Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

Martin Schongauer e la diffusione dei modelli nordici in Italia.
Uno studio della sua ricezione in area lombarda.

Relatore
Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore
Chiar.mo Prof. Giuseppe Barbieri

Laureanda
Ludovica Simone
Matricola 854599

Anno Accademico
2015 / 2016

A Enrica Novelli,
la nonna straordinaria a cui devo il mio amore
per la storia dell'arte.

"noi non crediamo al valore assoluto della regola, ma in tutto
ciò che è vivo avvertiamo un pizzico di irrazionalità"

H. Wölfflin[1]

[1] *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, (ed. or. München 1899), Livorno 2001, p. 87.

Indice

Introduzione **4**

Capitolo I **8**

L'incisione nel Quattrocento d'Oltralpe: origini, protagonisti e fonti antiche **8**

1.1 Le origini dell'incisione e l'evoluzione delle tecniche **8**

1.2 Quando le incisioni divennero arte: i primi incisori del Nord **15**

1.3 Le Gilde e il mercato dell'arte nelle Fiandre del XV secolo **25**

1.4 Vasari per la storia dell'incisione **31**

Capitolo II **44**

Martin Schongauer **44**

2.1 La vita **44**

2.2 Lo stile e l'influenza del realismo fiammingo **54**

2.3 L'evoluzione dello stile e la questione del monogramma **67**

2.4 I Temi **75**

Capitolo III **90**

Martin Schongauer e la Lombardia **90**

3.1 La trasmissione di modelli tra Nord e Sud **90**

3.2 Schongauer e l'Italia **95**

3.3 Proposte di fortuna in Lombardia **108**

Capitolo IV **116**

Alcuni esempi d'influenze in Alto Lario e Valtellina **116**

4.1 Qualche segnalazione in ambito pittorico **118**

4.2 Schongauer e la scultura lignea lombarda **130**

Bibliografia **149**

Ringraziamenti **158**

Introduzione

Fin dal suo esordio in Germania, l'incisione si distinse per essere un'arte accessibile, facilmente trasportabile e soprattutto riproducibile. Con questi presupposti e attraverso la stampa, le incisioni divennero presto oggetti da collezione e un mezzo con cui diffondere motivi artistici nelle maggiori botteghe dell'epoca.

La diffusione appunto dei modelli e l'applicazione di questi in diversi generi artistici e paesi sono il tema preso in considerazione dalla mia ricerca, applicato ad un caso specifico e, nonostante la notorietà dell'artista, ancora da approfondire: l'influenza delle stampe di Martin Schongauer in area lombarda.

A questo scopo ho ritenuto necessario sottolineare il ruolo di Schongauer come figura cardine nell'evoluzione della tecnica e nella valutazione della stampa come opera d'arte, argomento che non poteva che prendere i suoi inizi da un'ampia storia delle origini e dei primi sviluppi dell'incisione.

Il primo capitolo del lavoro è a questo proposito dedicato alle origini della tecnica, ai primi artisti/artigiani che vi si sono cimentati e alla nascita del mercato delle stampe, fattore essenziale nella loro precoce circolazione. Per la ricerca di questa prima sezione, mi sono affidata alle opere di alcuni dei maggiori studiosi, dai repertori classici di Arthur M. Hind e a William H. Ivins, agli studi più recenti di David Landau e Peter Parshall – ho spesso fatto riferimento, ad esempio, al loro compendio sulla storia dell'incisione nel Rinascimento. Al fine di introdurre al meglio l'ambito in cui Schongauer si trovò ad operare, ho ristretto il campo di ricerca alla Germania, affidando all'Italia il ruolo di destinataria dei modelli tedeschi. La breve rassegna di artisti che lo hanno preceduto è stata preparata con l'intento di separare in maniera netta le prime mosse compiute dall'incisione nel suo passaggio a tecnica più raffinata e a opera d'arte autonoma.

A conclusione di questa prima sezione, ho voluto approfondire alcune pagine della *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*, contenuta nell'edizione giuntina delle *Vite* del Vasari, dedicate all'incisione d'Oltralpe e alla

sua ricezione in Italia. Al suo interno troviamo una delle prime menzioni di Schongauer: una prima rassegna delle sue stampe che, sebbene imprecisa, è segno della notevole risonanza che queste opere conobbero in Italia.

La valutazione completa dell'artista e del suo lavoro, sono contenute nel secondo capitolo di questa tesi, a lui interamente dedicato. Ho ritenuto che un'attenta analisi e una rassegna delle sue opere e delle varie fasi di evoluzione del suo stile, avrebbero introdotto al meglio le ragioni della sua fortuna in suolo italiano e il suo posto come innovatore nell'ambito della storia dell'incisione.

Primo incisore di cui si conoscano i dati biografici, Martin Schongauer nacque a Colmar, figlio, come spesso accadeva, di un orafo. Definito *Peintre-Graveur*, dal grande Adam Bartsch, egli fu prima di tutto un pittore; nonostante ciò il destino ci ha però restituito la totalità dei suoi bulini, accompagnati solo da pochi esempi pittorici, regalandogli perciò la fama essenzialmente per le sue doti incisorie.

Schongauer poco dopo la sua morte era già infatti noto come *Hipsch Martin*, ovvero il "Bel Martino" per la raffinatezza della sua arte e per l'eleganza delle sue stampe, che fin da subito divennero preziosi modelli da riprodurre e riadattare nelle opere di numerosi artisti tedeschi e italiani. Il capitolo a lui dedicato presenta un'analisi completa della sua figura, della sua vita, dell'originalità dei suoi motivi e dell'evoluzione del suo stile, che fin da subito si rivelò essere quello di un vero artista e non di un semplice orafo. Ho voluto soffermarmi sull'analisi delle influenze ricevute da Schongauer in gioventù, principalmente fiamminghe, fino alla completa maturazione dello stile. Per un inquadramento completo e dettagliato ho fatto riferimento ai maggiori studiosi che si sono occupati dell'opera di Martin Schongauer fin dagli inizi del secolo scorso, a cominciare dal fondamentale catalogo ragionato di Max Lehrs, il più grande studioso delle incisioni nordiche del XV secolo, per arrivare al recente volume di Lothar Schmitt dedicato alle incisioni dei fratelli Schongauer, che aggiorna, dove possibile, la monumentale opera di Lehrs. Gli atti del colloquio internazionale tenutosi a Colmar nel 1991 in occasione del quinto centenario della morte dell'artista sono stati un altro grande punto di riferimento per la mia ricerca. Come ha tenuto a rimarcare la critica, l'eccezionalità artistica di Schongauer risiede nell'innovazione che egli apportò all'incisione con una nuova tecnica, con la resa pittorica delle figure e dei loro volumi e ancora con

l'espressività dei gesti e dei volti. Nonostante questo, egli viene considerato al contempo l'ultimo incisore gotico tedesco, antecedente (e forse maestro) di Albrecht Dürer, che fu artista pienamente rinascimentale. È interessante sottolineare però quanto Schongauer non abbia solo concluso un'epoca, ma piuttosto quanto egli abbia contribuito con le sue stampe all'aprirsi del Rinascimento; egli è riuscito a suggerire modelli innovativi e a trovare spazio nelle opere di numerosi artisti del Cinquecento che hanno guardato a lui.

La circolazione precoce delle sue stampe, iniziata quando forse lui era ancora in vita nei paesi nordici, ha permesso che assai presto giungessero anche in Italia, inserendosi fruttuosamente in quegli scambi tra Nord e Sud di cui fu così ricco il Rinascimento.

A questo proposito ho incluso una breve trattazione all'inizio del terzo capitolo dedicato ai rapporti artistici tra Germania e Italia, affidandomi al pensiero di alcuni dei maggiori storici della prima metà del secolo scorso, da Heinrich Wölfflin, a Roberto Longhi ad Aby Warburg. Le loro opinioni, per quanto differenti, mostrano però un rapporto di scambi, contatti, e influenze, costante e fertile in entrambe le direzioni. Ho ritenuto interessante proprio mostrare cosa l'Italia ha potuto trarre dall'arte d'Oltralpe durante il Rinascimento attraverso le stampe; ho avuto così modo di evidenziare la fortuna che hanno avuto nel nostro paese certi motivi originali e quella forma di *pathos* provenienti dal Nord, e passati sul nostro suolo anche attraverso Schongauer e le sue stampe.

L'esiguo numero di studi ed interventi dedicati alla fortuna del nostro artista in Italia, stanno ad indicare una certa trascuratezza dell'importanza che l'opera di Schongauer ebbe nel nostro paese. Una maggior completezza nelle indagini riguarda prevalentemente l'area fiorentina, emiliana e friulana, i cui risultati si trovano contenuti in alcuni brevi studi. Per quel che riguarda l'area di specifico interesse, che è qui la Lombardia, ho potuto fare affidamento su alcune trattazioni specifiche.

L'area lombarda al fine della nostra ricerca si è dimostrata in realtà la più fertile per la ricezione delle novità d'Oltralpe e del nostro artista a causa della sua posizione geografica di confine, che l'ha resa un luogo adatto all'introduzione dei modelli tedeschi, strategico per l'elaborazione di un linguaggio nuovo e originale.

Echi di Schongauer sono stati pertanto individuati in artisti come Vincenzo Foppa, Bernardo Zenale e Ambrogio Bergognone, figure cardine del rinnovamento dell'arte lombarda durante il Rinascimento; fatto che, a mio giudizio, costituisce un forte sintomo dell'innovatività dei modelli schongaueriani e della loro estesa fortuna.

L'analisi di queste influenze mi ha portato ad approfondire il tema di ricerca nelle zone della Valtellina e dell'Alto Lario, con l'intenzione di raccogliere e ampliare le brevi citazioni contenute in testi di più ampio respiro di tema pittorico e scultoreo, primi fra tutti i recenti volumi a cura di Mina Gregori, Marco Rossi, Alessandro Rovetta e Raffaele Casciaro. Ho così inserito un quarto capitolo che ho voluto dividere a sua volta in due sezioni, dedicate rispettivamente alla fortuna conosciuta da Schongauer in ambito pittorico e nella scultura lignea. Ho ripercorso in tal modo la presenza ricorrente di alcuni suoi motivi in artisti come Giovan Angelo Del Maino, uno dei maggiori scultori dei primi decenni del Cinquecento, e ancora nelle opere di Bernardino de Donati e Sigismondo de Magistris, con risultati che, in alcuni casi, ritengo abbiano contribuito all'avanzamento della ricerca, in un campo ancora poco esplorato.

Mi sembra doveroso sottolineare, per concludere, l'intento per nulla esaustivo che questo lavoro di tesi si propone di avere. Ritengo che l'avanzamento degli studi nell'area qui di interesse possa ancora portare alla luce altre testimonianze rilevanti e il mio augurio finale è che le conclusioni cui sono giunta nella mia ricerca possano dare qualche apporto all'approfondimento di queste conoscenze.

Capitolo I

L'incisione nel Quattrocento d'Oltralpe: origini, protagonisti e fonti antiche

1.1 Le origini dell'incisione e l'evoluzione delle tecniche

All'inizio del testo *The History of Engraving and Etching*, Arthur Hind ha riportato due definizioni distinte relative alla parola "Incisione" (*Engraving*): incisione quale tecnica di disegno o scrittura diretta su di un qualsiasi materiale, e incisione come impressione su carta o supporto analogo, di un soggetto inciso su di un materiale[2].
La distinzione di Hind permette di far luce sul duplice significato del termine, che ho ritenuto utile come punto di partenza per questa mia analisi.
L'incisione intesa come atto di "incidere" un materiale quale il metallo o il legno, è una pratica risalente all'antichità la cui invenzione non deve in alcun modo essere ricondotta al periodo rinascimentale; utilizzata già dai Greci, dagli Etruschi e dai Romani, fiorì nel Medioevo come tecnica di decorazione di ori e argenti[3].
Nell'antichità erano in particolare famosi i cosiddetti specchi etruschi, il cui retro di metallo si prestava facilmente a essere inciso con ornamenti e figure.
L'incisione intesa invece come stampa, proveniente da un'immagine intagliata su di una matrice di partenza – le cui prime manifestazioni in Europa sono ascrivibili già al XIV secolo – è l'oggetto di interesse principale all'interno di questa trattazione. Innanzitutto è doveroso specificare che le prime pratiche di stampa hanno origine intorno al VI secolo in Asia, più precisamene in Cina, come metodo

[2] A. M. HIND, *The History of Engraving and Etching*, *from the 15th century to the year 1914,* New York 1923, p. 1: «Engraving may be broadly defined as the art of drawing or writing on any substance by means of an incised line. By a natural transference from the abstract to the concrete, the term may be referred to the work so performed, and by a further transference, illogical, but stereotyped by usage, it is applied to an impression taken on paper or some allied material, from the original engraved work».
[3] A. GRIFFITHS, *Prints and Printmaking*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1996, p. 39.

per decorare abiti e stoffe: per questa pratica infatti ci si serviva come stampo di una matrice in legno[4]. Il primo testo nella storia della letteratura artistica che menziona questa tecnica di decorazione è il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini pubblicato nel 1437 e nel quale l'artista fiorentino al capitolo CLXXIII introduce "del modo di lavorare colla forma dipinti in panno", e scrive:

> Quando vuoi dipignere il tuo pannolino una quantità di sei i venti braccia, avvolgilo tutto, e metti una testa del detto panno in sul detto telaro; e abbi una tavola di noce e di pero pur che sia di legname ben forte e sia di spazio come sarebbe una prieta cotta o ver mattone; la qual tavoletta sia disegnata e cavata una grossa corda…[5]

Questa tecnica incisoria che si serve del legno come matrice, viene detta xilografia. Mediante questa, sulla stampa finale risulteranno stampate solo le zone lasciate in rilievo sulla matrice, che dopo essere stata adeguatamente intagliata con taglio e controtaglio, poi inchiostrata verrà impressa sul supporto mediante l'utilizzo di un torchio[6]. Come scrive Cennini, uno dei legni più usati per questa tecnica era il pero, che sarà anche il prediletto di Dürer, oltre al ciliegio e al melo.

La xilografia può essere considerata la prima tecnica artistica di stampa e riproduzione d'immagini. Nel 1905 Paul Kristeller, nella prima edizione del suo testo *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, individua tre stadi di evoluzione della xilografia, tenendo conto della tecnica e dello stile, che si collocano cronologicamente in tre differenti momenti del XV secolo. Il primo periodo, che va dal 1400 al 1440, individua il momento in cui la tecnica approda alla stampa su carta; il secondo, che comprende gli anni dal 1440 al 1470, è invece caratterizzato da una forte espansione e diffusione della produzione delle incisioni, da un nuovo interesse narrativo per le scene raffigurate e un principio di utilizzo nella stampa dei libri con la comparsa delle prime stampe a caratteri mobili. Il terzo e ultimo periodo, che si conclude nel 1500, consacra l'utilizzo della xilografia in ambito editoriale e ha come conseguenza una produzione più standardizzata.

---

[4] *Ibid*, p. 1.
[5] C. CENNINI, *Il Libro della Pittura*, prefazione, commento e note di M. Serchi, Firenze 1991, p. 157.
[6] G. STRAZZA, *Il gesto e il segno. Tecnica dell'incisione*, Milano 1979, p. 77.

Come precisa Kristeller, non si può dire che la xilografia sia stata una "invenzione", bensì che derivi, per una serie di circostanze non precisamente individuate, dalla fusione di altre tecniche utilizate precedentemente. Per quanto riguarda le causalità della diffusione di questa nuova pratica, si può presupporre che il bisogno di ottenere multipli della stessa immagine in maniera semplice e poco dispendiosa e la concomitante diffusione della carta in Europa in quantità maggiori e quindi più accessibili, si siano unite all'aumento della domanda di carte da gioco e di quelle piccole immagini sacre che venivano spesso incollate all'interno dei manoscritti[7]. Riprendendo la distinzione temporale e tecnica fatta da Paul Kristeller, la xilografia trova a partire dalla metà e soprattutto dall'ultimo trentennio del XV secolo, un suo campo di specializzazione nella stampa a caratteri mobili; il primo libro stampato contenente delle decorazioni eseguite a xilografia pare essere stato l'*Edelstein* di Ulrich Boner risalente circa al 1461, che fu stampato a Bamberg da Ulrich Pfister, un dignitario ecclesiastico che pare non aver avuto contatti con la cerchia di Gutenberg[8]. Quest'ultimo invece, riconosciuto come l'inventore della stampa a caratteri mobili, intorno al 1455 stampò la prima *Biblia latina.* La tecnica della xilografia verrà ampiamente utilizzata dai più importanti incisori della storia a partire dal più grande che fu Albrecht Dürer[9], per proseguire con Hans Holbein il vecchio e Lucas Cranach che saranno i protagonisti del superamento di quell'inferiorità che per lungo tempo aveva subordinato la xilografia all'incisione su rame.

L'incisione come la definisce Hind nella sua seconda accezione, ovvero come stampa su carta o supporto analogo, si diffonde intorno agli anni Trenta del XV secolo, solo quando la produzione di questo materiale divenne cospicua e:

---

[7] Per un breve approfondimento riguardo a questo punto si veda la figura di Hartmann Schedel al paragrafo 2 di questo capitolo.

[8] W.M. IVINS, *Prints and Visual Communication*, Cambridge (Massachusetts) 1953, p. 27.

[9] Già Giorgio Vasari nella sua Vita di Marcantonio Raimondi individua ben 90 xilografie opera dell'artista che peraltro era uno dei pochi a realizzare il disegno e la stessa incisione di sua mano: «[…] e le intagliava di man propria, segnandole col suo nome». G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, *nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, 6 voll., V (1568), p. 4.

> ...some unidentified Swiss, German or Flemish silversmith, as he was plowing grooved to decorate a metal plaque, thought that he could make a record – or many records – of his design by working ink into the grooves and transferring it to paper. He had discovered one of the most productive and influential tecniques in all art[10]

Max Lehrs, il più eminente studioso delle incisioni nordiche del XV secolo, ci suggerisce in questo brano che la pratica di realizzare delle stampe da una matrice incisa, nacque nei Paesi Passi nell'ambito dell'oreficeria. Nonostante non si conosca un nome per l'invenzione della tecnica e nemmeno un anno preciso, si può far riferimento ai primi esempi giunti fino a noi sia delle placche incise che delle prime carte da gioco e immagini religiose stampate. La produzione di queste ultime, la quale avveniva spesso all'interno dei monasteri, peraltro, coincideva con un mutamento della devozione religiosa verso una forma più intima e privata che comprendeva momenti di preghiera solitaria accompagnata dall'utilizzo di piccole raffigurazioni di Cristo e della Madonna con il Bambino. Secondo quanto scriveva William Ivins, le potenzialità della pratica incisoria, come mezzo per una produzione seriale di immagini non erano poi così considerate. Ciò che interessava maggiormente dell'incisione sia su legno che su metallo, era la possibilità di ottenere immagini poco costose e in maniera veloce. Un secondo aspetto era la scarsa considerazione del valore artistico di queste immagini che venivano spesso colorate in maniera anche grossolana, andando a coprire le linee nere delle figure[11].

L'incisione su metallo era molto più rapida da realizzare ma anche più costosa. Messa a confronto con le xilografie, le calcografie erano considerate oggetti di lusso.

La tecnica calcografica, detta anche incisione in cavo, è quella che maggiormente interesserà questa trattazione. Nelle stampe realizzate mediante calcografia risultano solo i segni incisi sulla matrice, che dopo essere stata inchiostrata con tamponi e poi pulita in superficie, trasferisce sul supporto l'inchiostro trattenuto nei solchi incisi; la carta nel processo dell'intaglio si inserisce nella lastra, assorbe

[10] M. LEHRS, *Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands*, New York 1969, p. I.
[11] Per un breve approfondimento riguardo questo punto si veda nuovamente la figura di Hartmann Schedel al paragrafo 2 di questo capitolo.

l'inchiostro dalle cavità e l'immagine risultante rimarrà così leggermente in rilievo. L'incisione sulla lastra di metallo può essere eseguita in maniera diretta, oppure in maniera indiretta mediante la tecnica dell'acquaforte, sulla quale mi soffermerò in seguito. Per quanto riguarda le tecniche dirette, l'incisione viene eseguita mediante l'utilizzo del bulino o della puntasecca. Quest'ultima consiste di una punta di acciaio che incidendo la lastra non asporta metallo bensì lo deforma, creando dei bordi dette barbe; queste deformazioni non vengono asportate al momento dell'inchiostratura ma anzi, data la loro buona capacità di assorbire l'inchiostro, creano dei bordi sfumati all'immagine stampata. Le barbe sono però delicate, e facilmente deformabili dalle puliture della matrice dall'inchiostrazione; ciò, evidentemente, limita il numero di copie che è possibile ottenere dalla stessa lastra mantenendo inalterata la qualità.

La tecnica originaria dell'incisione per segni lineari è quella che utilizza come strumento il bulino. Si tratta di un sottile scalpello con punta di acciaio in grado di incidere il metallo asportandolo dalla lastra. Al contrario della puntasecca, il bulino non crea delle barbe, ma delle piccole sopraelevazioni che vengono asportate dalla lastra prima dell'inchiostrazione lasciando una superficie pulita e un segno netto, che può formare un tratteggio parallelo, incrociato o diagonale. Le sezioni più utilizzate per il bulino sono quella quadrata, a losanga e a triangolo e la loro misura si riferisce allo spessore del corpo. All'altra estremità del bulino si trova l'impugnatura in legno che andrà a posizionarsi nel palmo della mano dell'incisore.

Una stessa lastra di rame è in grado di dare un numero limitato di stampe mantenendo la stessa qualità. Essendo un materiale facilmente deformabile, a ogni pulitura da inchiostro a cui viene sottoposta, perderà parte della sua perfezione e nitidezza e così di conseguenza anche la stampa risultante. Il numero delle stampe dipende sia dalla tecnica utilizzata che dalla cura non cui viene utilizzata e pulita la lastra: la tecnica della puntasecca risulta quella con la quale è possibile ottenere il minor numero di stampe. Lippmann, nel suo testo *Engraving and Etching*, argomenta che da una lastra lavorata interamente con la tecnica del bulino, si potranno ottenere circa duecento stampe da considerarsi eccellenti, circa seicento buone, e ottocento stampe sufficienti. Il risultato quindi è che la stessa lastra avrà la capacità di produrre tra le milleduecento e le millecinquecento incisioni di

qualità accettabili, seguite da una grossa quantità di pessime stampe per poi arrivare al punto in cui non sia possibile ricavare alcuna incisione da quella stessa lastra[12].

Ogni artista eseguiva delle prove prima di ottenere la stampa definitiva e questo spesso permetteva anche all'allievo di carpire il metodo di lavoro del proprio maestro. Molto spesso quando l'incisione della lastra era completa, venivano eseguite delle modifiche le quali non sempre erano di mano dell'artista stesso, ma potevano anche essere eseguite dallo stampatore dell'incisione. Queste modifiche rendono di conseguenza differenti le varie stampe che provengono da una stessa lastra e vengono classificate come prima, seconda o terza edizione, o stati della stessa stampa. Gli stati di una stampa vengono numerati con numeri romani. Nelle varie edizioni gli allievi, i collezionisti e gli studiosi potevano ritrovare i vari stati di concepimento della stampa finale, insieme con i ripensamenti e con l'aggiunta di figure, oggetti e ombre. Di conseguenza ogni stato, prova della stessa stampa, era assolutamente importante per conoscere il metodo di lavoro dell'artista.

Come ho menzionato prima, la lastra man mano che veniva riutilizzata tendeva a deformarsi e per questo motivo veniva sottoposta a rimodellamenti di tanto in tanto. Purtroppo però, anche a causa delle aggiunte postume di cui ho detto poco fa, era quasi impossibile riottenere la lastra nel suo stato originario e per questo motivo le stampe ottenute in seguito alla rilavorazione della lastra sono facilmente riconoscibili per la scarsa presenza di armonia e nettezza del segno.

Dopo aver trattato delle tecniche di incisione diretta, mi soffermerò ora brevemente su una delle tecniche invece dette indirette, ovvero l'acquaforte. L'acquaforte, così come le altre tecniche delle quali ho parlato finora, non è un'invenzione del Rinascimento; nota fin dai tempi antichi, veniva utilizzata per decorare le armi. Considerata una tecnica calcografica, c'è ragione di credere che la stampa mediante questo processo si sia sviluppata successivamente rispetto a quelle di cui ho già discorso, più o meno intorno all'inizio del 1500[13]. Inizialmente, per questo tipo di incisione venivano utilizzate placche di diversi materiali, come il ferro o anche l'acciaio, che venivano lavorate a martello prima di essere ricoperte

[12] F. LIPPMANN, *Engraving and Etching*, New York 1963, pp. 11-12.
[13] W.M. IVINS, *Prints and Visual Communication* cit., p. 24.

da una sostanza acidorepellente che poteva essere cera o vernice. La lastra così coperta veniva poi incisa con uno stilo e successivamente immersa nell'acido nitrico che andava a corrodere tutte quelle parti della placca che non erano repellenti ad esso. Esistono ancora alcuni libri di "ricette", risalenti a prima del XV secolo[14], per la preparazione di questi acidi che solitamente avevano tutti l'aceto come ingrediente di base. Una volta immersa la placca nell'acido, veniva ricavata un'immagine che era pronta per essere trasferita sul supporto di carta. Come nel caso del bulino e della puntasecca, anche nel caso dell'acquaforte la placca di metallo inciso andava rilavorata e rimartellata spesso e per questo, da una certa data in poi, si preferì utilizzare come materiale l'acciaio, data la sua naturale resistenza alla pressione che permetteva di ottenere un maggior numero di stampe dalla stessa lastra. L'utilizzo, invece, del rame permetteva di eseguire delle tecniche miste sulla stessa lastra: l'acquaforte una volta terminata, poteva essere rilavorata e modificata con l'utilizzo sia del bulino che della puntasecca.

Abbiamo visto come entrambi i materiali utilizzati per le stampe, per quanto diversa fosse la tecnica loro applicata, permettevano di ottenere immagini che impresse potevano essere riproducibili all'infinito: «for the first time it became possible for a very large number of people to possess an image of their own»[15].

Ciò che rese fin dal principio popolari le stampe, insieme alla loro capacità di essere riproducibili, era la loro accessibilità economica; per una bottega procurarsi il materiale necessario alla produzione di incisioni era un buon affare, conveniente rispetto agli strumenti necessari all'orefice o per la manifattura di un libro. I tempi di produzione della stampa variavano a seconda della tecnica, e pare che un'incisione diretta avesse tempi più lunghi rispetto all'acquaforte; come ci fa notare Landau, grandi incisori del XV secolo, come Dürer e Lucas van Leyden, in trent'anni di attività produssero intorno alle cento incisioni il primo (il conto

---

[14] E. HARZEN, *Ueber die Erfindung der Aetzkunst*, «Archiv für die zeichnenden Künste» 5 (1859), p. 119-36. H.W. WILLIAMS JR., *The Beginnings of Etching*, «Technical Studies» 3 (1934-35), pp. 16-18 cita due manoscritti del XV secolo nei quali è descritto il processo. Il primo testo stampato invece, contenente una di queste ricette, pare essere un *pamphlet* del 1513 proveniente dai Paesi Bassi. Si veda D. LANDAU - P. PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London 1994, pp. 27 e 379, nota 132.

[15] P.PARSHALL-R.SCHOCH, *Origins of European Printmaking*, New Haven and London 2005, p. I.

comprende circa 93 bulini, 3 puntesecche e 6 acqueforti; da questo conto mancano le xilografie, che, se si comprende i volumi, sono diverse centinaia), e 175 il secondo. Al di là infatti di coloro che sappiamo essere stati incisori per eccellenza, come Marcantonio Raimondi, per gli altri le incisioni rappresentavano un buon modo per accrescere la propria produzione negli intervalli tra una commissione e un'altra[16], senza che questo comportasse alcun costo aggiuntivo di materiale e di licenza nella propria bottega, se non del rifornimento di acido per la produzione di acqueforti.

Terminata questa breve introduzione sulla nascita e l'evoluzione tecnica dell'incisione, approfondirò ora le prime figure note in Germania e nei Paesi Bassi, e i primi artisti che contribuirono all'affermazione delle incisioni come opere d'arte.

1.2 Quando le incisioni divennero arte: i primi incisori del Nord

> Fra le Arti che anno per padre il Disegno alcuna forse non ve ne ha, toltane l'Architettura Pittura e Scultura, la quale maggior diletto e utilità soglia arrecare agli studiosi e dilettanti di sì nobile facoltà, che quella dell'intaglio o siasi in rame o pure in legno per la stampa[17]

La citazione che ho qui riportato costituisce l'incipit del Proemio dell'opera di Filippo Baldinucci[18], *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare il rame*,

[16] D. LANDAU - P. PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., pp. 30-31.

[17] F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, a cura di E. Borea, Torino 2013.

[18] Filippo Baldinucci nacque a Firenze nel 1625, dove morì nel 1696. Egli fu uno storiografo esperto e collezionista di disegni, la cui opera maggiormente nota è *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, riedita più volte e in parte postuma. Intorno all'anno 1656 Baldinucci divenne l'uomo di fiducia e consulente artistico di Leopoldo de' Medici, soprattutto per quel che riguardava la collezione di disegni, che ancora oggi costituisce gran parte delle collezioni del Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi. Il clima del periodo mediceo e la personalità così colta di Leopoldo costituirono certamente un forte incentivo alla redazione di quest'opera, stampata per la prima volta nel 1686 e riedita due volte nel 1767 e 1808, e che per molto tempo non venne stimata a dovere dai

all'interno della quale l'autore si propone di trattare le vite dei maggiori incisori dal Rinascimento fino al tardo Barocco[19]. L'*incipit* di Baldinucci mi è parso adatto a introdurre il passaggio delle tecniche incisorie da "tecniche" ad "opere d'arte". Come ho già sottolineato in precedenza, la nascita dell'incisione è senza dubbio da ricercare nelle botteghe degli orafi ed è ben noto che anche i più grandi incisori come Albrecht Dürer[20] e lo stesso Martin Schongauer furono figli di maestri orafi.

---

critici. Baldinucci si proponeva, con il *Cominciamento e Progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, di descrivere il progresso della tecnica incisoria attraverso le maggiori figure che nel tempo si erano dedicate a quest'arte. Considerando che Vasari avesse già discorso in maniera esaustiva dei primi artisti della seconda metà del Quattrocento, la sua trattazione prende in esame le migliori figure che si sono succedute dal periodo trattato dal Vasari in avanti – fatti salvi però Dürer, Luca di Leida e Marcantonio Raimondi, che egli considerava troppo importanti per essere omessi dal suo testo. Per maggiori approfondimenti riguardo alla figura di Filippo Baldinucci e la sua opera vedi E. BOREA, *Introduzione*, in F. BALDINUCCI, *Cominciamento e Progresso dell'arte dell'intagliare in rame* cit.

[19] «Baldinucci voleva scrivere un libro che partisse dall'origine dell'arte calcografica, sino ai suoi giorni, con l'idea, come per la pittura e la scultura, di un percorso in progresso» e per fare questo «doveva individuare dal 1500 in poi i capisaldi di una tendenza inequivocabilmente progressiva nell'arte di rappresentare graficamente il visibile». E. BOREA, *Introduzione*, in F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* cit., p. XXVI.

[20] «All forms of engraving and applications of printing were, at all events, quickly carried to perfection in Germany, and became astonishingly prolific. Artists seem immediately to have bestowed attention on the new art, and the representative artist of the succeding generation north of the Alps was Albert Dürer». W. B. SCOTT, *Albert Durer: his life and works,* London 1869, p. 4. Albrecht Dürer nasce a Norimberga nel 1471. Figlio di un orafo, suo omonimo, egli entrò presto a bottega dal padre il quale avendo capito le capacità del figlio acconsentì a fargli perseguire una formazione artistica. Verso i vent'anni Dürer entra così nella bottega di Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff a Norimberga dove rimarrà per tre anni. Nella bottega del primo è probabile che Dürer ebbe occasione di osservare la realizzazione non solo di dipinti bensì anche di numerose xilografie per volumi, alla cui produzione è oggi certo che egli stesso abbia collaborato durante i suoi anni trascorsi in viaggio nell'alto Reno. Durante questo viaggio egli giunse nel 1492 anche a Colmar nell'intenzione di incontrare Martin Schongauer e di essere suo allievo. Purtroppo quando egli giunse, Schongauer era già morto da un anno. Tornato a Norimberga, nel 1494, Dürer esordì in maniera già egregia come incisore con la volontà di appropriarsi di tutte le tecniche incisorie allora praticate, inserendosi nel percorso tracciato dai suoi predecessori quali Schongauer e Mantegna; tutto questo con uno spiccato e nuovo interesse commerciale per il proprio lavoro e con uno spirito imprenditoriale. Tra il 1494 e il 1495, si ipotizza che Dürer compì il suo primo viaggio in Italia. Quel che è sicuro, è che egli concluse la sua formazione entrando in contatto con una realtà e una tradizione ben diversa da quella del nord, assorbendo influenze italiane che è possibile siano giunte grazie alla grande circolazione di stampe del tempo. Che egli abbia effettivamente visitato l'Italia di questi tempi o meno, è certo che da questo momento lo stile dell'artista cambia in maniera radicale, e questo è ravvisabile in stampe come quella di Adamo ed Eva del 1504 nella quale l'avvenuto contatto con la scultura antica è lampante. L'anno dopo, nel 1505, Dürer parte per l'Italia, e si reca a Venezia e Bologna;

La particolarità però della pratica incisoria di essere così vicina al disegno, appunto "figlia", fece sì che presto alcuni artisti iniziarono a mettere da parte il pennello e i colori per sperimentare l'intaglio. Ciò che distingueva gli artisti dagli artigiani e dagli orafi era l'approccio alla tecnica, ed è ciò che ha permesso all'incisione di divenire una forma d'arte. Orafi e artigiani erano senza dubbio molto abili nel maneggiare bulini e puntesecche, ma non avevano la medesima raffinatezza di approccio all'ideazione del soggetto rispetto a un artista.

Verso la metà del XV secolo, come vedremo, lo *status* dell'arte e di conseguenza del suo mercato, stava lentamente mutando; le opere non venivano realizzate solamente su commissione, e i soggetti erano anche frutto dell'invenzione dell'artista; l'incisione si inserisce proprio in questa fase di mutamento e agisce come catalizzatore nella ridefinizione dell'arte stessa[21].

Le prime stampe sembra siano nate in Germania, e una delle prime che conosciamo porta la data del 1446. Si tratta di una *Flagellazione di Cristo* e fa parte di una serie di sette stampe conservate nel Kupferstichkabinett della Gemäldegalerie di Berlino; l'artista è identificato con il nome del luogo di conservazione della stampa. Il ciclo della Passione del Kupferstichkabinett di Berlino, il cui stile a detta di Lippmann sarebbe paragonabile a quello di un mediocre artista di quel tempo, non possiamo dire che segni, con la sua data, la nascita dell'incisione come stampa; si

---

non ci sono invece menzioni di Firenze. Dürer rimase in Italia fino al 1507 per poi tornare a Norimberga e ripartire all'inizio degli anni Venti del XVI secolo per i Paesi Bassi, viaggio che è documentato da un minuzioso diario. Nel 1525 stampò il suo primo testo di teoria dell'arte, ovvero l'*Unterweisung der Messung,* al quale seguirono negli anni successivi il testo sull'architettura medievale (1527) e il trattato sulla proporzione dei corpi umani (1528); tutti i suoi trattati vennero poi subito tradotti in latino all'inizio degli anni Trenta e recepiti in tutta Europa. Molti dei rapporti che egli ebbe nel corso della sua vita ci permettono oggi di poter conoscere bene la figura di Albrecht Dürer, la sua arte e il suo pensiero. Fondamentali sono il rapporto con Willibald Pirckheimer (1470-1530) del quale rimase amico nel corso di tutta la sua vita e la cui influenza segnò la sua attività di artista, e Christoph Scheurl, grazie al quale oggi abbiamo la maggior parte delle informazioni riguardo alla biografia dell'artista. Per un approfondimento della figura e dell'arte di Albrecht Dürer cito solo alcuni testi di riferimento. Per le Biografie: J.C. HUTCHISON, *Albrecht Dürer: A Biography*, Princeton 1990; E. REBEL, *Albrecht Dürer: Maler und Humanist*, München 1996; due classiche monografie: H. WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1926; E. PANOFSKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1943; per l'ampia ricezione di Dürer in Italia: G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie e derivazioni*, Firenze 2007; G.M. FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze 2014.

[21] LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 8.

può invece utilizzare questa data come termine *post quem* per la diffusione della tecnica. Sicuramente primi prototipi di incisioni saranno apparsi già prima del 1446, ma di essi non abbiamo alcuna evidenza, se non qualche notizia legata a un altro maestro contemporaneo e maggiormente noto, che Max Lehrs, definisce il primo «who is more a painter that a silversmith, and the first whose sources of design have been found»[22] . Lehrs si riferisce qui al cosiddetto Maestro delle Carte da Gioco. Il nome di questa prima figura nota prende denominazione proprio dalle carte da gioco, le cui decorazioni gli sono state attribuite. Come ho già menzionato in precedenza, intorno al XIV e XV secolo, la produzione di carte da gioco era diventata un'attività proficua insieme a quella delle immagini devozionali ed entrambe erano divenute i campi di utilizzo maggiore della xilografia. Le poche incisioni su legno che sono rimaste testimoniano il precoce utilizzo di queste come veicolo per trasmettere dei motivi decorativi a diversi scopi e usi. Attraverso gli studi di Anne van Buren e Sheila Edmunds[23] è stato infatti possibile identificare i motivi del Maestro delle Carte da Gioco, animali, uccelli e fiori già in alcuni manoscritti databili intorno al 1440. Questo ci aiuta a far luce sull'importanza che le incisioni dovevano avere anche nell'ambito della miniatura come modelli per le illustrazioni. Inoltre ci aiuta a chiarire che questi modelli non erano di prima invenzione dell'artista ma che a sua volta lui dovette rifarsi a qualche manoscritto a lui precedente, omettendo però nelle sue raffigurazioni i trespoli sui quali gli animali si arrampicavano nelle illustrazioni dei manoscritti. Questo elemento andrebbe ulteriormente a confermare l'intenzione di rendere queste raffigurazioni dei modelli da trasmettere per diversi *media* e usi. Per quanto riguarda la tecnica del Maestro delle Carte da Gioco, il suo stile e la maniera di rendere le ombre delle proprie figure farebbero pensare più a un pittore che a un orafo, e sicuramente di un livello superiore rispetto all'astista della *Flagellazione* del 1446, come sottolinea Lehrs e allo stesso modo Hind[24]. La tecnica incisoria si esplica in tratti paralleli, solitamente disposti verticalmente e raramente in tratti incrociati, per

[22] A. HYATT MAYOR, *Early Engraving in Germany and the Netherlands*, in *Late Gothic Engravings of Germany & Netherlands* cit., p. I.
[23] A. VAN BUREN, S. EDMUNDS, *Playing cards and manuscripts : some widely disseminated fifteenth-century model sheets*, «The Art Bulletin», London, 56, 1974, pp. 12-30.
[24] A. M. HIND, *The History of Engraving and Etching* cit., 1923, p. 21.

dar vita a raffigurazioni incisive che secondo Lehrs non lo rendono inferiore al contemporaneo Pisanello[25].

In epoca successiva troviamo altri esempi di incisori che hanno preso il nome dalle caratteristiche che distinguono le loro incisioni, come il Maestro delle Banderuole, detto anche Maestro del 1464, che, per la scarsa cura dei tratti e delle ombre, si può credere si sia trattato di un semplice artigiano produttore di stampe. Questo giudizio trova anche conferma nel fatto che egli non inventa mai i suoi soggetti, bensì si appropria di diverse scene e raffigurazioni da repertori dell'epoca sia italiani che tedeschi, ai quali non apporta alcuna modifica. Una figura di maggior rilievo dell'area dei Paesi Bassi, al servizio della corte dei duchi di Borgogna, è quella del Maestro del Giardino d'Amore: in diverse sue incisioni egli restituisce spaccati di vita della corte di Borgogna, raffigurando duchi e dame immersi in meravigliosi giardini. In una delle sue incisioni maggiormente note, egli raffigura una scena di bottega durante la produzione di incisioni, ormai una pratica diffusa. Contemporaneo a lui è anche il Maestro del Monte Calvario, nel cui *San Giorgio* è ravvisabile però la perizia di un orafo. Circa verso la fine del secolo, questo mutamento si concretizza nella volontà da parte degli incisori di voler affermare la propria identità, firmando e siglando le loro stampe[26].

Colui di cui invece per primo ci rimangono esempi di incisioni firmate è il Maestro E.S. Lo studio delle due iniziali non ha finora portato alla luce alcun nome per identificare l'artista, di cui si conosce assai poco e per il quale mancano testimonianze documentarie. Del cospicuo numero di stampe che gli sono state attribuite, poche in realtà portano il segno delle sue iniziali. Una ragione per spiegare questo fatto potrebbe essere che egli avrebbe iniziato a firmarsi solo al termine della sua carriera, e che quindi gli anni 1466 e 1467 siano stati gli ultimi del suo operare artistico. Secondo quanto supposto da Lehrs, le sue origini dovrebbero essere nelle regioni a nord del Reno, e la "S" delle sue iniziali potrebbe voler significare "Strassburg"; una supposizione che sarebbe collegata alla frequente presenza dello stemma dell'Alsazia su diverse delle sue stampe. Volendo ammettere che questo Maestro fosse originario di Strasburgo, e volendo collocare

[25] M. LEHRS, *Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands* cit., p. 21.
[26] E. BOREA, *Lo specchio dell'arte Italiana*, Pisa 2009, vol. I, p. 23.

il suo periodo di attività tra il 1450 e il 1467, egli avrebbe sicuramente potuto formarsi a Basilea o nei dintorni, dove probabilmente il Maestro delle Carte da Gioco teneva la sua bottega.

La sua formazione iniziò senz'altro come orafo, e questo è facilmente ravvisabile nella grande disinvoltura tecnica, fatta di tratti incrociati, e nell'eccessiva cura per i dettagli in secondo piano, il cui esempio eclatante si riscontra nel *Paten* del 1466. Egli fu il primo incisore a utilizzare con grande sicurezza il bulino, e a dare ai suoi lavori un compiuto grado di finitezza. Inoltre, nelle sue opere si inizia ad intravedere un interesse per la resa espressiva delle figure, e dei tentativi di contestualizzazione spaziale tipicamente gotici. Nonostante le differenze iconografiche delle sue incisioni, è comunque possibile individuare una certa coesione di stile, la quale andrà sempre più affinandosi dai primi lavori fino alla maturità della sua carriera[27]. Una delle opere maggiormente conosciute del Maestro E.S. è *La Madonna di Einsiedeln* databile anche essa al 1466; venne concepita come un memento per i pellegrini che raggiungevano il monastero che porta lo stesso nome della Madonna, in occasione della celebrazione della consacrazione del luogo e di un più recente miracolo in cui la statua della Madonna rimase illesa durante un incendio[28].

Il motivo per cui il Maestro E.S. è così importante rispetto ai precedenti esempi di incisori, si individua nel suo stile autonomo, nonostante egli debba molto al Maestro delle Carte da Gioco, e nella riorganizzazione delle linee e delle curve in una forma di espressione specifica per l'incisione, che verrà trasformata e portata ad altissimo livello dai grandi incisori successivi[29].

All'interno del testo *The Renaissance Print*, di cui mi sono già servita spesse volte, Parshall, dedica una certa importanza alla figura di Israhel van Meckenem, l'artista che per primo aveva iniziato a firmare le proprie stampe con il suo nome per intero. Secondo l'autore, il quale riserva un discorso molto più ampio a questo

---

[27] F. ANZELEWSKY, *Le Maitre des Cartes à Jouer, le Maitre E.S. et les débuts de la gravure sur cuivre* in *Le beau Martin. Gravures et Dessins de Martin Schongauer*, Colmar, 1991, p. 122

[28] LIPPMANN, *Engraving and Etching* cit., p. 27.

[29] ANZELEWSY, *Le Maitre des Cartes à Jouer, le Maitre E.S. et les débuts de la gravure sur cuivre* cit., p. 122: «Ces innovations techniques ont ensuite servi de point de départ à Martin Schongauer, dont le talent artistique était indéniablement bien supérieur à celui du Maître E.S.».

artista rispetto a Schongauer, sarebbe stato lui probabilmente a suggerire al Maestro E.S. di firmare le stampe del suo ultimo periodo di attività[30].

Israhel van Meckenem fu un orafo e incisore, tra i più attivi della seconda metà del XV secolo e dei primi anni di quello successivo. Nonostante Jacob Wimpheling, umanista tedesco del tempo, lo abbia menzionato tra i più grandi incisori dell'epoca[31] insieme al Schongauer e Dürer, van Meckenem fu uno dei più importanti copisti della storia dell'arte; nella sua carriera egli produsse intorno alle duecento stampe, e di queste solamente dieci non sono state riconosciute come copie di incisioni già esistenti. L'artista dal quale era maggiormente ispirato era il Maestro E.S, nella cui bottega si era formato come incisore, dopo un breve apprendistato nella bottega del padre. ll termine "impadronirsi", di cui mi sono servita nel discutere il lavoro di van Meckenem non è qui inopportuno, poiché egli era solito copiare le stampe e aggiungervi la propria firma, che è una vera e propria forma di riappropriazione. Un aspetto per cui l'artista, che non acquisì mai la grazia del Bel Martino, è importante all'interno della storia delle incisioni, è quello di aver riconosciuto la potenzialità che queste avevano come beni e il loro valore commerciale[32]. Egli fu il primo a realizzare delle incisioni che vendeva poi sotto forma di indulgenze, le quali non avevano nulla a che vedere con quelle vendute dalla Chiesa e per le quali non riceveva alcuna autorizzazione. Oltre a queste realizzò molto scene di vita quotidiana così come altre religiose e si curò molto della presentazione al pubblico delle sue opere, che egli raggruppava in piccoli *sets* e cicli, apposta per poi essere vendute insieme.

Cito ancora Parshall: «Israhel's remarkable career introduced a commercial dimension to printmaking that anticipated the domination of entreprenaurial publishers a half-century later»[33].

Un argomento importante di cui è necessario discutere riguarda i contratti di produzione delle stampe che ci legano anche all'approfondimento della distinzione

---

[30] LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 57.

[31] JACOB WIMPHELING, *Epithoma Germanorum iacobi wympflingii*, Strasbourg 1505, ch. 68: «Icones Israhelis Alemani p[er] unuiversam Europa[m] desiderant habenturq[ue] a pictoribus in summo p[i]c[t]io», in LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 383, nota 72.

[32] LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 57.

[33] *Ibid.,* p. 5.

tra incisore e artista che in questo periodo inizia a farsi strada. I due primi esempi conosciuti li ritroviamo in Italia negli anni Settanta del XV secolo; un contratto stilato nel 1475 tra Andrea Mantegna e Gian Marco Cavalli[34], di fondamentale importanza anche per essere stato il primo contratto diretto tra artista e incisore; un secondo contratto nel 1481 per la famosa incisione Prevedari, tra l'omonimo Bernardino Prevedari e Matteo de Fedeli[35].

Entrambi i contratti ci permettono di introdurre un argomento che Evelina Borea ha ben approfondito nel primo volume del suo testo *Lo Specchio dell'Arte Italiana*, ovvero la differenza tra *inventor* e *sculptor* e, legate a questi, le prime questioni riguardo al diritto di proprietà e la tutela delle proprie idee figurative. Sebbene il discorso della Borea sia riferito nello specifico alla situazione italiana dell'epoca, lo studio del capitolo è utile anche all'interno di questa trattazione per evidenziare un mutamento importante all'interno dell'evoluzione della storia delle stampe. Fino ad ora non mi ero ancora posta, trattando dei primi maestri incisori, il problema dell'ideazione del soggetto e la concreta realizzazione della sua incisione e stampa. Inoltre, come ho già avuto modo di approfondire, i primi maestri copiavano i propri soggetti, come il Maestro delle carte da Gioco, e a volte anche in maniera sfacciata, è il caso di Israhel van Meckenem, il quale addirittura firmava con il suo

---

[34] A. CANOVA, *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, in «Italia medioevale e umanistica», XLVII, 2001, pp. 149-151; E. BOREA, *Inventor e Sculptor: verso la separazione dei ruoli. Documenti mantovani del 1475*, in *Lo Specchio dell'Arte Italiana*, Pisa, Edizioni delle Normale, 2009, vol. I, cap. II, p. 23. Il 5 Aprile del 1475 Andrea Mantegna stipula un contratto con Gian Marco Cavalli, un orafo, scultore e incisore mantovano, per la produzione di alcune stampe: «taliare disegni in stampa per stampare» e «a non mostrare detti disegni e stampi né lassare retrar essi disegni a persona alchuna senza licentia de esso Andrea» e poi ancora «non stampare in su quelli stampi né vendere né donare designo alcuno chavato da quelli stampi senza la licentia di esso Andrea». In questo contratto abbiamo anche una delle prima testimonianze di protezione della proprietà artistica dell'artista, in quanto Mantegna esige che il Cavalli si impegni a «non mostrare detti disegni et stampi né lassare retrar essi designi [...] senza licentia de dicto messere Andrea sotto pena di ducati cento».

[35] Per un approfondimento riguardo l'incisione Prevedari vedi C. ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, in «Arte Lombarda», nuova serie, 86/87 (3-4), Bramante a Milano (1988), pp. 3-15; L. ALDOVINI, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*, in *Rassegna di Studi e di Notizie. L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi, Castello Sforzesco, Milano, 2008, pp. 59–69.

nome le copie realizzate da altre incisioni già esistenti, spesso opera del Maestro E.S. o di Martin Schongauer.

> Sarebbe importante sapere quando, nelle Fiandre, Allart Duhameel, morto, pare, nel 1509, abbia cominciato ad incidere disegni di Hieronymus Bosch, il grande maestro visionario che opera dal 1480 circa, ed ancor più quando quelle stampe siano state pubblicate. Perché sono le prime, a nostra conoscenza, che presentino insieme i nomi dell'autore dell'invenzione e quello dell'incisore[36]

Sappiamo che Dürer realizzava per conto proprio le incisioni e le stampe, come ci conferma anche Vasari che, all'interno della Vita di Marcantonio Raimondi, scrive: «[…] le intagliava di man propria, segnandole col suo nome»[37], ma in molti casi noti soprattutto in Italia di cui abbiamo maggiori notizie, la situazione era diversa.
Il contratto tra Andrea Mantegna e Gian Marco Cavalli segna quindi un punto molto importante nella storia dell'incisione, ma anche dell'arte.
La nuova distinzione tra l'*inventor*, l'artista ideatore del soggetto, e lo *sculptor*, il realizzatore della stampa e spesso anche dell'incisione sul rame, porta conseguentemente con sé una seconda questione sulla quale si è soffermata nuovamente la Borea: il fatto che la stampa non venisse sempre realizzata da parte dell'artista in persona, cambiava e cambia tuttora il valore di quest'ultima? È necessario qui fare una distinzione tra le stampe d'*après*, ovvero quelle incisioni derivanti direttamente dal disegno di un pittore e le stampe di invenzione. Il caso di Mantegna è abbastanza calzante per spiegare le stampe *d'après*; nonostante l'artista non sia probabilmente mai stato un incisore, e le sue stampe non siano firmate, ognuna di esse è nota solamente sotto il suo nome e mai dell'incisore vero e proprio; inoltre Mantegna viene considerato il primo grande incisore italiano, nonché addirittura l'inventore della tecnica, nella prima versione delle *Vite* di Giorgio Vasari[38].

---

[36] BOREA, *Inventor e Sculptor* cit., vol. 1, cap. 2, p. 30.
[37] VASARI, *ed. cit.,* V (1568), p. 4.
[38] Vedi paragrafo 3 di questo capitolo *Vasari per la storia dell'incisione*.

Il caso invece dell'incisione Prevedari è ancora differente. Sulla carta stampata infatti appare la seguente firma "Bramantus fecit in Mlo"; il termine "fecit" designava solitamente il nome dell'incisore e in alcun modo esso andava riferito al disegnatore della carta. La cosa curiosa quindi è che colui che avrebbe dovuto essere l'artefice della stampa, il Bramante, non aveva nulla a che fare con la sua incisione: il contratto infatti, risalente al 1481, porta i nomi del committente Matteo de' Fedeli e dell'incisore Bernardino Prevedari. La pretesa di Bramante di avere il suo nome sulla stampa, significava la volontà di preservare la propria identità artistica, quella che oggi chiameremmo *copyright* e di cui sicuramente le stampe furono la prima espressione. Un secondo episodio legato alla rivendicazione della dignità artistica da parte degli incisori del tempo ce la fornisce Vasari che, in un passo della Vita di Marcantonio Raimondi, racconta che Dürer avrebbe querelato l'incisore per aver copiato e siglato le proprie stampe facenti parte della *Piccola Passione*[39]. Sebbene sia improbabile che le stampe che Raimondi copiò fossero quelle dette dal Vasari, realizzate da Dürer più tardi a Roma, il racconto vasariano ci suggerisce comunque un episodio tipico dell'epoca.

Questo stesso problema della paternità delle stampe si porrà anche con l'appena citato Raimondi, il quale, nonostante abbia riprodotto con la maggior parte delle sue stampe, soggetti e motivi ideati da Raffaello, pare aver inserito tanta vitalità e invenzione da essere autorizzato a porvi la propria sigla e non quella dell'Urbinate. Al contrario, non si potrebbe riconoscere la stessa sorte a tutte quelle stampe anonime provenienti dal Mantegna. La questione quindi risulta differente a seconda del grado di dipendenza dall'originale. Esiste poi un altro tipo di stampe realizzate traendo il disegno da dipinti o parti di dipinti: queste vengono dette "stampe di traduzione"[40].

---

[39]«Avendo dunque contraffatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta passione e vita di Cristo in trentasei carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: AE, riuscì tanto simile di maniera che, non sapendo nessuno ch'elle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate. La qual cosa, essendo scritta in Fiandra ad Alberto, […] venne Alberto in tanto collera 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 i segno sopradetto d'Alberto nelle sue op<er>e». G. VASARI, *ed. cit.*, V, p. 7.

[40] BOREA, *Inventor e Sculptor* cit., vol. 1, cap. 2, pp. 25-26.

1.3 Le Gilde e il mercato dell'arte nelle Fiandre del XV secolo

Nel 1384, alla morte del conte di Fiandra Louis de Male, i suoi possedimenti in Belgio passarono in eredità a Filippo l'Ardito, suo genero e duca di Borgogna, conservando però una propria autonomia costituzionale.

A Filippo l'Ardito successe Filippo il Buono, il quale con grande intelligenza, riuscì intorno al terzo decennio del XV secolo ad annettere la quasi totalità del Belgio, l'Olanda e la Zelanda le quali svilupparono una politica e una economia autonome a spese delle Fiandre del sud e del Brabante.

Ritiratosi Filippo dalla scena politica, al suo posto si insediò Carlo detto il Temerario il quale cercò di annettere la Lorena ai territori dei Borgogna, senza successo. Al suo tentativo si opposero infatti il re di Francia, Luigi XI e Federico III D'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, i quali sconfissero il Temerario che rimase ucciso durante la battaglia di Nancy (1477). Da questo momento in poi fino al termine del secolo, i Paesi Bassi attraversarono un momento di grossa instabilità politica ed economica che proseguì con le lotte della Francia contro gli Asburgo per il loro dominio, fino al 1482 con la rinuncia della Francia al possedimento delle Fiandre. Il controllo dei Paesi Bassi da questo punto in avanti andò agli Asburgo e a loro rimase fino al 1794.

Sotto il controllo politico dei Duchi di Borgogna, le Fiandre prosperavano in un clima di benessere economico, commerciale e manifatturiero. La costruzione di nuove vie di comunicazione e l'introduzione di un unico e stabile sistema monetario permettevano una certa agevolezza nella circolazione di beni oltre che una buona comunicazione col Mediterraneo. L'indipendenza delle Fiandre, economica e commerciale, prosperò fino all'Impero di Carlo V, quando prevalse la sua volontà accentratrice. Nonostante questo clima di apparente autonomia, nelle città vi era un forte controllo da parte di quelle corporazioni artistiche e artigianali chiamate Gilde.

È importante, all'interno del nostro discorso, delineare quale fosse la situazione riguardo al mercato dell'arte intorno a questo periodo nel territorio delle Fiandre e il ruolo delle Gilde. Uno studio interessante del mercato dell'arte dei Paesi Bassi in

questo periodo è quello di Lorne Campbell dal titolo *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*. In questo intervento[41], la Campbell per prima si propone di analizzare alcuni documenti del XV secolo riguardanti l'organizzazione della produzione artistica del tempo, in particolare le restrizioni imposte dalle Gilde e alcune cause intentate nei confronti di artisti.

Innanzitutto la Gilda era una corporazione di artigiani e artisti, legalizzata dalle autorità della città, e il suo ruolo principale era tutelare gli interessi economici locali, e mantenere un certo monopolio artistico nella città. Gli artisti appartenenti alle Gilde non praticavano esclusivamente questa professione, ma spesso ricoprivano altri ruoli nella città e altri mestieri. Gli artisti che potevano praticare sotto proprio nome erano solamente quelli appartenenti a una Gilda, e per entrare a far parte di una di esse era richiesto il pagamento di una tassa o l'acquisizione della cittadinanza. Gli artisti al servizio della corte di Borgogna erano gli unici in grado di sfuggire al controllo della Gilda insieme a quei pittori appartenenti a famiglie patrizie, i quali non avevano bisogno di far parte di nessuna corporazione per sostentarsi.

Questa rigida organizzazione del mercato prevedeva inoltre anche un dazio sui dipinti importati nella città, norme riguardo alle vendite e i prezzi dei materiali e infine restrizioni per la produzione di opere da parte di centri limitrofi alla città. Da un inventario della città di Bruges riportato dalla Campbell nel suo studio, si evince che un esempio di questo genere si ebbe in quella città, con un editto emanato da Filippo il Buono nel 1441 al fine di porre un limite sul numero di artisti attivi nella città di Sluis[42].

Un evento interessante, dal punto di vista artistico e commerciale di questo periodo, è rappresentato dalle fiere, le cui prime comparse risalgono già all'inizio del XIII secolo. Durante questi avvenimenti, le restrizioni sulle vendite venivano temporaneamente sospese; erano pertanto una grande occasione per la circolazione delle opere nel paese e fuori da esso e per la circolazione dell'economia. Proprio per questo motivo le fiere ebbero fin da subito un notevole

---

41 L. CAMPBELL, *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, «Burlington Magazine», 118, aprile 1976, pp. 188-98.
42 *Ibid.*, p. 191.

successo. La fiera di Bruges, una delle più antiche, inizialmente si teneva a maggio per un periodo di circa due settimane; questo periodo col passare degli anni si prolungò a un mese, e nel 1508 le fiere annuali divennero due, una a maggio e una nel mese di gennaio. Anche la fiera di Anversa nacque presto e divenne subito molto popolare, al punto che la città nel 1465 annunciò di voler instaurare una fiera permanente, ma questo fu possibile solo nella seconda metà del secolo successivo.

Non tutte le città poi erano organizzate per Gilde. In alcune località del nord, come nel caso di Norimberga, le Gilde erano state già soppresse per lasciar spazio alle "arti libere", ovvero quelle che, non appartenendo ad alcuna congregazione, non erano protette in alcun modo all'interno del mercato locale e così da quello estero, e allo stesso tempo non sottostavano alle numerose restrizioni normalmente imposte. Insieme alle arti libere a Norimberga si distingueva una seconda classe, quella delle "arti elette", sulle quali vigeva invece un regolamento simile a quello delle Gilde e delle quali facevano parte quelle arti considerate superiori, come la pittura e la scultura. Nelle arti libere invece si annoveravano anche l'incisione e la miniatura, le quali però, per la loro stretta collaborazione con la classe degli stampatori, ottenevano una protezione e una considerazione molto simile alle arti elette.

Per quanto riguarda la commissione di opere, non era così solita e molto poco è conosciuto riguardo ai rapporti tra i nobili delle Fiandre e i pittori del tempo.

Nei casi in cui un'opera fosse commissionata, l'artista decideva i termini del lavoro con il committente privatamente, oppure mediante un contratto registrato dalle autorità civili; il contratto comprendeva il soggetto dell'opera commissionata, il prezzo per la commissione, il termine per l'esecuzione dell'opera e i dettagli riguardo alla penale da pagare in caso di infrazione dei termini del contratto stesso[43]. Frequentemente le commissioni provenivano dai Duchi di Borgogna, la cui collezione soprattutto di arazzi era impareggiabile e per le cui opere pittoriche invece si hanno poche testimonianze documentarie[44]; sembra fosse più solito che le opere venissero acquistate direttamente nelle botteghe degli artisti, i quali

[43] *Ibid.,* p. 193.
[44] *Ibid.*, p. 189.

tenevano molte delle loro opere in stock e così anche un gran numero di modelli e disegni, o che venissero vendute attraverso mercanti, i quali si occupavano anche della esportazione delle opere fiamminghe oltralpe. Si penserebbe di dover escludere l'esistenza dei mercanti dato il forte controllo delle Gilde, ma la loro attività è registrata nel corso del XV secolo e alcuni sembra abbiano anche fatto parte di alcune Gilde[45]. Bruges, ad esempio, era una delle città che attraeva il maggior numero di mercanti stranieri; è famosa la colonia di mercanti e banchieri italiani, soprattutto fiorentini con la figura di Tommaso Portinari[46], ma anche genovesi, lucchesi e piemontesi, che popolava la città e grazie alla quale molti modelli e opere delle Fiandre venivano esportati in territorio italiano.

Le Gilde erano organizzate non per arti, o per tipo di prodotto, ma per strumenti utilizzati. L'incisione si trovava così ad eludere questa suddivisione tra le arti e a classificarsi di conseguenza sia insieme alla pittura che alla scultura. Il fatto che comprendesse l'intaglio e la lavorazione di un materiale la avvicinava alla scultura, ma dall'altra il fatto che il disegno intagliato sulla matrice venisse trasferito su carta faceva sì che questa tecnica fosse simile anche alla miniatura. Nei registri si trovano spesso citati nomi di incisori appartenenti alla Gilda di San Luca nella quale figuravano principalmente pittori, scultori e miniatori.

Quello che era caratteristico dell'incisione fin dall'inizio rispetto alle altre arti era la sua predisposizione alla produzione in grande scala, il che fin da subito la rendeva un manufatto da libero mercato piuttosto che da commissione. La sua natura ibrida comportava spesso che non tutte le città classificassero gli incisori nella medesima maniera all'interno del sistema delle Gilde. Basilea per esempio, secondo quanto sappiamo, includeva gli incisori nella stessa congregazione dei mercanti di arazzi, guanti e spezie, i quali vendevano in piccole botteghe sia oggetti di propria manifattura, che per conto di altri. In questo caso l'incisione veniva quindi classificata esclusivamente per la sua natura commerciale.

---

[45] *Ibid*,, p. 196: «At least two print dealers were members of the Bruges Guild of Illuminators in the second half of the fifteenth century».

[46] Per un approfondimento riguardo alla figura di Tommaso Portinari vedi P. NUTTALL, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven, 2004, pp. 43-51.

Secondo quanto scrive Landau, xilografie e calcografie, ebbero fin da subito durante il Rinascimento una diffusione diversa all'interno del mercato. Le stampe xilografiche infatti, erano molto più popolari e coloro che le producevano facevano più spesso parte delle Gilde degli artigiani e carpentieri. Per quanto riguarda le calcografie invece, dai documenti pare che esse circolassero in minor numero all'interno del mercato del tempo, anche a causa del più limitato numero di stampe che era possibile ottenere da una stessa lastra, mentre invece le xilografie era possibile trovarle quasi ovunque ed erano prodotto in edizioni molto numerose. Il fatto che la commissione di opere non fosse così usuale e ancor meno quella delle stampe, permise alle incisioni di identificarsi fin da subito come opere indipendenti[47]. In questo primo periodo di diffusione delle stampe nelle aree della Germania e dei Paesi Bassi, comincia a svilupparsi anche una forma di collezionismo; d'altronde queste carte, di piccole dimensioni e poco dispendiose, si prestavano facilmente ad essere accumulate e collezionate. Nel paragrafo precedente avevo menzionato tra i primi usi delle stampe, quello di essere incollate all'interno di libri come illustrazioni. Uno dei primi noti collezionisti di stampe, Hartmann Schedel[48], iniziò la sua collezione proprio in questa maniera: umanista tedesco, originario di Norimberga e vissuto nella seconda metà del XV secolo, viene ricordato per essere stato uno dei primi cartografi ad essersi servito della stampa e per essere l'autore del *Liber chronicarum*[49], ovvero la *Weltchronik* o *Cronache di Norimberga*, pubblicato nel 1493 a Norimberga, nella bottega di Michael Wolgemut. Non a caso Schedel fu anche un importantissimo collezionista di stampe; nel corso della sua vita egli collezionò centinaia di xilografie e calcografie che incollava dentro i suoi libri senza uno schema o una logica precisa,

---

[47] D. LANDAU, *Vasari Prints and Prejudice*, in «Oxford Art Journal», Oxford, Vol. 6 (1983), 1, p. 5.

[48] Per un ulteriore approfondimento sulla figura di Hartmann Schedel vedi, B. WAGNER, *Un umanista europeo. I libri di Hartmann Schedel* in «Alumina», VII, 25, 2009, pp. 36-41.

[49] Il *Liber chronicarum* apparve a stampa nel 1493. In quest'opera, Schedel fornisce uno studio sistematico sulla storia sacra e profana, una storia del mondo per la cui redazione si avvale dell'aiuto di vari scritti di umanisti italiani, primo fra tutti Enea Silvio Piccolomini. Questo testo è una importante testimonianza dell'epoca, in quanto uno dei primi stampati e illustrati da numerose immagini. I recenti miglioramenti della stampa xilografica e a caratteri mobili permisero infatti una coerente impaginazione del testo e una integrazione tra testo e figure all'avanguardia per la fine del XV secolo.

ma più probabilmente seguendo quello che era il suo gusto. Nella collezione dell'umanista tedesco ritroviamo alcuni aspetti tipici del mercato delle stampe dell'epoca: con sguardo attento infatti è facile capire che le stampe acquistate da Schedel erano prodotte in botteghe locali e non sotto commissione, il che conferma il fatto che i clienti acquistassero dagli incisori le stampe che questi avevano nel loro stock, nel magazzino. Un'altra particolarità della sua collezione è che molte delle stampe siano colorate: come ho già menzionato in precedenza, capitava spesso che le carte stampate venissero colorate, segno che la qualità del prodotto in sé non era ancora considerata, e così anche quelle di Schedel erano state dipinte in seguito alla stampa, non dall'incisore ma con tutta probabilità dal collezionista stesso in maniera anche alquanto grossolana.
La collezione di questo umanista e cartografo tedesco ci offre quindi uno spaccato di ciò che doveva iniziare ad essere il collezionismo di stampe nella seconda metà del secolo, quando già cominciavano a circolare le opere di Dürer e di Schongauer, le opere dei quali, sorprendentemente, non sono state trovate nella collezione di Schedel.

> Yet if Hartmann Schedel was not buying engravings by Schongauer and Israhel van Meckenem, who was? And how widely were they being distributed? In his encomium to German printmakers of 1505 previously mentioned, Jacob Wimpheling boasts that Schongauer's work was already known in Italy, Spain, France, and Britain[50].

Termino questo paragrafo con questo interrogativo del quale darò qualche spunto di risposta nel paragrafo successivo trattando della breve storia dell'incisione ad opera di Giorgio Vasari; uno dei principali motivi dell'inserimento della digressione sul tema all'interno delle sue *Vite* sarà, come vedremo, proprio il crescente interesse e collezionismo di queste stampe, diffuso in Italia[51] e di cui di conseguenza possiamo supporre una certa popolarità anche in oltralpe.

---

[50] LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 57.
[51] M. BURY, *The Taste for Prints in Italy to c. 1600*, in «Print Quarterly», London, 1985, vol. II, 1, pp. 12- 26.

1.4 Vasari per la storia dell'incisione

Nonostante la scelta di non occuparmi degli aspetti riguardanti la storia e lo sviluppo dell'incisione in ambito italiano, la mia trattazione non poteva prescindere da un approfondimento riguardo al primo storico dell'arte che si occupò della tecnica incisoria, Giorgio Vasari[52].

Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori videro la luce due volte, la prima nel 1550 con l'edizione stampata da Lorenzo Torrentino, e nel 1568 edita da Giunti. Tra la prima e la seconda edizione, il Vasari apportò numerose modifiche, una vera e propria revisione formale dell'opera per «sopplire ancora quel che in quella prima opera fussi mancato di perfezzione»[53], sotto il consiglio di diversi amici e consiglieri, il cui più importante fu Vincenzio Borghini[54].

---

[52] Giorgio Vasari nacque ad Arezzo nel 1511. Egli fu pittore, formato sotto il segno di Rosso Fiorentino, architetto e soprattutto storiografo. Trasferitosi a Firenze nel nel 1524, dove conobbe e si legò ai maggiori artisti dell'epoca, quali Michelangelo, Salviati e Bandinelli egli entrò al servizio di Ottaviano de' Medici e divenne poi consigliere artistico di Cosimo de' Medici al quale la sua grande opera, *Le Vite*, è dedicata. Nel 1550 esce la prima edizione de *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, che verrà riedita e stampata nel 1568. La fortuna della sua opera non è mai tramontata ed è anzi andata aumentando nei secoli nonostante sulla attendibilità delle sue notizie ci siano sempre stati pareri contrastanti. Citando Luigi Grassi: «Ciò non va attribuito solamente all'indubbio valore letterario che inserisce le Vite, per cui il Vasari si considera ormai tra i massimi scrittori del nostro Cinquecento: bensì alla particolare inconfondibile scrittura e configurazione del testo vasariano, caleidoscopico materiale di notizie, di cognizioni e descrizioni sulle Arti del Disegno e sulla virtù degli artefici…». L. GRASSI, *Pensiero e significato del Vasari scrittore d'arte e biografo*, in VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori,* ed. per il Club del Libro, a cura di Giovanni Previtali e Paola Pergola, Milano 1964, vol. V, p. 4. Quello che rende le notizie di Giorgio Vasari tutt'oggi valide e preziose per i nostri studi, è la giusta considerazione del testo nell'ambito del proprio periodo storico; un periodo nel quale vi era già quella seconda generazione di manieristi di cui Vasari fa parte, e che considerava ogni cosa già sperimentata e realizzata, e che vedeva quindi nel futuro più vicino una crisi latente che avrebbe investito l'arte del suo tempo. Le cause di questa crisi secondo lo storiografo sono imputabili a diverse motivazioni, dalla mancanza di buoni pittori, alla trascuratezza degli uomini come alla loro malignità e anche semplicemente all'avversità della Fortuna. L'idea di arte si risolveva in quello di tecnica ed è quindi normale che Vasari consideri che la storia dell'arte come un'evoluzione che arrivata al culmine della tecnica non può che decadere: grosso limite è considerare l'arte del Quattrocento inferiore a quella del Cinquecento ma, sempre in una valutazione storica dell'opera, queste idee rientrano nelle teorie estetiche dell'epoca vasariana.

[53] *A gli Artefici del Disegno* in VASARI, *ed. cit.*, V, p. 175.

[54] Vincenzo Borghini, nato a Firenze nel 1515, e ordinato sacerdote nel 1541 nel 1545 venne assegnato al monastero fiorentino dove rimase fino al termine della sua vita nel

L'edizione Giuntina, che venne pubblicata col titolo *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore ed Architetto Aretino di nuovo ampliate, con i ritratti loro, et con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti, dall'anno 1550 insino al 1567*, comprende quindi un ampliamento nel numero delle vite, che nell'edizione del 1550 terminavano con Michelangelo, considerato da Vasari il raggiungimento più alto dell'arte fino a quel tempo. Un passo interessante, contenuto nell'intenso carteggio che lo storiografo aretino e Vincenzio Borghini intrattennero negli anni della ripubblicazione dell'opera riguarda l'opinione di quest'ultimo sulla disposizione delle *Vite* "de' vivi":

> Del mettere quelle Vite de' vivi dopo o inanzi a Michelagnolo, a me parrebbe che, se le mettete come Vite, mal volentieri possino stare che ben vadia se non inanzi a Michelagnolo; […] Sarebbe forse meglio finire le Vite in Michelagnolo, et dopo lui mettere queste altre di Titiano, Primaticcio, Sansovino non sotto nome di Vite, ma di Memoria de' vivi; et così ci verranno accomodati tutti discorso de' vivi con grazia e senza offesa d'alcuno etc[55]

Ciò che a noi infatti interessa in questa trattazione, è l'importanza che ebbe la seconda redazione delle *Vite* nel 1568 per la storia dell'incisione di cui egli tratta in una delle *Memorie* nuove inserite, ovvero la Vita di Marcantonio Raimondi[56].

1580. Durante la permanenza a Firenze, Borghini conosce Giorgio Vasari che lo introduce alla Corte Medicea e ai circoli artistici fiorentini. Principalmente interessato di filologia, grazie all'intenso carteggio con lo storico aretino egli nutrì un'affezione particolare anche per la storia dell'arte. Nei quattro anni che separarono l'edizione Torrentiniana da quella Giuntina, Borghini venne nominato correttore e revisore della struttura e del corredo documentario per le *Vite* degli artisti. Del rapporto tra Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini ne è documento il lungo e ampio carteggio che intercorse tra i due durante quei quattro anni, e che portarono avanti fino alla morte del primo. Per un approfondimento riguardo il rapporto tra Vasari e Borghini vedi D. FRANCALACI, F. PELLEGRINI, E.CARRARA, *Il Carteggio di Vincenzio Borghini*, Firenze, 2001.

[55] Lettera di Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari del 28 gennaio 1567, FRANCALACI, PELLEGRINI, CARRARA, *Il Carteggio di Vincenzio Borghini* cit., p. 35.

[56] La data e il luogo di nascita di Marcantonio Raimondi non ci sono noti con precisione ma si può ritenere che egli sia nato vicino Bologna, precisamente ad Argini tra il 1475 e il 1480. Secondo quanto riporta Vasari, Marcantonio si sarebbe formato a Bologna nella bottega del Francia (ca. 1450–1517), pittore e niellista. Sempre secondo lo storiografo aretino, Marcantonio sarebbe stato il miglior allievo dell'orefice al punto di averlo superato: «Costui (Marcantonio) dunque, il quale aveva migliore disegno che il suo maestro, maneggiando il bulino con facilità e con grazia, fede, perché allora erano molto in

Prima di addentrarmi in un'analisi di ciò che Vasari ci racconta nella vita dell'artista, ritengo opportuno soffermarmi sulla considerazione delle stampe e incisioni all'interno della prima edizione delle *Vite*. Nella torrentiniana, l'importanza e lo spazio conferiti alle stampe sono pressoché nulle. Vasari sembra ignorare la rilevanza delle stampe e l'interesse per queste ultime al suo tempo, un'epoca in cui la tecnica sia in Italia che in oltralpe si era ampiamente sviluppata e diffusa, e in cui circolavano numerose incisioni d'autore sia come opere d'arte autonome che come riproduzioni eseguite da maestri artigiani, di disegni di grandi maestri.

---

uso, cinture et altre molte cose niellate, che furono bellissime, perciò che era in quel mestiero veramente eccellentissimo». Dopo l'apprendistato dal Francia, Raimondi si trasferì a Venezia dove ebbe il primo contatto con le stampe di Albrecht Dürer: «Intanto capitando in Vinezia alcuni fiamminghi con molte carte intagliare 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 laboro e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari aveva portati da Bologna, e fra altre cose comperò la Passione di Gesù Cristo intagliata in 36 pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto». Dopo un ipotetico passaggio da Firenze, Marcantonio si sarebbe diretto a Roma; per il suo arrivo di nuovo non è conosciuta una datazione precisa, ma si sa che nel 1511 egli stava già lavorando con Raffaello, la cui permanenza a Roma invece è nota dal 1508. L'intensa collaborazione con Raffaello rese Marcantonio Raimondi noto e collezionato fin da subito sia da quegli artisti che volevano ispirarsi alle forme e ai soggetti di Raffaello per le loro opere, sia da quella classe di amatori e collezionisti a cui Vasari indirizza la Vita di Marcantonio. Il rapporto tra i due artisti non è così chiaro e non è possibile conoscere con certezza se egli realizzasse le incisioni dai disegni dell'Urbinate per poi venderle lui stesso o se una volta realizzate le stampe egli le consegnasse al Baviera, il socio di Raffaello, il quale si occupava poi di venderle. Quello che si sa è che le incisioni dell'artista provengono solitamente dai disegni di Raffaello, e più raramente sono la copia di un suo dipinto finito.
Marcantonio è considerato una figura fondamentale all'interno della storia dell'incisione italiana per aver portato questa arte a un livello di perfezione pari a lavoro compiuto da Dürer nell'oltralpe. Egli fu il primo italiano a rendere le immagini incise con un effetto pittorico, fatto di chiaroscuro, differenti tonalità e di volumi grazie alla sua tecnica del tratteggio. Durante la sua intera carriera egli rimase fedele a due influenze a cui guardò sempre nel suo lavoro: la prima fu la passione per la scultura antica dalla quale prendeva la resa dei volumi e la seconda il lavoro di Albrecht Dürer del quale copiò numerose stampe nel corso della sua vita. Infine il contributo più grande che si deve all'artista è aver creato «a system of engraving that could be (and was by others) applied more or less mechanically; his system was the starting point for later engravers who aimed chiefly at reproduction, at conveying the effect of a specific painting in black and white». C. WILKINSON, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, «Art Journal», 1982, Vol. 42, No. 3, pp. 236-39; I. H. SHOEMAKER, *Marcantonio and his Sources. A Survey of his Style and Engraving Technique*, in *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Catalogo della mostra, Lawrence, Kansas 1981, pp. 3-18.

Ciò che ci fa notare Getscher nel suo fondamentale testo riguardo all'argomento, *An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 & 1568)*, è che Vasari descriveva ai suoi lettori opere che loro in realtà non erano in grado di vedere; si assume quindi che egli avesse la certezza che, chiunque avesse intrapreso la lettura del suo testo, avrebbe anche potuto contemporaneamente prendere visione delle stampe di quelle opere di cui lui andava discorrendo. La consapevolezza quindi che le stampe fossero diffuse, che fossero utilizzate quotidianamente e che avessero una certa importanza c'era, ed è probabile che lo stesso Vasari ne collezionasse e le ritenesse materiale complementare appunto alla lettura della sua opera[57]: in quanto opere d'arte però egli non le teneva in grande considerazione.
Di questo abbiamo diverse prove all'interno delle Vite; nel Proemio ad esempio, nel discutere il nodo della supremazia nell'arte tra la Pittura e la Scultura, una dei punti menzionati a favore della prima è la lunga lista di arti affini o derivate dalla prima. All'interno di questa lista, Vasari menziona anche i nielli dai quali derivano secondo lui le incisioni, di cui dice che tratterà, ma al fondo di tutte le altre arti derivate dalla pittura:

> Ultimamente discorrendo della pittura, dirò del disegno, de' modi del colorire, del perfettamente condurre le cose, della qualità di esse pitture e di qualunque cosa che da questa dependa, de' musaici d'ogni sorte, del niello, degli smalti, de' lavori alla damaschina, e finalmente poi delle stampe delle pitture[58]

E così anche nella sezione dedicata alla Pittura, al capitolo XXXIII intitolato *Del niello e come per quello abbiamo le stampe di rame; e come s'intaglino gli argenti per fare gli smalti di basso rilievo e similmente si ceselino le grosserie*, Vasari introduce la pratica del niello e una descrizione del bulino e della sua

[57] K. OBERHUBER, *Vasari e il mito di Maso Finiguerra*, in *Il Vasari Storiografo e Artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario dalla morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, p. 383: «Conosciamo […] il suo metodo di conbinare materiale ricavato da varie fonti, cioè da tradizioni e informazioni letterarie o orali, osservazioni fatte sul posto davanti ad opere d'arte non sempre accuratamente ritenute nella memoria, e poi da altro materiale visivo come stampe o disegni da lui collezionati come prezioso materiale illustrativo e supplementare alle sue *Vite*».
[58] VASARI, *ed. cit.*, *Proemio di tutta l'Opera*, pp. 28-29.

preparazione; dopo aver discusso della tecnica del niello, l'aretino non dedica più di cinque righe alla tecnica incisoria:

> Da questo intaglio di bulino sono derivate le stampe di rame, onde tante carte e italiane a tedesche veggiamo oggi per tutta Italia; che sì come negli argenti s'improntava, anzi che fussero ripieni di niello, di terra e si buttava di zolfo, così gli stampatori trovarono il modo del fare le carte su le stampe di rame col torculo, come oggi abbiam veduto da essi imprimersi[59]

Questo intervento nel Proemio della Pittura rimarrà invariato anche nella seconda edizione del 1568. Nondimeno lo storiografo ignorò nella prima versione l'intaglio in legno, le cui origini come abbiamo già discusso, si perdono nell'epoca medievale e a cui dedicherà qualche menzione nell'edizione giuntina trattando di alcune specifiche *carte*, ad esempio opera di Albrecht Dürer. Il breve interesse nei confronti dell'incisione su metallo si lega invece all'oreficeria e a nomi prestigiosi ad essa legati del Quattrocento, tecnica della cui storia si stava cimentando anche Benvenuto Cellini[60] col suo trattato *Dell'Oreficeria*, ed è questa la ragione per cui Vasari non si sente di tralasciare totalmente l'argomento, ma tace comunque «della produzione incisoria non qualificata ai suoi occhi in alcun modo»[61]. Secondo

---

[59] *Ibid*, p. 166.

[60] Benvenuto Cellini nacque a Firenze nel 1500 e morì nel 1571. Nel 1568 uscì in stampa il suo trattato *Dell'Oreficeria*, che era però stato scritto qualche anno prima, dedicato a Ferdinando de' Medici, fratello del principe don Francesco de' Medici. Nell'introduzione del Trattato, Cellini indica Maso Finiguerra come maestro del niello: «Maso Finiguerra fece l'arte solamente dello intagliare del niello; questo fu un uomo che mai non ebbe nissuno paragone di quella cotale professione, e sempre operò servendosi dei disegni del detto Antonio» (Pollaiuolo). Egli dunque si discosta dal Vasari che nel 1568 pubblicava la seconda edizione delle sue *Vite* nelle quali vedremo eleggeva Maso inventore della tecnica dell'incisione, e attribuisce invece questo merito a Martin Schongauer. Sempre nella sua introduzione *Dell'Oreficeria* egli spiega: «già si era sparso la fama per il mondo di quel nostro Maso Finiguerra, che tanto mirabilmente intagliava di niello […] e perché egli benissimo conosceva di non potere arrivarle a quella bellezza e virtù del nostro Finiguerra, pure, come persona virtuosa, volse spendere la sua virtù in qualche cosa che fussi utile agli altri uomini. Egli si mise a intagliare in certe piastre di rame, et in quelle cominciò a girare il bulino […]; di modo che egli intagliò di molte belle storiette, molto bene composte, e molto bene e virtuosamente osservato le ombre et i lumi…». C. MILANESI, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini,* Firenze, 1857, pp. 7 e 15.

[61] E. BOREA, *Vasari e le stampe*, in «Prospettiva», 57/60, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol. II (Aprile 1989-Ottobre 1990), p. 18.

quanto dice la Borea, la ragione più plausibile della scelta di tralasciare il discorso sulle stampe nell'edizione torrentiniana è possibile che sia dovuta, al fatto che esse fossero un bene "povero", alla portata di tutti e utilizzate come modelli per la decorazione di carte da gioco e immaginette sacre e quindi prive «di un segno distintivo di una cultura artistica che è la *condicio sine qua non* dell'opera d'arte»[62]. Questo tratto distintivo era in realtà giunto in Italia intorno al 1460-70 con le figure di Mantegna e del Pollaiolo e in Germania con Martin Schongauer, come riferisce anche il Trattato di Cellini[63], ma Vasari pare non volerlo considerare, avanzando anzi un giudizio abbastanza mediocre, nella dedica a Cosimo de' Medici nell'edizione del 1568, riguardo alle stesse incisioni che ritraggono gli artisti con cui illustrerà le nuove *Vite*[64]:

> E se le effigie e' ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera – dei quali una gran parte si sono avuti con l'aiuto e per mezzo di Vostra Eccellenzia – non sono alcuna volta ben simili al vero e non tutti hanno quella proprietà e simiglianza che suol dare la vivezza de' colori, non è però che il disegno e i lineamenti non sieno stati tolti dal vero e non siano e proprii e naturali, senzaché, essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati di buona mano. Non mi è stato in ciò di piccolo incomodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate, però che, se fussino stati gli intagliatori appresso di me, si sarebbero per avventura intorno a ciò potuto molto più diligenza che non si è fatto usare[65]

Quello che colpisce di questa affermazione, al di là del giudizio sulle stampe che accompagnano le vite dei singoli artisti, è, come ci suggerisce la Borea, il giudizio negativo allargato che pare diretto agli intagliatori in legno, tra i quali ovviamente

---

[62] *Ibid*, p. 18.
[63] V. nota 45.
[64] Vasari nella seconda edizione delle Vite inserisce all'inizio di ogni vita, un ritratto dell'artista che verrà trattato in ognuna di esse. L'edizione contiene così 144 ritratti racchiusi ognuno in un ovale e a loro volta inseriti in un'elaborata struttura architettonica. Non tutte le vite degli artisti possiedono un ritratto, poiché di alcuni di questi, Vasari non era riuscito a reperire un ritratto. Ognuno di questi ritratti venne disegnato dal Vasari stesso e poi intagliato da un incisore ignoto di Venezia, segno del fatto che lo storiografo non era stato in grado di reperire alcun intagliatore che ritenesse all'altezza a Firenze. Vedi S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012, pp. 83-85.
[65] VASARI, *ed. cit.,* III (1550), p. 6;

si annoverano anche grandi artisti come Dürer. Una seconda motivazione si allaccia a un discorso a cui ho accennato poco prima, ovvero la considerazione delle stampe da parte dell'aretino solamente come riproduzioni di opere pittoriche di famosi artisti: per lui infatti l'incisione era principalmente una derivazione, la riproduzione di un dipinto realizzato da un artista noto, e di questo è conferma il fatto che all'interno del Proemio egli chiama le incisioni «stampe delle pitture»[66], ovvero riproduzioni di un'opera pittorica precedente. Si può quindi pensare che il nostro autore abbia deciso di inserire una storia dell'incisione e un elenco delle opere dei maggiori incisori del suo tempo per una questione di completezza dell'opera, come suggerisce David Landau[67].

Veniamo ora al giudizio che Vasari esprime riguardo l'invenzione della tecnica incisoria; come ho approfondito in nota[68], Benvenuto Cellini attribuisce il titolo di pioniere nell'arte dell'intagliare col bulino a Martin Schongauer, mentre Maso Finiguerra viene lodato come grande maestro nell'arte del niello. Nell'edizione del 1550, Vasari, discorrendo dell'opera del Mantegna, scrive:

> lasciò costui alla pittura… il modo dello intagliare in rame le stampe delle figure…[69]

In questo modo lo storiografo attribuisce l'invenzione della tecnica ad Andrea Mantegna, il quale l'aveva però derivata dai lavori a bulino eseguiti da Maso. Secondo quanto scrive Konrad Oberhuber, questa proposizione riguardo alla paternità del Mantegna nell'invenzione dell'incisione, era stata fatta già da Simone Fornari da Reggio ne *La Sposizione sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto*[70] e avrebbe quindi potuto influenzare il nostro storiografo.

Oberhuber considera anche che probabilmente la prima stampa nota del Mantegna, ovvero la *Sepoltura di Cristo*, venne incisa tra 1468 e il 1470 prima

---

[66] *Ibid*, p. 29.
[67] D. LANDAU, *Vasari prints and prejudice* cit., p. 4.
[68] V. nota 45.
[69] VASARI, p. 263.
[70] Simone Fornari da Reggio nasce a Reggio Calabria nei primi anni del XVI secolo e fin da adolescente si dedicò alla critica ariostesca, la sua *Sposizione sopra l'Orlando Furioso* venne pubblicata a Firenze tra il 1549 e il 1550, poco prima rispetto all'opera del Vasari, e avrebbe quindi potuto influenzare lo storiografo nel suo primo giudizio riguardo il Mantegna.

ancora probabilmente delle opere di Schongauer, che era l'unico incisore già noto nel quindicesimo secolo in Italia[71].

Nella seconda edizione poi Vasari inserisce all'interno della vita di Marcantonio Raimondi, una breve storia dell'incisione dalle origini fino ai suoi giorni. In questa vita egli compie una modifica importante rispetto alla prima edizione dell'opera, attribuendo il merito dell'invenzione a Maso Finiguerra, un incisore e orefice specializzato nella tecnica del niello e vissuto a Firenze tra il 1426 e il 1464, che già nella torrentiniana Vasari aveva citato nell'*Introduzione alle arti del Disegno*, come un Maestro nella tecnica del niello; nella stessa edizione il giudizio su Mantegna conseguentemente cambia in «si dilettò…di fare stampe di rame»[72] e le prime pratiche incisorie da parte del maestro vengono attribuite al tempo del suo periodo romano[73]. Quest'ultima considerazione si collega probabilmente al fatto che Vasari conosceva bene la stampa mantegnesca con la *Zuffa degli dei marini*, che ben si collega all'arte romana del periodo, e che non conoscesse invece il primo soggiorno toscano dell'artista intorno agli anni Sessanta del Quattrocento. Tornando a Maso, cito ora un passo importante che troviamo all'inizio della vita di Marcantonio Raimondi:

> Il principio dunque dell'intagliare le stampe venne da Maso Finiguerra fiorentino, circa gli anni di nostra salute 1460, perché costui tutte le cose che intagliò in argento, per empierle di niello, le improntò con terra, e gittatovi sopra solfo liquifatto, vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo che l'argento; e ciò che fece ancora con carta umida e con la medesima

---

[71] K. OBERHUBER, *Vasari e il mito di Maso Finiguerra* cit., p. 384. Inoltre è anche da considerare ciò che l'autore scrive poco più avanti riguardo al maestro E.S.: «Il solo incisore di grande rilievo, il maestro E.S., attivo prima di quel periodo e ben noto agli incisori fiorentini del Quattrocento fu per sfortuna ignoto al Vasari, altrimenti si conoscerebbe oggi almeno il suo nome italianizzato» (p. 385).

[72] VASARI, *ed. cit.*, p. 554.

[73] «Fu seguitato costui (Maso) da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello. Questa cosa venuta a notizia d'Andrea Mantegna in Roma, fu cagione che egli diede principio a intagliare molte sue opere, come si disse nella sua Vita». VASARI, *ed. cit.*, V (1550), p. 3.

> tinta, aggravandosi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto; il che non solo le faceva apparire stampate ma venivano come disegnate di penna[74]

Così prende inizio la storia dell'incisione e delle prime tecniche di stampa, che Vasari traccia all'inizio della Vita di Raimondi. Dopo aver menzionato Baccio Baldini, che avrebbe seguito Maso e poi Mantegna, del cui giudizio abbiamo già detto, Vasari scrive:

> Passata poi questa invenzione in Fiandra, un Martino, che allora era tenuto in Anversa eccellente pittore, fede molte cose e mandò in Italia un gran numero di disegni stampati, i quali tutti erano contrasegnati i questo modo: .MC. [...][75].

A queste righe segue un elenco delle maggiori opere di Martin Schongauer che per ora tralascio di proposito e su cui tornerò in questa trattazione. Il pensiero espresso dallo storiografo aretino mi torna però utile al fine di sottolineare un altro aspetto, ovvero che egli riteneva che l'arte incisoria fosse stata trasmessa dall'Italia verso le Fiandre e non all'inverso, come abbiamo invece discusso nel primo paragrafo di questo capitolo. Nelle Fiandre la tecnica si sarebbe affinata grazie all'eccellenza di Albrecht Dürer e Luca di Leida e tornata in Italia perfezionata nella figura di Marcantonio Raimondi[76], al quale appunto la vita è dedicata. Secondo Sharon Gregory, il capitolo è dedicato all'artista non perché secondo Vasari Raimondi sarebbe stato il protagonista dell'incisione e il maggior contribuente alla diffusione di questa come medium di riproduzione, ma piuttosto

---

[74] VASARI, *ed. cit.*, III (1568), p. 3.
[75] *Ibid*.
[76] Nel 1981 Innis H. Shoemaker riguardo a Raimondi scrive: «What is new about Marcantonio is the direction that he created for the art of engraving, for under the influence of Dürer's prints he changed it from a medium that imitated pen and silverpoint drawing toward one that could approximate the effects of painting and sculptural form. In this specific sense, then, Marcantonio may be considered to have invented the means for reproductive engraving». SHOEMAKER, *Marcantonio and his Sources. A Survey of his Style and Engraving Technique* cit., p. 3.

perché, all'interno della cronologia di Vasari, egli avrebbe ricoperto il ruolo di primo artista dedicatosi totalmente all'arte incisoria[77].

È importante precisare che Vasari non viaggiò mai a nord delle Alpi e probabilmente mai ebbe notizie precise sugli artisti che operarono nelle Fiandre. Le notizie di cui egli si servì provenivano dai racconti di due artisti, Giovanni Stradano e Giovanni da Bologna e soprattutto dalle intense corrispondenze con Dominique Lampson e Lambert Lombard[78].

All'interno del capitolo Vasari traccia una storia dei maggiori protagonisti dell'arte incisoria fino ai suoi tempi attraverso i lunghi elenchi delle loro stampe di cui lui era a conoscenza e di cui si può quindi pensare che vi fosse informazione alquanto diffusa in Italia al tempo; secondo Landau Vasari oltre ad aver inserito questa sezione sull'incisione per ragioni di completezza del lavoro, l'avrebbe anche fatto per gli esperti e collezionisti di stampe del suo tempo. Al termine della Vita di Marcantonio, egli scrive:

> E questo sia il fine della Vita di Marcantonio Bolognese e degl'altri sopradetti intagliatori di stampe; de' quali ho voluto fare questo lungo sì, ma necessario discorso, per sodisfare non solo agli studiosi delle nostre arti, ma tutti coloro ancora che di così fatte opere si dilettano[79]

Le informazioni che Vasari fornisce ai suoi lettori si rivelano accurate in alcuni casi e meno in altri. Per quanto concerne il nostro discorso riguardo alle incisioni d'oltralpe, Vasari si sofferma a lungo sulle stampe di Albrecht Dürer[80], che

---

[77] GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print* cit., p. 9; LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 103; per citare invece direttamente il Vasari riguardo questo punto: «E per ultimo, di tutto il giovamento che hanno gl'oltramontani avuto dal vedere, mediante le stampe, le maniere d'Italia, e gl'Italiani dall'aver veduto quelle degli stranieri e oltramontani, si deve avere, per la maggior parte, obbligo a Marcantonio Bolognese; perché oltre all'aver egli aiutato i principii di questa professione quanto si è detto, non è anco stato per ancora chi l'abbia gran fatto superato, sì ben pochi in alcune cose gl'anno fatto paragone». VASARI, *ed. cit.*, V (1568), p. 25.

[78] Per le corrispondenze tra Vasari, Lampson e Lombard si faccia riferimento al testo di FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche* cit., p. 110- 116.

[79] VASARI, *ed. cit.*, V (1568), p. 25.

[80] «Dopo questo Martino cominciò Alberto Duro in Anversa, con più disegno e miglior giudizio e con più belle invenzioni, a dare opera alle medesime stampe, cercando d'imitar

definisce uno dei maggiori ispiratori di Marcantonio, della cui Vita la Borea sostiene che la prima parte dovrebbe più propriamente intitolarsi "Vita di Alberto Duro". All'artista l'aretino dedica diverse pagine dense di notizie[81], citazioni e lunghe descrizioni delle sue stampe: del corpus oggi noto dell'artista, Vasari individua 45 bulini e 90 xilografie[82], e di ben quindici ci restituisce ben più di tre righe ciascuna di descrizione. Di Albrecht Dürer l'unico artista emulo degno fu "Luca d'Olanda", ovvero Lucas van Leyden[83], che «se bene non aveva tanto disegno quanto Alberto in molte cose non dimeno lo paragonava col bulino», come per esempio nella raffigurazione dei paesaggi di sfondo, una particolarità propria di un pittore più che di un incisore.

Questi i due artisti tedeschi a cui il nostro Vasari dedica maggior spazio nella vita del Raimondi, ma non dimentichiamo che il primo artista d'oltralpe che l'Aretino cita nel capitolo è il nostro Martin Schongauer. Al contrario di quanto detto riguardo Dürer e Luca di Leida, i dati forniti sull'artista originario di Colmar sono alquanto sommari e inesatti. A cominciare dalla città di attività, che non fu Anversa bensì Colmar, per proseguire con la sigla con la quale egli firmava le sue stampe, M + S e non .MC. , che si pensa si riferisca invece all'artista Marteen van Cleef[84]. Delle stampe autografe elencate dal Bartsch, centosedici, nel testo del Vasari se ne

---

il vivo e d'accostarsi alle maniere italiane, le quali egli sempre apprezzò assai». VASARI, *ed. cit.*, V (1568), p. 4.

81 Dürer secondo Giovanni Previtali rimane l'esempio più calzante della contaminazione culturale di cui sono responsabili le stampe nel corso del XV e XVI secolo; a Dürer infatti «dedica in questa Vita (di Marcantonio Raimondi) pagine e pagine, cogliendone bene la ambigua posizione culturale, sempre oscillante tra espressionismo di tradizione gotico-quattrocentesca, imitazione del 'vivo' e tensione ad assimilare la bella maniera classica italiana; ambiguità in cui risiede la ragione del suo fascino presso i manieristi italiani, incantati da 'quella sua immaginativa stravagante', da quel suo modo 'di sfogare i capricci'». VASARI, *ed. Club del Libro,* V, *Introduzione.* Sul tema si faccia anche riferimento a FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche* cit.*,* p. 25.

82 FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche* cit.*,* p. 25.

83 «[…] et Alberto Duro tornato in Fiandra, trovò un altro emulo che già aveva cominciato a fare dimolti intagli sottilissimi a sua concorrenza: e questi fu Luca d'Olanda, il quale se bene non aveva tanto disegno quanto Alberto, in molte cose nondimeno lo paragonava col bulino», VASARI, *ed. cit.,* V (1568), p. 7. Per un approfondimento sul lavoro grafico di Luca di Leida (1490 ca.–1533): E.S. JACOBO-WITZ - S.L. STEPANEK, *The Prints of Lucas van Leyden and his contemporaries*, Catalogo della mostra, Washington, 1983; Hollstein, *Dutch and Flemish*, X; *The Illustrated Bartsch*, XII, New York 1981.

84 Antwerp, ca. 1527 – ca. 1581.

individuano circa trentasette[85], di cui certo discuterò con maggior precisione nel secondo capitolo di questa trattazione; è da sottolineare però il fatto che egli abbia ignorato quelle che oggi vengono considerate le stampe più importanti di Schongauer, ovvero la serie della *Passione* e l'*Andata al Calvario*. Si soffermerà invece su quella famosa stampa con *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, che sia lui che Ascanio Condivi[86] tre anni dopo, citeranno come modello per una delle prime opere di Michelangelo:

> In un'altra fede Santo Antonio battuto dai diavoli e portato in aria da una infinità di loro in le più varie e bizzarre forme che si possino immaginare: la quale carta tanto piacque a Michelagnolo, essendo giovinetto, che si mise a colorirla[87]

Per altro nella prima versione delle *Vite*, in particolare all'interno di quella di Michelangelo, Vasari aveva attribuito l'incisione a Dürer e non a Schongauer. È molto probabile che la correzione dell'errore nell'edizione del 1568 sia dovuta alla

---

[85] Per l'individuazione dei bulini di Martin Schongauer nelle *Vite* del Vasari, vedi G. Vasari, *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architettori,* ed. 1568, a cura di P. della Pergola e L. Grassi e G. Previtali, Istituto geografico De Agostini, Novara 1967, p. 180-181, note.

[86] Ascanio Condivi nacque intorno al 1525 a Ripatransone, una cittadina nelle Marche a metà strada tra Pescara e Ancona. Quando era ancora giovane, verso il 1545 Condivi si trasferì a Roma dove conobbe Michelangelo del quale divenne presto amico e discepolo. Nonostante egli fosse allievo di uno dei più grandi grandi artisti di tutti i tempi, egli non divenne mai un buon pittore. Nel 1553, tre anni dopo la pubblicazione della prima edizione delle *Vite* del Vasari, il Condivi diede in stampa la sua *Vita di Michelangelo*, che oggi rimane ancora per noi una delle fonti più autorevoli riguardo la vita dell'Artista. Tra le prime pagine della sua biografia, Condivi cita appunto la tavoletta raffigurante le Tentazioni di Sant'Antonio, proveniente da una nota incisione di Martin Schongauer. Sulle questioni inerenti la paternità della tavola al Buonarroti o alla bottega del Ghirlandaio mi soffermerò nel secondo capitolo di questa trattazione. Per ora cito il passo tratto dalla *Vita di Michelangelo* di Ascanio Condivi inerente l'opera: «Ed essendogli messa innanzi dal Granacci una carta stampata, dove era ritratta la storia di sant'Antonio quand'è battuto da' diavoli, della quale era autore un Martino d'Olanda, uomo per quel tempo valentte, la fece in una tavola di legno; […]. In far questo quadretto, perciocché, oltre all'effigie del Santo, v'erano molte strane forme e mostruosità di demoni, usò Michelangelo una cotal diligenza, che nessuna parte coloriva, ch'egli prima col naturale non avesse conferita». A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, (Roma 1553), Firenze 1998, p. 11-12. Per la stampa di Martin Schongauer, L. 54.

[87] VASARI, *ed. cit.*, V (1568), p. 3.

pubblicazione della *Vita di Michelangelo* ad opera del Condivi, nel 1553 e all'orazione funerale scritta da Benedetto Varchi in memoria di Michelangelo[88]

Questo passo, come altri all'interno della Vita di Marcantonio, sono solo alcuni degli esempi che ci permettono di capire quanto le stampe fossero un mezzo di diffusione culturale al tempo del Vasari, sia dall'Italia verso l'oltralpe, che viceversa, e quanto, nel XVI secolo inoltrato, fossero quindi utilizzate per la riproduzione di motivi sia italiani che stranieri.

Le notizie del Vasari, del Condivi e del Varchi saranno il punto di partenza per il nodo centrale di questa mia trattazione.

[88] In riferimento al Varchi vedi, FARA, Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche cit., p. 107.

Capitolo II

Martin Schongauer

L'art de Schongauer n'appartient pas
au domain de la prose mais
indubitament à celui de la poésie[89].

2.1 La vita

> A new era in German art begins with Martin Schongauer. In some ways we are for the first time on firm historical ground; that is, we are face to face with an artist whose name and birthplace are known to us, whose dates we know at least approximately, and whose 115 monogrammed copperlate engravings represent, we can be reasonably certain, the whole of his life's work[90]

Con queste parole Max Lehrs introduce il suo ancora fondamentale testo dedicato all'opera incisa di Martin Schongauer; il pensiero qui riportato chiarisce un punto importante della figura dell'artista, ovvero che egli è il primo artista all'interno della storia dell'incisione di cui si conosca una vera biografia.
Nei paragrafi precedenti abbiamo incontrato diversi Maestri che si sono cimentati nell'arte incisoria e che a noi oggi sono noti col nome di un loro lavoro famoso, di qualche caratteristica o motivo ricorrente.

---

[89] S. RENOUARD DE BUSSIERRE, *Le renouveau réaliste des années 1430-1440*, in *Martin Schongauer, Maître de la Gravure Rhénane*, catalogo della mostra, Paris 1991, p. 93.
[90] M. LEHRS, *Martin Schongauer, The Complete Engravings. A catalogue raisonné*, San Francisco 2005, p. 43, (Ed. or. Wien 1927).

Martin Schongauer è invece il primo, all'interno di questo discorso, di cui si conosca un luogo e una data di nascita, di morte, alcuni particolari della vita e del quale sia giunto un cospicuo numero di incisioni e dipinti; l'artista infatti non fu solamente un incisore ma principalmente un pittore[91]. Paradossalmente oggi la maggior parte della sua opera pittorica è andata distrutta o perduta, mentre quella incisa è giunta fino a noi: questo fa sì che egli oggi sia noto principalmente per essere stato un maestro dell'incisione.

La famiglia Schongauer, originaria della città di Schongau[92], ma trasferitasi già nel XIII secolo ad Augusta nella Baviera sud-occidentale, deve a questa città la sua prosperità economica. Secondo i documenti, a partire dal 1329, la famiglia Schongauer è citata nei registri della città come appartenente alla classe patrizia. Caspar Schongauer, padre dell'artista, fu il primo della famiglia a trasferirsi a Colmar intorno al 1440 e nel 1445 dove acquisì la cittadinanza. Caspar si sposò con una certa Gertrude e dal loro matrimonio nacquero cinque figli: Ludwig, Jörg, Caspar il Giovane, Paul e Martin. Quest'ultimo sarebbe nato intorno al 1450, benchè per questa data non esistano documenti che possano certificarla; di questo parlerò tra poco[93].

Caspar Schongauer era un orafo e, come molti dei suoi predecessori e successori, è assai probabile che anche Martin abbia passato del tempo nella bottega del padre durante i suoi primi anni di apprendistato. La tecnica orafa, come abbiamo già avuto modo di considerare, è alla base di quella incisoria e permetteva a coloro che volevano concentrarsi su quest'ultima di maneggiare con maggior sicurezza gli strumenti specifici, tra cui il bulino. Dei cinque figli di Caspar Schongauer tre divennero orafi, Jörg, Caspar il Giovane e Paul e il primo sembrerebbe essere stato

---

91 A. SHESTACK, in LEHRS, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., New York 1969, p. VI: "Although he was primarily a painter, Schongauer also produced a corpus of one hundred sixteen engravings".

92 La presenza della famiglia nella città di Schongau è difficilmente documentabile, considerando che, come ci suggerisce Bartsch, è improbabile che essi usassero quel cognome al tempo in quel luogo. J.CAMPBELL HUTCHISON, *The Illustrated Bartsch*, Norwalk 1996, Vol. 8 Commentary, Part I, p. 1.

93 A. CHÂTELET, *Les problèmes de la vie, de l'œuvre de Martin Schongauer*, in *Le Beau Martin, Études et Mises au Point,* Actes du Colloque, Colmar 1991, p. 9: "Sa date de naissance n'a pu être établie sur la base de documents certains".

l'unico a ricevere una formazione da orafo per seguire le orme del padre: questo porta a pensare che egli sia stato il maggiore dei cinque figli.

Ludwig e Martin invece divennero artisti, ma, a differenza del fratello, di Ludwig è ben nota la vita quanto poco lo sono le sue opere [94]. Si sa che egli si sposò a Ulm con la sorella di un pittore, Hans Lindenmayr[95], e che aprì una bottega a Augusta, sua città natale, prima di trasferirsi a Colmar nel 1491, anno di morte di Martin. Apparentemente il trasferimento in quell'anno era dovuto proprio alla volontà di prendere la gestione della bottega del fratello e di entrare in possesso della casa che Martin aveva acquistato nel 1477[96]. Ludwig fu pittore e incisore; nonostante il lavoro artistico di Ludwig purtroppo sia poco conosciuto, dalle testimonianze a noi giunte, risulta chiaro che le carte del fratello furono per lui di grande ispirazione[97].

Per quanto appaia evidente che la vena artistica e l'incisione fossero di famiglia per i Schongauer, Martin fu colui che si distinse presto come il migliore e colui la cui fama e arte avrebbero avuto maggior risonanza nei tempi.

Scrivevo poco sopra riguardo la mancanza di documenti che attestino la data di nascita di Martin Schongauer; ne esistono però due in grado di darci un'ipotesi

---

[94] Ludwig morì nel 1494. Egli ebbe due figli, Martin e "Zusana" i quali si trovano entrambi inseriti nel registro della Gilda dei pittori di Augusta come membri eleggibili; la loro professione però non è nota. Dell'opera incisoria del fratello del nostro Martin si conosce poco. Lothar Schmitt nel volume dedicato ai due fratelli Schongauer riporta quattro stampe firmate con il monogramma LS, con le lettere intervallate dallo stesso simbolo frapposto alle iniziali del fratello, e che dovrebbe rappresentare lo stemma della famiglia Schongauer. Delle quattro incisioni ascritte a Ludwig, una rappresenta una *Deposizione dalla Croce*, e le altre tre invece animali: una *Mucca accovacciata a terra*, *Due Cani* e un *Elefante accompagnato dal suo Addestratore*. Secondo Lothar Schmitt, soggetti come gli animali non erano tipici del repertorio incisorio del XV secolo, e di conseguenza potrebbero rappresentare le prime prove dell'artista nella pratica del nuovo medium. Vedi L. SCHMITT, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, Vol. XLIX, Rotterdam 1999, p. XXXI.

[95] Secondo quanto scrive A. Bartsch, Anna Lindenmayr Stäblerin era figlia del pittore Kraft Lindenmayr e vedova di un altro pittore chiamato Stäbler. Dal matrimonio di Ludwig con questa donna sarebbe derivata la cittadinanza a Ulm, dove è possibile che l'artista abbia anche avuto la sua formazione artistica, di cui però non si hanno dati certi. CAMPBELL HUTCHISON, *The Illustrated Bartsch*, p. 281.

[96] SCHMITT, *Hollstein's German Engravings, Etching and Woodcuts, 1400-1700* cit., p. XXVII.

[97] Per un esempio si vedano due delle opere attribuite a Ludwig Schongauer, *La Visitazione e L'Adorazione dei Magi*, in RENOUARD DE BUSSIERRE, *Martin Schongauer, Maître de la Gravure Rhénane cit.*, p. 64, ill. p. 65. Questi due dipinti infatti appaiono fortemente influenzati dalle incisioni di Martin Schongauer; ad esempio La *Visitazione dei Magi* deriva in maniera inconfondibile da quella del fratello (L. 6).

autorevole, ovvero che ci permettono di orientare la nascita dell'artista verso il 1450-1453. Il primo documento in cui ci appare il nome del nostro Martino, la cui testimonianza ci viene riportata dal Baum[98], è il libro di immatricolazione dell'Università di Leipzig dove l'artista risulta iscritto per la prima volta nel 1465, intorno perciò all'età di quindici anni[99]; come nota Adam Bartsch, non sarebbe stato per niente sorprendente l'iscrizione di un ragazzo a quell'età che, figlio di una famiglia numerosa, si sarebbe preparato per intraprendere la carriera ecclesiastica. Alan Shestack ci fa però notare che egli probabilmente trovò gli studi incompatibili con la pratica artistica dal momento che l'anno seguente il suo nome non appare più tra quello degli iscritti all'Università[100].

Un secondo documento che ci aiuta a definire una data di nascita per il nostro artista, è una piccola tavola dipinta raffigurante Martin Schongauer[101], opera probabilmente di Thoman Burgkmair[102], il cui figlio, Hans, fu allievo del Maestro di Colmar. Max Lehrs nel suo catalogo dell'opera incisa di Schongauer, riguardo a questo ritratto scrive:

> A self-portrait by Schongauer has survived in the form of two copies, a later one in the Pinacoteca Nazionale di Siena, and an older one by Hans Burgkmair (who worked for a time in Schongauer's Colmar workshop) in Munich's Alte Pinakothek.

---

98 J. BAUM, *Schongauer Mit 3 Farbtafeln und 213 Abbildungen.*, Wien 1948, pp. 66-71.

99 Anche CHÂTELET, *Les problèmes de la vie, de l'œuvre de Martin Schongauer* cit., 1991, p. 9: "Un consensus assez général – même s'il est peut-être encore contesté par l'un ou l'autre des participants de cette réunion scientifique – semble pourtant s'être établi. L'inscription du peintre à l'université de Leipzig en 1465 suggère une date de naissance aux environs de 1450-1453, date qui conviendrait bien avec le témoignage de Dürer pour qui le peintre était encore 'junge geselle', compagnon, en 1470, c'est à dire à un âge qui pourrait se situer entre dix-sept et vingt ans".

100 SHESTACK, in LEHRS *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., 1969, p. VIII: "He apparently found university studies incompatible with his artistic talents, for he did not register again in the subsequent years".

101 La provenienza di questa tavola può essere ripercorsa indietro solo fino all'anno 1616 dove compare per la prima volta nell'inventario di Jakob Praun di Norimberga, contenente una serie di opere che egli ereditò dal fratello Paulus II, morto l'anno precedente a Bologna. CAMPBELL HUTCHISON, *The Illustrated Bartsch* cit., Vol. 8 Commentary, Part I, 1996, p. 5.

102 Hans Burgkmair nato e morto ad Augusta, 1473-1531.

> The lost original showed the master around the age of thirty, and bore the date 1483[103]

Il ritratto raffigura un uomo di tre quarti sulla trentina, con un berretto e i capelli che coprono il collo. Al di sopra della figura si trova l'iscrizione: "Hipsch Martin Schongaver Maler", accompagnata da uno stemma della famiglia Schongauer, uno scudo bianco con una mezzaluna rossa. Al di sotto dell'iscrizione si trova una data sulla quale i critici per lungo tempo si sono dibattuti: Buchner[104], nel 1941, leggeva la data 1453, mentre la maggior parte degli esperti concordato oggi piuttosto sul 1483.

Un particolare interessante del pannello riguarda una sorta di etichetta incollata sul retro riportante questo testo:

> Maestro Martin Schongauer, pittore, detto "Bel Martino" per merito della sua arte, nacque a Colmar, ma attraverso i suoi genitori fu di Augusta; morì a Colmar nell'anno 1499 nel Mercoledì 2 Febbraio; Dio sia misericordioso nei suoi confronti. Io, Hans Burkmair [fui] suo allievo nell'anno 1488[105]

Stando a quanto scritto sull'etichetta la tavola sarebbe stata dipinta da Hans Burgkmair. In entrambe i casi, è molto improbabile che Hans sia l'autore della tavola: se infatti la data corretta fosse il 1453, l'artista non sarebbe ancora nato – egli nacque nel 1473; se la data dipinta al di sopra del ritratto fosse invece il 1483, Burgkmair all'epoca avrebbe avuto solo dieci anni e non sarebbe sicuramente stato in grado di realizzare un ritratto simile.

Ma tornando al motivo per il quale questo ritratto ci è di aiuto, consideriamo le due date riguardo cui i critici si sono dibattuti.

Nell'ipotesi secondo cui la data sottostante l'iscrizione fosse 1453 – come asseriva Buchner – il ritratto avrebbe dovuto essere realizzato dal padre dell'artista,

---

[103] LEHRS, *Martin Schongauer the Complete Engravings* cit., p. 45.

[104] E. BUCHNER, *Martin Schongauer als Maler*, Berlin, 1941.

[105] "Mayster Martin Schongawer, Maler, genannt Hüpsch Martin, von wegen seiner Kunst, geborn zu kolmair, Aber von seinen Olltern ein augspurger br[ger] des geschlechtz vo Her geporn etc. ist [gesto]rben zu kolma[r] anno 1499 [mitt]woch 2 te[n] [tag?] Hornungs Dem got genad"(mia traduzione).

Thoman Burkmair e l'etichetta sarebbe stata aggiunta dal figlio allievo di Schongauer in una data dopo il 1499, presunta data di morte del Maestro di Colmar.

Martin Schongauer quindi secondo Buchner sarebbe nato intorno al 1425-30 per avere 20 o 25 anni nel ritratto.

Secondo quanto creduto dal resto degli studiosi invece, la data dipinta sotto l'iscrizione sarebbe 1483, il che significherebbe che Schongauer sarebbe nato tra il 1450 e il 1453 e che il dipinto sarebbe stato realizzato dal più anziano Thoman Burgkmair, direttamente per Martin Schongauer come dono di accompagnamento alla proposta di prendere il figlio nella sua bottega come apprendista. Questo quanto creduto dalla maggioranza della critica. In anni recenti però, studi più approfonditi hanno permesso di individuare la data dipinta sulla tavola, e l'anno di realizzazione del ritratto stesso. Senza dubbio la data che appare sul dipinto è 1483, ma il dipinto, il disegno ad esso sosttostante e l'iscrizione stessa, risalgono al 1500. Esso si rivela perciò in questo modo un ritratto postumo dell'artista, il Vecchio.

Posta la questione della data di nascita dell'artista, la prima comparsa di Martin Schongauer negli archivi di Colmar si ha tra il 1456 e il 1469 con la documentazione di un trasferimento di proprietà[106].

Un vero apprendistato[107] pare che Schongauer l'abbia avuto presso la bottega di Caspar Isenmann[108], un artista al tempo noto a Colmar soprattutto grazie all'altare

---

[106] Si veda BAUM, *Schongauer Mit 3 Farbtafeln und 213 Abbildungen* cit., 1948, p. 68, No. 12, *Martin Schongauer. Haus an der Schedelgasse in Colmar. 1469*, e p. 69, No. 17, *Martin Schongauer. Haus an der Schedelgasse in Colmar. 1490.*

[107] Intorno alla seconda metà del 1500, Johann Fischart scrisse riguardo a Schongauer che intorno agli anni Trenta egli era stato allievo di due maestri. Questa data, troppo indietro nel tempo per essere considerata attendibile, è probabile che fosse stata inventata dall'autore per sottolineare la nascita dell'incisione in Germania prima che in Italia. Nel 1568 infatti, come abbiamo già approfondito in precedenza, Giorgio Vasari nella sua storia dell'incisione aveva preferito ascrivere l'invenzione della tecnica incisoria a un Italiano, Maso Finiguerra. Questo intervento era inserito nella sua prefazione al *Accuratae effigies pontificium maximorum* di Onofrio Panvinio del 1573; si veda SCHMITT, *Hollstein's* (1999), p. XLII.

[108] Di questo apprendistato non esistono fonti documentaristiche che possano accertarlo, ma la maggioranza della critica oggi sembra concordare su una prima formazione di Schongauer presso l'artista.

della *Martinskirche*, oggi conservato a Colmar[109]. Secondo quanto ci suggerisce Shestack, Caspar Isenmann era influenzato, come molti artisti della stessa epoca, dall'arte fiamminga della generazione precedente la sua, ed è probabile che egli stesso avesse svolto i propri studi nelle Fiandre[110]. Questo aspetto riguardo Isenmann si rivela importante per noi per individuare come Schongauer si orientò verso quell'arte che ebbe come principale rappresentante Roger van der Weyden. Dell'influenza del realismo di metà Quattrocento sul su Schongauer discuterò nel paragrafo successivo, ma è importante ora al fine di delineare il percorso biografico dell'artista, individuare gli spostamenti che questo interesse verso maestri come van der Weyden, Robert Campin, Dirk Bouts e Hugo van der Goes lo portò a compiere.

Se accogliamo quindi il presunto apprendistato dell'artista presso Caspar Isenmann, possiamo supporre che sia stato proprio lui a suggerire i viaggi in Borgogna e nelle Fiandre fino a Bruges e Louvain.

All'interno della critica si discute anche su un presunto viaggio di Schongauer in Spagna; questa ipotesi è legata alla presenza di una serie di personaggi "moreschi" all'interno di alcune delle sue stampe, prima di tutte *San Giacomo durante la Battaglia di Clavijo*, di cui per altro non tutti i critici attribuiscono la paternità al Bel Martino: il collegamento con la Spagna è dato anche dal fatto che San Giacomo sarebbe patrono della Spagna e in particolare venerato a Compostela. Un altro aspetto che farebbe pensare a un viaggio di Schongauer in Spagna è la presenza anche di una flora particolare della Spagna in incisioni come *La Fuga in Egitto*[111].

---

[109] La pala, che costituisce una delle poche opere di cui si abbia oggi conoscenza come lavoro certo dell'artista, oggi è conservata nel museo di Colmar. Per un approfondimento riguardo la figura di Caspar Isenmann vedi G. BERGSTRASSER, *Caspar Isenmann*, *Ein Beitrag zur oberrheinischen Malerei des 15. Jahrunderts*, Colmar 1941. Dalla documentazione si evince anche che l'artista abbia vissuto nella stessa via in cui si trovava la casa della famiglia Schongauer.

[110] C. HECK, *Gaspard Isenmann et le retable de la Collégiale Saint-Martin de Colmar*, in «Bulletin de la Société Schongauer 1973-1978», Colmar 1979, pp. 137-156. SHESTAK, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., p. 13.

[111] La presenza della dracena nel bulino della fuga in Egitto ha fatto a lungo ritenere che Schongauer abbia potuto compiere un viaggio in Spagna. È infatti da notare che alcune varietà della dracena sono originarie delle Canarie e che intorno al XV secolo sarebbero stato importate nel sud della Spagna dove il Nostro artista avrebbe ipoteticamente potuto osservarle. Questa teoria è inoltre avvalorata dalla mancanza di questo tipo di vegetazione nelle opere degli artisti fiamminghi sotto l'influenza dei quali Schongauer si era formato.

Di ritorno dai suoi viaggi a Colmar, verosimilmente nel 1472, egli dovette subito aprire la propria bottega e all'anno seguente, 1473, risale la morte del suo maestro Caspar Isenmann; ancora, allo stesso tempo è da attribuire l'opera pittorica più nota del nostro artista, La Madonna nel Roseto, considerata la "Madonna Sistina dell'arte fiamminga" per la collegiata di San Martino.

Della città di Colmar egli però non divenne mai cittadino; esistono infatti ancora i registri di cittadinanza completi fino al 1494 ed egli non compare in alcuno di questi. Come ci tiene a precisare Lothar Schmitt[112] è probabile che divenire cittadino non fosse necessario per lui, d'altro canto però, non esistendo alcun documento o lista riguardo gli appartenenti alle Gilde di Colmar, non è nemmeno possibile precisare quale livello egli avesse raggiunto come artista all'interno della propria città. L'unico documento di cui abbiamo conoscenza e che ci permetta di determinare che egli fosse noto sotto il titolo di artista nell'ambiente di Colmar, risale al 1477 dove egli compare come acquirente di una casa così: "meister Martin Schongower der moler" ovvero "Maestro Martin Schongauer il Pittore"[113].

La bottega che egli fondò durante gli anni trascorsi nella sua città natale dovette sicuramente godere di ottima reputazione e di grande risonanza: è nota infatti la vicenda secondo cui il giovane Albrecht Dürer, durante il suo viaggio di quattro anni intrapreso al fine della sua formazione all'inizio del 1490, sarebbe giunto a Colmar con il desiderio di incontrare il Maestro ma troppo tardi per poterlo conoscere di persona. Questa vicenda è di aiuto tra l'altro per determinare anche la data di morte del nostro artista, di cui però discuterò a breve.

Ora vediamo come, verso la fine del penultimo decennio del Quattrocento, Schongauer si fosse trasferito nella località di Breisach; secondo quanto sostenuto da Schmitt, è probabile che la data di trasferimento possa aver coinciso con la morte del padre intorno al 1486, ma della sua presenza nella città si conosce un documento risalente al 1489 trovato a Basilea, nel quale Martin nomina il fratello

---

Per un maggior approfondimento riguardo questo tema vedi R.A. KOCK, *Martin Schongauer's Dragon Tree*, in «Print Review», New York 1976, 5, pp. 114-119; SHESTACK, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., p. 14; LEHRS, *Martin Schongauer, The Complete Engravings, a catalogue raisonné* cit., pp. 51-52.

[112] SCHMITT, *Hollstein's* (1999), p. XXV.

[113] BAUM, *Schongauer Mit 3 Farbtafeln und 213 Abbildungen* cit., p. 68, No. 13. *Martin Schongauer. Haus am Augustinergässlein zu Colmar. 1477*.

Paul suo plenipotenziario[114]; a Breisach in quegli anni infatti vivevano lui e anche un altro fratello, Jörg. Motivo di questo trasferimento sarebbe stata la commissione per gli affreschi della Cattedrale[115].

Si può ragionevolmente ritenere che Martin abbia trascorso gli ultimi anni della sua vita a Breisach anche se aveva l'intenzione di tornare a Colmar un giorno, dal momento che si premurava di continuare a pagare l'affitto per la sua casa[116]. A Breisach però egli morì nel 1491, il 2 di Febbraio. Un documento cita i suoi fratelli, Paul e Jörg, come esecutori del suo testamento e la data del documento porterebbe a pensare a una data di decesso anteriore al 19 Maggio del 1491[117]. Come ho accennato prima, il giovane Dürer si sarebbe messo in viaggio con l'intenzione di conoscere il Maestro, le cui incisioni saranno di grande ispirazione per lui e che rappresenterà uno dei più importanti incisori con il quale misurarsi, senza avere però modo di trovarlo al suo arrivo.

Nel 1515, un umanista di Norimberga, Cristoph Scheurl, che raccontò la vicenda, scrisse anche che Dürer venne accolto al suo arrivo a Colmar dai fratelli di Schongauer e che uno di loro, Jörg, lo aiutò a stabilirsi a Basilea[118], per quel

---

[114] BAUM, *Schongauer Mit 3 Farbtafeln und 213 Abbildungen* cit., p. 70, No. 16: «Martin Schongauer, Burger zu Breisach, erteilt seinem Bruder Paulus Vollmacht. 1489».

[115] Nel 1488 Schongauer viene chiamato a Breisach, piccola località di montagna situata a pochi chilometri da Colmar, per la realizzazione di un affresco raffigurante un *Giudizio Universale* sul muro occidentale, del quale è protagonista un Cristo che si rifà a quello realizzato da Roger van der Weyden a Beaune. Sugli altri muri della Cattedrale si trovano a Sud, la raffigurazione del Paradiso e su quello Nord invece la rappresentazione dell'Inferno. Gli Affreschi della Cattedrale rimasero ricoperti da uno strato di calce fino agli anni trenta del Novecento quando i muri della Cattedrale vennero restaurati da J. Sauer, il quale fu anche il primo ad attribuire gli affreschi al Maestro di Colmar. Sauer, che fu professore presso l'Università di Friburgo, pubblicò i suoi lavori compiuti alla Cattedrale di Breisach in J. SAUER, *Der Freskenzyklus im Münster zu Breisach*, Freiburg im Breisgau 1934; RENOUARD DE BUSSIERRE, *op. cit.,* p. 81; H. F. REICHWALD, *La Restauration des peintures murales de Martin Schongauer dans L'Église Saint-Etienne de Breisach*, in *Le beau Martin*, gravures et dessins de Martin Schongauer, Colmar 1991, pp. 81-90.

[116] RENOUARD DE BUSSIERRE, *op. cit.,* p. 72.

[117] BAUM, *Schongauer Mit 3 Farbtafeln und 213 Abbildungen* cit., p. 70, No. 20, *Jörg und Paul Schongauer bemühen sich um Martins Erbe in Breisach. 1491*.

[118] "Itaque unum praeterire nequeo. Iacobus Vimphelingius, nunquam a me sine honoris praefactione nominandus, capite lxviii Epitomatis Germanorum tradit Albertum nostrum usum esse praeceptore Martino Schoen Calumbariensi. Caeterum Albertus ad me, hoc significantem, scribit, saepe etiam coram testatur, patrem Albertum qui ex vico Cula, prope Varadium, civitatem Hungariae, natus erat, destinasse quidem se adolescentulum tertium decimum annun natum, Martino Schoen, ob celebrem formam, in disciplinam traditurum

periodo in cui l'artista soggiornò in quella città collaborando alla produzione di numerose xilografie da inserire in libri[119].

fuisse, et ad eum eius rei gratia, dedisse etiam literas; qui tamen sub id tempus excesserit, unde ipse in gymnasio utriusque nostrum vicini et minicipis Michaelis Wolgemut triennio profecerit; tandem, peragrata Germania, quum anno nonagesimo secundo Colmariam venisset, a Caspare et Paulo aurifabris et Ludovico pictore, item etiam Basileae a Georgio aurifabro, Martini fratribus, susceptus quidem sit benigne atque humane tractatus; caeterum Martini discipulum minime fuisse, immo ne vidisse quidem; attamen videre desiderasse vehementer" («Pertanto ve n'è uno che non posso trascurare. Jacob Wimpfeling, sempre parlandone con rispetto, nel capitolo LXVIII della Breve Storia dei Germani riporta che il nostro Albrecht ebbe come maestro il Bel Martino da Colmar. Peraltro, accennando io a questo fatto, Albrecht mi riferisce per iscritto, anzi più volte dichiara apertamente, che il padre Albrecht, che era nativo del borgo di Cula vicino a Varadium, città dell'Ungheria, aveva stabilito di mandarlo all'età di dodici anni a scuola dal Bel Martino – per la celebre bellezza – che a questo scopo gli aveva anche scritto; però circa a quel tempo Martino era andato via dalla città, per cui egli (Albrecht) proseguì per un triennio alla scuola del nostro comune vicino e concittadino Michael Wolgemut. Infine, dopo aver viaggiato per tutta la Germania, giunto nell'anno '92 a Colmar, fu accolto e trattato con generosa benevolenza dai fratelli di Martino, Kaspar e Paul, orafi, e Ludwig, pittore, e anche a Basilea da Jörg, orafo. Per il resto non fu per nulla allievo di Martino, anzi non lo vide neppure, sebbene avesse fortemente desiderato vederlo». Mia traduzione). C. SCHEURL, "C*ommentarii de vita et obitu reverendi patris dni. Anthonii Kressen*. Norimberga, 1515", in BAUM, *Schongauer Mit 3 Farbtafeln und 213 Abbildungen* cit., p. 70, No. 21, *Martin Schongauer und Dürer*.

La vicenda viene anche riportata da CAMPBELL HUTCHISON, *The Illustrated Bartsch* cit., Vol. 8 Commentary, Part I, p. 1, al termine della nota biografica su Martin Schongauer: "Dürer, who came from the city of Nuremberg which had no major engraver, had indeed wished to be Schongauer's journeyman, and even paid a visit to his Colmar workshop, as we know from the account of the Nuremberg jurist Christoph Scheurl. Due to the Schongauer's unexpected death, however, young Dürer, who arrived in Colmar early in 1492 did not actually meet the artist but instead befriended by Schongauer's brothers, one of whom – Jörg – was probably of further help to Dürer in establishing himself in nearby Basel as a designer of woodcut book illustrations". Come spiega anche G.M. Fara, la vicenda del mancato incontro tra Dürer e Martin Schongauer caratteri di un *topos* letterario. Vedi G.M. FARA, Albrecht Dürer in Lombardia nell'età di Mantegna, (con una precisazione sul soggiorno in Italia del 1505-1507), «*Rassegna di Studi e Notizie*», *L'Utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi, Milano 2008, p. 162.

[119] R. SCHOCH in, G.M. FARA, *Albrech Dürer. Originali, Copie e Derivazioni*, Firenze 2007, p. XII: "Sebbene soltanto il frontespizio di un'edizione delle lettere del padre della chiesa Girolamo, stampata a Basilea, possa essere messa con certezza in rapporto con una tale attività di Dürer, la sua partecipazione alle più importanti imprese tipografiche di Basilea appare oggi fuori discussione".

2.2 Lo stile e l'influenza del realismo fiammingo

> In Germania si levo poi un Bel Martino tagliatore in rame, il qual non abandono la maniera di Rogiero, suo maestro ma non arrivo pero alla bonta del suo colorire, che haveva Rogiero, per essere più usato all'intaglio delle sue stampe, che parevano miraculose in quel tempo, et hogi sono anchora in bona reputazione tra i nostri mansueti artefici[120]

In una delle lettere a Giorgio Vasari, Lambert Lombard, responsabile di gran parte delle informazioni che l'Aretino riuscì a ottenere riguardo l'incisione d'oltralpe e inserire nella seconda edizione delle sue *Vite*[121], fu anche il primo a suggerire Rogier van der Weyden[122] come maestro del nostro Schongauer. La data della lettera, risalente al 1565, ovvero a quasi ottant'anni dopo la morte dell'artista, rende la notizia poco attendibile e sicuramente in ogni caso da scartare, in quanto van der Weyden morì nel 1464, quando l'artista aveva tra i dieci e i quattordici anni. Quel che a noi però interessa, è la chiara vicinanza di stile tra i due artisti che portò a suggerire fin da subito un'influenza del maestro fiammingo sul Bel Martino.

---

[120] Lambert Lombard (Liegi 1505 ca.) a Vasari il 27 Aprile 1565, pubblicato da Gaye, *Carteggio*, III, 1874, p. 177.

[121] *Lettre de Lambert Lombard à Vasari : notes sur la première école de gravure*, Liegi 1874.

[122] Roger van der Weyden nasce a Tournai tra il 1399 e il 1400. La sua formazione artistica avvenne nella bottega di Robert Campin negli anni intorno a partire dal 1427 fino al 1432, anno in cui è registrato come membro delle Gilda di San Luca. Alla metà degli anni '30, l'artista si sposta con la famiglia nella città di Bruxelles della quale egli diventerà pittore ufficiale e ritrattista della famiglia ducale. La fama di van der Weyden divenne molto presto internazionale procurandogli commissioni da altri paesi tra cui anche l'Italia e la Spagna. Della sua vita e del suo lavoro purtroppo non si hanno molte certezze; gran parte delle sue opere infatti non possono essergli attribuite senza un' ombra di dubbio e anche per quanto riguarda la datazione di esse, esistono sempre grandi controversie. Van der Weyden infatti, possedeva una grande bottega alla quale è probabile lavorasse un gran numero di assistenti impegnati a collaborare alla realizzazione dei suoi lavori. Esistono comunque alcune opere delle quali è certa la paternità come la famosa *La Deposizione*, del Museo del Prado, realizzata tra il 1433 e il 1435, nella quale emerge anche un'influenza italiana. Per un maggior approfondimento riguardo la figura e l'opera di Roger van der Weyden e per una bibliografia specifica vedi, J. DIJKSTRA, *Rogier van der Weyden*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bruxelles 1996, pp. 97- 162.

Per capire in quale tradizione artistica si inserisce Martin Schongauer e come i maestri fiamminghi abbiano avuto un forte influsso sul suo lavoro, è necessario inquadrare la situazione artistica ai tempi dell'incisore.

Poco prima della metà del Quattrocento, le regioni d'Oltralpe conobbero uno dei periodi di maggior rinnovamento dal punto di vista culturale e artistico: il Gotico Internazionale si presenta come l'ultima espressione comune della *Koinè* dell'Europa medievale. Un certo e rapido sviluppo economico investì le città del Nord determinando un'espansione delle città; la nascita di una nuova classe dirigente si affiancò a un nuovo interesse dell'uomo nel rapportarsi al mondo e allo spazio soprattutto in ambito astronomico e geografico, interesse che un secolo dopo porterà alla scoperta del sistema eliocentrico da parte di Niccolò Copernico.

Una nuova razionalizzazione dello spazio si trasferisce presto anche nell'arte e una nuova considerazione dell'ambiente pittorico investe un po' tutta Europa. Mentre in Italia la ricerca dello spazio esatto sarà portata avanti con estremo rigore matematico, mediante la costruzione di una prospettiva centrale la cui teorizzazione da parte di Leon Battista Alberti[123]ne è il manifesto, anche nel Nord gli artisti inizieranno a guardare con grande interesse alla resa dello spazio.

La raffigurazione dello sfondo e dell'ambiente nel quale le figure sono immerse, nei fiamminghi invece si avvale dell'osservazione diretta [124] , accedendo a un'evocazione empirica dello spazio[125]. Maestri di questa rivoluzione artistica nelle Fiandre furono Jan van Eyck[126] e Robert Campin, detto il Maestro di Flémalle[127].

---

[123] Il *De Pittura* venne pubblicato da Leon Battista Alberti per la prima volta nel 1435, in volgare, con una dedica a Filippo Brunelleschi.

[124] "Indeed, here is clear evidence in his surviving work that Roger made studies from nature; the plants in his paintings have never received detailed scholarly attention and so his characteristically economic use of nature studies, repeated from one work to another has been overlooked". F. KORENY, *A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from van der Weyden to Dürer*, «The Burlington Magazine», London, vol. 133, No. 1062, September 1991, p. 591.

[125] RENOUARD DE BUSSIERRE, *op. cit.*, p. 52.

[126] Jan van Eyck nasce tra il 1390 e il 1400 a Maaseyck vicino Maastricht. Fratello minore di Hubert, anche lui pittore di cui però ci sono giunte scarsissime notizie biografiche. Il primo documento riguardo l'artista risale al 1422 quando egli era impegnato all'Aia alla corte di Giovanni di Baviera, Duca di Borgogna. Al 1425 risale invece un altro documento che certifica che Jan in quell'anno fu nominato artista di corte presso il Duca Filippo il Bello di Borgogna, carica che mantenne fino al termine della sua vita nel 1441. Per il Duca

Nel paragrafo precedente, discutendo la formazione artistica di Schongauer, abbiamo menzionato il fatto che Caspar Isenmann l'avrebbe spinto a intraprendere un viaggio nelle Fiandre e a studiare l'arte di quei maestri dai quali lui stesso aveva derivato il proprio stile. Un famoso disegno di Schongauer è stato da sempre considerato uno dei suoi maggiori debiti all'arte di Rogier van der Weyden; si tratta del *Cristo Giudice*[128] oggi conservato al museo del Louvre di Parigi[129]: l'opera

---

di Borgogna egli non fu solo artista di corte ma ricoprì più volte anche la veste di diplomatico e come artista ebbe grandi libertà e la concessione di poter svolgere commissioni per numerosi altri committenti. Durante il corso della sua vita infatti, van Eyck divenne anche l'artista prediletto di numerose famiglie italiane trapiantate nelle Fiandre, come gli Arnolfini per i quali realizzò il famoso ritratto oggi alla National Gallery di Londra, e ancora dei Giustiniani e dei Lomellini. All'interno della critica molti studiosi ritengono che Jan van Eyck e suo fratello sarebbero intervenuti nella realizzazione delle miniature che decoravano le *Très Belles Heures de Notre Dame de Jean de Berry* a causa di una straordinaria sperimentazione nella resa della realtà e del particolare. Van Eyck viene infatti considerato il capostipite di quella rivoluzione artistica che investì le Fiandre a partire dagli anni Trenta del XV secolo e di quella nuova attenzione per il dato reale di cui si discute all'interno di questo paragrafo. È probabile che questa attenzione particolare per il dato reale derivi da una esperienza diretta di alcuni paesi, ipoteticamente Francia, Spagna e alcuni studiosi ritengono anche la Terra Santa. Nel 1428 è testimoniata la sua presenza a Tournai in occasione della festa di San Luca, patrono dei pittori, occasione durante la quale non è da escludere che egli abbia avuto modo di conoscere Robert Campin e Rogier van der Weyden. Nel 1432 Jan si trasferisce a Bruges dove acquista una casa in cui rimarrà fino alla morte; questo è anche l'anno in cui viene terminato il *Polittico dell'Agnello Mistico*, il quale si dice fosse stato iniziato dal fratello Hubert. Jan rimarrà sempre a Bruges al servizio del Duca, fino al 1441, anno in cui ci è giunto un documento che attesta il pagamento delle spese per il suo funerale nella Chiesa di Saint-Donatien. Per maggiori approfondimenti riguardo la figura e l'opera di van Eyck vedi, O. PÄCHT, *van Eyck and the founders of early netherlandish painting*, Munich 1999; R. BRIGNETTI, G.T. FAGGIN, *L'opera completa dei Van Eyck*, Classici dell'Arte, 17, Milano 1968; L. BALDASS, *Jan van Eyck*, London 1952; W.H. J. WEALE, *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*, London 1908.

[127] I dati biografici riguardo la figura di Robert Campin, oggi identificato con il Maestro Flemalle, sono numerosi rispetto a quanto ci si aspetti di possedere per un artista di quell'epoca. Di Campin si conosce la data di nascita, 1375, il luogo di nascita, Tournai e si sa che li dovette essere attivo come artista a partire dal 1406. È probabile che all'epoca egli fosse già proprietario di una bottega e che lavorò fin da subito per la città. Robert Campin divenne noto fin da subito e nella storia dell'arte è oggi conosciuto per come capostipite insieme a Jan van Eyck di quella scuola che rivoluzionò l'arte fiamminga del Quattrocento. Egli fondò una scuola che divenne fucina per numerosi artisti del periodo come Roger van der Weyden il quale uscì col titolo di maestro dalla sua bottega intorno al 1432 e divenne presto il maggiore artista fiammingo della sua epoca. Per un maggior approfondimento riguardo la figura di Robert Campin vedi, F. THÜRLEMANN, *Robert Campin, a monographic study with critical catalogue*, Munich 2002.

[128] Il primo ad aver attribuito il disegno a Schongauer è Max Lehrs, seguito da Rosenberg a cui si deve invece l'associazione del disegno all'opera a Beaune di Rogier van der Weyden; vedi F. KORENY, *Martin Schongauer as a Draftsman: A Reassessment*, «Master Drawings», Vol. 34, No. 2, 1996, pp. 123-147.

alla quale il Bel Martino avrebbe guardato è il Cristo della pala di altare di Beaune[130]. Un secondo disegno interessante, conservato al British Museum di Londra[131], è attribuito all'artista addirittura da Albrecht Dürer il quale sul bordo superiore, in inchiostro marrone, scrisse[132]: «"Il Bel Martino" fece questo, nell'anno 1469»[133]. Dürer, infatti, giunto a Colmar con l'intenzione di conoscere il Maestro[134] avrebbe invece avuto la possibilità di conoscere solo i suoi fratelli dai quali è possibile che egli abbia acquisito dei disegni e delle stampe. Tra i primi un secondo oggi disperso, di cui però ci interessa l'annotazione di Dürer il quale scrive che il disegno sarebbe stato eseguito dal giovane Schongauer in un'epoca che per noi dovrebbe corrispondere ad uno dei suoi viaggi[135]. La vicinanza dei disegni del Maestro ai modelli fiamminghi e il commento di Dürer farebbero perciò pensare che al nuovo realismo degli anni della secondo metà del Quattrocento egli abbia guardato con grande interesse. Fritz Koreny in un suo intervento proprio inerente l'influsso dei primitivi fiamminghi sul nostro artista scrive:

---

[129] Inv. nr. 18 785.

[130] Secondo F. Koreny è invece poco rilevante e da escludere che Beaune sia stata la prima tappa del viaggio nelle Fiandre di Schongauer. Per lui la conoscenza del *Cristo Giudice* non è avvenuta direttamente dall'artista ma probabilmente mediata da qualche riproduzione: questo non toglie comunque che egli abbia guardato a van der Weyden. Per un approfondimento riguardo questo punto vedi il già citato KORENY, *Martin Schongauer as a Draftsman: A Reassessment*, cit., p. 125, saggio fondamentale per la ricostruzione dello Schongauer disegnatore.

[131] Inv. nr. 1854,0628.23.

[132] L'identificazione della calligrafia come quella di Dürer si deve a Charles Ephrussi nel 1882 all'interno della sua biografia dell'artista: C. EPHRUSSI, *Albert Dürer et ses dessins*, Paris 1882. Sul disegno, così come su Dürer collezionista di disegni schongaueriani, si consulti ora SCHMITT, *Dürer und Schongauer*, in *Der frühe Dürer*, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) a cura di D. Hess e T. Eser, Nürnberg 2012, pp. 312-315.

[133] "Das hat hübsch martin gemacht. Im 1469 jor".

[134] "Undoubtedly, Dürer was attracted to Schongauer's work because he sensed in it the unity and clarity of form which he was to find later only in Italy in the paintings of Mantegna and Bellini", SHESTACK, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., p. 17.

[135] Un secondo disegno, raffigurante Dio, Cristo e la Vergine all'interno di una cappella Gotica, oggi perduto, avrebbe avuto, secondo quanto riportato dallo Heinecken alla fine del XVII secolo, un'iscrizione simile a quella del Cristo del British Museum: " Diess hat Hübsch Martin gerissen in 1470 jar, da ere in junger gesell was. Das hab ich Albrecht Dürer erfarn und Im zu ern daher geschrieben im 1517 jar" "Il Bel Martino disegnò questo nell'anno 1470, quando era un giovane artigiano/artista. Io, Albrecht Dürer, l'ho acquisito e vi ho scritto questo testo per onorarlo, nel 1517".

> We learn […] that Schongauer's reputation and influence spread far beyond the borders of Germany: not only was he honoured as a pupil of Rogier van der Weyden, but he was seen as the figure who brought Netherlandish art to Germany and taught the next generation of German artists, especially Albrecht Dürer[136]

Martin Schongauer, quindi, fin da subito venne riconosciuto come un grande ammiratore e seguace della seconda generazione del cosiddetto Rinascimento fiammingo, di quegli artisti che furono appunto Van der Weyden, Van der Goes e Dirk Bouts[137]. Koreny nel suo studio, prende in analisi due *Annunciazioni* incise da Schongauer (L.1 e L.2-3)[138]: in particolare egli si sofferma sulla resa del dato naturale, dei fiori, creando un parallelo con quelli inseriti da Rogier van der Weyden nella sua *Annunciazione* oggi conservata al Louvre[139]. Secondo l'autore, entrambi gli artisti avrebbero nel corso della loro carriera eseguito disegni preparatori direttamente osservando la natura, di modo da creare dei modelli applicabili a diverse opere e soggetti. Di entrambi però, non ci è giunto alcun esempio, ma è proprio attraverso una attenta osservazione di alcune opere che è possibile ipotizzare l'utilizzo di modelli e il loro riutilizzo per diverse composizioni. Un esempio proposto riguarda la raffigurazione dei gigli[140], simboli della verginità

---

136 KORENY, *A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from van der Weyden to Dürer* cit., pp. 588-597.

137 In particolare per quanto riguarda Dirk Bouts, M. BEAULIEU scrive: "La diffusion de l'art de Bouts au XV siècle est considérable et, si Schongauer a été le disciple d'un maître flamand, c'est à coup sûr de Bouts". *Schongauer et les primitifs flamands*, «Bulletin Monumental», tomo 140, No. 4, 1982, p. 346.

138 Koreny, *A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from van der Weyden to Dürer* cit., p. 591.

139 Charles Minott, da parte sua, cita tre opere alle quali l'incisione di Schongauer si sarebbe rifatta per questo soggetto; queste tre opere sarebbero attribuite o comunque associate al nome di Rogier van der Weyden e si tratta di tre Annunciazioni rispettivamente al Louvre, al Metropolitan Museum di New York e a Monaco (si tratta dell'anta sinistra della pala di Altare di Santa Columba). Per un approfondimento vedi C. MINOTT, in LEHRS, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., p. 20; vedi anche E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1953, II, figs. 308-309 per l'*Annunciazione* del Louvre, figs. 352-354 per l'anta sinistra della Pala d'Altare di Santa Columba.

140 Per altro, la cura per la rappresentazione della natura e in particolare dei fiori si ritrova anche in un'opera pittorica importante di Schongauer, ovvero la *Madonna nel Roseto*, oggi a Colmar nella Collegiale di San Martino. In questa pala d'altare, per consenso comune considerata la maggiore opera pittorica del nostro artista, la Madonna col Bambino siede al centro di un meraviglioso roseto.

della Madonna, di cui si ritrova una chiara ripresa da van der Weyden nell'Altare di Orlier, poi trasferita ai due bulini citati prima. Il testo del Koreny prosegue allargando l'utilizzo di modelli preparatori anche al grande Albrecht Dürer, il quale avrebbe ripreso questa pratica proprio dal nostro Schongauer, probabilmente ispirandosi a carte delle quali era entrato in possesso. La stessa vicenda si potrebbe quindi ipotizzare anche per il rapporto del Nostro col van der Weyden. Infatti, se anche in questo caso non è possibile ritenere che Martin Schongauer abbia conosciuto l'artista ma che di lui abbia solo potuto osservare dal vivo il lavoro, è possibile anche che sia potuto consultare alcuni dei suoi modelli preparatori.

Data comunque oggi per certa la grande influenza che il maestro fiammingo esercitò su Schongauer, è probabile invece che il Bel Martino abbia potuto visitare la bottega di Dirk Bouts a Lovanio[141]. Lo studio dello Châtelet in questo caso è decisivo, come notato anche da Beaulieu:

> A. Chatelet interroge les œuvres et note quel les séries les plus anciennes de la production gravée de Schongauer font apparaître la reprise de motifs ou de formules empruntés à Dieric Bouts: ainsi la Vierge au perroquet […][142]

L'influenza dell'artista è assolutamente inconfondibile nella *Madonna del Pappagallo* (L. 37) che riprende la *Vergine col Bambino* di Dirk Bouts oggi conservata alla National Gallery di Londra. Il bulino di Schongauer è da collocare agli esordi della sua carriera, in un arco di tempo compreso tra il 1470 e il 1475, ed è per questo motivo che l'influenza fiamminga risulta forte. La posizione della Vergine, inquadrata a mezzo busto con sguardo attento, rivolto al Bambino che gioioso tiene un pappagallo ancorato al suo indice sinistro è assolutamente affine a quella di Bouts e ad altre Madonne fiamminghe dello stesso periodo. La presenza nel bulino del nostro artista di fiori, frutti e animali è peraltro legata a una simbologia sacra: i frutti e i fiori sarebbero simboli della passione e il pappagallo della salvezza. La cura poi per la resa dei capelli della Vergine, come delle pieghe

[141] A. CHÂTELET, *Schongauer et les primitifs flamands*, in «Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire, Strasburgo», 1979, XXII, pp. 117-142.
[142] BEAULIEU, *Schongauer et les primitifs flamands* cit., 1982, p. 346.

delle stoffe sarà tipica dello stile del nostro maestro, derivata dall'arte degli artisti a cui si ispira.

Un altro esponente fiammingo che è bene considerare in questo contesto è Hugo Van der Goes[143]. Di questo artista lo Châtelet , individua un chiaro riferimento nella famosa *Morte della Vergine* (L. 16), una delle stampe schongaueriane maggiormente copiate. L'opera con la quale il bulino viene messo a confronto è lo stesso soggetto su tavola di Van der Goes oggi conservato a Bruges nel Groeningemuseum. La compostezza con la quale la Vergine viene raffigurata è emblematica in entrambe le rappresentazioni dell'evento, così come la presenza dei dodici apostoli radunati intorno al suo letto. La somiglianza tra le due interpretazioni del medesimo soggetto, è innegabile e, come osserva lo Châtelet, l'invenzione di questa versione del soggetto per lungo tempo è stata attribuita a Schongauer. In realtà però ultimamente si propende per un'altra ipotesi, secondo cui il bulino e il dipinto proverrebbero da un modello comune, dal momento che entrambi gli artisti potrebbero essersi conosciuti presso la bottega del Bouts. Nel caso questa possibilità non fosse vera, rimane comunque incerto quale dei due abbia influenzato l'altro.[144] Il contatto comunque tra i due artisti pare certo, dal

[143] Hugo van der Goes nasce a Gand circa nel 1440. La prima notizia biografica che si possiede riguardo l'artista risale al 1467: il documento che attesta la sua iscrizione alla Gilda di Ghent come libero artista. Intorno alla fine degli anni Settanta, Hugo entrò come fratello laico nel monastero di *Rode Klooster* ma venne incoraggiato dai suoi superiore a portare avanti la carriera di pittore grazie alla quale ottenne una routine più libera rispetto a ciò che la vita monastica gli avrebbe richiesto. Nel corso della sua carriera egli divenne uno dei maggiori artisti fiamminghi dell'epoca e grazie alla sua fama egli ottenne spesso incarichi pubblici per la realizzazione di stendardi e gonfaloni, e collaborò insieme ad altri artisti alla decorazione della Torre di Bruges in occasione del Matrimonio tra Carlo il Temerario e Margherita di York. Sempre negli anni Settanta egli realizzò quella che divenne la sua opera più celebre, il *Trittico Portinari*, commissionato a Bruges da Tommaso Portinari, eminente banchiere fiorentino a capo del Banco Mediceo nelle Fiandre. Tra il 1480 e il 1481 van der Goes si recò a Lovanio, la città di Dirk Bouts, morto nel 1475, per completare il dittico col *Giudizio di Ottone*, lasciato incompiuto dal maestro. Hugo van der Goes morì nel 1482 dopo aver sofferto per anni di una grave malattia mentale. Per maggiori approfondimenti riguardo la figura e l'opera di Hugo van der Goes vedi, C. THOMPSON E L. CAMPBELL, *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edimburgh*, Edinburgh 1974; J. SANDER, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz 1992; E. DHANENS, *Hugo van der Goes*, Anversa 1998.

[144] CHÂTELET, *Schongauer et les primitifs flamands*, in *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire, Strasbourg*, 1979, XXII, pp. 117-142. Vedi anche *Martin Schongauer, Maitre de la Gravure Rhenane* cit., p. 52.

momento che il pittore di Gand sarebbe morto nel 1482, e il bulino viene considerato precedente, di circa il 1481.

Un ultimo esempio che è importante riportare per cercare di comprendere le influenze dell'arte fiamminga sul Nostro colmariano, non riguarda un artista nello specifico, bensì un tema: *La Salita al Calvario*. Essenziale in tal senso è ancora lo studio di Robert A. Koch[145],che si prefigge di esaminare i precedenti di questo tipo di composizione. Il celebre bulino di Schongauer (L. 9) infatti, di estrema qualità compositiva e stilistica, non è però il primo esempio di questo tipo Salita al Calvario. Come suggerisce Koch, Schongauer avrebbe anche per questo soggetto preso spunto da alcune opere fiamminghe che avrebbe avuto modo di osservare durante il suo *Wanderjahre* intorno agli anni Settanta.

Le rielaborazioni del soggetto che lo studioso riporta provengono da un'opera di van Eyck, un dipinto oggi disperso ma del quale rimangono alcune rivisitazioni[146] da una Crocifissione opera di un maestro di Colonia, databile intorno agli anni Venti (oggi al Wallraf-Richartz-Museum di Colonia) e da un dipinto del 1449 (oggi conservato allo Schaffhausen Historisches Museum, Sciaffusa), proveniente da Rheinau, una cittadina non lontana da Colmar che l'artista avrebbe facilmente potuto visitare. Alle derivazioni eyckeniane, Schongauer avrebbe guardato sempre nello stesso periodo attraverso la mediazione di un'altra *Salita al Calvario*, capolavoro di Hans Memling oggi alla Galleria Sabauda di Torino[147].

Secondo Max Dvorak [148], l'influenza fiamminga nell'opera di Martin Schongauer non rimase circoscritta solamente al dato compositivo delle sue opere, bensì si estese anche allo stile.

---

[145] A. Kock, *Martin Schongauer's Dragon Tree* cit.

[146] Una di queste si trova al Museo di Belle Arti di Budapest e Dvoràk fu il primo a segnalare la dipendenza dell'opera di Schongauer dall'opera perduta. Per una scheda riguardo l'opera del Museo di Budapest si veda *Le Beau Martin*, *Gravures et Dessins de Martin Schongauer* cit., p. 366, No. G83; vedi anche, R.A. KOCH, *Martin Schongauer's "Bearing the Cross"*, in *Record of the Art Museum, Princeton University*, Vol. 14, No. 2, 1955, p. 26, nota 7.

[147] *Ibid.*, p. 27. Koch scrive che quest'opera sarebbe stata realizzata intorno agli anni Settanta per Tommaso Portinari, di cui abbiamo già accennato nel capitolo precedente.

[148] DVORAK, *Schongauer und die niederlandische Malerei* cit., pp. 151-189.

> L'art de Schongauer paraît redevable d'une double composante: l'héritage de la plus pure tradition gothique auquel est venu se joindre la leçon des grands Flamands qui marquèrent le renouveau réaliste des années 1420-1450[149]

La figura e l'arte di Martin Schongauer sono quindi il momento di passaggio attraverso due periodi: rappresentano il collegamento tra un'arte legata ancora al Gotico Internazionale e un'ondata innovativa apportata dall'arte fiamminga del XV secolo, della quale abbiamo appena discusso; un'ondata innovativa che investirà tanto la pittura quanto l'arte incisoria, e di cui Albrecht Dürer sarà il culmine.
Trovo interessante a questo proposito sottolineare cosa scrive Alan Shestack a proposito di Schongauer:

> As much as Schongauer learned from the great geniuses of Flemish painting, however, he avoided the somethat affected, ceremonious quality of Roger's representations and usually invested his figures with a shy restraint and human tenderness. Although Schongauer is formally dependent upon Flemish style, he is spiritually allied with the lingering tradition of idyllic international style[150]

È interessante inserire questo pensiero all'interno del discorso per meglio delineare la posizione di Schongauer all'interno di un percorso evolutivo dell'incisione, che, se non si può appunto dire arrivato al suo culmine, si ritrova senza dubbio a un momento di svolta con il nostro artista. Le incisioni dell'artista possono anche essere lette come l'ultimo veicolo di trasmissione di quei dettagli e di quello stile che caratterizza il Gotico Internazionale, ma in una nuova luce e in una nuova era. Consapevole dalle novità fiamminghe che il XV secolo stava apportando, Schongauer vi unisce quell'eleganza, monumentalità e cura meticolosa per il particolare che era propria già dello stile del tardo Trecento[151].

---

[149] RENOUARD DE BUSSIERRE, *op. cit.*, p. 93.
[150] SHESTACK, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe, from the National Gallery of Art,* Washington 1967, p. 33.
[151] "The profound importance of Schongauer's stylistic innovation was recognized almost immediately by his contemporaries. Like the prints, his paintings lean strongly towards the monumental and sculptural aspects of the Netherlandish tradition. We now come to the point where a truly intimate relationship between painting and printmaking was consummated". LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 51.

Uno stile a metà quindi, non ancora rinascimentale e non più solo gotico; un personaggio di transizione Schongauer, che proprio per questo motivo spesso non è stato compreso per lungo tempo, ma che a ridosso della sua morte era già conosciuto tra i suoi contemporanei come "Hüpsch Martin", o "Pictorum Gloria". Charles Minott nel 1991[152] scriveva che se Schongauer avesse avuto più fortuna, egli forse oggi verrebbe visto in una luce diversa[153], e anche i criteri per giudicare l'arte rinascimentale del Nord sarebbero diversi: fino ad oggi invece, troppo spesso, Schongauer viene visto all'ombra di Dürer, uomo invece pienamente rinascimentale.

Le caratteristiche principali dello stile del Nostro artista si rivelano essere una estrema cura nella resa del particolare, del dato naturalistico, che si esplicano nella descrizione fedele e attenta non solo della flora ma anche della fauna[154], e una nuova resa pittorica del soggetto: Martin si rivela quindi come uno dei primi *peintre graveur* come li chiama Adam Bartsch; la figura di Schongauer è così fondamentale proprio per questo aspetto prima di tutto. Come mi è capitato di sottolineare più volte esplorando la storia dell'incisione e delle stampe anteriore al Martin Schongauer, i primi artisti incisori provenivano dal mondo dell'oreficeria, ambiente che permetteva loro di essere estremamente abili con gli strumenti adatti alla nuova tecnica. Essere però orafi prima di tutto, rendeva gli incisori più degli artigiani che degli artisti. Schongauer, invece, era un artista, figlio di un orafo; questa combinazione, data dal fatto che egli anche nelle sue incisioni pensava e ragionava come un artista, gli permise di raggiungere un livello di raffinatezza e di espressione nell'opera incisa mai prima sperimentata[155]. Parshall scrive:

---

[152] MINOTT, *Narrative in the Art of Martin Schongauer*, in *Le Beau Martin, Études et Mises au Point, actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar* cit., pp. 97-102.

[153] *Ibidem*, "Perhaps, had Schongauer been luckier, some of us would be holding this colloquium twenty or thirty years from now with a wholly different set of criteria by which to judge the art of the Northern Renaissance".

[154] Sono infatti da notare sia la descrizione delle piante di cui abbiamo già discusso e ancora discuterò più avanti, e la raffigurazione degli animali in cui Schongauer raggiunge uno dei suoi massimi livelli di qualità stilistica; a questo proposito eccellenti sono la raffigurazione del cavallo di Pilato nella *Salita al Calvario* (L. 9), dell'asino e del bue nella *Natività* (L. 5), del mulo nella *Fuga in Egitto* (L. 7), e ancora le figure fantastiche che tormentano *Sant'Antonio* (L. 54).

[155] Charles Minott nell'Introduzione al testo di Lehrs scrive: "Martin Schongauer's subsequent training in the shop of the painter Caspar Isenmann enabled him to combine

> The fundamental difference is that Schongauer engraved coloristically, that is to say with the eye of a painter who understands light as a function of texture, and texture as a principal objective to be sought in describing a surface[156]

Come suggerisce lo studioso, una delle principali e forse la massima caratteristica di Schongauer, è rappresentata dall'introduzione della luce e quindi la conseguente resa delle ombre e delle superfici nelle sue stampe; con un utilizzo magistrale del bulino, la cui tecnica già negli anni precedenti, in particolare con la figura del Maestro E.S. era andata affinandosi, egli riesce a rendere quel dato reale che i pittori fiamminghi avevano poco prima introdotto in pittura. La differenza tra le stampe del Nostro artista e del precedente Maestro E.S. ben si esemplifica nelle due *Natività*[157] che Landau riporta: la ricerca dello spazio e soprattutto della profondità da parte di Schongauer non ha paragoni rispetto all'opera del suo predecessore. La geometria e la semplicità con la quale il Maestro E.S. abbozza l'ambientazione per la scena, viene magistralmente superata da Schongauer, il quale non solo inserisce un marcapiano dividendo lo spazio tra lo spettatore e i protagonisti della scena, ma costruisce uno spazio reale[158] per contenere quest'ultima attraverso toni e mezzi toni, allo scopo di rendere il gioco di ombre. Nonostante anche Lehrs asserisca che in generale, all'interno dell'opera incisa da Schongauer l'ambientazione di sfondo non giochi un ruolo essenziale, e che spesso ci si affidi a un semplice sfondo bianco, riconosce comunque che nei casi in cui la scena lo richieda, Schongauer ha la capacità di realizzare straordinarie

---

skills learned in the traditional and conservative milieu of the craftman's shop with the wider viewpoint and creative stimulation of the painter's atelier". C. I. Minott, "Introduction", in M. Lehrs, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., p. 19.

[156] LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 51.

[157] Vedi *ibidem*, p. 50. La Natività del Maestro E.S. (Lehrs II.23) si trova oggi all'*Art Museum*, Cincinnati. La *Natività* di Martin Schongauer (Lehrs V. 5) è invece conservata al *Kupferstichkabinett* di Berlino.

[158] MINOTT, *Narrative in the Art of Martin Schongauer*, in *Le Beau Martin* cit., p. 98: "It is true, however, that Martin Schongauer differs from nearly all his predecessors and contemporaries in the conceptualization of space and time in the works he produced".

ambientazioni che ben si distinguono da quelle semplici e poco raffinate del Maestro E.S.[159]

Questi caratteri di pittore e orafo insieme, resero Martin Schongauer una figura straordinaria e le sue stampe caratterizzate da una qualità eccezionale. Jacob Rosenberg, nel suo *On Quality in Art*[160], prende in esame un disegno a penna di Schongauer raffigurante la testa di un Moro. Questo viene messo a confronto con un disegno dello stesso soggetto opera di un suo seguace. Secondo Rosenberg i disegni, più dei dipinti, sono espressione e veicolo dello stile di un artista, e catalizzatori di qualità. Senza soffermarmi sulle singole differenze individuate dall'autore, quello che è importante sottolineare di questo intervento è la qualità che separa i due disegni. Nonostante, secondo quanto spiega Rosenberg, un occhio inesperto non sia in grado di cogliere il livello di raffinatezza inferiore nel disegno dell'allievo, nell'originale di Schongauer «the line is finer, more sensitive, and more graded in its accents. It models with a sure feeling for roundness, for texture, for organic structure»[161]. Il tratto più raffinato di Schongauer, a segni paralleli, con un tratteggio incrociato mostra anche una maggior consapevolezza dello spazio, non solo dell'ambiente ma di quello occupato fisicamente dai soggetti e quindi la loro profondità; sono tutti elementi, questi, che concorrono a rendere Schongauer quel punto di svolta all'interno della storia dell'incisione, prima dell'arrivo di Dürer. Tra queste caratteristiche non voglio dimenticare la resa psicologica, già suggerita da Rosenberg nel confronto tra i due disegni di cui si è parlato poco sopra. L'emblema più alto, però, di questa capacità espressiva è sicuramente la *Salita al Calvario*, il più grande bulino in termini di dimensioni e risonanza, da lui realizzato. Senza volermi soffermare nel dettaglio sul bulino, di cui discuterò in maniera

---

[159] LEHRS, *Martin Schongauer, The Complete Engravings, a catalogue raisonné* cit., pp. 50-51.
[160] J. ROSENBERG, *On Quality on Art, criteria of excellecence, past and present*, London 1967. Nel Capitolo VI Rosenberg prende in esame alcuni disegni dei maggiori artisti del XV e XVI secolo ponendoli a confronto con i disegni di alcuni loro copisti. Tra questi artisti, oltre al Nostro Schongauer, l'analisi viene rivolta alla grafica di Leonardo, Raffaello e Dürer. Nell'introduzione al capitolo egli scrive: "[…] we turn now to the task of establishing criteria for ourselves. We came to the conclusion that a good approach to this task would be to compare che works of great masters with those of minor artists who follow them or who work in a similar style", p. 129.
[161] *Ibid.*, p. 131.

approfondita nel capitolo seguente, ciò che ora interessa è fermare l'attenzione sul dato espressivo dei personaggi che in quest'opera risulta di qualità straordinaria.
La descrizione della scena è posata, ordinata e tuttavia drammatica allo stesso tempo, caratteri che la rendono straordinaria considerando le dimensioni della stampa. I personaggi della *Salita al Calvario,* che sono circa cinquanta, sono tutti caratterizzati da una fisionomia propria, distinta e da un'espressione specifica, assolutamente consona alla tragicità dell'episodio e alla concitazione della scena. Cristo in primo piano, al centro della stampa, sente fisicamente il peso della croce sulle sue spalle, ma il suo volto ci comunica che lo accetta con rassegnazione. È straordinario vedere come Schongauer sia riuscito ad esprime il dolore nei suoi occhi e le urla, la cattiveria nei volti dei cirenei di cui quasi pare di poter sentire la voce; e ancora il dolore straziante di Maria che, posta su una strada diversa[162], sullo sfondo della scena viene sorretta dalle compagne e accompagnata da San Giovanni nel percorso. In quest'opera il Schongauer rivela un'attenzione al dato fisiognomico e psicologico mai vista prima nell'arte incisoria, e che solo da poco era apparsa invece nella pittura fiamminga, in opere come *La Deposizione* dalla Croce di van der Weyden[163], e che da qui in avanti diventerà carattere essenziale del Rinascimento del Nord.
La Salita al Calvario si colloca in una fase intermedia della produzione artistica di Martin Schongauer. Della carriera dell'artista, durata tra i 15 e i 20 anni, si possono infatti individuare diversi periodi di evoluzione stilistica.

[162] La raffigurazione della Vergine su un percorso diverso da quello attraversato dal resto della processione, proviene dalla letteratura di fine Trecento, in particolare dalle *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo-Bonaventura. Secondo le *Meditationes*, Maria nella salita verso il Golgota avrebbe intrapreso una strada diversa e più breve per raggiungere la cima del monte. Vedi, KOCH, *Martin Schongauer's "Bearing the Cross"* cit., p. 28.
[163] *La Deposizione* di Rogier van der Weyden risale al 1433-1435 ed è oggi conservata al Museo del Prado di Madrid.

2.3 L'evoluzione dello stile e la questione del monogramma

Nel 1880 Alfred von Wurzbach[164] fu il primo ad occuparsi seriamente della riorganizzazione cronologica, su dati stilistici, dell'opera di Schongauer. Secondo lo studioso, l'attività artistica del Bel Martino, che avrebbe avuto corso per un periodo che va circa dai primi anni Settanta del Quattrocento alla fine degli anni Ottanta, si sarebbe ipoteticamente potuta suddividere in tre periodi stilistici. Un primo periodo sarebbe stato caratterizzato da una grande influenza fiamminga, delle cui ragioni abbiamo appena discusso sopra. In seguito a questo primo periodo, Schongauer avrebbe ricevuto una seconda forte influenza, legata principalmente alla sua quotidianità colmariana. Infine, l'artista avrebbe reso propri quei tratti fondamentali di entrambe le esperienze vissute e sarebbe arrivato a creare un proprio stile, perfezionato il quale avrebbe portato a termine la propria carriera, conclusa purtroppo troppo presto.

Dal 1880, dopo Wurzbach, numerosi altri studiosi[165] all'interno della critica della prima metà del Novecento si sono espressi con pareri divergenti riguardo i modi e le ragioni per cui lo stile dell'artista sarebbe mutato nel tempo. Ad ogni modo, per quanto riguarda le incisioni, la sistemazione cronologica e stilistica a cui ancora oggi si fa riferimento è quella avanzata da Max Lehrs nel 1927, nel volume dedicato a Schongauer all'interno del suo grande catalogo delle incisioni nordiche quattrocentesche[166].

L'iniziativa di voler organizzare cronologicamente l'opera incisa di Schongauer, deriva dal fatto che nel suo lavoro vi sono delle differenze evidenti e sostanziali, sia dal punto di vista della resa dei soggetti che dello stile e delle influenze, senza che però queste discrepanze siano accompagnate da una datazione.

---

[164] A. VON WURZBACH, *Martin Schongauer: eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke, nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche*, Wien 1880.

[165] L. Scheibler, "Schongauer und der Meister des Bartholomäus", in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, pp. 31-68; W. Von Seidlitz, "Martin Schongauer als Kupferstecher", in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, pp. 169-182; E. Fleschsig, *Martin Schongauer*, Heitz, Strasbourg, 1951, pp. 188-282; J. Baum, *Martin Schongauer*, A. Schroll, Vienna, 1948.

[166] M. LEHRS, *Martin Schongauer, The Complete Engravings* cit.

Del nostro artista si conoscono 115 o 116 bulini, a seconda che si decida o meno di inserire nel catalogo delle opere certamente autografe *La Battaglia di Clavijo* sulla quale continua ad esserci discordanza all'interno della critica[167]; di queste 116 stampe, tutte monogrammate, nessuna è datata. Il grande problema dell'opera incisa di Schongauer è quindi sempre stato riuscire a creare un coerente ordine cronologico. Prima di addentrarci nella discussione specifica dell'evoluzione stilistica dell'artista è bene delineare lo spazio temporale nel quale egli fu attivo e insieme a questo la questione della sua firma: questi sono due elementi dai quali non è possibile prescindere per una sistemazione logica e cronologica del suo lavoro.

Per quanto riguarda il periodo effettivo di attività di Schongauer come artista, oggi si ritiene che questo sia da racchiudere in un ventennio che andrebbe dai primi anni Settanta alla fine degli Ottanta. Essendo morto, come si è già detto, nel 1491, è ipotizzabile che la sua attività di incisore si sia conclusa intorno al 1488-89, epoca del suo trasferimento a Breisach, dove poi sarebbe deceduto, probabilmente vittima di una epidemia.

Riguardo l'inizio della sua carriera, non esistono documenti certi che ci permettano di confermarne l'inizio intorno agli anni Settanta. Alcune circostanze però possono essere di aiuto. Come scrive Max Lehrs: «There are no arguments in favor of dating Schongauer's activity as an engraver as far back as the 1460». Secondo lo studioso è inoltre anche poco probabile che Schongauer sia stato attivo contemporaneamente a colui che viene definito il suo maggior predecessore, ovvero il Maestro E.S. Di quest'ultimo si hanno notizie fino al 1467, una data importante anche per l'attività di un secondo artista, ovvero Il Maestro delle

[167] Alan Shestack e Max Lehrs hanno pareri discordanti riguardo la paternità dell'incisione. Secondo Max Lehrs infatti, il bulino in questione sarebbe da attribuire alla Scuola di Schongauer mentre lo Shestack ritiene senza ombra di dubbio che l'opera sia di mano dell'artista: " The present writer has no doubt that it is an original Schongauer, but feels that it is an excessively ambitious and thus partially unsuccessful attempt by the youthful Schongauer to create a monumental battle scene". SHESTACK, in LEHRS, *Martin Schongauer, The Complete Engravings* cit., pp. 50-51. Dello stesso parere del Lehrs è poi anche Lothar Schmitt, che discutendo dei diversi pareri espressi in passato riguardo l'opera scrive: "All thee views and remarks on *The battle of St. James the Greater at Clavijo* share a single explanatory model: the notion that in one way or another it is a "workshop piece". L. Schmitt, *Hollstein's* (1999), p. XXXIII.

Banderuole, a cui ho fatto cenno nel primo capitolo. Dell'opera incisoria del Maestro delle Banderuole si conoscono numerose copie realizzate dal Maestro E.S. e nessuna invece proveniente da un modello di Martin Schongauer. Questo fatto molto curioso, permette in realtà con una certa sicurezza di ipotizzare che il Maestro delle Banderuole, al momento della sua morte nel 1467, non avesse avuto modo di conoscere l'opera di Schongauer, in quegli anni ancora apprendista o comunque alle prime armi[168]. Sempre Lehrs ha notato un altro aspetto interessante, ovvero la mancanza di copie delle sue stampe realizzate mediante il tratteggio, una tecnica rudimentale per copiare le stampe di altri maestri, che probabilmente dovette scomparire all'epoca di Schongauer[169].

Come abbiamo già discusso in precedenza, Schongauer non fu il primo artista a firmare i propri bulini con un monogramma[170]: ciò che però distingue la firma dell'artista da quelle dei maestri a lui precedenti, è il fatto che a questo monogramma corrisponda per la prima volta un nome ed un cognome, e che a questi sia stato anche possibile associare alcuni dati biografici. Martin Schongauer perciò, come già sappiamo, è il primo incisore di cui esiste una vera e propria, seppure comunque scarsa, biografia; risulta per questo motivo curioso il fatto che nessuna delle sue stampe sia datata.

Per una risistemazione cronologica del suo lavoro, gli studiosi hanno perciò cercato di trovare delle influenze, copie o derivazioni grazie alle quali poter dare dei *termini ante quem* o *post quem* per la datazione delle sue stampe; a questa metodologia si lega anche la questione del monogramma. Osservando infatti anche rapidamente le varie stampe di Schongauer, è possibile individuare una evoluzione nell'esecuzione della firma del nostro artista; tutte le stampe presentano la medesima firma che consiste in "MS" separati da una croce: ciò che cambia sono le stanghette della lettera "M" che in parte dei bulini si presentano infatti assolutamente parallele tra di loro e dritte e in altre invece sono entrambe

---

[168] Si ricordi che nel paragrafo dedicato alla biografia dell'artista, avevamo richiamato l'attenzione su un documento risalente al 1565 nel quale Schongauer appariva iscritto per quell'anno all'Università di Leipzig.

[169] LEHRS, *Martin Schongauer, The Complete Engravings* cit., p. 46.

[170] Abbiamo avuto modo di approfondire in precedenza che già il suo predecessore, il Maestro E.S., aveva inaugurato questa usanza, ma di lui non ci è mai giunta notizia del nome completo.

inclinate in direzioni divergenti. A questa variante si aggiunge un tratto più o meno marcato nella resa di entrambe le lettere. Per ciò che concerne infine tre delle incisioni di Schongauer – mi riferisco alla *Vergine col Bambino nel cortile* (L. 38), Il *San Sebastiano* (L. 64) e la *Vergine Folle a mezzobusto* (L. 86) – si osserva una "S" invertita. Secondo quanto scrive Châtelet, ma al riguardo non c'è comunque concordanza fra gli studiosi, la "S" inversa sarebbe un tratto distintivo del fratello di Martin, Ludwig Schongauer il quale era solito firmarsi con il monogramma "LS" con la "S" per l'appunto invertita. Nonostante ci sia stata la tentazione proprio per questo motivo di credere che le tre stampe potessero essere opera del fratello del famoso incisore, esse rispecchiano fedelmente lo stile di Martin Schongauer e per nulla quello del fratello che è probabile che si sia solamente occupato di apporre la firma di Martin dove mancante.

Attraverso un attento studio delle stampe, gli studiosi sono riusciti a concludere che le differenze all'interno del monogramma non sono casuali, bensì legate all'evoluzione stilistica dell'artista e di conseguenza a diversi momenti della sua produzione[171].

Combinando a questo punto alcuni dati stilistici con i diversi monogrammi è stato possibile cercare di ricreare una cronologia e soprattutto diverse fasi stilistiche all'interno dell'opera incisa di Martin Schongauer. Dicevo poco sopra che la presenza di copie e derivazioni firmate ha costituito un aiuto non da sottovalutare nella datazione, seppur non precisa, di alcune delle stampe di Martin Schongauer. Tra queste, Lynette Bosch[172] ha cercato di delinare un terminus *ante quem* per la datazione di due *Crocifissioni*. Senza entrare nella specifica trattazione del tema, ciò che interessa in questo contesto è l'utilizzo di una fonte in questo caso spagnola per la datazione delle stampe di Schongauer. Come sappiamo e come anche avremo modo di approfondire più avanti, Schongauer venne riconosciuto fin da subito come un grande artista e un incisore rivoluzionario, e per questo motivo le sue invenzioni vennero riprese e riprodotte fin da subito. La presenza perciò di derivazioni fedeli in alcuni manoscritti contemporanei a lui o poco posteriori, ci

[171] CHÂTELET, *Les Gravures de Martin Schongauer*, in *Le Beau Martin*, gravures et dessins de Martin Schongauer, Colmar 1991, pp. 241-242.

[172] L.M.F. BOSCH, *A Terminus ante quem for Two of Martin Schongauer's Crucifixions*, «The Art Bulletin», London, Vol. 64, 4, 1982, pp. 632-635.

permettono di datare in maniera ipotetica alcune sue incisioni. In questo caso la Bosch, riprendendo un'osservazione già fatta da Diego Angulo nel 1925, individua la ripresa di due *Crocifissioni* di Schongauer in una miniatura all'interno di un manoscritto spagnolo, il Messale di Mendoza. Il manoscritto è datato 1476 e non essendo di grandi dimensioni, è probabile che sia stato realizzato per intero nello stesso anno. La somiglianza evidente tra la miniatura e le due *Crocifissioni*, avendo il miniatore preso spunto da entrambe, consente di datare i bulini di Schongauer a prima del 1476.

Al di là dei singoli casi, per i quali è possibile seppur sempre in via ipotetica stabilire una data di esecuzione, per tutte le altre stampe si è cercato di creare dei "periodi" all'interno dei quali poter classificare in maniera cronologica e stilistica le stampe. All'interno dell'opera completa di Martin Schongauer sono stati quindi individuati quattro periodi di evoluzione dello stile a partire circa dal 1470 fino a morte avvenuta nel 1491.

Le opere della giovinezza, 1470-1475

Un primo periodo di attività si individua in un arco di tempo che va dal 1470 al 1475. Questi cinque anni vengono classificati come il periodo di giovinezza artistica dell'incisore, che nelle sue prime opere dimostra di essere ancora molto legato alla tradizione pittorica.

Come è già stato ribadito più volte all'interno di questo capitolo, Schongauer fu il primo incisore ad essere prima di tutto pittore ed è per questo che le sue prime stampe rivelano in maniera inconfondibile questo aspetto della sua carriera. Di questo primo gruppo di opere fanno parte dodici stampe, tutte distinte in maniera estremamente chiara dal resto della produzione schongaueriana: esse presentano tratti estremamente pittorici, opera di un incisore non ancora completamente padrone della tecnica: rivelano infatti la visione di un pittore e non quella di un incisore[173]. Inoltre il monogramma in queste prime stampe ha più un aspetto direi primitivo, con le aste verticali della M disposte in maniera rigorosamente verticale

[173] RENOUARD DE BUSSIERRE, *Martin Schongauer, Maitre de la Gravure Rhenane* cit., p. 88.

e parallela. All'inizio degli anni Settanta Schongauer doveva essere appena tornato a Colmar dal suo viaggio di formazione e di conseguenza, imbevuto di tutte quelle opere e quelle figure fiamminghe che aveva avuto modo di osservare nel suo viaggio. Come aveva già accennato il Wurzbach, il primo periodo di attività di Schongauer è strettamente legato alla ripresa dei fiamminghi, primo tra tutti Rogier van der Weyden, e questa volontà di emulare il suo maestro piuttosto risulta più forte rispetto allo sviluppo del proprio stile personale che emergerà solamente in seguito.
Le dodici stampe del periodo giovanile sono:

- *La Vergine e il Bambino incoronati da due angeli (L. 40)*
- *L'uomo dei dolori tra la Vergine e San Giovanni (L. 34)*
- *La Partenza per il mercato (L. 90)*
- *San Giorgio che combatte il Drago (L. 58)*
- *Le due Crocifissioni (L. 10 e 12)*
- *Le Tentazioni di Sant'Antonio (L. 54)*
- *La Vergine e il Pappagallo (L. 37)*
- *Le due Natività (L. 5 e 6)*
- *La Fuga in Egitto (L. 7)*
- *La Morte della Vergine (L. 16)*

Prima maturità, 1475-1480

A questo primo periodo di giovinezza, ne segue uno definito dalla Renouard de Bussiere di prima maturità.
In quello che viene delineato come il secondo periodo di sviluppo dell'incisione schongaueriana, si nota una maturazione dello stile dell'artista verso una forma più pulita e sofisticata. In questa fase vengono meno quegli elementi pittoreschi e quella eccessiva leziosità che aveva caratterizzato il periodo precedente, ed emerge una sobrietà e solennità propria di un artista più maturo.
La maturazione dal punto di vista stilistico di Schongauer si accompagna a un'evoluzione anche tecnica: i tratti del bulino si allungano a creare dei segni più puliti e delle forme più eleganti. Di questo periodo fanno parte le due incisioni di

maggiori dimensioni realizzate dall'artista: si tratta della *Salita al Calvario* e di *San Giacomo durante la Battaglia a Clavijo*. Abbiamo già accennato riguardo alla dubbia paternità di quest'ultima, che comunque rispetto alla prima risulta di qualità inferiore. La *Salita al Calvario* esprime molto bene l'evoluzione stilistica compiuta dall'artista in questa fase: la scena infatti, nonostante sia affollata da numerosissimi personaggi, sembra non avere nulla fuori posto, nulla di lezioso ed eccessivo, ma anzi appare estremamente sofisticata.
Oltre a queste stampe, a questo periodo appartengono anche le dodici incisioni sul tema della Passione, nelle quali Schongauer dimostra di aver acquisito anche un nuovo utilizzo della luce, non solo più per definire i volumi e le figure ma anche per organizzare le composizioni e renderle più armoniose ed equilibrate[174].
I maggiori bulini di questa fase della sua produzione sono:

- *La Salita al Calvario* (L. 9)
- *L' Annunciazione* (L. 1)
- *Il Battesimo di Cristo* (L. 8)
- *L'Agonia nell'Orto degli Ulivi* (L. 19)
- *L'Arresto* (L. 20)
- *La Flagellazione* (L. 22)
- *La Coronazione di Spine* (L. 23)
- *L'Ecce Homo* (L. 25)
- *Il Trasporto della Croce* (L. 26)
- *La Crocifissione* (L. 27)
- *La Sepoltura* (L. 28)
- *La Resurrezione* (L. 30)

Negli anni che seguono e che vanno dal 1480 al 1485 si ha un periodo di transizione per il nostro artista. A questi anni risalgono le stampe dei "soggetti singoli" con la serie degli *Apostoli* (L. 42-52), dei *Santi* (L. 53-71), delle *Vergini Folli* e *Sagge* (L. 76- 85), le stampe con i motivi decorativi e i soggetti profani. In questo

[174] RENOUARD DE BUSSIERRE, *Martin Schongauer, Maitre de la Gravure Rhenane* cit., p. 91.

periodo Schongauer, che aveva raggiunto durante la prima maturità un raffinato livello stilistico, si concentra sulla tecnica, raffinando la resa delle figure, delle vesti e dei volti.[175]

Lo stile classico, 1485-1491

L'ultimo quinquennio della vita e della produzione artistica di Martin Schongauer è definito classico: egli arriva a una maturazione tecnica e ad una consapevolezza stilistica mai raggiunta prima nemmeno dai suoi predecessori. A questa fase appartiene la seconda delle due *Annunciazioni* (L. 2 e 3), un'opera che ben esemplifica il livello di maturità raggiunta dall'artista.

L'*Annunciazione* di quest'ultima fase produttiva presenta l'Arcangelo Gabriele e la Vergine stagliati su due fogli differenti e immersi in uno sfondo completamente bianco. La mancanza di sfondo, aspetto impensabile da parte dell'artista all'inizio della sua carriera quindici anni prima, suona ora non come un'assenza di originalità e d'inventiva; la soluzione è invece un silenzio elegante, pulito e raffinato, come lo sono le figure che emergono. Ciò che Schongauer ha avuto modo di raggiungere nel corso di questi quindici anni di attività è stata una perfezione stilistica etecnica; ha compiuto il percorso di un pittore, figlio di un orafo, che decide di avvicinarsi all'incisione con ancora poca manualità e che nel corso degli anni è riuscito a colmare le incertezze iniziali, unendole alla sua spiccata sensibilità artistica: questa è stata la combinazione di fattori che ha reso i suoi lavori unici e superiori a quelli di tutti i suoi precedenti.

> L'estampe faite par un graveur d'après le dessin d'un peintre, peut etre parfaitment comparée à un ouvrage traduit dans une langue différente de celle de l'auteur, de meme une stampe ne sera jamais parfaite, si le graveur n'a le talent de saisir l'esprit de son original, et d'en rendre la valeur par les traits de son burin [...]. A cet égard les estampes gravées par les auteurs, c'est-à-dire, par les peintres même, ont

[175] In particolare, con la serie delle *Vergini Stolte* e *Sagge*, Schongauer ha la possibilità di sperimentare con il medesimo soggetto, dieci variazioni differenti nella resa del manto, delle espressioni e dei movimenti.

presque toujours l'avantage sur celles des graveurs, en ce qu'il ne peut s'y trouver rien qui soit contraire aux idées de l'inventuer[176]

2.4 I Temi

Terminato lo studio strettamente cronologico e stilistico dell'opera, è bene ora porre l'attenzione anche sulle scelte tematiche intraprese da Schongauer nel corso della sua carriera di incisore.

Per quanto concerne i soggetti dei bulini, è interessante notare che, sebbene Schongauer abbia concentrato la maggior parte della sua opera incisa sul tema religioso, nessuno delle sue stampe, però, rappresenti episodi dall'Antico Testamento[177]. Le 115-116 incisioni dell'artista, delle quali solamente ventinove di soggetto profano, raffigurano scene del Nuovo Testamento a partire dall'*Annunciazione* per terminare con la *Resurrezione,* le figure di alcuni *Santi*, i *Simboli degli Evangelisti*, gli *Apostoli*, le *Vergini Sagge* e le *Vergini Folli.*

Con l'intenzione a questo punto di sistemare cronologicamente dal punto di vista tematico[178], le stampe di Schongauer, bisognerà iniziare con la descrizione dell'*Annunciazione*. La scelta di una sistemazione in base al tema, risponde per altro all'organizzazione svolta da Max Lehrs[179], che come abbiamo già ribadito più volte rappresenta ancora oggi lo studioso di riferimento per il nostro artista.

---

[176] A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, Leipzig 1854 (Ed. Or. Vienna, 1802).

[177] È interessante sottolineare questo aspetto: è curioso che alcuni episodi dell'Antico Testamento raffigurati anche da suoi predecessori – mi riferisco al Maestro E.S. all'interno della cui opera incisa troviamo soggetti come le Sibille, Sansone e Dalila e il Giudizio di Salomone – non siano stati ripresi in alcun modo dal Nostro.

[178] Per un approfondimento riguardo questo aspetto vedi MINOTT, in LEHRS, *Martin Schongauer, The Complete Engravings* cit., pp. 19-41.

[179] M. Lehrs all'interno del suo compendio (Vienna, 1927) adotta la suddivisione tematica dell'opera del nostro artista come già aveva fatto precedentemente il Bartsch. Rispetto a quest'ultimo però Lehrs apportò delle modifiche all'interno della catalogazione dell'opera dell'artista ed è quindi importante sottolineare che spesso i numeri associati ai bulini contengono alcune discrepanze.

Seguendo perciò la sua suddivisione ci occupiamo per prima cosa della serie riguardante *La Vita della Vergine*; a questo gruppo appartengono due *Annunciazioni* (L. 1; L. 2 e 3), una *Natività* (L. 5), una *Adorazione dei Magi* (6/II), una *Fuga in Egitto* (L. 7), e una *Morte della Vergine* (16).

Per quanto riguarda le due *Annunciazioni*, esse appaiono stilisticamente e dal punto di vista compositivo molto differenti. Analizzando per prima cosa l'aspetto più evidente che le contraddistingue, una delle due stampe ha il soggetto ripartito in due fogli distinti, uno con la *Vergine Annunciata* (L. 3) e l'altro con *l'Arcangelo Gabriele* (L. 2). Rispetto a questa, la prima *Annunciazione* (L. 1) contiene un'ambientazione alla scena, sebbene meno elaborata rispetto a quelle di altri bulini dell'artista di cui vedremo tra poco: la Vergine infatti poggia su di un tappeto le cui pieghe risultano realizzate con estrema cura, così come la veste dell'Annunciata. Alle sue spalle, poi, si trova un piccolo ambiente circolare a simboleggiare la stanza in cui la Vergine ricevette il Nunzio e alla sua sinistra l'Arcangelo. Come ho già avuto modo di approfondire nel paragrafo precedente, questa *Annunciazione* riprende dal punto di vista stilistico l'opera dallo stesso soggetto attribuita a Rogier van der Weyden oggi conservata al Metropolitan Museum of Art, dove la Vergine anche in questo caso viene raffigurata sulla destra in primo piano, inginocchiata mentre tiene aperto il breviario con una mano, come se fosse stata interrotta durante la lettura. La presenza del fiore di loto è invece rintracciabile in entrambe le stampe di Schongauer, così come nel quadro attribuito al van der Weyden. Sulla presenza di questo tipo di fiore ci siamo già soffermati in precedenza riprendendo uno studio del Koreny[180]; è probabile che la presenza del loto anche nella seconda *Annunciazione* sia una ripresa da parte dell'artista di un elemento che aveva invece probabilmente acquisito dal maestro fiammingo. È ragionevole pensare infatti che le due *Annunciazioni* non appartengano al medesimo periodo di attività del maestro: la prima, proprio per la grande vicinanza all'arte fiamminga sia dal punto di vista compositivo che stilistico, si può considerare un'opera risalente alla prima metà del nono decennio, per la cui datazione si utilizzano due copie rintracciate e risalenti circa al 1484-85.

[180] KORENY, *A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from van der Weyden to Dürer* cit., pp. 589- 597.

La seconda invece, proprio per la suddivisione del soggetto su due fogli separati e per la resa assolutamente sintetica del dato spaziale, ridotto a un semplice tratto marcapiano sul quale poggiano le figure, appartiene al repertorio delle opere più tarde.

Alla serie dei soggetti mariani appartengono poi le altre quattro incisioni, considerate le prime da un punto di vista cronologico all'interno dell'opera del nostro artista. Ciò che accomuna prima di tutto queste stampe è la presenza del monogramma dell'artista caratterizzato dalla "M" dritta: come abbiamo già ribadito poco sopra, è questo un dato ricorrente nella produzione giovanile di Schongauer. Limitandoci a un'osservazione globale dei quattro bulini giovanili, è facile individuare un'elaborata attenzione spaziale. Sia nella *Natività* [181] che nell'*Adorazione dei Magi*, la Sacra Famiglia da una parte e la Vergine e il Bambino nell'altra, si trovano riparati da due costruzioni, ben differenti ma estremamente curate, intorno alle quali si dispongono numerose e diverse figure, disposte in un paesaggio la cui raffigurazione è accennata fino alla perdita dell'orizzonte. L'attenzione al dato compositivo in questa prima fase supera senza dubbio la raffinatezza stilistica, che, come abbiamo già visto, sarà più evidente nelle fasi seguenti del suo lavoro.

Lo stesso discorso si ripete per le ultime due stampe appartenenti a questa serie, la *Fuga in Egitto* e la *Morte della Vergine*. La prima delle due rivela un'attenzione del nostro artista fin dalla giovinezza per il dato naturalistico che, a causa della presenza di una particolare vegetazione, ha spesso fatto pensare ad un viaggio di Schongauer in Spagna. *La Morte della Vergine*, infine, è una delle sue opere più famose, una delle raffigurazioni maggiormente riprodotte all'interno del repertorio del nostro artista. Il catalogo *Hollstein* ne enumera sette copie[182], realizzate tanto da xilografi anonimi quanto da incisori ben noti come Wenzel von Olmütz - fra l'altro, la sua copia realizzata nel 1481 risulta essere un *terminus ante quem* per la

[181] Lo stesso dato compositivo delle Natività di Martin Schongauer si ritrova in un'opera su tavola attribuita a Jan Joest raffigurante il medesimo soggetto, oggi conservata nella Johnson Collection all'interno del Museum of Art di Philadelphia. Jan Joest è stato un artista attivo ad Haarlem e Calcar di cui si hanno notizie per la prima volta intorno al 1474 e di cui si sa che morì nel 1519. Per confronti vedi, MINOTT (Lehrs, San Francisco, 2005).

[182] SCHMITT, *Hollstein*'s (1999), p. 52.

corretta datazione del nostro bulino[183] ;anche in pittura si conoscono alcune copie del celebre bulino, tra le quali una delle più note, attribuita al cosiddetto Maestro della Sisla, è oggi conservata al Museo del Prado. Al bulino della *Morte della Vergine* viene inoltre spesso associata la pala dal medesimo soggetto attribuita a Hugo Van der Goes: secondo una parte rilevante della critica l'opera andrebbe assegnata alla tarda attività del pittore e le somiglianze tra le due raffigurazioni sarebbero frutto di una prima influenza del tedesco sull'arte fiamminga. Otto Pächt, invece, datava l'opera di Van der Goes a un periodo molto anteriore, prima della realizzazione dell'Altare Portinari, e quindi prima del 1475; secondo il grande storico, perciò, sarebbe stato Schongauer a prendere spunto dalla raffigurazione del fiammingo e non viceversa, come propende pensare il resto della critica[184].

Una seconda serie individuata dal Lehrs è composta da cinque stampe che illustrano la vita di Gesù prima della Passione. I cinque bulini sono stati facilmente raggruppati come parte di un'ipotetica serie dalla peculiare forma quadrata, unica all'interno dell'opera dell'artista. La serie comprende in ordine "cronologico" una seconda versione della *Natività* (L. 4), il *Battesimo di Cristo* (L. 8), il *Noli me tangere* (L. 15), *l'Incoronazione della Vergine* (L. 17), *Cristo che benedice la Vergine* (L. 18). A una prima osservazione appare già evidente come queste stampe siano state concepite in un secondo periodo di attività dell'artista; accostando per esempio la prima *Natività* (L. 5) a cui ho accennato poco prima, alla seconda qui in esame, l'evoluzione compositiva appare lampante.

Nella *Natività* di questo secondo gruppo, i personaggi raffigurati diminuiscono in maniera drastica, fino a lasciare solamente una coppia di angeli e Giuseppe a fare da cornice alla Vergine, al Bambino e al bue e l'asino. Anche l'architettura della capanna si semplifica e tutta la scena risulta maggiormente in primo piano. Una semplificazione facilmente ravvisabile anche nella stampa del *Noli me tangere*, nella quale l'incontro tra Cristo e la Maddalena avviene in un'ambientazione

---

[183] *Ibid*., p. 52 n. 16d; tra gli altri incisori della fine del XV secolo, anche Israhel van Meckenem copiò il soggetto (Hollstein 1999, n. 16e).

[184] O. PÄCHT, *Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22», Schroll, Vienna, 1969, p. 43-58; vedi anche B. RIDDERBOS, *Hugo van der Goes's "Death of the Virgin" and the Modern Devotion: an analysis of a creative process*, «Oud Holland», Boston 2007.

spoglia e appena abbozzata. Con questi bulini è possibile quindi toccare con mano quell'evoluzione stilistica di cui parlavo prima, nella quale si ha una riduzione del dato descrittivo e una maggior attenzione al dato stilistico e tecnico. [185]

Dopo questa piccola serie incontriamo la maggiore in termini di dimensioni tra le incisioni di Martin Schongauer: mi riferisco all'*Andata al Calvario* (L. 9) sulla quale mi soffermerò a lungo nel capitolo seguente. Del medesimo gruppo fanno parte anche cinque versioni della *Crocifissione*: due (L. 14 e 13) di queste sono di grandi dimensioni e particolarmente elaborate mentre le altre tre (L. 10, 11 e 12) appaiono in scala minore. Nelle prime due versioni, i personaggi inseriti nella scena sono numerosi, e l'ambientazione sullo sfondo è estremamente dettagliata. Salta quindi all'occhio subito la differenza con le altre tre Crocifissioni, nelle quali solo una (L. 10) presenta un maggior numero di personaggi, e dove tutte non possiedono alcuna ambientazione spaziale.

> It was common for the fifteenth-century engravers to create lengthy series of Passion subjects to be sold for didactic or devotional purposes. […][Schongauer's] Passion scenes are crowded and turbulent, and the physiognomies of Christ's tormentors are extremely gruesome. Schongauer must have felt that the "manicured" style of the Flemings, which he adopted in his early work, was inappropriate for the treatment of the violent and pathetic Passion subjects[186]

Come spiega Shestack, con la serie della Passione (L. 19-30) Schongauer raggiunge il più alto livello di *pathos* mai sperimentato prima nella storia dell'incisione e anche nell'ambito della sua stessa produzione precedente; fedele alla tradizione fiamminga, alla quale aveva continuamente guardato e si era rifatto nella prima parte della sua attività, ora la abbandona per accostarsi alla tradizione tedesca di cui lui è comunque originario. Le dodici scene della *Passione* tornano a essere colme di personaggi e immerse in una studiata ambientazione, ma con una

---

[185] SHESTACK, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art* cit., No. 74: "This Nativity […] illustrates Schongauer's increasing tendency to limit and minimize pictorial elements in order to achieve greater harmony and compositional simplicity.[…] The composition is extremely rational. […] And, just as the composition is more precise, so the hatching lines are straighter and more schematic".

[186] *Ibid.*, No. 51-62.

evidente consapevolezza stilistica e compositiva. La presenza di numerose figure, i loro movimenti concitati e la crudezza delle loro espressioni, creano una forte tensione tra caos e ordine, tra *pathos* e eleganza: Schongauer riesce in queste stampe a dimostrare di essere capace a rendere il dolore, a restituire giustizia alla tragicità di queste scene, nel modo più composto e raffinato possibile[187]. Come ci tiene a precisare Minott, nonostante la forte espressività delle figure, Schongauer è in grando di restituire alle sue immagini una grande umanità:

> The tormentors of Christ are not grotesque personifications of evil; they are pitiable human beings caught in the web of events and emotions. The space depicted in each scene is limited but logical [188]

Alla compostezza delle scene contribuisce anche un ragionato utilizzo del chiaroscuro con punti di ombra e luce che rendono l'immagine armoniosa e suddivisa in piani diversi. La stessa drammaticità della serie della *Passione* la ritroviamo anche nell'*Uomo dei Dolori* (L. 34), una delle quattro incisioni che il Lehrs raggruppa come "altre raffigurazioni di Cristo" (L. 31-34), ovvero come stampe in cui manca l'aspetto narrativo delle scene della Passione, ma nelle quali vengono portate avanti le conquiste stilistiche e compositive appena raggiunte. A questa piccola serie ne segue una seconda dedicata alle raffigurazioni della Madonna con il Bambino, un tema molto caro già all'epoca e nel quale Schongauer si cimenterà anche in pittura; delle poche opere pittoriche infatti che ci sono giunte dell'artista, le più importanti da ricordare sono la già citata *Madonna nel Roseto* e *La Sacra Famiglia* oggi all'Alte Pinakothek di Monaco.

Le stampe di questo piccolo gruppo sono sei (L. 35-40), non tutte appartenenti al medesimo periodo di attività dell'artista; è facile notare infatti che due delle incisioni – la *Madonna con il Bambino sulla Luna Crescente* e la *Madonna col Bambino e il Pappagallo* – portino al centro della stampa il monogramma che caratterizza la prima fase dell'attività di Schongauer. Non è peraltro difficile notare

---

[187] *Ibid.*, "Although the action is often violent and the faces of the figures are endowed with an almost grotesque rudeness, a sense of firm order is imposed through the restrictive placement of the figures, the way the are blocked and compressed in the foreground".

[188] MINOTT, in LEHRS, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., p. 28.

una certa vicinanza di stile tra queste due raffigurazioni della Vergine e le prime opere del nostro artista: in queste come nei due esempi che stiamo esaminando, sono ancora presenti dei pittorialismi e delle leziosità che verrano abbandonati negli anni successivi. La *Madonna col Bambino e il Pappagallo* è inoltre facilmente avvicinabile alla nota *Madonna* del Bouts oggi conservata alla National Gallery di Londra. Ponendo a confronto queste due stampe con le altre quattro, in particolare con la *Madonna col Bambino* (L.35) che il Lehrs pone all'inizio della serie, la distanza stilistica appare lampante.

Quest'ultima raffigurazione della Vergine mi permette di introdurre una serie di gruppi di stampe nuove dal punto di vista compositivo; da questo momento in poi l'artista abbandonerà le scene più narrative, per concentrarsi sulla rappresentazione di figure singole, con le serie dei *Santi*, degli *Apostoli* e delle *Vergini*, serie che caratterizzeranno anche la parte conclusiva della sua attività. La Madonna di cui abbiamo discusso poco sopra (L. 35) era stata assegnata alla serie degli Apostoli prima dal Vasari e poi dall'Heinecken[189], idea che venne immediatamente rifiutata dal Bartsch che decise di non inserirla nel gruppo. Della stessa serie doveva inoltre – sempre secondo i due critici – far parte una raffigurazione di *Cristo Benedicente* nonostante le dimensioni ben maggiori delle due stampe rendessero l'ipotesi improbabile.

La serie degli *Apostoli* comprende oggi dodici stampe. Nell'introduzione al gruppo, Lehrs individua alcuni punti comuni a tutte le dodici incisioni: abiti lunghi, inquadratura in piedi, eretti su di un piccolo promontorio accompagnati dal loro simbolo, e a piedi scalzi - tutti escluso il *San Bartolomeo*. Come abbiamo già detto e come sottolinea il Minott[190], gli Apostoli stilisticamente e anche dal punto di vista compositivo appartengono alla fase matura dell'attività del colmariano. Lo sfondo spoglio, l'attenzione esasperata alla resa delle vesti e dei volti, sono elementi che potremmo definire distintivi dello stile e della personalità di Martin Schongauer da questo momento in avanti.

---

[189] C. H. von Heinecken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, Dresden und Leipzig 1786, I, p. 417, No. 35, 2.

[190] Minott, in Lehrs, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* cit., p. 32.

Simile alla precedente, è la serie dei *Santi* (L. 53-66): di questo gruppo fanno parte quattordici stampe che Lehrs ordina nel suo compendio in ordine alfabetico iniziando dalla descrizione di due stampe di Sant'Antonio, molto diverse tra di loro. La prima, come anche altre di questa serie, sembra portare avanti la medesima impostazione del gruppo precedente degli *Apostoli*. La seconda raffigurazione di Sant' Antonio, riguarda una delle più famose incisioni del nostro Schongauer: *Le Tribolazioni di Sant'Antonio*. Con l'intenzioni di volermi soffermare sulla lunga fama di questa stampa all'inizio del capitolo seguente[191], basti qui dire che *Le Tribolazioni di Sant'Antonio* è un'interpretazione unica del tema e della quale è possibile enumerare infinite copie. Firmata col monogramma con la "M" "diritta", questa incisione appartiene alla prima fase di attività dell'artista e ora, che possiamo dire di aver acquisito una maggiore dimestichezza nella distinzione dei vari momenti di attività, capiamo facilmente il perché. Il San Cristoforo viene considerato dal Wurzbach la prima stampa di maggiori dimensioni della serie dei Santi, insieme all'incisioni di *San Giovanni a Pathmos* (L. 60) e il *San Sebastiano* (L. 56). Un secondo San Sebastiano è invece considerata la più piccola incisione mai realizzata da Martin Schongauer. Rispetto alla prima versione, la critica si è sempre espressa considerando questa stampa di minor qualità se non addirittura non attribuibile alla mano del Maestro; nonostante la minor qualità di esecuzione, lo Châtelet[192] ritiene che il piccolo *San Sebastiano* sia stato eseguito con una cura minore per le dimensioni e che rappresenti una versione in controparte del suo "gemello" più grande. Le connessioni tra le due stampe sono inconfondibili e a parte alcuni particolari - ad esempio le mani e i piedi disgiunti nella versione più piccola, la mancanza di rami attaccati al tronco dell'albero, e il monogramma invertito. Nonostante Lehrs la inserisca all'interno del catalogo ragionato di Schongauer, il Koreny rifiuta l'attribuzione del piccolo San Sebastiano che, secondo il suo parere, sarebbe stato un tentativo di rendere in maniera schematica il San Sebastiano "grande" da parte di un seguace dell'artista[193]. Riguardo questa questione peraltro non è da sottovalutare l'intervento di Lothar Schmitt, che

[191] Vedi Cap. 3 e K. CHRISTIANSEN, *The Earliest Painting by Michelangelo*, «Nuovi Studi», Trento, No. 15, 2010, p. 37-46.
[192] CHATELET, *Le beau Martin, Gravures et Dessins de Martin Schongauer* cit., p. 332, G67.
[193] KORENY, *Notes on Martin Schongauer* cit., pp. 385-391.

ammettendo l'ipotesi che il "piccolo" San Sebastiano possa essere opera di un seguace dell'artista, fa notare che però esiste una copia di Wenzel Olmütz del piccolo Santo, la quale pone prima di tutto un *terminus ante quem* alla realizzazione dell'opera. Il seguace di Schongauer doveva perciò aver realizzato molto presto la versione piccola del San Sebastiano; lo Schmitt si chiede a questo punto se l'opera, che porta con sé anche il monogramma del nostro incisore, sia opera di un mero copista di Schongauer o se invece non sia il lavoro di un artista molto vicino al Nostro, facente probabilmente parte della sua scuola[194].

Le quattro stampe seguenti (L.72-75) raffigurano i *Simboli dei Quattro Evangelisti*. La sezione di Lehrs dedicata a questi quattro bulini descrive per ognuno un'aureola posta sopra il simbolo di ciascun evangelista, e una lunga fascia priva d'iscrizione avvolta intorno ad occupare lo spazio vuoto rimasto nel tondo. I quattro simboli raffigurano un Angelo per San Matteo, un Leone per San Marco, un Toro per San Luca e un'Aquila per San Giovanni racchiusi in una linea tonda e stagliati su di uno sfondo bianco privo di qualsiasi ambientazione. Secondo alcuni critici, queste stampe appartengono a quello che abbiamo prima definito il quarto periodo di attività incisoria dell'artista, il periodo conclusivo, di completa maturità e definito ormai classico.

La serie numerata L.76-L.86 è quella delle *Vergini Sagge* e delle *Vergini Stolte*. Il tema della serie deriva dalla parabola omonima dal Vangelo di Matteo[195], e illustra l'insegnamento per cui i giudiziosi devono sempre essere preparati ad accedere il Regno dei Cieli. La lanterna che le Vergini hanno con loro è simbolo dell'attesa ed essa sarà accesa per le Vergini sagge che saranno preparate a dover attendere il loro ingresso al Cielo e saranno spente per le Stolte che non erano preparate a dover rimanere in attesa. Schongauer raffigura le prime con la lanterna tenuta verso l'alto e con un atteggiamento fiero a sereno. Rappresenta invece le Vergini Stolte con la lanterna spenta rivolta verso il basso, e sperimenta nei loro volti la sua capacità di rendere la tristezza e la delusione di chi non verrà premiato. Come

---

194 "However the "Small" San Sebastian, which bears Schongauer's monogram, was copied by Wenzel von Olmütz and must therefore have existed at an early date, we are faced with the question of how to assess the status of the work within its contemporary context", SCHMITT, *Hollstein* (1999), p. XXXI.

195 Matteo, 25:1-13.

per la serie degli *Apostoli* e dei *Santi*, Schongauer realizza le *Vergini* in una fase di maturità della sua attività di incisore, in un periodo in cui decide di abbandonare l'aspetto narrativo e scenografico per concentrarsi maggiormente sulla resa stilistica delle figure, e tecnica delle vesti, grazie alla quale Schongauer riesce a dare esempio di dieci vesti differenti: una dimostrazione di un virtuosismo di cui egli è il primo sperimentatore. Seguendo questa linea guida perciò le Vergini, come i soggetti precedenti, si trovano immerse in uno sfondo spoglio, con un vago accenno di suolo sul quale poggiano i piedi:[196] è così che l'artista ottiene la massima attenzione dello spettatore sulla figura e sulla raffinata elaborazione dei panneggi.

Nell'incipit di questo paragrafo avevo menzionato il fatto che la maggioranza delle stampe autografe di Martin Schongauer sono di carattere religioso, in particolare neotestamentarie. Giunti al termine della panoramica dei temi trattati dall'artista, è bene aggiungere ancora qualche parola riguardo quei bulini a tema profano. Di questi fanno parte otto (L.87-94) incisioni raffiguranti scorci di vita quotidiana e animali, di cui le due più famose sono la *Rissa nella Bottega* (L.87) e la *Famiglia di contadini che si dirige al mercato* (L.90). La prima di queste due è considerata una delle prime testimonianze della familiarità che Schongauer dovette avere con la bottega del padre che era orefice; la seconda stampa, viene anche essa considerata parte della prima fase di attività del maestro a causa della mancanza di proporzione tra i contadini e il cavallo, il quale appare di dimensioni troppo piccole rispetto ai padroni[197].

Seguono poi dieci (L.95-104) incisioni dedicati alla raffigurazione di stemmi e ancora, nove con rappresentazioni di ornamenti variegati (L.107-115).

Con quest'ultima sezione di stampe a tema profano terminano le 115 incisioni oggi ritenute autografe dell'artista, alle quali il Lehrs aggiunge ancora il *San Giacomo*

[196] "The isolation of the single figure against a black background and the use of systematic hatching to carve out the recesses of the drapery and model plastic form are characteristic of Schongauer's latest work", SHESTACK, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art* cit., No. 101-104.

[197] LEHRS, (Ed. or. 1927 Vienna), San Francisco 2005, cit., p. 60.

durante la Battaglia a Clavijo anche se lo considera opera di scuola di Schongauer, come ho già sottolineato in nota sopra[198].

Delle 115-116 incisioni conosciute di Martin Schongauer nessuna delle matrici originali è giunta fino a noi. Esistono però numerose stampe delle singole incisioni, le quali mostrano diversi gradi di qualità: un aspetto che suggerisce che le matrici esistenti erano utilizzate fino a che la loro integrità lo permetteva per la realizzazione di numerose stampe, e che queste ultime man mano che la matrice era riutilizzata non restituivano più la medesima raffinatezza e qualità delle prime.

I vari stati che è possibile individuare nelle singole stampe, sono solitamente rivelatori dei vari ripensamenti che l'artista ha avuto in corso di stampa: per questo motivo sono detti "stati", perché mostrano i diversi livelli, i diversi stadi di evoluzione della stampa finale. Nell'opera monografica su Schongauer, Max Lehrs identifica solamente otto stampe (L. 6, 11, 16, 33, 34, 37, 54, e 76) esistenti in più di uno stato[199]. Quest'aspetto ci aiuta a chiarire che il nostro artista probabilmente non era solito modificare le sue matrici dopo averle già impresse sulla carta[200].

Una delle incisioni di cui si conoscono più stati di stampa è l'*Adorazione dei Magi* (L. 6); da aggiungere alle tre già note al Lehrs[201], esiste una quarta versione acquisita dal Metropolitan Museum nel 1933 di cui ci da notizia William Mills Ivins nello stesso anno[202]. Secondo il Mills questa stampa, al tempo inedita, sarebbe una prima prova incompleta realizzata da Schongauer per l'*Adorazione dei Magi*, in quanto essa appare unica, ovvero conosciuta solamente attraverso questa stampa in questione, incompleta rispetto alle versioni a noi già note e di una qualità superiore. *L'Adorazione dei Magi* sarebbe anche una delle poche incisioni del maestro di cui i diversi stati noti sarebbero autografi. Alcune delle otto stampe di cui sono note più di uno stato, non sempre comportano modifiche apportate da Schongauer stesso, ma più probabilmente da suoi collaboratori e allievi. Le incisioni dove invece si conosce con certezza l'autografia dei pentimenti sulla

---

198 Vedi nota 162.

199 Sei di queste in due stati di esecuzioni e le due rimanenti in tre.

200 LEHRS, *Martin Schongauer: Nachbildung seiner Kupferstiche*, Berlin 1914, p. 4; SCHMITT, *Hollstein's* (1999), p. XXIX.

201 LEHRS, (Ed. or. 1927 Vienna), San Francisco, 2005, cit.

202 W. MILLS IVINS, *An undescribed Schongauer trial proof*, New York 1933, p. 168.

matrice sono: *La Crocifissione* (L. 11), *La Morte della Vergine* (L. 16), *La Madonna con il Pappagallo* (L. 37), *Le Tentazioni di Sant'Antonio* (L. 54); nelle rimanenti è probabile invece che vi sia l'intervento di alcuni allievi. Che Schongauer abbia avuto una scuola divenuta florida fin da subito, è ben dimostrabile da diversi aspetti, a cominciare dalla nota vicenda secondo cui Albrecht Dürer avrebbe compiuto, durante il suo giovanile viaggio di formazione, una tappa a Colmar proprio con l'intenzione di trascorrere del tempo presso la bottega di colui che avrebbe desiderato fosse il suo maestro. Un secondo aspetto che conferma la presenza di numerosi artisti vicini a Schongauer, è costituito dall'incertezza sulla paternità di alcune incisioni di cui abbiamo già discusso in precedenza. Mi riferisco al "piccolo" *San Sebastiano* e al *San Giacomo durante la Battaglia a Clavijo*, bulini la cui autografia è stata spesso messa in dubbio dagli studiosi. Entrambe le incisioni sembrerebbero essere state realizzate da artisti contemporanei a Schongauer e probabilmente molto vicini alla sua bottega, se non dai suoi allievi, come ci suggeriscono Lehrs e Schmitt[203] riguardo il *San Giacomo* e il Koreny nei confronti del *San Sebastiano*.

Quel che è certo è che il nostro Schongauer ebbe fin da subito un gran seguito di artisti e una fama impareggiabile in Germania e oltre.

> Martin Schongauer's evident public success, as manifested in a large number of copies and adaptations, rests on a power of stylistic creation that reached out beyond the narrow confines of the upper Rhine valley to cast its spell on engravers such as Wenzel von Olmūtz and Israhel van Meckenem[204]

Come ci spiega Schmitt la presenza di numerose copie derivate dagli artisti qui sopra citati, spiegherebbe i precoci contatti di Schongauer con le città a lui vicine e non solo. Tracce di contaminazioni da parte di Martin Schongauer nelle stampe dei suoi contemporanei si ritrovano nel Monogrammista B M e I E. Quest'ultimo è

[203] Schmitt parla inoltre anche della *Vergine Stolta a Mezzobusto*, la cui aerea inferiore sarebbe stata realizzata da un secondo artista vicino al maestro e lo stesso per altre due figure di Santi, il San Lorenzo e la Santa Caterina "grande". Vedi SCHMITT, *Hollstein's* (1999), cit., p. XXXIII.

[204] SCHMITT, *Hollstein's* (1999), cit., p. XXXI.

possibile sia stato anche attivo all'interno della bottega del maestro. Entrambi i Monogrammisti si sarebbero rifatti non solo alle incisioni di Schongauer ma anche ai suoi disegni, soprattutto per quanto concerne il Monogrammista B M, il quale si distingue tra i due seguaci per una maggior raffinatezza.

Nel suo catalogo, Lehrs fornisce un nutrito elenco di artisti tedeschi che possono essere considerati seguaci del nostro incisore. Oltre a presentare un elenco di artisti contemporanei a Schongauer, provenienti sia dal Nord che dal Sud della Germania, egli elenca alcune figure del XVI secolo di cui si conoscono copie dal maestro.

Ma:

> The model influence of Schongauer's engravings on other contemporary engravers is far greater, however. In fact his influence extends to contemporary works of art and in every form and medium, from painting to sculpture to drawings, miniatures […] They were copied by means of clay printing and niello, and served as models for woodcuts untill well into the sixteenth century, not only in Germany but also in Holland, Italy and Spain[205]

Come mi è capitato più volte di rimarcare, Martin Schongauer rappresenta per la storia dell'incisione una figura di svolta[206], un artista che ha rivoluzionato la tecnica, che ha avvicinato l'incisione alla pittura, e che ha modificato lo *status* delle stampe; in una delle sue pagine dedicate a Schongauer, Parshall ci tiene a ribadire che l'aspetto cruciale che ha permesso di avvicinare l'arte incisoria alla pittura è stata il suo ingresso, per la prima volta con Schongauer, nel mercato del collezionismo[207]. Schongauer è il primo artista tedesco con cui l'incisione cambia

---

[205] M. Lehrs, (Ed. or. 1927 Vienna), San Francisco, 2005, cit., p. 54.

[206] P. Parshall scrive: " Schongauer contributed to northern printmaking something that it had not previously known: an authoritative style. In the north a peintre-graveur had definetly arrived", LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit.,p. 56.

[207] Per un approfondimento riguardo il collezionismo di stampe di Martin Schongauer vedi, SCHMITT, *Hollstein's* (1999), pp. XXXVII-XLI. Un esempio noto di collezionismo risalente al 1550 è quello del ricamatore Hans Plock, originario di Halle. Plock decorò la sua Bibbia di Lutero con una gran numero di disegni e incisioni, trasformandola in una sorta di album. All'interno della Bibbia si trova una delle più famose incisioni del nostro Schongauer, *La Morte della Vergine*, sotto la quale Hans Plock scrisse la seguente nota: "Questa immagine venne ritenuta al mio tempo, essere la più raffinata opera d'arte

status, e da oggetto "povero", facile da ottenere e riprodurre, diventa un'opera da collezione, difficile da ottenere e costosa. Martin Schongauer divenne famoso già in vita e apparentemente le sue stampe erano difficili da reperire già prima che egli morisse[208]; e con le stampe, i suoi modelli e soggetti iniziarono fin da subito a circolare, come scrive Lehrs[209] non solo in Germania, bensì anche nel sud d'Europa, in Spagna e in Italia dove egli ebbe grande risonanza. Per troppi anni la critica ha concentrato il proprio studio riguardo le influenze tra Nord e Sud riferendo la sua attenzione al lavoro e alla figura di Albrecht Dürer, e lasciando in secondo piano il Schongauer al quale invece anche il grande incisore di Norimberga dovette tanto fin dai suoi primi anni di attività.

Al termine di questo capitolo, l'intento di questa trattazione è di concentrarmi sull'influenza che questo grande artista ebbe sul territorio italiano. Proseguendo sulla scia degli studiosi che negli anni si sono proposti di trovare punti di ripresa e influenza a Firenze, a Ferrara, il lavoro si propone ora di individuare la ripresa di alcuni motivi fondamentali dell'autore in area lombarda, ancora poco indagata[210], ma che in ambito pittorico e scultoreo ha subito molte influenze nordiche e rappresenta «il sigillo di una "Stimmung" nordica propria di quelle regioni che e che per tanta parte ne diversifica la storia rispetto a quella dominante nel Quattrocento dell'Italia centrale»[211].

Per terminare ancora con le parole della Castelfranchi Vegas:

> Si tratterà quindi, innanzi tutto, di cogliere nel loro momento sorgivo questi due linguaggi visivi, di fissare i punti nodali di questa ricerca; segnalare, insomma, questo diverso procedere e questo uguale ricercare, all'insegna di una fascinosa

---

fuoriuscita dalla Germania; per questo motivo, l'ho incollata all'interno della mia Bibbia, non per la storia che potrebbe essere o meno riportata correttamente. Ad ogni modo, nel momento in cui l'insuperato Albrecht Dürer cominciò a mostrare la sua arte, questo alto giudizio di stima svanì. L'incisore era chiamato "Bel Martino" a causa della sua arte". (traduzione mia da LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 52).

[208] LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 52.

[209] *Ibid*.

[210] V. CATALUCCI, *La Fortuna del "Bel Martino" in Lombardia*, in «*Rassegna di Studi e Notizie*», *L'Utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi, Milano 2008, p. 72.

[211] L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983, p. 14.

dialettica, ricca di puntuali confronti, di somiglianze ingannevoli, di convergenze e divergenze, di mezzi e strumenti assai diversi fra loro, usati per mete spesso simili o parallele, di substrati culturali diversi e tuttavia inseriti in un medesimo processo storico[212]

[212] *Ibid.*, p. 15.

Capitolo III

Martin Schongauer e la Lombardia

"Confido che, anche quaggiù,
non ci sarà ostico decifrarlo così come ci fu
consentito intendere la libertà
espressiva [...] di tutta
l'arte tedesca, di cui, come
d'ogni altra,
è un po' come del cielo di Lombardia
nell'occhio del Manzoni:
'così bella quand'è bella'"[213]

3.1 La trasmissione di modelli tra Nord e Sud

Gli scambi culturali tra i paesi nordici e l'Italia sono da sempre stati oggetto di grande interesse da parte degli storici dell'arte. La ripresa di motivi e soggetti, gli scambi e le rielaborazioni, di cui si trovano importanti testimonianze negli artisti del primo Rinascimento, rappresentano un fenomeno che corre lungo tutto il corso della storia dell'arte; «*dai tempi che dalla nostra specola, noi chiamiamo delle "invasioni barbariche*"» [214] ,come scriveva Roberto Longhi, si è delineato in particolare nel rapporto tra le Fiandre, la Germania e l'Italia, un filo conduttore che ha percorso ogni epoca e di cui si nutre ancora oggi l'arte contemporanea.

Gli studi degli ultimi anni, come ha ben precisato Luca Geroni in un intervento dedicato al rapporto tra Carlo Crivelli e il Monogrammista E.S. [215] , si sono concentrati principalmente sui mezzi maggiormente responsabili della trasmissione di alcuni modelli artistici. Nell'ambito delle arti maggiori, l'immagine

[213] R. LONGHI, *Arte Italiana e Arte Tedesca*, Firenze, 1941, p. 31.
[214] *Ibidem*, p. 4.
[215] L. GERONI, *Carlo Crivelli e il Monogrammista E.S.*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», Firenze 1996, No. 1/2, p. 222.

incisa, proprio per le sue proprietà di essere un oggetto facilmente trasportabile e accessibile ai più, ha avuto un ruolo importantissimo all'interno di questo discorso, come veicolo di trasmissione di nuove idee tra le due culture[216]. L'agevolezza con la quale le stampe potevano essere trasportate da un paese all'altro durante i viaggi, quasi a mo' di souvenir, ha permesso a queste ultime un facile ingresso nelle botteghe anche dei più grandi artisti; inoltre la presenza d'incisioni a disposizione di tutti ha agevolato l'accessibilità a modelli seriali da utilizzare infinite volte nelle più diverse raffigurazioni e per i più differenti manufatti artistici.

Nell'ambito di questo interessantissimo studio, un aspetto sul quale ha spesso dibattuto la critica è stato riuscire a individuare chi tra Nord e Sud avesse avuto il ruolo del mittente e chi del destinatario. Gli studi che mi propongo di presentare qui di seguito sono sicuramente da considerare ormai datati, ma al fine di questo discorso, ritengo abbiano ancora il merito di aver sottolineato alcuni punti interessanti e di aver creato posizioni differenti a sostegno sia dell'Italia che dell'oltralpe. Un primo classico intervento del Lehrs risalente al 1893, *Copie tedesche d'Incisioni in rame italiane*[217], introduce il tema qui in discussione concentrandosi sulla ricerca di copie incise tedesche di originali italiani in epoca rinascimentale.

Come ha ben sottolineato il grande studioso fin dall'*incipit* di questo breve studio:

> Già nel secolo XV i primi prodotti dell'incisione tedesca emigrarono in massa oltre le Alpi […], molti dei quali furono copiati in tutto o in parte dagl'incisori italiani del Quattrocento. […] Molto più rari sono gli esempi di copie tedesche eseguite su incisioni originali italiane[218]

La presenza cospicua di copie italiane da originali tedeschi ha spesso portato a pensare che i modelli derivassero più frequentemente dal Nord e che questi

---

[216] S. BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, «*Rassegna di Studi e Notizie*», *Studi in onore di Clelia Alberici*, Atti del convegno di studi, Milano 2003, p. 123.

[217] Trad. it., *Copie tedesche d'Incisioni in rame italiane, eseguite nel secolo XV*, in «Archivio Storico dell'Arte», Anno VI, 1893, Fascicolo II, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, (ed. or., *Italianische Kopien nach deutschen Kupferstichen des X. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», Staatliche Museen, Berlin, 1891, p. 125).

[218] *Ibid., p.* 4.

venissero ripresi e adattati alle forme e ai soggetti italiani. In questo breve studio Lehrs, seguendo le orme già segnate da alcuni precedenti, ricerca un sentiero di influenze opposto, un cammino che da Sud si è diretto a Nord e che è ravvisabile principalmente in un artista a cui abbiamo accennato in precedenza, il Maestro alle Banderuole. "Mediocre plagiario"[219], questo artista, famoso per essersi rifatto a numerosi incisori tedeschi, primo fra tutti il Maestro E.S., avrebbe anche preso spunto da alcune lavori incisi italiani in particolare opera del fiorentino Baccio Bandini. Sulla scia di questo intervento, pochi anni dopo, il grande Aby Warburg indirizzava due suoi interventi[220] all'influenza dell'arte d'oltralpe sul Rinascimento Italiano, in particolare su quello fiorentino. L'intervento del 1905 trae il suo principio dalle stampe dello stesso Baccio Bandini e dal precedente intervento del Lehrs a riguardo, con il quale però si trova in disaccordo[221]. La teoria precedente che voleva l'Italia mittente nelle relazioni tra Nord e Sud, è qui smentita da Warburg, sostenitore invece dell'idea secondo cui l'artista fiorentino e il Maestro delle Banderuole avrebbero tratto il soggetto dell'*Hosenkampf* da un terzo artista sconosciuto, di origini nordiche. Il metodo attraverso cui Warburg giunge ad attribuire la provenienza di alcuni motivi artistici all'arte nordica e non a quella italiana consiste in una ricerca di stampo iconologico: secondo questo criterio, il famoso studioso si propone di risalire all'origine delle tradizioni e dei temi che hanno ispirato quei motivi nei paesi nordici e individuare i mezzi[222] attraverso cui questi sono stati veicolati oltre le Alpi e riadattati al gusto e allo stile italiano. Secondo quanto scrive in un secondo intervento del 1902:

---

[219] *Ibid.*, p. 4.

[220] A. WARBURG, *Artistic Exchanges between North and South in the Fifteenth Century* e *Flemish Art and the Florentine Early Renaissance*, in *The Renewal of the Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999 (ed. or. A. WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschafliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, B.G. Teubner Verlag, Leipzig, 1932).

[221] "In these cases, however, it has hitherto been supposed that Italy was the giver and not the receiver: wrongly so, in the speaker's opinion", WARBURG, *Artistic Exchanges between North and South* cit., p. 275.

[222] Warburg parla nello specifico di arazzi, i quali durante il XV secolo si diffusero come oggetti da collezione estremamente raffinati in Italia. Warburg, nel suo intervento del 1902 dedicato alle influenze fiamminghe sull'arte fiorentina, cita Giovanni de' Medici come uno dei maggiori collezionisti di arazzi del tempo. Per maggiori approfondimenti vedi WARBURG, *Flemish Art and the Florentine Early Renaissance* cit., pp. 281-282.

> […] the appeal of Flemish art derived from its most immediately apprehensible qualities. The avid and discerning Florentine collectors were all the more delighted by the colorful, illusive reflection of people, animals, and landscape in Flemish art […][223]

Il fascino subito dagli artisti italiani del Rinascimento per l'arte ultramontana derivava dalla presenza nel repertorio di quest'ultima di motivi nuovi, impregnati di realismo e raffinatezza, di una maggior attenzione al paesaggio e una certa affezione per le scene domestiche. A tutto ciò si andava ad aggiungere una forte carica di *pathos*, un carattere di cui l'arte italiana necessitava e che poteva ritrovare in maniera accessibile nell'arte tedesca.

La grande disparità in termini di tensione e sentimento tra il Nord e il Sud è un aspetto fondamentale e largamente discusso dalla critica e motivo fondamentale di un intervento di Joseph Manca[224], al quale la seguente trattazione farà riferimento più avanti in questo capitolo.

Proprio a questo aspetto farà riferimento anche Heinrich Wölfflin, colonna portante della storia dell'arte del XX secolo. Un suo interessante testo, che anche se ormai datato ha il merito di aver messo in luce alcuni aspetti interessanti e sotto un punto di vista nuovo per l'epoca alla quale appartiene, si concentra nello specifico sul rapporto tra l'arte italiana e quella tedesca. *L'arte del Rinascimento, l'Italia e il sentimento tedesco della forma*[225], introduce una comparazione tra i due stili, posta su diversi livelli o meglio su diversi *topoi* caratterizzanti l'arte di uno

---

[223] *Ibid.*, p. 281.

[224] [224] J. MANCA, *Martin Schongauer et l'Italie*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano 2003, pp. 223-228. Secondo Manca le tesi di numerosi storici dell'arte, secondo cui l'arte rinascimentale italiana avrebbe sentito la necessità di trarre spunto da quella nordica per la raffigurazione dell'aspetto narrativo e per quello umano, non sarebbero corrette. A parere dello studioso, gli artisti italiani non avrebbero avuto motivo di rifarsi ai fiamminghi e ai tedeschi per questi motivi, bensì per l'unico aspetto che a loro mancava, ovvero il pathos. "La réponse est que les italiens avaient besoin du pathos et de l'expression, et l'art du nord en fournit un modèle accessible", e ancora "Ailleurs, come dans l'œuvre d'un artiste tel que Ghirlandaio, le style monumental s'affaiblit; il y manque l'intensité héroïque de la première Renaissance", pp. 223-224.

[225] H. WÖLFFLIN, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931; trad. it. H. WÖLFFLIN, *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di M. Ghelardi, Livorno 2001.

specifico paese. Come scrive lo stesso autore, «i rapporti tra Nord e Sud non sono però analizzati dal punto di vista storico in base alle singole personalità artistiche, ma in modo più sistematico, secondo presupposti psicologico-formali generali»[226]. L'intervento del Wölfflin, sebbene riguardi l'inizio del XVI secolo e quindi l'epoca di Dürer e quella successiva, rileva un apporto italiano all'arte tedesca, e non viceversa come aveva stabilito Aby Warburg. Si potrebbe quindi supporre un ritorno alle idee di Max Lehrs, poco prima esposte. Secondo il Wölfflin «non è immaginabile infatti che un qualsiasi maestro italiano si sia potuto incamminare per attingere alle fonti dello spirito artistico nordico […]»[227]. Non a caso il testo prende inizio da Albrecht Dūrer, e non viene difficile capirne la motivazione, in quanto egli fu il primo artista in cui si abbia un'influenza evidente da parte dell'arte italiana e di cui si conoscono con certezza le visite in suolo nostrano. Ciò che ho potuto trarre dalla lettura di questo testo è l'idea di una persistente affinità pur nella grande diversità di risultati che caratterizza il Rinascimento dei due Paesi, in «un periodo di grandissima forza creativa»[228]. Vista dagli occhi di uno svizzero-tedesco che cerca di interpretare al meglio l'apporto che l'arte italiana ha avuto su quella nordica, il Rinascimento italiano appare un'arte rigorosa, "calcolata", un'arte che all'impatto con la cultura e la tradizione artistica tedesca è capace di creare grande tensione e sconvolgimento. Per citare ancora le parole di Wölfflin, «il Sud ha visto la colonna dentro l'albero. Il Nord l'albero dentro la colonna».[229] Questo passo racchiude in poche parole un concetto cardine per la comprensione delle due diverse tradizioni: esso ci fa intendere che il principio libero, ritmico, emozionale predomina nell'arte tedesca e manca invece in quella italiana, almeno – mi pare – fino al principio del periodo barocco.

Proprio discutendo dell'"indolente tensione"[230] Wölfflin enuncia che la quiete non ha mai fatto parte dell'arte tedesca, e che al contrario la tensione, l'azione, la forza sono caratteri per eccellenza dell'arte del Nord che si esplicano maggiormente

---

[226] *Ibid.*, p. 21.
[227] *Ibid.,* p. 27.
[228] *Ibid.*, p. 23.
[229] *Ibid.*, p. 85.
[230] Questo capitolo all'interno del testo del Wölfflin risulta nello specifico quello di maggiore interesse ai fini di questa trattazione. *Ibid.*, pp. 137- 150.

nella figurazione, nella resa dei soggetti e del passaggio che li circonda. Ho ritenuto significativo il confronto presentato dall'autore tra la *Venere di Urbino* di Tiziano e la *Naiade* di Cranach il Vecchio[231], nel quale le differenze di resa del soggetto e dell'ambientazione risultano così evidenti da far intendere chiaramente una più spiccata tendenza al *pathos* da parte del grande artista tedesco.

Gli studi di cui abbiamo sopra detto, precedono i più recenti interventi del Passavant [232] e del Quednau [233], che come ricorda la Catalucci [234] si sono maggiormente incentrati sull'importanza avuta dal grande Albrecht Dürer in Italia, sul reciproco scambio di influenze che questo instaurò con l'Italia e che contribuirono a renderlo il più grande incisore di tutti i tempi.

Proprio a causa dell'insuperabile fama di Dürer, è noto a tutti che il nostro Schongauer sia sempre rimasto un personaggio meno indagato. È vero forse che, rispetto al maestro di Norimberga, quello di Colmar abbia esercitato un'influenza meno eclatante e sicuramente non dichiarata. Nonostante questo, però, non dobbiamo dimenticare la fama di cui Martin Schongauer godette fin dai primi anni seguenti la sua morte, dei numerosi elogi che egli ricevette come "*pictorum gloria*" e dell'aggettivo "Bel" che spesso ha accompagnato il suo nome. Oltre a ciò, non bisogna tralasciare il testo da cui la trattazione dell'influsso sul suolo italiano di Schongauer prenderà piede, ovvero le *Vite* del Vasari. Sarà ancora lui il nostro punto di partenza per l'indagine sull'influenza del Bel Martino in Italia.

3.2 Schongauer e l'Italia

> Passata poi questa invenzione in Fiandra, un Martino, che allora era tenuto in Anversa eccellente pittore, fece molte cose e mandò in Italia gran numero di disegni stampati, i quali tutti erano contrasegnati in questo modo: .MC.[235]

---

231 Le due opere oggi sono conservate rispettivamente a Firenze e a Lipsia.

232 G. Passavant, *Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo*, «*Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*», Firenze, 27, 1983, pp. 193-222.

233 R. QUEDNAU, *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», Berlin, 46, 1983, pp. 129-175.

234 CATALUCCI, *La fortuna del "Bel Martino" in Lombardia* cit., pp. 72-92.

235 VASARI, *Le Vite*, ed. cit., V, p. 3

Così Giorgio Vasari introduce la figura di Martin Schongauer all'interno della "nuova" Vita di Marcantonio Raimondi. Il capitolo dedicato all'artista, come abbiamo già visto, costituisce per gran parte della sua estensione la prima storia dell'incisione mai scritta. Come abbiamo già avuto modo di discutere in precedenza, Vasari in questa seconda edizione attribuisce l'esordio della tecnica a Maso Finiguerra, di nuovo un artista italiano quindi, e non d'Oltrealpe.
Martin Schongauer, in realtà era già stato menzionato all'interno dell'edizione Torrentiniana dell'opera di Vasari. Nell'introduzione alla Pittura, nel capitolo dedicato a "*Del dipingere ad olio, in tavola e su le tele*", Vasari menziona tra gli altri artisti – Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling – anche il "Maestro Martino".

> Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina, che molti anni consumò in Fiandra [...][236]

Un italiano quindi, che a quanto scrive l'Aretino avrebbe viaggiato al Nord – informazione per altro improbabile – e si sarebbe occupato di far conoscere l'arte di quei paesi in Italia. Ma qui, ancora, l'autore fa menzione dell'arte nordica riferendosi per lo più alla pittura.
Tornando alla giuntina, Schongauer appare qui come il primo artista che ereditò l'arte incisoria dall'Italia. Vasari, che all'epoca possedeva scarse notizie riguardo gli artisti che nel XV secolo operavano nei Paesi Bassi[237], non tiene conto di quelle figure che prima di Schongauer avevano già segnato gli esordi dell'incisione in Germania precedentemente al suo sviluppo in Italia. Al di là della veridicità delle informazioni forniteci dal Vasari, è importante per noi, e per il capitolo che vado ora introducendo, considerare il fatto che già a metà del XVI secolo fosse ben nota in Italia l'importanza di Martin Schongauer e l'influenza delle sue stampe. All'interno delle *Vite*, l'artista viene nominato altre due volte: nella vita di Gherardo Miniatore e in quella di Michelangelo Buonarroti.

[236] Vasari, ed. cit., I, Cap. XXI, pp. 132-133.
[237] Vedi il paragrafo 1.3, capitolo 1.

1. Martin Schongauer, *Le Tentazioni di Sant'Antonio* (1470-1475).

Nel primo testo, Vasari scrive:

> Mentre che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate in Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca fatte da Martino e da Alberto Duro; per che, piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bulino a intagliare, e ritrasse

> alcune di quelle carte benissimo, come si può ben veder in certi pezzi che ne sono nel nostro libro insieme con alcuni disegni di mano del medesimo[238]

In questo passo l'autore conferma che numerose stampe attribuite a Schongauer e ad Albrecht Dürer erano in circolazione a Firenze a partire già dalla fine del Quattrocento[239].

Un'ulteriore testimonianza dell'ampia e prolifica circolazione di stampe nordiche in Italia e soprattutto in Toscana, è il famoso episodio inserito all'interno della vita di Michelangelo, vicenda nota sulla quale la critica ha lungamente dibattuto e su cui ancora oggi si trova divisa.[240] Secondo quanto scrive Vasari, il giovanissimo Michelangelo divenuto amico di Francesco Granacci, allievo del Ghirlandaio, avrebbe ottenuto da lui una stampa di Martin Schongauer raffigurante *Sant'Antonio battuto dai Diavoli* (L.54) (fig.1), e da questa avrebbe tratto una straordinaria tavola, considerata la prima opera del grande artista[241]. La narrazione dell'episodio ha in realtà dei precedenti: nella prima versione delle *Vite*, l'Aretino aveva già menzionato la tavola come copia da una stampa di Albrecht Dürer. Come già sappiamo, nella seconda edizione della sua opera Vasari introdusse numerose correzioni al testo dovute alle maggiori informazioni ottenute negli anni successivi alla pubblicazione della torrentiniana. Solamente tre anni dopo quest'ultima, Ascanio Condivi, biografo ufficiale di Michelangelo Buonarroti, riportava il medesimo episodio attribuendo più correttamente l'incisione a "Martino d'Ollandia", il nostro Schongauer. Ancora su questo episodio si sofferma anche il Varchi nel 1564. Presa conoscenza di entrambe le versioni del Vasari e del Condivi, Varchi, "sempre conciliante" come lo definisce Paola

[238] G. Vasari, *Le Vite* cit., p. 473.

[239] Come sottolinea la Catalucci nel suo intervento *La Fortuna del "Bel Martino" in Lombardia* cit., pp. 83-84, nota 1, il problema dell'utilizzo delle stampe düreriane in Italia è stato ampiamente discusso da FARA in *Albrecht Dürer. Originali, copie e derivazioni* cit.

[240] Per uno studio approfondito riguardo questo tema fare riferimento al testo di CHRISTIANSEN, *The Earliest Painting by Michelangelo* cit., pp. 37-46.

[241] L'opera oggi attribuita a "Scuola del Ghirlandaio" è venduta all'asta da Sotheby's il 9 Luglio 2008 e acquistata per 937,250 sterline dal Kimbell Art Museum di Fort Worth dove ancora oggi si trova. Per una scheda completa dell'opera vedi il catalogo dell'asta, *Old Master Paintings Evening Sale*, Sotheby's, London, 9 Luglio 2008, lotto 69.

Barocchi[242], non prende posizioni riguardo l'attribuzione della stampa copiata da Michelangelo, e riguardo l'episodio così si esprime : «[…] di mano chi dice d' Alberto Duro, chi dice di Martino d'Ollandia»[243].

Nonostante sia noto il fatto che il Condivi avesse scritto sotto la diretta supervisione del Buonarroti, non è comunque possibile accertare senza alcuna esitazione l'attribuzione dell'opera al giovane Michelangelo,[244] il quale all'epoca avrebbe avuto circa tredici anni. Al di là della discussione intorno all'attribuzione dell'opera, oggi conservata al Kimbell Art Museum, l'oggetto di nostro interesse riguarda la sua provenienza da un modello di Martin Schongauer. L'utilizzo di modelli nordici all'interno delle botteghe italiane era perciò un'usanza più che diffusa, come abbiamo già avuto modo di mostrare e la presenza di stampe tedesche e fiamminghe soprattutto in territorio fiorentino è ben nota[245].

Come ho già anticipato, i testi e gli studi che negli anni si sono proposti di indagare l'influenza di Martin Schongauer in Italia hanno contribuito alla ricerca di riprese fedeli e rielaborazioni di alcuni temi dell'artista in regioni specifiche italiane. Un contributo modesto, ma che ha comunque il merito di aiutarci a definire una panoramica più generica delle influenze conosciute sul territorio italiano, è quello del già citato Joseph Manca[246]. In questo breve studio Manca si propone di riunire gli artisti fiorentini, emiliani e ferraresi sui quali Martin Schongauer ha esercitato un certo fascino e di cui si ritrovano forti richiami nelle loro opere; si tratta perciò di artisti dell'Italia settentrionale, area secondo lo studioso maggiormente predisposta a ricevere la carica emotiva nordica [247] e più vicina anche geograficamente al confine con i territori d'Oltralpe.

---

[242] P. BAROCCHI in VASARI, *Le Vite* cit., II, p. 87.

[243] *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi. Fatta e recitata da Lui pubblicamente nell'esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molo Mag. E Reverendo Monsignore M. Vincenzo Borghini Priore degli Innocenti*, Firenze, Giunti, in FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche, 1508-1686*, Firenze 2014, p. 107

[244] Uno dei maggiori sostenitori dell'attribuzione dell'opera a Michelangelo è E. FAHY, *An overlooked Michelangelo*, «Nuovi Studi», , Temi, Trento, 2010, 15, pp. 51-67.

[245] P. NUTTALL, *From Flanders to Florence*, New Haven 2006.

[246] J. MANCA, *Martin Schongauer et l'Italie* cit., pp. 223-228.

[247] Inoltre lo studioso suggerisce che proprio a causa del bisogno di maggior carica emotiva, gli artisti italiani si rifaranno in maniera particolare alle scene della Passione, soggetti impregnati in particolar modo di espressività e pathos. *Ibid.*, p. 224.

2. Nicoletto da Modena, *Natività* (1500-1510).

Un primo artista importante da citare è certamente Nicoletto da Modena, un incisore attivo dalla fine del XV secolo[248]. Come molti degli artisti che si sono rifatti a Schongauer, Nicoletto da Modena, pur rimanendo piuttosto fedele alle invenzioni

[248] Non sono purtroppo disponibili molti testi riguardo la figura di questo artista; un contributo ancora di riferimento è quello di A. HIND inserito all'interno del suo *Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1910. Due articoli poi sono utili al fine di definire un quadro dell'opera di Nicoletto da Modena, G. PIERPAOLI, *Agli albori dell'incisione italiana : considerazioni sulla figura e l'opera di Nicoletto da Modena*, «L'arti per via», Bologna 2000, pp. 43-57; O. BARACCHI GIOVANARDI, *Ipotesi su Nicoletto da Modena*, in *Atti e memorie*, Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi, Modena, 1997, pp. 73-91.

dell'incisore, riadatta gli episodi secondo un gusto più tipicamente italiano. Nel caso della sua *Natività* (fig.2),[249] Nicoletto ricalca l'omonima scena (L.5) che ben conosciamo di Schongauer, apportando qualche modifica all'architettura che racchiude la scena secondo un gusto più tipicamente rinascimentale: il marcapiano in pietra che nella versione schongaueriana separava il Sacro Evento dallo spettatore, qui ora non lo troviamo più e l'osservatore si trova partecipe alla scena insieme al pastore inserito in basso sulla destra. Oltre a ciò, lo spazio pare sviluppato maggiormente verso l'alto e le figure – che vengono riportate piuttosto fedelmente – assumono delle dimensioni più proporzionate rispetto al prototipo schongaueriano. Una rielaborazione più libera di un soggetto schongaueriano da parte di Nicoletto da Modena è ancora il *San Sebastiano*, che si rifà al medesimo soggetto del di Schongauer (L.58). Un pensiero che ben si adatta al confronto tra queste due diverse interpretazioni del soggetto, è quello già citato dal Wölfflin, il quale scriveva che "il Sud ha visto la colonna dentro l'albero. Il Nord l'albero dentro la colonna".[250] E proprio come scrive il grande studioso, in Nicoletto da Modena ritroviamo l'albero tramutato in colonna, così come voleva la tradizione rinascimentale, così come troviamo in Mantegna e Bramantino. Se il San Sebastiano di Schongauer è immerso in una natura arida e spoglia, quello di Nicoletto è invece legato a una colonna riccamente decorata mantenendo però la posizione delle gambe e delle braccia del modello tedesco.

All'*Adorazione dei Magi* (L. 6) di Martin Schongauer si richiama invece un secondo artista fiorentino di cui non si hanno grandi notizie se non una menzione del Vasari all'interno della vita di Giovanni Francesco Rustici e ancora – in maniera implicita – nella vita di Gherardo di Giovanni del Fora[251]. Mi riferisco a Cristofano Robetta, un artista per cui l'incisione non costituiva un'attività secondaria[252], dal momento che non si possiedono sue opere pittoriche ma solamente numerose stampe. Come fa notare Fara, Vasari scrive nelle sue *Vite* riguardo il Robetta credendo in realtà di

---

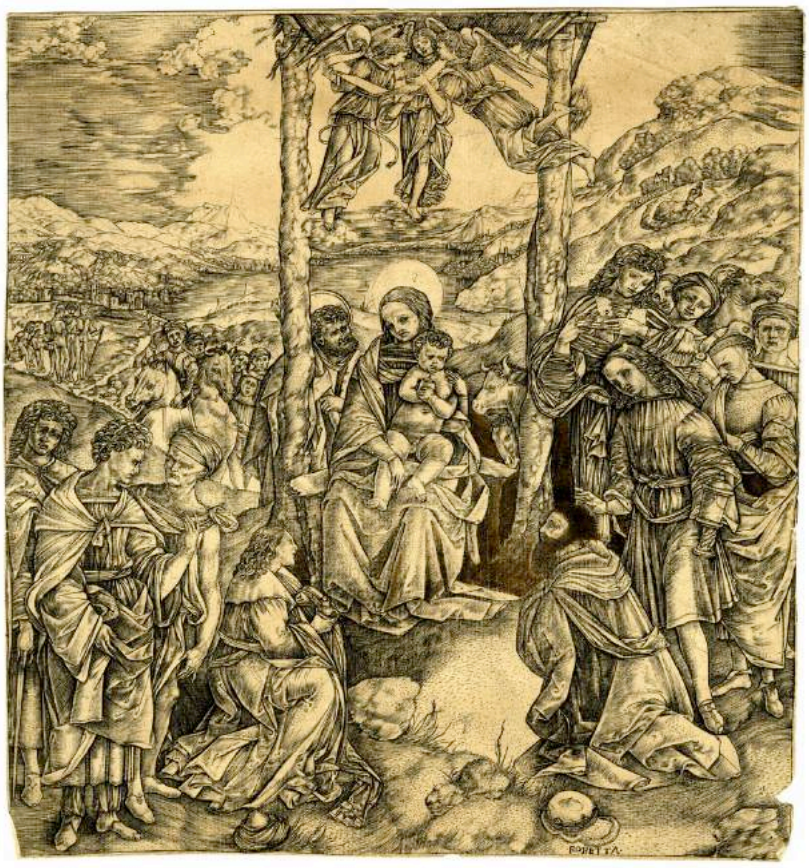
[249] Per una illustrazione della Natività vedi, A. HIND, *Early Italian Engraving, a critical catalogue with the complete reproduction of all the prints described*, Washington 1948, vol. VI, Pl. 649.

[250] Vedi nota 17.

[251] FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche* cit., p. 12-13.

[252] Ricordo qui che per artisti come Mantegna e Pollaiuolo, l'attività incisoria affiancava quella pittorica.

riferirsi a Gherardo, le cui stampe erano ben migliori e rare rispetto a quelle di Cristofano Robetta; di quest'ultimo peraltro sono ben più note le riprese sia da Schongauer che da Dürer[253].



3. Cristofano Robetta, *l'Adorazione dei Magi* (1510-1515).

La nota *Adorazione dei Magi* (fig.3) di Cristofano Robetta deriva in maniera inconfondibile dall'opera omonima di Filippino Lippi[254], del quale Robetta fu

[253] "Mentre che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate in Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca fatte da Martino e da Alberto Duro; per che, piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bulino a intagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo, come si può veder in certi pezzi che ne sono nel nostro libro insieme con alcuni disegni di mano del medesimo". Vedi, VASARI, *Le Vite*, ed. cit., II, p. 454.

grande estimatore e seguace per via della sua grazia ed eleganza. La composizione del soggetto segue fedelmente l'opera di Lippi, ma osservando la stampa in basso a destra è possibile ritrovare un particolare preso in prestito dalla *Adorazione dei Magi* (L.6) del nostro Schongauer: si tratta del copricapo del Re Magio inginocchiato al cospetto della Vergine[255]. A questo particolare si aggiunge una seconda deviazione rispetto al modello del Lippi, ovvero la presenza di un gruppo di angeli cantanti sovrastanti al Sacra Famiglia. Questo gruppetto si ritrova – e perciò è probabile che derivi dalla *Natività* (L.4) di Schongauer – al di sopra dell'arco che racchiude la scena centrale. La ripresa di particolari e motivi singoli e non dell'incisione nella sua totalità è segno dell'utilizzo delle stampe come modelli seriali, come prototipi dai quali attingere nuove idee e spunti.

Una ripresa più fedele delle stampe di Martin Schongauer è ravvisabile in ambito veneto nelle opere di Gianfrancesco da Tolmezzo. Artista di stampo mantegnesco, fin dalla giovinezza, egli si impregna di riflessi veneti, di un'area[256] le cui tradizioni sappiamo essere state modificate «da un innesto antico di nordicismo: innesto i cui effetti, invece di attenuarsi con il tempo, sono potenziati da sempre rinnovati apporti alpini e transalpini»[257].

Nella Chiesa di San Leonardo a Provesano si trova uno splendido ciclo di affreschi opera del tolmezzino dove ritroviamo fortissimi richiami nordici e in particolare a Schongauer[258]. Le scene delle *Passione*, situate nel Presbiterio della chiesa e nello specifico la *Flagellazione* (fig.6) e *l'Incontro con la Veronica* (fig.4), si possono considerare una copia dalla rispettiva *Flagellazione* (L.23)e *Il Trasporto della Croce* (L.26) del colmariano. Al di là della fedele ripresa del soggetto[259], e dell'aderenza

---

254 l'Opera di Filippino Lippi si trova oggi al Museo degli Uffizi.

255 J. S. NEWBERRY, *Christofano Robetta and his 'Adoration of the Magi'*, «Bullettin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit», Detroit, Vol. 19, No. 3, 1939, pp. 22-24.

256 Come ci ricorda Luca Geroni, a Venezia dati gli intensi collegamenti commerciali e politici che questa intratteneva con il Nord, vi era un tale utilizzo delle stampe come modelli che venne emanato un editto che proibiva l'importazione di queste al fine di limitarne il numero. GERONI, *Carlo Crivelli e il Monogrammista E.S*. cit., p. 223.

257 R. MARINI, *Arte veneta e arte nordica in Gianfrancesco da Tolmezzo*, in «Emporium», Bergamo, 122, n. 727, 1955, p. 162.

258 A riguardo vedi il testo di M. BONELLI, P. CASADIO, *Gianfrancesco da Tolmezzo, il restauro degli affreschi di Barbeano e di Provesano*, Spilimbergo 1983, pp. 16-17.

259 "Fu proprio quella 'Flagellazione' che mi diede il bandolo per risolvere il problema. M'accorsi ch'essa riproduceva alla lettera l'omonima stampa di Martin Schongauer nella

alla definizione dei panneggi, non è difficile ravvisare anche una certa aderenza all'espressività e alla tensione presente nella stampa ma con una grossa differenza che il Marini individua e sottolinea in maniera precisa: il Cristo di Schongauer in entrambe le scene prese in considerazione non è che un uomo distrutto dalla sofferenza e rassegnato al destino. Insomma, niente negli episodi della *Passione* schongaueriani farebbe pensare a delle raffigurazioni sacre; nelle scene del tolmezzino invece questo aspetto muta radicalmente ed egli è in grado di servirsi del modello schongaueriano senza rinunciare al tono sacro della scena in cui Cristo appare sereno e fiero pur immerso in un'atmosfera tragica.

Un ultimo territorio nel quale l'influenza delle stampe di Martin Schongauer ha lasciato delle tracce importanti è l'Emilia. Per proseguire sulle raffigurazioni del tema della *Flagellazione*[260], in ambito emiliano è da citare Gian Francesco Maineri (fig.8), il quale fornisce un'elegante rivisitazione del modello tedesco. Riportando in maniera piuttosto fedele la composizione della scena, nella quale il Cristo è annodato a una colonna dietro cui si apre un arco e ai cui piedi si trova abbandonato un drappo, Maineri riadatta l'ambientazione dell'episodio in chiave spiccatamente rinascimentale e all'ambito di Ercole de Roberti[261].

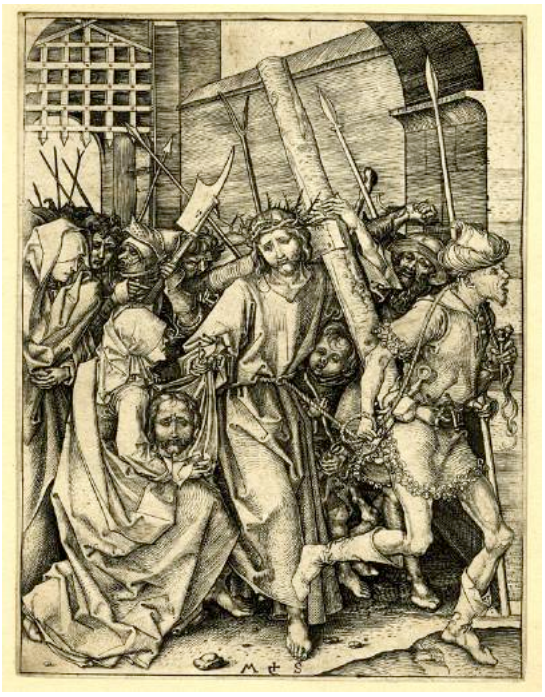
---

serie della Passione. Medesimi gesti grossolani dei manigoldi; medesime figure di Cristo rassegnato e paziente; […] Era ovvio pensare che anche le altre storie ripetessero l'origine della medesima fonte", *Ibid.*, p. 164.

[260] La collocazione attuale dell'opera è sconosciuta.

[261] C. M. ROSENBERG, *The influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, «Musei Ferraresi», Ferrara 1985/1987, No. 15, p. 61.

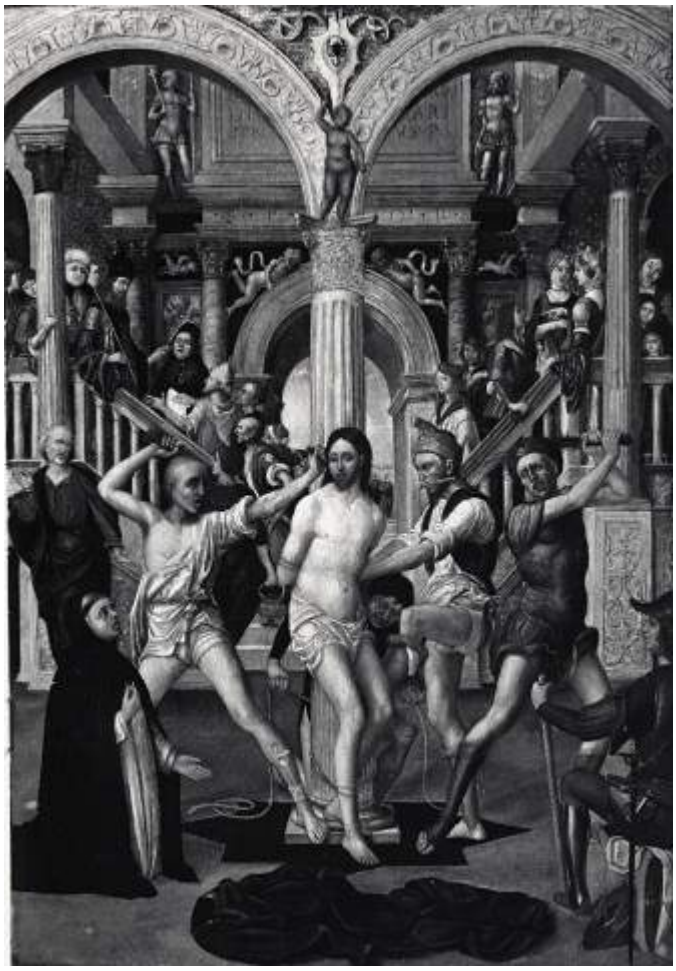
4. Gianfrancesco da Tolmezzo, *L'Incontro con la Veronica*, Chiesa di San Leonardo, Provesano.



5. Martin Schongauer, *Il Trasporto della Croce* (1475-1480).

6. Gianfrancesco da Tolmezzo, *La Flagellazione*, Chiesa di San Leonardo, Provesano.

7. Martin Schongauer, *La Flagellazione* (1475-1480).



8. Gianfrancesco Maineri, *La Flagellazione*, ubicazione ignota.

Mantenendo un forte legame con la propria tradizione, Maineri riesce a rimanere fedele al modello e a trarre dalla tradizione tedesca un'iconografia nuova. A questo artista è da aggiungere ancora la figura di Michele Coltellini, del quale oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna si conserva una *Morte della Vergine* (fig.9) che per la posizione del letto della Vergine e la presenza di numerosi personaggi intorno ad esso richiama quella del nostro incisore (L.16). Coltellini, utilizza l'incisione di Schongauer come un canovaccio, un punto di partenza per la costruzione di una scena del tutto originale, ambientata all'aperto e dove il baldacchino della stampa si trasforma in un architrave che introduce la scena nel paesaggio retrostante. Un ultimo accenno lo riferisco a un'opera che riprende in maniera assolutamente

9. Michele Coltellini, *Morte della Vergine*, Pinacoteca Nazionale, Bologna.

fedele la *Salita al Calvario*[262] di Schongauer, e attribuita a un anonimo ferrarese. Di modesta qualità artistica, e di minor potenza espressiva, essa testimonia una chiara infiltrazione dei modelli nordici anche in Emilia, dove si può ritenere che la vicinanza con il Veneto abbia favorito una consistente penetrazione della cultura nordica.

Come abbiamo avuto modo di vedere, la fortuna di Martin Schongauer in Italia si è rivelata estesa fin da poco dopo la sua morte. I numerosi esempi di rielaborazioni parziali e totali sono segno di una profonda comprensione dell'artista da parte della tradizione rinascimentale italiana. L'originalità dei suoi motivi, la raffinatezza e l'eleganza delle sue figure, la meticolosa rappresentazione dei particolari e

[262] Collezione Cavalieri, Milano.

l'espressione di un patetismo intenso sono elementi che hanno reso Schongauer un artista chiave anche nel territorio italiano e che nonostante il successivo passaggio di Dürer, hanno lasciato un segno profondo.

3.3 Proposte di fortuna in Lombardia

Lo studio, seppure ancora parziale, dell'influsso di Martin Schongauer sul territorio italiano, si situa a uno stadio di maggior incompletezza nel territorio lombardo. La limitata attenzione per la fortuna del "Bel Martino" in Lombardia è un fatto alquanto curioso: il territorio lombardo, proprio per la sua vicinanza alle Alpi e ai paesi del Nord, è da sempre stato soggetto a influenze diverse tra le quali non sono mancate quelle tedesche e fiamminghe. All'interno di questo discorso, l'incisione ha avuto un ruolo fondamentale nella trasmissione e contaminazione di modelli artistici, nel suggerimento di nuovi motivi e idee alle quali le botteghe si sono dimostrate aperte e ricettive[263].

Si può in realtà sostenere, come scrive Silvia Bianchi in un suo studio dedicato al rapporto tra le stampe e la scultura lignea in Lombardia[264], che il Rinascimento lombardo fu un periodo di grande apertura e rinnovamento artistico grazie alla politica degli Sforza. In un'epoca in cui a Milano e Pavia erano in corso due tra i più grandi cantieri che si fossero mai visti prima, quello del Duomo e della Certosa, i membri della famiglia Sforza si premuravano di chiamare artisti provenienti da tutta Italia, in particolare da Firenze, arricchendo la cultura figurativa lombarda con un'aria nuova. In questo contesto non è da tralasciare l'enorme importanza avuta da Mantegna e la forte influenza artistica che i suoi modelli, pittorici e soprattutto incisi, ebbero sulla tradizione nordica italiana.

---

[263] Valentina Catalucci fa notare: "Si può subito evidenziare come questi contributi critici riguardino opere molto differenti tra loro, a significare come la ricezione di certe 'invenzioni' fosse diffusa a tutti i livelli e in ambiti caratterizzati da una grande diversificazione tecnica'. Vedi CATALUCCI, *La Fortuna del 'Bel Martino'* cit., p. 72.

[264] BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento* cit., p. 123.

Per quel che riguarda l'argomento specifico di nostro interesse, un intervento fondamentale da cui partire è sicuramente quello, già citato, di Valentina Catalucci[265], che ha il merito di aver raccolto le influenze in ambito pittorico, spesso menzionate in contesti più ampi.

Il primo artista a cui la Catalucci fa riferimento nella ricerca di confronti con Schongauer, è Vincenzo Foppa[266], il pioniere del rinnovamento artistico lombardo e grande protagonista del Rinascimento nordico. Un riferimento a Foppa in questo ambito, lo si ritrova anche nell'intervento di Marco Collareta[267] in occasione del medesimo convegno; in un breve accenno alla fortuna di Schongauer sul territorio italiano a partire dalla fine del XV secolo, Collareta infatti scrive:

> […] non posso non accennare alla mia profonda convinzione che lo stesso patriarca della pittura rinascimentale lombarda, il vecchio Foppa, abbia subito il fascino indiscusso dell'arte schongaueriana. Lo dimostra nella maniera più chiara la gran tavola che alla National Gallery di Londra rappresenta l'*Adorazione del Magi* […][268]

Proprio il rapporto con l'*Adorazione dei Magi* (L.6) di Schongauer[269], è stato individuato per la prima volta dal Klumpp all'interno di un discorso più ampio dedicato al rapporto dell'artista con le stampe nordiche[270]. La ripresa dal punto di vista compositivo della stampa nordica, si configura in una raffinata rielaborazione

---

[265] CATALUCCI, *La Fortuna del 'Bel Martino'* cit., pp. 72-91.

[266] (1430-1515); per un approfondimento riguardo la biografia e l'opera di Vincenzo Foppa vedi, *Vincenzo Foppa*, catalogo della Mostra, Milano 2003; M.G. BALZARINI, *Vincenzo Foppa*, Milano 1997; E. ARSLAN, *Vincenzo Foppa*, Brescia 1963.

[267] M. COLLARETA, *Per uno studio dei modelli seriali*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano 2008.

[268] *Ibid*., p.15.

[269] Allo stesso modello, la Catalucci collega al modello scongaueriano anche due opere dello stesso soggetto di due artisti lombardi, Gottardo Scotto e Lorenzo Fasolo. Per una raffigurazione dell'Adorazione dei Magi, attribuita a Lorenzo Fasolo vedi, *Vincenzo Foppa*, cit., 2002, p. 65. CATALUCCI, *La Fortuna del 'Bel Martino'*cit., p. 74.

[270] A. KLUMPP, *Vincenzo Foppa*, Berlin 1995, I, p. 198. Come fa notare la Catalucci però, Klumpp aveva individuato per lo più una serie di motivi stilistici che avvicinavano il grande maestro bresciano a Schongauer, senza soffermarsi invece sulla ripresa del modello compositivo. Vedi, CATALUCCI, *La Fortuna del 'Bel Martino'*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 2008, p. 87, n. 26.

(fig.10) in chiave rinascimentale dell'architettura e del paesaggio[271]. È interessante notare la ripresa, da parte del Foppa, di numerose figure dal bulino di Schongauer, a volte reinserite nella descrizione della scena per scopi differenti. Un esempio curioso si ritrova nel giovane accovacciato sulla destra dell'opera intento a sistemare il copri-scarpa di uno dei Re Magi. Se si osserva nel medesimo punto l'incisione di Schongauer, non sarà difficile ritrovare lo stesso personaggio, nell'atto però di riporre un qualche oggetto all'interno di una sacca. Un secondo caso simile lo ritroviamo nel Re Magio situato al centro dell'opera impegnato a mostrare a Giuseppe la coppa di argento portata in dono a Gesù Bambino. Nella versione di Schongauer, Giuseppe non è presente all'evento, e il Re Magio tiene qui in una mano il dono e nell'altra un cappello. La posizione del busto e delle braccia del personaggio rimangono però le stesse.

10. Vincenzo Foppa, *L'Adorazione dei Magi*, National Gallery, Londra.

[271] Dell'opera foppesca, oggi conservata alla National Gallery di Londra, non si conoscono la datazione precisa, e nemmeno il luogo originario di destinazione. La notizia più antica che si possiede sulla storia di questo quadro risale al 1807, quando venne acquistato a Roma dal cardinale Joseph Fesch che lo aveva creduto un'opera del Bramante. Vedi, *Vincenzo Foppa, Un protagonista del Rinascimento* cit., Brescia 2002, p. 54.

La vicinanza ai modelli nordici è stata inoltre rilevata anche in alcune Madonne[272] del Foppa (fig.12), che richiamano in maniera evidente la *Madonna col Bambino e il Pappagallo* (L.37) del Bel Martino. Come abbiamo avuto modo di ricordare, la Madonna col Pappagallo è una delle prime stampe realizzate dal nostro incisore, in un periodo perciò in cui subiva soprattutto l'influenza della pittura fiamminga, di Dirk Bouts in particolare. È ipotizzabile, perciò, che il Foppa abbia preso spunto anche lui dalle opere del fiammingo, e quindi non direttamente dalla stampa di Schongauer.

11. Martin Schongauer, *La Madonna col Bambino e il Pappagallo* (1470-1475).

12. Vincenzo Foppa, *Madonna con il Bambino e un Angelo*, (1479-1480), Galleria degli Uffizi, Firenze.

[272] Qui ci si riferisce alla *Madonna con Bambino*, oggi conservata agli Uffizi e alla Madonna del Tappeto, oggi in Brera.

13. Bernardino Lanzani e il Maestro delle Storie di Sant'Agnese, *L'Orazione nell'Orto*, (ca. 1523-1527), ex covento di Santa Maria della Pusterla, Pavia.

Spostandosi a Pavia, la Catalucci ha individuato una ripresa interessante dall'*Orazione nell'Orto* (L.19) in uno degli affreschi della Chiesetta del Salvatore nell'ex convento di Santa Maria della Pusterla ad opera di Bernardino Lanzani[273](fig.13) e del Maestro delle Storie di Sant'Agnese. Nell'affresco di Santa Maria della Pusterla, la ripresa non tanto stilistica, ma compositiva, è ravvisabile in particolar modo nella figura di Cristo, inginocchiato di fronte alla rupe, e nella figura dell'apostolo appisolato col capo sul masso.

[273] Al Lanzani, la studiosa attribuisce altre riprese da Schongauer di cui cito la figura di Sant'Orsola, oggi conservata al Museo Fesch di Ajaccio, che si richiama alla Santa Agnese di Schongauer. Per un approfondimento riguardo la biografia e l'opera di Bernardino Lanzani (1460-1530 circa) vedi, M. ARENSI, T. GIPPONI, *Bernardino Lanzani da San Colombo*, Lodi 2007; C. FINO, *Bernardino Lanzani: pittore di San Colombano*, Lodi, 123, 2004, pp. 135-148.

14. Bernardo Zenale, *Il Cristo deriso*,
(1503), Collezione Borromeo, Isola Bella,
Lago Maggiore.

Ancora dal medesimo intervento, ritengo importante citare le influenze individuate in altri due grandi protagonisti della scena lombarda di quest'epoca, quali Bernardo Zenale e Ambrogio da Fossano, noto come il Bergognone. Per quel che riguardo Zenale[274], un'opera di sicuro interesse, data la forte suggestione nordica della composizione, è *l'Incoronazione di Spine* conservata nella Collezione Borromeo all'Isola Bella sul Lago Maggiore (fig.14). Come avevamo già avuto modo di sottolineare in precedenza, la ripresa dei motivi schongaueriani è stata frequentemente riadattata al gusto rinascimentale italiano e di questo fatto l'opera

[274] (1460-1526); Per un approndimento riguardo la figura e l'opera di Bernardo Zenale vedi, S. Facchinetti, Bernardo Zenale, L'Eco di Bergamo, Bergamo, 2009; *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 1982.

in questione ci restituisce un chiaro esempio. Il richiamo alla scena centrale della stampa è palese, nonostante la posizione e la gestualità dei personaggi non sia la stessa, e la raffigurazione del Cristo schernito non sia certo tipicamente italiana. Inoltre, i caratteri grotteschi, quasi caricaturali, degli sgherri dimostrano una certa affinità con la carica espressiva tipica delle incisioni nordiche. L'ambiente circostante la scena risulta sicuramente l'elemento maggiormente rielaborato: si tratta di «un'aula absidata di forme proporzioni bramantesche»[275], che ben si distacca dall'ambiente cupolato del modello tedesco.

Un ultimo contributo riguarda il Bergognone[276], per il quale la Catalucci ha preso in considerazione *l'Annunciazione* (fig.15), una tavola che insieme ad altre tre decorava la cappella maggiore della Chiesa di Santa Maria Incoronata a Lodi e oggi conservata presso la Cappella di San Paolo. La vicinanza al modello tedesco è qui da individuare nella figura dell'Arcangelo Gabriele[277], che l'artista incise su di un foglio separato rispetto alla Vergine Annunciata (L.2 e L.3)[278].

Le fattezze dell'Arcangelo tracciano fedelmente quelle della stampa schongaueriana: si ritrova infatti la medesima posizione delle gambe, il piede appena fuori dalla veste e le due braccia, uno allungata verso la Vergine in segno di benedizione e l'altro invece impegnato a tenere i gigli simbolo dell'Immacolata Concezione, e la veste.

Le influenze individuate e riunite dalla Catalucci nel suo saggio, che ho qui esposto e seguito, rappresentano una testimonianza importante dell'utilizzo dei modelli tedeschi e in particolare di quelli schongaueriani, nel territorio lombardo. Proprio

---

[275] CATALUCCI, *La Fortuna del "Bel Martino"*cit., p. 78.

[276] G.C. SCIOLLA, *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone: un pittore per la Certosa,* Musei Civici della Certosa di Pavia, Skira, Milano, 1998; P.C. MARANI, J. SHELL, *Ambrogio Bergognone: acquisizioni, scoperte e restauri*, Firenze 1989.

[277] Nonostante una vicinanza tra le due raffigurazioni della Vergine sia presente, non si può però ritenere la stampa tedesca modello diretto della Vergine Annunciata del Bergognone.

[278] Come ben sappiamo, Schongauer incise una seconda *Annunciazione* su un unico foglio (L.3). Un richiamo a quest'ultimo è stato ravvisato nella medesima opera del Lotto, oggi al Museo Civico di Recanati, e del Savoldo, oggi alle Galleria dell'Accademia di Venezia. Per quanto riguarda il Savoldo, i suoi rapporti con la figurazione e la stampa nordica sono stati precedentemente indagati in S. EBERT-SCHIFFERER, *Il Savoldo e il Nord. Un processo di appropriazione*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo, tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra, Milano 1990, p. 71-77.

la ricezione delle stampe del nostro artista tedesco da parte della cerchia dei più importanti artisti lombardi del XV secolo, è segno di una reale e immediata comprensione delle qualità artistiche di questo maestro.

Nell'ambito della pittura ma soprattutto della scultura è doveroso però accrescere questo elenco con un ulteriore contributo del quale si occupa il breve capitolo che segue.

15. Ambrogio Bergognone, *L'Annunciazione*, (1500-1515), Santuario di Santa Maria Incoronata, Lodi.

Capitolo IV

Alcuni esempi d'influenze in Alto Lario e Valtellina

Sulla scia del precedente capitolo, mi propongo ora di apportare qualche aggiunta in ambito pittorico e alcuni contributi anche in campo scultoreo con l'intento di proseguire le ricerche riguardo l'uso delle stampe schongaueriane in Lombardia.
Il territorio d'indagine si restringe qui a un'area precisa: l'Alto Lario e la Valtellina. Le influenze riportate, che si rifanno ad alcuni bulini chiave della produzione di Schongauer, sono per lungo tempo rimaste relegate nell'ambito più generico della pittura e scultura lariana e valtellinese senza aver mai costituito un contributo a sé del quale qui intendiamo invece occuparci.
L'interesse per quest'area rimase in realtà marginale fino agli inizi del XX secolo, quando ebbe inizio un primo inventario delle opere pittoriche della zona,[279] le quali peraltro si trovavano in condizioni conservative non ottimali. A partire da allora, le ricerche sull'area si sono intensificate, per arrivare agli studi di Marco Rossi e Alessandro Rovetta,[280] per quello che riguarda la pittura e Raffaele Casciaro[281] per la scultura, ritenuti oggi testi di riferimento sull'arte lariana e valtellinese.
Una breve introduzione riguardo la situazione artistica di queste aree dell'alta Lombardia è certamente necessaria. La fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, per la tradizione figurativa dell'Alto Lario e della Valtellina, hanno costituito un periodo di grande importanza e forte incremento artistico. L'apertura di importanti cantieri, primo fra tutti quello per la costruzione delle Cattedrale di

[279] Nel 1899 si occasione dell'Esposizione voltiana a Como, prese inizio un primo inventario delle opere e degli artisti della zona. Questo documento costituisce anche oggi una base artistica fondamentale. S. MONTI, in *Como e l'Esposizione voltiana*, Como, 1899; M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquecento* 1988, p. 3.
[280] I due maggiori testi di riferimento sono M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1988, a cui abbiamo già fatto riferimento e il più recente *Pittura in Alto Lario e Valtellina , dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano 1996.
[281] G. ROMANO, *Maestri della Scultura in Legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, Milano 2006.

Como,[282] che come ben scrive Maria Luisa Gatti Perer «rappresenta il riferimento di una *Koiné* artistica»,[283] spinse numerosi artisti milanesi a spostarsi dalla capitale del ducato verso queste zone che presto si impregnarono di uno stile rinnovato, frutto della mescolanza tra esperienze lombarde e linguaggi dialettali tipici del territorio.

Da sempre la zona del lago ha rappresentato una zona di passaggio: il suo essere un sentiero obbligato per coloro che da Milano e da Como volessero attraversare le Alpi, verso la Germania e la Svizzera, essa ha favorito un sedimentarsi d'influenze diverse provenienti da Nord e Sud. Le nuove istanze giunsero quindi grazie a un sempre più frequente flusso di opere e artisti provenienti sia dai maggiori centri e dai cantieri più moderni,[284] che dalle zone al di là delle Alpi: la Valtellina e l'Alto Lario, in quanto zone limitrofe, hanno potuto facilmente favorire una maggior circolazione di stampe e modelli iconografici con la conseguente contaminazione del linguaggio di questa zona e la creazione di una vera e propria scuola lariana.[285]

A queste premesse è importante affiancare la forte presenza degli ordini religiosi, responsabili della costruzione e decorazione di numerosi conventi, trasformati in veri e propri cantieri artistici dove si formarono e si misero alla prova numerosi pittori e scultori. A coadiuvare l'impegno degli ordini religiosi troviamo anche numerose famiglie, committenti di altrettante cappelle private che ancora oggi decorano le chiese di questi antichi complessi. La presenza degli ordini religiosi, in particolare vedremo di quello agostiniano, non è rimasta marginale: appare anzi chiara dall'osservazione delle scelte iconografiche all'interno dei nuovi cantieri lariani, l'incidenza conventuale.

Come scrive Alessandro Rovetta riguardo alla Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gravedona:

> Nonostante la precarietà delle sopravvivenze è ancora intuibile la sorprendente unità di intenti simbolici e figurativi sostenuta da una cultura in cui le

[282] Nel 1487, Tommaso Rodai viene nominato architetto del cantiere per la costruzione del Duomo. Vedi, ROSSI, ROVETTA, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina* cit..
[283] M. L. GATTI PERER, *Prefazione*, in ROSSI, ROVETTA, *Pittura in Alto Lario* cit., 1988, p. XI.
[284] ROSSI, ROVETTA, *Pittura in Alto Lario e* Valtellina cit, 1995, p. XII.
[285] M. L. GATTI PERER, in ROSSI, ROVETTA, *Pittura in Alto Lario*, 1988, p. XI.

> preoccupazioni teologiche degli Agostiniani e le tendenze classiciste rinascimentali si sono accordate nel comune scopo di definire un'umanità sorretta da solide certezze[286]

Artisti e figure monastiche si ritrovavano perciò a collaborare nella progettazione di questi monasteri e nella decorazione delle loro Chiese, al fine di creare un programma fedele alle esigenze religiose dell'ordine e artisticamente aggiornato rispetto alle novità dell'epoca. A questa esigenza bene si prestava l'utilizzo delle stampe provenienti dal Nord, che giungevano attraverso le Alpi principalmente nell'area valtellinese e che entravano non solo nelle botteghe degli artisti ma anche nelle biblioteche degli stessi monasteri all'interno dei breviari, caratterizzando fortemente le esperienze artistiche lariane e valtellinesi dei primi anni del Cinquecento[287].

4.1 Qualche segnalazione in ambito pittorico

Le precisazioni in campo pittorico di cui mi propongo qui di discutere riguardano due luoghi del Lario e della Valtellina tra loro collegati dalla presenza di un artista comune.

Il primo luogo qui di nostro interesse è la Chiesa di Santa Maria delle Grazie[288] a Gravedona, uno dei maggiori cantieri della zona in questo periodo. Appartenente al convento degli Agostiniani, i lavori per la costruzione della chiesa iniziarono nel 1467 e terminarono con la sua inaugurazione nel 1532. Come ho avuto modo di accennare poco sopra, nell'Alto Lario e nella Valtellina si trovavano spesso ad agire due forze, le comunità religiose e le potenti famiglie del luogo, che insieme

[286] ROVETTA, *L'irrompere di Bramantino e della pittura oltremontana: l'équipe di S. Maria delle Grazie di Gravedona*, in *Pittura in Alto Lario* cit., 1988, p. 41.
[287] ROSSI, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina* cit., 1995, p. XIX.
[288] Per un maggior approfondimento riguardo la storia della Chiesa di Santa Maria delle Grazie di Gravedona vedi, M.T. BINAGHI OLIVARI, in *Zenale e Leonardo*, catalogo della mostra, 1982, p. 18; A. ROVETTA, *S. Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario*, in «Arte Lombarda», Milano, 1986, pp. 89-100.

rappresentavano le maggiori committenze responsabili della decorazione di questi nuovi edifici. Anche nel caso di Gravedona, sia gli Agostiniani che alcune famiglie chiave tra cui gli, Stampa[289], i Casati e i Curti, curarono la costruzione e la decorazione della Chiesa improntando l'iconografia decorativa sul ciclo mariano e sulla vita di Cristo[290].

All'interno di questo cantiere, nel 1982 Maria Teresa Binaghi Olivari [291] ha individuato diverse mani per le principali storie che si dispiegano nelle cappelle della Chiesa, e ancora nelle decorazioni del chiostro ad essa annesso.

Brevemente, i principali cicli della Chiesa di Santa Maria delle Grazie raffigurano *Le Storie di Sant'Agata*, *Storie di San Giovanni Battista*, *Storie di Sant'Antonio*, *Storie della Croce*.

Secondo la Binaghi Olivari, le *Storie di Sant'Agata* sarebbero state da attribuire a un certo Domenico di Pietro di Lugano e quelle, quelle della *Croce* a Bernardino de Donati, il chiostro a entrambi gli artisti appena citati e le *Storie d*i *San Giovanni* e *Sant' Antonio* a Sigismondo de Magistris. Per ciò che concerne il nostro ambito di indagine, ci basterebbe prendere in considerazione gli affreschi del chiostro annesso alla Chiesa, dove a breve vedremo un primo esempio della ripresa dei modelli di Martin Schongauer in quest'area. In una visione invece più ampia, è bene però tenere a mente il nome anche di Sigismondo de Magistris e interessarsi brevemente riguardo alla sua partecipazione al cantiere di Gravedona. In seguito a uno studio più approfondito degli affreschi gravedonesi, Marco Rossi e Alessandro Rovetta hanno voluto, con una certa sicurezza, abbandonare la vecchia ipotesi di un'attribuzione delle decorazioni parietali delle cappelle al De Magistris, in favore invece di Bernardino de Donati e di una serie di artisti a lui legati, tra i quali i due studiosi ritrovano la mano di un ignoto al quale han dato il nome di "maestro pallido". Bernardino faceva parte possibilmente di una famiglia di artisti milanesi,

[289] La famiglia Stampa vantava di possedere uno stretto rapporto con gli Sforza, e per quanto concerne Gravedona, essi furono i maggiori beneficiare per la costruzione dell'edificio. Vedi, ROVETTA, in «Arte Lombarda», Milano, 1986, p. 89.

[290] ROVETTA, *S. Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario*, in «Arte Lombarda», Milano, 1986, p. 92.

[291] BINAGHI OLIVARI, in *Zenale e Leonardo*,1982.

ed è probabile che alcuni di loro si siano trovati impiegati nella decorazione della Chiesa.

De Donati emerge intorno all'ultimo decennio del XV secolo, insieme al suo socio Giovanni Ambrogio Ghezzi e a Giovan Angelo del Maino, del quale discuteremo più avanti analizzando i contributi scultorei. Egli è quindi un artista proveniente dalla grande città, e con sé porta proprio quel rinnovamento artistico che in quegli anni aveva investito Milano. De Donati è impregnato della lezione di Bartolomeo Suardi, il Bramantino, dopo il soggiorno romano, e ancora della lezione del Luini e di Gaudenzio Ferrari; fonti lombarde, alle quali però avvicina un forte utilizzo delle stampe düreriane.

Proprio nella realizzazione delle *Storie di Sant'Antonio* e *San Giovanni Battista*, sono ravvisabili consistenti riprese dalle stampe di Dürer. Già la Binaghi Olivari sempre nel suo intervento del 1982, aveva individuato nell'episodio di *Sant'Antonio Abate e San Paolo Eremita*, contenuto nelle Storie del primo, una fedele ripresa dall'incisione düreriana del medesimo soggetto (B.107).

16. Martin Schongauer, *L'Adorazione dei Magi* (1475-1480).

Allo stesso modo, numerose storie appartenenti al ciclo di San Giovanni Evangelista si rifanno ai medesimi modelli tedeschi.[292] Quelle che la studiosa attribuiva alla mano di Sigismondo de Magistris sono però, come abbiamo già visto, opera di Bernardino de Donati e dei suoi collaboratori.

Veniamo ora al chiostro annesso alla Chiesa di Gravedona, opera presumibilmente sempre del De Donati e di altri maestri della sua cerchia, artisti che la Binaghi Olivari aveva individuato sotto il nome di Domenico di Pietro di Lugano. Troviamo qui la raffigurazione di una *Adorazione dei Magi* (fig.17) la quale ricalca la ben nota di stampa di questo soggetto opera di Martin Schongauer (L. 6).

17. Bernardino De Donati, *Adorazione dei Magi*, (1515-1520), Santa Maria delle Grazie, Gravedona, Chiostro.

[292] BINAGHI OLIVARI, in *Zenale e Leonardo*, p. 222-224.

Dopo aver intravisto la presenza di Schongauer in artisti come il Bergognone e averne ipotizzato la ripresa da parte del Foppa,[293] artisti così importanti per gli sviluppi dell'arte rinascimentale in Lombardia, non stupisce che le sue stampe siano precisamente citate nella decorazione di questi cantieri dei primi anni del XVI secolo. L'ubicazione geografica dell'Alto Lario e della Valtellina favorì il riuso dei modelli schongaueriani da parte degli artisti attivi in quei luoghi, che possono quindi essere considerati responsabili di un'ulteriore diffusione delle invenzioni schongaueriane nel resto della Lombardia.

Così come le opere analizzate in precedenza, l'*Adorazione dei Magi* ricalca nelle scelte compositive il modello tedesco. Nonostante le condizioni non ottimali di conservazione, è possibile individuare alcuni elementi chiave rimasti fedeli alla stampa d'origine. Prima di tutti, è sicuramente da citare la figura del Re Magio inginocchiato in atto di preghiera di fronte alla Vergine e al Bambino.

Le fattezze anziane, la posizione delle mani, si rifanno fedelmente al bulino schongaueriano. Allo stesso modo la Madonna tiene il capo leggermente chinato in avanti verso il Bambino e il Re Magio inginocchiato. Per quel che riguarda gli altri due Magi, uno sguardo attento al modello inciso è facilmente ravvisabile. Il Re Magio centrale, che nella stampa tiene tra la mano sinistra un cappello e appoggiato su quella destra il suo dono in argento, nell'affresco gravedonese tiene quest'ultimo sulla mano sinistra, mentre il cappello scompare. La posizione però del braccio e del capo, rimane la stessa, fatto che sottolinea nuovamente la frequente ripresa parziale non solamente delle scene compositive ma anche delle figure. Lo stesso discorso si applica al terzo Magio, alla cui posizione delle gambe e delle braccia l'artista gravedonese sembra aver apportato maggiori modifiche.

L'ambientazione delle scena, rimane qui piuttosto similare all'incisione di Schongauer: l'edificio sullo sfondo, anche nell'affresco occupa solamente il lato sinistro della scena; invece sul resto del fondale si apre un paesaggio più agreste.

Come già annunciato da Maria Teresa Binaghi Olivari, gli affreschi del chiostro sarebbero opera di Bernardino De Donati e di un secondo artista. Più tardi

[293] Vedi cap. III, e gli interventi di V. CATALUCCI e M. COLLARETA, in «Rassegna di Studi e Notizie» cit., 2013.

Rovetta,[294]discutendo della decorazione della Chiesa di Gravedona, concorderà con la Binaghi sebbene attribuiendo al De Donati la sola ideazione e realizzazione delle figure chiave.

L'attribuzione a una figura come De Donati e la provenienza della scelta compositiva da un modello inciso sono peraltro due aspetti che in questo contesto si trovano d'accordo: la Binaghi Olivari infatti ha precedentemente identificato una simile ripresa da modelli Düreriani nelle *Storie di San Giovanni Battista* nel medesimo cantiere gravedonese.[295] La derivazione dell'*Annunciazione* del Chiostro da una stampa di Schongauer sta quindi ad indicare una continuità nella ripresa dei suoi modelli anche in seguito alla diffusione delle ben più note stampe di Albrecht Dürer.

18. *Adorazione dei Magi*, Santa Maria degli Angeli, Cappella Camuzio, Lugano.

[294] ROVETTA, *L'irrompere di Bramantino e della pittura oltremontana: l'équipe di S. Maria delle Grazie di Gravedona* cit. , 1988, p. 44.
[295] BINAGHI OLIVARI, in *Zenale e Leonardo*,1982, p. 224.

All'*Adorazione dei Magi* di Gravedona, è stato più volte avvicinato un affresco raffigurante il medesimo soggetto che si trova sulle pareti della cappella Camuzio, nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano (fig.18)[296]. Per quanto sicuramente affine in termini di stile e scelte compositive all'*Adorazione* di Gravedona, l'affresco della cappella Camuzio si allontana maggiormente dal modello inciso: vi è infatti un gusto più rinascimentale che ben si esemplifica nella rielaborazione dell'architettura sulla sfondo e nelle fattezze e posture dei due Re Magi in piedi. È comunque chiaro che gli affreschi della Cappella Camuzio derivino da quelli immediatamente precedenti di Gravedona[297].

Bernardino De Donati, è un artista chiave del nord della Lombardia di questo periodo: si tratta di una figura attenta tanto alle istanze provenienti da Milano, quanto a quelle arrivate dal Nord. Non a caso ritroviamo la sua figura anche nel cantiere di Morbegno, di cui si discuterà piu avanti, interessandoci alla fortuna di Schongauer nella scultura lignea lombarda.

Torniamo ora ad un secondo artista a cui abbiamo brevemente fatto cenno poco prima discutendo degli affreschi gravedonesi. Esclusa ormai l'attribuzione della decorazione di Santa Maria delle Grazie a Sigismondo de Magistris, l'artista comense è qui preso in esame per un'altra sua opera di certa attribuzione.

De Magistris[298], nacque a Como presumibilmente tra il 1490 e il 1495. Figlio di Andrea de Magistris, già artista noto, si formò in Valtellina, luogo al quale sono legate la maggior parte delle sue opere conosciute.

Sigismondo de Magistris fu un artista molto legato alla tradizione pittorica della sua zona sia nei modi che nello stile, sebbene non sia certo rimasto indifferente agli aspetti più innovativi dell'arte proveniente dai maggiori centri lombardi, primo fra tutti Milano. Nelle sue opere conosciute, Longatti ravvisa infatti, la presenza di modi leonardeschi attraverso la mediazione di Giovanni Antonio Boltraffio.

---

[296] Per un'immagine dell'affresco, vedi ROVETTA, in «Arte Lombarda», Milano, 1986, p. 97.
[297] BINAGHI OLIVARI, in *Zenale e Leonardo*,1982, p. 232.
[298] Per un approfondimento riguardo la vita e l'opera di Sigismondo de Magistris vedi, M. LONGATTI, *Giovanni Andrea e Sigismondo de Magistris : pittori comaschi del secolo XVI*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», Società Archeologica Comense, No. 150/151, 1968/69, pp. 261-301; M. LONGATTI, *Altre notizie su Sigismondo de Magistris*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», Como, No. 152/155, 1970-73, pp. 595-597.

19. Sigismondo de Magistris, *Battesimo di Cristo*, (ca. 1530-35) Chiesa di San Giorgio, Varenna, particolare dell'Ancona del Battesimo di Cristo.

Inoltre non è da sottovalutare la nota vicinanza dell'artista comense alla cerchia dei De Donati, come anche rivela un documento risalente al 1537, secondo cui nel 1534 egli avrebbe acquistato la bottega di Alvise De Donati [299]. L'iniziale attribuzione degli affreschi gravedonesi all'artista, anche se presto smentita,

[299] ROSSI, in *Pittura in Alto Lario e Valtellina cit.*, 1995, p. 71.

20. Martin Schongauer, *Battesimo di Cristo* (1475-1480).

suggerisce la presenza di una certa vicinanza allo stile degli artisti lombardi trapiantati nei grandi cantieri alto lariani, mantenuta però in un idioma più dialettale, più provinciale. Lo stile del De Magistris per quanto attento a rinnovarsi al passo con le novità che lo circondano, non si dimostra mai al pari di un artista come quello autore delle *Storie di Sant'Agata* a Gravedona[300].

Una particolarità dello stile di questo artista riguarda un frequente uso di grottesche e incisioni nordiche[301].

[300] Il testo di Mario Longatti, risalente al 1969, e quindi di parecchio precedente agli studi del Rossi, presenta già un forte dubbio riguardo l'attribuzione degli affreschi di Gravedona al De Magistris. Longatti infatti scrive riguardo le Storie di Sant'Agata: "L'autore è un ottimo seguace del Luini, forse lo stesso Sigismondo, ma in un momento di particolare grazia"; vedi, M. LONGATTI, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», cit., 1968/69, p. 295.

[301] *Ibid*., p. 63.

21. Sigismondo de Magistris, *Battesimo di Cristo*, (ca. 1522), Chiesa di San Giovanni di Boggio, parete absidale, Mello.

Come scrive infatti Rovetta:

> Questo idioma, tendenzialmente dialettale ed ingenuo, è peraltro spesso determinato in senso più colto dalla diffusione delle incisioni di Dürer, e non solo sue, che pure si muovevano in direzione didattica e narrativa[302]

Vorrei a questo punto di introdurre un confronto, per quanto so mai avanzato in precedenza da altri, che avvicina la figura di Sigismondo de Magistris ai modelli di Martin Schongauer.

Mi riferisco qui al *Battesimo di Cristo* di Varenna (fig.19), un'opera di Sigismondo de Magistris firmata e datata al 1533. La tavola qui presa in considerazione è stata precedentemente messa in relazione dal Rossi[303] con i rovinati affreschi di Alzate

[302] ROVETTA, in «Emporium», 1986/1-2, p. 97.
[303] ROSSI, in *Pittura in Alto Lario e Valtellina cit.*, 1995, p. 70.

Brianza staccati dalla Chiesa di San Giorgio, attribuiti ad artisti della cerchia di De Magistris e databili intorno al 1531.

Un secondo confronto che è stato avanzato riguardo quest'opera è stato con la raffigurazione del medesimo soggetto del De Magistris per la Chiesa di San Giovanni di Bioggio a Mello (fig.21). Per quanto nelle due opere sia ravvisabile la mano dello stesso artista, Rossi[304] e Longatti[305] riconoscono un maggiore influsso milanese e gaudenziano nella versione di Varenna.

Ritornando sul Battesimo di Varenna, ritengo sia opportuno suggerire una provenienza del modello dall'omonimo bulino di Martin Schongauer (L.8). Anche a un occhio più distratto sarà comunque semplice riconoscere una certa analogia tra le due composizioni; ma è osservando nel dettaglio alcune scelte compositive che sarà possibile dimostrare un probabile legame tra la stampa e la tavola.

Il soggetto del *Battesimo di Cristo* era caro al de Magistris, sul quale si era cimentato più volte nel corso della sua carriera. Per riuscire qui a individuare la vicinanza della versione di Varenna alla stampa schongaueriana rispetto a quella di Mello, bisognerà creare un confronto a tre per ricercare quelle somiglianze tra il bulino e la tavola, non presenti nell'affresco. Cominciando dalla figura del Cristo, si nota la posizione asimmetrica delle gambe appoggiate sul masso nel caso della tavola e immerse nell'acqua nella stampa; inoltre il drappo che ne avvolge i fianchi è annodato sul davanti, particolare non presente nella versione di Mello dove il lenzuolo è semplicemente rimboccato su se stesso. San Giovanni Battista poi, indossa una veste bordata di pelliccia che lascia scoperta la parte del busto rivolta verso lo spettatore. La stessa veste la ritroviamo nella stampa schongaueriana, mentre nell'affresco di Mello, il Battista indossa una sorta di casacca aperta sul davanti. I due angeli poi, ritengo costituiscano l'aspetto più importante del confronto. Differentemente dall'affresco, la tavola di Varenna mostra sì due angeli, di cui uno però nascosto dietro il primo che tiene in mano un lenzuolo

[304] *Idib*., p. 71.

[305] "La composizione e la tinta salmonata delle carni ricordano la scuola del Boltraffio, ma il soggetto fu pure gradito assai nel cenacolo artistico di Gaudenzio Ferrari e dei suoi scolari", in LONGATTI, «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», cit., 1968/69, pp. 286-287.

22. Bernardino de Donati e collaboratore, *Battesimo di Cristo*, (ca. 1520), Storie di San Giovanni Battista, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Gravedona.

probabilmente pronto ad accogliere il Cristo una volta uscito dalle acque. La presenza di una sola figura di angelo in primo piano, richiama da vicino la composizione del bulino schongaueriano. È ipotizzabile che il De Magistris abbia preso come matrice di partenza la stampa tedesca e l'abbia rielaborata apportando diverse modifiche, mantenendo però la struttura di partenza.

Per quel che riguarda gli angeli dell'affresco di Mello, ritengo che questi possano richiamare da lontano quelli del *Battesimo* delle *Storie di San Giovanni Battista* in Santa Maria delle Grazie a Gravedona (fig.22), affreschi che peraltro erano stati assegnati in prima battuta proprio al De Magistris dalla Binaghi Olivari[306]. Nella tavola di Varenna, inoltre, anche il monte alle spalle del Battista richiama quello alle spalle di San Giovanni nel bulino nordico.

[306] M.T. Binaghi Olivari, in *Zenale e Leonardo*,1982, p. 223.

Infine la colomba dello Spirito Santo fra le nuvole, si trova in posizione perpendicolare rispetto alla testa del Cristo, e richiama la medesima soluzione di Schongauer, sulla quale però si trova anche l'immagine del Redentore, che l'artista comasco ha preferito tralasciare.

4.2 Schongauer e la scultura lignea lombarda

La scultura lignea lombarda durante il Rinascimento segue un po' il medesimo corso della pittura, segnato da un forte rinnovamento stilistico e figurativo. Le influenze di cui si investe la scultura lombarda a cavallo tra XV e XVI secolo derivano dalle nuove istanze pittoriche provenienti da Milano ma anche da Mantegna e dalla diffusione delle sue stampe[307]. L'influsso delle incisioni, forte in campo pittorico, non ha risparmiato allo stesso modo la scultura lignea. In questa sede è importante sottolineare il ruolo polivalente che la stampa ebbe durante il corso del Rinascimento, come fonte di ispirazione per nuovi stilemi e modi in ogni forma d'arte.

Le stampe, tanto italiane quanto tedesche, iniziarono a circolare nelle botteghe dei maggiori scultori artefici del rinnovamento rinascimentale lombardo, segnando anche in queste un nuovo corso. L'interesse per il patrimonio scolpito lombardo fonda le sue radici nei primi studi della Binaghi Olivari e di Venturoli alla fine degli anni Settanta[308] e trova il suo culmine nel testo di Raffaele Casciaro[309], ancora principale punto di riferimento; di riferimento è anche la mostra organizzata dal Castello Sforzesco nel 2005 a cura di Giovanni Romano[310].

L'importanza delle stampe come veicoli di nuove idee e modelli compositivi per le sculture di questo periodo è stata attentamente studiata da Silvia Bianchi, la quale,

---

[307] Vedi BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa* cit., 2003, p. 123.
[308] G. ROMANO, *Presentazione*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* cit., p. 17.
[309] R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda nel Rinascimento*, Milano 2000.
[310] ROMANO, Maestri della scultura in legno cit., 2005.

riferendosi all'influsso dei motivi tedeschi sull'opera di Giovan Angelo Del Maino, scrive:

> La scultura lignea lungo l'arco alpino, dalla Valsesia alla regione dei laghi e alla Valtellina, era stata sempre infiltrata di influssi tedeschi, molte pale erano di ispirazione o addirittura di provenienza tedesca e all'inizio del Cinquecento assunse grande importanza la diffusione delle stampe tedesche, soprattutto quelle di Dürer[311]

Proprio sul lavoro di Del Maino si concentrerà l'attenzione di queste ultime pagine. Ancora più che nella pittura, la fortuna dei modelli schongaueriani in campo scultoreo è stata per lo più trascurata. Le uniche citazioni alle quali qui farò riferimento si trovano in testi di più ampia trattazione, solitamente riguardanti la scultura lignea in Lombardia, tema sul quale Casciaro[312] rimane lo studioso di riferimento.

Molto più spesso, anche in questo campo, ricercando echi nordici si è fatto riferimento alla figura e all'opera di Albrecht Dürer, nelle cui stampe molti episodi di ancone e presepi hanno il loro punto di partenza.

Giovan Angelo Del Maino rappresenta il massimo scultore del Rinascimento lombardo, di cui per lungo tempo però si sono ignorati i dati biografici e una conoscenza approfondita delle opere scolpite, alle quali possiamo purtroppo collegare solo pochi documenti.

Figlio di uno scultore[313], Giovan Angelo Del Maino nacque a probabilmente a Milano intorno al 1475[314]. La sua formazione artistica dovette avvenire a Pavia,

---

311 BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa* cit., 2003, p. 126.

312 È interessante evidenziare il richiamo ad alcuni modelli schongaueriani nel testo del 2000, assenti invece nel precedente intervento dedicato a De Maino, presente in «Nuovi Studi». Casciaro infatti nel 1996 scriveva: "La ricerca del movimento e di espressione che spinge Giovan Angelo ad esiti di tensione ed animazione che hanno fatto parlare di influsso dell'arte nordeuropea. Ma è difficile sostanziare questa impressione di riferimenti concreti". R. CASCIARO, *Giovan Angelo Del Maino. I – La formazione e gli anni giovanili*, «Nuovi Studi», Trento 1996, p. 53.

313 Per un approfondimento riguardo la famiglia Del Maino vedi, P. VENTUROLI, *Famiglia Del Maino*, in *Scultura lignea Lombarda*, Torino 2005, p. 54-61.

314 La data di nascita si desume dalla presenza di Giovan Angelo in un contratto risalente al 1496, in cui egli insieme al padre si impegna nella realizzazione del «Crocifisso» per la

dove la famiglia è documentata intorno all'ultimo decennio del XV secolo; questo fa supporre che il giovane artista si sia formato presso la Certosa di Pavia[315]. Riguardo la figura di Giovan Angelo Del Maino, Giulio Romano scriveva:

> […] creatore di modi scultorei mai prima conosciuti: le sue immagini potenti e fiorite agiscono in contesti di alta drammaticità dominando liberamente lo spazio circostante; la rottura col padre […] è netta e tempestiva perché il patrimonio stilistico familiare è presto consumato e dismesso con il prevalere della libertà di invenzione garantita dalla maniera moderna di Leonardo, di Bramantino, di Gaudenzio Ferrari e del Bambaia[316]

Le opere oggi conosciute dell'artista si trovano per lo più, come avremo modo di vedere, in località provinciali e di tante di queste l'autografia è stata rilevata per somiglianza con altre di cui era certa la mano.

---

chiesa di Castel San Giovanni. La presenza della sua firma nel contratto fa presumere che egli per quella data fosse maggiorenne e che doveva perciò essere nato intorno alla metà degli anni Settanta. Vedi, VENTUROLI, *Il restauro dell'ancora dell'Assunta di Morbegno*, in *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, p. 56.

[315] CASCIARO, Trento 1996, p. 47.

[316] ROMANO, *Maestri della scultura in legno* cit., p. 22.

23. Giovan Angelo Del Maino, *Adorazione dei Magi*,
Museo Visconti Venosta, Grosio.

La presenza di Giovan Angelo Del Maino in Alto Lario e Valtellina fa sì che egli sia molto vicino alle istanze artistiche pittoriche dell'epoca in quella zona, tendenze sulle quali non mi soffermerò nuovamente; mi basta soltanto accennarvi chiarire l'attenzione particolare dell'artista alle stampe nordiche. Impregnato di tendenze milanesi e lombarde del momento, Del Maino mostra fin da giovane anche una tendenza forte verso gli stilemi tedeschi, di cui ci dà nota Casciaro[317]. La ricerca di una forma tesa, spigolosa, e la ricerca ancora verso di una resa espressiva e tagliente non poteva che portarlo ad avvicinarsi a un'arte come quella oltremontana. La ripresa di numerosi schemi e modelli da Albrecht Dürer celano la contemporanea presenza di alcune citazioni da Martin Schongauer, al quale come

[317] *Ibid.*, p. 52.

sempre si dedica minor attenzione. Come abbiamo visto in ambito pittorico, la ripresa delle stampe, italiane e nordiche, non sempre avveniva in maniera completa o pedestre: più spesso gli artisti attingevano a queste per alcuni particolari, o per singole parti da inserire in una raffigurazione più ampia. Vedremo come anche Giovan Angelo Del Maino, all'interno delle sue imponenti e magnifiche ancone in legno, inserirà elementi oppure singole figure tratte dal catalogo di Schongauer; in altri casi troveremo invece il medesimo modello riportato fedelmente.

Ciò che è interessante far presente è che echi dai bulini di Martin Schongauer in Del Maino si ritrovano in tutte le più grandi commissioni dell'artista, a cominciare dalle opere della giovinezza per arrivare all'ancona di San Lorenzo, considerata l'ultima opera di Giovan Angelo.

La prima opera da prendere in considerazione appartiene al primo periodo di attività dell'artista. Conservata oggi al Museo di Grosio[318] e segnalata per la prima volta da Venturoli[319], l'*Adorazione dei Magi*[320] (fig.23) è possibile facesse parte di un complesso più ampio[321].

Ad un primo sguardo, la vicinanza all'omonima incisione di Schongauer appare chiara.

Confrontata alle riprese pittoriche a cui abbiamo sopra fatto riferimento, la piccola scultura di Del Maino, riprende il modello inciso in controparte. È possibile che lo scultore conoscesse il modello tedesco attraverso una stampa del soggetto schongaueriano.

La ripresa dal bulino di Schongauer non è pedestre, ma richiama con consapevolezza una serie di elementi e personaggi presenti nella stampa. La prima figura cui Del Maino si rifà è il Re Magio inginocchiato di fronte alla Vergine e il

---

[318] Grosio, Museo Visconti Venosta, inv. n. 198, vedi CASCIARO, Milano 1996, p. 61 nota 19.

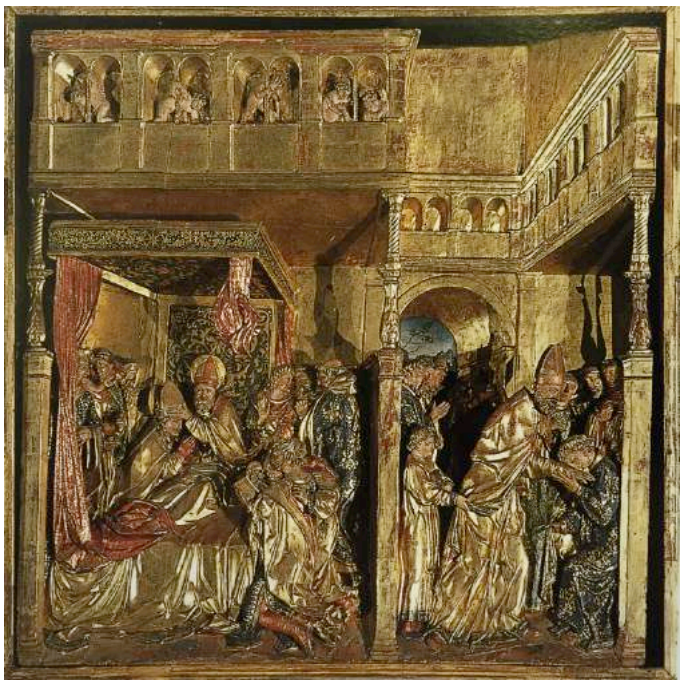
[319] *Ibid*., p. 50.

[320] Nella nota relativa al rilievo Casciaro scrive: "Piuttosto danneggiato, soprattutto nella parte sinistra, che appare bruscamente interrotta (manca visibilmente una discreta porzione della scena), il rilievo ha perso quasi del tutto la policromia originale, ma l'intaglio appare in gran parte integro sotto la gessatura superstite." In CASCIARO, Milano 2000, p. 326, No. 117.

[321] Le dimensioni della scultura e il suo stato di conservazione, la mettono in relazione con altri due rilievi raffiguranti la *Pentecoste* e la *Crocifissione*. Per le immagini relative a queste ultime due vedi, CASCIARO, Milano 2000, p. 326 No. 118-119.

Bambino; nonostante la posizione assunta dalle mani sia diversa, la presenza fisica del Re riecheggia da vicino quella della stampa. La barba, i capelli e la veste sono, a mio parere, molto somiglianti all'originale inciso. Le figure della Madonna e del Bambino poi, richiamano quelle di Schongauer nonostante alcune variazioni nella forma del dono tenuto in mano dalla Vergine e dal diverso velo che indossa. Il Bambino, nel tendere verso il Re Magio il braccio, ricalca invece fedelmente la raffigurazione del modello. Ancora l'architettura si può dire riecheggi il bulino schongaueriano.

Per ciò che riguarda le figure restanti della piccola scultura lombarda, esse sono interpretate in maniera più libera nei confronti dell'incisione. La presenza di San Giuseppe alle spalle della Vergine è del tutto assente nel bulino di Schongauer ma lo avevamo già trovato invece negli affreschi lariani di cui abbiamo discusso sopra.



24. Giovan Angelo Del Maino, *Sant'Abbondio accolto da Sant'Amanzio*, (1514-1515), ancona di Sant'Abbondio, Cattedrale di Como.

È possibile quindi che la raffigurazione dell'*Adorazione dei Magi*, provenisse sì dal modello schongaueriano ma attraverso la mediazioni di una precedente copia.

Ancora al periodo giovanile[322] appartiene la prima grande ancona attribuita a Giovan Angelo Del Maino, un' imponente architettura dedicata al patrono di Como, Sant'Abbondio. L'ancona, realizzata entro il 1514[323], ancora oggi è visitabile all'interno del Duomo della città; in origine si trovava inserita in una cassa le cui ante erano state realizzate da Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini. La struttura si trova oggi in ottime condizioni e policroma[324]: divisa in due registri, al superiore troneggiano la Madonna col Bambino e San Giovannino accompagnati ai due lati da Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia. Nel registro inferiore troviamo invece al centro l'imponente figura di Sant'Abbondio e ai lati quattro storie illustranti la vita del Santo. Proprio una di queste scene meravigliosamente scolpite e colorite nel dettaglio, riprende una famosa incisione di Martin Schongauer.

Mi riferisco all'episodio di *Amanzio che nomina Abbondio suo successore* (fig.24) la cui struttura sinistra deriva in maniera inconfondibile dalla *Morte della Vergine di Schongauer* (L. 16).

La somiglianza tra le due scene è stata riconosciuta da Pescarmona [325] e successivamente analizzata dalla Bianchi[326]. I protagonisti della scena, ripartiti in due episodi, agiscono come suggerisce efficacemente Pescarmona, in una quinta teatrale. Ma, vediamo ora con quanta fedeltà Del Maino riprodusse il modello tedesco.

---

[322] L'opera è in realtà conclusiva di questo primo periodo e prelude l'epoca delle grandi ancone di Morbegno e Ardenno. Per l'attribuzione a Del Maino non esistono in realtà documenti, ma le analogie con le altre opere certamente di sua mano hanno portato la critica a confermarne l'attribuzione.

[323] È nota il coinvolgimento dei Vescovi Trivulzio nella commissione dell'ancora. Un disegno del progetto per l'ancona si trova peraltro presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il disegno che raffigura per lo più soggetti collegati a Gesù e alla Passione, non ha nulla a che vedere con l'ancona che venne poi realizzata, se non per quel che riguarda la struttura compositiva. Vedi, D. PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo Del Maino*, *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Como 1998, p. 89.

[324] Nel 1998 l'ancona è stata restaurata da Eugenio Gritti.

[325] PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo Del Maino cit.*, 1998, p. 93.

[326] BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa* cit., 2003, p. 127; la studiosa ha peraltro ragionevolmente avanzato l'ipotesi che la scena di Del Maino possa derivare dall'incisione attraverso una copia in controparte di Israel van Meckenem.

Cominciando dalla struttura del letto, si noti come essa ricalchi la stampa con grande attenzione: a cominciare dalla prospettiva con cui è descritto il letto e il soprastante baldacchino, fino ad arrivare alle tende che riprendono perfettamente le forme assunte nel bulino schongaueriano. Uno dei drappi che si calano dal baldacchino, poi, è attentamente aggrovigliato rifacendosi perfettamente all'originale soluzione del bulino; quest'ultimo particolare piacerà molto a Del Maino che vedremo come in seguito lo riutilizzerà anche all'interno di un'altra scena.

La ripresa fedele di gran parte della stampa è ravvisabile anche in alcune figure, fra le quali le due inginocchiate ai piedi del letto, colte nell'atto di recitare una preghiera da un breviario, sono le più evidenti. Dal modello inciso Del Maino trae la posizione, i capelli, il breviario e persino le lenti con cui una delle due figure ingrandisce le parole dal breviario stesso. La presenza poi dell'asta con la croce in cima tenuta dalla stessa figura, è sostituita nella scultura comasca dalla mano appoggiata alla schiena del personaggio vicino. Infine, anche la figura dietro i due personaggi inginocchiati, con le mani giunte e il capo pelato, si rifà fedelmente al modello inciso.

È interessante in questo contesto, rilevare come Del Maino sia riuscito a servirsi del bulino di Schongauer per la realizzazione di un episodio dal soggetto sostanzialmente differente. È peraltro doveroso sottolineare che qui per la prima volta incontriamo un caso di questo tipo. Credo si possa ragionevolmente pensare che le stampe tedesche fossero a quest'epoca penetrate così profondamente nel linguaggio artistico italiano, da permettere agli artisti di sentirsi autorizzati a utilizzarle come modelli per scopi differenti e per le più originali rielaborazioni.

Per ciò che riguarda lo stile dell'ancona, Del Maino dimostra qui un precoce interesse per lo stile nordico, per i modi bruschi e per le angolature dure e spezzate. Casciaro a riguardo scrive:

I panneggi nell'ancona di Como sono ancora concepiti a creste alte e sottili, a pieghe bruscamente spezzate, tutti stilemi che lo scultore abbandonerà ormai definitivamente nella successiva ancona di Morbegno[327]

25. Martin Schongauer, *La Morte della Vergine* (1470-1475).

[327] CASCIARO, Trento 1996, p. 48.

26. Giovan Angelo Del Maino, *Cristo fra i dottori*, (1516-1519), ancona dell'Assunta, Chiesa dell'Assunta e di San Lorenzo, Morbegno.

Dopo le opere giovanili di Del Maino, la nostra attenzione si sposta su due importanti ancone della sua produzione, appartenenti al periodo più maturo della sua attività.

La prima di queste venne in realtà realizzata a pochi anni di distanza dai lavori nella Cattedrale di Como: l'ancona della chiesa dell'Assunta e di San Lorenzo a Morbegno fu commissionata all'artista il 18 agosto del 1516, e terminata intorno al 1518. Due anni dopo, Gaudenzio Ferrari e Fermo Stella vennero chiamati a lavorare alla decorazione e doratura delle parti lignee dell'ancona[328].

In termini di dimensioni, l'opera è la più imponente ancona mai realizzata da Del Maino, ed è organizzata intorno a un affresco tardogotico raffigurante la Vergine col Bambino, alla quale è dedicato il santuario. Ad affiancare la Vergine, due figure lignee di San Lorenzo e San Bernardo; al di sotto, cinque episodi della *Vita della*

[328] I documenti riguardo la realizzazione e la decorazione dell'ancona dell'Assunta si trovano in G. PEROTTI, *L'Ancona dell'Assunta di G. Angelo Del Maino, Gaudenzio Ferrari, Fermo Stella*, «Le vie del bene», Morbegno 1981, L II, No. 9, Settembre, pp. 5-24. Vedi anche, VENTUROLI, *Il restauro dell'Ancona dell'Assunta a Morbegno*, in *Scultura lignea lombarda* cit., p. 11-12.

Vergine, di cui tre costituiscono la predella della struttura. Nei rilievi è ben ravvisabile la presenza di modelli tedeschi, in particolare dalle *Storie della Vergine* di Dürer, la cui ripresa fedele è ben sottolineata da Casciaro[329].

Nell'episodio raffigurante *Cristo fra i Dottori* (fig.26), ritroviamo invece un elemento a noi ormai ben noto: sulla sezione destra del rilievo, al di là del pilastro è chiaramente visibile una tenda annodata che si rifà alla *Morte della Vergine* di Schongauer. Un secondo riferimento credo possa essere riconosciuto nell'*Arcangelo Gabriele* e nella *Vergine Annunciata*, posti ai lati della lunetta con la figura del Redentore: la posizione delle braccia dell'Arcangelo e le gambe leggermente piegate, e ancora la mano destra della Vergine posta sul petto e quella sinistra impegnata a tenere il breviario, richiamano da vicino la seconda Annunciazione realizzata da Martin Schongauer (L. 2 e 3). Lo stesso riferimento, peraltro, lo troveremo più avanti discutendo dell'ultima opera realizzata da Del Maino.

Prima di concludere parlando dell'Ancona di San Lorenzo, credo sia interessante inserire in questo contesto un frammento oggi conservato al Museum of Fine Arts di Boston[330], raffigurante la *Strage degli Innocenti* (fig.28). Il rilievo, che potrebbe secondo Casciaro aver costituito una parte dell'ancona di Tirano[331], presenta la scena della *Strage* nella sezione inferiore della composizione. Concentrandoci sulla parte superiore destra del frammento, è possibile notare una piccola raffigurazione della *Fuga in Egitto*. L'episodio, già presente nell'ancona dell'Assunta e realizzato sul modello della stampa di Dürer, presenta qui invece un' interpretazione diversa e facilmente riconoscibile nel bulino di Schongauer (L.7).

---

329 CASCIARO, Milano 2000, p. 174.

330 Il frammento reso noto per la prima volta dal Malaguzzi Valeri nel 1917, è rimasto per lungo tempo disperso fino al ritrovo nel 1955 nei depositi del Museum of Fine Arts di Boston. Nel museo arrivò attraverso la vendita Parke-Bennet avvenuta a New York nel 1942 (lotto 29). La prima attribuzione a Giovan Angelo Del Maino si deve al Venturoli sulla base della foto ricevuta dal Malaguzzi. Per ulteriori approfondimenti vedi CASCIARO, Milano 2000, p. 341.

331 *Ibid.*

27. Martin Schongauer, *la Fuga in Egitto* (1470-1475).

28. Giovan Angelo Del Maino, *Strage degli Innocenti* (!520), Museum of Fine Arts, Boston.

29. Giovan Angelo Del Maino, *Strage degli Innocenti* (particolare) (1520), Museum of Fine Arts, Boston.

Del Maino utilizza la parte centrale della stampa schongaueriana, riportando fedelmente in controparte il gruppo della Sacra Famiglia e la palma piegata in direzione di San Giuseppe alla quale sono aggrappati cinque angeli. Il resto della composizione viene tralasciato dallo scultore in favore di una fondale affrescato[332].

Un'opera a cui è ancora doveroso fare riferimento è l'ancona di San Lorenzo ad Ardenno (fig.31). Realizzata tra il 1533 e il 1536, rappresenta l'ultima grande opera dell'artista. L'ancona appartiene quindi al periodo di massima maturazione dello stile dell'artista, giunta al termine di un'evoluzione in cui «l'ancona non è più, di per sé, l'oggetto di maggiore interesse, ma tende a costituire ormai soltanto l'intelaiatura entro la quale campeggiano le statue, che assumono proporzioni monumentali»[333].

Giovan Angelo Del Maino costruisce un'opera più lineare, composta a scomparti più razionali dove campeggiano enormi statue. Proprio in una di queste troviamo un richiamo a Schongauer: la figura di San Lorenzo, infatti, ha come modello il Santo (L. 48) schongaueriano. Per la prima volta siamo di fronte alla ripresa di una figura di un Santo e non di un episodio sacro, come abbiamo avuto modo di vedere fin ora.

---

[332] A questo proposito ritengo interessante avanzare l'ipotesi che Del Maino abbia potuto rifarsi al soggetto schongaueriano attraverso una stampa di Cristofano Robetta. La stampa, raffigurante la Fuga in Egitta, è stata attribuita all'artista per la prima volta da A. Hind – attribuzione oggi pienamente accettata dalla critica – e catalogata sotto il nome di Cristofano Robetta all'interno del suo testo *Early Italian Engravings, a complete catalogue with complete reproduction of all the prints described*. L'incisione di Robetta è ipoteticamente ascrivibile al periodo giovanile dell'artista, e presenta il soggetto centrale della stampa schongaueriana riportato in controparte, e sullo sfondo una ripresa fedele dall'*Ercole* (B. 73) di Albrecht Dürer. Per quanto Del Maino si sia sovente rifatto ad alcuni modelli di Martin Schongauer è ragionevolmente ipotizzabile che in questo caso, egli avesse avuto modo di vedere la versione di Robetta, o che addirittura egli sia venuto a conoscenza dell'incisione schongaueriana attraverso la stampa dell'artista fiorentino. Per un approfondimento riguardo la stampa di Cristofano Robetta si consulti A. HIND, *Early Italian Engravings, a complete catalogue with complete reproduction of all the prints described,* D.II.38, New York - London 1938.

[333] CASCIARO, Milano 2000, p. 202.

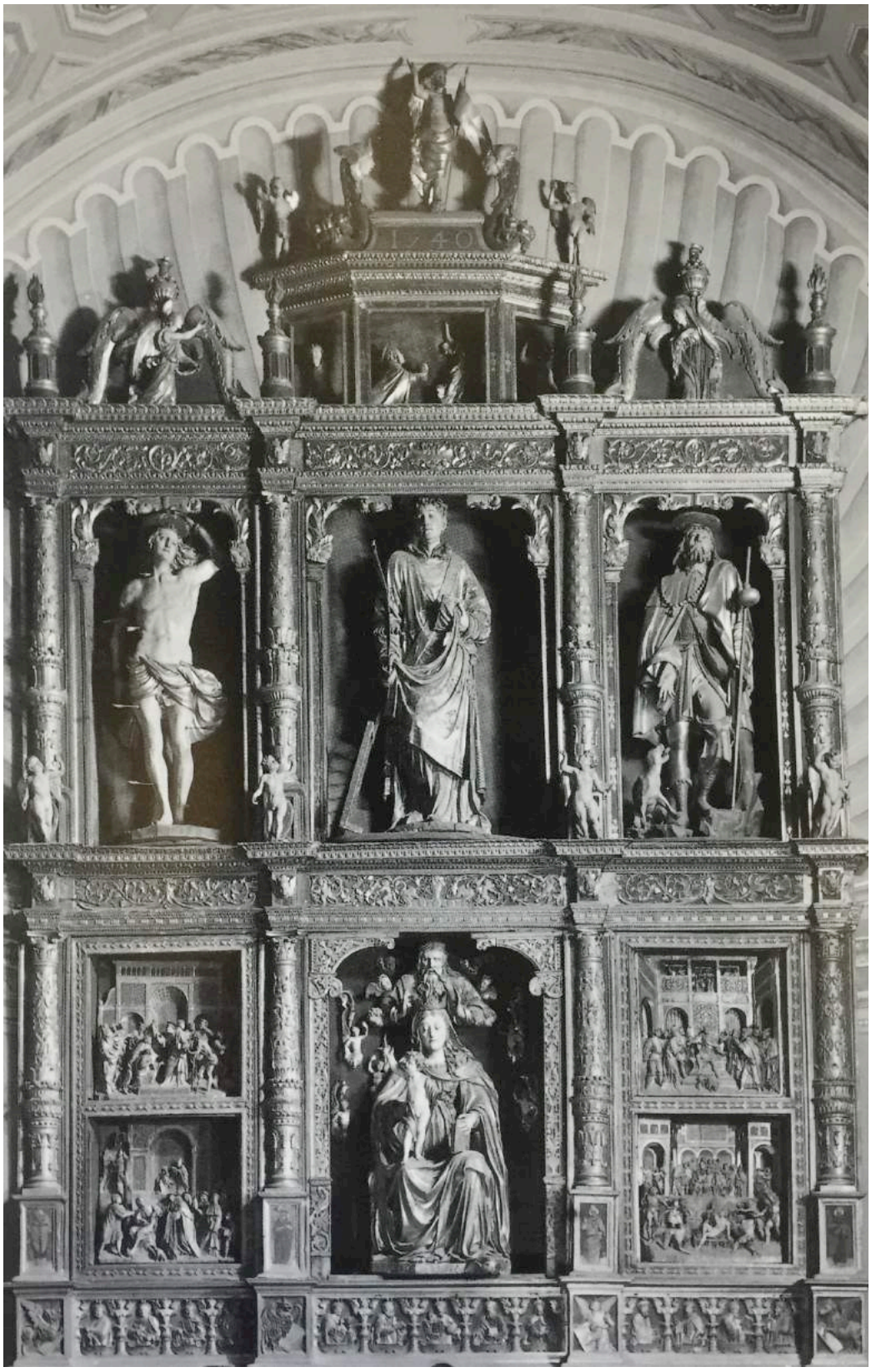
30. Martin Schongauer, *L'Annunciazione*
(1485-1491)

Qui l'artista, come ha sottolineato la Bianchi[334], rielabora il modello tedesco in chiave più espressiva e umana; il santo di Ardenno non ha niente della fissità della figura di Schongauer, ma anzi con una tale espressività negli occhi e la bocca quasi socchiusa sembra quasi che stia per parlare.

Della stessa opera, sono infine da citare anche in questo caso l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Annunciata. Pure in questa opera tarda la figura dell'Arcangelo richiama pedestremente il modello inciso (L.2), e la Madonna, seppure con qualche differenza nella posizione del braccio che tiene in mano il libro, ricalca fedelmente la corrispondente figura schongaueriana (L.3).

Ritengo sia importante sottolineare il successo avuto da questo "tipo" di Annunciazione realizzata su due fogli distinti: una soluzione che ben si è prestata ad essere riprodotta e rielaborata specialmente in ambito scultoreo dove più frequentemente le due figure possono trovarsi a coesistere nel medesimo complesso, ma in collocazioni distanti.

[334] BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa* cit., Milano 2003, p. 128.



31. Giovan Angelo Del Maino, *Ancona di San Lorenzo*, (1533-1536), Ardenno.

32. Martin Schongauer, San Lorenzo
(1485-1491).

A conclusione di questo lavoro mi interessa ancora inserire un'ultima opera, nella quale ho creduto di trovare un riferimento a una delle prime incisioni di Martin Schongauer. Mi riferisco ancora una volta a un rilievo di Giovan Angelo Del Maino: si tratta di una *Adorazione dei Pastori*[335](fig.37), oggi conservata a Francoforte presso il Liebighaus. L'attribuzione a Del Maino si deve a Casciaro il quale inoltre, per ragioni di stile ha ritenuto di poterla datare intorno ai primi anni del 1500, in un periodo quindi ancora giovanile.

[335] Inv. n. 248.

37. Giovan Angelo Del Maino, *L'Adorazione dei Pastori*, (ca.1515), Liebighaus, Francoforte.

Il rilievo, sempre dal punto di vista dell'analisi stilistica, è stato avvicinato a una seconda opera dello stesso artista, il *Presepe*[336] di Treviglio, paragone che ha evidentemente contribuito ad avvalorare l'attribuzione dell'*Adorazione* a Del Maino[337]. Nell'opera qui appena presentata, ho ritenuto di poter avanzare che la coppia di Giuseppe e la Vergine potessero provenire dal prototipo schongaueriano (L.5).

[336] L'attribuzione di quest'opera a Giovan Angelo Del Maino si deve a Marco Tanzi, vedi CASCIARO, Trento 1996, p. 54.
[337] CASCIARO, Trento 1996, p. 54; CASCIARO, Milano 2000, p. 328.

33. Martin Schongauer, *l'Adorazione dei Pastori*
(1470-1475).

La ripresa delle due figure non è sicuramente pedestre e la posizione di queste nel rilievo, non ricalca quella originale; ciononostante ho creduto che una connessione tra le due opere potesse ragionevolmente esistere. La Vergine di Del Maino, nonostante alcune parti lacunose, ricalca infatti per postura delle braccia e della testa quella della stampa tedesca. Le mani, di cui purtroppo non abbiamo traccia nel rilievo, sembrerebbero comunque essere state in origine giunte, esattamente come nel bulino di Schongauer. A ciò aggiungo ancora un particolare della figura di Giuseppe, la lanterna. L'opera di Del Maino, che secondo Casciaro prenderebbe spunto dal precedente *Presepe* di Treviglio, mostra qui quella lanterna di cui non troviamo traccia nella prima scultura.

È chiaro quindi come l'idea per la raffigurazione di Giuseppe derivi da un secondo modello, che qui ragionevolmente credo di aver individuato proprio nella stampa

di Schongauer. Non escludo inoltre, che in origine la mano di San Giuseppe, ora mancante, si tenesse appoggiata ad un bastone, esattamente come nel bulino.

Bibliografia

ALBERICI C., *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, «Arte Lombarda», nuova serie, 86/87 (3-4), 1988, *Bramante a Milano*, pp. 3-15.

ALDOVINI L., *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*, «Rassegna di Studi e di Notizie» XXXIX, 35, 2012, *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi, Milano, 10-11 giugno 2008, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", pp. 59-69.

ANZELEWSKY F., *Le Maitre des Cartes à Jouer, le Maitre E.S. et les débuts de la gravure sur cuivre* in *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*. Catalogue de l'exposition, Colmar, Musée d'Unterlinden, 13 septembre-1er décembre 1991.

ARENSI M., GIPPONI T., *Bernardino Lanzani da San Colombo*, Lodi, Il Pomerio, 2007.

ARSLAN E., *Vincenzo Foppa*, Brescia, Banca San Paolo, 1963.

L. BALDASS, *Jan van Eyck*, London, Phaidon Press, 1952.

BALDINUCCI F., *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 2013.

BALZARINI M.G., *Vincenzo Foppa*, Milano, Jaca Book, 1997.

BARTSCH A., *Le Peintre Graveur*, vol. VIII, Leipzig, J. A. Barth, 1854 (ed. or. Wien, 1802).

BAUM J., *Schongauer mit 3 Farbtafeln und 213 Abbildungen.*, Wien, A. Schroll, 1948, pp. 66-71.

BEAULIEU M., *Schongauer et les primitifs flamands*, «Bulletin Monumental», Société française d'archéologie, tome 140, 4, 1982, p. 346.

BERGSTRÄSSER G., *Caspar Isenmann. Ein Beitrag zur oberrheinischen Malerei des 15. Jahrunderts*, Colmar, Alsatia, 1941.

BIANCHI S., *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, *Studi in onore di Clelia Alberici*, «Rassegna di Studi e Notizie» XXX, 27, 2003, Milano, Castello Sforzesco, 2003,

M.T. BINAGHI OLIVARI, in *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Catalogo della mostra (1982-1983), Museo Poldi-Pezzoli, Milano, Electa, 1982.

BONELLI M., CASADIO P., *Gianfrancesco da Tolmezzo, il restauro degli affreschi di Barbeano e di Provesano*, Spilimbergo, Comune di Spilimbergo e Comune di San Giorgio della Richinvelda, 1983.

BOREA E., *Lo specchio dell'arte Italiana*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

BOREA E., *Vasari e le stampe*, «Prospettiva» 57/60, aprile 1989-ottobre 1990, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol. II, pp. 18-38.

BOSCH L.M.F., *A Terminus ante quem for Two of Martin Schongauer's Crucifixions*, «The Art Bulletin» 64, 4, 1982, pp. 632-635.

BRIGNETTI R., FAGGIN G.T., *L'opera completa dei Van Eyck*, «Classici dell'Arte» 17, Milano, Rizzoli, 1968.

BUCHNER E., *Martin Schongauer als Maler*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1941.

BUREN A. (VAN), S. EDMUNDS, *Playing cards and manuscripts: some widely disseminated fifteenth-century model sheets*, «The Art Bulletin» 56, 1, 1974, pp. 12-30.

CAMPBELL L., *The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, «Burlington Magazine» 118, 1976, pp. 188-98.

CANOVA A., *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica» XLVII, 2001, pp. 149-151.

CASCIARO R., *Giovan Angelo Del Maino. I – La formazione e gli anni giovanili*, «Nuovi Studi» I, 1, 1996, pp. 47-64.

CASCIARO R., *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, Skira, 2000.

CASCIARO R., *Maestri della Scultura in Legno nel Ducato degli Sforza*, Milano, Silvana Editoriale, 2006.

CATALUCCI V., *La Fortuna del "Bel Martino" in Lombardia*, «Rassegna di Studi e Notizie» XXXIX, 35, 2012, *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi, Milano,10-11 giugno 2008, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", 2008.

CASTELFRANCHI VEGAS L., *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, Jaca Book, 1983.

CENNINI C., *Il Libro della Pittura*, prefazione, commento e note di M. Serchi, Firenze, Le Monnier, 1991.

CHÂTELET A., «Les problèmes de la vie de l'œuvre de Martin Schongauer», in *Le Beau Martin: études et mises au point,* Actes du Colloque, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, pp. 9-11.

CHÂTELET A., *Schongauer et les primitifs flamands*, in «Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire», XXII, 1979, pp. 117-42.

CHRISTIANSEN K., *The Earliest Painting by Michelangelo* in «Nuovi Studi», Rivista di arte antica e moderna 15, 2010, pp. 37-46.

COLLARETA M., *Per uno studio dei modelli seriali*, «Rassegna di Studi e Notizie», XXXIX, 35, 2012*, L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, Atti del convegno di studi, Milano, 10-11 giugno 2008, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", pp. 13-19.

DHANENS E., *Hugo van der Goes*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1998.

DIJKSTRA J., *Rogier van der Weyden*, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1994

EBERT-SCHIFFERER S., *Il Savoldo e il Nord. Un processo di appropriazione*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo, tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catalogo della mostra (Brescia, 3 marzo–31 maggio 1990), Milano, Electa, 1990.

EPHRUSSI C., *Albert Dürer et ses dessins*, Paris, A. Quantin, 1882.

FAHY E., *An overlooked Michelangelo*, «Nuovi Studi» XIV, 2009 (2010), 15, pp. 51-67.

FARA G.M., *Albrecht Dürer. Originali, Copie e Derivazioni*, Firenze, Olschki, 2007.

FARA G.M., *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche, 1508-1686*, Firenze, Olschki, 2014.

FINO B., *Bernardino Lanzani pittore di San Colombano*, Archivio storico lodigiano, Deputazione Storico-Artistica di Lodi, CCXIII, 2004, pp. 135-48.

FRANCALACI D., PELLEGRINI F., CARRARA E., *Il Carteggio di Vincenzio Borghini*, Firenze, SPES, 2001.

GERONI L., *Carlo Crivelli e il Monogrammista E.S.*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XL, 1/2, 1996, pp. 222-31.

GREGORY S., *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham, Ashgate, 2012.

GRIFFITHS A., *Prints and Printmaking*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996.

HECK C., *Gaspard Isenmann et le retable de la Collégiale Saint-Martin de Colmar*, «Bulletin de la Société Schongauer», 1973-1978, pp. 137-56.

HEINECKEN (VON) B.H., *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, Leipzig, J.G.I. Breitkopf, 1768.

HIND A., *Early Italian Engraving, a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described,* voll. I to VII, London-New York-Washington, B. Quaritch Ltd.-M. Knoedler & Co.-The National Gallery of Art, 1938-1948.

HIND A*., Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London, The British Museum, 1910.

HUTCHISON J.C., *Albrecht Dürer: A Biography*, Princeton University Press, 1990.

HYATT MAYOR A., *Early Engraving in Germany and the Netherlands*, in *Late Gothic Engravings of Germany & Netherlands*, New York, Dover Publications, 1969.

Italianische Kopien nach deutschen Kupferstichen des X. Jahrhunderts, «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», Berlin, Staatliche Museen, 1891.

IVINS W. M., *An undescribed Schongauer trial proof*, New York, The Metropolitan Museum Studies, 1933.

IVINS W.M., *Prints and Visual Communication*, Cambridge (Mass.), Da Capo Press, 1953.

JACOBO-WITZ E.S. - STEPANEK S.L., *The Prints of Lucas van Leyden and his contemporaries*, Catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 1983.

KOCH R.A., *Martin Schongauer's "Bearing the Cross"*, «Record of the Art Museum»*,* Princeton University, Vol. 14, 2, 1955, pp. 22-4.

KOCH R.A., *Martin Schongauer's Dragon Tree*, «Print Review» 5, 1976, pp. 114-19.

KORENY F., *A coloured flower study by Martin Schongauer and the development of the depiction of nature from van der Weyden to Dürer*, «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1062, 1991, pp. 588-97.

KORENY F., *Martin Schongauer as a Draftsman: A Reassessment*, «Master Drawings» Vol. 34, 2, 1996, pp. 123-47.

LANDAU D.- PARSHALL P., *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

LANDAU D., *Vasari, Prints and Prejudice*, «Oxford Art Journal», vol. 6, 1, Oxford 1983, pp. 3-10.

Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer. Catalogue de l'exposition, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991.

LEHRS M., *Martin Schongauer, The Complete Engravings. A catalogue raisonné*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 2005 (ed. or. Wien, 1927).

LEHRS M., *Martin Schongauer: Nachbildung seiner Kupferstiche*, Berlin, Cassirer, 1914.

LEHRS M., *Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands*, New York, Dover Publications, 1969 (ed. or. Wien, 1927).

Lettre de Lambert Lombard à Vasari: notes sur la première école de gravure, Liegi, J. Gothier, 1874.

LIPPMANN F., *Engraving and Etching*, New York, Dover Publications, 1963 (ed. or. London 1906).

LONGATTI M., *Giovanni Andrea e Sigismondo de Magistris: pittori comaschi del secolo XVI*, «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», Como, Società Archeologica Comense, 150/151, 1968/69, pp. 261-301.

LONGATTI M., *Altre notizie su Sigismondo de Magistris*, «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como*»,* Como, Società Archeologica Comense, 152/155, 1970-73, pp. 595-97.

LONGHI R., *Arte italiana e arte tedesca*, Firenze, Sansoni,1941.

MANCA J., *Martin Schongauer et l'Italie*, in *Le beau Martin*. Gravures et dessins de Martin Schongauer. Catalogue de l'exposition, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, pp. 223-28.

MARANI P.C., SHELL J., *Ambrogio Bergognone: acquisizioni, scoperte e restauri*, Catalogo della mostra (Pinacoteca di Brera, novembre 1989-gennaio 1990), Firenze, Cantini, 1989.

MARINI R., *Arte veneta e arte nordica in Gianfrancesco da Tolmezzo*, «Emporium», LXI (1955), 10, 1955, pp. 157-68.

MILANESI C., *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini*, Firenze, Le Monnier, 1857.

NEWBERRY J. S., *Christofano Robetta and his 'Adoration of the Magi'*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit», Vol. 19, No. 3, 1939, pp. 22-24.

NUTTALL P., *From Flanders to Florence*, New Haven, Yale University Press, 2006.

OBERHUBER K., *Vasari e il mito di Maso Finiguerra*, in *Il Vasari Storiografo e Artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario dalla morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Olschki, 1976.

PÄCHT O., *Typenwandel im Werk des Hugo van der Goes*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 22, 1969, pp. 43-58.

PÄCHT O., *Van Eyck and the founders of early netherlandish painting*, Munich, Harvey Miller Publishers, 1994.

PANOFSKY E., *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.

PANOFSKY E., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1943.

PARSHALL P.- SCHOCH R., *Origins of European Printmaking*, New Haven and London, National Gallery of Art ,Washington and Yale University Press, 2005.

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

PASSAVANT G., *Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII, 2, 1983, pp. 193-222.

PEROTTI G., *L'ancona dell'Assunta di G. Angelo Del Maino, Gaudenzio Ferrari, Fermo Stella*, «Le vie del bene», LII, 9, 1981, pp. 13-24.

PESCARMONA D., *Le esperienze comensi di Giovan Angelo Del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Musei Civici Como, Atti del Convegno, 1998.

PIERPAOLI G., *Agli albori dell'incisione italiana: considerazioni sulla figura e l'opera di Nicoletto da Modena*, «L'arti per via», Bologna, IBC Regione Emilia Romagna, Soprintendenza per i Beni Librari e Documenti, 2000, pp. 43-57.

QUEDNAU R., *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVI, 2, 1983, pp. 129-175.

RENOUARD DE BUSSIERRE S., «Le renouveau réaliste des années 1430-1440», in *Martin Schongauer, Maître de la Gravure Rhénane*, Catalogo della mostra, Paris, Musée du Petit Palais, 1991.

RIDDERBOS B., *Hugo van der Goes's "Death of the Virgin" and the Modern Devotion: an analysis of a creative process*, «Oud Holland», 120, 2007, pp. 1-30.

ROMANO G., *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, Catalogo della mostra, Castello Sforzesco, Milano, Silvana Editoriale, 2006.

ROSENBERG J., *On Quality in Art, Criteria of Excellecence, Past and Present*, London, Phaidon Press, 1967.

ROSENBERG B.M., *The influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, «Musei Ferraresi», Ferrara, Assessorato alle Istituzioni Culturali Musei Civici d'Arte Antica, 1985-1987, 15.

M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Il Vaglio cultura arte, 1988.

ROSSI M., ROVETTA A., *Pittura in Alto Lario e Valtellina, dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1996.

ROVETTA A., *S. Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario*, «Arte Lombarda», nuova serie, 76/77, 1986, pp. 89-100.

SAUER J., *Der Freskenzyklus im Münster zu Breisach*, Freiburg im Breisgau, Urban-Verlag, 1934.

SCHEURL C., C*ommentarii de vita et obitu reverendi patris dni. Anthonii Kressen*, Norimberga, 1515.

SCIOLLA G.C., *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone: un pittore per la Certosa,* Musei Civici della Certosa di Pavia, Milano, Skira, 1998.

SCOTT W.B., *Albert Durer: his life and works*, London, Longmans, Green, 1869.

SHESTACK A., *The Complete Engravings of Martin Schongauer*, New York, Dover Publications, 1969.

SHESTACK A., *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe, from the National Gallery of Art, Washington, D.C.*, National Gallery of Art, 1967.

SCHMITT L., *Hollstein's German Engravings, Etching and Woodcuts, 1400-1700, Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, Vol. XLIX, Rotterdam, Sound and Vision Publishers, 1999.

SCHMITT L., *Dürer und Schongauer*, in *Der frühe Dürer*, Catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012.

SHOEMAKER I.H., *Marcantonio and his sources. A survey of his Style and Engraving Technique*, in *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Catalogo della mostra, Lawrence, Kansas, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1981.

STRAZZA G., *Il gesto e il segno. Tecnica dell'incisione*, Milano, Scheiwiller, 1979.

THOMPSON C., CAMPBELL L., *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edimburgh*, Edimburgh, Trustees of the National Galleries of Scotland, 1974.

THÜRLEMANN F., *Robert Campin, a monographic study with critical catalogue*, New York, Prestel, 2002.

VARCHI B., *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

VASARI G., *Le vite de' piu` eccellenti pittori scultori e architttori. Volume quinto*, a cura di Paola Della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali. Revisione del testo a cura di Aldo Rossi. Note e bibliografia a cura di Giovanni Previtali e Paola Ceschi, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1964.

VASARI G., *Le vite de' piu` eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568,* 6 volumi di testo e 3 di indici, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1997.

VENTUROLI P., *Il restauro dell'ancona dell'Assunta di Morbegno*, in *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Allemandi, 2005.

Vincenzo Foppa, Catalogo della mostra, Brescia 2002, Milano, Skira, 2003.

WARBURG A., *Artistic Exchanges between North and South in the Fifteenth Century*, in *The Renewal of the Pagan Antiquity*, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999; ed. or. *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschafliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig, B.G. Teubner Verlag, 1932.

WARBURG A., *Flemish Art and the Florentine Early Renaissance*, in *The Renewal of the Pagan Antiquity*, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999.

WEALE W.H. J., *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*, London, New York, J. Lane, 1908.

WILKINSON C., *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, «Art Journal», Vol. 42, 3, 1982, pp. 236-39.

WILLIAMS H.W., JR., *The Beginnings of Etching*, «Technical Studies» 3, 1934-35, pp. 16-18.

WITCOMBE C. L.C.E. , *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004.

WÖLFFLIN H., *Die Kunst Albrecht Dürers*, Mūnchen, Bruckmann, 1926[5].

WÖLFFLIN H., *Italien und das deutsche Formgefühl*, München, F. Bruckmann, 1931; trad. it. H. WÖLFFLIN, *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di M. Ghelardi, Livorno, Sillabe, 2001.

WURZBACH (VON) A., *Martin Schongauer: eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke, nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche*, Wien, Manz, 1880.

Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, Catalogo della mostra, Museo Poldi-Pezzoli, Milano, Skira, 1982.

Ringraziamenti

Al termine di questi mesi dedicati alla ricerca e alla stesura di questo lavoro, dei ringraziamenti sono d'obbligo.

Un primo grazie va al Professor Giovanni Maria Fara per essere stato una guida presente, dai suggerimenti stimolanti e dai consigli preziosi.

Un secondo grande ringraziamento va ai miei genitori e alla nonna per aver letto, riguardato e commentato il lavoro con grande interesse mentre prendeva forma, e ancora ai miei fratelli per essermi sempre vicini.

Un grazie a Umberto, il mio amore grande, per esserci ogni giorno e per aver ascoltato le mie interminabili digressioni sull'arte e le stampe tedesche.

Grazie a Ludovica, compagna di vita, per essere una straordinaria consigliera.

Grazie alle mie amiche torinesi per essere la mia seconda famiglia e grazie a Fedina per il tempo dedicato alla riorganizzazione grafica della tesi.

Grazie a Federica, per essere stata il mio punto di riferimento a Milano e Venezia, e grazie alle amiche veneziane per aver reso questi due anni un'esperienza unica.

Un grazie ancora a Londra, per avermi assistito in questi mesi nella stesura di questo lavoro, con le sue meravigliose biblioteche, luogo di conforto e di ispirazione.

L'ultimo ringraziamento va a Venezia, di cui ogni angolo costituisce per me un ricordo indimenticabile di questo troppo breve percorso.