95

I. FAVARETTO, *Memoria dell'antico*, in *Domus Grimani. La collezione di sculture classiche a Palazzo dopo quattro secoli, 1594-2019*, a cura di D. FERRARA e T. BERGAMO ROSSI, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 27-35

S. FERRARI, *Jacopo de' Barbari: un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano, Mondadori, 2006

S. FERRARI, *I viaggi di Dürer in Italia e nei Paesi Bassi: occasioni, motivazioni, incontri*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, a cura di R. PANCHIERI, Trento, Giunta della provincia autonoma di Trento, 2015, pp. 27-50

B. FILLON, *Nouveaux renseignements sur Marc-Antoine Raymondi*, «Gazette des Beaux Arts», 1880, pp. 229-238

G. FIORENZA, *Marcantonio Raimondi's Early Engravings: Myth and Imitation in Renaissance Bologna*, in *Bologna - cultural crossroads from the Medieval to the Baroque*, a cura di G.M. ANSELMINI, A. DE BENEDICTIS e N. TERPSTRA, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 13-25

J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel's collection*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 382-385

J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel: His Friends and Collection*, «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 452-467

A. FORATTI, *Le stampe giovanili di Marcantonio*, «L'Archiginnasio», 33, 1938, pp. 3-17

B. FORLATI TAMARO, *La replica dell'Adorante al Museo Archeologico di Venezia*, in *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, Milano, Ceschina, 1956, III, pp. 155-169

P. FORTINI BROWN, *Venice & antiquity*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1996

C. FRANZONI, «*Rimembranze d'infinita cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, a cura di S. SETTIS, Torino, Einaudi, 1984, I, pp. 304-360

C. FRANZONI, *Girolamo Donato: collezionismo e instauratio dell'antico*, in *Congresso Internazionale Venezia e l'Archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del congresso (Venezia, 25-29 maggio 1988) a cura di G. TRAVERSARI, Roma, Bretschneider, 1990, pp. 27-31

L. FRANZONI, *La Galleria Bevilacqua a Verona e l'Adorante di Berlino*, Verona, Linotipia Veronese di Ghidini & Fiorini, 1964

H. FROSSEN-LEINZ, *Antikisches Gebrauchsgerät – Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios*, in *Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, dicembre 1985-marzo 1986) a cura di H. BECK e P.C. BOL, Francoforte sul Meno, Liebieghaus Museum Alter Plastik, 1985, pp. 226-257

F. GANDOLFO, *Il dolce tempo: mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 77-158

L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova, Antenore, 1978



L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e le origini del collezionismo veneziano*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del convegno (Venezia, 1990) a cura di G. TRAVERSARI, «Rivista di Archeologia», suppl. 7, Roma, Bretschneider, 1990, pp. 13-21

D. GASPAROTTO, *Il mito della collezione*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, febbraio-maggio 2013) a cura di ID., G. BELTRAMINI e A. TURA, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 48-65

D. GASPAROTTO, *Medaglie, iscrizioni, marmi e bronzi: Bembo collezionista di antichità*, in *Pietro Bembo e le arti*, atti del convegno (Padova, 2011) a cura di ID., G. BELTRAMINI e H. BURNS, Venezia, Marsilio 2013, pp. 479-504

R. GENNAIOLI, *Apollo, Marsia e Olimpo*, in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, marzo-giugno 2010), a cura di ID., Livorno, Sillabe, 2010, pp. 124-165

R. GENNAIOLI, *La collezione di gemme dei Medici nel XV secolo*, in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, marzo-giugno 2010), a cura di ID., Livorno, Sillabe, 2010, pp. 23-27

M. GIANSANTE, *Marcantonio Raimondi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, LXXXVI, [http://www.treccani.it/enciclopedia/marcantonio-raimondi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marcantonio-raimondi_%28Dizionario-Biografico%29/)

F. GIBBONS, *Catalogue of Italian drawings in the Art Museum, Princeton University*, Princeton, Princeton University Press, 1977

C. GIUDICI, *Marcantonio Raimondi, in Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di M. FAIETTI e K. OBERHUBER, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 355-357

A. GIULIANO, *Statue antiche trasformate in figure di santi e di condottieri*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa: congresso internazionale*, atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. FANO SANTI, «Rivista di Archeologia», suppl. 7, Roma, Bretschneider, 1996, pp. 190-103.

A. GREBE, *Albrecht Dürer e "l'Arte segreta della prospettiva". La sintesi di arte e scienza a Bologna nel 1506*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2019) a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 105-118

M. GREENHALGH, *The discovery of roman sculpture in the Middle Ages: Venice and Northern Italy*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, atti del convegno (Venezia, 1990) a cura di G. TRAVERSARI, «Rivista di Archeologia», suppl. 7, Roma, Bretschneider, 1990, pp. 157-164.

S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham, Ashgate, 2012

M.-C. HECK, *Théorie et pratique de la peinture: Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006

- A.M. HIND, *Marcantonio Raimondi*, «The Print-Collector's Quarterly», 3, 1913, pp. 243-272
- A.M. HIND, *Nielli. Chiefly Italian of the XV century plates, sulphur casts and prints preserved in the British Museum*, Londra, British Museum, 1936
- A.M. HIND, *La storia dell'incisione. Dal XV secolo al 1914*, Torino, Allemandi, 1998
- M. HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, 1999, III, pp. 1181-1202
- M. HOCHMANN, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di EAD. e M. HOCHMANN e S. MASON, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 206-221
- I cardinali della Serenissima, (1523-1605). Database del materiale documentario* (cardinaliserenissima.uniud.it/93-grimani-domenico-testamento-2.html)
- I Cavalli di S. Marco*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-agosto 1977), Venezia, Procuratoria di S. Marco, 1977
- Il genio di Francesco Francia, un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-giugno 2018) a cura di M. SCALINI ed E. ROSSONI, Venezia, Marsilio, 2018
- Il Museo di S. Marco*, a cura di I. FAVARETTO e M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 2003
- M. ISHII, *Il battesimo come illuminazione: qualche riflessione sul Monumento del doge Giovanni Mocenigo di Tullio*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006) a cura di M. CERIANA, Verona, Cierre, 2007, pp. 99-115
- E. JEBENS, *Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, Tesi di dottorato, Heidelberg Universität, 1912
- Jheronimus Bosch e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, febbraio-giugno 2017) a cura di B. AIKEMA, Venezia, Marsilio, 2017
- D. LANDAU, *Printmaking in Venice and the Veneto*, in *The genius of Venice*, catalogo della mostra (Londra, novembre 1983-marzo 1984) a cura di J. MARTINEAU e C. HOPE, Londra, Royal Academy of Arts-Weidenfel and Nicolson, 1983, pp. 303-354
- D. LANDAU, *Vasari, Prints and Prejudice*, «Oxford Art Journal», 6, 1, 1983, pp. 3-10
- D. LANDAU e P. PARSHALL, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1994
- D. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Aldo Manuzio*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, marzo-giugno 2016) a cura di G. BELTRAMINI e D. GASPAROTTO, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 107-135
- R. LAUBER, *"Et è il nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi": per Giorgione e Marcantonio Michiel*, «Arte Veneta», 59, 2002, pp. 98-115
- R. LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nuovi contributi*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. BOREAN e S. MASON, Udine, Forum, 2002, pp. 25-75

R. LAUBER, "Opera perfettissima". Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del congresso (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di EAD., B. AIKEMA e M. SEIDEL, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 77-116

R. LAUBER, *I luoghi del collezionismo a Venezia nel Rinascimento. Diletto, rifugio e meraviglia tra lo «studiolo segreto» e il «camarino»*, in *La vita delle mostre*, a cura di A. AYMOUNO e I. TOLIC, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 13-22

R. LAUBER, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di EAD. e M. HOCHMANN e S. MASON, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 41-70

R. LAUBER, «*In casa di messer Pietro Bembo*». *Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in *Pietro Bembo e le arti*, atti del convegno (Padova, 2011) a cura di D. GASPAROTTO., G. BELTRAMINI e H. BURNS, Venezia, Marsilio 2013, pp. 441-464

R. LAUBER, *Note per Marcantonio Michiel e Pietro Bembo*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, febbraio-maggio 2013) a cura di D. GASPAROTTO, G. BELTRAMINI e A. TURA, Venezia, Marsilio, 2013, p. 344-347

R. LAUBER, *Per il cardinale Domenico Grimani. Tra eccellenza e "materia della fantasia"*, in *Jeronimus Bosch e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, febbraio-giugno 2017) a cura di B. AIKEMA, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 35-51

G. LAZZI, *Gemme dipinte nei manoscritti del Quattrocento*, in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, marzo-giugno 2010), a cura di ID., Livorno, Sillabe, 2010, pp. 28-35

M. LEITHE-JASPER, *La placchetta italiana all'epoca di Andrea Riccio*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, luglio-novembre 2008) a cura di A. BACCHI e L. GIACOMELLI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2008, pp. 141-157

*L'enigma dei Tetrarchi*, a cura di M. DE VILLA URBANI, «Quaderni della Procuratoria», Venezia, Marsilio, 2013

*Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture a Venise*, catalogo della mostra (Parigi, marzo-giugno 1993) a cura di G. FAGES, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993

M. LESNIZKAIA, *A proposito del monumento dei Tetrarchi di Venezia*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa: congresso internazionale*, atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. FANO SANTI, «Rivista di Archeologia», supp. 7, Roma, Bretschneider, 1996, pp. 204-207

A.J.-M. LOECHEL, *Le mythe de Venise et l'antiquité*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa: congresso internazionale*, atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. FANO SANTI, «Rivista di Archeologia», supp. 7, Roma, Bretschneider, 1996, pp. 107-112

R. LONGHI, *Officina Ferrarese. Seguita dagli «Ampliamenti» e dai «Nuovi ampliamenti»*, Milano, Abscondita, 2019

*Lorenzo Lotto. Portraits*, catalogo della mostra (Madrid, giugno-settembre 2018; Londra, novembre 2018-gennaio 2019) a cura di E.M. DAL POZZOLO e M. FALOMIR, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018

M. LUCCO, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, Rizzoli, 1980 (Classici dell'arte Rizzoli, 99)

*Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, catalogo della mostra (Manchester, settembre 2016-aprile 2017) a cura di E.H. WOUK, Manchester, Manchester University Press, 2016

A. MARKHAM SCHULZ, *The History of Venetian Renaissance Sculpture. Ca. 1400-1530*, Londra-Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols Publishers, 2017

A. MARKHAM SCHULZ, *The sculpture of Tullio Lombardo*, Londra-Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols Publishers, 2014

A.J. MARTIN, "Amica e un albergo di virtuosi". *La casa e la collezione di Andrea Odoni*, «Venezia Cinquecento», 19, 2000 (2001), pp. 153-170

M. MEISS, *Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in *The Painter's choice: problems in interpretation in Renaissance art*, New York, Harper and Row, 1976, pp. 212-239

S. NALEZYTY, «Fortunato è il figlio per avere un tal padre ed il padre un tal figlio»: continuità e differenze nelle collezioni di Bernardo e Pietro Bembo, in *Pietro Bembo e le arti*, atti del convegno (Padova, 2011) a cura di D. GASPAROTTO, G. BELTRAMINI e H. BURNS, Venezia, Marsilio 2013, pp. 421-440

*Natur und Antike in der Renaissance*, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, dicembre 1985-marzo 1986) a cura di H. BECK e P.C. BOL, Francoforte sul Meno, Liebieghaus Museum Alter Plastik, 1985

E. NEGRO, *Dal Tardogotico padano al Classicismo del Francia*, in *Francesco Francia e la sua scuola*, a cura di ID. e N. ROIO, Bologna, Consorzio fra le banche popolari dell'Emilia Romagna-Marche, 1998, pp. 7-60.

A. NOVA, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, a cura di L. CIAMMITTI, S.F. OSTROW e S. SETTIS, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998, pp. 41-62

A. NOVA, *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in *Giorgione entmythisiert*, a cura di S. FERINO-PAGDEN, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 71-104

K. OBERHUBER, *Giorgione and the graphic arts of his time*, in *Giorgione. Convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto-Venezia, Stamperia di Venezia, 1979, pp. 313-320

K. OBERHUBER in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, ottobre 1984-gennaio 1985), Milano, Electa, 1984, pp. 333-342

K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo. 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-aprile 1988) a cura di ID. e M. FAIETTI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 51-88

*Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, a cura di L. GUERRINI, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1982

*Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*, catalogo della mostra (Bergamo, marzo-giugno 2015) a cura di G.C.F. VILLA, Ginevra-Milano, Skira, 2015

K.T. PARKER, *Ashmolean Museum. Catalogue of the collection of drawings: the Italian schools*, Oxford, Clarendon Press, 1956, II

J.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, Lipsia, R. Weigel, 1860, 6

P. PENSABENE, *Reimpieghi e percezione dell'“antico”, recuperi e trasformazioni*, in *Pietre di Venezia*, a cura di M. CENTANNI e L. SPERTI, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2015, pp. 15-59

G. PERINI, *Bologna e la letteratura artistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2019) a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 91-101

G. PEROCCO, *I Cavalli di S. Marco a Venezia*, in *I Cavalli di S. Marco*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-agosto 1977), Venezia, Procuratoria di S. Marco, 1977, pp. 59-92

G. PERINI, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, «Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa», III, 11, 1, 1981, pp. 181-243

M. PERRY, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, «The Burlington Magazine», 117, 1975, pp. 204-211

M. PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 41, 1978, pp. 215-244

M. PERRY, *Wealth, art and display: the Grimani cameos in Renaissance Venice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 56, 1993, pp. 268-274

A. PETRUCCI, *Disegni e stampe di Marcantonio*, «Bollettino d'arte», 30, 1937, pp. 392-406

A. PETRUCCI, *Il mondo di Marcantonio*, «Bollettino d'Arte», 31, 1937, pp. 31-42

A. PETRUCCI, *Linguaggio di Marcantonio*, «Bollettino d'arte», 31, 1938, pp. 403-418

A. PETRUCCI, *Panorama della incisione italiana: il Cinquecento*, Roma, Bestetti, 1964

*Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, febbraio-maggio 2013) a cura di D. GASPAROTTO, G. BELTRAMINI e A. TURA, Venezia, Marsilio, 2013

D. PINCUS, *An antique fragment as workshop model; classicism in Andrea Vendramin tomb*, «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 342-347

M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1930

L.C. PLANISCIG, *Del giorgionismo nella scultura veneziana*, «Bollettino d'arte», 3, 28, 1934-1935, pp. 146-155

L. PON, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven-Londra, Yale University Press, 2004

J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, Londra, Phaidon Press, 1965

E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, C. Zuffi, 1950

A. RAVÀ, *Il "Cammerino di anticaglie" di Gabriele Vendramin*, «Nuovo archivio veneto», 39, 1920, pp. 158-181

L. REBAUDO, *Il gruppo dei Tetrarchi: una lettura del reimpiego*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica*, a cura di G. CUSCITO, Trieste, Editreg, 2012

C. RICCI, *Marmi ravennati erratici*, «Ausonia», 4.1909, 1910, pp. 247-263

G.M. RICHTER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago, University of Chicago press, 1937

M. RICHTER, *Il nudo femminile in Marcantonio: dalla Venere sul bordo del mare al Sogno di Raffaello*, in *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019), a cura di M. FAIETTI e A. CERBONI BAJARDI, in corso di stampa

S. RINALDI, *Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer: all'origine della "stampa di riproduzione"?*, in *Forme e significati della "firma" d'artista*, a cura di M.M. DONATO, Roma, UniversItalia, 2013, pp. 263-306

*Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, luglio-novembre 2008) a cura di A. BACCHI e L. GIACOMELLI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2008

I. ROMEO, *Unite dal mare. Creta e Cirene nell'opera di Luigi Beschi*, in *Archeologia classica a Firenze, atti della giornata di studi in memoria di Luigi Beschi*, atti della giornata di studi (Firenze, 9 dicembre 2015) a cura di EAD. e G. DE TOMMASO, Pisa, Edizioni Ets, 2017, pp. 75-84

E. ROSSONI, *La grafica nella produzione di Francesco Francia e della sua bottega*, in *Il genio di Francesco Francia, un orafo pittore nella Bologna del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, marzo-giugno 2018) a cura di M. SCALINI ed EAD., Venezia, Marsilio, 2018, pp. 59-77

J-C- ROBLER, *Giorgione a ca' Soranzo: nota a margine della mostra a Castelfranco*, «Arte Veneta», 67, 2010 (2011), pp. 155-157

F. ROSSI, *Le Gemme Antiche e le Origini della Placchetta*, «Studies in the History of Art», 22, 1989, pp. 55-69

S. ROSSI, *Nuda*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, a cura di G. NEPI SCIRÈ, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 150-160



*Disegni veneti dell'Ambrosiana*, catalogo della mostra (Venezia, 1979) a cura di U. RUGGERI, Vicenza, Neri Pozza, 1979

A. SAVIELLO, *Eva virtuosa. Il gruppo donna con bambino nelle opere di Tullio Lombardo*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006) a cura di M. CERIANA, Verona, Cierre, 2007, pp. 117-132

B.M. SCARFI, *La statua del Leone della Piazzetta*, in *Il leone di Venezia*, a cura di EAD., Venezia, Albrizzi, 1990, pp. 31-124

B.M. SCARFI, *Qualche nota sul Leone di Venezia*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di EAD., Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, pp. 245-249

A. SCHMITT, *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, Vicenza, Neri Pozza, 1966

M. SCHMITTER, *"Virtuous Riches": The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth Century Venice*, «Renaissance Quarterly», 57, 3, 2004, pp. 908-969

P. SCHREINER, *I "Tetrarchi" tra Basilica e Palazzo Ducale: simbolo tra religione e potere*, in *San Marco: la Basilica di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2019, II

*Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, febbraio-maggio 2008; Berlino, giugno-settembre 2008), a cura di C. STRINATI e B.W. LINDEMANN, Milano, Motta, 2008

I.H. SHOEMAKER, *Marcantonio and his sources. A Survey of His Style and Engraving Technique*, in *The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, novembre 1981-gennaio 1982) a cura di EAD., Lawrence-Chapel Hill, The Spencer Museum of Art, University of Kansas-The Ackland Art Museum, University of North Carolina, 1981, pp. 3-18

L. SPERTI, *Rilievi greci e romani del museo archeologico di Venezia*, Roma, Bretschneider, 1988

L. SPERTI, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa: congresso internazionale*, atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994) a cura di M. FANO SANTI, «Rivista di Archeologia», supp. 7, Roma, Bretschneider, 1996, pp. 119-133.

L. SPERTI, *La testa del Todaro: un palinsesto in marmo tra età costantiniana e tardo medioevo*, in *Pietre di Venezia, Pietre di Venezia*, a cura di M. CENTANNI e ID., Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2015, pp. 173-193

L. SPERTI, *Reimpiego di scultura antica a Venezia: proposte e ipotesi recenti*, in *I tondi di Dumbarton Oaks e Venezia*, a cura di N. ZORZI, A. BERGER e L. LAZZARINI, Roma-Venezia, Viella s.r.l.-Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2019, pp. 161-188

W. STEDMAN SHEARD, *Antiquity in the Renaissance*, catalogo della mostra (Northampton, aprile-giugno 1978), Northampton, Smith College Museum of Art, 1978

W. STEDMAN SHEARD, *Giorgione and Tullio Lombardo*, in *Giorgione. Convegno internazionale di studi*, atti del convegno (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto-Venezia, Stamperia di Venezia, 1979, pp. 202-211

W. SUIDA, *Marcantonio Raimondi, his portrait painted by Raphael, his connection with venetian painters*, «The Art Quarterly», 7, 1944, pp. 239-248

W. SUIDA, *Spigolature giorgionesche*, «Arte Veneta», 8, 1954 (1955), pp. 153-166

L. SYSON, *Holes and Loops: The Display and Collection of Medals in Renaissance Italy*, «Journal of design history», 15, 4, 2002, pp. 229-244

*The engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, novembre 1981-gennaio 1982) a cura di I.H. SHOEMAKER, Lawrence-Chapel Hill, The Spencer Museum of Art, University of Kansas-The Ackland Art Museum, University of North Carolina, 1981, pp. XIV-XVI

*The Illustrated Bartsch. The works of Marcantonio Raimondo and of his school*, a cura di K. OBERHUBER, New York, Abaris Books, 27, 1978, I-II

*The Illustrated Bartsch. Early Italian engravers*, a cura di M.J. ZUCKER, 25, I, New York, Abaris Books, 1980

H. THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's Agostino Veneziano's und Marco Dente's*, Lipsia, E.A. Seemann, 1881

G. TIGLER, *I rilievi fra le arcate*, in ID., O. DEMUS, L. LAZZARINI e M. PIANA, *Le sculture esterne di S. Marco*, Milano, Electa, 1995

G. TIGLER, *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» (Classe di scienze morali, lettere ed arti), 158, I, 1999-2000, pp. 1-46

*Tiziano: amor sacro e amor profano*, catalogo della mostra (Roma, marzo-maggio 1995) a cura di M.G. BERNARDINI, Milano, Electa, 1995

F. TOSO, *La Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe nell'edizione vasariana di Giovanni Gaetano Bottari 1759-1760*, tesi di laurea magistrale, relatore G.M. FARA, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2019-2020

G. TRAVERSARI, *Sculture del V-IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia* (Collezioni e musei archeologici del Veneto), Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte, 1973

G. TRAVERSARI, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia* (Collezioni e musei archeologici del Veneto), Roma, G. Bretschneider, 1986

G. TRAVERSARI, *La statua di Asklepios-San Paolo della chiesa di San Polo a Venezia*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di EAD., Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, pp. 255-258

S. TULLIO CATALDO, *Marcantonio e la storiografia francese: rivendicazione di uno statuto speciale*, in *Marcantonio: primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 23-25 ottobre 2019) a cura di M. FAIETTI e A. CERBONI BAJARDI, in corso di stampa

G. VALENTINELLI, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato, Aldina, 1866

G.J. VAN DER SMAN, *Le siècle de Titien. Gravures vénitiennes de la Renaissance*, Zwolle, Waanders, 2002; *Early Italian engravings from the National Gallery of Art*, a cura di J.A. LEVENSON, K. OBERHUBER e J.L. SHEEHAN, Washington, National Gallery of Art, 1973

G. VASARI, *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1878, V

F. VILLEMUR, *L'énigmatique d'un rêve renaissant: la gravure de Marcantonio Raimondi dite "Le songe de Raphaël" (c. 1508)*, in *L'énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, a cura di D. MARTIN, P. SERVET e A. TOURNON, Parigi, Champion, 2008, pp. 175-194

L. VITET, *Études sur l'histoire de l'art. Temps modernes : arts divers, musique religieuse, musique dramatique*, Parigi, Michel Lévy frères, 1867, IV

*Voci biografiche*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di R. LAUBER e M. HOCHMANN e S. MASON, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 249-336.

J. WARREN, *Francesco Francia and the art of sculpture in renaissance Bologna*, «The Burlington Magazine», 141, 1999, 216-225

M. WASCHER CASOTTI, *Un episodio controverso del soggiorno di Dürer a Venezia: il viaggio a Bologna*, «Arte Veneta», 61, 2004 (2005), pp.187-198

C. WHISTLER, *Titian's "Triumph of Love" in the Vendramin collection*, «Renaissance Studies», 26, 2, 2012, pp. 218-242

F. WICKHOFF, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 16, 1895, pp. 34-43

P. WINDOWS, *New Identifications in the Drawings Collection of Gabriele Vendramin*, «Master Drawings», 50, 1, 2012, pp. 33-48

C.L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in Sixteenth-century Venice and Rome*, Leida-Boston, Brill, 2004

R. WITTKOWER 'Grammatica': *from Martianus Capella to Hogarth*, «Journal of the Warburg Institute», 2, 1, 1938, pp. 82-84

## Fonti storiografiche<sup>i</sup>

L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, per Anselmo Giaccarelli, 1550

P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di F. PERTILE e E. CAMESASCA, Milano, Ed. del Milione, 1957, I

G. ARMANO, *Catalogo di una insigne collezione di stampe delle rinomatissime e rare incisioni del celebre Marc'Antonio Raimondi*, Firenze, Francesco Cardinali, 1830

F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. BOREA, Torino, Einaudi, 2013

- R. BORGHINI, *Il riposo*, Firenze, Gioliti Marescotti, 1584
- A. BOSSE, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessein & graveure, & des originaux d'avec leurs copies*, Parigi, Abraham Bosse, 1649
- B. CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, a cura di C. MILANESI, Firenze, Le Monnier, 1857
- A. DI PAOLO MASINI, *Bologna perlustrata. III impr. accresciuta*, Bologna, Benacci, 1666
- L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari, Laterza, 1960
- A.F. DONI, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*, Venezia, Gabriele Giolito, 1549
- A. DÜRER, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. FARA, Firenze, Oschki, 2007
- A. DUCHESNE, *Essai sur les nielles: gravures des orfèvres florentins du XV siècle*, Parigi, Merlin, 1826
- J. EVELYN, *Sculptura: or The history, and art of chalcography and engraving in copper*, Londra, J.C. for G. Beedle, and T. Collins, at the Middle-Temple Gate, and J. Crook in St. Pauls Church-yard, 1662
- A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, Trevoux, de l'Imprimerie de SAS, 1725
- A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: entretiens I. et 2*, a cura di R. DEMORIS, Paris, Les belles lettres, 2007
- G. FERRARIO, *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente*, Milano, Santo Bravetta, 1836
- F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, BNCF, ms Palatino E.B.9.5, IV (in [http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it /Gabburri/files/gabburri\\_tomo\\_4.pdf](http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_4.pdf))
- G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, Siena, Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1771, III
- G. GORI GANDELLINI, L. DE ANGELIS, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, Toschj Onorato Porri, 1814, XIII
- M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zurigo, Orell, Fussli et compagnie, 1800, III
- L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1796, I
- F. LE COMTE, *Cabinet de singularitez d'architecture, peinture et sculpture*, Paris, chez Nicolas Le Clerc, 1699
- G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584

- G.P. LOMAZZO, *Le Tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di B. AGOSTI e G. AGOSTI, Brescia, l'Obliquo Edizioni, 1997
- G. LONGHI, *La Calcografia propriamente detta*, Milano, Stamperia Reale, 1830, I
- G. MAGGI, *Variarum lectionum seu Miscellaneorum libri IIII*, Venezia, presso Giordano Ziletti, 1564
- C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, Lives of the Bolognese painters*, a cura di L. PERICOLO, Turnhout, Brepols, 2017
- P.J. MARIETTE, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di P. DE CHENNEVIERES e A. DE MONTAIGLON, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, IV
- A. MARSAND, *Il fiore dell'arte dell'intaglio*, Padova, Tipografia della Minerva, 1823
- M. MICHIEL, *Notizia d'opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI: esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, a cura di J. MORELLI, Bassano, Remondini, 1800
- M. MICHIEL, *Notizie d'opere di disegno*, a cura di G. FRIZZONI, Bologna, N. Zanichelli, 1884
- M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di C. DE BENEDICTIS e T. FRIMMEL, Firenze, Edifir, 2000
- F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti e del disegno*, Bassano, Remondini, 1822, II
- W.Y. OTTLEY, *An inquiry into the origin and early history of engraving*, Londra, Arch, 1816, 2
- M. SANUDO, *I diari di Marino Sanuto (MCCCCXCVI-MDXXXIII)*, a cura di M. ALLEGRI, N. BAROZZI e G. BERCHET, Venezia, Federico Visentini, 1903, LVI
- F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581
- F. SANSOVINO, *Delle cose notabili della città di Venetia*, Venezia, appresso Fabio e Agostino Zoppini, 1587
- K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi e tedeschi*, a cura di R. DE MAMBRO SANTOS, Roma, Apeiron Editori, 2000
- A. VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, Vienna, D.J. Degen, 1813, XIV
- K.H. VON HEINEKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes: avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Lipsia, Jean-Gottlob-Immanuel Breitkopf, I, 1778
- J. VON SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae, sive, De veris & genuinis hujusdem proprietatibus, theorematibus, secretis atque requisitis aliis*, Norimberga, Literis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus auctoris, 1683
- G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550 e 1568, a cura di P. BAROCCHI e R. BETTARINI, Firenze S.P.E.S., già Sansoni, 1966-1987
- G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G.G. BOTTARI, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1759, 2

A. ZANETTI, *Le premier siècle de la calcographie*, Venezia, J. Antonelli, 1837

P. ZANI, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno*, Parma, dalla Stamperia Carmignani, 1802

P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Tipografia ducale, 1819-1820, 2, II-III

P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Tipografia ducale, 1823, 1, XVI

---

<sup>i</sup> Per convenzione, sono considerati fonti storiografiche i testi antecedenti il 1850. Indico come fonte anche l'opera di P.J. Mariette, poiché pubblicata nel 1854 postuma, e le edizioni moderne di testi antichi.



## Ringraziamenti

Scrivere ora queste parole significa la chiusura di un percorso iniziato ai primi di maggio del 2015, quando, ancora liceale, ebbi la fortunata conferma di un imminente futuro veneziano e cafoscarino. All'epoca avevo una vaga idea, ma alte aspettative e speranze, sull'universo che mi si sarebbe dischiuso di lì a breve. Sapevo soltanto che avrei studiato una materia affascinante, che conoscevo solo per contorni indefiniti, quasi una scommessa sul cui esito non avevo alcun dubbio; e che lo avrei fatto in una città che da sola nutre gli occhi e il cuore di chi la vive, immergendo chi la percorre in un costante stato di grazia. Dopo cinque anni, la concezione della mia disciplina ha assunto dei tratti leggermente più netti, un disegno che ancora molto ha da svelare e su cui ancora molto vorrei imparare; mentre la città da subito mi ha condotto, labirintica, tra le braccia di persone che sono presto divenute le colonne portanti della mia esperienza.

In questa sede, quindi, vorrei ringraziare brevemente chi mi ha permesso, tra i muri e le calli dell'università, di coltivare uno studio appassionato, di acquisire un metodo, di affinare uno sguardo critico. I docenti del mio corso di laurea che ho incontrato in questi anni nelle aule, tra S. Basilio e Malcanton Marcorà, fino a quelle virtuali, per aver aperto altrettante finestre sul paesaggio ampio e frastagliato della storia dell'arte, da conoscere e tutelare; in particolare, il professor Fara, per essere stato un punto di riferimento costante, dal corso di *Storia della committenza artistica* fino alla presente tesi, per la sua meticolosità, la sua modestia, il suo rigore di metodo, trasmessi con passione, gentilezza, umanità.

I due anni che qui si concludono, fortunatamente, sono stati tutto fuorché banali, anzi intensi e costellati tanto di soddisfazioni quanto di preoccupazioni. Un grazie profondo a tutti coloro che mi sono stati vicini e che hanno condiviso con me questo frammento di vita: i miei genitori, Aurelia e Alberto, Thomas, Rachele, Renata, Svetlana, Danilo, Anna, Benedetta, Gaia, Anita, Laura, Giulia, Anna, Camilla, Paolo, Antida, Giulia e tutti gli altri, che mi premurerò di ricordare con parole opportune in momenti più conviviali.

Infine, un grazie a chi ha reso materialmente possibile la stesura di questa tesi nel periodo storico delicato che stiamo vivendo, al personale delle biblioteche veneziane che mi ha accolto quotidianamente negli ultimi mesi, rendendo di nuovo fruibili, citando Marguerite Yourcenar, quei «granai pubblici», uniche «riserve contro un inverno dello spirito che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire».