

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO DI REDAZIONE

MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI, MONIA MANESCALCHI,
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

Sono accettati nella rivista contributi in italiano o in inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di un minimo di due referee, selezionati in base alla competenza specifica sui temi trattati.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

1 - 2009



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore responsabile: Maria Monica Donato
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009
<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it
ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

MARIA MONICA DONATO

Presentazione

Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne, a cura di MARIA MONICA DONATO

MARIA MONICA DONATO

Linee di lettura

I-XI

FABIO GUIDETTI

«*Quo nemo insolentius*». La 'superbia' di Parrasio e l'autoaffermazione dell'artista nella Grecia classica

1-50

GIULIA BORDI

Un pictor, un magister e un'iscrizione 'enigmatica' nella chiesa inferiore di San Saba a Roma nella prima metà del X secolo

51-76

MARIA LIDOVA

The artist's signature in Byzantium. Six icons by Ioannes Tohabi in Sinai monastery (11th-12th century)

77-98

CHIARA BERNAZZANI

Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza

99-136

ETTORE NAPIONE

I confini di Giovanni di Rigino, notaio e scultore. Autopromozione di un artista nella Verona del Trecento

137-172

ELISABETTA CIONI

Un calice inedito firmato da Goro di ser Neroccio per la chiesa di San Francesco a Borgo Sansepolcro

Appendice: *Le firme di Goro di ser Neroccio*, di STEFANO RICCONI

173-212

GIAMPAOLO ERMINI

La firma originale dell'Alunno sul polittico di Cagli e una probabile retrodatazione

213-224

TAKUMA ITO

Sottoscrizioni nelle vetrate toscane del Trecento e del Quattrocento

225-262

STEFANO RINALDI

Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. Alle origini della 'stampa di riproduzione'?

263-306

Forme e significati della 'firma' d'artista.
Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne

a cura di
MARIA MONICA DONATO

MARCANTONIO RAIMONDI E LA FIRMA DI DÜRER. ALLE ORIGINI DELLA 'STAMPA DI RIPRODUZIONE'?

STEFANO RINALDI

Premessa

Lo studio della firma d'artista trova un campo di osservazione privilegiato nella storia della grafica. Infatti, dal Quattrocento in poi le stampe sono tra le opere d'arte più firmate, e le sottoscrizioni in questa tecnica presentano una ricchissima varietà tipologica: dai primi monogrammi, ancora collegati ai marchi dell'oreficeria, alle sottili distinzioni terminologiche con cui gli artisti dei secoli seguenti rendevano conto di complesse situazioni collaborative. Non potendo qui esaminare gli innumerevoli aspetti di questo tema, ci concentreremo su un singolo episodio, cioè la presunta controversia fra Marcantonio Raimondi e Dürer sulla *Vita della Vergine*. Seppure ben nota ed ampiamente studiata, questa curiosa vicenda ci sembra la più adatta a illustrare le profonde implicazioni sociali e artistiche connesse al problema della firma. Infatti, dietro ad una polemica apparentemente piuttosto tecnica sull'uso improprio di un monogramma, si nasconde in realtà uno scontro profondo, che contrappone due modi radicalmente diversi di intendere la figura dell'artista, sul crinale di trasformazioni culturali di enorme portata.

Un riferimento bibliografico essenziale per questo argomento è il recente studio sulla stampa rinascimentale di Lisa Pon, che mette in evidenza da un lato le molteplici forme di collaborazione tra artisti e la circolazione delle immagini, dall'altro, in apparente conflitto con questi sviluppi, l'affermazione di un'idea di «possessive authorship»¹. Nel saggio riceve la dovuta

Questo contributo è nato come un seminario tenuto nell'ambito del corso di Storia dell'arte medievale presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (a.a. 2005-2006). Ringrazio Maria Monica Donato per la costante disponibilità e gli utili suggerimenti con cui ha seguito la mia ricerca, e Massimo Ferretti per aver attentamente letto questo testo. Un sentito ringraziamento, infine, va alla redazione della rivista, e a Giovanna Targia per l'attenta revisione del tedesco.

¹ L. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance print*,

attenzione anche lo scontro tra Marcantonio e Dürer, che viene collocato in un contesto giuridico, economico e socioculturale attentamente ricostruito². Prendendo le mosse da questa stimolante pubblicazione, cercheremo di ricapitolare la questione presentando i tasselli di un quadro documentario complesso e incerto, per poi seguire alcune tracce di particolare interesse culturale e storico artistico. Filo conduttore del discorso rimarranno le firme, che nella loro diversità tipologica e nel loro sviluppo diacronico continuano a porci problemi affascinanti. Un'impostazione di questo genere sarà utile in particolare per riconsiderare la posizione del momento veneziano di Marcantonio nella preistoria della cosiddetta 'stampa di riproduzione'.

Quest'ultimo termine richiede qualche chiarimento preliminare, poiché è stato oggetto di un recente dibattito teorico. La critica ottocentesca distingueva due tipologie di stampe, di cui Dürer e Marcantonio sono rispettivamente i più illustri rappresentanti: da un lato le opere 'originali', concepite e realizzate dalla stessa persona, dall'altro le stampe che 'riproducono' un modello grafico o pittorico realizzato da un altro artista. La formulazione più influente di questa dicotomia si deve al Bartsch, che contrappone la figura del *peintre-graveur*, cioè l'incisore dotato di autonome facoltà creative, a quegli artisti che si trovano a dover 'tradurre' nello specifico linguaggio formale dell'incisione modelli nati per un'altra tecnica (compreso il disegno)³. Fin dal titolo del suo fondamentale repertorio è chiaro quale alternativa abbia la preferenza del Bartsch, in piena coerenza con il gusto formalista dei suoi tempi. Tale pregiudizio contro la 'traduzione' da una tecnica all'altra è riaffermato con toni particolarmente violenti in un importante articolo di Wickhoff (1899), che introduce a tal proposito il termine 'arte di riproduzione', sottolineandone l'aspetto meccanico e artigianale⁴. Per lo studioso, il fenomeno ha origine proprio nelle stampe di Marcantonio, che sottopone a una severa stroncatura, presentando l'artista alla stregua di un tecnico incapace di qualsiasi creazione autonoma.

New Haven-London 2004, pp. 1-13.

² *Ibid.*, capp. II e V.

³ «L'estampe faite par un graveur d'après le dessin d'un peintre, peut être parfaitement comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur»: A. VON BARTSCH, *Le peintre-graveur*, Wurzburg 1920-1922 (ed. or. Vienne 1803-1821) (ed. anast. Nieuwkoop 1982), 4 voll., I, p. III.

⁴ F. WICKHOFF, *Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 20, 1899, pp. 181-194.

Studi più recenti hanno invece permesso una migliore conoscenza di queste stampe, contribuendo a superare i pregiudizi estetici che gravavano sul loro apprezzamento; ne emerge un quadro assai differenziato, in cui variano moltissimo le scelte dell'incisore nei confronti del modello. Di fronte a una realtà così variegata, questo nuovo indirizzo critico (a cui, per inciso, va ricondotto anche il saggio già ricordato della Pon) ha avvertito la necessità di una definizione più rigorosa della categoria 'stampa di riproduzione', in cui Bartsch e Wickhoff raggruppavano indistintamente tutte le stampe che a loro parere non erano originali. Evelina Borea ha dunque proposto di introdurre una distinzione terminologica a seconda della tecnica in cui è eseguito il modello riprodotto: la studiosa recupera i termini sia di Wickhoff che di Bartsch, definendo 'stampe di riproduzione' quelle che dipendono da un disegno, e 'stampe di traduzione' quelle riferibili ad un modello pittorico o plastico⁵. Una separazione così netta non trova effettivo riscontro nella pratica artistica rinascimentale, dove spesso anche le stampe da un dipinto si servivano di una mediazione grafica, che poteva anche sostituire del tutto il confronto diretto con l'opera; tuttavia, questa distinzione ha il grande pregio di introdurre una chiara scansione cronologica tra una fase iniziale, in cui l'incisore e il pittore collaborano pariteticamente alla realizzazione di una nuova immagine, e un momento successivo, in cui l'incisore si confronta con una composizione preesistente, adattando la sua tecnica al linguaggio specifico della pittura.

Altri studiosi (in particolare Michael Bury, seguito da David Landau) si sono opposti ad un uso troppo generico del termine 'riproduzione', ritenendolo connotato in maniera negativa e limitante (da questo punto di vista varrebbe forse la pena di recuperare il più sottile corrispondente francese *estampe d'interprétation*)⁶. Questi studiosi, dunque, circoscrivono la categoria 'riproduzione' ai soli casi in cui una stampa si pone l'esplicito

⁵ E. BOREA, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, II. *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 319-413.

⁶ M. BURY, *On some engravings by Giorgio Ghisi commonly called 'reproductive'*, «Print Quarterly», 10, 1993, pp. 4-19; D. LANDAU, in ID., P. PARSHALL, *The Renaissance print, 1470-1550*, New Haven-London 1994, p. 162; M. BURY, *Beatrizet and the 'reproduction' of antique relief sculpture*, «Print Quarterly», 13, 1996, pp. 111-126; *The print in Italy 1550-1620*, catalogo della mostra (London 2001), ed. by M. Bury, London 2001. Per il termine *estampe d'interprétation* si veda, ad esempio, H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris 2004 (ed. or. 1943), p. 55.

obiettivo di documentare una precisa opera d'arte, il che, soprattutto a date alte, impone una notevole cautela. Anche in presenza di stringenti analogie, infatti, è difficile verificare se l'incisore abbia voluto far conoscere al pubblico una determinata opera, o se semplicemente se ne sia servito come modello (magari tramite una mediazione) per mostrare lo stile di un artista. Suzanne Boorsch, infine, propone di verificare se una traduzione a stampa fosse originariamente prevista dall'autore della composizione, ma anche questo criterio si rivela spesso difficile da applicare nella pratica⁷.

Tutti questi contributi teorici, sebbene non abbiano risolto il problema della confusione terminologica, sono però serviti a superare i preconcetti estetici che impedivano l'apprezzamento di un'ampia fetta della storia della grafica. Inoltre, è merito indiscutibile di questi studi una migliore messa a fuoco della natura e delle trasformazioni dei variegati processi coinvolti nella produzione rinascimentale di immagini. Certo, è difficile trovare categorie teoriche perfettamente combacianti con una realtà storica tanto complessa, a maggior ragione nella fase relativamente precoce che ci interessa in questa sede. Nelle pagine seguenti verranno discussi alcuni casi limite, che resistono ad una precisa catalogazione, rendendo necessariamente provvisorie le scelte terminologiche: il confronto concreto con le opere rivela uno svolgimento storico infinitamente più complesso di ogni schematismo teorico⁸.

1. *Il racconto vasariano*

L'unica testimonianza su un incontro tra Dürer e Marcantonio si trova in un celebre passo delle *Vite* di Vasari. Il brano è tratto dalla *Vita di Marcantonio bolognese e d'altri intagliatori di stampe* – il capitolo, aggiunto nel 1568, in cui lo storico raccoglie tutte le notizie sulle tecniche a stampa – e racconta come il giovane e promettente incisore bolognese, al termine della sua formazione nella bottega del Francia, intraprenda un viaggio a Venezia⁹.

⁷ S. BOORSCH, rec. a *The print in Italy, 1550-1620*, «Print Quarterly», 19, 2002, pp. 407-411.

⁸ Analogamente alla Borea, usiamo la categoria 'stampa di riproduzione' in senso abbastanza lato, ravvisandone gl'inizi in Marcantonio. Con questo non intendiamo tanto insistere su una particolare caratterizzazione della sua opera in senso teorico, quanto sottolineare il suo fondamentale ruolo di cerniera storica nello sviluppo dell'incisione, come è peraltro unanimemente riconosciuto dalla critica.

⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*,

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 avea 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 fossero 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 opere¹⁰.

Marcantonio, dunque, ammirando l'impareggiabile maestria tecnica delle silografie di Dürer, avrebbe eseguito una fedele copia a bulino della *Piccola Passione*, riproducendo anche il monogramma del collega tedesco: questo accorgimento gli avrebbe permesso di vendere le sue copie al prezzo degli originali. Avvedutosi del plagio, Dürer viene a Venezia e si rivolge alle autorità, che però gli danno ascolto solo parzialmente. Anzi, la pur ellittica

testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, V, 1984, pp. 3-25. Per il rapporto tra le due edizioni delle *Vite* di Vasari restano fondamentali P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *L'artista e il pubblico*, pp. 5-82, e EAD., *Studi vasariani*, Torino 1984. Per la *Vita di Marcantonio* e l'interesse del Vasari per le stampe, si vedano D. LANDAU, *Vasari, prints and prejudice*, «Oxford Art Journal», 6, 1983, pp. 3-17, e E. BOREA, *Vasari e le stampe*, «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 18-38.

¹⁰ VASARI, *Le vite*, V, pp. 6-7.

formulazione del Vasari sottolinea chiaramente come in realtà sia l'artista tedesco ad uscire sconfitto dalla vicenda: con ogni probabilità egli aveva chiesto che le matrici incriminate fossero sottoposte a sequestro, e le stampe tolte dal commercio (questa, come vedremo, era la prassi in casi analoghi); invece «non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto».

Il passo vasariano, che per il nostro problema riveste una cruciale importanza, è molto discusso, e la sua veridicità è incerta. Anche la ricerca biografica sui due artisti e l'analisi delle stampe superstiti forniscono indicazioni piuttosto contrastanti; tuttavia, è possibile individuare almeno alcuni punti fermi. Dürer è stato due volte in Italia, soggiornando in entrambi i casi proprio a Venezia. Esclusa per motivi cronologici la breve permanenza giovanile del 1494-1495, che precede le grandi serie silografiche del maestro, l'unico possibile riscontro biografico alla narrazione vasariana sarebbe il famoso viaggio del 1505-1507¹¹. Anche Marcantonio, dopo la sua formazione a Bologna, trascorre un periodo a Venezia prima di stabilirsi definitivamente a Roma. Questo soggiorno si colloca certamente nel primo decennio, ma la datazione precisa è ancora oggetto di discussione tra gli specialisti: se tradizionalmente è fissato intorno al 1506, alcuni studiosi, su base stilistica, lo spostano alla fine del 1507. In ogni caso, un sicuro *terminus ante quem* per la presenza in laguna di Marcantonio è il 1510, quando l'artista si trova a Firenze e data una stampa dal cartone michelangiolesco per la *Battaglia di Cascina*¹². È dunque possibile, ma non certo, che i due artisti siano stati contemporaneamente a Venezia. D'altra parte, Dürer e Marcantonio potrebbero essersi incrociati anche a Bologna, dove l'artista tedesco passò alcuni giorni alla fine del 1506, nella speranza di farsi insegnare «l'arte

¹¹ Per Dürer e i suoi viaggi in Italia cfr. E. PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Milano 2006 (ed. or. 1943), e, recentemente, *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma 2007), a cura di K. Herrmann-Fiore, Milano 2007.

¹² La presenza a Venezia di Marcantonio nel 1506 è sostenuta per la prima volta nel commento di Milanesi alle *Vite*, ed è stata ripresa dalla letteratura düreriana ottocentesca. Invece Marzia Faietti e Konrad Oberhuber ritengono che «solo verso la fine del 1507-inizio del 1508 l'influsso veneziano appare nella produzione di Marcantonio» (K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra [Bologna-Wien 1988], a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna 1988, pp. 51-88: 56; si veda anche M. FAIETTI, *scheda n. 31, ibid.*, pp. 150-154). È possibile che la sua partenza dalla città lagunare possa essere contestuale alla sconfitta veneziana di Agnadello (1509; cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 42).

della segreta prospettiva»; in quell'occasione fu accolto calorosamente dalla comunità artistica locale¹³.

Fin dagli esordi, e per tutto il corso della sua carriera, Marcantonio ha realizzato copie dalle stampe di Dürer, che hanno esercitato su di lui una determinante influenza tecnica e stilistica. Durante il suo soggiorno veneziano, Marcantonio ha effettivamente copiato a bulino una delle grandi serie silografiche dell'illustre collega; tuttavia, non si tratta della *Piccola Passione* menzionata dal Vasari – opera che peraltro vide la luce soltanto qualche anno più tardi – ma della *Vita della Vergine*. Anche in questo caso la pubblicazione unitaria si fece attendere fino al 1511, ma i singoli fogli del *Marienleben* risalgono per la maggior parte (diciassette su ventuno) al periodo intorno al 1504, e avevano un'ampia diffusione già all'epoca del viaggio in Italia del maestro. Tornato in patria, Dürer terminò le ultime quattro silografie (databili al 1510) e curò la redazione in forma libraria della serie, con testi di Benedictus Chelidoniumus. Il volume uscì congiuntamente con la seconda edizione dell'*Apocalisse*, la *Grande Passione* e la *Piccola Passione*. Ora, le quattro stampe del 1510 non compaiono nella serie mariana di Marcantonio, il che fornisce un attendibile *terminus ante quem* per la realizzazione delle copie. Su alcune delle incisioni del bolognese compare l'anno 1506, ma questo riferimento cronologico è un'aggiunta successiva al primo stato, e non ha quindi un valore probatorio determinante¹⁴. Piuttosto, data la notevole mole dell'impresa, potrebbe aver senso ipotizzare che Marcantonio abbia iniziato a copiare le silografie prima di giungere a

1, 2

¹³ Il viaggio a Bologna di Dürer è documentato da una famosa lettera databile intorno al 13 ottobre 1506, in cui l'artista esprime l'intenzione di «andare fino a Bologna per imparare l'arte della segreta prospettiva che uno mi vuole insegnare. Passeranno circa otto o dieci giorni prima di ritornare a Venezia» (cfr. A. DÜRER, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Milano 2007, p. 64). Questa indicazione trova conferma nella testimonianza di Christoph Scheurl, immatricolato all'Università di Bologna fino al dicembre di quell'anno, che ricorda la visita di Dürer e la trionfale accoglienza riservatagli dagli artisti locali. Rimane invece problematica l'identificazione del maestro bolognese di Dürer. Cfr. W.L. STRAUSS, *The complete drawings of Albrecht Dürer*, 6 voll., New York 1974, II, pp. 906-907; G.M. FARA, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Firenze 1999, pp. 29-40; M. WALCHER CASOTTI, *Un episodio controverso del soggiorno di Dürer a Venezia: il viaggio a Bologna*, «Arte Veneta», 61, 2004, pp. 187-198; M. MENDE, *Norimberga, Dürer, Roma*, in *Dürer e l'Italia*, pp. 23-31: 26. La possibilità di un incontro con Marcantonio a Bologna è evocata da Marzia Faietti e Konrad Oberhuber (OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi*, p. 56; FAIETTI, *scheda n. 31*, p. 153).

¹⁴ *Ibid.*

Venezia (magari già dal 1504, oppure in seguito alla puntata emiliana di Dürer); in ogni caso, non c'è dubbio che il grosso del lavoro sia avvenuto proprio nella Serenissima.

3 Le copie di Marcantonio dalla *Vita della Vergine* riproducono tutte accuratamente il monogramma di Dürer, in piena sintonia con il racconto vasariano; del resto, un simile comportamento non era inusuale per il giovane incisore, che vi rinuncerà solo in uno stadio più maturo della sua carriera¹⁵. Piuttosto, nella *Vita della Vergine*, desta meraviglia l'ultimo foglio, raffigurante la *Glorificazione della Vergine*, dove oltre al monogramma di Dürer troviamo anche quello di Marcantonio, e il contrassegno di un editore veneziano. Questa inusuale sottoscrizione, di cui si dovrà ancora parlare, conferma definitivamente l'attribuzione delle copie a Marcantonio e la pertinenza al suo soggiorno veneziano.

10, 11 L'interpretazione del passo vasariano è ulteriormente complicata dal fatto che Marcantonio, una volta stabilito a Roma, copiò anche la *Piccola Passione*. Queste copie (B. 584-620), sempre a bulino, sono databili intorno al 1515; la loro autografia è controversa, ma non c'è dubbio che provengano almeno dal diretto *entourage* del maestro¹⁶. In questo caso il monogramma è stato vistosamente omesso, lasciando vuoti i caratteristici cartellini su cui Dürer era solito apporre la sua sigla. Torneremo più tardi su questo strano modo di contrassegnare le stampe; qui va anticipato che la tavoletta vuota si trova su molte altre stampe di Marcantonio e della sua scuola, senza alcun rapporto con Dürer.

In definitiva, l'evidenza interna delle opere concorda solo in parte con il resoconto delle *Vite*. La spiegazione più accreditata è che il biografo abbia semplicemente confuso la *Vita della Vergine* con la *Piccola Passione* e, fatta salva questa correzione, la sua testimonianza è stata spesso accettata.

¹⁵ Cfr. K. OBERHUBER, *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 1984-1985), Milano 1984, p. 335, e FAIETTI, *scheda n. 31*, p. 153: «L'inizio del secondo decennio sembra dunque segnare una svolta per Marcantonio che si impegna a rispettare i diritti di autore». Un esempio significativo della sua originaria spregiudicatezza è la copia dalla *Madonna con la libellula* (B. 640, FAIETTI, *scheda n. 20*, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 128-130), in cui Marcantonio si sforza di riprodurre perfino la forma ancora atipica del monogramma nell'opera giovanile di Dürer.

¹⁶ L'attribuzione a Marcantonio è accettata da Oberhuber (*Raffaello e l'incisione*, p. 153), mentre Landau propende per Agostino Veneziano (LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance print*, p. 145, nota 139). Lisa Pon riconosce nella serie le mani di entrambi gli artisti (*Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 70, nota 25).

D'altronde, sono possibili anche letture diverse del passo: Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, ad esempio, pur esprimendo forti riserve sulla credibilità dell'aneddoto, lo collegano all'attività romana di Marcantonio e alle copie dalla *Piccola Passione*¹⁷.

Marcantonio continua almeno fino al 1511 a utilizzare il monogramma di Dürer¹⁸; in seguito, come si è visto a proposito della *Piccola Passione*, adotta un comportamento più circospetto. Se dunque c'è stato un contenzioso giudiziario durante la sua permanenza a Venezia, l'incisore ha aspettato qualche anno prima di rispettarne la sentenza. Dagli archivi finora non è emersa alcuna traccia documentaria di uno scontro legale tra Marcantonio e Dürer davanti alle autorità veneziane.

Tuttavia, i dubbi più seri sulla credibilità dell'aneddoto vasariano derivano proprio da una più attenta lettura della *Vita di Marcantonio*. Infatti, prima di affrontare la biografia dell'incisore bolognese, Vasari descrive la vita e le principali opere di Dürer; in questo contesto cita anche la *Piccola Passione*, e le copie del Raimondi. Questa volta, però, l'incontro fra i due artisti è spiegato in termini ben diversi:

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 dirà¹⁹.

Qui, dunque, in aperta contraddizione con quanto è scritto poco dopo, si parla di una collaborazione dei due artisti nell'ambito di un'operazione editoriale congiunta²⁰. Questa versione dei fatti è anche meno convincente dell'altra, e l'incoerenza delle due varianti desta l'impressione che su questo punto il Vasari non disponesse di notizie certe. In ogni caso, la *Vita di Marcantonio bolognese* è l'unica fonte che – seppure in modo imperfetto –

¹⁷ FAIETTI, *scheda n. 31*, p. 153: «L'elemento di verità contenuto nel racconto vasariano è forse relativo al fatto che fu la *Piccola Passione* (la cui esecuzione si colloca intorno alla metà del secondo decennio del Cinquecento) a porre la necessità dell'assenza della sigla düreriana nelle copie [...]».

¹⁸ Come ha notato Oberhuber (*Raffaello e l'incisione*, p. 335), ci sono alcune copie di Marcantonio, con il monogramma di Dürer, da originali risalenti a quell'anno.

¹⁹ VASARI, *Le vite*, V, p. 6.

²⁰ La contraddizione è segnalata in FAIETTI, *scheda n. 31*, p. 153.

rende conto di un nodo storico artistico di grande complessità. Sicuramente il racconto contiene abbellimenti letterari, come la memorabile immagine di Dürer che, nella sua furia, scende a Venezia apposta per querelare Marcantonio. D'altra parte, la testimonianza vasariana è troppo autorevole per liquidarla *in toto*, anche in assenza di solide prove documentarie.

In ogni caso gli aneddoti delle *Vite*, al di là della loro veridicità storica, hanno spesso un altissimo valore critico, e anche la vicenda dello scontro tra Marcantonio e Dürer è occasione di un approfondimento piacevole e intelligente delle due figure. Ad un livello superficiale, lo scontro tra i due artisti permette al biografo di presentare il campione dell'incisione italiana come un avversario all'altezza del grande artista tedesco²¹; ma la caratterizzazione dei personaggi è molto più profonda, e illustra l'inconciliabile contrasto tra due diversi modi di interpretare il posto dell'incisione all'interno del sistema delle arti, e, più in generale, il ruolo dell'artista. Del resto, l'orgoglio di Dürer, che rivendica fieramente la sua responsabilità d'artista, corrisponde effettivamente a un aspetto importante e innovativo della sua personalità. Inoltre non è affatto casuale che il Vasari, cercando un modo efficace di tematizzare questi problemi, scelga di attribuire un ruolo centrale al monogramma più famoso della storia dell'arte.

2. Dürer e il suo monogramma

Il monogramma AD raggiunse a date precocissime una grande notorietà presso il pubblico. Prova ne è l'impiego diffusissimo da parte di artisti contemporanei, talvolta come semplice omaggio al grande maestro, talaltra per rivendicare una filiazione stilistica, o ancora con intenzioni fraudolente²². Dürer è stato il primo artista grafico ad essere confrontato su larga scala con copie siglate abusivamente²³; in precedenza, infatti, le composizioni dei

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. J. KOERNER, *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*, Chicago 1993, p. 219, e bibliografia alle note 72 e 73.

²³ *Ibid.*, p. 219, nota 71. Per esempi cfr. *Dürer through other eyes: his graphic work mirrored in copies and forgeries of three centuries*, catalogo della mostra (Williamstown, Mass. 1975), Williamstown, Mass. 1975, e *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Nürnberg 1978), hrsg. von L. von Wilckens, P. Strieder, München 1978, *passim*.

grandi maestri venivano copiate senza alcun problema, ma sempre con la firma del copista, che aveva materialmente realizzato l'immagine. Questa nuova forma di 'pirateria' editoriale dimostra che il monogramma di Dürer era percepito come un elemento essenziale delle sue stampe, tanto che la sua assenza avrebbe influito negativamente sulle vendite.

Anche nel nostro brano della *Vita di Marcantonio* emerge con chiarezza l'inusitata notorietà del monogramma düreriano, che sancisce lo strepitoso successo delle sue opere sul mercato italiano. Le stampe di Dürer, autenticate dalla firma, «erano in tanta riputazione, che ognuno cercava d'averne», e la presenza del monogramma acquista dunque una notevole rilevanza economica, come ben sanno Dürer medesimo, Marcantonio e il Senato veneziano. Del resto, anche i lettori del Vasari dovevano avere una certa familiarità con il monogramma AD; infatti, come lo storico specifica alla fine del capitolo, il lungo *excursus* sulle stampe non è indirizzato solo «agli studiosi delle nostre arti», come il resto delle *Vite*, ma a «tutti coloro ancora che di così fatte opere si dilettono»²⁴. In altre parole, lo storico si sta rivolgendo specificamente ad un pubblico di collezionisti di grafica, tra i quali – all'epoca di Vasari ancor più che a quella di Marcantonio – le opere dell'artista tedesco erano ricercatissime²⁵.

Ora, il nostro aneddoto non si limita a evocare la fortuna del monogramma di Dürer (con tutte le relative implicazioni commerciali), ma la interpreta alla luce di un tema particolarmente caro allo storico, cioè l'emergere di una nuova dignità sociale dell'artista. L'idea di collegare il successo di Dürer e della sua firma con il suo orgoglio intellettuale è una grande intuizione critica. Oggi, infatti, sappiamo che Dürer si impegnò consapevolmente per dare la massima visibilità al suo monogramma, e che condusse una politica d'immagine accorta e coerente, ispirata a un moderno ideale di indipendenza artistica.

Dürer inizia a contrassegnare sistematicamente le sue opere con il celebre monogramma alla metà degli anni Novanta del Quattrocento, dopo il primo viaggio in Italia. La sigla compare per la prima volta a stampa nella *Sacra Famiglia della libellula* (1495 ca, B. 44), in una forma ancora un po' sperimentale, a caratteri gotici. Da allora l'artista la inserisce con grande evidenza in tutte le sue composizioni, senza distinzione tra silografie,

²⁴ VASARI, *Le vite*, V, p. 25.

²⁵ Cfr. M. BURY, *The taste for prints in Italy to c. 1600*, «Print Quarterly», 2, 1985, pp. 12-26: 12.

6 incisioni, dipinti e disegni; il monogramma manca solo in pochissimi lavori di impegno trascurabile, mentre campeggia in bella vista perfino sul frontespizio dei suoi trattati teorici.

4 Dürer, pur operando in campi molto diversi, era ben consapevole che la sua produzione rappresentava nel suo complesso un momento di assoluta novità nello sviluppo dell'arte tedesca e europea; la sigla diventa allora una costante visiva fondamentale, che lega quel *corpus* così vario ad un'unica personalità creatrice. Ed è per questo che il monogramma non appare superfluo neppure in presenza di una firma tradizionale, come nel caso della celebre incisione del 1504 raffigurante *Adamo ed Eva* (B. 1). Questa stampa dalla complessa iconografia riveste un ruolo di particolare rilievo nella carriera dell'artista. L'opera, realizzata alla vigilia del secondo viaggio a Venezia, è un omaggio – o una sfida – all'arte italiana. Dürer vi dimostra un virtuosismo grafico senza precedenti, ma anche una conoscenza (sia pur mediata) di modelli classici, e un perfetto controllo del nudo ideale, in cui tradizionalmente gli artisti nordici erano carenti. Nell'*Adamo ed Eva* trovano la loro realizzazione più compiuta gli studi sulla teoria delle proporzioni del corpo umano, che occupavano l'artista da quando, anni addietro, Jacopo de' Barbari si era rifiutato di rivelargliene il segreto²⁶. Alle alte ambizioni artistiche fa riscontro una formale sottoscrizione latina: ALBERT(US) / DURER / NORICUS / FACIEBAT 1504. L'iscrizione, che è tracciata in eleganti capitali su una tavoletta, richiama precedenti italiani come la celebre *Battaglia dei nudi* del Pollaiuolo, in cui il nome e la provenienza dell'artista sono incisi su una *tabula ansata*: OPUS / ANTONII / POLLA/IOLI FLORENT/TINI.

Una fonte coeva (l'umanista Christoph Scheurl) rivela che la formulazione della sottoscrizione con l'imperfetto era stata suggerita a Dürer dall'amico Pirckheimer, in ossequio ai grandi artisti dell'antichità: secondo Plinio, infatti, Apelle e Policlete erano soliti firmare «pendenti titolo», cioè con *faciebat* anziché *fecit*, per sottolineare modestamente come ogni opera d'arte sia sempre perfezionabile²⁷. Dürer e il suo consigliere si dimostrano aggiornatissimi sui più recenti sviluppi artistici e culturali in Italia, dove

²⁶ Si vedano PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 335 e KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 191 e nota 15. Dürer descrive l'incontro con il pittore veneziano in una minuta per la dedica del suo *Trattato sulle proporzioni umane* (cfr. A. DÜRER, *Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von H. Rupprich, 3 voll., Berlin 1956-1969, I, 1956, pp. 102-103).

²⁷ PLIN., *nat.*, *Praef.* 26-27; cfr. KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 201.

nel 1489 Poliziano aveva proposto una lettura antiquaria del passo della *Naturalis historia*, collegandolo alle testimonianze epigrafiche visibili a Roma²⁸. Michelangelo era stato il primo artista ad accogliere questo suggerimento, con la sottoscrizione all'antica della *Pietà* vaticana – la sua unica opera firmata: solo nel 1499, dunque, il *titulus pendens* aveva fatto il suo ingresso nella pratica artistica rinascimentale, ed è sorprendente la prontezza della risposta tedesca²⁹.

Ora, proprio in una stampa così rappresentativa, che Dürer firma come un nuovo Apelle, colpisce la presenza del vecchio contrassegno della tradizione orafa: il monogramma AD, infatti, precede la data 1504, alludendo spiritosamente alla locuzione «anno Domini»³⁰. Del resto il supporto dell'iscrizione è la consueta tavoletta che ospita sempre la sigla, quasi a suggerire che l'ambiziosa firma latina ne sia semplicemente lo scioglimento.

Il monogramma di Dürer esprime dunque con notevole consapevolezza intellettuale la sua esclusiva responsabilità artistica, che si estende a tutte le fasi di produzione delle stampe. Il contrassegno presuppone allora un processo creativo molto insolito per l'epoca, in particolare per le silografie: la loro produzione, infatti, era controllata dall'industria editoriale, che imponeva una rigida divisione del lavoro, per cui una silografia era il frutto

²⁸ ANGELUS POLITIANUS, *Miscellaneorum centuria prima*, in ID., *Opera Omnia*, Basileae 1553, p. 264. Il passo pliniano era già noto a Francesco Petrarca, che però ne travisò il senso (cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994 [ed. or. 1971], p. 106). La messa a fuoco del problema si deve a Vladimír Juřen (Fecit faciebat, in *L'art de la signature*, a cura di A. Chastel, «Revue de l'Art», 26, 1974, pp. 44-47). Per studi più recenti sulla firma nel Rinascimento cfr. L.C. MATTHEW, *The painter's presence: signatures in venetian Renaissance pictures*, «The Art Bulletin», 80, 1998, pp. 616-648: 638-640; R. GOFFEN, *Signatures: inscribing identity in Italian Renaissance art*, «Viator. Medieval and Renaissance studies», 32, 2001, pp. 302-370: 319 sgg. La questione è stata inserita in una più ampia prospettiva cronologica da M.M. DONATO, *Kunstliteratur monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, «Letteratura e Arte», 1, 2003, pp. 23-47: 44-47; EAD., *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546: 539.

²⁹ Per la firma della *Pietà* michelangiotesca cfr. L. PON, *Michelangelo's first signature*, «Source. Notes in the History of Art», 15/4, 1996, pp. 16-21; A.J. WANG, *Michelangelo's signature*, «The Sixteenth Century Journal», 35, 2004, pp. 447-473.

³⁰ Devo questa osservazione a Stefano Riccioni. Meno convincente mi pare l'analogo richiamo proposto da Koerner per il celebre autoritratto di Monaco del 1500 (*The moment of self-portraiture*, p. 185).

della collaborazione fra diversi professionisti (disegnatori, intagliatori, stampatori, calligrafi). Non a caso, prima di Dürer firme e monogrammi comparivano assai raramente in questa tecnica³¹. L'artista di Norimberga, invece, si sforzava di mantenere un diretto controllo su ogni aspetto della preparazione delle sue stampe, dalla prima idea fino alla distribuzione sul mercato. Per quanto riguarda le originalissime invenzioni iconografiche alla base di molte sue composizioni, Panofsky ha giustamente osservato che le tecniche a stampa permisero all'artista di operare in assoluta autonomia, senza doversi adeguare a tradizioni costituite o ai gusti e le esigenze dei committenti. È probabile che, almeno all'inizio della sua carriera, Dürer, oltre al disegno, realizzasse personalmente anche l'intaglio delle matrici lignee, e che abbia accettato di delegare questo compito soltanto in anni successivi, quando si era ormai formata una nuova generazione di tecnici specializzati, capaci di riprodurre il suo stile innovativo³².

È invece certo e ben documentato che l'artista provvedesse in proprio a stampare le sue matrici, operazione delicata e fondamentale per la qualità del prodotto finito. Dürer acquistò un torchio intorno al 1497, poco prima della pubblicazione dell'*Apocalisse*, che si chiude con l'orgoglioso *colophon*: «Gedrucket zu Nurnbergk durch Albrecht durer maler nach Christi geburt. M.cccc. und dar/ nach im xcviij. iar»³³. Da allora il 'pittore' operò sempre come editore delle proprie stampe; realizzava tirature di centinaia di esemplari per ogni matrice, prestando sempre grande attenzione ad aspetti tecnici come la scelta della carta e dell'inchiostro. Con l'*Apocalisse* e le serie del 1511, Dürer si avventura anche nel campo della vera e propria editoria libraria; l'artista inventa un nuovo tipo di volume illustrato – che peraltro

³¹ *Ibid.*, p. 205.

³² Un precoce pronunciamento a favore dell'autografia dureriana dell'intaglio si deve a W.M. IVINS, JR., *Notes on three Dürer woodblocks*, «Metropolitan Museum Studies», 2, 1929, pp. 102-111; la difficile questione è ricapitolata in LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance print*, p. 172. Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che invece Dürer si servisse fin dall'inizio della collaborazione di intagliatori specializzati, proponendo in particolare il nome del grande scultore in legno Veit Stoss (cfr. KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 205, nota 8, con riferimento a J. HUTCHINSON, *Albrecht Dürer: a biography*, Princeton 1990, pp. 59-60).

³³ Cfr. KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 205, nota 8. Altri preferiscono l'ipotesi che la stampa dei *Großen Bücher* dureriani avvenisse in un'officina specializzata come quella di Koberger; cfr. A. SCHERBAUM, *Albrecht Dürers Marienleben*, Wiesbaden 2004, pp. 188-212, con bibliografia. Per il *colophon* dell'*Apocalisse* vedi *ibid.*, p. 206, fig. 26.

eserciterà una grande influenza sulla storia del libro in Germania – e ne cura ogni aspetto come un vero editore. L'artista commissiona i commenti poetici ad un umanista (il già ricordato monaco Benedictus Chelidonium), ed è responsabile della scelta dei caratteri, dell'impaginazione e della stampa. In questi casi, dunque, il monogramma lo identifica come autore delle stampe, ma anche come editore. La stessa sovrapposizione di responsabilità si trova nei vari trattati a cui affidò il suo pensiero teorico. Così il grande monogramma che orna il frontespizio dei *Vier Bücher von menschlicher Proportion* del 1528 identifica Dürer al tempo stesso come 'inventore' e autore del contenuto («durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden und beschriben»), e come editore del volume.

6

Infine, l'artista cercava in vari modi di mantenere il controllo sulla distribuzione delle sue stampe. A Norimberga vendeva personalmente le sue opere, e anche nei suoi principali spostamenti portava con sé una scorta di fogli da distribuire nelle diverse località visitate. Così il viaggio nei Paesi Bassi del 1520-1521, intrapreso per motivi contingenti, divenne occasione per una grande campagna di vendita delle sue opere, accuratamente documentata nel celebre diario di quegli anni³⁴. Poiché la distribuzione diretta non bastava a soddisfare una domanda di scala europea, Dürer per un certo periodo stipendiò anche venditori ambulanti, che viaggiavano per fiere e mercati vendendo le stampe per suo conto³⁵. Il successo di tali esperimenti commerciali era alterno; ma il fatto stesso che un artista cerchi di muoversi in maniera indipendente e senza mediazione sul mercato internazionale è di grandissima rilevanza culturale.

Insomma, la persona che appone il suo monogramma sui fogli della *Vita della Vergine* è una figura senza precedenti nella storia sociale dell'arte. Attraverso la sua sigla, Dürer si presenta al pubblico come una personalità creatrice a tutto tondo, che, in nome della sua potente ispirazione, può riunire compiti e tecniche tradizionalmente divisi, e arriva a scardinare il sistema professionale dell'arte.

Dürer era convinto che la sua ispirazione si esprimesse in modo più

³⁴ Per il diario si veda l'edizione italiana curata da Adalgisa Lugli (A. DÜRER, *Viaggio nei Paesi Bassi*, Torino 1995). Obiettivo del viaggio era un incontro con il nuovo imperatore Carlo V, a cui Dürer voleva chiedere il rinnovo del vitalizio concessogli da Massimiliano I.

³⁵ KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 207.

immediato in un semplice disegno che in un'opera lungamente preparata³⁶; non stupisce, allora, che egli sia stato il primo artista a firmare con una certa frequenza i suoi disegni, anche quando si tratta di schizzi senza alcuna destinazione commerciale. Nei suoi fogli il monogramma può raggiungere dimensioni anche molto grandi, ed è talvolta accompagnato da iscrizioni che evocano qualche elemento biografico o semplicemente esprimono l'orgoglio dell'artista per la sua creazione; così, su un foglio del 1501 raffigurante un nudo femminile idealizzato scrive semplicemente «Dz hab ich gfsyrt» (questo l'ho disegnato io), quasi come un corollario del monogramma³⁷.

Esempi del genere suggeriscono che il monogramma avesse per Dürer anche una dimensione privata, strettamente connessa alla sua identità come persona e come artista. La stessa sensibilità emerge dalle abitudini collezionistiche di Dürer, che sui disegni più belli scriveva il nome dell'autore per rendergli omaggio. In questo modo l'opera, al di là del suo intrinseco valore artistico, era ammirata anche per il suo potere di evocare la personalità dell'artista di genio. È famoso il caso di un disegno di Raffaello (o della sua bottega) ricevuto da Dürer nel 1515, su cui appose l'iscrizione:

Raffaello di Urbino, che fu tenuto in tanta considerazione dal papa, ha fatto questi nudi e li ha mandati a Norimberga, ad Albrecht Dürer, per mostrargli la sua mano³⁸.

Al di là del problema di attribuzione, che oggi si risolve prevalentemente a favore di Raffaello, rimane illuminante il famoso commento di Panofsky:

Per Raffaello era una cosa più che ovvia donare al collega tedesco il miglior esemplare disponibile di uno stile della cui creazione egli si sentiva responsabile, senza preoccuparsi se l'esecuzione manuale fosse sua o di un allievo. Per Dürer invece era certo che un maestro italiano da lui rispettato e amato avesse soltanto potuto voler «mostrargli la sua *mano*», la mano di un individuo scelto da Dio³⁹.

³⁶ «Un uomo di minor penetrazione non otterrà in una bella opera ciò che un altro in un'opera ordinaria; questa è la ragione per cui uno schizza qualcosa a penna su un pezzo di carta in un giorno ed è un artista migliore di un altro che si affatica arduamente alla sua opera per un anno» (1523 ca), cit. in PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 362.

³⁷ W. 260; cfr. KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 218 (e fig. 97).

³⁸ PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 363.

³⁹ *Ibid.*, pp. 363-364. Cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 99. Per l'attribuzione del disegno si vedano anche J. SHEARMAN, rec. a F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven 1959, «The Burlington Magazine», 101, 1959, pp. 456-460: 458; A. NESSELRATH, *Raphael's gift to*

In quest'ottica, che abbiamo chiamato 'privata', non stupisce che il monogramma di Dürer sia spesso collegato al tema dell'autoritratto, un genere a cui l'artista dà uno dei contributi più impressionanti del Rinascimento; ora, in tutti i suoi autoritratti, sia dipinti che disegnati, il volto dell'artista dialoga con il suo monogramma. Esiste inoltre un piccolo nucleo di opere di soggetto sacro, in cui la firma (nella doppia forma del monogramma e dell'iscrizione latina) si trova su un cartellino sorretto da un piccolo ritratto dell'artista. In questo modo sono dunque esemplarmente riuniti il nome dell'artista, il suo volto e la sua sigla.

L'altissimo valore intellettuale che Dürer attribuiva al monogramma, simbolo della sua identità personale e professionale, trova riscontro nelle sue idee rivoluzionarie sulla creazione artistica. Questa, nei suoi scritti teorici, è esplicitamente avvicinata alla creazione divina, e l'artista è descritto come un individuo privilegiato che, come una sorta di demiurgo platonico, ha il potere di «produrre qualcosa di nuovo» esprimendo le idee della sua immaginazione. Scrive ad esempio in un primo abbozzo di trattato, risalente al 1512:

L'arte di dipingere è difficile da acquisire. Quindi colui che non si trova dotato non dovrebbe intraprenderla perché essa deriva da influssi dall'alto. [...] Questa grande arte della pittura è stata tenuta in alta considerazione dai re possenti di molti secoli addietro. Essi fecero ricchi gli artisti di vaglia, e li trattarono con distinzione perché sentivano che i grandi maestri avevano una somiglianza con Dio, come è scritto. Infatti un buon pittore è pieno internamente di figure, e se gli fosse possibile vivere per sempre egli potrebbe produrre qualcosa di nuovo da quelle idee interiori di cui scrive Platone⁴⁰.

Risulta chiaramente come l'ispirazione artistica individuale, rappresentata dalla firma, fosse intimamente connessa ad una modernissima idea di originalità. Non stupisce allora che Dürer non amasse affatto essere copiato; così, in una celebre lettera scritta da Venezia all'amico Pirckheimer, il maestro si lamenta dei suoi invidiosi colleghi italiani, che criticano le sue opere e, soprattutto, le copiano:

Molti di loro 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 buone⁴¹.

Dürer, «Master Drawings», 31, 1993, pp. 376-389.

⁴⁰ PANOFSKY, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, p. 358.

⁴¹ Lettera del 7 febbraio 1506 (cfr. DÜRER, *Lettere da Venezia*, p. 32; ID., *Schriftlicher Nachlass*, I,

In questo contesto, a prescindere dall'aneddoto vasariano, è molto probabile che iniziative come quella di Marcantonio provocassero una veemente reazione. Che Dürer fosse perfettamente consapevole del problema della pirateria editoriale risulta proprio dai suoi sforzi per proteggere la *Vita della Vergine*. Si è già detto che l'artista completò la serie al ritorno da Venezia, e nel 1511 la pubblicò in forma libraria insieme alle due *Passioni* e alla seconda edizione dell'*Apocalisse*. Nel *colophon* di tutti questi volumi Dürer si dichiara protetto da un privilegio imperiale, e diffida dal copiare l'opera. L'avviso, costruito come una piccola invettiva, colpisce per la sua violenta formulazione; il gesto dell'eventuale plagiatario è caratterizzato a forti tinte morali come un furto dell'altrui fatica e talento (*labor et ingenium*):

Heus tu insidiator ac alieni laboris et ingenii surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus incias cave. Scias enim a gloriosissimo Romanorum imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositiciis formis has imagines imprimere seu impressas per imperii limites vendere audeat. Quod si per contemptum seu avaricie crimen secus feceris, post bonorum confiscationem tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias⁴².

Per contestualizzare questo testo memorabile in modo corretto ci si deve soffermare brevemente sulla natura del privilegio editoriale delle stampe; la questione è piuttosto rilevante anche da un punto di vista teorico, poiché attraverso questo strumento legale la sottoscrizione di un'opera d'arte acquisì per la prima volta un preciso significato giuridico⁴³.

Un privilegio è un favore concesso da un'autorità politica ad un individuo per incoraggiarlo ad intraprendere un'attività economica vantaggiosa per la comunità. In genere, il promotore viene compensato dei rischi economici che deve sostenere assicurandogli un temporaneo monopolio, cioè vietando

pp. 43-44).

⁴² «O tu, insidioso ladro dell'altrui fatica e ingegno, bada a tener giù le tue mani temerarie da questa nostra opera. Sappi infatti che il gloriosissimo imperatore del Sacro Romano Impero, Massimiliano, ci ha concesso che non sia permesso a nessuno stampare queste immagini da matrici copiate, o, una volta stampate, venderle nei confini dell'Impero. Se per arroganza o avidità lo farai ugualmente, sappi per certo che andrai incontro alla confisca dei beni [*i.e.* delle matrici e delle copie] e a serissimi problemi giudiziari». PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 65 trascrive erroneamente «audeatque» anziché «audeat. Quod». Una trascrizione corretta si trova in DÜRER, *Schriftlicher Nachlass*, I, p. 76.

⁴³ La questione è brillantemente sintetizzata in PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, pp. 43 sgg.

ad altri di fargli concorrenza. Ovviamente il privilegio ha valore soltanto all'interno del territorio sottoposto alla giurisdizione dell'autorità che lo ha concesso, e non offre protezione contro la concorrenza straniera. Era però possibile accumulare privilegi di diversi paesi per proteggere un'unica impresa. I campi di attività coinvolti possono essere diversissimi, dallo sfruttamento minerario alla sperimentazione scientifica o militare.

A Venezia, questo strumento giuridico venne applicato precocemente e su ampia scala all'editoria, considerata a giusto titolo un settore strategico per lo sviluppo economico. Naturalmente l'intestatario del privilegio era la figura che si assumeva la responsabilità economica della pubblicazione, che raramente coincideva con l'autore del testo⁴⁴. Non a caso è sempre a Venezia che, nell'anno 1500, troviamo per la prima volta un privilegio per una silografia sciolta: si tratta della colossale *Veduta a volo d'uccello di Venezia* (cm 139 x 282, un vero e proprio *exploit* tecnico) realizzata da Jacopo de' Barbari e pubblicata dal mercante di Norimberga Anton Kolb. In una supplica al Senato, l'editore giustifica la sua richiesta di privilegio facendo leva sulle straordinarie difficoltà tecniche superate (con la conseguente ricaduta sui prezzi), che si vanno ad aggiungere all'impegno e alle spese che ha dovuto sostenere. Argomentazioni di questo genere, incentrate su aspetti materiali come la fatica e la spesa, continueranno anche in seguito a dominare il formulario per la richiesta di privilegi.

Dovrebbe esser chiaro a questo punto che era assolutamente anomalo intendere un privilegio editoriale come protezione dell'originalità creativa di un artista, e che sarebbe vano cercare precedenti o paralleli per il risentito «ingenii surreptor» di Dürer. Semmai, per trovare rivendicazioni di simile autocoscienza sociale ed intellettuale, bisognerà attendere nientemeno che Tiziano, che in vecchiaia chiede un privilegio per proteggere le stampe che stava commissionando all'incisore olandese Cornelis Cort. Nella supplica (1566 ca) ricorda le consuete «fatica e spesa» da lui sopportate, ma poi lamenta il fatto che:

⁴⁴ Per la figura dell'editore cfr. *The print in Italy*, pp. 9-10, 68 sgg. Del resto, l'oggetto del privilegio non era necessariamente il testo, ma poteva essere, almeno in un caso, la sua veste grafica: nel 1501, infatti, Manuzio ottenne un privilegio per un carattere tipografico (la famosa aldina).

[...] alcuni huomini poco studiosi dell'arte per fuggir la fatica, et per avidità de guadagno si metteno a questa professione defraudando l'honore del primo autore di dette stampe col peggiorarle, et l'utile delle fatiche altrui; oltre l'ingannan il popolo con la stampa falsificata, et de poco valore⁴⁵.

Tuttavia i problemi sollevati da Tiziano sono specifici della stampa di riproduzione, e in ogni caso il suo «honore» è qualcosa di molto più contingente dell'*ingenium* di Dürer⁴⁶. Del resto nelle incisioni stesse il privilegio è ormai ridotto ad una formula standardizzata (*cum privilegio*) che non esprime alcuna rivendicazione di autorialità⁴⁷.

Rileggendo ora l'aneddoto vasariano, siamo in grado di riconoscere numerosi elementi verosimili, che, pur non avendo valore probante, ne confermano quanto meno l'intelligenza critica. Si sono visti i motivi ideologici che potrebbero aver spinto Dürer a intentare un processo ad un copista; in tal caso, avrebbe verosimilmente preteso che fosse applicata la pena minacciata nel famoso *colophon* (corrispondente peraltro ad una prassi

⁴⁵ Cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 48.

⁴⁶ Tiziano non contesta il fatto in sé che un copista riproduca una sua invenzione, 'rubando' il suo potere creativo. Piuttosto il suo problema è di 'immagine', nel senso che agli occhi del pubblico il suo nome significa una garanzia di qualità. L'artista, allora, teme che le sue invenzioni siano conosciute attraverso copie scadenti, che certo non gli procurerebbero «honore», quando invece il grande incisore Cornelis Cort, sotto la stretta supervisione del pittore, realizza stampe di inarrivabile qualità. D'altra parte il pubblico, rassicurato dal nome di Tiziano, rischia di pagare a caro prezzo stampe che, per la loro esecuzione, sono di scarso valore.

⁴⁷ Un discorso a parte meriterebbero forse i privilegi di Ugo da Carpi, che nel 1516 aveva chiesto (e ottenuto) a Venezia un privilegio per l'invenzione della tecnica silografica a chiaroscuro, di cui si arrogava la paternità (cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 75). Alcuni passaggi della sua supplica («nec etiam io voglio mi sia stupra' et tolto l'ingegno et exercitio mio») paiono suggerire una reminiscenza del *colophon* dureriano; tuttavia il termine «ingegno» si riferisce qui soprattutto ad un'innovazione tecnologica («stupra'» è mia correzione; la Pon trascrive «stupra». Per inciso, Muraro e Rosand leggono «occupa»: M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e il nuovo stile della silografia veneziana*, in *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra [Venezia 1976], a cura di Iid., Vicenza 1976, pp. 71-93: 73, nota 10). Su alcune silografie di Ugo il privilegio è molto vistoso, e formulato in modo particolarmente deciso; in due stampe del 1518, entrambe da Raffaello (la *Morte di Anania* dai cartoni per la Sistina e *Enea ed Anchise* dall'*Incendio di Borgo*) si legge: RAPHAEL URBINAS / QUI SQUIS HAS TABELLAS INVITO AUTORE IMPRIMET EX DIVI LEONIS X / AC ILL(USTRISSIMI) PRINCIPIS ET SENATUS VENETIARUM DECRETIS EXCOMMUNICATI / ONIS SENTENTIAM ET ALIAS PENAS INCURRET. / ROME APUD UGUM DE CARPI INPRESSAM MDXVIII. L'iscrizione si limita semplicemente a elencare le autorità che emanano il privilegio, e le pene riservate ai trasgressori. Si noti che la minaccia di scomunica non implica una particolare valutazione morale, ma è piuttosto un tentativo di conferire al privilegio una validità extraterritoriale.

consolidata), vale a dire la confisca delle copie e delle relative matrici, più un'eventuale ammenda.

D'altra parte, il contesto giuridico chiarisce perché queste richieste non siano state accolte dalle autorità veneziane; all'epoca dei fatti le stampe della *Vita della Vergine* non erano ancora coperte da un privilegio, e comunque anche il successivo riconoscimento imperiale non era vincolante nella Repubblica. Di per sé, copiare le opere di un altro artista era perfettamente legale, e anzi, a nord come a sud delle Alpi, era ampiamente diffusa la prassi di riprodurre le stampe dei maestri più famosi. Le invenzioni di Dürer, come quelle di Schongauer prima di lui, erano copiate in tutt'Europa con notevole prontezza⁴⁸; molti incisori addirittura non esitavano ad apporre la propria sigla sulle copie con un ingenuo atto di appropriazione, che trova paralleli nella circolazione di modelli in altre tecniche. Ciò che, nel caso della *Vita della Vergine* di Marcantonio, doveva effettivamente apparire scorretto, era la scelta di riprodurre il monogramma di Dürer, che induceva il pubblico a scambiare la copia per un originale del famoso artista tedesco.

La sentenza del Senato è quindi giusta ed equilibrata: da un lato respinge le pretese avanzate da Dürer sulla proprietà intellettuale delle sue invenzioni, che non trovano alcun riscontro nella legislazione vigente e nella tradizione artigianale; dall'altro, garantisce il rispetto del contrassegno professionale degli artisti. Oltretutto, il monogramma è un'importante garanzia per il pubblico, che deve avere la certezza di comprare un'opera materialmente realizzata dall'artista che la firma. Copie firmate abusivamente come quelle di Marcantonio contravvengono a questo principio – «l'ingannan il popolo», per dirla con Tiziano – e vanno corrette.

Il racconto delle *Vite*, insomma, mette a fuoco con grande sensibilità un complesso nodo culturale. A favore della sua credibilità storica va poi detto che un episodio assolutamente analogo, e questa volta solidamente documentato, occorre a Norimberga nel 1512. Infatti una delibera comunale della città, dal significativo titolo «l'arte di Dürer rubata» («Albrecht Dürrens kunst abgestollen»), testimonia di un contenzioso tra l'artista ed un venditore ambulante di stampe, a proposito di alcune copie firmate abusivamente.

⁴⁸ Cfr. *Dürer through other eyes e Vorbild Dürer, passim*.

Lo straniero che ha venduto stampe sotto il municipio, e tra queste alcune con il monogramma di Albrecht Dürer, fraudolentemente copiate, sia costretto sotto giuramento a rimuovere tutti i detti monogrammi, e non venderne alcuno nella nostra città, oppure, qualora si rifiutasse, gli siano confiscate tutte le stampe medesime in quanto false (*ain falsch*) e siano consegnate al consiglio⁴⁹.

La decisione del consiglio di Norimberga è dunque perfettamente sovrapponibile a quella che Vasari attribuisce al Senato veneziano: allo straniero non si contesta di mettere in circolazione copie non autorizzate da invenzioni di Dürer, pratica in sé legittima. Il problema è che alcune di queste stampe sono abusivamente firmate con il monogramma del grande artista, e si presentano dunque come opera sua quando in realtà non lo sono. In questo modo si spiega l'espressione «ain falsch», solitamente riferita alla falsificazione di monete o pesi e misure⁵⁰. Anche in questo caso, dunque, la singolare concezione düreriana di un divino artista responsabile delle sue creazioni entra in conflitto con un contesto giuridico radicalmente diverso, fondato sulla tradizione artigianale.

3. Marcantonio fra pratica editoriale e stampa di riproduzione

Finora il *Marienleben* e le copie del Raimondi sono serviti a mettere in risalto l'originale poetica di Dürer, in contrasto con la prassi artistica e la cultura giuridica del tempo. Tuttavia, limitandoci a questo, rischieremmo di travisare il senso dell'operazione di Marcantonio, e di non coglierne l'importanza. Per questo sarà bene riprendere il discorso sulle copie, cercando di fornire elementi di contesto utili ad una valutazione più equilibrata.

Innanzitutto, le incisioni dalla *Vita della Vergine* sono una preziosa

⁴⁹ «Dem frembden, so under dem rathaus kunstbrief fayl hat und unnder denselben etlich, so Albrecht Dürers hanndzaichen haben, so im betrüglich nachgemacht sind, soll man in pflicht nemen, dieselben zaichen alle abzethun und der kaine hie fail ze haben, oder, wo er sich des widere, soll man im dieselben brief alle als ain falsch auffheben und zu ains rats hannden nehmen» (Nürnberg, Staatsarchiv, *Ratsverlass* del 3 gennaio 1512). Cfr. DÜRER, *Schriftlicher Nachlass*, I, p. 241; traduzione inglese in KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 209; si veda anche PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 140. Il documento è richiamato in connessione al testo vasariano già in H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi: étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*, Paris 1888, p. 17.

⁵⁰ Cfr. KOERNER, *The moment of self-portraiture*, p. 209.

testimonianza sull'attività veneziana di Marcantonio e sui suoi contatti con l'editoria locale. Le effettive condizioni di lavoro del giovane artista nella città lagunare non risultano dal confuso resoconto vasariano, né disponiamo a tal proposito di altre fonti storiografiche o documentarie; sono invece le stampe a fornirci importanti indicazioni, rivelando l'inserimento di Marcantonio nell'industria editoriale veneziana. Come già si anticipava, l'ultimo foglio della serie, raffigurante la *Glorificazione della Vergine*, oltre al monogramma di Dürer e quello di Marcantonio (sul candelabro), reca anche due segni che sono stati identificati come marche editoriali dei fratelli Niccolò e Domenico Sandri 'dal Gesù' (o 'dal Jesus')⁵¹. La prima, che raffigura il cristogramma YHS, campeggia vistosamente sull'anta di un mobile nello sfondo, mentre sullo scudo in primo piano a sinistra si trova un simbolo composto dai caratteri NDSF (*i.e.* «Niccolò e Domenico Sandri fratelli»)⁵². Marcantonio, dunque, non realizzò autonomamente le copie dalla *Vita della Vergine*, ma su commissione di – o comunque in collaborazione con – un editore.

3

La bottega dei Sandri è un tipico esempio dell'attivissimo sottobosco imprenditoriale che faceva di Venezia un centro librario di rilevanza europea. Bisogna considerare che l'iniziativa editoriale all'epoca non era riservata ad una specifica categoria professionale, e che l'investimento economico necessario a pubblicare un'opera era assunto di volta in volta da figure molto diverse. Troviamo allora grandi editori che controllano un sistema di produzione vasto e articolato, come Manuzio a Venezia o più tardi Lafréry a Roma; ma anche piccole botteghe di librai o stampatori, che affiancano l'investimento editoriale alla stampa e al commercio di libri o immagini, o ancora scrittori, artisti o altri individui che finanziano e coordinano i lavori per una specifica pubblicazione, magari mettendosi in società con qualcuno 'del mestiere'⁵³.

A Venezia più che altrove il mercato era dominato da botteghe di piccole

⁵¹ L'identificazione del marchio si deve a Kristeller (P. KRISTELLER, *Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525*, Strassburg 1893, p. 236).

⁵² Come è stato giustamente osservato da Lisa Pon, questi contrassegni sono incisi da una mano visibilmente inesperta, che non può essere quella di Marcantonio. Meno stringente ci pare la sua ipotesi che anche il monogramma di Marcantonio debba essere un'aggiunta dell'editore. La studiosa ha reperito uno stato di prova dell'incisione, in cui mancano tutti i monogrammi, compreso quello di Dürer. Cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 62.

⁵³ Cfr. *The print in Italy*, pp. 68 sgg.

dimensioni e iniziative occasionali⁵⁴. Si determina così una situazione assai diversificata, di cui le lussuose e colte edizioni di Aldo rappresentano il vertice qualitativo. Molto più in basso, per pubblico e ambizioni culturali, si colloca l'attività dei fratelli Niccolò e Domenico di Sandro, titolari di una «libreria» nella Merceria, la direttrice che unisce piazza San Marco al ponte di Rialto, dove tradizionalmente avevano sede librai e stampatori⁵⁵. L'insegna della loro bottega raffigura il cristogramma, da cui deriva il soprannome 'dal Gesù' con il quale Niccolò e Domenico erano correntemente identificati; la ricorrenza di questo motivo, che compare anche nel marchio editoriale dei fratelli, ha fatto ipotizzare un legame con l'ordine religioso dei Gesuati, che aveva adottato come emblema il monogramma di san Bernardino. L'attività editoriale dei fratelli dal Gesù è documentata a partire dai primissimi anni del Cinquecento, e inizialmente si concentra su testi di soggetto sacro, in particolare vite di santi. Soltanto negli anni Venti la loro produzione si apre anche a temi profani; l'ultimo volume noto della bottega risale al 1527. Accanto alla pubblicazione di libri, Niccolò e Domenico si interessavano anche di stampe. Si trattava per lo più di semplici immagini devozionali di trascurabile valore artistico (i cosiddetti 'santini'), che i fratelli producevano in grande quantità su commissione delle 'scuole' religiose veneziane. Tale produzione è documentata dal 1508 al 1542, e all'epoca del successore dei fratelli rappresenta l'attività principale della bottega⁵⁶. La collaborazione con Marcantonio Raimondi, quindi, si colloca agli inizi della carriera dei fratelli dal Gesù, e rappresenta un episodio un po' eccezionale per impegno artistico e qualità.

7 La collaborazione di Marcantonio con Niccolò e Domenico dal Gesù è confermata da un'altra testimonianza, sia pure estremamente problematica. Si tratta di una silografia raffigurante *l'Incredulità di san Tommaso*, firmata con il monogramma di Marcantonio; la stampa fa parte dell'apparato iconografico di un'edizione volgare delle *Epistole* e dei *Vangeli*, edita dai fratelli dal Gesù. Il volume è datato 1512 a causa di un refuso nel *colophon*,

⁵⁴ Cfr. G.J. VAN DER SMAN, *Print publishing in Venice in the second half of the sixteenth century*, «Print Quarterly», 17, 2000, pp. 235-247.

⁵⁵ Nel *colophon* di un loro libro si trova l'indirizzo «in Marzaria alla libreria dal Iesus appresso San Zulian». Cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 61. Per i fratelli dal Gesù cfr. *ibid.*, pp. 53-63.

⁵⁶ Cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 61.

ma risale in realtà solo al 1522, come testimonia un esemplare emendato⁵⁷. Questa datazione più tarda, sebbene sia più distante dalla permanenza veneziana di Marcantonio, è confermata dalle altre illustrazioni, che in molti casi dipendono da stampe recenti. D'altra parte, l'apparato iconografico del volume è molto eterogeneo, ed è ben possibile che per l'*Incredulità di san Tommaso* gli editori abbiano impiegato una matrice più vecchia; in ogni caso, la stampa è completamente diversa dalle altre illustrazioni. L'ipotesi più naturale, allora, è che la silografia risalga proprio al soggiorno veneziano dell'artista.

È difficile stabilire che ruolo l'incisore Marcantonio potesse avere nella realizzazione di una silografia; infatti non conosciamo di lui nessun'altra opera in questa tecnica, per cui non abbiamo la certezza che, oltre al bulino, sapesse maneggiare anche la sgorbia, anche se quest'eventualità non si può certo escludere. In alternativa si è proposto di attribuire l'intaglio della matrice al giovane Ugo da Carpi, il grande innovatore della silografia che Marcantonio ritroverà a Roma nella cerchia di Raffaello⁵⁸. Per quanto riguarda la composizione, invece, la stampa deriva con ogni probabilità da un disegno originale di Marcantonio, anche se colpiscono le analogie con Dürer, soprattutto nel paesaggio⁵⁹. Ma sfondi analoghi si trovano anche nelle sue incisioni, e semmai la particolare rilevanza degli elementi düreriani conferma che l'*Incredulità di san Tommaso* nasce nel momento di massimo interesse per l'artista tedesco. In ogni caso, nonostante le incertezze sul preciso ruolo esecutivo da collegare al monogramma di Marcantonio,

⁵⁷ Cfr. in proposito F. LIPPMANN, *Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 1, 1880, pp. 270-276; L. SERVOLINI, *Ugo da Carpi: i chiaroscuri e le altre opere*, Firenze 1977, cat. III, pp. 15-16; M. FAIETTI, scheda n. 32, in *Bologna e l'Umanesimo*, pp. 154-156. Per l'esemplare del volume datato 1522, cfr. *Epistole et evangelij volgari hystoriade. Venezia, Giugno 1512, Zuan Antonio e Fratelli Nicolini da Sabio per Nicolò e Domenico dal Jesu* (Essling, 195), «Maso Finiguerra», 2, 1937, pp. 230-231; prima di questo ritrovamento, un refuso nel *colophon* era già stato ipotizzato da Kristeller (P. KRISTELLER, rec. a V. MASSÉNA PRINCE D'ESSLING, *Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, Florence-Paris 1907, «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», 1, 1908, p. 12).

⁵⁸ L'attribuzione dell'intaglio a Ugo è sostenuta in SERVOLINI, *Ugo da Carpi*, mentre per Marzia Faietti l'unico responsabile dell'opera è Marcantonio (FAIETTI, scheda n. 32). Per l'ipotesi di un'ulteriore attività silografica del Raimondi cfr. M. FAIETTI, *Amico invenit. Marcantonio sculpsit? Il Compianto su Cristo morto di Berlino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Silvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, Napoli 2001, pp. 167-174.

⁵⁹ Erika Tietze-Conrat ha ipotizzato che la stampa possa derivare da un perduto disegno düreriano (*Dürer and Raphael in a Venetian book of 1512*, «The Print Collector's Quarterly», 24, 1937, pp. 283-289).

L'Incredulità di san Tommaso conferma il legame dell'artista bolognese con i fratelli dal Gesù.

Tornando alla *Vita della Vergine*, la notizia che Marcantonio abbia realizzato le copie düreriane su commissione di un editore è un'importante novità rispetto al racconto di Vasari, e offre una chiave di lettura interessante. Studi sull'editoria veneziana, e più in particolare sui fratelli dal Gesù, hanno dimostrato come, in assenza di un privilegio valido, fosse prassi abituale e universalmente accettata quella di copiare il testo e le immagini per una pubblicazione da un'edizione precedente. I fratelli dal Gesù avevano perfino l'abitudine – a dire il vero piuttosto inusuale – di dichiarare apertamente le loro fonti; in diversi casi, infatti, il *colophon* specifica con precisi riferimenti bibliografici l'edizione utilizzata⁶⁰. Nell'editoria libraria, dunque, copiare un'opera precedente era un'operazione normale, talvolta esplicitamente rivendicata, e in questo contesto si spiega meglio anche la doppia firma della *Glorificazione della Vergine*. Considerando che si tratta dell'ultima stampa della serie, questa firma è stata paragonata ad un *colophon*, in cui si dichiara il nome dell'incisore delle copie; e allora il monogramma di Dürer non sarebbe altro che un omaggio al modello riprodotto nella nuova 'edizione', e non una falsificazione come ritenne il Senato⁶¹. Naturalmente, però, i fogli si potevano anche vendere singolarmente, e in tal caso era facile che fossero scambiati per originali düreriani: il discrimine tra un'operazione corretta e un tentativo fraudolento diventa allora molto sottile.

Le copie dalla *Vita della Vergine* meritano un posto di rilievo nella produzione di Marcantonio anche per un altro motivo: quest'opera segna l'inizio della sua originale riflessione sulla responsabilità artistica, un tema che, con esiti diversi, dominerà tutta la sua successiva carriera e sarà fondamentale per lo sviluppo della grafica di riproduzione. L'incisore, che si misurò con le composizioni dei più grandi pittori della sua epoca, fu il primo a presentare esplicitamente le sue opere come frutto di una collaborazione tra personalità artistiche distinte.

⁶⁰ Ad esempio in un'edizione della *Pronosticatione* di Lichtenberger del 1525 si legge: «Cavada da un'altra [i.e. edizione] stampada in Modena per maestro Pietro francioso nel anno M.cccclxxxij. adi. Xiiij de Aprile. Laus Deo». Cfr. PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 182, nota 101. Da tale modello non dipende solo il testo, ma anche le illustrazioni.

⁶¹ PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, p. 62.

Ai suoi esordi, Raimondi elaborava autonomamente le sue composizioni, e quest'attività da *peintre-graveur* – che anche in seguito non abbandonò mai del tutto – gli permise ben presto di offrire un originale contributo a quell'intreccio di studi umanistici e arti visive che fecero di Bologna, città universitaria, un centro culturale vivacissimo⁶². Già allora in qualche caso Marcantonio impiegava tacitamente composizioni del Francia (che era suo maestro), e anche durante il viaggio a Venezia si servì con la stessa spregiudicata naturalezza di modelli locali. È il caso della celebre stampa che la tradizione collezionistica ha battezzato *Il sogno di Raffaello* (B. 359), ma che in realtà ha radici venete, probabilmente giorgionesche; ovviamente il fraintendimento non sarebbe stato possibile in presenza di un'iscrizione chiarificatrice. Un'analogo incertezza sulle responsabilità esecutive riguarda *l'Incredulità di san Tommaso*. La *Glorificazione della Vergine*, al contrario, si può considerare un primo tentativo di distinguere la responsabilità dei due diversi artisti coinvolti nella realizzazione di una stampa, anche se i rispettivi ruoli non sono ancora specificati. 3, 7

Tali premesse ancora incerte vengono sviluppate più consapevolmente da Marcantonio subito dopo il soggiorno veneziano, a Firenze, a contatto con una delle opere d'arte più influenti del Rinascimento. Intorno al 1509, infatti, Marcantonio incide un particolare del cartone per la *Battaglia di Cascina* (il celebre *Arrampicatore*, B. 488), e sente il bisogno di dichiarare esplicitamente la paternità michelangiolesca dell'immagine; introduce allora – per la prima volta nella storia della grafica – l'opposizione *invenit / fecit*, per distinguere l'idea compositiva dall'esecuzione materiale della stampa⁶³. Quel *fecit* ormai indica un'interpretazione consapevole del modello, cioè un ruolo ben più creativo di quello del semplice copista, e non a caso Marcantonio si può permettere la non indifferente libertà di isolare una figura del cartone, 8

⁶² Per l'attività bolognese di Marcantonio cfr. *Bologna e l'Umanesimo*. Non si conosce la data di nascita del Raimondi. La sua prima opera datata è del 1505, ma è probabile che a quell'epoca fosse attivo già da diversi anni. L'artista ben presto adotta il monogramma MAF, per M<ARCUS> A<NTONIUS> F<ECIT> (meno probabile pare l'interpretazione del Vasari secondo cui l'incisore ereditò dal maestro il cognome Francia o de' Franci).

⁶³ L'iscrizione è redatta nelle forme abbreviate: IV. MI. AG. Fl^o / MAF, da interpretarsi: I<N>V<ENIT> MI<CHAE>L A<N>G<ELUS> FLO<RENTINUS>, / M<ARCUS> A<NTONIUS> F<ECIT>. Talvolta si è anche proposta la lettura I<N>V<ENTOR> (cfr. BOREA, *Stampa figurativa e pubblico*, p. 357): trattandosi di una formulazione ancora sperimentale, il problema rimane aperto.

inserendola in un nuovo contesto. Quanto all'*inventio*, non è questa la sede per ripercorrere la storia di una categoria così longeva e complessa⁶⁴. Basti qualche cenno per suggerire che la scelta terminologica di Marcantonio, a date così precoci, si pone in un rapporto originale e problematico con la tradizione critica. Il termine, di origine retorica, era ben noto alla teoria artistica quattrocentesca, con occasionali occorrenze nella critica umanistica⁶⁵. Particolarmente rilevante è la caratterizzazione dell'*inventio* nel *De pictura* albertiano, dove il concetto è subordinato al principio della *compositio*. L'Alberti esorta gli artisti a frequentare poeti e oratori, che

[...] hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata⁶⁶.

A riprova di ciò segue la famosa *ekphrasis* della *Calunnia* di Apelle, tramandata da Luciano. Il punto è che non risulta subito evidente il rapporto fra *inventio* e *compositio*; l'*inventio* occupa una posizione intermedia fra l'ambito letterario e quello visivo, anzi rappresenta proprio la transizione creativa dalla storia scritta a quella rappresentata⁶⁷.

⁶⁴ Il tema è trattato in relazione alle stampe da Silvia Gavuzzo-Stewart, mentre Wolfgang Braunfels limita la sua analisi teorica ad una rapida carrellata, in cui manca il riferimento all'Alberti. L'argomento attende ulteriori approfondimenti (cfr. S. GAVUZZO-STEWART, *Sull'uso di invenit nelle stampe*, «The Italianist», 10, 1990, pp. 103-110, e W. BRAUNFELS, *Die Inventio des Künstlers: Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones*, in *Studien zur toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, hrsg. von W. Lotz, L.L. Möller, München 1964, pp. 20-28).

⁶⁵ Per l'impiego di una terminologia e di categorie desunte dalla retorica nella critica d'arte umanistica si veda in generale BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*; Bartolomeo Facio, ad esempio, distingue nella pittura come nella poesia tra *inventio*, *dispositio* ed *ethopoeia*, corrispondente all'*elocutio* (cfr. *ibid.*, p. 143).

⁶⁶ L.B. ALBERTI, *Della pittura*, 53, in *Id.*, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, 3 voll., Roma-Bari 1960-1973, III, 1973, p. 92.

⁶⁷ Per la *Calunnia* di Apelle cfr. J.M. MASSING, *Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990. La confusione della *inventio* con la materia letteraria è sottolineata in M. KEMP, *From 'Mimesis' to 'Fantasia': the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts*, «Viator. Medieval and Renaissance studies», 8, 1977, pp. 347-398: 357; si veda anche O. BÄTSCHMANN, *Regeln und Erfindung: Perspektive, Proportion und Inventio bei Leon Battista Alberti*, in *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, a cura di R. Sinisgalli, Fiesole 1998, pp. 94-102: 98. Un'interpretazione alternativa è proposta sempre da Bättschmann nell'introduzione alla recente edizione tedesca del *De pictura* (O. BÄTSCHMANN, C. SCHÄUBLIN, *Einleitung. Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der*

Nell'*Arrampicatore*, invece, Marcantonio interpreta il concetto in chiave decisamente figurativa, influenzato dalla tendenza intellettualistica, che andava prendendo piede intorno a Michelangelo e Raffaello, a identificare il vero e proprio momento creativo con il disegno⁶⁸. In seguito Marcantonio tornerà ad impiegare questa distinzione terminologica in alcune celebri stampe da composizioni di Raffaello, ma tale soluzione rimane nettamente minoritaria nel suo catalogo (sette occorrenze in tutto). La coppia *invenit/ fecit* fu poi ampiamente ripresa dagli artisti successivi, fino a diventare la formula tipica della stampa di riproduzione.

9

Marcantonio, invece, prosegue le sue sperimentazioni a Roma, dove, senza rinunciare ad una produzione originale, instaura uno stabile rapporto di collaborazione con Raffaello. Il preciso funzionamento della collaborazione tra il Sanzio e gli incisori della sua cerchia è uno dei grandi problemi della storia della grafica rinascimentale, e in assenza di una solida ricostruzione del contesto sociale è difficile interpretare il variegato quadro delle firme di questi artisti⁶⁹. Qui basti segnalare che non ci fu uno sviluppo coerente verso l'esplicita distinzione tra idea compositiva ed esecuzione

Malerei, in L.B. ALBERTI, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. von O. Bätschmann, C. Schäublin, Darmstadt 2000, pp. 13-140: 82-87, con bibliografia); qui si sottolinea giustamente il collegamento tra questo passo e quello (61), dove l'autore raccomanda al pittore che voglia «dipignere storia» di prepararsi con degli schizzi: «E quando aremo a dipingere storia, prima fra noi moltissimo penseremo qual modo e quale ordine in quella sia bellissima, e faremo nostri concetti e modelli di tutta la storia e di ciascuna sua parte prima, e chiameremo tutti gli amici a consigliarci sopra a ciò». Per Alberti, dunque, l'*inventio* è stimolata dal dialogo con i letterati, ma si realizza comunque in *chartis* (cfr. anche D. ROSAND, *Ekphrasis and the Renaissance of painting. Observations on Alberti's Third Book*, in *Florilegium Columbianum. Essays in honor of Paul Oskar Kristeller*, ed. by K.L. Selig, R. Sommerville, New York 1987, pp. 147-163). Questa tensione tra l'aspetto letterario e quello figurativo dell'invenzione artistica rimane irrisolta nel testo albertiano, ed ha in seguito dato luogo a diversi sviluppi teorici. In tale contesto, la precoce introduzione del termine *inventio* nelle stampe si può leggere come una precisa presa di posizione, se non una volontaria forzatura, in senso figurativo (cfr. BÄTSCHMANN, *Regeln und Erfindung*, p. 98; BÄTSCHMANN, SCHÄUBLIN, *Einleitung*, p. 86).

⁶⁸ Giustamente osserva Evelina Borea: «l'«invenzione», che a quel tempo, nell'ambiente determinatosi intorno a Raffaello maturo – quand'egli ormai più che dipingere disegnava, dando i suoi preziosi fogli ai discepoli –, presto permeato dal formalismo michelangiolesco, viene di fatto, se non sul piano teorico, ove si presta a discussioni, identificata col disegno stesso, ossia con l'ossatura dell'immagine» (BOREA, *Stampa figurativa e pubblico*, p. 361).

⁶⁹ Per i complessi problemi relativi alle firme nella scuola di Marcantonio, e ai rapporti dei singoli artisti con Raffaello e con il suo garzone-editore Baviera, si veda LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance print*, pp. 120 sgg. A quanto si può intuire il comportamento degli incisori subisce significativi cambiamenti in seguito alla morte di Raffaello nel 1520.

materiale; anzi, sembra che Raffaello scorraggiasse le iscrizioni autoriali di qualsiasi genere.

10, 11 Ciò non significa, tuttavia, che il problema della responsabilità artistica non fosse percepito: un chiaro esempio di questa latente preoccupazione si vede nella serie di copie, già brevemente ricordata, dalla *Piccola Passione* düreriana. Questa seconda grande operazione ai danni dell'artista di Norimberga fu intrapresa da Marcantonio stesso o dai suoi collaboratori (l'attribuzione è controversa) intorno al 1515⁷⁰. Anche in questo caso, come per la *Vita della Vergine*, si sceglie il bulino per riprodurre le silografie, ma a parte questo la trascrizione è assai fedele (le differenze più notevoli si registrano nel frontespizio con *l'Uomo dei Dolori*). Nella *Piccola Passione*, però, il copista elimina sistematicamente il monogramma, lasciando vuota la tavoletta che lo ospitava; ovviamente è facile collegare questa vistosa omissione con il racconto delle *Vite*, immaginando che Marcantonio volesse evitare una nuova controversia giuridica con Dürer. Tuttavia le copie dimostrano più di un semplice adeguamento alla sentenza veneziana. L'eliminazione della firma, infatti, è volutamente messa in risalto, aggiungendo *ex novo* una tavoletta vuota anche nei fogli in cui il monogramma era inserito direttamente nello spazio figurato. Sembra quasi che per mezzo di questa curiosa 'firma negata' Marcantonio si dichiarasse estraneo all'invenzione compositiva, caratterizzando implicitamente le sue stampe come copie.

12 La tavoletta è dunque collegata a questioni di fondo che vanno ben oltre il singolo episodio düreriano, e non stupisce se in seguito la sigla fu spesso ripresa da Marcantonio e colleghi, anche in tutt'altro contesto⁷¹. Il preciso significato che gli artisti attribuivano al misterioso contrassegno rimane ancora da chiarire: in genere si pensa ad una sorta di firma comune di Marcantonio e della sua scuola, ma è interessante anche la recente ipotesi che la sigla identifichi in realtà il Baviera, cioè il garzone a cui Raffaello

⁷⁰ Per l'attribuzione cfr. *supra*, nota 16.

⁷¹ Sembra che le stampe contrassegnate con la tavoletta vuota risalgano in genere al periodo successivo alla morte di Raffaello (1520; cfr. LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance print*, pp. 144-146). L'idea che l'origine del contrassegno vada ricercata proprio nelle copie dalla *Piccola Passione* è sostenuta da Lisa Pon, che immagina un velato richiamo ai problemi legali verosimilmente incontrati (o prevenuti) in quell'occasione (PON, *Raphael, Dürer and Marcantonio*, pp. 70-73). In ogni caso la morfologia della tavoletta è di chiara matrice düreriana.

aveva affidato la responsabilità editoriale⁷². In ogni caso, pare legittimo interpretare la tavoletta vuota come una limitazione della responsabilità artistica dell'incisore, e la sua ampia diffusione testimonia come questi temi venissero problematizzati anche al di là degli occasionali contrasti con Dürer. Insomma, in questo caso come per la *Vita della Vergine* si ha l'impressione che il confronto con l'artista tedesco abbia stimolato una moderna riflessione sull'impiego di modelli figurativi, anche se l'originale soluzione della tavoletta vuota rimarrà senza seguito.

In altre parole, ci sembra che alle due serie düreriane di Marcantonio, e in particolare alla prima, vada riconosciuto un posto di rilievo nella preistoria della stampa di riproduzione. Come è stato ben messo in luce dalla critica, la nascita della stampa di riproduzione è un fatto graduale, che procede da una realtà di bottega in cui elaborazione originale, copia, ripresa di modelli in altre tecniche, collaborazione tra maestri coesistono senza chiare delimitazioni⁷³. Certo, Marcantonio non è stato il primo incisore a 'riprodurre' un modello di un altro artista. Mantegna, per fare solo l'esempio più significativo, forniva i suoi disegni ad un gruppo di incisori, che ne traevano repliche fedeli operando sotto il suo stretto controllo. Tuttavia le stampe stesse non recano traccia della loro origine, e sono sempre prive di iscrizioni, tanto che la ricostruzione delle personalità coinvolte si è dimostrata una questione assai spinosa. Un altro caso esemplare è quello della grande composizione architettonica incisa dall'orefice milanese Bernardo Prevedari da un disegno di Bramante (1481). Anche qui la collaborazione è accuratamente sottaciuta: l'iscrizione BRAMANTU/S FECIT / IN M(EDIO)L(AN)O dà tutto il merito all'architetto, e, se non fosse stato per una straordinaria testimonianza documentaria, oggi gli attribuiremmo senz'altro anche l'esecuzione manuale.

In questo contesto, le prime stampe di riproduzione del Raimondi appaiono come un momento di svolta fondamentale; nell'*Arrampicatore* per la prima volta ci sono delle iscrizioni che individuano chiaramente un modello esterno e, attraverso la distinzione tra *fecit* e *invenit*, delimitano la responsabilità dell'incisore. La formula sarà in seguito impiegata dall'artista in poche altre opere, ma tra queste ci sono alcuni assoluti capolavori della grafica raffaellesca (la *Strage degli Innocenti*, il *Giudizio di Paride*, il *Morbetto*),

9

⁷² *Ibid.*

⁷³ LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance print*, p. 104.

3 il che forse spiega la sua duratura fortuna. Ora, ci pare che in questa progressione storica, subito prima dell'*Arrampicatore* vada inserita anche la *Glorificazione della Vergine*; infatti nella serie düreriana compare per la prima volta una doppia firma, che, sia pure in modo confuso, introduce l'idea del concorso di due personalità distinte nella realizzazione di una stampa⁷⁴. Con ciò non si vuole necessariamente affermare che la *Vita della Vergine* sia opera 'di riproduzione'. La serie rimane naturalmente in primo luogo una copia, come tante se ne fecero dalle stampe di Dürer, e oltretutto una copia in odore di falsificazione. Tuttavia, la presenza dei due monogrammi indica un uso criticamente consapevole del modello, che indubbiamente anticipa i successivi sviluppi della grafica marcantoniana. Insomma, la *Vita della Vergine* rappresenta un punto confuso e transitorio della storia della grafica, tanto che agli occhi degli stessi contemporanei poteva apparire ora come un plagio o un falso, ora come un normale prodotto editoriale; considerarla una copia un po' atipica oppure un incunabolo della stampa di riproduzione dipende forse più dalla flessibilità delle nostre – peraltro incerte – categorie che non dalle caratteristiche intrinseche dell'opera.

In conclusione, dunque, le copie marcantoniane dalla *Vita della Vergine*, una volta ricollocate in un contesto editoriale dove il reimpiego acritico dei modelli era diffuso e tollerato, non ci appaiono più come un plagio o un falso, ma anzi colpiscono per la franchezza con cui l'ultimo foglio della serie, quasi come un *colophon*, dichiara l'autore delle incisioni e la fonte copiata. D'altra parte, considerando lo sviluppo della carriera di Marcantonio, in cui la *Glorificazione* con le sue due firme è l'immediata premessa dell'*Arrampicatore*, si dovrà rendere alla *Vita della Vergine* un ruolo cardine nello sviluppo della stampa di riproduzione.

4. Conclusione

Il fatto che proprio Dürer svolga un ruolo così delicato nella nascita della

⁷⁴ Per un'accurata ricostruzione delle origini della stampa di riproduzione cfr. LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance print* (cap. IV, *From collaboration to reproduction in Italy*); qui non sono menzionate le copie da Dürer, mentre si insiste sull'importanza dell'*Arrampicatore*: «[The *Bather*] is thus the first engraving to join the names of a painter and an engraver, and it is the first dated appearance in the history of printmaking of the word *invenit*» (p. 144).

grafica di riproduzione può sembrare paradossale. Tuttavia, le opere del maestro di Norimberga avevano alcune specifiche peculiarità, davanti alle quali il meccanismo di appropriazione diffuso nell'ambiente editoriale veneziano (e non solo) poteva facilmente rivelarsi insufficiente ed andare in crisi.

Nel secondo paragrafo si è fatto cenno allo straordinario successo delle stampe di Dürer, e alla notorietà senza precedenti del suo monogramma. Questa fortuna ha ragioni ben più profonde di una semplice moda collezionistica: per mezzo della firma, l'artista tedesco ancorava saldamente l'immagine al suo personale genio artistico, e una stampa priva di questa autenticazione perdeva agli occhi del pubblico parte del suo interesse. Le opere di Dürer, infatti, non erano ricercate per il contenuto rappresentato, né soltanto per la bellezza intrinseca dell'immagine, ma come esempio dello stile di un grande artista. Questo atteggiamento è chiaramente testimoniato dalla pratica collezionistica; nelle raccolte rinascimentali di grafica, infatti, Dürer è uno dei pochissimi artisti a poter contare con una certa continuità su una disposizione monografica, in deroga al principio generale che prevedeva invece un'organizzazione per soggetto⁷⁵. In altre parole, l'avanzatissimo discorso autoriale di Dürer era pienamente recepito dal pubblico, ed è per questo che la sua firma diventava un fattore essenziale per il successo commerciale delle stampe.

D'altra parte, Marcantonio si trova ad operare in un contesto in cui la firma è inserita in un preciso quadro normativo, congegnato per proteggere il pubblico dalle falsificazioni, e sappiamo che a quelle leggi Dürer ricorreva con inconsueta energia. Siamo dunque ben lontani dalla situazione in cui un Bernardo Prevedari poteva tranquillamente apporre all'incisione da lui realizzata il nome del Bramante, e allora è comprensibile che Marcantonio abbia cercato una soluzione intermedia. Sul sottile crinale di questo compromesso, ci sembra, si intravede per la prima volta quel distacco critico tra inventore e interprete che sarà il più duraturo contributo del Raimondi alla storia della grafica.

⁷⁵ Si vedano ad esempio P.W. PARSHALL, *The print collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 78, 1982, pp. 139-190; I. BUCHANAN, *Dürer and Abraham Ortelius*, «The Burlington Magazine», 124, 1982, pp. 734-741; BURY, *The taste for prints*.

Si consideri, inoltre, come i fogli di Dürer, per la loro universale notorietà e per il loro valore esemplare, abbiano spesso stimolato nei copisti un atteggiamento consapevole, simile a quello della vera e propria stampa 'di riproduzione'. Così la *Glorificazione della Vergine* di Marcantonio inaugura una lunga serie di copie, che oltre al celebre monogramma recano anche la firma del copista⁷⁶. Nel caso di virtuosi specialisti come i fratelli Wierix (attivi nella seconda metà del Cinquecento) quest'operazione avviene con una straordinaria coscienza critica, tanto che a volte ricompare la formula *invenit / fecit*⁷⁷; è evidente come in un caso del genere il discrimine fra copia e stampa di riproduzione diventi veramente molto sottile. Ancora, ci sono diversi casi in cui il copista seleziona un particolare, o ne combina diversi, operando con la stessa libertà di Marcantonio davanti alla *Battaglia di Cascina*; si veda ad esempio una piacevole incisione di Johannes Wierix che raggruppa i cinque cani del *Sant'Eustachio* (firmata solo col monogramma düreriano)⁷⁸, oppure un particolare quasi fotografico del volto di Dio Padre dalla *Trinità* del 1511, realizzato nella prima metà del Cinquecento da Allaert Claesz⁷⁹.

Ma per percorrere con coerenza e successo questa sottile via di mezzo tra copia e grafica di riproduzione era necessario un distacco critico che Marcantonio non poteva avere (e che semmai la sua produzione matura avrebbe contribuito a stimolare nelle generazioni successive). Per ora, continuando a 'riprodurre' opere a stampa si facevano troppo forti gli opposti rischi del falso e del plagio, come dovette risultare evidente a proposito della *Piccola Passione*. A Firenze, invece, Marcantonio trova nel famosissimo cartone di *Cascina* («la scuola del mondo») un'opera con un valore esemplare paragonabile alle stampe di Dürer, e di cui era parimenti importante ricordare l'autore. Sennonché ora si muove al riparo da limitazioni

⁷⁶ Cfr. *Dürer through other eyes e Vorbild Dürer, passim*.

5 ⁷⁷ Nell'*Adamo ed Eva* di Johannes (1566, B. 7) l'iscrizione originaria nella tavoletta, ALBERT(US) / DURER / NORICUS / FACIEBAT / AD 1504, è sostituita con ALBERT(US) / DURER / INVENTOR / IOHANNES / WIERX FAC / IEBAT AE<TATIS> 16.

⁷⁸ W. MÖSSNER, *scheda n. 81*, in *Vorbild Dürer*, p. 86. Una composizione analoga di Virgil Solis reca invece la sigla del copista (A. JANECK, *scheda n. 80, ibid.*, p. 85); e già Agostino Veneziano firma per esteso una stampa in cui affianca gli animali dell'*Adamo ed Eva* e del *Sant'Eustachio* (B. XIV, 414).

⁷⁹ MÖSSNER, *scheda n. 162, ibid.*, p. 138; il monogramma AC, che campeggia vistosamente nel *Dio Padre*, è di chiara derivazione düreriana.

giuridiche e, soprattutto, ha maturato un'originale riflessione sul rapporto fra la stampa e il modello grafico, che gli permette di intervenire in maniera creativa e personale.

Concludiamo tornando all'aneddoto vasariano di Dürer che querela Marcantonio. Si sono visti i motivi che portano a dubitare della fondatezza storica dei particolari della vicenda, se non a rifiutare in tronco la testimonianza. Le informazioni dello storico dovevano essere vaghe e frammentarie, e abbiamo visto come nelle opere stesse ci fossero elementi che si prestavano ad una ricomposizione critica fantasiosa. Così, non sarebbe del tutto assurdo ipotizzare che il Vasari avesse notizia di uno scontro tra l'artista tedesco e i suoi copisti (a Venezia, Roma o Norimberga), e abbia incrociato questo dato con il famoso *colophon* düreriano e la doppia firma della *Glorificazione*. O ancora, che lo storico pensasse veramente alla *Piccola Passione* (che Dürer pubblicò con lo stesso *colophon*), interpretando la tavoletta vuota come una firma soppressa⁸⁰.

Comunque sia, è fuori discussione l'alto valore critico dell'aneddoto, che interpreta a vivaci tinte letterarie il contrasto, che fu reale, fra l'autocoscienza individuale di Dürer e una tradizione corporativa più antica e spregiudicata. Procedendo su questa linea, si potrebbe suggerire che la contraddizione tra le due versioni del racconto che si susseguono nelle *Vite* rispecchi in un certo senso l'ambivalenza dell'operazione di Marcantonio. Nel passo più noto, l'incisore bolognese appare come un perfetto rappresentante della cultura editoriale ed artistica del suo tempo, che può appropriarsi senza troppi problemi delle idee di un collega. Ma nell'altra variante, in cui Marcantonio e Dürer decidono di comune accordo di «mandar fuori insieme queste carte», il ruolo dell'incisore è molto più simile a quello che avrà più tardi al fianco di Raffaello: è come se lo storico si

⁸⁰ Del resto è improbabile che lo storico si sia accorto del sistematico impiego di tavolette vuote da parte degli incisori della cerchia di Raffaello. Uno spoglio approssimativo della *Vita di Marcantonio* suggerisce che Vasari conoscesse (o considerasse autografe) poche stampe firmate in questa maniera. Così, sebbene attribuisca all'incisore bolognese un catalogo particolarmente ricco (i fogli identificabili con una certa sicurezza sono un'ottantina abbondante), descrive soltanto quattro o cinque stampe con il cartellino vuoto: B. 350, forse 52, 44, 113, 476, 45. Altre due (B. 489 e forse 26) figurano tra la decina di fogli assegnati dal Vasari ad Agostino Veneziano e Marco da Ravenna. Invece sembra plausibile che l'attenzione dello storico si sia concentrata sulla tavoletta in un contesto specifico come quello della *Piccola Passione*.

fosse reso conto che quelle copie anticipano la produzione ‘riproduttiva’ di Marcantonio⁸¹. Una simile intuizione critica non era certo fuori dalla portata di un interprete come il Vasari, naturalmente predisposto a leggere la storia della grafica attraverso il filtro della stampa di riproduzione, che ai suoi tempi era la più diffusa, e in cui lo storico vedeva l’impiego più proficuo del mezzo incisivo.

Abstract

This paper takes as its starting point a famous passage in Vasari’s *Life of Marcantonio Raimondi*, which describes a dispute between Dürer and the Bolognese engraver over his copies of the *Life of the Virgin*. According to the biographer, the ruling of the Venetian authorities stated that Marcantonio could continue to sell his prints on the condition that he first removed Dürer’s monogram. From this biographical anecdote the paper will take into consideration the importance attributed by Dürer to his own signature and the theoretical reasons which shaped his point of view, as well as the significance of his monogram in the context of Venetian publishing. Finally, the paper will examine the importance of Marcantonio’s role in the development of reproduction printing as clearly distinct from that of *inventor*, taking into account the potential importance of the *Life of the Virgin* in the establishment of this practice.

Referenze fotografiche

- © Trustees of the British Museum: 1-5, 8-12;
- © National Library of Medicine, Bethesda/MD, USA: 6;
- © Biblioteca Marucelliana, Firenze. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 7

⁸¹ Come si è visto, tale conclusione sarebbe giustificabile anche per le tavolette vuote della *Piccola Passione*.

1. ALBRECHT DÜRER, silografia, *Il rifiuto del sacrificio di Gioacchino*, dalla *Vita della Vergine*, mm 295 x 212.



2. MARCANTONIO RAIMONDI da ALBRECHT DÜRER, incisione, *Il rifiuto del sacrificio di Gioacchino*, dalla *Vita della Vergine*, mm 291 x 208.



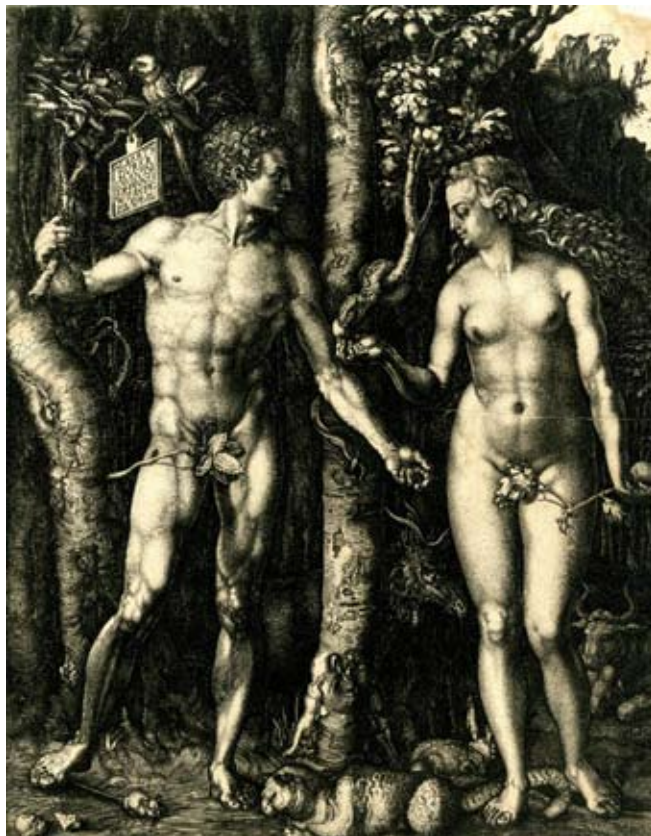


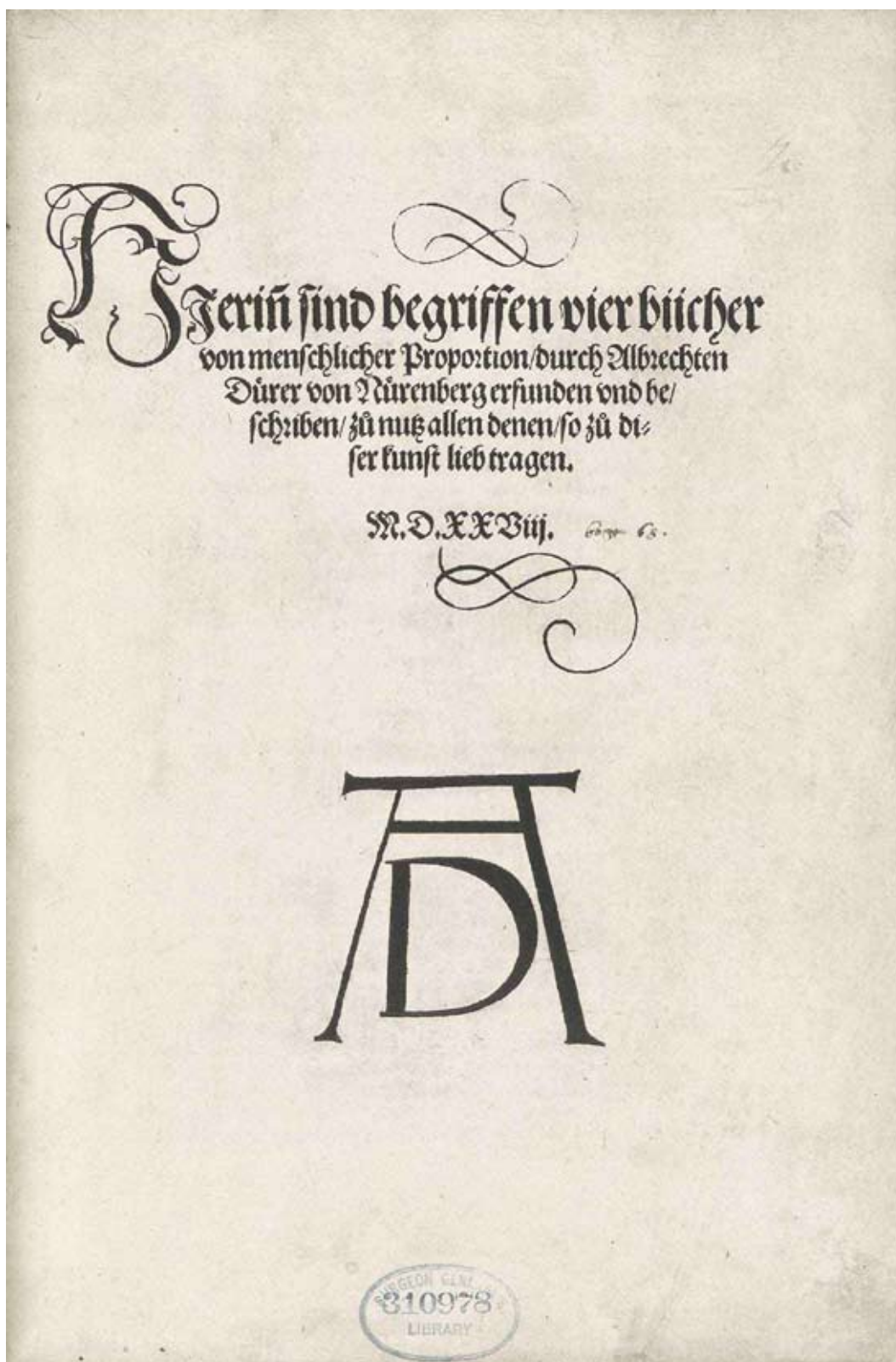
3. MARCANTONIO RAIMONDI da ALBRECHT DÜRER, incisione, *Glorificazione della Vergine*, dalla *Vita della Vergine*, mm 297 x 217.

4. ALBRECHT DÜRER, incisione,
Adamo ed Eva, mm 252 x 194.

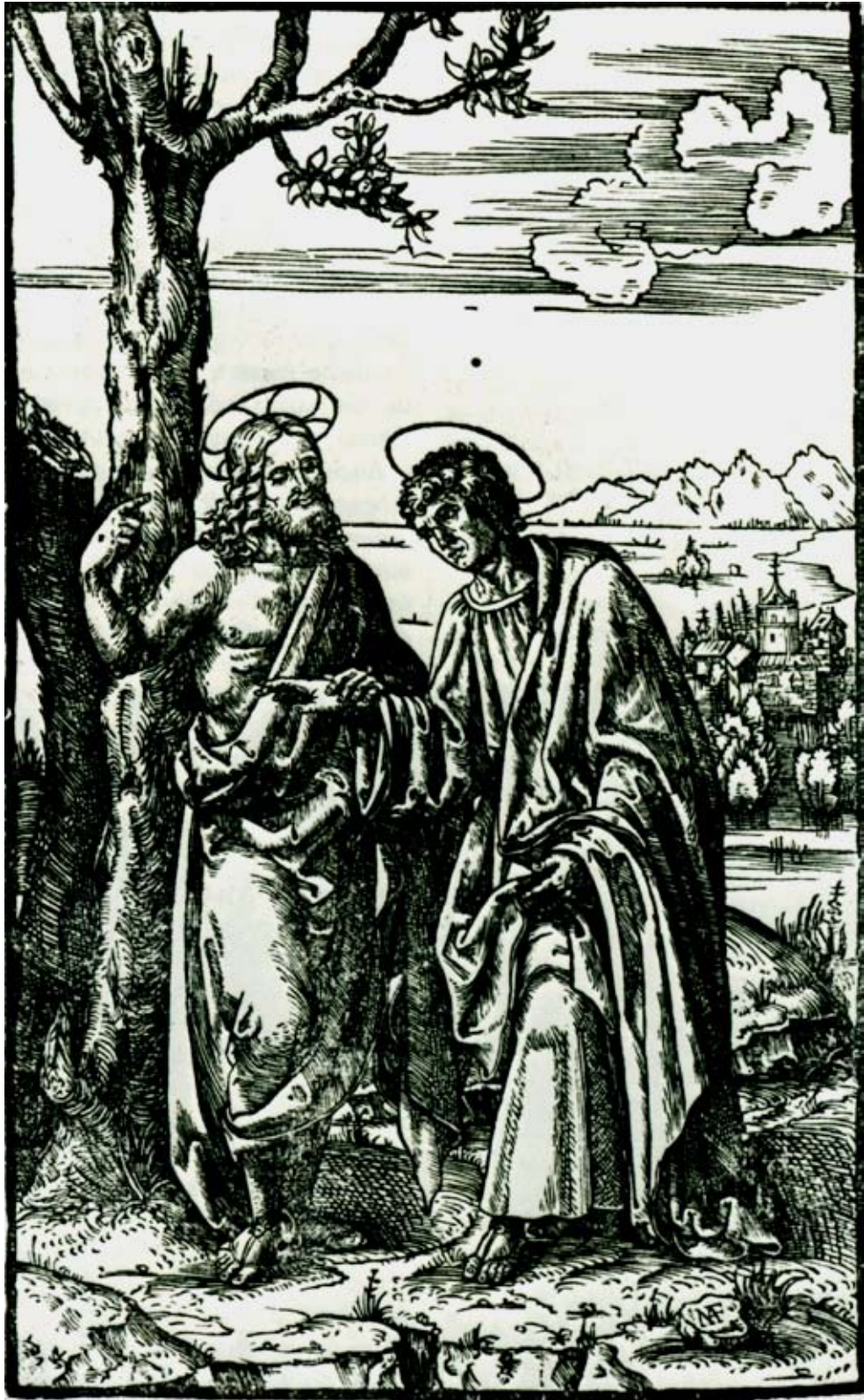


5. JOHANNES WIERIX da ALBRECHT
DÜRER, incisione, *Adamo ed
Eva*, mm 246 x 190.





6. ALBRECHT DÜRER, frontespizio, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528.



7. MARCANTONIO RAIMONDI, silografia, *Incredulità di san Tommaso*, mm 279 x 174.



8. MARCANTONIO RAIMONDI
da MICHELANGELO, incisione,
L'Arrampicatore, mm 201 x 134.

9. MARCANTONIO RAIMONDI
da RAFFAELLO, incisione,
La Strage degli Innocenti,
mm 283 x 434.



10. ALBRECHT DÜRER, silografia,
Pilato si lava le mani, dalla *Piccola
Passione*, mm 128 x 97.



11. MARCANTONIO RAIMONDI da
ALBRECHT DÜRER, incisione,
Pilato si lava le mani, dalla *Piccola
Passione*, mm 126 x 95.





12. MARCANTONIO RAIMONDI da RAFFAELLO, incisione, *Compianto su Cristo morto*, mm 211 x 168.

Publicato *on line* nel mese di ottobre 2009

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.