

RITRATTO E BIOGRAFIA

ARTE E CULTURA DAL RINASCIMENTO AL BAROCCO

a cura di

ROBERTO GUERRINI, MADDALENA SANFILIPPO,
PAOLO TORRITI



AGORÀ EDIZIONI

Volume pubblicato con i fondi del MIUR
e dell'Università degli Studi di Siena, Cofin 2001 e 2003.

© Copyright 2004 Agorà Edizioni
I - 19038 Sarzana (La Spezia)
Piazza Garibaldi 11
tel. e fax 0187-626354

E-mail: agoraedizioni@libero.it

ISBN 88-87218-83-8

SOMMARIO

MARCELLA MARONGIU, <i>Il mito di Ganimede nel Cinquecento e l'immagine del potere</i>	1
BENEDETTA MORESCHINI, <i>Il fregio di Daniele da Volterra con le storie di Dioniso e del tiocorno in Palazzo Farnese (Roma)</i>	21
SONIA CAVICCHIOLI, <i>L'odissea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in Palazzo Fava a Bologna</i>	43
MARCELLA CULATTI, <i>Le 'storie di Alessandro Magno' per il Cardinale Montalto</i>	75
SAMUEL VITALI, <i>Tra 'biografia dipinta' e ciclo emblematico: le storie di Romolo e Remo dei Carracci in Palazzo Magnani a Bologna</i>	97
RICCARDO GENNAIOLI, <i>Le gesta eroiche di Marco Curzio, Orazio Coclite e Muzio Scevola nelle gemme della Collezione medicea</i>	117
JOSÉ LUIZ SANTORO, <i>Classicismo e trionfo dell'eroico nella veste del potere in Cosimo I di Toscana</i>	139
PAOLO TORRITI, <i>I banchetti in Toscana tra Cinquecento e Seicento: uno sguardo verso l'antico</i>	153
SILVIA COLUCCI, <i>Biografia dipinta e ritratto nell'iconografia degli apparati funebri tra Firenze e Siena</i>	177
SILVIA PASSALACQUA, <i>La storia di Lucrezia fra Medioevo e Rinascimento</i>	205

DOMENICO PARENTE, <i>Marco Giunio Bruto nella letteratura e nell'arte del Rinascimento</i>	223
ALESSIA FIABANE, <i>Le storie di Pompeo Magno in Palazzo Ruggieri a Roma: testo plutarco e affreschi a confronto</i>	243
VALDO GAMBERUTTI, <i>Erasmus ritratto</i>	263
GIOVANNI MARIA FARA, <i>Per un ritratto dell'artista straniero. Biografie letterarie e dipinti di Albrecht Dürer nell'Italia fra Rinascimento e Barocco</i>	279
VALENTINA CONTICELLI, <i>La parete dell'acqua nello studiolo di Francesco I: un episodio paradigmatico di Naldini e l'armadio del Buontalenti</i>	307

INTRODUZIONE

Il volume, che ora vede la luce, a cura di Roberto Guerrini, Maddalena Sanfilippo, Paolo Torriti, contiene gli atti delle giornate di studio, svoltesi presso l'aula magna storica dell'Università di Siena nei giorni 8 e 9 ottobre 2003, inerenti al tema: "Biografia e ritratto paradigmatico nell'arte italiana ed europea dal Rinascimento al Barocco". Giornate di studio e atti si rapportano al progetto di ricerca approvato e finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e cofinanziato dall'Università degli Studi di Siena (COFIN 2001 ex 40%): *La biografia dipinta. Fonti, modelli, canoni letterari, estetici e figurativi nell'arte del Cinquecento*.

Il progetto di ricerca era condotto da tre unità operanti presso l'Università di Siena, dirette rispettivamente dai proff. Giuseppe Cantelli, Roberto Guerrini, Alberto Olivetti (coordinatore: prof. Roberto Guerrini). Al convegno, di cui si pubblicano le risultanze, hanno partecipato docenti e studiosi, impegnati direttamente nella ricerca, ed altri, italiani e stranieri, ad essa collegati. La ricchezza degli argomenti, il numero e l'autorevolezza di quanti hanno dato il loro contributo, sono il segno – ci pare – dell'ingente lavoro svolto, dell'importanza scientifica e del rilievo nazionale e internazionale che il progetto ha saputo conseguire.

GIUSEPPE CANTELLI, ROBERTO GUERRINI, ALBERTO OLIVETTI

PER UN RITRATTO DELL'ARTISTA STRANIERO.
BIOGRAFIE LETTERARIE E DIPINTI DI ALBRECHT DÜRER
NELL'ITALIA FRA RINASCIMENTO E BAROCCO.

GIOVANNI MARIA FARA

Tra i molti ricordi di Albrecht Dürer sparsi nell'Italia fra Rinascimento e Barocco, tre mi sembrano assai significativi: un particolare di un celebre dipinto, un brano di un'antica biografia, la descrizione di un'opera perduta.

Nel primo caso, un autoritratto di Dürer (Tav. 1) compare sulla parte destra della tavola della *Festa del Rosario*, la grande pala d'altare compiuta a Venezia nel 1506 per la chiesa di S. Bartolomeo al Ponte di Rialto¹; egli si è effigiato in piedi, di tre quarti, con indosso una pesante e lussuosa veste in velluto dal collo di pelliccia e i lunghi capelli ricci che ricadono sulle spalle; in mano regge un cartiglio in cui si può leggere una breve iscrizione latina che fa esplicito riferimento al lungo tempo occorso nella ideazione e realizzazione dell'imponente dipinto².

Dalla biografia di Joachim Camerarius anteposta alla versione latina dei primi due libri del trattato sulle proporzioni umane (Norimberga

¹ Su tale opera si veda l'accuratissima scheda nella seconda edizione del catalogo ragionato dei dipinti di Anzelewsky 1991, I, n. 93. Come è notissimo, nel 1606 la grande pala lasciò definitivamente Venezia per raggiungere Praga, dove entrò a far parte delle collezioni imperiali di Rodolfo II. In tale occasione fu commissionata una copia al pittore Hans Rottenhammer. Da questa copia poi, nel 1608, Lukas Kilian trasse un'incisione in controparte dal ritratto del Dürer, che si intitola appunto: «Pictorum et Chalcographor[um]. Germaniae Principis, Alberti Dureri genuina effigies» (Tav. 2), e che, evidentemente, garantì a tale immagine una notevole diffusione. Nel 1609, nello stesso ambiente della corte di Rodolfo II, il ritratto fu copiato da Joseph Koerner in una piccola miniatura, che fa ora parte delle collezioni degli Uffizi (inv. 1890 n. 4521; entrata in Galleria il 19 luglio 1800 dalla guardaroba medicea, non si sa però con precisione quando la miniatura arrivò a Firenze: si veda la scheda di Silvia Meloni Trkulija in *Palazzo Vecchio* 1980, p. 204).

² Vi si legge: «Exegit quinque» | mestri spatio Albertus | Durer Germanus | MDVI», che è una chiara derivazione da un verso di Orazio, come ha dimostrato Rupprich 1956-1969, I, p. 206.

1532) sono tratte le poche righe seguenti, che intendono per la prima volta, con una capacità e forza rappresentativa che rimarrà invariata nei secoli, il gradevole aspetto esterno come riflesso del carattere intimo dell'artista:

Erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus et quem Greci τεράγωνον vocant, proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter, femora nervosa, crura stabilia. Sed dignum nihil dixisses vidisses elegantius. Sermonis autem tanta suavitas atque lepore, ut nihil esset audientibus magis contrarium quam finis. (...) Hoc igitur loco optimo iure admirabimur Albertum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem, et granditate picturarum proferentem, se conscium nimirum sibi virium suarum, sic tamen ut ex minoribus quoque operibus ipsius sperni nihil debeat³.

L'opera perduta è un autoritratto a guazzo che Dürer spedì a Raffaello, verosimilmente per mostrargli la sua mano, e che questi considerava fra le cose più care. Fra gli ultimi ad ammirarlo, e a lasciarne una descrizione, è stato Joachim von Sandrart nel Seicento⁴. Ma il ricordo più vivido, e più

³ Dürer 1532, c. s. n. segnata Aijr.

⁴ Riporto il testo tedesco di Sandrart, e la dipendente versione latina di Christoph Rhodius: «Da nun sein Lob die ganze Welt durchflogen und auch in Teutschland bekandt worden, sandte Albrecht Dürer, um mit ihm Kundschafft zu machen, demselben sein Conterfät auf ein Tuch getuschet, ohne weiß, daß die Höhung von sich selbst erschiene, welches hernach in die Kunst-Kammer zu Mantua gekommen und weil es von Raphäel sehr bewundert worden, schickte er dem Albrecht Dürer zur Danksagung viel von seinen Handrissen (...) Als Albert das grosse Gerücht seines Zeitgenossens des Raphael von Urbino gehört hat, er selbigem sein Contrafat so ohne Aufhöhung gerundet gemacht ware gesendet, wie dann viele andere dergleichen Zeichnung von ihm bey denen Kunstliebfern zu finden» (Sandrart 1994, Vol. I, Parte II, Libro II, pp. 97, 224). «Albertus Dürerus, pro ineundam cum ipso familiaritate iconem fusam ipsi mittebat in tela monochromatice pictam, non addito lumine, sed ex imo sponte transparente, quae pinacothecae deinde Mantuanae illata, a Raphaële autem magna cum admiratione conspecta est. (...) Hic Albertus noster, audita celeberrima Raphaëlis Urbinatis coetanei sua fama, iconem eidem misit propriam citra coloris luminosi appositionem, rotundam tamen mole prominentem, quae dilectionum eius generi apud Graphicophilos reperiuntur plura alia» (Sandrart 1683, pp. 124, 211). È difficile dire se il Sandrart vide veramente, nel suo soggiorno mantovano, il ritratto di Dürer. La sua descrizione si basa in gran parte sul testo di Vasari, con alcune significative aggiunte su cui vedi *infra*; anche il riferimento alla presenza del dipinto nelle raccolte d'arte di Mantova non è in questo senso chiarificatore.

importante per la letteratura successiva, è quello che ci offre Giorgio Vasari già nella prima edizione delle *Vite*, ampliato poi nella seconda:

Avvenne in questo tempo che la fama di questo mirabile artefice fino in Fiandra et in Francia era passata; per che Alberto Dürero tedesco, pittore mirabilissimo et intagliatore di rame di bellissime stampe, divenne tributario de le sue opere a Raffaello, et e' gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente e senza biacca i lumi trasparenti, se non con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiari: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello; per che egli gli mandò molte carte diseguate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto. Era questa testa fra le cose di Giulio Romano, ereditario di Raffaello, in Mantova. (...) 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. (...) Fra le molte cose rare che aveva in casa sua, vi era in una tela di rensa sottile il ritratto naturale d'Alberto Duro, di mano di esso Alberto, che lo mandò, come altrove si è detto, a donare a Raffaello da Urbino; il qual ritratto era cosa rara, perché essendo colorito a guazzo con molta diligenza e fatto d'acquerelli, l'aveva finito Alberto senza adoperare biacca, et in quel cambio si era servito del bianco della tela, delle fila della quale, sottilissime, aveva tanto ben fatti i peli della barba, che era cosa da non potersi immaginare, nonché fare, et al lume traspariva da ogni lato: il quale ritratto, che a Giulio era carissimo, mi mostrò egli stesso per miracolo quando, vivendo lui, andai per mie bisogne a Mantova⁵.

Le tre testimonianze rivestono una particolare importanza non solo in ragione della notorietà e delle evidenze che di loro si possono trovare nella letteratura e pittura successiva, ma anche e soprattutto perché possono essere lette come tipologie esemplari della fortuna düreriana nell'Italia fra Rinascimento e Barocco. Tipologie che possono essere così brevemente definite: ritratto dell'artista allora noto ed oggi ancora esistente; biografia letteraria; ritratto dell'artista allora noto ed oggi non più esistente. Osservate insieme sotto un'unica prospettiva, tali tipologie concorrono definitivamente a formare il compiuto ritratto

⁵ Vasari 1966-1997, IV, pp. 189-190, V, pp. 11, 78.

di colui che, per riecheggiare le parole di Giambattista Agucchi, in un considerevole lasso di tempo guidò la scuola di pittura di coloro che vivono «fuori d'Italia»⁶. Il recupero di tali differenti tradizioni, letterarie ed iconografiche, e delle diverse fonti che hanno contribuito a formarle, sarà l'argomento principale del mio contributo. Gli approcci alla ricerca saranno di tipo 'psicologico' e 'sociologico'; per riprendere le parole di coloro che li hanno così definiti, si tenterà di esaminare: «la natura dell'uomo capace di creare opere d'arte del tipo di quelle che noi ammiriamo» e, allo stesso tempo, ci si chiederà: «come un uomo alle cui opere si attribuisce immediatamente un particolare pregio, venga personalmente valutato dai contemporanei»⁷.

L'autoritratto che Dürer dipinge sulla pala veneziana non è l'unico 'ricordo visivo' che egli lascia di sé in terra italiana; in quello stesso 1506 è probabile che si recasse a Padova, dove il suo viso, davvero inconfondibile, appare nell'affresco dello *Sposalizio della Vergine* sulla parete sinistra della Scuola del Carmine⁸ (Tav. 3). Tornato in patria, si ritrae ancora più volte all'interno di elaborate composizioni⁹; a leggere bene, pure di questi ritratti si ha memoria nella letteratura artistica in lingua italiana¹⁰. Né bisogna dimenticare che, tra il 1493 e il 1500, Albrecht

⁶ Scrive Giovan Battista Agucchi, ad inizio Seicento: «possonsi dunque costituire quattro spetie di Pitture in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Duro formò la Scuola sua, & è meritevole della lode, che al mondo è nota» (Cit. in Mahon 1947, p. 246. Sui nuovi concetti di scuola pittorica presenti nella letteratura artistica del Seicento si vedano le osservazioni di Barocchi 1979, pp. 35-42, e di S. Ginzburg in Gigli 1996, pp. 10-14).

⁷ Kris, Kurz 1980, p. 1 per entrambe le citazioni.

⁸ Su questo ritratto si veda ora Fara 1997, con tutti i necessari rimandi bibliografici.

⁹ Un breve elenco, valido per i cinque anni dopo il 1506: autoritratto con Konrad Celtis al centro dell'*Uccisione dei diecimila martiri*, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (1508); sullo sfondo dell'*Altare Heller*, andato distrutto in un incendio il 22 dicembre 1729 (1509); in basso a destra nell'*Altare Landauer*, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (1511). Su tali ritratti si veda l'analisi di Chastel 1972.

¹⁰ «P[iero Darica]. Et Alberto Durero tanto celebrato pittore ne tempi nostri, quante poche historie ha egli dipinte che non vi habbia disegnato e posto la sua stessa effigie?» (Bartoli 1567, c. 42; siamo nel *Ragionamento terzo*, protagonisti del dialogo sono Lorenzo Antinori e Piero Darica). «Una tavola d'Alberto Durero, donata dal Duca di Sassonia al già Cardinal Granvele, rappresenta e finge tutti i martiri della futura persecuzione d'Anticristo [s'intende la tavola con l'*Uccisione dei diecimila martiri*, oggi a Vienna, una volta di proprietà di Nicolas Perrenot de Granvelle]: nel cui mezzo Alberto ha dipinto

aveva dedicato a se stesso tre celebri autoritratti (quelli conservati a Parigi, Madrid, Monaco di Baviera; di questi, gli ultimi due saranno ben noti agli artisti e letterati italiani del Seicento).

La forza di un ritratto, è cosa nota, risiede per Dürer nel valore memoriale che noi gli attribuiamo¹¹. Sulla scorta dell'Alberti, egli osserva che: «Il ritratto conserva l'aspetto degli uomini anche dopo la loro morte»¹². La capacità di 'ritrarsi' assume lo stesso valore di apporre il monogramma sui fogli delle incisioni. Garantisce dell'originalità di un'opera e suggerisce una parvenza d'immortalità. Il primo dipinto e il primo disegno che noi conosciamo di Albrecht sono entrambi autoritratti di un giovane apprendista di tredici anni¹³. Non si può fare a meno di pensare che, attraverso il ritratto, egli esegua, a cadenza regolare e at-

se medesimo; il tutto con tanta destrezza e con sì bell'ordine, che lo sguardo nulla patisce dalla moltitudine delle figure, ma gusta ogni cosa» (G. Comanini, *Il Figino ovvero del fene della pittura*, Mantova, Osanna, 1591; ed. cit. Barocchi 1960-1962, III, p. 371).

¹¹ Più in generale, sugli (auto)ritratti di Dürer si veda: Kehrer 1934; Strieder 1974; Koerner 1993; Rebel 1996, pp. 154-180; Filippi 2001; Bartrum 2002; Pommier 2003, pp. 33-34.

¹² Di questo ne erano ben consci anche gli amici umanisti che, nella primavera del 1528, si strinsero intorno a Pirckheimer per piangere la morte di Dürer; a titolo di esempio si riportano qui alcuni significativi versi dell'epicedio allora composto da Helius Eobanus Hessus: «Servatura tuos tamen est in imagine vultus, / Grata tuis meritis officiosa manus. / Hos olim spectans aliquis, tua gloria, dicet, / Vivit, et aeternos est habitura dies» (per la lettura completa dell'epicedio si veda Rupprich 1956-1969, I, pp. 298-300). Nel manoscritto del *Weiß Kunig* dell'imperatore Massimiliano, capolavoro della letteratura tedesca scritto nel 1514 dal più importante fra i protettori di Dürer, si legge: «Wer ime im leben kain gedächtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedächtnus und desselben menschen wird mit dem glockendon vergessen [Colui che non realizza alcun memoriale in vita, non sarà ricordato dopo la sua morte e sarà dimenticato non appena le campane smetteranno di suonare]» (il testo tedesco è citato in Koerner 1993, p. 457).

¹³ Ad essere precisi, il dipinto, ad olio su carta e conservato una volta a Stettino, viene ora considerato una copia dell'inizio del XVI secolo di un dipinto perduto (Anzelewsky 1991, pp. 116-117). Il disegno è quello notissimo alla punta d'argento conservato all'Albertina a Vienna. Più avanti negli anni Dürer vi appuntò la seguente notazione: «Questo sono io ritratto da uno specchio, nell'anno 1484, quando ero ancora un bambino, Albrecht Dürer». Come ha osservato Koerner: «The Albertina silverpoint is the earliest extant Dürer. It inaugurates his artistic biography as we know it. We shall see that this fortuitous coincidence between self-portraiture and a personal artistic beginning may have been engineered, retrospectively, by the mature Dürer himself, who was the first person to collect and to label the sketch» (Koerner 1993, p. 37; su tale ritratto vedi anche più oltre l'analisi accurata a pp. 42-50).

traverso ogni *medium* possibile, una sorta di efficace contributo alla critica di se stesso (in tal senso, anche, spiegheremmo la presenza dell'età nelle iscrizioni degli autoritratti: «Mi sono ritratto dalla mia figura; avevo allora ventisei anni», «Albertus Durerus Noricus ipsum me proprijs sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII»). Tale contributo è sottoposto ad una continua revisione da parte del suo autore; di questa revisione i primi testimoni sono i suoi amici umanisti, ed i numerosi artisti con cui entra in contatto. In contraccambio offre, ancora una volta, la capacità di ritrarli. Nello stesso tempo, egli è consapevole della propria forza nel disegnare le persone dal vivo (e testimoniarmi così il loro intimo carattere), e dei limiti che si possono invece presentare alla sua «docta manus» proprio nella raffigurazione di tali sentimenti¹⁴. Infine, è convinto di svelare un po' di sé stesso nelle proprie opere, di modo che ognuna di queste opere, necessariamente firmata, è in un certo senso un altro parziale contributo per un ideale autoritratto.

Se il ritratto diffonde e codifica l'immagine dell'artista, è solo attraverso la biografia, la scrittura della vita, che si può parlare di una compiuta conoscenza della sua esistenza e delle sue opere¹⁵. In Italia, per Dürer, la formazione e il raggiungimento di una corretta biografia è un lungo percorso che occupa più di un secolo. Non è una storia lineare, in cui le conoscenze si sommano ed aumentano poco a poco, fino a far assumere al tutto l'aspetto compiuto che desidereremmo. È piuttosto una storia frammentaria, che si ripiega su se stessa; molto spesso è la storia di un fraintendimento.

Nonostante che le preziose notizie biografiche di Camerarius siano stampate fin dal 1532-34, è solo alla fine del Cinquecento che appaio-

¹⁴ Tale contraddittoria oscillazione è facilmente rintracciabile negli scritti di Dürer, o dei suoi contemporanei su di lui; l'incapacità (apparente) di Dürer di cogliere il vero animo delle persone trova forse la sua più eclatante affermazione nella breve epigrafe che compare al di sotto del ritratto inciso di Filippo Melantone del 1526: «Viventis. Potuit. Durerius. Ora. Philippi. Mentem. Non. Potuit. Pingere. Docta. Manus.». Ma è assai probabile che, in questa circostanza, si riecheggi il pensiero di Lutero sul tema del ritratto, come ci è noto dalla lettura dei *Tischreden*: «È un'immagine di tela, di legno, di carta, ma non è l'immagine viva, essenziale dell'uomo» (su questo punto si veda ora Pommier 2003, p. 180).

¹⁵ In generale, sul rapporto fra ritratti/autoritratti d'artisti e le loro biografie/auto-biografie, si veda Collareta 1996.

no tradotte a Venezia, col significativo titolo di *Vita di Alberto Dureo*, nella parziale e un po' imprecisa versione di Giovan Paolo Gallucci¹⁶. Il testo che originariamente le conteneva – la versione latina dei libri sulle proporzioni umane – era certo noto agli artisti italiani. Ma era una conoscenza un po' distratta, spesso condizionata dalla pesante e sbrigativa stroncatura che di quello stesso testo aveva condotto Michelangelo sulla metà del secolo¹⁷. E quindi, a maggior ragione, le notizie biografiche erano state addirittura sorvolate.

Certo non erano note al Vasari allorché si accingeva a scrivere una biografia dureriana all'interno della vita di Marcantonio Raimondi. Sappiamo, dalla lettura dell'epistolario, che si rivolse a Dominik Lampsonius e Lambert Lombard, i suoi due referenti di Anversa che lo assistevano nelle notizie sugli altri artisti nordici. Alla fine, però, la biografia vasariana è splendidamente manchevole¹⁸. È un ottimo repertorio e catalogo di incisioni. Ma il nostro biografo inciampa su dati importanti quali il luogo di nascita di Dürer (lo crede di Anversa) e i veri motivi del soggiorno veneziano (racconta di un desiderio di rivalsa di Albrecht verso i plagi di Marcantonio, che però sono ben più tardi, essendo databili a dopo il 1511). Basterebbero questi due esempi per farci capire che gli era ignota non solo la biografia scritta da Cameraarius, ma anche la testimonianza dell'astronomo Luca Gaurico, che, nel 1552, pubblicò la carta del cielo di Albrecht (Tav. 4), precisando giustamente la sua origine norimberghese¹⁹. Soprattutto, però, tale biografia conteneva in sé un limite che ne avrebbe giustificato, sia pure dopo più di un secolo, un chiaro superamento e una decisiva riscrittura. Il Vasari – escluse sporadiche, ma significative, eccezioni – non si era interessato dell'attività del Dürer pittore. Accadeva pertanto che fin da inizio Seicento Albrecht fosse oramai, nel sentimento comune degli italiani, un pittore in cerca della sua biografia, con un certo numero di dipinti che gli si potevano ricondurre, molto spesso copie. Giulio Mancini fotografa bene l'insoddisfazione che un erudito del tempo poteva provare di

¹⁶ Dürer 1591, cc. s. n. segnate †3v-†4.

¹⁷ Su cui si veda ora Fara 2001-2002, pp. 179-180.

¹⁸ Sulla scrittura della biografia vasariana si veda Bonsanti 1976; Herrmann-Fiore 1976; Bialostocki 1986, pp. 37-53.

¹⁹ «Albertus Durerius fuit Pictor celeberrimus in civitate Norimbergensi, ut inquitur» (Gaurico 1552, c. 84v). Sul significato e la probabile origine della testimonianza di Gaurico si veda Fara 1999b, pp. 124-126.

fronte alle notizie vasariane: «Fra i fiamminghi e tedeschi ne son molti: Alberto Duro, del quale il Vasari ne scrive la vita, ma non a bastanza a quel che merita il suo grand'ingegno e sapere; fiori dal 1490 al 1530, fu dottore, poeta, pittore, scultore et architetto»²⁰.

Come in altra sede ho cercato di dimostrare, è stato solo con la biografia che Filippo Baldinucci gli dedica in principio del suo *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (Firenze 1686), che la vita e carriera del Dürer pittore incontrò in Italia la sua prima, compiuta, precisa e invidiabile ricostruzione storica²¹. Sotto il conosciuto e conchiuso ombrello delle notizie vasariane relative alle incisioni, Baldinucci vi aggiunse la lettura della splendida vita che il Van Mander aveva dedicato ad Albrecht ad inizio Seicento, delle notizie biografiche di Camerarius e di altri autori, italiani e non (ad esempio il Félibien), oltre che la sua personale esperienza di conoscitore e riordinatore delle collezioni medicee.

Alle riflessioni sul significato della vita baldinuccioniana, sui suoi meccanismi di scrittura e sul disvelamento delle varie fonti che hanno concorso a formarla, esercizi nei quali mi sono già altrove dilungato, vorrei ora aggiungere altre considerazioni di carattere più generale. La scrittura di una biografia rappresenta, nello stesso tempo, un esercizio di assestamento del giudizio e di controllo critico. Ma è sempre un esercizio che avviene, per così dire, *a posteriori*, e soprattutto in virtù di alcuni precisi accadimenti. In relazione a Dürer, questi accadimenti trovano nella biografia vasariana il primo canale di diffusione e conoscenza per le sue stampe. Le nere linee dell'incisione tanto lodate da Erasmo²², linee che consentivano di rappresentare, senza l'uso del colore, qualsiasi tempesta naturale o tumulto interiore, sono per la prima volta elencate e catalogate dal Vasari, in Italia, poco dopo la metà del XVI secolo. Né Joachim Camerarius, né Sebastian Franck, né Johann Neudörfer, che pure ci hanno lasciato notizie preziose e interessanti sul loro conterraneo, si erano in precedenza preoccupati di fornirci il catalogo delle sue opere, neanche delle famosissime e replicatissime

²⁰ Mancini 1956, I, p. 38. Altre osservazioni su Mancini studioso di Dürer sono in Fara 2001-2002, nota 81 di p. 192.

²¹ Fara in corso di stampa. È a questo testo che rimando per la compiuta analisi della vita baldinuccioniana, e delle fonti che hanno concorso a formarla, temi in questa sede soltanto accennati.

²² Cfr. Panofsky 1969.

stampe. Probabilmente confidavano nel fatto che il monogramma quasi sempre presente fosse un sicuro e compiuto attestato di autenticità, che rendeva superfluo qualsiasi catalogo successivo. Sicuramente, però, ragionavano da eruditi ed umanisti. A loro interessava tramandare un 'ritratto letterario' del maestro da poco scomparso, qualcosa che potesse accompagnare i suoi innumerevoli autoritratti dipinti: ancora una volta, insomma, rendevano un omaggio più o meno conscio alla teoria classica dell'*ut pictura poësis*.

Esemplificativo, da questo punto di vista, il brano della biografia di Camerarius riportato in principio. Il modo in cui delinea (un vero ritratto dipinto!) i bei caratteri fisici e morali di Albrecht riecheggia fortemente un'analogia descrizione presente in un testo della tarda antichità assai noto a quel tempo. Si tratta dei capitoli sesto e settimo del Libro I della *Epitome rei militari* di Publio Flavio Vegezio Renato, specificatamente dedicati al modo in cui possono essere scelti, fin dalla più giovane età, i capitani d'arme in relazione al loro aspetto fisico e alle loro qualità morali. In particolare vi si legge:

Sit ergo adulescens Martio operi deputandus uigilantibus oculis, erecta ceruice, lato pectore, umeris muscolosis, ualentibus brachiis, digitis longioribus, uentre modicus, exilior clunibus, suris et pedibus non superflua carne distentis sed neruorum duritia collectis. (...) Iuuentus enim, cui defensio provinciarum, cui bellorum est committenda fortuna, et genere, si copia suppetat, et moribus debet excellere. Honestas enim idoneum militem reddidit, uerecundia, dum prohibet fugere, facit esse victorem²³.

Il testo conobbe una notevole fortuna fra Quattro e Cinquecento, anche perché spesso associato ad opere di soggetto analogo, come il *De re militari* di Frontino, il *De instruendis aciebus* di Eliano e il *Libellus de uocabulis rei militaris* di Modesto. L'*editio princeps* è del 1473-1474, per cura degli stampatori di Utrecht Nicolaus Ketelaer e Geraldus de Leempt. Nel 1475 si pubblica la prima edizione in Germania, a Colonia. In seguito viene tradotto anche in tedesco, e dedicato all'imperatore Massimiliano²⁴. In Francia e in Italia se ne stampano altre importanti edizio-

²³ Vegetius 1995, I, 6, 195-200, 7, 216-221.

²⁴ La prima edizione di tale traduzione è di Erfurt, 1511. È a me nota la seguente edizione, conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*Palatino*, 3.5.6.11): *Flauij Vegetii Renati / vier bücher der Ritterschaft / Zu dem aller durchleuchtigsten großmächtigsten Fürsten und Herren / herrn Maximilian Römischen Kayser löblicher gedächtnus etc. geschriben*

ni. Per Camerarius, credo, è di particolare rilevanza quella curata da Christian Wechel, lo stampatore originario di Basilea che pubblicò a Parigi proprio la sua versione latina di alcune opere teoriche di Dürer. Infatti, nello stesso 1532 in cui Joachim scriveva la sua biografia, uscivano per i tipi del Wechel sia la versione latina del corso di misurazione düreriano, la famosa *Unterweisung der Messung*, sia un'edizione illustrata dei testi di Vegezio e Frontino. Infine, grande risonanza al brano di Frontino era stata riservata in quegli anni da Niccolò Machiavelli, che lo aveva parafrasato nel *Libro dell'arte della guerra* (Firenze 1521), un testo a ragione considerato fra le fonti del trattato di architettura militare di Dürer²⁵.

Il Vasari, evidentemente, ragionava invece da pittore. Soprattutto in presenza delle opere di un artista di cui gli sfuggivano importanti passaggi biografici, del quale ignorava decisive notizie sul carattere e, nella quasi totalità, i luoghi in cui aveva operato. Di questo stesso artista, però, i collezionisti e intendenti d'arte italiani del tempo radunavano e ammiravano le stampe, e innumerevoli invenzioni di quelle stesse stampe traboccano dai dipinti degli artisti contemporanei. Tali notizie raccolte dal Vasari, allora, sono soprattutto una necessaria opera di chiarificazione. Sono un catalogo, una guida ragionata ad uso di pittori ed appassionati. Depurate da alcune (poche) polemiche osservazioni sulla 'maniera tedesca', servirono per lungo tempo, anche di là dalle Alpi, per i primi successivi cataloghi del Dürer incisore.

/ mit mancherleyen gerüsten / Bolwercken vnnnd gebeüwen / zu Kryegßbrüffen gehörig / Mit yren mustern vnd figuren / darneben verzeychnet. Mit einem zusatz / von Bülisen geschoß / Puluer / Feuerwerck / Auff ain neues gemeeret vnnnd gebessert, Augspurg, durch Heinrich Stainer, 1529. Si tratta di un volume ricco di xilografie che illustrano le varie macchine militari descritte nei testi.

²⁵ «(...) e però dico come alcuni hanno voluto che il soldato sia grande, tra i quali fu Pirro; alcuni altri gli hanno eletti dalla gagliardia solo del corpo, come faceva Cesare; la quale gagliardia di corpo e d'animo si coniettura dalla composizione delle membra e dalla grazia dell'aspetto. E però dicono questi che ne scrivono [dà qui in avanti è evidente la parafrasi di Vegezio], che vuole avere gli occhi vivi e lieti, il collo nervoso, il petto largo, le braccia muscolose, le dita lunghe, poco ventre, i fianchi rotundi, le gambe e il piede asciutto; le quali parti sogliono sempre rendere l'uomo agile e forte, che sono due cose che in uno soldato si cercano sopra tutte l'altre. Debbesi soprattutto riguardare a' costumi, e che in lui sia onestà e vergogna, altrimenti si elegge uno istrumento di scandolo e uno principio di corruzione» (Machiavelli 1961, p. 351). Sui rapporti fra il testo di Machiavelli e il trattato di architettura militare di Dürer, si veda Fara 1999a, pp. 54-55, 60-61.

Allo stesso modo, la vita scritta dal Baldinucci è la necessaria risposta ad un decisivo cambiamento. Come, ai tempi del Vasari, erano copie o citazioni delle stampe a traboccare dalle collezioni o dai dipinti, così, in pieno XVII secolo, sono veri e propri dipinti düreriani a traboccare dalle collezioni di ogni parte d'Italia. La gran parte di queste attribuzioni, poi, non ha retto allo sguardo della moderna filologia, riducendosi a copie o derivazioni da incisioni o dipinti originali del maestro, o al ricovero sotto il suo comodo e ampio nome di una miriade di soggetti devozionali di scuola nordica fra il XV e l'inizio del XVI secolo²⁶, in consonanza con quanto facevano i letterati di quel tempo che individuavano nel Dürer il prototipo di artista nordico santo e devoto, per niente toccato dai guasti della Riforma luterana²⁷.

Per il Baldinucci, una spinta probabilmente decisiva alla scrittura della biografia di Dürer fu rappresentata dall'arrivo nella Galleria degli Uffizi di alcuni dipinti del maestro. I più importanti erano dei ritratti. Per meglio dire, tre ritratti e un autoritratto: il *San Filippo* e il *San Giacomo apostolo* (Tav. 5), entrati in Galleria – provenienti dalle collezioni imperiali viennesi – nel 1620, e subito onorati di un passaggio espositivo in Tribuna²⁸, il ritratto del padre

²⁶ Il fenomeno è veramente di dimensioni europee: anche uno dei capolavori di Jan van Eyck, la famosa *Madonna del Cancelliere Rolin*, entrò nelle collezioni del Louvre sotto il nome di Dürer.

²⁷ Un breve elenco di significative testimonianze: «Di Alberto Durero, pittore e geometra germano, è reso nella vita sua chiaro testimonio, quanto egli nelle opere sue fosse osservante della santità et onestà, leggendosi *fuisse illum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem, et nullam spurcitiem, nullum dedecus in ipsius operibus extitisse, refugientibus scilicet talia omnia castissimis cogitationibus*» (G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582; ed. cit. Barocchi 1960-1962, II, p. 167); «Alberto Durero, pittore germano, che fu di onestissima vita» (R. Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma, per Francesco Zannetti, 1585; ed. cit.: Barocchi 1960-1962, III, p. 232); «E la continuazione della pura coscienza con l'habito di civile, e virtuosa vita, perche chi nutrice nel cuor casti pensieri, non impiega la mano in dipingere cose impure; onde Alberto Durero, pittor Theutonico, e anco Theologo secondo l'opera sua figurata dell'Apocalisse, non dipingeua cose dishoneste, perche i suoi pensieri erano d'honestà: così chi mena vita virtuosa, divota, e santa, esprime nelle sue figure virtù, divotione, e santità» (Ottone - Berrettini 1973, p. 186).

²⁸ Nell'inventario del 1635 i dipinti sono menzionati sopra il terzo ordine della Tribuna: «n° 465. Un quadretto in tela messo su lassù entrovi Dipinto sino a mezzo busto fatto a tempera un Ritratto di un San Filippo apostolo di mano di Alberto Duro con adornamento Intagliato e Dorato»; «n° 469. Un quadretto in tela messo su lassù entrovi dipinto sino a mezzo busto fatto a tempera un San Jacopo Apostolo fatto da Alberto Duro con

– descritto come un «Vecchio con berretta nera con sopravveste capellina pellicciata, che ha in mano una coronetta di palle rosse, alla qual figura non manca se non il favellare»²⁹ – e quello che ora è considerato una copia dell'autoritratto del Prado (Tav. 7), dipinto dal Dürer all'età di ventisette anni. Sia il ritratto del padre, che l'autoritratto, provenivano dalle collezioni del cardinale Leopoldo de' Medici, morto nel 1675³⁰. Ancora ritratti e autoritratti, allora. Per il Baldinucci, di fronte alla testa di San Giacomo è

adornamento Intagliato e Dorato; «n° 483. Un quadro in Tavola entrovj dipinto Una testa sino a mezzo busto di un vecchio con un berrettino alla antica vestito con abito tanè, o nero bigio e tiene in mano un mazzetto di fragole, o vero altre frutte fiurate è il padre di Alberto Duro di mano del medesimo Alberto Duro con adornamento tutto Intagliato e Dorato» (*Inventario del 1635*, Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Ms. 75, cc. 46, 47, 49). Tali dipinti vengono ricordati al medesimo posto pure nell'inventario del 1638 (*Nostro Signore MDCXXXVIII / A di 9 di Dicembre / Inventario della Galleria, Tribuna e altre stanze, consegnato / a Bastian Bianchj come custode di essa, fatto questo di sù / detto, 9 di Dicembre 1638 al tempo dell'amministrazione dell'Illustrissimo Signor Marchese / Francesco Consoli, Guardia Generale di S.A.S.*, Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Ms. 76, cc. 24v, 25v).

²⁹ Baldinucci 1686, p. 8. Tale dipinto probabilmente in origine faceva parte di un dittico col ritratto della madre di Albrecht, Barbara Holper, come testimonierebbe lo stemma – presente sul verso – di entrambe le famiglie: sono riconoscibili le porte dei Dürer e gli stambecchi degli Holper (Tav. 6).

³⁰ Baldinucci 1686, p. 8. Per quanto riguarda l'autoritratto, nella scheda di S. Meloni Trkulija del catalogo della galleria, si legge: «Forse già in possesso di Cosimo I (che aveva un autoritratto düreriano) perchè non risulta acquistato dal cardinal Leopoldo, con la cui eredità entrò in galleria il 28 ottobre 1682 (Archivio di Stato di Firenze, Guard. 870, c. 160v). Sempre considerato copia antica di quello oggi al Prado (con identica scritta e misure), che fu donato nel 1636 dalla città di Norimberga al conte di Arundel. Kehrler lo suppone invece eseguito in Inghilterra poco prima del 1653 da un pittore, forse Richard Greenburg, al servizio di Arundel» (*Uffizi* 1980, p. 863). Come è evidente, tale scheda riflette correttamente le due diverse opinioni che allora sussistevano intorno a tale dipinto: quella di Kehrler 1934, pp. 70-1, secondo la quale il dipinto è appunto una copia seicentesca, e quella di Prinz 1971, pp. 28, 29, secondo la quale il dipinto potrebbe addirittura identificarsi con l'autoritratto düreriano posseduto da Cosimo I, ricordato da Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*. Vedremo più avanti come quest'ultima ipotesi non sia più ora sostenibile. Nel recente catalogo di Fedja Anzelewsky dei dipinti di Dürer, la copia di Firenze viene ricordata insieme a quella della collezione Germain Seligmann di Parigi, e all'incisione del 1648 di Wenzel Hollar, tratta probabilmente da quest'ultima copia (che era quella rimasta in possesso di Lord Arundel; l'originale del Prado era stato infatti donato a Carlo I dalla città di Norimberga nel 1636, e Arundel lo aveva soltanto momentaneamente ritirato in qualità di suo rappresentante in Germania; dopo il 1649, e prima del 1653, poi, il dipinto entrò a far parte delle collezioni di Filippo IV in Spagna, dove si trova tuttora) stabilendo, a mio modo di vedere

da osservare la: «barba lunga, nella quale si possono numerare tutti i peli; ed è cosa da stupire, come un uomo sia potuto arrivare a tanta finezza, massimamente nel colorito a tempera»³¹. Siamo di fronte, come spesso avviene, ad un tipico 'elogio letterario' che vuole rendere ragione di alcune caratteristiche proprie dell'arte. Si tratta di caratteristiche riconosciute dai contemporanei di Dürer, che, evidentemente, trovano la loro origine nell'inesauribile *topos* della verosimiglianza della pittura rispetto alla natura, su cui tanto si può leggere nella letteratura antica, greca e latina³².

Più attenzione merita il tema dell'(auto)ritratto. Della presenza, nelle collezioni medicee, di un ritratto che riproducesse le fattezze di «Alberto Duro pittore» si fa menzione per la prima volta nel 1568 nella *Tavola de' ritratti del museo dell'illustriss. et eccellentis. S. Cosimo Duca di Fiorenza e Siena* con cui il Vasari chiude l'edizione giuntina delle *Vite*³³. Si sa che fra i ritratti di uomini illustri conservati da Paolo Giovio nella sua villa suburbana poco fuori Como figurava, fra quelli degli artisti, anche il volto di Dürer³⁴. Una sua corretta identificazione – che, in mancanza dell'originale andato perduto, può essere ragionevolmente supposta

giustamente, uno stretto rapporto, anche dal punto di vista stilistico-cronologico, fra le tre copie (Anzelewsky 1991, p. 156).

³¹ Baldinucci 1686, p. 7.

³² Per il significato della discendenza di tale *topos* in un'importante biografia di Dürer si veda Smith 1972.

³³ Vasari 1966-97, VI, p. 541. Molto probabilmente è questo il ritratto di cui parla Licenziato Falconio a Pietro Usimbardi in una lettera da Roma datata 23 settembre 1575 (si veda Barocchi – Gaeta Bertelà 1993, p. 111). La collezione dei ritratti di uomini illustri iniziata da Cosimo I conteneva ritratti copiati dal Museo Gioviano a Como da Cristoforo dell'Altissimo, uno scolaro del Bronzino, a partire dal 1552 (il ritratto di Dürer entrò nelle raccolte medicee nel febbraio 1557, secondo quanto risulta da un documento citato da Klinger 1991, n. 130 del catalogo). La collezione al tempo della seconda edizione delle *Vite* contava già circa duecentocinquanta ritratti di uomini illustri, posti in tre file sugli armadi dipinti con carte geografiche nella Guardaroba o Sala del Mappamondo di Palazzo Vecchio. Ancora accresciuta, fu trasferita, per volontà di Ferdinando de' Medici, nei corridoi degli Uffizi tra il 1587 e il 1591. In una lettera di Filippo Pigafetta del 17 luglio 1597 si descrive il riordinamento voluto da Ferdinando, e si fa ancora menzione del ritratto del Dürer: «Si fanno innanzi anco tre oltramontani che richieggono il luogo loro, Erasmo, il Melantone, et il Durerio eccellente pittore et mathematico» (Prinz 1978, p. 310).

³⁴ Sui ritratti collezionati da Paolo Giovio si veda: Fasola 1985 (per il nostro ritratto n. 145); Klinger 1991 (per il nostro ritratto n. 130 del catalogo); Giovio 1999, pp. 129-170 (per il nostro ritratto p. 162).

dallo studio di alcune importanti derivazioni – servirebbe a stabilire anche la tipologia del ritratto mediceo, che, come è noto, è anch'esso un'altra derivazione dal prototipo collezionato dal Giovo.

Fra le copie del ritratto di Dürer una volta presente nella collezione di Paolo Giovo, la più importante è probabilmente quella conservata oggi nella Pinacoteca Ambrosiana. Dovrebbe trattarsi di una delle copie dagli originali gioviani che Antonio Maria Crespi, chiamato il Busto, eseguì per il cardinale Federico Borromeo all'incirca tra il 1613 e il 1621³⁵. Albrecht vi è ritratto di profilo, secondo un'iconografia assai comune in stampe e medaglie cinquecentesche, ma che, come vedremo, non dipende da uno dei molti autoritratti del maestro. Nelle collezioni di ritratti di artisti presenti in Italia fra Cinque e Seicento, un analogo profilo di Dürer si può riconoscere nel piccolo dipinto (cm 71x52) donato da Ottavio Leoni nel 1616 all'Accademia di San Luca a Roma³⁶.

Un ritratto in cui si riconosce un vecchio Dürer di profilo compare anche fra la serie di venticinque dipinti eseguiti nella prima metà del XVII secolo: «da pittori novizi a guisa di esame di ammissione dell'Accademia»³⁷; si tratta del solo straniero in una serie di ritratti di artisti

³⁵ Pinacoteca Ambrosiana, Inv. n. 1337. Sul dipinto si veda Jones 1997, pp. 287, 304, che spiega così le ragioni di tale collezione di ritratti di uomini illustri: «Oltre alle opere d'arte custodite nelle gallerie del Museo Ambrosiano, è stata radunata dal Borromeo la serie di ritratti di uomini illustri che, in numero di circa 300, erano esibiti indipendentemente dal resto della collezione. Questa serie, che in notevole misura si ispirava a quella, assai famosa, di Paolo Giovo, serviva da ideale complemento del patrimonio di libri e manoscritti dell'Ambrosiana, e insieme da ornamento della sala di lettura e della sala di riunione degli amministratori della biblioteca. Nell'insieme, le opere letterarie e i ritratti dei loro autori, o di eminenti personalità menzionate nelle opere, erano una sorta di planimetria delle principali conquiste dell'Occidente in campo spirituale, intellettuale, morale e artistico» (Ivi, p. 49).

³⁶ Accademia di San Luca, Inv. n. 522. Cfr: Incisa della Rocchetta 1979, n. 43. Sono debitore della segnalazione a Piera Giovanna Tordella. Vorrei inoltre ricordare che Federico Zuccari, primo direttore dell'Accademia di San Luca, è ritratto da Giovanni Maria Morandi, intorno al 1695, in ricorrenza del primo centenario di fondazione dell'istituzione, con in mano una lavagna su cui ha tracciato in alto delle figure geometriche, e in basso uno studio di proporzioni del corpo umano che è, significativamente, replica degli schemi dureriani contenuti nei *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (sul dipinto vedi la scheda in *Quasi Centrum Europae* 2002, pp. 476-477, dove è riportata la scarsa bibliografia precedente).

³⁷ Scheda di M. Mosco in *Uffizi* 1980, p. 718; il ritratto di Dürer è catalogato *ivi* Ic761, p. 720, e corrisponde al numero di inventario 1890/5539.

più che altro fiorentini, che cronologicamente copre un lasso di tempo assai ampio: da Cimabue a Francesco Furini. È evidente che questo ignoto pittore di inizio Seicento ha fedelmente replicato il dipinto nella collezione medicea degli Uomini Illustri; la sua modesta fatica è per noi ora di particolare importanza, poiché in un tempo imprecisato è andato disperso il ritratto che Cristoforo dell'Altissimo, prima del 1557, replicò dagli originali del Museo Giovaniano.

In Italia la fioritura, fra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento, di ritratti di profilo di Dürer è certamente da spiegarsi con il potente esempio del prototipo gioviano. Ma il motivo per cui proprio tale ritratto di Dürer sia stato quello prescelto e non altri (che, come si è visto, erano allora conosciuti in Italia) può essere compreso soltanto tenendo presente almeno due influenti precedenti che riproducevano proprio tali sembianze. Il più antico era la medaglia che Mathes Gebel (1500 ca.-1573) disegnò (e fece fondere in quattro diversi metalli: argento, bronzo, piombo e stagno) nel 1527, probabilmente commissionata dallo stesso vecchio maestro; rimane però incerto se egli fornì pure il disegno preparatorio del ritratto che compariva sul *recto*³⁸. Si trattava davvero di un altro Dürer: i lunghi capelli ricci sempre comparsi nei molti autoritratti³⁹, e che formavano uno dei maggiori vantaggi dell'artista, almeno a credere alle testimonianze dei suoi amici umanisti, erano stati ora decisamente tagliati in un più banale caschetto. L'anno successivo l'incisore Erhard Schön (1491 ca.-1542) riprese tale immagine di profilo in una xilografia (Bartsch 156) che conobbe a sua volta un significativo numero di ristampe e copie⁴⁰. Il resto lo compì la «cupa velocità della morte» di cui si lamentava l'amico Pirckheimer in chiusura dell'edizione postuma dei *Vier Bücher von menschlicher Proportion*. Morto Dürer, l'«alter Apelles», il «pictor germanicus» che nulla aveva da invidiare ai perduti artisti dell'antichità e ai suoi viventi colleghi del Meridione, si decise di celebrarne l'immagine. E, da subito, si riusarono le opere di Gebel e Schön, con alcune notevoli

³⁸ Sulla genesi della medaglia di Gebel e le sue diverse fusioni e derivazioni, si consulti il fondamentale lavoro di Mende 1983, pp. 82-93, 208-234.

³⁹ E pure nel ritratto presente sulla prima medaglia che Dürer commissionò ad Hans Schwarz nel 1520 (Mende 1983, n. 16).

⁴⁰ Un elenco è in Meder 1932, pp. 240-242. È appena il caso di ricordare che la xilografia, dal Cinquecento fino a tutto l'Ottocento, è sempre stata considerata opera autografa di Dürer.

differenze. La medaglia da celebrativa era diventata commemorativa: sul verso compariva ora, al posto dello stemma di famiglia ripreso dalla famosa incisione del 1523 (Bartsch 160) (Tav. 8), un'iscrizione in latino probabilmente dovuta allo stesso Pirckheimer, che andrebbe letta e giudicata insieme all'epigrafe tombale e all'elegia composte dall'amico Willibald in quel fatale anno:

Beatis manibus obdormivit in Christo sexto idus aprilis millesimo quingentesimo vicesimo octavo. Virtute candida vixit.

La xilografia di Schön, verso la metà del secolo, veniva arricchita da un breve poema in lode di Albrecht composto da Hans Sachs (1494-1576) (Tav. 9)⁴¹. I pochi versi di Sachs erano, nello stesso tempo, commemorativi ed informativi, com'era giusto che accadesse per un artista, le cui opere, a una ventina d'anni dalla morte, avevano appena iniziato, per così dire, a ispirare gli artisti di mezza Europa⁴².

⁴¹ Su tale xilografia si veda Bartrum 2002, p. 86, con riferimenti alla bibliografia precedente.

⁴² Trascrivo qui in nota i versi del Sachs, cui faccio seguire, in parentesi quadra, una mia traduzione di servizio: «Schaw anso du erkennen wilt | Diß oben abconterfeyt Bildt | Ist Albrecht Dürer der berümbt | Maler zu Nürnberg hoch geblümbt | Des Handt hat uber troffen weyt | All andr Meyster zu seinen zeyt | Auch nicht allein in diser kunst | Sunder in der gleich könsten sunst | Des Wardt er bey Fürsten und Herrn | Ehrlich gehalten nach und ferrn | Und bey all künstlichen werckleuten | Die noch sein kunst loben und deuten | Und der gebrauchen als Ein grund | Wie seine werck geben vrkundt | Die man noch hat in grossen acht | Auch hat Er von der Kunst gemacht | Etlich Bücher in seinem leben | Die seiner kunst groß zechnus geben | Dardurch ein namen groß erworben | Dieser kunstreich man ist gestorben | Gleich sechs und fünfzig Jar alt | Alls man nach Christi geburt zalt | Funffzen hundert acht und zwanzig jar | Am sechsten des Mayen fürwar» [«Guarda, così riconoscerai | Questo ritratto che sta sopra | È Albrecht Dürer il famoso | Pittore di Norimberga assai lodato | La cui mano ha così tanto distanziato | Tutti gli altri maestri del suo tempo | Non soltanto in questa arte | Quanto, piuttosto, nelle stesse altre arti | Egli era presso Principi e Signori | Grandemente considerato dopo e lontano | E da tutti gli artefici ricchi di scienza | Che ancora lodano e interpretano la sua arte | E la adoperano come fonte d'ispirazione | Come testimoniano la sua opera | Che si tiene ancora in grande considerazione | Egli ha anche composto dalla sua arte | Alcuni libri nella sua vita | Che rendono grande testimonianza della sua arte | Per mezzo dei quali ha ottenuto un gran nome | Quest'uomo ricco d'arte è morto | All'età di cinquantasei anni | Da quando si conta dopo la nascita di Cristo | L'anno millecinquencentoventotto | Il sei di maggio [errore del Sachs: in realtà il Dürer morì il 6 di aprile] in verità»].

È evidente, allora, che solo tali immagini commemorative avevano la necessaria autorità per costituire il modello iconografico del ritratto presente nel museo del Giovo, e delle successive copie/derivazioni. Da questo punto di vista due esempi notevoli sono rappresentati dal ritratto di Dürer dell'incisore mantovano Andrea Andreani (Tav. 10), e da quello che compare sul frontespizio della *Passione* stampata a Venezia nel 1612 (Tav. 11). Si tratta, in entrambi i casi, di derivazioni dai prototipi prima ricordati. La xilografia dell'Andreani è una copia fedele di quella dello Schön: viene ripetuta perfino l'intestazione in caratteri gotici con l'età del maestro («Albrecht Dürer Conterfeyt in seinem alter | Des LVI. Jares»). Cambia soltanto la dedica in basso: «Al Mio C. C. M. Gio: Pietro Tranquilli Pit[tore]. Rom[ano]. D[edicata]. | Andrea Andreani [il nome è in monogramma] Mantoano ha intagliato l'Anno MDLXXXVIII in Siena». L'incisione fu dunque realizzata in Siena nel 1588, e probabilmente in pochi esemplari; è forse anche questo il motivo per cui rimase sostanzialmente ignota: non è ricordata né dal Bartsch né dal Gori Gandellini nei loro cataloghi di stampe dell'Andreani. Fra i testi classici di erudizione tardo settecentesca-inizio ottocentesca l'unico che vi fa riferimento è il padre De Angelis nelle sue aggiunte ai volumi del Gori Gandellini⁴³.

La calcografia ad inchiostro rosso che compare sul frontespizio del volume della *Passione* è invece, evidentemente, una diretta derivazione dalla medaglia di Mathes Gebel. In questa edizione i legni della *Piccola Passione* di Dürer sono copiati ed accompagnati dai versi in volgare in ottava rima del canonico Maurizio Moro⁴⁴, invece che da quelli in latino di Benedict Schwalbe, presenti nell'edizione originale del 1511. Ad essere precisi, l'immagine calcografica sul frontespizio è una copia di quella che sembrerebbe una più tarda fusione della medaglia di Gebel, come ri-

⁴³ «[Il Gori Gandellini] Non conobbe il ritratto, che l'Andreani fece di Alberto Durero in Siena, che potea agevolmente accennarlo» (De Angelis 1809, p. 162). Per la bibliografia più recente si veda Bartrum 2002, p. 87.

⁴⁴ La ragione di tale edizione è chiaramente spiegata nella dedica di Donato Rosciotti all'arciduca Ferdinando d'Austria: «[...] l'opere celebri, che sono spiranti ritratti de gli huomini gloriosi. Di questa natura sono le belle e industri figure della Passione di N. Sig. Giesù Christo, tratte alla luce dal celeberrimo Alberto Durero, che in Pittura, Scultura, intagli in rame, in legno, e altre cose appartenenti a studi è molto famoso, e di alto grido. Esposte al Mondo dalla mia spesa, fatica e diligenza per pascer gli occhi dell'anime contemplatrici. Arricchite di Poetici santi pensieri da D. Maurizio Moro, il quale porta anch'egli nel cuore gli alti meriti di V.A. Sereniss. Per le ragioni adunque già dette, a religioso Principe qual'è l'Altezza V. Sereniss. appresento questa opera, con

sulterebbe dalla data presente sull'iscrizione che corre tutta intorno al ritratto: «IMAGO ALBERTI DVRERI 1553 AETATIS SVAE LVI».

Daremmo certo molto per poter vedere ancora il ritratto che Albrecht spedì a Raffaello⁴⁵. Bisogna invece accontentarci di semplici descrizioni letterarie. Quelle del Vasari, abbiamo visto, sono piene di significative notazioni, che conviene tenere presenti: si trattava di un acquerello, dipinto su una tela assai sottile⁴⁶, che messa contro luce risultava trasparente (la delicata trama del tessuto poteva bene sostituire la finezza dei peli della barba). Sandrart riassume a grandi linee la descrizione vasariana (evidentemente a lui interessa il valore simbolico del racconto, inteso come uno scambio di doni alla pari fra il più grande pittore italiano del tempo, e il suo corrispettivo tedesco). Vi aggiunge però un'ulteriore annotazione: «hat er selbigem sein Contrafat so ohne Aufhöhnung gerundet gemacht» [si può tradurre: «egli ha dipinto il suo autoritratto, rotondo, senza alcuna rialzatura di lumi»]. Per Sandrart il ritratto è 'rotondo', cioè dipinto con un particolare volume, che è naturalmente da intendersi come elogio della mano di Dürer, che è riuscito ad ottenere questo effetto volumetrico senza alcuna rialzatura di biacca⁴⁷. Non abbiamo però nessuna chiara testimonianza iconografica che ci permetta di identificare la tipologia di ritratto düreriano che vi era dipinto. Il Sandrart, allorché riproduce un medaglione con l'effigie di Albrecht⁴⁸, preferisce affidarsi all'autoritratto presente sulla parte destra della *Festa del Rosario*, più precisamente all'incisione che ne aveva tratto Lukas Kilian ad inizio Seicento (Tav. 2).

certa speme, che le sarà cara; sì per la muta Poesia del Durero, che parla ancor tacendo ne' vaghi intagli; come per quella del Moro, che diletta, e move a pietade ne' leggiadri versi» (Dürer 1612, c. s.n. ma [2v]). Si consultino anche le note di M. Valsecchi e M. Rosci alla moderna ristampa anastatica (Dürer 2001, pp. 5-10, 95-98).

⁴⁵ Su quest'opera perduta si veda Anzelewsky 1991, I, pp. 229-230, con riferimento alla bibliografia precedente, e Koerner 1994, pp. 95-96.

⁴⁶ Il Vasari in un passo parla di *tela di bisso*, e in un altro di *tela di rensa*, termini che, nel volgare del Cinquecento, intendono la stessa cosa, ovvero un tessuto di lino, assai sottile e prezioso, adatto anche per i quadri (cfr. le voci *bisso* e *rensa* in Battaglia 1962 e Battaglia 1990).

⁴⁷ Sul significato del verbo *runden* nella letteratura artistica in lingua tedesca, con particolare riferimento a Sandrart, si veda Grimm 1893, col. 1504. Per tale interpretazione del testo di Sandrart sono debitore dei suggerimenti di Lucia Simonato.

⁴⁸ Sandrart 1994, vol. I, Parte I, Libro II, tav. Bb fra pp. 224-225. La tavola è siglata dallo stesso Sandrart come disegnatore e da Philip Kilian come incisore.

In mancanza di riscontri diretti sono state avanzate alcune suggestive ipotesi, di cui vorrei brevemente dar conto. Recentemente Joseph Leo Koerner ha sostenuto che un'eco iconografica del perduto autoritratto possa essere riconosciuta nelle fattezze del volto disegnato sopra il sudario steso da un angelo in una famosa acquaforte del 1516 (Bartsch 26) (Tav. 12). Secondo il Koerner, due sono le ragioni che giustificano la sua ipotesi; innanzitutto la trasparenza del sudario retto dall'angelo, vera icona del volto di Cristo, fa fortemente pensare all'analogia trasparenza della tela di lino su cui era dipinto, secondo il ricordo vasariano, il ritratto di Albrecht⁴⁹. La datazione dell'acquaforte, inoltre, è assai prossima a quel 1515 che sarebbe più o meno l'anno in cui si tende a credere che Dürer abbia spedito la sua opera (ciò in ragione del fatto che il 1515 è la data che Albrecht segna come ricezione sopra il famoso disegno a pietra rossa con i *Tre nudi* preparatorio per la *Battaglia di Ostia*, che gli fu inviato da Raffaello insieme a «molte altre carte»; motivo principale, probabilmente, per cui Dürer: «all'incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto»).

Un'identificazione più antica è quella pensata da Hugo Kehrer⁵⁰, che propone di rintracciare un'eco del perduto autoritratto nel volto di uno dei due palafrenieri che sorreggono la sedia papale di Giulio II nella parte sinistra del celebre affresco raffigurante la *Cacciata di Eliodoro* nelle Stanze Vaticane (Tav. 13). Il 'nordico ritratto' che ha acceso l'immaginazione del Kehrer è, evidentemente, quello più esterno, la cui fisionomia, così come la veste e l'abbigliamento, richiamano fortemente quelle ben note di Dürer. A favore di tale ipotesi, è stato sostenuto, potrebbe aggiungersi che nel cameriere in primo piano con il cartiglio in mano, in cui è scritto il nome di Petro de Foliaris, sono state riconosciute, secondo antiche tradizioni, le sembianze dello stesso Raffaello⁵¹. Il compimento dell'opera al massimo nel 1513 (se non

⁴⁹ Naturalmente, l'ampiezza dell'ipotesi di Koerner va ben oltre questi riscontri per così dire funzionali, e arriva a coinvolgere il tema della rappresentazione della vera icona, o del volto di Cristo, un motivo davvero centrale negli autoritratti düreriani, almeno dal 1500 in poi, anno del famoso dipinto conservato nella *Alte Pinakothek* di Monaco di Baviera (su ciò vedi soprattutto Koerner 1993, pp. 63-126).

⁵⁰ Kehrer 1932, pp. 66-67. L'ipotesi del Kehrer è stata sottoposta a stringenti analisi da Prinz 1966, p. 134 e da Anzelewsky, 1991, I, pp. 229-230, cui volentieri si rimanda.

⁵¹ Si veda Wagner 1969, pp. 69-72, dove si legge anche che in un'incisione Nicholas Chapron, nel Seicento, identificò invece il ritratto di Raffaello nel palafreniere che

prima), però, rappresenterebbe una data, seppur prossima a quel 1515 di cui abbiamo prima parlato, invero precedente: il ritratto, allora, non sarebbe stato più inviato in contraccambio. Inoltre il Vasari, che conosceva bene il ritratto perduto di Dürer, non fa nulla per avvalorare una tale suggestiva ipotesi. Anzi, in conclusione della vita di Marcantonio Raimondi specifica soltanto che in uno dei due palafrenieri che reggono la sedia papale è riconoscibile il volto di Marcantonio⁵².

Una delle prime preoccupazioni di Tommaso Vincidor, allievo di Raffaello, appena arrivato nei Paesi Bassi, fu di incontrare Dürer⁵³. I due si frequentarono più volte, ad Anversa e a Bruxelles, tra il settembre 1520 e il luglio 1521; il ricordo di tali frequentazioni è affidato alle parole di Dürer nel diario del viaggio nei Paesi Bassi⁵⁴. Ad Albrecht Thomas *Polonier* si presenta come *discipuln [...] des Raphaels von Urbin*. Subito i due si scambiano oggetti d'arte: anelli d'oro, pietre incise, stampe. Ad

regge la sedia più all'esterno. Per Oberhuber il volto di Raffaello è invece riconoscibile nel palafreniere sullo sfondo (Oberhuber 1999, p. 115). Ad ogni modo, ci si potrebbe domandare se una delle tante raffigurazioni di Dürer e Raffaello insieme, scritte e disegnate fra fine Settecento e inizio Ottocento (cito a tal proposito del dotto norimberghese Georg Wolfgang Knorr la *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche in dem Reiche derer Todten zwischen den beiden Weltbekanntesten Künstlern, Albrecht Dürer und Raphael de Urbino*, parte I, Norimberga 1735; di Carl Hoff l'incisione - tratta da un disegno perduto di Franz Pforr - raffigurante Dürer e Raffaello inginocchiati di fronte al trono dell'Arte con, sullo sfondo, vedute di Norimberga e Roma), non abbiano addirittura in questo affresco e nella sua letteratura un'origine e un corrispettivo tanto lontani e importanti.

⁵² «(...) nelle quali camere fu Marcantonio, essendo giovane, ritratto da Raffaello in uno di que' palafrenieri che portano papa Iulio Secondo, in quella parte dove Onia sacerdote fa orazione» (Vasari 1966-1997, 5, p. 25). Sulla base di questa testimonianza e dell'incisione anteposta alla vita vasariana, si identifica Marcantonio proprio con il palafreniere più esterno; per giustificare il tono 'nordico' del ritratto, si suppone quindi che egli sia stato qui visto e ritratto nelle vesti di 'altro Dürer', avendo spesso avvicinato il suo stile incisivo a quello del maestro tedesco, fino a replicarne molte scene e addirittura contraffarne il monogramma (Wagner 1969, pp. 80, 141). A mio modo di vedere, però, il ritratto del palafreniere più esterno è abbastanza distante dalla fisionomia di Marcantonio come è a noi nota attraverso l'incisione anteposta alla vita vasariana, e che ci testimonia le sue sembianze intorno ai trent'anni, che è appunto l'età che più o meno doveva avere il Raimondi nel 1513, anno di compimento dell'affresco. O per lo meno, anche il palafreniere più sullo sfondo mi sembrerebbe assomigliare nello stesso incompiuto modo al volto di Marcantonio tramandatoci dall'incisione vasariana.

⁵³ Sul Vincidor e le sue frequentazioni nei Paesi Bassi, si veda Dacos 1980.

⁵⁴ Per l'edizione critica del testo originale si veda Rupprich 1956-1969, I, pp. 146-202. Per la traduzione in italiano Dürer 1995.

inizio ottobre 1520 il Vincidor ritrae Dürer, «al fine di portare la sua immagine a Roma». È assai probabile che l'immagine rimase nel Nord, insieme al suo autore che morì a Breda intorno al 1536. Anche questo ritratto di Dürer dipinto dal *discepolo* Vincidor, come quello posseduto prima dal maestro Raffaello e poi dall'altro discepolo Giulio Romano, è per noi oggi perduto. Ne abbiamo però una sicura testimonianza in un'incisione del 1629 di Andreas Stocks⁵⁵, e in due dipinti fiamminghi del XVII secolo⁵⁶. Anche in ambito italiano, però, è stata trovata una significativa derivazione di questo perduto autoritratto. I lunghi capelli, la barba curata, il cappello rialzato, insomma il medesimo profilo nordico fa capolino sulla parte destra del *Cristo deposto*, opera giovanile (1532) di Giorgio Vasari conservata nella sua abitazione ad Arezzo. Come ha sostenuto Sharon Gregory, che per prima si è accorta di questa inequivocabile somiglianza, è evidente che il Vasari abbia conosciuto o l'originale del Vincidor (prima che ritornasse nei Paesi Bassi, dove viene copiato, si è visto, ad inizio Seicento) o, come è più verosimile, una copia che ne era stata tratta⁵⁷.

Con gli esempi appena riportati, credo, possiamo iniziare a prendere in considerazione una significativa commistione fra due differenti tipologie. Una, più ristretta, è quella del ritratto di Dürer, intendendo in questo caso proprio la sua immagine disegnata, come è stata conosciuta e si è diffusa in Italia fra Rinascimento e Barocco (ed è questo, s'è visto, un argomento fondante del mio contributo). L'altra, che la comprende ma è anche inevitabilmente più generica, relativa ad una diffusione di 'nordici ritratti' nell'arte italiana dello stesso periodo. Quel che intendo sostenere, è che molte volte il ritratto di Dürer si confonde tra le più generali trame della fortuna del ritratto nordico, quasi allo stesso modo in cui, s'è visto, è stato speso il suo ampio e comodo nome per riunire insieme svariati dipinti religiosi di piccolo formato databili fra Quattro e inizio Cinquecento.

⁵⁵ Riprodotta in Dacos 1980, Tav. 14. L'incisione reca la seguente iscrizione: «Effigies Alberti Dureri Norici, Pictoris, et Sculptoris | hactenus excellentissimi, delineata ad imaginem eius | quam Thomas Vincidor de Bolognia, ad vivum depinxit Antverpiae | 1520 And: Stock sculp. Hhondius excudit. 1629». Tale ritratto è evidentemente, ma il fatto non era ancora stato notato, la fonte iconografica per un piccolo ovale all'acquaforte dell'incisore francese Balthasar Moncornet (1600 ca.-1688) (Tav. 14).

⁵⁶ Dacos 1980, p. 77, figg. 13, 15.

⁵⁷ Gregory 1995, p. 34.

Dürer è davvero, in tal caso, il capostipite di una scuola, quella di pittura oltramontana, e di uno specifico genere, quello del ritratto nordico. Il suo volto fa capolino nei soggetti più diversi (lo *Sposalizio della Vergine* a Padova, la *Cacciata di Eliodoro* a Roma, il *Cristo deposto* ad Arezzo). Non importa qui stabilire se si tratta di un vero ritratto, se siamo cioè in presenza del vero volto di Albrecht. Importa piuttosto stabilire che in tutti questi casi siamo di fronte ad un ritratto, con elementi fisionomici comuni ben caratterizzati; si può parlare, allora, di una continuità in un genere, fatto che ha conosciuto pochi anni dopo il suo commento letterario. Compiendo un rapido censimento fra le principali fonti di letteratura artistica del secondo Cinquecento, alcune testimonianze sono, a mio giudizio, funzionali per sostenere una tale tesi.

Per Pietro Aretino, secondo quanto riportato da Lodovico Dolce nel *Dialogo della pittura* (1557):

Errò nella convenevolezza non solo degli abiti, ma anco de' volti Alberto Duro, il quale, perchè era tedesco, disegnò in più luoghi la Madre del Signore con abito da tedesca, e similmente tutte quelle sante donne che l'accompagnano. Né restò ancora di dare a' Giudei effigie pur da tedeschi, con que' mostacchi e capigliature bizzarre ch'essi portano, e con i panni che usano⁵⁸.

Ad ogni modo, nonostante i *mostacchi* e le *capigliature bizzarre* da Tedeschi, secondo il Vasari (1568) Dürer nel disegnare le *teste* – cioè le effigi, i volti, i ritratti – fu: «massimamente pronto e vivace, come è notissimo a tutta Europa»⁵⁹.

Per Giovan Paolo Lomazzo, uno dei grandi interpreti letterari dell'arte di Dürer durante il Manierismo, l'elemento vasariano si può variamente approfondire: è inteso come un altro estremo elogio nella rappresentazione mimetica di tratti di particolare difficoltà – aver cioè «dato il debito moto sin ai menomissimi peli di barba»⁶⁰. Oppure, può consentire di porre Dürer fra i massimi ritrattisti del Cinquecento, certo dopo Tiziano, ma accanto a Raffaello, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Giorgione, o qualsiasi altro pittore che abbia «mertato

⁵⁸ L. Dolce, *Dialogo della pittura...*, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1557, consultato in Barocchi, 1960-1962, I, p. 165.

⁵⁹ Vasari 1966-1997, VI, p. 224.

⁶⁰ Lomazzo 1973-1974, 2, p. 163.

glorioso nome»⁶¹. E, nello specifico, consente di apprezzare l'arte di Dürer nel dipingere i ritratti muliebri, cosa assai difficile essendo noto che: «nelle femmine maggiormente va osservato con esquisita diligenza, la bellezza, levando quanto si può con l'arte gli errori della natura; e così imitar i poeti quando cantano in verso le lodi loro»⁶².

Inteso alla grossa, fra Rinascimento e Barocco il nome di Dürer vigila su un'intera scuola, e i suoi (auto)ritratti – 'visivi' o letterari – sono i custodi più importanti delle qualità, oramai riconosciute, di questa scuola.

⁶¹ Lomazzo 1587, p. 400.

⁶² Lomazzo 1973-1974, 2, pp. 377-378.

BIBLIOGRAFIA

Anzelewsky 1991

F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. Neuausgabe, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1991.

Baldinucci 1686

F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Firenze, nella stamperia di Pietro Matini, 1686.

Barocchi 1960-62

P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari, Laterza, 1960-1962.

Barocchi 1979

P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima a cura di G. Previtali, vol. 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-82.

Barocchi, Gaeta Bertelà 1993

P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo medico Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1993.

Bartoli 1567

C. Bartoli, *Ragionamenti accademici ...*, Venetia, Appresso Francesco de Franceschi Senese, 1567.

Bartrum 2002

G. Bartrum, *Dürer and his Image*, in Ead. (con contributi di G. Grass, J.L. Koerner e U. Kuhlemann), *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, London, The British Museum Press, 2002, pp. 77-91.

Battaglia 1962

S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. II, Torino, UTET, 1962.

Battaglia 1990

S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. XV, Torino, UTET, 1990.

Bialostocki 1986

J. Bialostocki, *Dürer and his critics 1500-1971*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1986.

Bonsanti 1976

G. Bonsanti, *Gli artisti stranieri nelle Vite del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo - Firenze 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, pp. 717-734.

Chastel 1972

A. Chastel, *Zu vier Selbstbildnissen Albrecht Dürers aus den Jahren 1506 bis 1511*, in *Albrecht Dürer. Kunst im Aufbruch*, a cura di E. Ullmann (atti del convegno internazionale di studi presso l'università di Lipsia 31 maggio-3 giugno 1971), Leipzig, Karl-Marx-Universität, 1972, pp. 37-46.

Collareta 1996

M. Collareta, *Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres*, in *Les "Vies" d'artistes*. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1^{er} et 2 octobre 1993. Sous la direction scientifique de M. Waschek, Paris, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 41-54.

Dacos 1980

N. Dacos, *Tommaso Vincidor: un élève de Raphaël aux Pays-Bas* in *Relations artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Brussels-Rome, Academia Belgica, 1980, pp. 61-99.

De Angelis 1809

Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre maestro Luigi De Angelis, Tomo quinto, Siena, Onorato Porri, 1809.

Dürer 1532

A. Dürer, *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum. Libri in latinum conversi*, trad. in latino di J. Camerarius, Norimbergae, In aedibus viduae Durerianae, 1532.

Dürer 1591

A. Dürer, *Della Simmetria de i corpi humani, Libri quattro. Nouamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana, da M. Gio. Paolo Galucci Salodiano. Et accresciuti del quinto libro, nel quale si tratta, con quai modi possano i Pittori, & Scoltori mostrare la diuersità della natura de gli huomini, & donne, & con quali le passioni, che sentono per li diuersi accidenti, che li occorrono. Hora di nouo stampati. Opera a i Pittori, e Scoltori non solo utile, ma necessaria, & ad ogn'altro, che di tal materia desidera acquistarsi perfetto giudicio*, In Venetia, Presso Domenico Nicolini, 1591.

Dürer 1612

La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Dürero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Maurizio Moro, Canon. della Congr. di S. Giorgio in Alega. Dedicata all'Altezza Serenissima dell'Arciduca Ferdinando d'Austria, Duca di Borgogna, Conte di Tirolo, &c. Con licenza de' superiori, e privilegi, In Venetia, Appresso Daniel Bissucco, 1612.

Dürer 1995

A. Dürer, *Viaggio nei Paesi Bassi*, a cura di A. Lugli, Torino, UTET, 1995.

Dürer 2001

A. Dürer, *Piccola Passione*. Anastatica dell'edizione 1612 a cura di M. Rosci. Nota introduttiva di M. Valsecchi, Novara, Interlinea Edizioni, 2001.

Fara 1997

G.M. Fara, *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, «Prospettiva», 85, 1997, pp. 91-96.

Fara 1999a

G.M. Fara, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Firenze, Olschki, 1999 («Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria. Studi CLXXXI»).

Fara 1999b

G.M. Fara, *Strumenti prospettici e architettura militare da Leonardo a Dürer*, in *Leonardo a Piombino e l'idea della città moderna tra Quattro e Cinquecento*, a cura di A. Fara, Firenze, Olschki, 1999, pp. 115-136.

Fara 2001-02

G.M. Fara, *Cosimo Bartoli traduttore di Albrecht Dürer*, «Fontes», IV-V, 7-10, 2001-2002, pp. 163-257.

Fara in corso di stampa

G.M. Fara, *La vita di Albrecht Dürer scritta da Filippo Baldinucci. Un esercizio di lettura e alcuni appunti sul collezionismo medico*, «La Diana», VIII-IX, 2002-2003, in corso di stampa.

Fasola 1985

B. Fasola, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno

(Como 3-5 giugno 1983), Como, Società Storica Comense, 1985, pp. 169-180.

Filippi 2001

E. Filippi, *Dal rispecchiamento alla riflessione. Cusano e Venezia nell'evoluzione della teoria artistica di Albrecht Dürer*, «Venezia Cinquecento», 2001, n. 21, pp. 25-54.

Gaurico 1552

L. Gaurico, *Tractatus Astrologicus, Venetiis*, Apud Curtium Troianum Navò, 1552.

Gigli 1996

G.C. Gigli, *La pittura trionfante*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

Giovio 1999

P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfasi*, a cura di S. Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999.

Gregory 1995

S. Gregory, *Vasari's early interest in Dürer. 'Un nordico ritratto' in Christ carried to the Sepulchre*, «Apollo», CLXI, n. 397, 1995, pp. 33-35.

Grimm 1893

J. e W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, VIII. Bearbeitet von und unter Leitung von Dr. M. Heyne, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1893.

Herrmann-Fiore 1976

K. Herrmann-Fiore, *Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer*, in *Il Vasari storiografo e artista*. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo - Firenze 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, pp. 701-716.

Incisa della Rocchetta 1979

G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1979.

Jones 1997

P. M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997 (ed. or. Cambridge University Press 1993).

Kehrer 1934

H. Kehrer, *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlin, Verlag. Gebr. Mann, 1934.

Klinger 1991

L. S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, Ph. D. dissertation, Princeton University, 1991.

Koerner 1993

J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.

Kris, Kurz 1980

E. Kris e O. Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico*. Presentazione di E. Castelnuovo. Prefazione di E.H. Gombrich, Torino, Bollati Boringhieri, 1980 (I trad. it.; ed. or. Wien 1934; ed. riveduta e ampliata, New Haven and London 1979).

Lomazzo 1587

G. P. Lomazzo, *Grotteschi*, Milano, per Paolo Gottardo Pontio, 1587.

Lomazzo 1973-1974

G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, 2 voll., Firenze, Marchi & Bertolli/ Centro Di, 1973-1974.

Machiavelli 1961

N. Machiavelli, *Arte della guerra e scritti politici minori*, a cura di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1961.

Mahon 1947

D. Mahon, *Studies in Seventeenth Century Art and Theory*, London, The Warburg Institute University of London, 1947.

Mancini 1956

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da A. Marucchi con il commento di L. Salerno, edizione critica e introduzione di A. Marucchi, presentazione di L. Venturi, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

Meder 1932

J. Meder, *Dürer - Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien, Verlag Gilhofer & Ranschburg, 1932.

Mende 1983

M. Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1983.

Oberhuber 1999

K. Oberhuber, *Raffaello l'opera pittorica*, Milano, Electa, 1999.

Ottonelli, Berrettini 1973

G.D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro (1652)*, a cura di V. Casale, Roma, Libreria Editrice Canova, 1973.

Palazzo Vecchio 1980

Palazzo Vecchio: *committenza e collezionismo mediceo 1537-1610*, catalogo della mostra, Firenze, Edizioni Medicee, 1980.

Panofsky 1969

E. Panofsky, *Erasmus and the visual arts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII, 1969, pp. 200-227.

Pommier 2003

E. Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2003 (ed. or. Paris 1998).

Prinz 1966

W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», Beiheft zu Band XVI, 1966.

Prinz 1971

W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang*, Florenz/Berlin, Kunsthistorisches Institut/ Gebr. Mann Verlag, 1971.

Prinz 1978

W. Prinz, *Filippo Pigafetta's Brief über die Aufstellung der Uomini Illustri-Sammlung in den Uffizien*, «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXII, 1978, pp. 305-312.

Quasi Centrum Europae 2002

Quasi Centrum Europae. *Europa kauft in Nürnberg 1400-1800*, catalogo della mostra (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 20. Juni bis 6. Oktober 2002) a cura di H. Maué, T. Eser, S. Hauschke, J. Stolzenberger, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2002.

Rebel 1996

E. Rebel, *Albrecht Dürer Maler und Humanist*, München, Bertelsmann, 1996.

Rupprich 1956-1969

H. Rupprich (a cura di), *Dürer schriftlicher Nachlass*, 3 voll., Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1956-1969.

Sandrart 1683

J. de Sandrart, *Academia Nobilissima Artis*

pictoriae, Norimbergae, literis Christiani Sigismundi Frobergii, sumtibus auctoris, 1683.

Sandrart 1994

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste Nürnberg 1675-1680*. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von C. Klemm, 3 voll., Nördlingen, Verlag Dr. Alfons Uhl, 1994.

Smith 1972

A. Smith, *Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes*, «The Burlington Magazine», CXIV, 1972, pp. 328-329.

Strieder 1974

P. Strieder, *La conception du portrait chez Dürer*, in *La Gloire de Dürer* (Colloquio internazionale presso l'Università di Nizza, 7-9 febbraio 1972), atti a cura di J. Richer, Paris, Editions Klincksieck, 1974, pp. 45-56.

Uffizi 1980

Gli Uffizi. Catalogo generale, Firenze, CentroDi, 1980 (II ed.; I. ed. Firenze 1979).

Vasari 1966-1997

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll. di testo e 3 di indici, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1997.

Vegetius 1995

P. Flavii Vegeti Renati Epitoma Rei Militaris, edidit A. Önnersfors, Stvtgardiae et Lipsiae, In aedibus B.G. Tevbnerei, 1995.

Wagner 1969

H. Wagner, *Raffaël im Bildnis*, Bern, Bente-Verlag, 1969.

LA PARETE DELL'ACQUA NELLO STUDIOLO DI FRANCESCO I: UN EPISODIO PARADIGMATICO DI NALDINI E L'ARMADIO DEL BUONTALENTI

VALENTINA CONTICELLI

Il programma decorativo ideato da Vincenzio Borghini per lo Scrittoio del Principe in Palazzo Vecchio è una delle sue principali invenzioni iconografiche¹. Sulla volta dello Stanzino è affrescato un cosmogramma di origine ippocratico-galenica raffigurante i quattro elementi, le quattro qualità (caldo, freddo, secco e umido), i quattro umori del corpo umano, le quattro stagioni e i segni zodiacali². Al centro del cosmogramma è dipinta l'immagine della Natura e dell'Arte, qui rappresentata da Prometeo³. Ciascuno dei quattro elementi raffigurati, sui quattro lati della volta, funge da cardine e da riferimento per le pareti sottostanti, che non si presentano più nell'assetto originale: ciò che vediamo oggi è frutto di una ricostruzione realizzata nel 1910 da Giovanni Poggi e Alfredo Lensi⁴ (Tav. 1). La decorazione delle pareti era divisa in due fasce parallele. Sulla fascia superiore erano disposti quattordici dipinti (su lavagna e su tavola) raffiguranti arti o attività ripartite secondo i quattro elementi. Ad esempio sulla parete dell'Ac-

¹ Ne resta traccia in diverse lettere scritte da Borghini a Vasari e da Vasari a Francesco I tra il 29 agosto 1570 e il 4 maggio 1571, cfr. Frey 1930, pp. 532-35, 886-91 e Allegri, Cecchi 1980, pp. 342-46. Per la figura del Borghini rimando a *Vincenzio Borghini* 2002, con bibliografia precedente. Questo ambiente di Palazzo Vecchio, nei documenti che lo riguardano, viene in genere nominato come Stanzino o Scrittoio del Principe (cfr. Bolzoni 1980), Borghini utilizza in alcuni casi anche la parola Studiolo (cfr. Frey 1930, p. 523, 30 agosto 1570: «Stamattina a buon'ora mandaj la lettera con tutta l'invenzione dello studiolo del principe»), attestata fin dal Quattrocento per indicare piccole stanze da studio, cfr. Rozzo 1998, pp. 6-7.

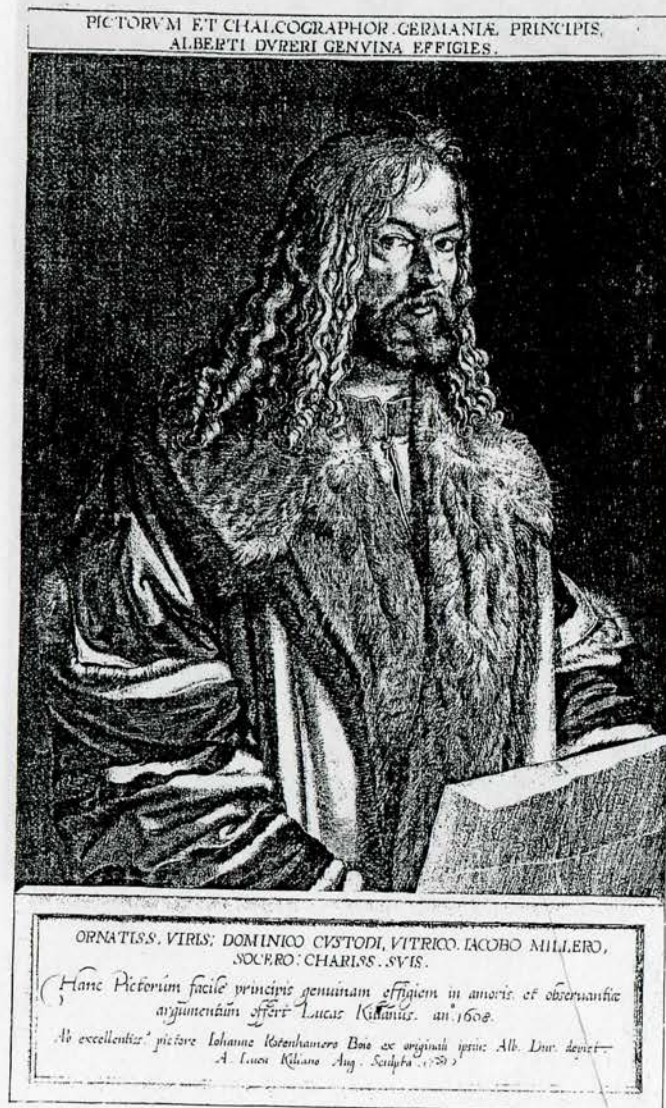
² Sul cosmogramma cfr. Caciorgna 1999, pp. 505-22.

³ Cfr. Conticelli 2002.

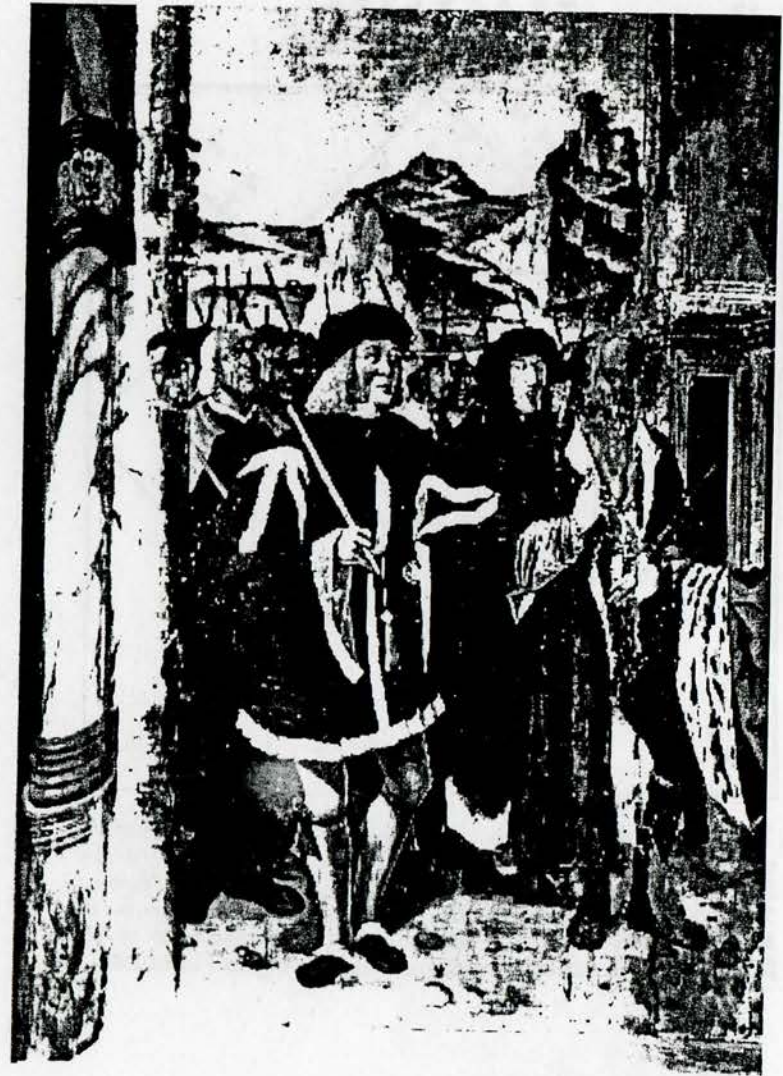
⁴ La maggior parte delle opere dello Scrittoio di Francesco furono spostate a Palazzo Pitti a partire dal 1620, per essere riutilizzate nella decorazione dei nuovi appartamenti granducali e vi restarono fino al 1771, quando vennero trasferite alla Galleria degli Uffizi, cfr. Conticelli c.s.l. Sulla ricostruzione cfr. Poggi 1910, p. 1; Bencivenni, 1980, pp. 102-12.



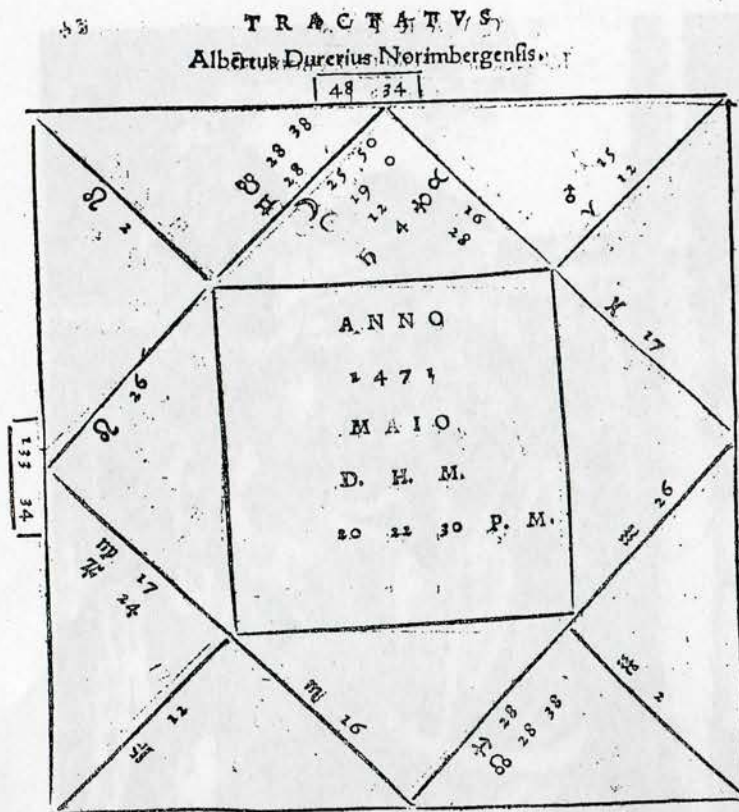
Tav. I. Albrecht Dürer, *La festa del Rosario*, Praga, Narodni Galerie .
(Foto Kunsthistorisches Institut, Florenz).



Tav. 2. Lucas Kilian (da Albrecht Dürer), *Ritratto di Albrecht Dürer*. Bulino.
(Foto dell'autore).

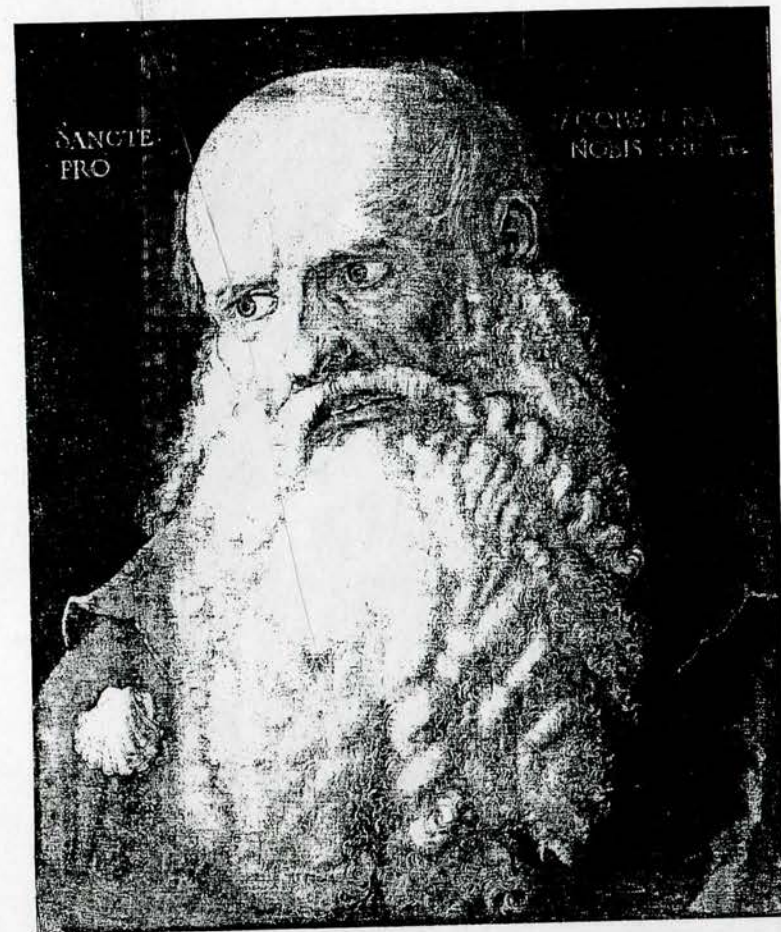


Tav. 3. Pittore veneto dell'inizio del XVI secolo, *Lo sposalizio della Vergine* (part.),
Padova, Scuola del Carmine. (Foto Anderson 10398).



Alberus Durerius fuit Pictor celeberrimus in Ciuitate Norimbergenfis, vt inquitur In Italia fuerunt Pictores eminentiffimi Leonardus Vincijs Florentinus, Donatellus Pictor, & Sculptor eximius, Raphael Vrbinas, Ticianus, Andreas Mantegna Mantuanus, Costa etiam Bononiensis, & Francia Pictor, & Aurifaber, & pleriq; alij, quorum genituræ non circunferuntur. Excellentiffimus omnium est Michael Angelus Florentinus.

Tav. 4. Luca Gaurico, *Tractatus Astrologicus*, Venetiis, Apud Curtium Troianum Navò, 1552, c. 84v. Carta del cielo di Albrecht Dürer (Foto dell'autore).



Tav. 5. Albrecht Dürer, *San Giacomo apostolo*, Firenze, Galleria degli Uffizi. (Foto Anderson 7202).



Tav. 6. Albrecht Dürer, *Armi della famiglia Dürer ed Holper*, Firenze, Galleria degli Uffizi (Foto Brogi 6640).



Tav. 7. Anonimo della prima metà del XVII secolo, *Autoritratto di Albrecht Dürer* (copia), Firenze, Galleria degli Uffizi. (Foto Alinari 576).



Tav. 8. Albrecht Dürer, Arme della famiglia Dürer. Xilografia. (Foto dell'autore).

Albrecht Dürer Conterseyt im seinem alter
Des LVI. Jares.



Schaw an so du erkennen wilt Die ob abconterseyt pil Ist Albrecht Dürer der berömbt Maler zu Nürnberg hoch geplömbt Des handt hat vbertraffen weyt All ander Heyster zu seiner zeit Zuch mit allen in diser kunst Sunder im der gleich kunst kunst	Des wart er bey Fürsten vnd herren Ehlich gehalten nach vnd ferren Vnd bey all künstlichen werckeweren Die noch sin kunst loben vnd beweren Vnd der gebrauch als ein geant Wie seine werck geben verant Die man noch hat im grosse acht Auch hat er von der kunst gemacht	Ehlich pücher im seinem leben Die seiner kunst groß zeygung geben Dadurch ein name groß erworben Dise kunstreich man ist gestorben Gleich sechs vnd fünfzig jare alt Als man nach Christ gepuert zalt Fünffhundert acht vnd zwenzig jar Am sechsten des Apulis fürwan.
---	--	---

Gerrecht durch Hans Glaser Wirttmaler zu Nürnberg auff der Schmeltzhiitten.

Tav. 9. Erhard Schön, Ritratto di Albrecht Dürer. Xilografia. (Foto dell'autore).

Albrecht Dürer Portret in seinem Alter
Des L. VI. Jares



AL MIO C. C. M. GIO. PIETRO TRANOVILL. PIT. ROM. D.
Mantovano ha intagliato l'Anno M. DLXXXV. III. in Siena

Tav. 10. Andrea Andreani (da Erhard Schön), *Ritratto di Albrecht Dürer*. Xilografia (Foto dell'autore).

LA
PASSIONE
DI N. S. GIESV CHRISTO
D'ALBERTO DVRERO
DI NORIMBERGA.

Sposta in ottava rima dal R. P. D. Mauritio Moro,
Canon. della Congr. di S. Giorgio in Alega.

Dedicata
All'Altezza Serenissima dell'Arciduca FERDINANDO d'Austria,
Duca di Borgogna, Conte di Tirolo, &c.

CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGI.



IN VENETIA, M. DC. XII.

Appresso Daniel Bissuccio.

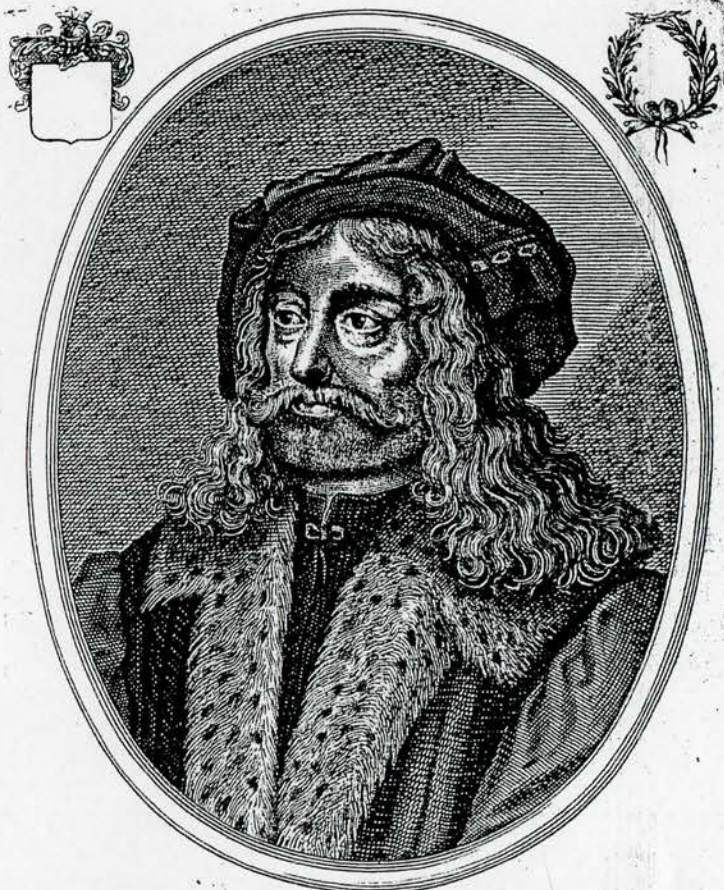
Tav. 11. *La Passione di N. S. Giesu Christo d'Alberto Dürero di Norimberga*. Sposta in ottava rima dal R. P. D. Mauritio Moro, Canon. della Congr. di S. Giorgio in Alega. Dedicata all'Altezza Serenissima dell'Arciduca Ferdinando d'Austria, Duca di Borgogna, Conte di Tirolo, &c. Con licenza de' superiori, e privilegi. In Venetia, Appresso Daniel Bissuccio, 1612, frontespizio. Ritratto di Albrecht Dürer (Foto Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).



Tav. 12. Albrecht Dürer, *Angelo che tiene il sudario*. Acquaforte
(Foto Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi).



Tav. 13. Raffaello, *La cacciata di Eliodoro* (part.), Roma, Stanze Vaticane.
(Foto Anderson 1088).



ALBERT DVRER, Alleman, Peintre, Sculpteur, et
Graueur tres-excellent.



B. Moncornet excudit

Tav. 14. Balthasar Moncornet (da Tommaso Vincidor), *Ritratto di Albrecht Dürer*.
Acquaforte (Foto dell'autore).