STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

ANNALI 2020.indd 1 08/01/21 11:50

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 9791259550101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros*, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio*
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice *di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro *di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. *Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo* criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

Giovan Battista Foggini e i Viviani: una nuova stagione umanistica per Firenze
Tommaso Galanti 145

Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura *di Francesco Algarotti*: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia *di Gaetano Cattaneo (1824): tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

Georg Simmel e il Cenacolo *di Leonardo: frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

Per la fortuna critica di Ludovico Brea:
una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)
Federica Volpera 271

«Unhistoried and unconsidered».
Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina
sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912
Gianpaolo Angelini 311

Un'amicizia (poco) disinteressata:
il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson
Stefano Bruzzese 325

Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi
e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)
Giulio Zavatta 351

Pittura analitica e analiticità della pittura.
Per un diverso approccio interpretativo
Giovanna Fazzuoli 371

Abstract 390

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Le Grand Musée. *Altri sguardi sul Louvre*
Stefania Zuliani 399

Abstract 407

Indice dei nomi 409

ALBRECHT DÜRER (E MARCANTONIO RAIMONDI) NELLA *FELSINA PITTRICE* DI CARLO CESARE MALVASIA: BIOGRAFIA, AUTOGRAFIA E COLLEZIONISMO*

Giovanni Maria Fara

Nella breve biografia dedicata a Marcantonio Raimondi – composta di tre pagine, la seconda più breve, dopo quella di una sola pagina, dedicata a Heinrich Aldegrever, fra le diciotto che compongono il *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (Firenze 1686) – Filippo Baldinucci osserva che: «Il Malvasia, nel suo libro de' pittori bolognesi, confessando di non avere del Raimondi più notizia di quanta ne lasciò il Vasari, copiò a verbo a verbo quanto egli ne scrisse; ed in oltre distese un diligente catalogo quasi di tutti gl'intagli che uscirono dalla dotta mano di questo grand'artefice; onde a me non fa di mestiero altro dirne»[1].

Una menzione che sancisce l'immediata fortuna del testo nella letteratura specialistica dedicata all'incisione, all'interno di un volume, quello del Baldinucci, che è «il primo nella letteratura artistica impegnato a far luce sugli artefici delle stampe, analizzandone i percorsi e le tematiche peculiari», per citare un giudizio largamente condivisibile di Evelina Borea[2].

Baldinucci, nella valutazione della biografia di Malvasia su Marcantonio, insiste su due punti: la sua dipendenza da Vasari, fino a copiarne «verbo a verbo quanto egli ne scrisse», e la presenza di «un diligente catalogo quasi di tutti gli intagli» raimondeschi. Per quanto concerne il primo punto, la dipendenza da Vasari è immediatamente resa evidente da Malvasia con l'uso di un differente carattere tipografico, in corsivo, attraverso il quale egli riporta estesi brani vasariani. Anche se a prima vista si tratta di una sorta di *continuum*, con limitati inserti in differente carattere riconoscibili alle pagine 64 e 65 (figg. 1-2), in realtà Malvasia riunisce insieme le notizie dedicate a Marcantonio, e disperse in differenti punti di quel vasto e particolare «contenitore biografico» (Paola Barocchi) che è la *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe* contenuta nell'edizione

* Ho anticipato i contenuti di questo testo, che pubblico ora per la prima volta, nella relazione letta durante il pomeriggio di studio dedicato a: *Carlo Cesare Malvasia's* Felsina pittrice *1678: Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation. Volume Two, Part Two: Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters*, tenutosi a Roma, presso l'Accademia Nazionale di San Luca, il 23 gennaio 2020. Per l'invito e la generosa ospitalità ringrazio Elizabeth Cropper, Francesco Moschini e Lorenzo Pericolo.

1 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. Borea, Torino 2013, p. 63.

2 Ivi, p. XII.

ANNALI 2020.indd 25 08/01/21 11:52

giuntina delle *Vite* vasariane. Piega dunque l'integrità del testo vasariano alla sua esigenza di scrittore, escludendo le notizie su Luca di Leida, che nel Vasari, come si è appena visto, sono invece indissolubilmente intrecciate a quelle su Albrecht Dürer – un'operazione che, ad esempio, era stata già tentata da altri lettori vasariani, all'interno di loro estesi compendi manoscritti: cito come esempio quello, importante ma non molto noto, composto entro il 1642 dell'erudito Durante Dorio, originario di Leonessa[3]. In questo compendio Dorio si dimostra pienamente consapevole dell'importanza oramai acquisita da Dürer nei confronti dell'arte italiana, costruendogli una sorta di nuova biografia (cc. 131-136 del manoscritto), che riunisce insieme le notizie vasariane sull'amicizia che legava Raffaello a Dürer – incentrate sullo scambio dei doni avvenuto fra i due artisti: oramai, a questa data, un vero e proprio *topos* nella fortuna italiana del maestro tedesco – a quanto compreso nella composita *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe* – riducendo però drasticamente i riferimenti a Raimondi e Luca di Leida, la cui descrizione delle opere, come si è appena richiamato, è inframmezzata da Vasari, specialmente nel caso di Luca, alla descrizione delle stampe di Dürer. In questo modo, pur non ampliando in niente quanto già contenuto nel Vasari giuntino, dal quale si limita a estrarre e compendiare i brani, Dorio riunisce (e riassume) parti diverse e distanti delle *Vite*, con il fine di fornire una nuova compiuta biografia *sub specie* vasariana di quello che, ai suoi occhi secenteschi, doveva sicuramente apparire come il più importante incisore del secolo passato. A differenza di Dorio, Malvasia non si limita a compendiare semplicemente Vasari, come invece ricorda in maniera tutto sommato poco riconoscente Baldinucci. I due inserti che abbiamo appena richiamato, attraverso i quali s'interrompe visivamente il *continuum* tipografico vasariano, se pure limitati, sono molto significativi, e richiedono un'analisi approfondita, giustificata in questa sede dal fatto che entrambi sono rivolti a meglio chiaroscurare il controverso rapporto fra Marcantonio e Dürer.

È questo un momento fondamentale della vita vasariana, dato che è attraverso Dürer che Marcantonio fa la sua prima apparizione sulla scena della biografia, meglio, del «contenitore biografico» a lui intitolato, un fatto perfettamente evidente a Malvasia, dato che proprio da questo momento inizia a riprodurre il testo di Vasari. Come ha osservato per primo Robert Getscher, l'edizione giuntina della *Vita di Marcantonio* è tipograficamente composta in due grandi blocchi, il secondo soltanto dei quali prevalentemente dedicato al Raimondi romano e ai suoi successori[4] (fig. 3). Ma nell'edizione delle *Vite* curata da Carlo Manolessi, pubblicata a Bologna nel 1647, un

3 Oggi conservato nella Biblioteca Jacobilli del Seminario Vescovile di Foligno, ms. B.V.1. Sul Dorio, e in genere sul suo manoscritto, cfr. V. Picchiarelli, *Un tentativo di integrazione delle* Vite*: le postille all'edizione giuntina di Durante Dorio da Leonessa*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 273-323; sulle notizie relative a Dürer, con la loro trascrizione e commento, si veda G.M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze 2014, pp. 344-350.

4 R.H. Getscher, *Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 & 1568)*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 2003, 1, pp. 6-7. La divisione tipografica cade in conclusione di p. 299 del volume I della terza parte delle *Vite* vasariane.

ANNALI 2020.indd 26 08/01/21 11:52

testo, come ci hanno dimostrato gli studi di Elizabeth Cropper[5], ben noto a Malvasia, un'altra grande cesura viene tipograficamente inserita, proprio subito dopo l'entrata in scena di Marcantonio, a sottolinearne tematicamente l'importanza (fig. 4), un fatto che viene quindi fatto proprio da Malvasia, attraverso l'inserimento di un suo commento – «così soggionge» – che si distacca visivamente dal corsivo vasariano.

Nella pagina successiva, in conclusione della controversia veneziana sul *copyright*, che aveva coinvolto in prima persona Dürer e Raimondi, Malvasia opportunamente conclude: «là dove ne' suoi paesi avere assai più conseguito, appare nella Madonna, con S. Caterina impress[o]. *Nurimbergae per Albert. Durer. Anno Christi millesimo quingentesimo undecimo*, con sottovi susseguentemente queste strepitosissime minaccie: *Heus tu insidiator, ac alieni laboris et ingenii surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus iniicias cave: scias enim a gloriosissimo Romanorum Imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositiis formis has imagines imprimere, seu impressas per Imperii limites vendere audeat; quod si per contemptum, seu avaritiae crimen secus feceris, post bonorum confiscationem, tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias*»[6], facendo un esplicito riferimento al privilegio imperiale contenuto in conclusione dell'edizione del 1511 della *Vita della Vergine* (fig. 5), momento fondamentale nella storia della stampa in Europa durante la prima età moderna, che viene precisamente trascritto (da qui il carattere corsivo), cosa che non aveva fatto Vasari[7]. Un riferimento che ci fa comprendere come Malvasia avesse accesso a importanti collezioni di stampe (su questo ritorneremo più avanti), e che stesse pertanto trascrivendo da un esemplare dell'edizione del 1511.

Come è ben noto, uno degli intendimenti principali di Malvasia è quello di correggere e aggiornare Vasari dove questi non abbia, ai suoi occhi, adeguatamente riconosciuto il valore degli artisti bolognesi. È il caso anche di Marcantonio Raimondi, la cui biografia si trova storicamente stretta fra l'ingombrante presenza di Dürer, che ne condiziona fortemente la prima maturazione incisoria, e la successiva partecipazione alla bottega di Raffaello, del quale rapidamente diventò il principale interprete a stampa. Se questi sono i due poli della carriera artistica di Raimondi, lucidamente individuati da Vasari, e per questo motivo, fra gli scrittori bolognesi precedenti al Malvasia, discussi

5 E. Cropper, *Storia e tradizione nella* Felsina Pittrice *di Carlo Cesare Malvasia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di S. Frommel, Bologna 2012, pp. 65-72.

6 *Carlo Cesare Malvasia's* Felsina pittrice *1678: Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation. Volume Two, Part Two: Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters*, a cura di L. Pericolo e N. Takahatake, con il supporto di M. Biffis ed E. Cropper, Washington-Turnhout 2017, pp. 116-118. Approfitto di questa nota per segnalare come tutte le citazioni da Malvasia presenti nel mio contributo siano tratte da questa esemplare edizione critica.

7 La vicenda è piuttosto nota. Mi sembra ben analizzata e riassunta, con tutti i necessari riferimenti bibliografici, in: I. Andreoli, Heus tu insidiator. *Dürer et le faux*, in *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux*, atti del convegno (Parigi, 29-31 ottobre 2009), a cura di P. Mounier e C. Nativel, Paris 2014, pp. 383-432.

ANNALI 2020.indd 27 08/01/21 11:52

già da Antonio Masini negli indici della *Bologna perlustrata* (con una datazione al 1506 che, data la natura del testo, è molto suggestivo pensare che potrebbe alludere a un possibile incontro a Bologna, allorché Dürer vi transita nell'autunno del 1506)[8], l'operazione storiografica di Malvasia deve necessariamente partire dalla riproposizione della biografia vasariana nei brani relativi a Marcantonio (con le integrazioni che abbiamo appena visto), e dal suo conseguente smontaggio, anche interpretativo. Ad esempio, commentando il giovanile bulino del *San Giovanni Battista* (numero 79 del suo «diligente catalogo», per usare la definizione di Baldinucci), Malvasia può continuare a prendere per buona la ricostruzione di Vasari dell'«incontro» veneziano fra Dürer e Raimondi, e conseguentemente credere che le stampe copiate dal bolognese a Venezia siano quelle delle xilografie della *Piccola Passione* (fig. 7), piuttosto che quelle giovanili della *Vita della Vergine* (fig. 6); ma ciò avviene perché questo fatto, per Malvasia, giustifica pienamente l'idea di un'evoluzione autonoma verso uno stile più maturo da parte di Marcantonio[9]. Quando invece le copie della *Piccola Passione* sono state incise a Roma nel secondo decennio del XVI secolo, e per questo motivo mostrano un tratto più maturo e moderno, consapevole della maniera raffaellesca[10].

8 «1506 Marc'Antonio Raimondi famosissimo intagliatore in rame, ha intagliato molti dissegni di Alberto Duro, ma molto più di Rafaele d'Urbino, i quali sono signati S.R.M.F. e la sua Moglie ancor lei in rame intagliava. Vedi il Vasari p[arte]. 3, f[oglio]. 294» (A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1650, p. 740. Il passo, contenuto all'interno della *Tavola delle cose notabili […] Seguono alcuni altri Artefici, che non sono nominati nell'Opera*, compare anche nella seconda edizione della *Bologna perlustrata*: 1666, I, p. 634). A proposito di questi indici, molto opportunamente Giovanna Perini ha osservato come: «[…] alla fine del libro poi, nella *Tavola delle cose notabili* esiste un elenco degli *Artefici dei quali si fa mentione con il tempo che fiorirono* che non è un semplice indice con il riferimento alle pagine del testo in cui ricorrono i loro nomi, ma anche un primo censimento di tutti gli artisti attivi a Bologna, distinguendo i forestieri dagli autoctoni e tentando di fornire specificazioni cronologiche (l'indicazione della data dell'akmh o di morte) e di fare un embrionale inventario delle opere conservate nelle chiese ed edifici pubblici cittadini, come dimostrano, alle singole voci, le frequenti aggiunte di quadri non notati nell'opera. Ad integrazione poi dei risultati dell'indagine personale, le notizie estratte dalle letture offrono materia per un'appendice (*Seguono alcuni altri artefici che non sono nominati nell'opera*) in cui i riferimenti bibliografici denunciano la quantità e qualità delle fonti» (G. Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, XI, 1981, pp. 189-243, in particolare pp. 213-214). Sulla *Bologna perlustrata* di Masini, e le sue varie edizioni, si consulti inoltre: A. Arfelli, *"Bologna Perlustrata" di Antonio di Paolo Masini e l'"Aggiunta" del 1690*, "L'Archiginnasio", LII, 1957, pp. 188-237.

9 «E similmente della stessa misura, e dell'istesso Francia nell'invenzione, un S. Gio. Battista a sedere presso molti arbori, che guardando gli spettatori alza il dito della sinistra, et intagliato con molte altre delle sopradette, prima di partir di Bologna; che però prima d'intagliar le cose di Rafaelle, [Marcantonio Raimondi] non ebbe quel bisogno, che suppone il Vasari, di passare in Roma, *e darsi tutto al disegno*: perché se prim'anche di giongere a quell'Alma Città, portatosi di prima molto a Venezia, colà seppe rintagliare li 36 pezzi della Passione di Alberto Duro, tanto più giusti e corretti de gli originali, come si vede; anzi se ben presto, e senza correr tempo dal suo arrivo a quella Corte, e da quella prima operazione della Lucrezia Romana, che tagliata subito fè presentare a Rafaelle, che maravigliatosene, e molto rallegrandosene, gli diè ben tosto altri suoi disegni da eseguire con quel suo sì maraviglioso bollino, avea dunque imparato a bastanza di disegnare a Bologna, e sotto il Francia Maestro, né tenea bisogno di quel supposto noviziato» (*Carlo Cesare Malvasia's* Felsina pittrice *1678*, cit. [vedi nota 6], p. 140).

10 Sulla serie della *Piccola Passione*, rimando a: G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, pp. 201-246, nn. 90a-90rr, con i riferimenti alla bibliografia precedente.

ANNALI 2020.indd 28 08/01/21 11:52

Il Dürer incisore, comunque, ricorre anche nelle biografie di altri artisti bolognesi, tenendo presente quanto era già accaduto in molta letteratura seicentesca, i cui modelli interpretativi nei confronti del grande maestro nordico sono ripresi e riproposti da Malvasia. Dürer diventa quindi una sorta di punto di riferimento per i giovani artisti: gli allievi della bottega bolognese di Denys Calvaert illustrata da Malvasia, così come quelli della bottega genovese di Giovan Battista Paggi nel racconto di Raffaele Soprani. Ma è un esercizio pericoloso, che si può evitare, come faceva Agostino Carracci disubbidendo al suo maestro Prospero Fontana, per sfuggire in tal modo la durezza insita già nel cognome düreriano («Esortato [Agostino Carracci], putello ancora, da Prospero Fontana suo Maestro ad istudiare anch'ei sulle stampe allora tanto famose d'Alberto Duro, anzi no, rispose, Signore, ch'io cerco il tenero, non il duro»); oppure cercare di mitigare, come faceva Guido Reni che «della ricchezza di que' suoi panni, e di quel modo di spiegazzare, ch'altri abborre, riducendo quelle seccaggini, e que' tritumi ad un modo facile e grande, ed in tal guisa cavando, come quell'altro, e stercore aurum»[11]. A questa altezza cronologica e, soprattutto, alla penna sapiente di Malvasia, la biografia italiana di Dürer così come si era andata secolarmente a sedimentare consente anche preziose divagazioni letterarie, come quando egli racconta, nella vita di Emilio Savonanzi, di non aver fatto in tempo a raggiungere lo stesso pittore prima che questi morisse, perché trattenutosi troppo a Pesaro e a Bologna, allo stesso modo in cui Dürer non aveva potuto raggiungere a Mantova il vecchio Mantegna, prima che questi morisse[12].

Un aspetto fondamentale delle notizie di Malvasia sugli incisori nordici, contenute nella *Felsina pittrice*, e soprattutto all'interno di questa *Vita* così variegata e particolare, in cui, ancor più che nel precedente contenitore biografico vasariano, «la storia della tecnica trasforma profondamente la biografia», è quello che chiama direttamente in causa le coeve collezioni di stampa. Aspetto giustamente messo in evidenza nella bella e compiuta introduzione di Naoko Takahatake alla recentissima edizione critica del testo, soprattutto nel paragrafo intitolato *Print Collections in Bologna*[13].

Per quanto concerne il tema da me trattato, sono tre i brani che trovo significativi e che, in conclusione della mia analisi, vorrei sottoporre all'attenzione del lettore.

Il primo riguarda una notazione di Giovan Battista Marino sulla sua collezione di stampe, contenuta in una lettera indirizzata da Parigi, alla fine del 1619, al cavalier

11 Per questi passi di Malvasia e il loro commento, rimando a quanto da me sostenuto in Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti*, cit. (vedi nota 3), pp. 440, 444-448.

12 Ivi, pp. 366, 441, 445, dove sostengo come sia verosimile che questa notizia, resa nota da Camerarius nelle sue notizie biografiche su Dürer anteposte alla versione latina dei libri sulle proporzioni umane pubblicata nel 1532 a Norimberga, e poi tradotte in italiano nel 1591 da Giovan Paolo Gallucci, sia giunta a Malvasia attraverso la lettura della *Vita di Andrea Mantegna* scritta da Ridolfi nelle *Meraviglie dell'arte* (Venezia 1648), un testo a lui ben noto.

13 N. Takahatake, *Carlo Cesare Malvasia and Printmaking in Bologna*, in *Carlo Cesare Malvasia's* Felsina pittrice *1678*, cit. (vedi nota 6), pp. 1-51 (per il paragrafo in questione: pp. 6-9).

ANNALI 2020.indd 29 08/01/21 11:52

Giovan Battista Ciotti (lo stampatore veneziano della *Galeria*) pubblicata per la prima volta nell'edizione del 1628 dell'epistolario mariniano, e riproposta da Malvasia, a documentare il preciso interesse del grande poeta napoletano (stimato intenditore e collezionista di stampe) verso l'incisione dei maestri bolognesi, anche rispetto a quella dei maestri nordici[14]. Un ruolo fondamentale giocano le collezioni dei pittori: il camerino che racchiude la collezione di Cesare Baglioni viene aperto a Malvasia dalla signora Cleria, moglie di Giuseppe Baglioni, che ha ereditato lo studio del padre Cesare, al cui interno si trovano «quattro cassoni: in uno era gran quantità di spolveri e di cartoni di molti lavori da lui fatti in diverse occasioni, e tutte le più famose stampe, che sino a questi giorni uscite fossero in luce, legate in più libri del Buonmartino, d'Alberto Duro, d'Altogravio, di Marcantonio, di Agostino, e di quanti altri hanno mai con fama adoperato il bollino»[15]. In queste poche righe, Malvasia condensa due secoli di collezionismo di stampe: sottolinea come i pittori del XVI e XVII secolo si siano sempre affidati allo studio delle stampe, che hanno collezionato e dalle quali hanno sempre tratto ispirazione (gli esempi in questo senso sono davvero troppo numerosi, per essere qui menzionati); ricorda il modo in cui erano conservate le incisioni, «legate all'interno di libri», un fatto a noi ben noto dalle coeve testimonianze documentali e iconografiche; infine ripropone un canone di incisori certo funzionale nell'ottica di uno scrittore bolognese, ma che, al contempo, riconosce il ruolo fondamentale dell'incisione nordica prima, e di Marcantonio poi, riconoscendogli una sorta di ruolo cerniera fra l'incisione tedesca e quella italiana, come aveva già fatto, con ben altra ampiezza, Giulio Mancini nel nutrito elenco degli «intagliatori […] tanto in legno quanto in rame e ferro», contenuto nella sezione quinta della parte prima delle *Considerazioni sulla pittura*[16].

Grazie alla lettura della recente esemplare edizione critica del testo di Malvasia, condotta da Lorenzo Pericolo con fermo rigore filologico, e al contempo con la necessaria flessibilità che l'edizione di un testo così complesso richiede[17], ho potuto scoprire che nel manoscritto B1357 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, che contiene la versione della *Felsina pittrice* sottoposta da Malvasia nel 1677 all'approvazione dell'Inquisizione, era contenuto un brano, poi soppresso nell'edizione a stampa, a mio giudizio importantissimo, che getta davvero nuova luce sul variegato fenomeno del

14 Per trascrizione e commento del brano di Marino, e della sua riproposizione in Malvasia, si consulti: Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti*, cit. (vedi nota 3), pp. 326-327, 443-444.

15 Ivi, pp. 445-446 (siamo all'interno della biografia di *Cesare Baglione e di Lorenzo Pisanelli e Giovanni Storali suoi discepoli*).

16 Per l'analisi del passo, rimando a: G.M. Fara, *Marcantonio e i nordici*, in *Marcantonio Raimondi il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, 23-25 ottobre 2019), a cura di A. Cerboni Baiardi e M. Faietti, in corso di stampa.

17 Si consulti, al riguardo, i criteri esposti in L. Pericolo, *Note on the Critical Edition of Carlo Cesare Malvasia's* Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters, in *Carlo Cesare Malvasia's* Felsina pittrice *1678*, cit. (vedi nota 6), pp. 107-111.

ANNALI 2020.indd 30 08/01/21 11:52

collezionismo italiano del Dürer incisore: «quello [studio] in Reggio del signor conte Francesco Calcagni, dignissimo provosto della insigne collegiata di San Prospero, e che solo ha tutto l'intiero immensissimo portone d'Alberto Duro "essendo un pezzo solo e quel tanto anco grande del nostro Barbieri" come quello»[18].

Come si vede, la soppressione riguarda il brano relativo allo studio del conte Francesco Calcagni, prevosto della collegiata di San Prospero a Reggio Emilia, una carica che tenne dal 1647 fino alla morte, avvenuta nel 1675[19]. La notizia, per noi importantissima, viene successivamente espunta dal testo stampato, probabilmente per mettere maggiormente in risalto la straordinaria collezione del mercante Giovanni Fabbri, di cui possediamo l'inventario datato 1695, pubblicato da Raffaella Morselli nel 1998, che così lo introduce: «Giovanni Fabbri era il collezionista di stampe più accreditato a Bologna nel Seicento. Nipote di Bartolomeo Fabbri, amico e committente di Guercino, era originario di Cento e pittore dilettante. La sua raccolta bolognese comprendeva circa cento dipinti e disegni, tra cui diciannove quadri di diversi soggetti di Giacomo Cavedone e quasi tremilaseicento stampe di tutti i più importanti incisori europei dal Quattrocento al Seicento»[20].

Il brano soppresso evidenzia come Francesco Calcagni, che apparteneva a una delle più antiche famiglie di Reggio, possedesse un'opera straordinaria di Albrecht Dürer, il cosiddetto *Arco Trionfale*, una stampa di dimensioni colossali (3090 x 2885 mm), composta dall'unione di 198 distinti blocchi xilografici[21] (fig. 8). Un'opera cui aveva riservato particolare risalto Giovan Paolo Lomazzo, citandola in diversi luoghi del *Trattato dell'arte della pittura* (Milano 1584), delle *Rime* (Milano 1587), infine dell'*Idea del tempio della pittura* (Milano 1590)[22], con particolare riferimento alla sua

18 *Carlo Cesare Malvasia's* Felsina pittrice *1678*, cit. (vedi nota 6), p. 126 nota e. Il brano era in origine contenuto all'interno di questo brano in cui Malvasia descrive l'importante collezione bolognese di stampe di Giovanni Fabbri: «L'altre [stampe] poi che a me più volte son capitate per le mani, e c'ho veduto ne' famosi studi come quello [*qui si inseriva il brano appena riportato, soppresso nell'edizione a stampa*] di Giovanni Fabri, ch'è il più copioso e compito non solo di Bologna, ma di tutta l'Italia, anche più di que' di Roma e di Venezia, per non dir della Francia, ove intendo ne siano de' mirabili» (Ivi, p. 126).

19 Per alcune notizie su Francesco Calcagni, si consulti: M.C. Mazzi, R. Riccio, *Galeazzo Sabbatini (1597-1662). Un pesarese del Seicento tra musica e diplomazia*, "Studi pesaresi. Rivista della Società pesarese di studi storici", 6, 2018, pp. 30-31.

20 R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles 1998, p. 207.

21 Su quest'opera straordinaria si consulti ora, in lingua italiana, il recentissimo *Le finzioni del potere. L'Arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e Impero*, a cura di A. Alberti, R. Carpani, R. Ferro, Milano 2019, con bibliografia aggiornata.

22 Questi i brani del Lomazzo, rispettivamente nel *Trattato*, nelle *Rime* e nell'*Idea*: «Oltre di ciò, alla Basilica del foro transitorio si vede un Capitello che tiene, in loco del Clavicolo, un cavallo con le ali a fogliami, sì com'è tutto il resto benissimo accompagnato dalle spalle in dietro, che lo dinota composito; e così molte altre diversità si trovano in questo ordine; nel quale strane bizarie ha fatto Alberto Durero nella sua porta dell'honore, data fuori in stampa, se bene poche se ne trovano. […] Ma veniamo alla porta d'Alberto Durero, cioè la trionfale dell'honore d'esso Imperatore, dove egli siede in trono con tutti i suoi membri destinati all'intelligenza de gl'animali quivi posti. Seguitano tutte le provincie e dominii suoi, e le guerre principali ch'egli fece, con tutte le sue virtù. E perché questa carta è di quaranta fogli imperiali, sí che ogni cosa vi è

ANNALI 2020.indd 31 08/01/21 11:52

architettura composita, alle sue proporzioni, alla sua committenza imperiale, alle sue dimensioni eccezionali, alla sua rarità, ma sempre definendola la «Porta dell'onore d'Alberto Durero», titolazione che trova riscontro nella coeva pratica collezionistica: vedi ad esempio la lettera di Ottaviano Strada, datata 1° novembre 1590, in cui si propone la vendita di stampe e disegni a Ferdinando de' Medici, fra i quali si menziona appunto «il Porton d'Alberto Durero, dove suso sono fatti di Massimiliano I imp[eratore»[23]. Mi sembra in questa sede da sottolineare il fatto che Malvasia lo chiami nello stesso modo, sottolineandone dimensioni e rarità («Francesco Calcagni […], che solo ha tutto intiero l'immensissimo portone d'Alberto Duro»), come già in Lomazzo. Inoltre, il secondo brano – cassato nel manoscritto, ma riportato da Pericolo nella sua edizione: «essendo un pezzo un pezzo solo e quel tanto anco grande del nostro Barbieri» – se intendo bene, ci rivela come frammenti di questa enorme xilografia fossero presenti in un'altra collezione, che presumo sia quella degli eredi di Domenico Barbieri, gli stampatori della *Felsina pittrice*.

Che Calcagni possedesse un esemplare integro di un'opera così importante come l'*Arco Trionfale* di Albrecht Dürer, non ci deve però meravigliare. Il suo interesse verso

minutissimamente espressa, benché di raro si trovi, non mi starò a distendere piú. […] Ultimamente l'ordine composito perciò chiamato, perché si compone di membri del Ionico e del Corinthio, riesce più leggiero de gli altri, per la licenza che vi si ha non solamente d'intagliarlo come il Corinthio, ma anco d'introdurvi dentro rebeschi, giri di fogliami, fregetti, festoni, fiori, frutti, cannelle, rose, animali e maschare. Oltre che in questo ordine è lecito pigliare capitelli antichi, fatti a diversi propositi, della voluta Ionica, cavalli con le ali di fogliami che si convertano di dietro in fogli nascenti da fogliami Corinthii, overo, in loco di cavalli, aquile, et in vece di fiori, faccie di Giove con fulmini sotto, o, in cambio di detti cavalli, grifoni con aquile nel mezzo con cani di sotto ne gli artigli e talvolta altri animali con cornucopi e legami diversi, di quali Alberto Durero ne ha fatto molti nella porta dell'Honore, dove si veggono grifoni, leoni, cavalli, cicogne e simili, che fanno bellissima vista. […] Di Massimiano non occorre farne memoria, poiché non solamente se ne truova una figura scritta, ma se ne veggono ritratti al naturale in cento luoghi nella porta dell'honore d'Alberto Durero, co' suoi fatti che l'istesso Imperatore compose in versi Heroici; oltre un'opera di Sebordanet nella quale si raccontano i pericoli ch'egli in tutto il corso della sua vita passò, dove parimenti si vede in molti luoghi ritratto»; «La porta dell'honor, a l'Austrio Impero / Co'l suo carro, e co'l Duca di Sassoni /Furno ritratti da quel gran Durero»; «Et all'incontro chi ben le intende e possiede haverà molto agevole il comporre tutto ciò che vorrà, sì come, per haverle avvertite et intese, ha fatto Alberto Durero tanto quanto abbi mai fatto altro che habbi toccato pennello o stile. A cui non è mai stato difficile il comporre cosa alcuna che gli sia venuta in mente di fare, come si vede in tante historie sue, massime di santità, et in tanti trionfi et inventioni mirabili ove non solamente si scorge la compositione nelle figure, ma le aderenze che tutte significano il suo concetto sotto velami d'animali, come nella porta dell'honore di Massimiliano imperatore, et anco parimenti, benché sotto nomi di femine e figure, nel trionfo, overo carro dello stesso Imperatore. Per il che è riputato da gli intendenti non haver havuto, nel comporre, over historiare, superiore alcuno né pari; sì come il mirabile Don Giulio Clovio accennava; ancora che però la maniera sua habbia un poco del barbaro, né si conformi gran fatto con quella de i tempi di Rafaello, la quale s'egli avesse così havuto, come possedeva l'intelligenza e la ragione di tutta l'arte, sarebbe stato unico al mondo. Ma con tutto ciò lodo ad ogn'uno che ponga studio assiduamente nelle compositioni di costui, delle quali tutta l'Europa n'è ripiena, che certo ne caverà profitto grandissimo, non solamente per la diligenza, o vuoi patienza, ma per la sicura via geometrica, da lui con somma facilità mostrata, del comporre e concatenare le cose ragionevolmente insieme et appresso per la cognitione delle lettere ch'egli hebbe profundissima e si dee necessariamente, come si disse di sopra, accompagnare et havere congiunta con l'arte» (Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti*, cit. [vedi nota 3], pp. 194-195, 201-202, 205, 222, 232-233, anche per il commento).

23 Ivi, pp. 234-235.

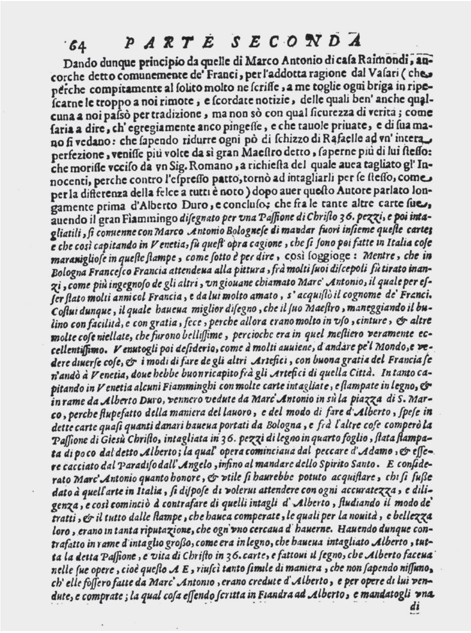
ANNALI 2020.indd 32 08/01/21 11:52

l'incisione, infatti, è ben testimoniato dal secondo stato di un bulino di Stefano della Bella, raffigurante *San Prospero che libera Reggio* (fig. 9), anch'esso di dimensioni ragguardevoli (349 x 205 mm). In alto a sinistra, il santo patrono appare in mezzo a una nuvola, attorniato da angeli e con una spada in mano; in basso, nella pianura, si vede da lontano la città di Reggio Emilia; l'armata assediante, impaurita dall'improvvisa apparizione del santo, scappa precipitosamente verso il primo piano della stampa, quasi a uscirne. Nel secondo stato compare in basso al centro, nel campo della scritta e all'interno di un cartiglio, la dedica a Francesco Calcagni, con il suo stemma famigliare in bella evidenza; una dedica che lo qualifica come prevosto della collegiata di San Prospero, fatto che quindi permette di datare questo secondo stato a dopo il 1647, e che rivela il suo rapporto con un grande incisore come Stefano della Bella[24].

Nuove preziose notizie sul collezionismo emiliano di stampe, che possiamo recuperare, fra le tante, grazie a una lettura attenta del testo di Malvasia, ora pienamente accessibile grazie a un'esemplare edizione critica, vero e proprio imprescindibile riferimento per gli studi futuri.

24 L'incisione è censita in P. Dearborn Massar, *Catalogue raisonné Alexandre de Vesme, with introduction and additions*, New York 1971, pp. 50-51, n. 28, con una datazione, per il primo stato, che oscilla fra il 1639 e il 1647. Filippo Baldinucci la ricorda nel suo catalogo delle incisioni di della Bella, in conclusione della biografia che gli dedica nel *Cominciamento*: «Una battaglia e assalto d'una città liberta da San Prospero» (Baldinucci, *Cominciamento e progresso*, cit. [vedi nota 1], p. 174).

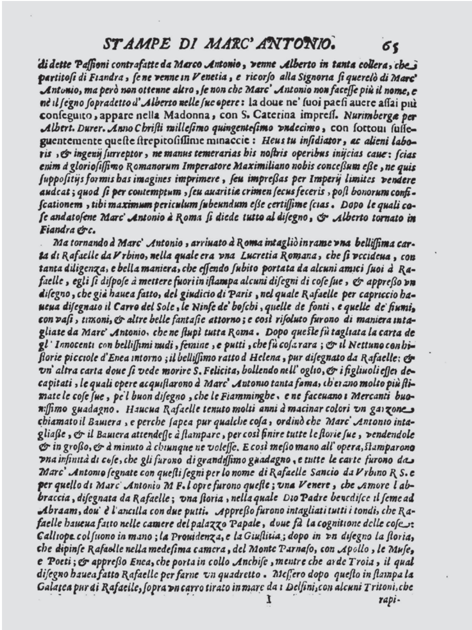
ANNALI 2020.indd 33 08/01/21 11:52



64 PARTE SECONDA

Dando dunque principio da quelle di Marco Antonio di casa Raimondi, ancorche detto comunemente de' Franci, per l'addotta ragione dal Vasari (che perche compitamente al solito molto ne scrisse, a me toglie ogni briga in ripescarne le troppo a noi rimote, e scordate notizie, delle quali ben' anche qualcuna a noi passò per tradizione, ma non sò con qual sicurezza di verita; come saria a dire, ch' egregiamente anco pingesse, e che tauole priuate, e di sua mano si vedano: che sapendo ridurre ogni pò di schizzo di Rafaelle ad vn' intera perfezione, venisse più volte da sì gran Maestro detto, saperne più di lui stesso: che morisse vcciso da vn Sig. Romano, a richiesta del quale auea tagliato gl' Innocenti, perche contro l'espresso patto, tornò ad intagliarli per se stesso, come per la differenza della felce a tutti è noto) dopo auer questo Autore parlato longamente prima d'Alberto Duro, e concluso: che fra le tante altre carte sue, auendo il gran Fiammingo *disegnato per vna Passione di Christo 36. pezzi, e poi intagliatili, si conuenne con Marco Antonio Bolognese di mandar fuori insieme queste carte; e che così capitando in Venetia, fù quest' opra cagione, che si sono poi fatte in Italia cose marauigliose in queste stampe, come sotto è per dire*, così soggioge: *Mentre, che in Bologna Francesco Francia attendeua alla pittura, frà molti suoi discepoli fù tirato inanzi, come più ingegnoso de gli altri, vn giouane chiamato Marc' Antonio, il quale per esser stato molti anni col Francia, e da lui molto amato, s' acquistò il cognome de' Franci. Costui dunque, il quale haueua miglior disegno, che il suo Maestro, maneggiando il bulino con facilità, e con gratia, fece, perche allora erano molto in vso, cinture, & altre molte cose niellate, che furono bellissime, perciochc era in quel mestiero veramente eccellentissimo. Venutogli poi desiderio, come à molti auuiene, d'andare pe'l Mondo, e vedere diuerse cose, & i modi di fare de gli altri Artefici, con buona gratia del Francia se n'andò à Venetia, doue hebbe buon ricapito frà gli Artefici di quella Città. In tanto capitando in Venetia alcuni Fiamminghi con molte carte intagliate, e stampate in legno, & in rame da Alberto Duro, vennero vedute da Marc' Antonio in sù la piazza di S. Marco, perche stupefatto della maniera del lauoro, e del modo di fare d'Alberto, spese in dette carte quasi quanti danari haueua portati da Bologna, e frà l'altre cose comperò la Passione di Giesù Christo, intagliata in 36. pezzi di legno in quarto foglio, stata stampata di poco dal detto Alberto; la qual' opera cominciaua dal peccare d'Adamo, & essere cacciato dal Paradiso dall' Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E considerato Marc' Antonio quanto honore, & vtile si haurebbe potuto acquistare, chi si fuße dato à quell'arte in Italia, si dispose di volerui attendere con ogni accuratezza, e diligenza, e così cominciò à contrafare di quelli intagli d' Alberto, studiando il modo de' tratti, & il tutto dalle stampe, che hauea comperate, le quali per la nouità, e bellezza loro, erano in tanta riputazione, che ogn' vno cercaua d' hauerne. Hauendo dunque contrafatto in rame d'intaglio großo, come era in legno, che haueua intagliato Alberto, tutta la detta Passione, e vita di Christo in 36. carte, e fattoui il segno, che Alberto faceua nelle sue opere, cioè questo A E, riuscì tanto simile di maniera, che non sapendo nissuno, ch' elle fossero fatte da Marc' Antonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute, e comprate; la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli vna*

di



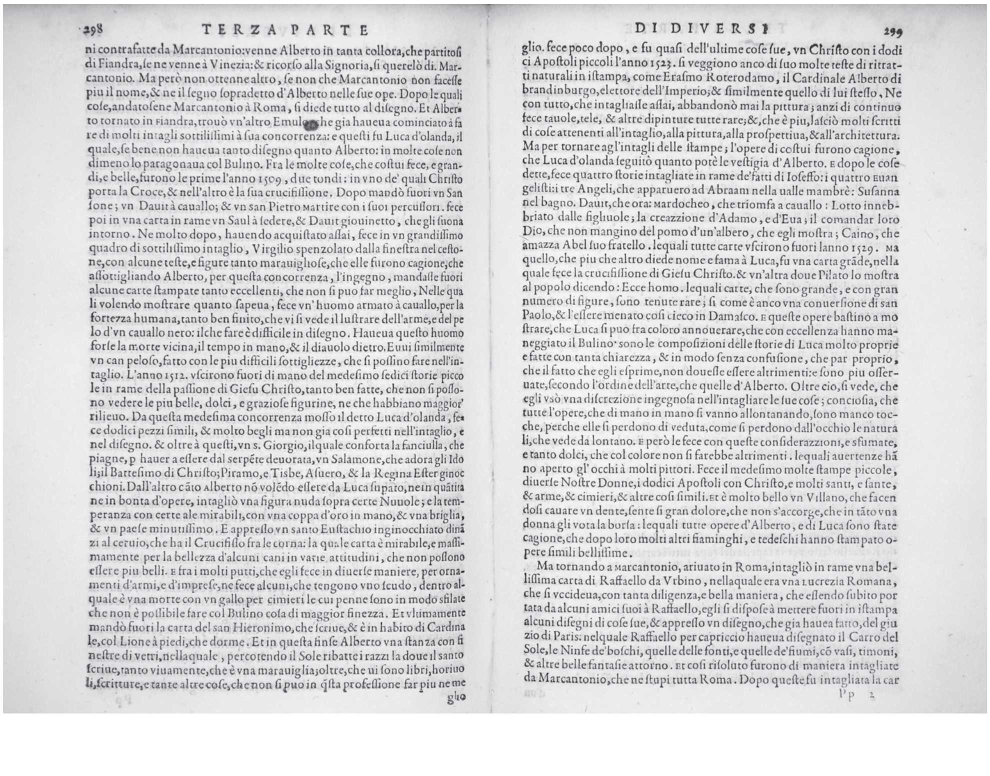
STAMPE DI MARC' ANTONIO. 65

di dette Passioni contrafatte da Marco Antonio, venne Alberto in tanta collera, che partitosi di Fiandra, se ne venne in Venetia, e ricorso alla Signoria si querelò di Marc' Antonio, ma però non ottenne altro, se non che Marc' Antonio non facesse più il nome, e nè il segno sopradetto d' Alberto nelle sue opere: la doue ne' suoi paesi auere assai più conseguito, appare nella Madonna, con S. Caterina impress. *Nurimbergæ per Albert. Durer. Anno Christi millesimo quingentesimo vndecimo*, con sottoui susseguentemente queste strepitosissime minaccie: *Heus tu insidiator, ac alieni laboris, & ingenij surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus inijcias caue: scias enim à gloriosissimo Romanorum Imperatore Maximiliano nobis conceßum eße, ne quis suppositijs formis has imagines imprimere, seu impreßas per Imperij limites vendere audeat; quod si per contemptum, seu auaritiæ crimen secus feceris, post bonorum confiscationem, tibi maximum periculum subeundum eße certissime scias. Dopo le quali cose andatosene Marc' Antonio à Roma si diede tutto al disegno, & Alberto tornato in Fiandra &c.*

Ma tornando à Marc' Antonio, arriuato à Roma intagliò in rame vna bellissima carta di Rafaelle da Vrbino, nella quale era vna Lucretia Romana, che si vccideua, con tanta diligenza, e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici suoi à Rafaelle, egli si dispose à mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue, & appreßo vn disegno, che già hauea fatto, del giudicio di Paris, nel quale Rafaelle per capriccio haueua disegnato il Carro del Sole, le Ninfe de' boschi, quelle de fonti, e quelle de' fiumi, con vasi, timoni, & altre belle fantasie attorno; e così risoluto furono di maniera intagliate da Marc' Antonio, che ne stupì tutta Roma. Dopo queste fù tagliata la carta de gl' Innocenti con bellissimi nudi, femine, e putti, che fù cosa rara; & il Nettuno con historie picciole d'Enea intorno; il bellissimo ratto d Helena, pur disegnato da Rafaelle; & vn' altra carta doue si vede morire S. Felicita, bollendo nell' oglio, & i figliuoli esser decapitati, le quali opere acquistarono à Marc' Antonio tanta fama, ch' erano molto più stimate le cose sue, pe'l buon disegno, che le Fiamminghe, e ne faceuano i Mercanti buonissimo guadagno. Haueua Rafaelle tenuto molti anni à macinar colori vn garzone chiamato il Bauiera, e perche sapea pur qualche cosa, ordinò che Marc' Antonio intagliaße, & il Bauiera attendeße à stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole & in großo, & à minuto à chiunque ne voleße. E così meßo mano all' opera, stamparono vna infinità di cose, che gli furono di grandissimo guadagno, e tutte le carte furono da Marc' Antonio segnate con questi segni per lo nome di Rafaelle Sancio da Vrbino R S. e per quello di Marc' Antonio M F. l opre furono queste; vna Venere, che Amore l abbraccia, disegnata da Rafaelle; vna storia, nella quale Dio Padre benedisce il seme ad Abraam, dou' è l'ancilla con due putti. Appreßo furono intagliati tutti i tondi, che Rafaelle haueua fatto nelle camere del palazzo Papale, doue fà la cognitione delle cose: Calliope col suono in mano; la Prouidenza, e la Giustitia; dopo in vn disegno la storia, che dipinse Rafaelle nella medesima camera, del Monte Parnaso, con Apollo, le Muse, e Poeti; & appreßo Enea, che porta in collo Anchise, mentre che arde Troia, il qual disegno haueua fatto Rafaelle per farne vn quadretto. Messero dopo questo in stampa la Galatea pur di Rafaelle, sopra vn carro tirato in mare da i Delfini, con alcuni Tritoni, che

I rapi-

1-2. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de Pittori Bolognesi alla Maestà Christianissima di Luigi XIIII, Re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso*, Bologna 1678, I, pp. 64-65 (parte II, *Di Marc'Antonio Raimondi et altri intagliatori bolognesi. E dell'opre o d'altri da essi, o de' nostri da altri sin'hora tagliate*)



298 TERZA PARTE

ni contrafatte da Marcantonio: venne Alberto in tanta collora, che partitosi di Fiandra, se ne venne à Vinezia: & ricorso alla Signoria, si querelò di. Marcantonio. Ma però non ottenne altro, se non che Marcantonio non facesse piu il nome, & ne il segno sopradetto d'Alberto nelle sue ope. Dopo le quali cose, andatosene Marcantonio à Roma, si diede tutto al disegno. Et Alberto tornato in Fiandra, trouò vn'altro Emulo, che gia haueua cominciato à fare di molti intagli sottilissimi à sua concorrenza: e questi fu Luca d'olanda, il quale, se bene non haueua tanto disegno quanto Alberto: in molte cose non dimeno lo paragonaua col Bulino. Fra le molte cose, che costui fece, e grandi, e belle, furono le prime l'anno 1509, due tondi: in vno de' quali Christo porta la Croce, & nell'altro è la sua crucifissione. Dopo mandò fuori vn Sansone; vn Dauit à cauallo; & vn san Pietro Martire con i suoi percussori. fece poi in vna carta in rame vn Saul à sedere, & Dauit giouinetto, che gli suona intorno. Ne molto dopo, hauendo acquistato assai, fece in vn grandissimo quadro di sottilissimo intaglio, Virgilio spenzolato dalla finestra nel cestone, con alcune teste, e figure tanto marauigliose, che elle furono cagione, che assottigliando Alberto, per questa concorrenza, l'ingegno, mandasse fuori alcune carte stampate tanto eccellenti, che non si puo far meglio, Nelle quali volendo mostrare quanto sapeua, fece vn' huomo armato à cauallo, per la fortezza humana, tanto ben finito, che vi si vede il lustrare dell'arme, e del pelo d'vn cauallo nero: ilche fare è difficile in disegno. Haueua questo huomo forse la morte vicina, il tempo in mano, & il diauolo dietro. Euui similmente vn can peloso, fatto con le piu difficili sottigliezze, che si possino fare nell'intaglio. L'anno 1512. vscirono fuori di mano del medesimo sedici storie piccole in rame della passione di Giesu Christo, tanto ben fatte, che non si possono vedere le piu belle, dolci, e graziose figurine, ne che habbiano maggior' rilieuo. Da questa medesima concorrenza mosso il detto Luca d'olanda, fece dodici pezzi simili, & molto begli ma non gia cosi perfetti nell'intaglio, e nel disegno. & oltre à questi, vn s. Giorgio, ilquale conforta la fanciulla, che piagne, p hauer a essere dal serpēte deuorata, vn Salamone, che adora gli Idoli; il Battesimo di Christo; Piramo, e Tisbe, Asuero, & la Regina Ester ginocchioni. Dall'altro cāto Alberto nō volēdo essere da Luca supato, ne in quātita ne in bonta d'opere, intagliò vna figura nuda sopra certe Nuuole; e la temperanza con certe ale mirabili, con vna coppa d'oro in mano, & vna briglia, & vn paese minutissimo. E appresso vn santo Eustachio inginocchiato dināzi al ceruio, che ha il Crucifisso fra le corna: la quale carta è mirabile, e massimamente per la bellezza d'alcuni cani in varie attitudini, che non possono essere piu belli. E fra i molti putti, che egli fece in diuerse maniere, per ornamenti d'armi, e d'imprese, ne fece alcuni, che tengono vno scudo, dentro al quale è vna morte con vn gallo per cimieri le cui penne sono in modo sfilate che non è possibile fare col Bulino cosa di maggior finezza. Et vltimamente mandò fuori la carta del san Hieronimo, che scriue, & è in habito di Cardinale, col Lione à piedi, che dorme. Et in questa finse Alberto vna stanza con finestre di vetri, nellaquale, percotendo il Sole ribatte i razzi la doue il santo scriue, tanto viuamente, che è vna marauiglia; oltre, che ui sono libri, horiuoli, scritture, e tante altre cose, che non si puo in q̄sta professione far piu ne me

glio

DI DIVERSI 299

glio. fece poco dopo, e fu quasi dell'ultime cose sue, vn Christo con i dodici Apostoli piccoli l'anno 1523. si veggiono anco di suo molte teste di ritratti naturali in istampa, come Erasmo Roterodamo, il Cardinale Alberto di brandinburgo, elettore dell'Imperio; & similmente quello di lui stesso, Ne con tutto, che intagliasse assai, abbandonò mai la pittura; anzi di continuo fece tauole, tele, & altre dipinture tutte rare; &, che è piu, lasciò molti scritti di cose attenenti all'intaglio, alla pittura, alla prospettiua, & all'architettura. Ma per tornare agl'intagli delle stampe; l'opere di costui furono cagione, che Luca d'olanda seguitò quanto potè le vestigia d'Alberto. E dopo le cose dette, fece quattro storie intagliate in rame de'fatti di Iosesso: i quattro Euangelisti: i tre Angeli, che apparuero ad Abraam nella ualle mambrè: Susanna nel bagno. Dauit, che ora: Mardocheo, che triomfa a cauallo: Lotto innebbriato dalle figliuole; la creazzione d'Adamo, e d'Eua; il comandar loro Dio, che non mangino del pomo d'un'albero, che egli mostra; Caino, che amazza Abel suo fratello. lequali tutte carte vscirono fuori lanno 1529. Ma quello, che piu che altro diede nome e fama à Luca, fu vna carta grāde, nella quale fece la crucifissione di Giesu Christo. & vn'altra doue Pilato lo mostra al popolo dicendo: Ecce homo. lequali carte, che sono grande, e con gran numero di figure, sono tenute rare; si come è anco vna conuersione di san Paolo, & l'essere menato cosi cieco in Damasco. E queste opere bastino a mostrare, che Luca si puo fra coloro annouerare, che con eccellenza hanno maneggiato il Bulino· sono le composizioni delle storie di Luca molto proprie e fatte con tanta chiarezza, & in modo senza confusione, che par proprio, che il fatto che egli esprime, non douesse essere altrimenti: e sono piu osseruate, secondo l'ordine dell'arte, che quelle d'Alberto. Oltre cio, si vede, che egli vsò vna discrezione ingegnosa nell'intagliare le sue cose; conciosia, che tutte l'opere, che di mano in mano si vanno allontanando, sono manco tocche, perche elle si perdono di veduta, come si perdono dall'occhio le naturali, che vede da lontano. E però le fece con queste considerazzioni, e sfumate, e tanto dolci, che col colore non si farebbe altrimenti. lequali auertenze hāno aperto gl' occhi à molti pittori. Fece il medesimo molte stampe piccole, diuerse Nostre Donne, i dodici Apostoli con Christo, e molti santi, e sante, & arme, & cimieri, & altre cosi simili. Et è molto bello vn Villano, che facendosi cauare vn dente, sente si gran dolore, che non s'accorge, che in tāto vna donna gli vota la borsa: lequali tutte opere d'Alberto, e di Luca sono state cagione, che dopo loro molti altri fiaminghi, e tedeschi hanno stampato opere simili bellissime.

Ma tornando a Marcantonio, ariuato in Roma, intagliò in rame vna bellissima carta di Raffaello da Vrbino, nellaquale era vna Lucrezia Romana, che si vccideua, con tanta diligenza, e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici suoi à Raffaello, egli si dispose à mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue, & appresso vn disegno, che gia hauea fatto, del giuzio di Paris: nelquale Raffaello per capriccio haueua disegnato il Carro del Sole, le Ninfe de' boschi, quelle delle fonti, e quelle de'fiumi, cō vasi, timoni, & altre belle fantasie attorno. Et cosi risoluto furono di maniera intagliate da Marcantonio, che ne stupi tutta Roma. Dopo queste fu intagliata la car

Pp 2

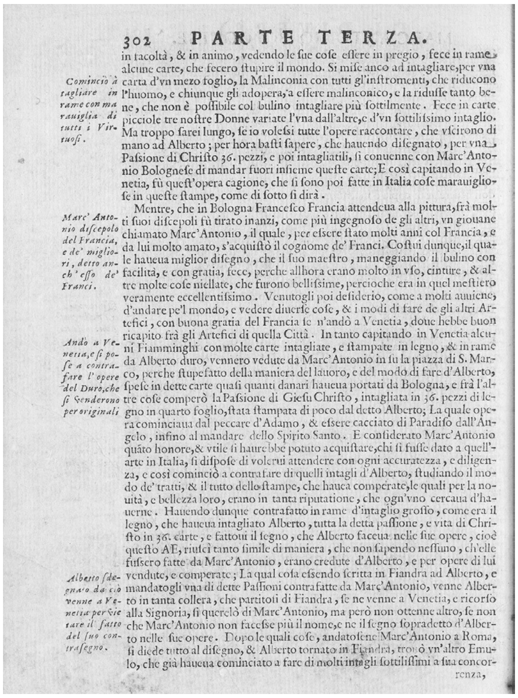
4. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute d'alcuni Ritratti, et arricchite di postille nel margine*, a cura di C. Manolessi, Bologna 1647, I, p. 302 (parte III, *Vita di Marc'Antonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*)

5. Albrecht Dürer, *Glorificazione della Vergine*, in *Epitome in Divae Parthenices Mariae historiam ab Alberto Durero Norico per figuras digestam cum versibus annexis Chelidonii*, Nürnberg 1511

6. Marcantonio Raimondi, *Incontro alla Porta Aurea* (da Albrecht Dürer), *ante* 1511 (1506-1508?)

A sinistra, in basso

3. Giorgio Vasari, *Delle vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori*, Firenze 1568, I, pp. 298-299 (parte III, *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*)



302 PARTE TERZA.

in facoltà, & in animo, vedendo le ſue coſe eſſere in pregio, fece in rame alcune carte, che fecero ſtupire il mondo. Si miſe anco ad intagliare, per vna carta d'vn mezo foglio, la Malinconia con tutti gl'inſtromenti, che riducono l'huomo, e chiunque gli adopera, a eſſere malinconico, e la riduſſe tanto bene, che non è poſſibile col bulino intagliare più ſottilmente. Fece in carte picciole tre noſtre Donne variate l'vna dall'altre, e d'vn ſottiliſsimo intaglio. Ma troppo ſarei lungo, ſe io voleſsi tutte l'opere raccontare, che vſcirono di mano ad Alberto; per hora baſti ſapere, che hauendo diſegnato, per vna Paſsione di Chriſto 36. pezzi, e poi intagliatili, ſi conuenne con Marc'Antonio Bologneſe di mandar fuori inſieme queſte carte; E così capitando in Venetia, fù queſt'opera cagione, che ſi ſono poi fatte in Italia coſe marauiglioſe in queſte ſtampe, come di ſotto ſi dirà.

Comincio à tagliare in rame con marauiglia di tutti i Virtuoſi.

Mentre, che in Bologna Franceſco Francia attendeua alla pittura, frà molti ſuoi diſcepoli fù tirato inanzi, come più ingegnoſo de gli altri, vn giouane chiamato Marc'Antonio, il quale, per eſsere ſtato molti anni col Francia, e da lui molto amato, s'acquiſtò il cognome de' Franci. Coſtui dunque, il quale haueua miglior diſegno, che il ſuo maeſtro, maneggiando il bulino con facilità, e con gratia, fece, perche allhora erano molto in vſo, cinture, & altre molte coſe niellate, che furono belliſsime, percioche era in quel meſtiero veramente eccellentiſsimo. Venutogli poi deſiderio, come a molti auuiene, d'andare pe'l mondo, e vedere diuerſe coſe, & i modi di fare de gli altri Artefici, con buona gratia del Francia ſe n'andò a Venetia, doue hebbe buon ricapito frà gli Artefici di quella Città. In tanto capitando in Venetia alcuni Fiamminghi con molte carte intagliate, e ſtampate in legno, & in rame da Alberto duro, vennero vedute da Marc'Antonio in ſu la piazza di S. Marco, perche ſtupefatto della maniera del lauoro, e del modo di fare d'Alberto, ſpeſe in dette carte quaſi quanti danari haueua portati da Bologna, e frà l'altre coſe comperò la Paſsione di Gieſu Chriſto, intagliata in 36. pezzi di legno in quarto foglio, ſtata ſtampata di poco dal detto Alberto; La quale opera cominciaua dal peccare d'Adamo, & eſsere cacciato di Paradiſo dall'Angelo, infino al mandare dello Spirito Santo. E conſiderato Marc'Antonio quāto honore, & vtile ſi haurebbe potuto acquiſtare, chi ſi fuſſe dato a quell'arte in Italia, ſi diſpoſe di voleruì attendere con ogni accuratezza, e diligenza, e così cominciò a contrafare di quelli intagli d'Alberto, ſtudiando il modo de' tratti, & il tutto delle ſtampe, che hauea comperate, le quali per la nouità, e bellezza loro, erano in tanta riputatione, che ogn'vno cercaua d'hauerne. Hauendo dunque contrafatto in rame d'intaglio groſſo, come era il legno, che haueua intagliato Alberto, tutta la detta paſſione, e vita di Chriſto in 36. carte, e fattoui il ſegno, che Alberto faceua nelle ſue opere, cioè queſto AE, riuſcì tanto ſimile di maniera, che non ſapendo neſſuno, ch'elle fuſsero fatte da Marc'Antonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute, e comperate; La qual coſa eſsendo ſcritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli vna di dette Paſſioni contrafatte da Marc'Antonio, venne Alberto in tanta collera, che partitoſi di Fiandra, ſe ne venne a Venetia, e ricorſo alla Signoria, ſi querelò di Marc'Antonio, ma però non ottenne altro, ſe non che Marc'Antonio non faceſse più il nome, e ne il ſegno ſopradetto d'Alberto nelle ſue opere. Dopo le quali coſe, andatoſene Marc'Antonio a Roma, ſi diede tutto al diſegno, & Alberto tornato in Fiandra, trouò vn'altro Emulo, che già haueua cominciato a fare di molti intagli ſottiliſſimi a ſua concorrenza,

Marc' Antonio diſcepolo del Francia, e de' migliori, detto anch'eſſo de' Franci.

Andò a Venetia, e ſi poſe a contrafare l'opere del Duro, che ſi venderono per originali

Alberto ſdegnato da ciò venne a Venetia per vietare il fatto del ſuo contraſegno.

ANNALI 2020.indd 35 08/01/21 11:52

7. Marcantonio Raimondi, *Cristo al Limbo* (da Albrecht Dürer), *post* 1511 (1515?)

ANNALI 2020.indd 36 08/01/21 11:52

8. Albrecht Dürer, *La Porta dell'Onore dell'imperatore Massimiliano I (Arco Trionfale)*, 1515-1518

9. Stefano della Bella, *San Prospero libera Reggio*, secondo stato, *post* 1647

ANNALI 2020.indd 37 08/01/21 11:52

ALBRECHT DÜRER (E MARCANTONIO RAIMONDI) NELLA *FELSINA PITTRICE* DI CARLO CESARE MALVASIA: BIOGRAFIA, AUTOGRAFIA E COLLEZIONISMO

Albrecht Dürer (and Marcantonio Raimondi) in Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice*: biography, autography and print-collecting*

Giovanni Maria Fara

Thanks to a new analysis of some passages from the *Life of Marcantonio Raimondi*, both in the printed version of *Felsina pittrice* and in the manuscript submitted by Carlo Cesare Malvasia in 1677 to the approval of the Inquisition, the author proposes a more complete evaluation of the role that Malvasia recognizes to Albrecht Dürer, with new considerations on the autography of his prints, on their importance in the artistic training of Marcantonio Raimondi, on their widespread collecting in Bologna shortly after the mid-seventeenth century.

ANNALI 2020.indd 105 08/01/21 08:04