

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenic churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 **Emanuele Greco**
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)
- 250 **Francesco Speranza**
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 **Valentina Filice**
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 **Elisa Bonaiuti**
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Raffaele Niccoli Vallesi

Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

Premessa

Il campo dell'illustrazione libraria cinquecentesca è uno dei meno frequentati dagli studi, eppure talvolta sembra restituirci reperti inediti al confine tra editoria, letteratura e storia dell'arte. Si tratta spesso di materia non facilmente accessibile ai non iniziati non soltanto perché riguarda, perlopiù, opere di traduzione, ma anche per via di alcune difficoltà metodologiche rilevanti. Tra queste, segnalo la quasi totale mancanza di firme nelle matrici, l'assenza di date certe che deriva dalle prassi di riuso spericolato delle 'immagini di repertorio' da parte degli stampatori, nonché l'irreperibilità di tracce documentarie negli archivi. Va poi sottolineato quanto il *medium* xilografico risulti spesso ingannevole. Infatti, se non ci s'imbatte in un vero *peintre graveur*, nel migliore dei casi troviamo una semplificazione nella resa del disegno (anche per i motivi intrinseci delle dimensioni del legno), mentre assai spesso la goffaggine dell'intaglio riesce a mascherare anche le invenzioni più riuscite.

Eppure con la grande novità del mercato librario si sono cimentati alcuni tra i maggiori sperimentatori di *media* e di generi della prima metà del XVI secolo. Tra essi mi limito a citare

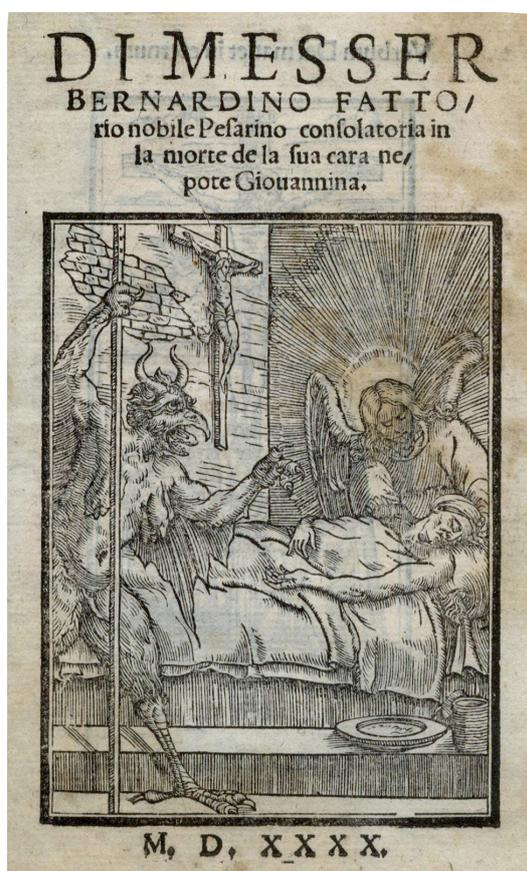


Fig. 1. Da artista lombardo-veneto (?), *Angelo custode soccorre un morente insidiato dal diavolo*, frontespizio della *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giouannina* di Bernardino Fattori.



Fig. 2. Da artista lombardo-veneto (?), *Angelo custode soccorre un morente insidiato dal diavolo*, frontespizio della *Dottrina del bel morire* di Pietro da Lucca.



Fig. 3. Da artista lombardo-veneto (?), *Angelo custode soccorre un morente insidiato dal diavolo*, frontespizio della *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina* di Bernardino Fattori (particolare).

artisti inquieti come Aspertini¹ e Pordenone², oppure i toscani Beccafumi³ e Salviati⁴ che, vista la moltiplicazione esponenziale e geografica garantita dal mezzo tipografico, hanno potuto spargere i semi delle loro conquiste artistiche in modo non trascurabile.

Un'immagine per due testi

L'immagine che intendo presentare (figg. 1-2) è stata quasi del tutto ignorata dagli studi, tranne che per una breve nota di Silvia Urbini a margine del convegno sullo stampatore Fran-

¹ Desidero ringraziare sentitamente per i loro suggerimenti e il loro incoraggiamento Marco Collareta, Francesco De Carolis, Andrea De Marchi, Giovanni Maria Fara, Francesco Frangi, Elena Fumagalli, Antonio Pinelli, Massimiliano Rossi, Francesco Sorce, Francesco Traversi, Silvia Urbini. Ogni errore contenuto in questo testo è da imputare unicamente al mio lavoro.

La riscoperta dell'attività di disegnatore per illustrazioni tipografiche di Amico Aspertini si deve a Roberto Longhi, che negli *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* (1940) aveva riconosciuto i ritratti nella cappella di Santa Cecilia a Bologna nelle *Annotatione anatomiae* del bolognese Alessandro Achillini: «l'Aspertini sta, almeno con disegni, come l'ispiratore dei bellissimi frontespizi dei Trionfi di Notturmo Napoletano e della *Annotationes anatomiae*» (R. LONGHI, *Officina Ferrarese: 1934; seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956). Da Longhi si sono poi ricostruiti i rapporti di Aspertini con gli scrittori bolognesi e si è fatta luce su un'attività quantomeno variegata al pari del suo bizzarro estro creativo: dai pronostici astrologici ai trattati di anatomia e dalle vite di santi in volgare fino alle *comedie* in ottava rima del misterioso Notturmo Napoletano cfr. S. URBINI, «*Cocci e gioielli*»: *Aspertini e l'incisione*, in *Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra di Bologna a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Milano 2008, pp. 281-287; EAD., *Amico Aspertini poligrafo dell'illustrazione libraria*, «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», II, 1996, 4, pp. 143-155.

² Giovanni Antonio Pordenone dovette eseguire il disegno per il *Primo libro di Sacripante* di Ludovico Dolce (Venezia, presso Maffeo Pasini, 1536): cfr. C. FURLAN, *Il Pordenone e Lodovico Dolce*, «Il Noncello», 1977, 45, pp. 119-128; EAD., *Il Pordenone*, Milano 1988, cat. D80. Ma già Williamson aveva identificato nel pittore friulano la possibile fonte figurativa per il frontespizio: E. WILLIAMSON, *A possible Pordenone*, «Italice», XXVI, 1949, 4, pp. 239-24. Su Pordenone e il contesto letterario veneziano si veda inoltre C. COHEN, *Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996, I, pp. 391-461.

³ È stato Massimiliano Rossi il primo a riscontrare tracce di Domenico Beccafumi nella tipografia veneziana, riconoscendo il pittore senese nel frontespizio per il libro di madrigali *Il Lamento di Olimpia*: cfr. J. HAAR, *From "Cantimbanco" to Court: The Musical Fortunes of Ariosto in Florentine Society*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno di Firenze (2001), a cura di M. Rossi, F. Gioffredi Superbi, Firenze 2004, II, pp. 179-197. Luca Degl'Innocenti ha ricostruito le due serie di xilografie ariostesche, per comodità ha chiamate la «piccola» e la «grande»: L. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso del Beccafumi, due cicli silografici ariosteschi*, «Paragone Letteratura», LX, 2009, 84-85-86, pp. 73-101), che aveva menzionato Giulio Mancini (G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1957, I, p. 77). Le quindici xilografie virgiliane da me ritrovate (Degl'Innocenti nel suo saggio riconobbe alcune immagini virgiliane tra le xilografie ariostesche senza tuttavia reperire un'edizione di riferimento) rappresentano un ulteriore passo avanti nella ricostruzione dell'attività di illustratore di Beccafumi: cfr. R. NICCOLI VALLESI, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l'editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», XVI, 2012, 17, pp. 51-77.

⁴ Per la ricostruzione dell'attività tipografica di Salviati, divisa tra Venezia e Firenze per gli stampatori Marcolini, Doni e Tramezzino cfr. A. CECCHI, *Francesco Salviati e gli editori 2. I libri*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma e Parigi a cura di C. Monbeig Goguel, M. Hochmann, Milano 1998, pp. 71-73. La sua attività al pari di Aspertini e Beccafumi si caratterizza per l'ampiezza di interessi: dalle marche tipografiche (mi limito a citare con annessa bibliografia G. MASI, *Simboli e vicende tipografiche doniane (1546-1549)*, in *Dissonanze concordi: temi questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di G. Rizzarelli, Bologna 2013, pp. 71-98) ai trattati di anatomia (M. HIRST, *Salviati illustrateur de Vidus Vidius*, «Revue de l'art», 6, 1969, pp. 19-28) alla *Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino (D. MCTAVISH, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, Ph.D. Courtauld Institute of Art, University of London, London 1981, pp. 35-36).

cesco Marcolini⁵. La studiosa ne collegava l'*inventor* all'officina marcoliniana che attorno al 1540 era la più ricettiva di idee figurative centroitaliane, ospitando presso i suoi torchi immagini librerie di Francesco Salviati, Giuseppe Porta, Lambert Sustris e Francesco Menzocchi⁶. Tornerò sulla questione più avanti, prima è necessario precisare che la xilografia che intendo trattare fu pubblicata da uno stampatore assai noto: Niccolò di Aristotile de' Rossi detto lo Zoppino⁷, importante tipografo, editore e libraio, attivo principalmente a Venezia. Nato a Ferrara tra il 1478 e il 1480, esordì a Bologna nel 1503 e si trasferì a Venezia nel 1505, concludendo infine la sua lunga attività nel 1544. Presso i suoi torchi si stamparono prevalentemente fascicoli a carattere popolare e di genere cavalleresco, ovvero una produzione in volgare rivolta a un pubblico non umanista⁸, di quelli che sono stati definiti 'libri da bisaccia', «dove per bisaccia si intende la sacca del frate predicatore, del mercante, del pellegrino, del girovago, dell'artigiano ambulante, e di analoga gente, scarsa spesso più di cultura che di danaro»⁹. Paradossalmente, proprio per queste caratteristiche, questo genere di opere più facilmente conteneva illustrazioni: «il libro popolare, insomma, per rispondere alle esigenze del suo pubblico doveva essere piccolo, maneggevole, illustrato in modo suggestivo, ma semplice»¹⁰. Non deve perciò sorprendere di trovarsi di fronte a un'immagine piuttosto elaborata per un testo

⁵ S. URBINI, in *Tavola rotonda finalizzata alla discussione delle relazioni svolte e alla presentazione delle "Sorti" e degli "Studi per le Sorti"*, in *Un Giardino per le arti: "Francesco Marcolino da Forlì". La vita, l'opera, il catalogo*, atti del convegno di Forlì (2007), a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesi, Bologna 2009, pp. 468-471.

⁶ Sulle complesse vicende delle immagini delle *Sorti* di Francesco Marcolini si veda E. PARLATO, *Abecedario iconografico marcoliniano*, in *Un Giardino per le arti...* cit., pp. 249-263; Id., *Le allegorie nel giardino delle «Sorti»*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di P. Procaccioli, Treviso 2007, pp. 113-137, e S. PIERGUIDI, *Salviati as book illustrator: a new attribution*, in "Print quarterly", XXVI, 2009, 3, pp. 254-257. Sul frontespizio di Giuseppe Porta rimando ai due recenti contributi di M. HOCHMANN, *L'allégorie à Venise en 1540: "Le Sorti" de Francesco Marcolini*, in *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie, XVe - XVIIe siècles*, atti del convegno di Roma (2008), a cura di C. Nativel, A. Fenech Kroke, E. Myara Kelif, Paris 2009, pp. 323-327 e A. IMOLESI POZZI, *L'attribuzione del frontespizio de Le Sorti: una questione aperta o un falso problema?*, in *Un giardino per le arti...* cit., pp. 269-298. Sull'identificazione Francesco Menzocchi da Forlì tra gli illustratori delle *Sorti* si veda A. BRISTOT, M. CERIANA, "In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino": *Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Forlì 2003, pp. 120-121 [estremi?]. Per Sustris si veda V. MANCINI, *Lambert Sustris a Padova. La Villa Bigolin a Selvazzano*, Cittadella 1993, p. 5. Su alcune immagini di filosofi contenute nella ristampa delle *Sorti* del 1550 attribuite ad Andrea Schiavone si veda C. CALLEGARI, *Per Pietro Aretino iconografo e Andrea Schiavone silografo*, in *Gli affanni del collezionista: studi di storia dell'arte in onore di Feliciano Benvenuti*, a cura di C. Callegari, Padova 2005, pp. 95-132, sp. 131-132.

⁷ Per gli annali dello stampatore si veda L. BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Roma 2011. Per uno studio critico sulla sua attività e notizie più approfondite sulla biografia cfr. L. SEVERI, *Sitibondo nel stampar de' libri: Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma 2009.

⁸ Nell'arco della sua attività fu tra i maggiori editori italiani: si contano infatti almeno 413 sue edizioni, tutte curate da lui stesso. Se non sempre fu stampatore delle sue opere, affidandosi spesso a manifatture locali esperte, Zoppino scelse sempre, e dunque finanziò, i libri da stampare: si veda L. SEVERI, *Sitibondo...* cit., p. 23. Fu stampatore di rilievo anche sul piano dei contenuti: ben 398 edizioni sono in volgare di cui 300 di genere letterario, venendo incontro a un pubblico in crescita. Tale tendenza era già avviata: nel periodo 1469-1480 la produzione italiana in volgare era ferma al 21%, nel decennio successivo si assestò sul 29%, fino a giungere al 48% all'alba del nuovo secolo; cfr. B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2004, p. 207 (ed. or. *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge 1999).

⁹ A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, "Italia medioevale e umanistica", 12, 1969, p. 299.

¹⁰ *Ivi*, p. 302.

quasi del tutto sconosciuto come questa misteriosa xilografia (75x95 mm) raffigurante una scena di *Tentazione diabolica*, che è presente unicamente nel frontespizio di due edizioni in 8° pubblicate nel 1540 dallo Zoppino.

La prima di queste, già segnalata dalla Urbini, è una misconosciuta *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina*¹¹ di un certo Bernardino Fattori notaio pesarese¹² (fig. 1). A lungo cancelliere della città, la sua unica opera a stampa fu questa, mentre vi sono notizie di ecloghe drammatiche e sonetti in lode al Valentino e alla città di Ravenna. Dai suoi archivi notarili sappiamo che rogò fino alla fine degli anni quaranta, mentre il collegamento con lo Zoppino potrebbe essere garantito dal fatto che questi pubblicò nel 1510 a Pesaro alcuni libri con la collaborazione di Pietro Cafa e l'ausilio dei torchi del noto tipografo ebreo Girolamo Soncino¹³ per il quale il notaio redasse alcuni importanti atti¹⁴.

È stato scritto che «a giudicare dai pochi testi accessibili, il Fattori appare soprattutto attratto da un gusto di enfaticizzazione retorica, nei modi ingegnosi della lirica cortigiana»¹⁵, eppure a sfogliare le carte che lo riguardano capita di imbattersi in brandelli di testo che testimoniano una rete di rapporti umani nutrita da passioni letterarie. Così in un foglio sciolto, nel retro di una pratica notarile del 1536, si trova un epitaffio in carattere lapidario romano che reca la scritta: “VINCENTIO/ OPTIME/ INDOLIS/ PUERO/ UNICO/ PATER/ NICOLAUS/ BLANCUTIUS/ LACHRIMANS/ MONUMEN(TUM)/ DARI/ CURAVIT”¹⁶, che ci testimonia la sua dimestichezza con temi funebri e morti premature, mentre nel verso di un'altra pratica del 1538 compare un sonetto, dal tono curioso¹⁷, a lui

¹¹ L. SEVERI, *Sitibondo...*cit., p. 455, cat. 384; L. BALDACCHINI, *Alle origini...*cit., p. 315, cat. 402; D. RHODES, *Catalogo del fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*, Firenze 2011, cat. F8, p. 116; T. DE MARINIS, *Il Castello di Monselice: raccolta degli antichi libri veneziani figurati*, Verona 1941, p. 50, CNCE 18617 (codice identificativo del Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo EDIT16 http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm). Le biblioteche dove il testo è reperibile sono: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca comunale Forteguerriana di Pistoia e Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

¹² Cfr. G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria in età roveresca*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, a cura di G. Arbizzone, A. Brancati, Venezia 1998-2001, III, 2, p. 40; M. LUCHETTI, *Storia del notariato a Pesaro e Urbino dall'alto Medioevo al XVII secolo*, Bologna 1993, p. 135; F. VECCHIETTI, T. MORO, *Biblioteca picena, o sia notizie storiche delle opere e degli scrittori piceni*, Osimo 1795, IV, pp. 84-85.

¹³ E. SANDAL, *Indice cronologico delle edizioni latine e volgari di Girolamo Soncino (1502-1527)*, in *L'attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, atti del convegno di Soncino, 1995, a cura di G. Tamani, Cremona 1997, pp. 135-152, sp. 142, cat. 49. Su Pietro Cafa, formatosi nell'officina di Aldo Manuzio si veda N. CECINI, s.v. *Pietro Cafa*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani*, a cura di M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano 1997, pp. 228-229; ID., *Gershom, Girolamo, Hieronymus, le edizioni del Soncino nelle città adriatiche 1502-1527*, catalogo della mostra, Soncino 2001, p. 113.

¹⁴ Cito almeno il contratto del 1522 per la stampa degli statuti di Pesaro: cfr. G.G. SCORZA, *Gli Statuti di Pesaro. La struttura costituzionale del comune di Pesaro nella sua normativa statutaria*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. R. Valazzi, Venezia 1989, pp. 177-202, sp. 179.

¹⁵ G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria...*cit., III 2, p. 40.

¹⁶ Archivio di Stato di Pesaro, Notarile, Bernardino Fattori, n. 201, f. 14.

¹⁷ Dopo essersi scusato per il suo «zottico dir», Almerico sembra richiedere un altro sonetto a Bernardino: «Ma l'ornato parlar' docto e benigno,\bagnato nel Parnaso e poi rimollo\che all'armi di Daphne indigno\l'alto furor di cui non mi satollo,\bfa che chiedervi m'ardisce un caro pegno\quel' ch'i vi dissi dell'onorato Apollo» *Ivi*, f. 1.

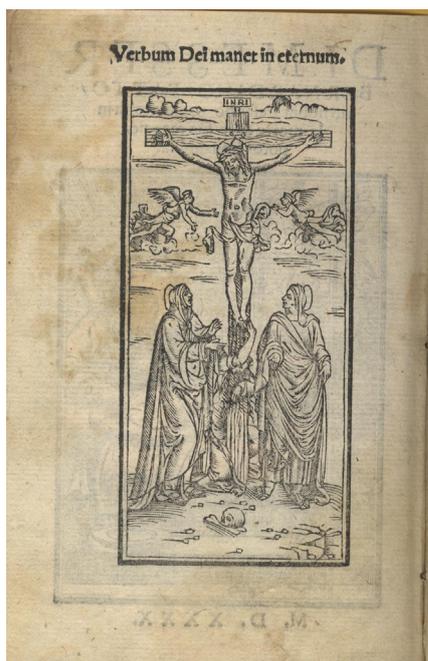


Fig. 4. Intagliatore veneziano, *Crocifissione*, verso del frontespizio della *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina* di Bernardino Fattori.

dedicato, del poeta dilettante Almerico Fedeli, della famiglia dei celebri maiolicari di cui curava gli interessi¹⁸. Tali inclinazioni dovettero pure essere riconosciute pubblicamente se per il carnevale del 1527 il Fattori ebbe l'onore di avere inscenata un sua ecloga «assai dilettevole» da Girolamo Genga¹⁹.

La sua *Consolatoria* è un breve componimento di quattro carte in terzine, del tutto privo di introduzioni o dediche. Dietro al frontespizio vi è però una *Crocifissione* (fig. 3) sormontata dalla scritta «Verbum Dei manet in eternum» che, pur in modo zoppicante, mostra segni di apertura verso l'arte toscana che in Laguna si iniziava a vedere (anche tra i libri) con l'arrivo di Francesco Salviati e del suo allievo Giuseppe Porta²⁰. Nel testo si legge la supplica commovente di un nonno che ha perso la nipote, secondo un filone inaugurato da sant'Ambrogio in cui «il pianto dei cristiani viene ammesso in quanto irrorato dalla speranza della vita futura e valutato nella sua efficacia terapeutica in riferimento alla cristiana percezione della morte»²¹:

«Levami Signor mio tanto dolore
Ch'io pato per la morte di colei
Che fu l'anima mia: che fu il mio core:
Ch'era il mio refrigerio in tanti homei
Che mentre visse fur le sue parole
Consolatrici ne gli affanni miei:

¹⁸ G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria...* cit., III 2, p. 40. Non si tratterebbe del suo omonimo, pittore, maiolicario e ingegnere che dovette morire attorno al 1506, anche se Bernardino fu notaio dei Fedeli in varie occasioni dal 1500 al 1518: cfr. A. CIARONI, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro: frammenti di storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Firenze 2004, pp. 230-238. Sull'attività artistica della famiglia si veda *ivi*, pp. 97-111; L. L. LORETI, *L'attività di Almerico Fedeli: pittore, maiolicario, ingegnere pesarese del XV secolo*, "Studia Oliveriana", 4, 1984, pp. 7-18.

¹⁹ G. ARBIZZONI, *La magnificentia del principe, la festa, la corte e la città*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere...* cit., pp. 403-427, sp. 407.

²⁰ Sui soggiorni in Laguna di Sansovino, Salviati, Porta e Vasari si veda M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, pp. 245-291. Sui rapporti di Salviati, Vasari e Porta con l'editore Francesco Marcolini a Venezia cfr. note 4 e 6.

²¹ G. CHIECCHI, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Roma-Padova 2005, pp. 11-12. Sul ruolo di questo genere tra Medioevo e Rinascimento si veda più in generale G. W. MCCLURE, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton 1991. Sulle consolatorie del Petrarca si veda S. STROPPA, *La consolatoria nelle 'Familiari': per la definizione di un "corpus"*, in "Petrarchesca", 2013, 1, pp. 121-134; per un percorso dall'antichità classica alla modernità si veda P. ASSO, *Il genere consolatorio da Stazio alle letterature europee*, "Vichiana", X, 2008, 2, pp. 176-196.

O sorte, o fato, o Stelle, o Luna, o Sole
 Che vedete il mio danno: giudicate
 Sel cuore ha in se ragion quando si duole:
 Dove son più quelle accoglienze grate?»

A queste preghiere risponde l'angelo custode che intrattiene con l'autore un primo dialogo sulla Divina Provvidenza:

«Io son l'angel de Dio, che per custode
 Dato ti fui alhor quand'ei te infuse
 Lalma che vien dal ciel dove si gode:
 Perché le menti di mortai, confuse.
 Son tutte per il senso: hoggi ti voglio,
 Mostrar, le vie più aperte, e le più chiuse:
 Talche potrai da te smorzar lorgoglio,
 Che talhor spenge a dir perché cagione
 Dio questo a me? Perché tanto mi doglio?»

Dopo essersi occupato di confortare i vivi per la scomparsa dei cari, nel successivo *Dialogo del medesimo Autore: de l'Anima, e de l'Angelo*, questi procede a rassicurarli di fronte alle tentazioni diaboliche che inevitabilmente dovranno affrontare:

«Di questo non temer: ch'ogni possanza:
 Tolta gli fu, dal mio signor supremo,
 Per far lhuomo cader fa grande istanza
 Con ogni cura, e se constante il truova
 Tentar lo può ben sì: ma poco avanza:
 Perché Dio non permette mai, che prova:
 Al tentar faccia, più di quel che possa:
 Sustiner lhuomo, che natura approva:
 Ad ogni infermo duol la carne: e lossa
 Però ogni puoco, ch'altri lo percuota:
 Fassi maggior il duol che la percossa:
 (...)
 Questa sola: et è in lui si ardente sete:
 Ch'altro non vuol se non veder che in tutto:
 Ruini lhuomo e dia ne la sua rete:
 Vederlo in summa a tal punto ridotto,
 Che in la fede di Christo più non creda:
 Accio di quella non receva il frutto:

A sue false parol veder che ceda:
 E con millarti il perfido se sforza:
 Indurlo si, che se gli doni in Preda:
 Ma un sol remedio tante insidie amorza:
 Et è sol questo, star constante in fede:
 Ch'ogni virtù ne l'Anima rinforza:
 Percioche quel che sanamente crede,
 Del inimico resta vincitore:
 E le spoglie del vuto al fin possede:
 Dunque in la fede sol sia tutto il cuore
 Sta pur constante: e non temer: che in fine,
 Se ben la carne mor: l'alma non more:»²²

A chiusura del dialogo, l'angelo pronuncia le parole con cui aveva esordito: «Alma non dubitar: passa sicura», mentre l'anima conclude rinfrancata: «Che rose coglio fra pungenti spine: che me dolce il patir: dolce la Morte».

Il secondo libro che contiene quest'immagine – che invece è stato ignorato dalla Urbini – è un'*Ars Moriendi* del più noto canonico lateranense Pietro Ritta detto da Lucca, intitolata *Dottrina del bel morire* (fig. 2)²³. Il libro, pur non godendo di buona reputazione, fa da ponte tra i testi sulla morte di fine XV secolo e quelli di metà Cinquecento²⁴.

Il testo fu stampato per la prima volta a Venezia nel 1515 (presso Simone de Luere) con un'immagine raffigurante i protagonisti, cioè un mercante che si intrattiene con un eremita e, dopo la morte del Ritta avvenuta nel 1522, ancora nel 1529 (presso Comin de Luere) con «la Mort, à cheval, foulant aux pieds des personnages de toutes conditions» ripresa dalla *Meditatione della Morte* di Castellano Castellani²⁵. Non si tratta di un tema che ebbe grande fortuna in Italia: nato da un testo di Jean Gerson, cancelliere dell'Università di Parigi²⁶, che venne presentato al Concilio di Costanza (1414-1418) nel difficile periodo segnato dalla Guerra dei

²² B. FATTORI, *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina*, Venezia 1540, Cc. A2r-A3v.

²³ L. SEVERI, *Sitibondo...*cit., p. 456 cat. 389; L. BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare...*cit., p. 317 cat. 405. D. RHODES, *Il catalogo...*cit., P77, p. 207; CNCE 41215. Le biblioteche dove il testo è reperibile sono: Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

²⁴ Si è scritto che «paragonato al dissidio drammatico di un Petrarca o di un Villon, all'impeto di un Savonarola e anche alla calma forza di Erasmo, Pietro da Lucca e i suoi successori appaiono sbiaditi e privi di originalità. Il grande conflitto tra terra e cielo, che il senso acuto del destino fisico aveva intorbidato nel cuore dell'uomo, sembra perdere ora la sua tensione e disseccarsi in precetti: le grida si smorzano, l'ironia si scolora e lo slancio morale sta per assumere una fisionomia didattica» (A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1957, p. 329).

²⁵ Cfr. V. MASSENA ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, Firenze, Parigi 1907-1914, part. 2, II, n. 1856 e M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milano, 1942, II, n. 5700-5701. De Marinis riferisce erroneamente che la xilografia del 1540 sia la stessa della Morte del 1529: DE MARINIS, *Il Castello...*cit., p. 93.

²⁶ B. DEKEYZER, *Ars Moriendi, l'Art de Mourir*, in *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge*, catalogo della mostra di Bruxelles a cura di S. Balace, A. De Poorter, Antwerpen 2010, pp. 213-225.

cent'anni e dalla Peste, il suo scopo era di fornire al fedele tutta la prassi ecclesiastica secolare applicata al quotidiano, testimoniando l'intento di porre l'accento sulla salvezza individuale piuttosto che su quella collettiva. *L'Ars Moriendi* è dunque la raffigurazione che descrive quel momento della storia dell'uomo che è stato definito «the death of self», in cui «the individual insisted on assembling the molecules of his own biography, but only the spark of death enabled him to fuse them into a whole»²⁷.

Il nome di Pietro da Lucca non è nuovo agli storici dell'arte. Si sono fatti studi sui rapporti tra Pietro e Lorenzo Lotto in riferimento al raro e apocrifo tema del *Congedo di Cristo dalla Madre* di Berlino e alla sua *Arte nova del ben pensare e contemplare la Passione del nostro signore Jesu Christo*²⁸ del 1525. Oltre ai rimandi testuali (che derivano piuttosto da Savonarola²⁹), a fornire un indizio sui loro rapporti c'è il soggiorno del canonico a Bergamo per le prediche quaresimali del 1520 – cioè in un periodo in cui il Lotto era in città – e l'amicizia in comune con Bernardo de' Rossi, protettore del pittore nei suoi giovanili anni trevigiani³⁰.

Il suo libro sul «ben morire» non è però stato analizzato in profondità dagli studi, che comunque hanno evidenziato che le sue opere erano rivolte a laici desiderosi di apprendere pratiche di meditazione e preghiera. Così si comprende meglio il ricorso a un personaggio della borghesia come il «Mercatante», le cui speculazioni pratiche sono paragonate alle transazioni infinitamente generose di Dio:

«L'arte del Mercatante è voler vendere le sue merce care e comprare le altre a buon

²⁷ P. ARIÈS, *The Hour of Our Death*, in *Death, Mourning, and Burial. A Cross-Cultural Reader*, a cura di A.C.G.M. Robben, Malden 2006, pp. 40-48, sp. 42.

²⁸ F. COLALUCCI, *Lorenzo Lotto, don Pietro da Lucca, Elisabetta Rota e il tema del Congedo di Cristo dalla Madre*, "Venezia Cinquecento", I, 1991, 1, pp. 27-61; N. KAI, *Un lucchese e Lorenzo Lotto*, "Artista critica dell'arte in Toscana", 1996, 8, pp. 162-175.

²⁹ La studiosa ha parlato di «riscrittura» del *Trattato dell'amore di Gesù Cristo* di Savonarola per certi brani dell'*Arte di pensare e meditare la Passione del nostro Signor Gesù Cristo* di Pietro da Lucca: cfr. E. BOILLET CARAVAGLIOS, *Il Congedo di Cristo dalla madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, "Venezia Cinquecento", XIII, 2003, 25, pp. 99-130, sp. 110-111.

³⁰ È bene poi ricordare che Pietro nel 1511 fu inquisito, come altre figure vicine al Lotto, anche se va precisato, come ha scritto Collareta, «che il grande pittore non è rinchiudibile in nessuno dei recinti confessionali in cui venne a sboccare la crisi religiosa del suo tempo»: M. COLLARETA, *In spirito e verità*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra di Roma, a cura di G.C.F. Villa, Milano 2011, pp. 145-191, sp. 154. A tal riguardo cfr. R. FONTANA, "Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente": testimonianze archivistiche su alcuni amici di Lotto processati per eresia, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. Zampetti, Treviso 1981, pp. 279-297 e soprattutto M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici: il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001. I guai per il canonico lucchese si devono al fatto che aveva affermato, sulla base delle rivelazioni di Chiara Bugno, che Cristo era stato concepito con tre gocce di sangue del cuore di Maria: cfr. D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento e altri scritti*, Torino 1992, pp. 591-594; G. ZARRI, *Dalla profezia alla disciplina (1450-1659)*, in *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia, G. Zarri, Roma 2009, pp. [estremi], sp. 180. Pure Raffaello dovette leggere le sue *Regule de la vita spirituale et secreta theologia* del 1504 per l'iconografia della *Santa Cecilia* bolognese, commissionata da Elena Dall'Olio per la chiesa dei Canonici Regolari di San Giovanni in Monte, dove Pietro da Lucca operò a inizio secolo. Gabriella Zarri ha messo in relazione la posa della Santa Cecilia con alcuni passi del Ritta tra cui «contemplando de la gloria del paradiso si convien stare con la faccia volta al cielo» e «piace lo stare dritto appoggiato a la mano sinistra perché così el cuore si riposa»: G. ZARRI, *L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)*, in *La Santa Cecilia di Raffaello. Indagini per un dipinto*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1983, pp. 81-118, sp. 88-89; T. CONNOLLY, *Mourning into joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven 1994, pp. 119-132.

mercato, però desideri fare una dignissima mercantia e comprare uno incomparabile e inenarrabile thesauro con puoco precio, riguarda il cielo che è tanto grande, e compra quello con la tua tempora le sustantia dandola a poveri per l'amore di Dio»³¹

L'opera si suddivide in tre capitoli, *le regule de la sanità, le regule de la infirmità, le regule de la estremità*, introdotti ciascuno da una vignetta che ne anticipa il contenuto (fig. 4). Rispetto al frontespizio, però, queste vignette sono evidentemente intagliate da una mano diversa, assai meno abile, che ricorda piuttosto gli altri illustratori identificati da Giorgia Atzeni di cui si serviva lo Zoppino in quegli anni: i monogrammisti Z.A. (probabilmente Giovanni Andrea Valvassore), I.B.P. o I.B. (forse i misconosciuti Ioanni Battista Palumba, Giovanni Battista del Porto, il cosiddetto maestro I.B. con l'uccellino oppure Jacopo Ripanda), G.B (forse Girolamo Bellarmato) e M.P.F. (Matteo Pagano da Treviso)³².

L'immagine del frontespizio si riferisce, più in particolare, alla terza parte del secondo capitolo, che è sostanzialmente una riscrittura della *Predica dell'arte del ben morire* di Savonarola e dei suoi passi relativi alle tentazioni diaboliche:

«La terza regula de la infirmità è, che tu ti prepari ad esser costante, e forte contra le molte tentationi che ti daranno li demoni. Onde è da sapere secondo la dottrina de theologi, che il demonio più diligentia pone in tentare al tempo de la morte, che nel tempo de la sanità, perché pensando lui la infirmità essere mortale, fra se stesso dice, se io perdo in questo posto quest'anima, io la perdo per sempre, però non voglio lasciare a fare niente per guadagnarla e così chiamando la moltitudine de diavoli in vari modi procurano di

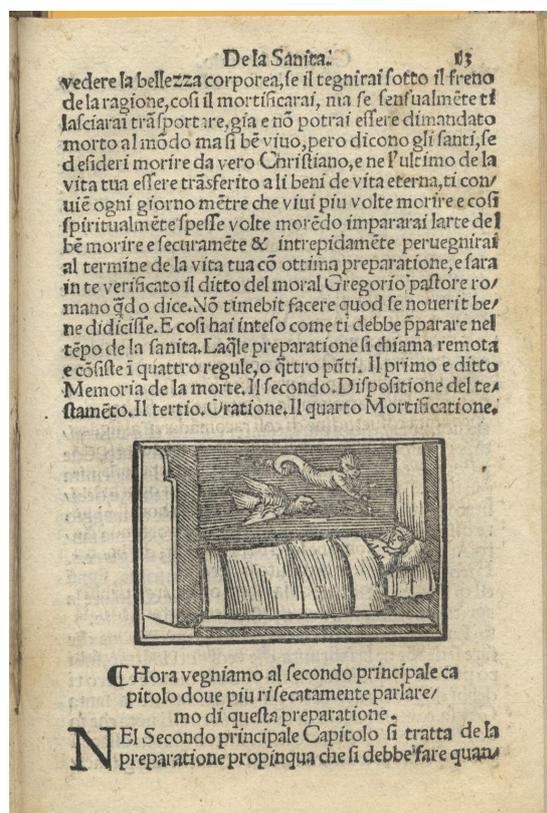


Fig. 5. Intagliatore veneziano, illustrazione dalla *Dottrina del bel morire* di Pietro da Lucca.

³¹ PIETRO DA LUCCA, *Dottrina del ben morire*, Venezia 1540, CNCE 41215, C. 2v.

³² G. ATZENI, *Gli incisori alla corte di Zoppino*, "ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte", 2, 2013, pp. 299-308. L'edizione più nota dello Zoppino è quella del Furioso del 1532: cfr. G. AGNELLI, G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna 1933, I, pp. 45-47; *Mostra di edizioni ariosteesche* (Reggio Emilia, Biblioteca Antonio Panizzi, 1974-1975 catalogo della mostra), a cura di G. Cagnolati, Reggio Emilia 1974, cat. 17; F. CANEPARO, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, "Schifanoia", 2008, 34-35, pp. 165-172. L'edizione è consultabile (assieme alle edizioni Giolito, Valvassori e Valgrisi) su internet nell'ambito della collezione digitale della Scuola Normale Superiore di Pisa *L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini* (www.orlandofurioso.org), a cura di L. Bolzoni, A. Benassi, S. Pezzini.

farlo dannare, insidiando, al calcaneo del transito suo»³³.

Le tentazioni sono un subdolo e contorto crescendo di vessazioni, con quelle fisiche che stanno, in modo prevedibile, al primo gradino di una scala di insopportabili dolori interiori: prima, dunque, l'uomo è tentato dall'impazienza per i molti mali. Poi il diavolo sceglie la via più sotterranea della superbia, cercando di solleticare la vanità del moriente attraverso l'esaltazione delle sue opere buone: «da questa tentatione sono massimamente infestati gli devoti». Si passa poi alle maniere forti: «e così con falsi argomenti cominciano futilmente a rivotarti da la verità de la christiana fede: da questa tentatione sono più dotti infestati che li idioti». Infine i diavoli cercano di sottomettere il malato per disperazione: e «per rimuoverti da ogni speranza, ti ridurranno a memoria tutti li difetti e mancamenti tuoi, dandoti ad intendere che le tue confessioni non sono state bone, né tue comunioni sono state meritorie, e che ogni cosa hai fatto non per amor di Dio, ma per timore de l'inferno, e per utilità tua». L'unica risposta possibile è la preghiera e l'invocazione alla croce di Cristo:

«Così dicendo rimanneranno confusi come bestie infernali, non sapendo più che fare contra la salute tua, eccetto che permettendo il Signore Dio ti appariranno in forme molto horribile e spaventose per darti pena e per farti paura, acciocché occupato in tal affanno meglio possino nelle loro maligne insidie pigliarti. Ma se ricorrerai per rifugio a l'ausilio di Maria vergine e del tuo angelo e de li tuoi celeri avvocati, essi benignamente ti prestaranno celere soccorso, e forse apprendoti loro in benigne e gratiose forme, subito la presenza loro fugherà via ogni sathanica malitia»

«*Un sol remedio tante insidie amorza et è sol questo, star constante in fede*»

Il tema del frontespizio è dunque la *temptatio diaboli*, superata grazie alle prescrizioni di Pietro da Lucca e alle rassicurazioni dell'angelo della *Consolatoria* di Fattori. L'immagine sembra fondere due illustrazioni della *Predica dell'arte del ben morire* di Savonarola, le «Tentazioni diaboliche» e la «Buona Morte»³⁴. Tradizionalmente si tratta di un'immagine affollata, dove abbondano i dettagli nella raffigurazione della camera:

«La chambre devait cependant prendre un sens nouveau dans l'iconographie macabre... Elle devenait le théâtre d'un drame où le destin du mourant se jouait une dernière fois,

³³ P. DA LUCCA, *Dottrina.. cit*, Cc. 15v-16v. Questo il livello della riscrittura savonaroliana: «Sappi che il diavolo è molto sollicito a questo punto della morte, sì come è scritto: – insidiatur calcaneo eius – e però, come il diavolo ti vede infirmato, e non sa se tu hai a morire o no di quella infirmità, ma per non essere colto, dice – questa potrebbe essere la sua –, e apparecchia tutte le insidie ch'el sa e può per còrti sproveduto a questo punto, e cerca ongi arte, s'el potesse farti perdere per inavvertenza, sì come lui perdette se stesso in Paradiso»: G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Ruth e Michea*, a cura di V. Romano, Firenze 1962, II, p. 386.

³⁴ E. TURELLI, *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli Savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di E. Turelli, Timothy Verdon, Firenze 1985, nn. 2-3. Sull'importanza per Savonarola delle immagini a stampa e delle «carte dipinte» per giocare «una partita a scacchi con il demonio» si veda N. LEPRI, A. PALESATI, *Prolegomeni allo studio delle xilografie negli incunaboli savonaroliani dal Convento di S. Marco di Firenze a quello di S. Domenico di Quito*, «Memorie Domenicane», 2001, 31, pp. 99-101.

où toute sa vie, ses passions et ses attachements étaient remis en cause. Le malade va mourir. Du moins le savons-nous par le texte où il est dit qu'il est crucifié par la souffrance. Il n'y paraît guère sur les images où son corps n'est pas très amaigri, où il garde encore de la force. Selon la coutume, la chambre est pleine de monde, car on meurt toujours en public. Mais les assistants ne voient rien de ce qui se passe, et, de son côté, le mourant ne les voit pas. Non qu'il ait perdu connaissance: son regard fixe avec une attention farouche le spectacle extraordinaire qu'il est seul à percevoir, des êtres surnaturels sont envahis la chambre et se pressent à son chevet»³⁵

La nostra xilografia, però, si mostra assai diversa non soltanto rispetto agli esempi nordeuropei, come l'*Ars Moriendi* del British Museum (1450)³⁶ che brulica di figure allegoriche e cartigli attorno al malato, ma anche rispetto agli incunaboli savonaroliani (fig. 5), dove l'illustratore fiorentino ha contenuto i toni drammatici «nella squisitezza degli interni di un signorile appartamento fiorentino, nei suoi ben costruiti mobili, nella sontuosità del letto, nella riposata geometria delle mattonelle dell'impiantito»³⁷.

Innanzitutto, la stanza è spoglia ma costellata di piccoli dettagli che s'imprimono nella mente dell'osservatore e conferiscono dignità alla figurazione. Scomparsa poi tutta la selva di astanti e personificazioni allegoriche, la figura distesa si ritrova in solitudine a fronteggiare il demonio, potendo contare solo sull'ausilio dell'angelo per intercessione della croce. Questi emerge dal buio della camera, circondato di una luce che frantuma il muro (e gli intagli orizzontali della matrice lignea) e pare risucchiare il moribondo verso l'infinito, mentre al contrario il diavolo è perfettamente a fuoco in primo piano, evidenziando così i suoi tratti più mostruosamente repulsivi. I quattro seni flaccidi, il becco adunco e il pelo ispido offrono un sapiente dosaggio di elementi ripugnanti e categorie ossimoriche come il «floscio», il «secco», l'«irsuto», l'«ispido», il «glabro» e il «viscido», che trae ispirazione dai demoni zoomorfi nordici fatti di corna, unghie, peli e bava, piuttosto che dai carismatici e antropomorfici diavoli italiani del Signorelli e di Michelangelo³⁸.

Come ha scritto David Freedberg, questo tipo di illustrazioni è concepito con lo «scopo primario di facilitare il passaggio dall'immaginazione visualizzatrice alla ricostituzione, all'empatia e all'imitazione»³⁹, presupponendo un pubblico capace di tradurre la contem-

³⁵ P. ARIÈS, *L'homme devant la mort*, Paris 1985, I, pp. 110-111.

³⁶ J. DECKER, *Between conversion and apostasy, "moriens"'s struggle and the fate of the soul*, in *The Turn of the Soul: representations of religious conversion in early modern art and literature*, a cura di L. Stelling, H. Hendrix, T. M. Richardson, Leiden 2012, pp. 249-280.

³⁷ S. SAMEK LUDOVICI, *Girolamo Savonarola e la stampa*, "Linea grafica", XV, 1960, 11-12, p. 328.

³⁸ Questa umanizzazione del demoniaco, con la figura orribile «che non deve più far orrore all'osservatore devoto, ma far onore all'artista che l'ha immaginata» si conclude con la relegazione di questa nelle grottesche: cfr. D. ARASSE, *Le portrait du Diable*, Paris 2010, pp. 81-82; si veda anche L. LINK, *The Devil. A Mask without a Face*, London 1995, pp. 121-165. Per una serie di saggi più recenti sul demoniaco si veda *The Devil in Society in Premodern Europe*, a cura di R. Raiswell, P. Dendle, Toronto 2012.

³⁹ D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 2009, p. 269 (ed. or. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989).



Fig. 6. Intagliatore fiorentino, *La Buona Morte*, illustrazione dalla *Predica dell'arte del ben morire*.

plazione «in un che di utile, di terapeutico, di edificante, di consolatorio e di terrificante»⁴⁰. Siamo dunque posti di fronte a un tipo di personificazione satanica descritta da Enrico Castelli nel memorabile *incipit* del suo saggio sul demoniaco in arte: «è definitivamente perduto l'essere di cui è impossibile rintracciare il principio e la fine. Il demoniaco è questo *non essere* che si manifesta come aggressione pura: lo stravolto»⁴¹. Il lettore, proprio come il trapassante, deve allora letteralmente 'scansare' con l'occhio il demone per giungere alla croce e dunque alla salvezza per la sua anima. Ma il ruolo dell'osservatore non si limita a questo: nel testo di Fattori, in modo ancora più concreto, egli deve anche voltare pagina per trovare nella xilografia della *Crocifissione* (fig. 3), il rimedio indicato dal testo per non soccombere alle tentazioni diaboliche. Questo è infatti il consiglio dell'angelo custode della *Consolatoria*: «un sol remedio tante insidie amorza:/ Et è sol questo, star costante in fede» (c. A3v), mentre come dichiara l'eremita, «regularmente e ordinariamente li demonii appariscano a tutti nel fine de la vita» (c. 22r) e soltanto «se ricorrerai per rifugio a l'ausilio di Maria vergine e del tuo angelo e de li tuoi celeri avvocati, essi benignamente ti prestaranno celere soccorso, e forse apparendoti loro in benigne e gratiose forme, subito la presenza loro fugherà via ogni sathanica malitia» (c. 16v). Siamo di fronte a una di quelle immagini che Shearman ha chiamato «transitive»⁴², cioè che si completano soltanto con la presenza attiva dello spettatore: a differenza dei sopracitati esempi, nordici e savonaroliani, che rappresentavano «un punto di vista fortemente esterno e psicologicamente disimpegnato»⁴³ in figurazioni del tutto autosufficienti, il senso del frontespizio della *Consolatoria* si compie in uno spazio esterno ad esso. Il verdetto dello scontro con il diavolo è dunque, materialmente, nelle mani del lettore, che solo voltando pagina può giungere alla risoluzione dei suoi assillanti interrogativi: «Ma dimmi angel de Dio: per la bontade\Del tuo e mio signor: qual cosa appete\Più egli nel tentar senza

⁴⁰ *Ivi*, p. 246.

⁴¹ E. CASTELLI, *Il Demoniaco nell'Arte: il significato filosofico del Demoniaco nell'Arte*, Milano 1952, p. 11.

⁴² J. SHEARMAN, «Only connect...». Arte e spettatore nel Rinascimento italiano, Foligno 2008, p. 33 (ed. or. *Only Connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1992).

⁴³ *Ivi*, p. 36.

pietade?» (c. A3r). Non si tratta, dunque, soltanto di raffigurare «l'immagine della curiosità»⁴⁴, la bizzarria ripugnante che cattura lo sguardo: a parte un intento che si può anche definire 'promozionale' per via delle modalità distributive dei libri che generalmente non erano venduti rilegati⁴⁵, vi è una strutturazione dell'immagine che partecipa puntualmente ai concetti del testo e impone all'osservatore un ruolo attivo, oltre che empatico.

*Alcuni pensieri «all'attenzione degli uomini di gusto, come cibo delicatissimo e sostanzioso ad un tempo»*⁴⁶

Per provare ad avvicinarci all'ambito dell'ideatore di quest'immagine è giusto, innanzitutto, guardare alla produzione xilografica coeva: Silvia Urbini ha osservato che questo «diavolaccio con la testa a uccello e le zinne vize»⁴⁷ viene fuori dalle *Sorti* di Francesco Marcolini – anch'esse pubblicate nel 1540 – dove rappresenta l'Odio (fig. 6), e l'anno dopo si ritroverà nel *Sogno* di Alessandro Caravia⁴⁸ (fig. 7). Si tratterebbe di un «artista potente e originale» che «osserva, seleziona e rimonta le idee figurative che circolavano in Laguna, sa modulare lo stile a seconda del soggetto e del contesto, sovverte, sperimenta, gioca. Uno specialista del settore illustrazione a stretto contatto con artisti operanti su altri fronti. Siamo sicuri che Giuseppe Porta Salviati – ormai esautorato da cariche significative all'interno delle *Sorti* marcoliniane – non stia rivoltandosi nella tomba, magari in compagnia del diavolaccio?»⁴⁹. Si tratta di confronti assai lucidi, che circoscrivono un nucleo tematico prima ancora che iconografico: l'Odio delle *Sorti* ricorda nella posa e nella sua natura composita, quello dello Zoppino, ma si rivedono, forse ancor di più, le xilografie del *Sogno*⁵⁰, non tanto per il mostro, ormai un benevolo diavoleto, quanto per la struttura dell'immagine con il letto raffigurato nella sua lunghezza e la faccia del dormiente rivolta al lettore.

⁴⁴ P. MARTIN, *Au seuil des livres, l'image de la curiosité*, in *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, catalogo della mostra di Poitiers a cura di D. Moncond'huy, Montreuil 2013, pp. 113-117.

⁴⁵ A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 151-164. Talvolta queste immagini librarie erano stampate anche singolarmente, si veda S. KARR SCHMIDT, *Altered and Adorned. Using Renaissance Prints in Daily Life*, catalogo della mostra di Chicago, New Haven 2011, pp. 57-59.

⁴⁶ R. LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, "l'Arte", 1917, 20, pp. 99-114, sp. 99.

⁴⁷ URBINI, *Tavola rotonda...*cit., p. 471.

⁴⁸ Per notizie sulla vita del Caravia si veda E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento: Alessandro Caravia*, Firenze 2000, pp. 35-41. Il testo del *Sogno* è interamente riprodotto nel volume sopracitato. Egli era parte di quella cerchia di «gioiellieri, orefici e artisti che si occupavano dei loro traffici e dei loro quattrini, ma trovavano anche il tempo di leggere la Bibbia nella traduzione del Brucioli, di scambiarsi e diffondere libri eterodossi, di riunirsi per discutere dottrine teologiche, di ascoltare per ore il frate agostiniano che commentava le lettere di san Paolo o parlava loro di predestinazione, libero arbitrio e purgatorio, di cercare precari equilibri tra proselitismo eterodosso e nicodemismo, tra coscienza religiosa e prassi istituzionale»: FIRPO, *Artisti, gioiellieri...*cit., p. 235).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Massimo Firpo non si è spinto oltre all'affermazione che questi «rivelano se non altro la frequentazione dell'autore con artisti e incisori»: *ivi* pp. 188-189, mentre la Benini Clementi notando perlomeno l'aderenza tra testo e immagini, ha scritto che «il carattere popolare dell'operetta dunque non ha condizionato l'apparato iconografico, che risulta coerente e abbastanza curato nei particolari»: BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa...*cit., p. 264.



Fig. 7. Da Giuseppe Porta Salviani, *Odio*, illustrazione dalle *Sorti* di Francesco Marcolini.

Vi sono, certo, delle affinità – si tratta pur sempre di immagini che trattano di demoni notturni e tentazioni – ma a parte le questioni compositive, che a mio avviso si riallacciano alle xilografie savonaroliane, trovo che nel *Sogno* siano più forti i segnali di ricezione delle novità toscane. La protome leonina, il ricco vaso salviatesco ai piedi del letto nonché un tratto sciolto e corsivo rendono davvero queste xilografie «la degna descrizione del sogno di un orafo»⁵¹ e paiono lontane anni luce da quel muro sbreccato, dal quel boccale di giunchi e da quel desco senz'ornamento. Oltretutto, a mancare è proprio l'intelligente orchestrazione della profondità; pur tenendo a mente il diverso formato – le immagini del *Sogno* sono circa 120x75 mm – non si ritrova quel modo di rendere l'angolo rientrante della stanza annerendo quasi completamente la metà destra della matrice, facendo così risaltare il bagliore dell'angelo nella penombra. Pure l'*Odio*, a guardar bene, ha sì delle zampe d'uccello, ma s'innestano su dei bei polpacci torniti dalle linee della sgorbia. Il suo ventre, poi, è glabro e incurvato a formare una 'sigla' toscano-romana; mancano del tutto le ali di pipistrello e il volto uncinato qui pare piuttosto un satiro beffardo. Ho l'impressione, insomma, che ci troviamo di fronte a un artista di una generazione precedente e in qualche modo 'declinante': quanto il mostro dello Zoppino pareva spaventosamente caracollare appoggiato all'asta, tanto questo del Porta sembra a suo agio mentre solca ad ampie falcate il suo ambiente infernale.

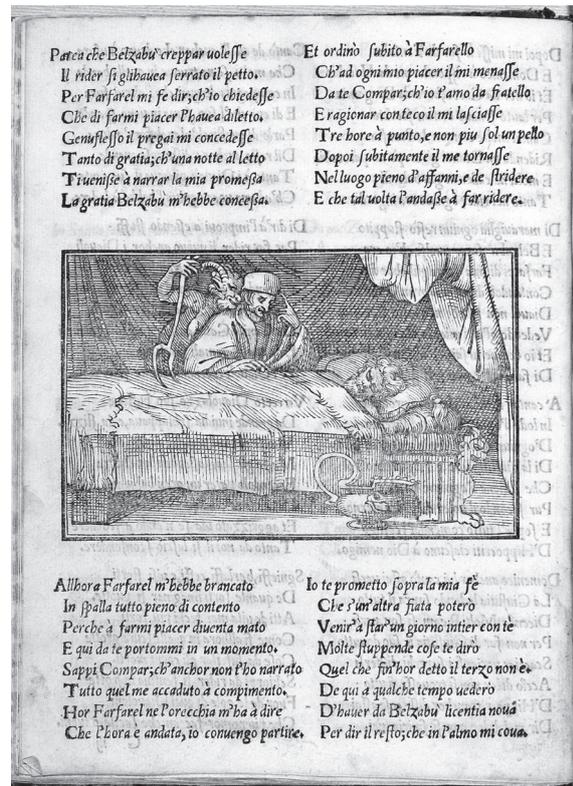


Fig. 8. Da Giuseppe Porta Salviani (?), *Alessandro Caravia sogna Zuan Polo e Farfarel*, illustrazione dal *Sogno* di Alessandro Caravia.

⁵¹ I. ANDREOLI, *Ex Officina Erasmi: Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Università Ca' Foscari Venezia e Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 156.

Quindi ho cercato di rivolgere altrove il mio sguardo: non dunque Porta, Sustris, Menzocchi e gli artisti affascinati dai modi centroitaliani e neppure un veneto con il suo repertorio di vaghezze pastorali e malinconiche sospensioni giorgionesche e tizianesche. Questo modo di comporre la figurazione in profondità mi ha allora ricordato un passo di Longhi sui bresciani riguardo «una nuova idea dell'azione che s'inaugura; un modo nuovo di adorare, di stupirsi, di dimostrare in gesti pronti, emergenti, che sfiorano il quadro in profondità e rinserrano la forma in scorti nuovi»⁵². In effetti, Savoldo esplorò territori analoghi nelle sue *Tentazioni di Sant'Antonio*⁵³ e *Tentazioni di San Gerolamo*⁵⁴. Specie in quest'ultima opera, tra le figure mostruose e traslucide che tormentano il santo, le somiglianze si fanno più stringenti, in un gioco di citazioni nordiche imbevuto di ripugnanti cartilagini, rostri adunchi e pellicce viscosse (fig. 8). La fascinazione di Savoldo per i temi nordici – e per Bosch in particolare – è cosa nota⁵⁵. È possibile che egli abbia visto le sue *Visioni dell'Aldilà* di Palazzo Grimani di Venezia, mentre il suo soggiorno fiorentino all'inizio del secolo gli garantirebbe almeno la conoscenza del trittico Portinari di Hugo Van Der Goes⁵⁶, del trittico Pagagnotti di Memling⁵⁷ e di certe 'bizzarrie' di Piero di Cosimo⁵⁸. Ma anche senza viaggiare lontano, egli poté confrontarsi con le stampe di Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer e, soprattutto, con le xilografie de *Le Tentazioni di sant'Antonio abate* di Lucas Cranach il Vecchio e Jan Wellens de Cock⁵⁹. Pure Lorenzo Lotto possedeva diversi «disegni a stampa», come testimonia il *Libro*

⁵² R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, ried. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, IV.: *Me pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968, pp. 97-143, sp. 120.

⁵³ B.L. BROWN, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999, pp. 444-445, cat. 116; F. FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992, pp. 38-39, cat. 6.

⁵⁴ P.V. BEGNI REDONA, in *Giovanni Gerolamo Savoldo: tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra di Brescia a cura di B. Passamani, Milano 1990, pp. 154-155, cat. I 22; F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, pp. 36-37, cat. 5.

⁵⁵ Già il suo allievo Paolo Pino nel 1548 ci informa che «Messer Gierolemo bresciano in questa parte era dottissimo, della cui mano vidi già alcune aurore con rifletti del sole, certe oscurità con mille descrizioni ingenuissime e rare, le quali cose hanno più vera imagine del proprio che li Fiamminghi»: P. PINO, *Dialogo di pittura*, ed. a cura di S. Falabella, Roma 2000, p. 64. Pure sua moglie era fiamminga, sull'argomento si veda B. AIKEMA, «Stravaganze e bizarie de chimere, de mostri, e d'animali»: Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento, «Venezia Cinquecento», XI, 2001, 22, pp. 111-135, sp. 111-112; B. L. BROWN, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia...cit.*, pp. 424-431.

⁵⁶ B. RIDDERBOS, *Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530: dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer, S. Padovani, Firenze 2008, pp. 38-65.

⁵⁷ P. NUTTALL, *Memling e la pittura italiana*, in *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra di Roma a cura di T.H. Borchert, Milano 2014, pp. 39-51.

⁵⁸ B. W. MEIJER, *Piero di Cosimo e l'arte del Nord*, in *Piero di Cosimo. Pittore "fiorentino" eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra a cura di S. Padovani, E. Capretti, Firenze 2015, pp. 135-147. D. GERONIMUS, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven-London 2006, pp. 77-121.

⁵⁹ G. DILLON, *Savoldo e l'incisione*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, pp. 220-241; G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, cat. 42, 45, 94, 105.



Fig. 9. Da Giuseppe Porta Salvatiati (?), *Alessandro Caravaggio sogna Zuan Polo e Farfarel*, illustrazione dal *Sogno* di Alessandro Caravaggio.

*di Spese Diverse*⁶⁰ e la pratica di ispirarsi alle stampe nordiche doveva riguardare anche Romanino, che copiava Georg Pencz per il suo *Buon Samaritano*⁶¹ e guardava le stampe profane tedesche e olandesi per il suo ciclo al castello del Buonconsiglio di Trento⁶². Persino Moretto non dovette restare insensibile al fascino dell'arte nordica, visto il demonio schiacciato dall'Arcangelo Michele della sua *Incoronazione della Vergine* per i Santi Nazaro e Celso, che si presenta assai simile al nostro diavolo con ali sfrangiate, corna e artigli, per quanto assai meno ributtante⁶³ (fig. 9).

⁶⁰ Nel giugno 1549, prima di lasciare Venezia per Ancona, Lotto scrive: «Et lasso ch'el veda de farsi pagar pezi 19 de disegni a stampa che prestai a Bernardo mio garzon et quelli denari li donasse in nome mio a Menega sua massara, per servito che la mi fece ne la mia infermità»: *Lorenzo Lotto 1480 – 1556. Libro di spese diverse*, a cura di F. Grimaldi, K. Sordi, Loreto 2003, I, c. 152v. Qualche anno prima annota delle spese per «3 pezi de disegni a stampa». Ringrazio Francesco De Carolis per avermi illuminato su questo aspetto. Sui rapporti di Lotto con le stampe si veda T. PIGNATTI, *Dürer e Lotto*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno...*cit., pp. 93-97; B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia...*cit., pp. 400-401, cat. 99; ID., *Incroci transalpini: Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di M. Seidel, G. Bonsanti, K. Bergoldt, Venezia 2001, pp. 427-436. G.M. FARA, *Albrecht Dürer...*cit., cat. 43, 44, 67, 96o, 96r, 96u.

⁶¹ E. CHINI, in *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento a cura di L. Camerlengo, E. Chini, Milano 2006, pp. 208-209, cat. 47, G.M. FARA, *Albrecht Dürer...*cit., cat. 48, 49, 51, 89b, 89g, 90v, 96f, 96g, 106, 121.

⁶² F. DE GRAMATICA, *Un "pazzo piacevole", i "gran progenitori" e le giovani bagnanti: note sulla pittura profana di Romanino al Buonconsiglio*, in *Romanino...*cit., pp. 242-257.

⁶³ M. GREGORI, *Riflessioni sulla pittura bresciana della prima metà del Cinquecento*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano 1986, pp. 9-16, sp. 16; P.V. BEGNI REDONA, in *Il Moretto: Alessandro Bonvicino*, catalogo della mostra a cura di G.A. Dell'Acqua, M. Gregori, B. Passamani, et al., Brescia 1988, pp. 274-275, cat. 35; ID., *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso*, in *La Collegiata Insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, a cura di V. Volta, Brescia 1992, pp. 85-180, sp. 107-112; Per altre derivazioni dureriane cfr. G.M. FARA, *Albrecht Dürer...*cit., cat. 90v, 96c, 109.



Fig. 10. Alessandro Bonvicino detto Moretto, *Incoronazione della Vergine* (part.), Brescia, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso.

Tornando a Savoldo, oltre alle due *Tentazioni*, dell'artista bresciano si colgono le mura sbreccate e, pur semplificato nei panneggi, l'arcangelo Raffaele del *Tobiolo* della Galleria Borghese. Nelle membra inerti del morente si ravvisa il tipo fisico del *Compianto su Cristo morto* di Berkeley⁶⁴, mentre nel volto, che ben si accorda con la «dolce morte» invocata dai testi, si percepisce lo splendido disegno di *Testa femminile addormentata*⁶⁵ (fig. 10). Ma a parte questi confronti non del tutto risolutivi, a favore di Savoldo *inventor* di questa immagine libraria c'è, soprattutto, un'affascinante tangenza biografica. Ho scritto poco sopra che Bernardino, il poeta dilettante autore della *Consolatoria*, è stato funzionario del comune di Pesaro; ebbene, a stipulare il contratto del 15 giugno 1524 tra i frati di San Domenico e il pittore bresciano per la pala Pesaro oggi a Brera c'è proprio Bernardino Fattori⁶⁶. Si può ipotizzare che, memore dello splendido lavoro per San Domenico, il cancelliere volesse ricordare la nipote scomparsa con un inusuale ritratto librario del pittore bresciano che tanto fu apprezzato nelle Marche⁶⁷ ed era, oltretutto, un abilissimo 'cripto-ritrattista'⁶⁸.

⁶⁴ E. LUCCHESI RAGNI, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, pp. 122-125, cat. I 10; FRANGI, *Savoldo...cit.*, pp. 116-117, cat. 36.

⁶⁵ G. DILLON, *ivi*, cat. II 2; W. REARICK, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, catalogo della mostra a cura di W. Rearick, A. M. Petrioli, Firenze 1976, p. 79.

⁶⁶ Il contratto si trova in Archivio di Stato di Pesaro, Notarile, Bernardino Fattori, n. 20, busta n. 35, 1523-25 ed è stato pubblicato per intero in P. BONALI, *La "polizza" di magistro Hieronymo de Savoldi*, "Studia Oliveriana", 1989, 8/9, pp. 7-20. Sulle questioni di committenza si veda M. OLIVARI, *"Vnam chonam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici": la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo: la pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008, pp. 10-39.

⁶⁷ A Savoldo andarono duecento ducati e furono pagate le spese legate a trasporti e materiali lignei; una cifra piuttosto alta e superiore ad opere coeve di dimensioni analoghe di Lotto e Palma il Vecchio cfr. *ivi*, p. 20.

⁶⁸ Circa i 'ritratti criptati' savoldeschi, il *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea* di Cleveland, forse la cimasa della Pala Pesaro, è un caso emblematico, come pure i quattro santi della pala che probabilmente raffigurano, seppur «depurati rispetto allo studio dal vero», personaggi locali e benefattori legati al contratto: cfr. Olivari, *"Vnam chonam...cit.*, pp. 18-20. Sul tema declinato però in ambito privato si veda A. GENTILI, *Savoldo, il ritratto e l'allegoria musicale*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, pp. 65-70; E.M. DAL POZZOLO, *Un libro, undici corde e un pennello, Giorgione e la nascita del 'ritratto d'amore' a Venezia nel primo '500*, in *Giorgione e Savoldo: note di un ritratto amoroso*, catalogo della mostra a cura di P. Bolpagni, E. Lucchesi Ragni, Brescia 2014, pp. 13-33. Già Francesco Frangi aveva scritto che «i contatti [di Savoldo] con una nobiltà sorretta da un'intensa propensione religiosa appaiono confermati dai numerosi ritratti in veste di santi che costellano il suo catalogo» (F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, pp. 20-21).

Ma forse si scorgono tracce ancora maggiori di Lorenzo Lotto che, com'è risaputo, dialogò in modo proficuo e bilaterale con Savoldo e la sua scuola. Ho scritto dei possibili rapporti con Pietro da Lucca – che però era morto nel 1522 – mentre i legami di Lotto con le Marche sono arcinoti, dal polittico di Recanati del 1506 fino agli ultimi anni di vita spesi da oblato a Loreto⁶⁹. Oltretutto il pittore si trovava a Venezia dal gennaio del 1540⁷⁰. È sufficiente però guardare il *Compianto sul Cristo morto* di Brera⁷¹, per notare quanto il volto di Maria svenuta e di Giovanni che la sorregge siano simili (e in controparte) alla xilografia (fig. 11). L'angelo ricorda, poi, quello di Recanati⁷² (fig. 12) per la luce innaturale e i gesti misurati e benevoli, al pari dell'*Annunciata* del polittico di Ponteranica e del *san Giovanni della Trasfigurazione* di Recanati⁷³. L'atmosfera raccolta può avvicinarsi al “Bagno di Gesù Bambino” della Pinacoteca di Siena, mentre la costruzione del letto, con il gradino che fa da diaframma con l'osservatore e su cui poggiano oggetti comuni, fa poi pensare all'affresco con la *Nascita della Vergine* di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo⁷⁴. Di quell'opera si rivedono anche le lenzuola e le coperte non rimboccate ma poco rilevate e quasi ‘adipose’ (fig. 13).

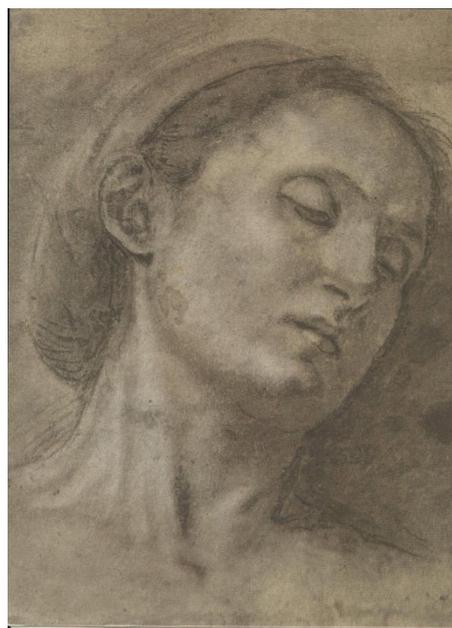


Fig. 11. Giovanni Girolamo Savoldo, *Testa femminile addormentata*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

⁶⁹ Per i rapporti tra il pittore veneziano e le Marche si veda G. BARUCCA, *Biografia e percorso artistico*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche: un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra di Torino a cura di G. Barucca, Roma 2013, pp. 31-35; G.C.F. VILLA, “*Andar a lavorar in la Marcha*”, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, catalogo della mostra di Roma a cura di V. Garibaldi, M. Paraventi, G.C.F. Villa, Milano 2011, pp. 15-19.

⁷⁰ Sull'attività di Lotto a Venezia attorno al 1540 si veda G. ALTISSIMO, *Elemosina di Sant'Antonino*, in *Lotto in Veneto*, catalogo della mostra di Roma a cura di G. Poldi, G.C.F. Villa, Milano 2011, pp. 94-105.

⁷¹ E. DEZUANNI, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e committenti 1542-1545*, Treviso 2005, p. 22.

⁷² M. LUCCO, *Della “Cona Sancti Dominici”: o della felicità del vedere*, in *Il Polittico di Lorenzo Lotto a Recanati: storia, documenti e restauro*, a cura di V. Garibaldi, M. Paraventi, G.C.F. Villa, Crocetta del Montello 2013, pp. 47-78.

⁷³ Sull'*Annunciata* del polittico di Ponteranica si veda P. BIANCHI PATTI, *Lorenzo Lotto...cit.*, n. 8. Sulla *Trasfigurazione* per la chiesa di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati si veda D. FRAPICCINI, *Sul tema della Trasfigurazione: Lorenzo Lotto e dintorni*, in *I monti di Dio*, a cura di S. Castri, M. Bussagli, Torino 2014, pp. 94-107.

⁷⁴ Per il dipinto senese con relativa bibliografia si veda S. MANUSSO, in *Omaggio a Lorenzo Lotto: i dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, Venezia 2011, pp. 110-113, cat. 8. Sugli affreschi bergamaschi vedere C. BARBIERI, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000, pp. 47-86 e P. PLEBANI, *Lorenzo Lotto a Bergamo. Appunti per un registro dei tempi, delle opere e dei committenti*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto...cit.*, pp. 23-31, sp. 28.

È invece difficile riscontrare nella carriera del pittore veneziano mostruosità paragonabili al nostro diavolo tentatore. Per il suo incedere e per il modo di reggere l'asta può sembrare una versione malignamente 'trasfigurata' del San Rocco della pala con *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano*⁷⁵ di Loreto (fig. 14). In quella stessa città fece *San Michele che scaccia Lucifero*, un giovane bello ma triste e, come si è scritto, bisogna forse riaffermare il privilegio degli artisti sui poeti circa l'umanizzazione del diavolo cui accennavo prima⁷⁶. Ma raramente egli si cimentò, come Savoldo, in bizzarrie sul genere della *Consolatoria*: soltanto nei geroglifici delle tarsie bergamasche⁷⁷ e nella coperta allegorica per il *Ritratto del vescovo Bernardo De' Rossi*⁷⁸. Quando entrò in territori sinistri preferì sempre modi allusivi, come nell'indecifrabile *San Gerolamo* della Galleria Borghese⁷⁹.

A differenza di Savoldo⁸⁰, il suo nome è poi stato già accostato a imprese editoriali per il dibattuto frontespizio per la *Bibbia* di Antonio Brucioli (stampata a Venezia dai Giunti nel 1532), un'opera problematica ma generalmente ormai ascritta, pur con qualche remora, al catalogo del pittore veneziano⁸¹, non solo per ragioni stilistiche e di presunta affinità culturale, ma anche per le relazioni con i Giunti che emergono dal *Libro di spese diverse*⁸². Pur trattandosi di un'immagine di otto anni precedente e di un intagliatore probabilmente diverso, specie

⁷⁵ D. FRAPICCINI, *Lorenzo Lotto sulla via di Loreto*, in *Lorenzo Lotto e i Tesori Artistici di Loreto*, catalogo della mostra di Roma a cura di G. Morello, Roma 2014, pp. 31-38; D. TOSATO, in *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, cat. 12.

⁷⁶ «Forse è stato un pittore italiano a vedere in Satana, ancor prima dei grandi poeti moderni, l'eroe sconfitto invece del drago contraffatto e digrignante»: G. PAPINI, *Il Diavolo: appunti per una futura Diabologia*, Firenze 1954, p. 261. Papini intendeva rispondere a Mario Praz, che individuava in Gian Battista Marino l'artefice di questo processo: si veda M. PRAZ, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948, p. 58.

⁷⁷ MAURO ZANCHI, *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Bergamo 2003, e *Lorenzo Lotto e le Marche: per una geografia dell'anima*, atti del convegno di Recanati, Jesi, Monte S. Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto (2007), a cura di L. Mozzoni, Recanati 2009.

⁷⁸ M. BINOTTO, L. SABBADIN, *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, cat. 50.

⁷⁹ Per l'iconografia del dipinto si veda M. LATTANZI, *Il tema del San Girolamo nell'eremo e Lorenzo Lotto*, in *Il San Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, catalogo della mostra a cura di A. Gentili, Roma 1983, pp. 55-70. Per una bibliografia più aggiornata si veda F. FRACASSI, *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, cat. 20.

⁸⁰ Pure Romanino è stato accostato all'editoria veneziana per quanto riguarda gli splendidi ritratti del matematico bresciano Niccolò Tartaglia: cfr. A. NOVA, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, pp. 333-334; F. FRANGI, *Romanino: un pittore in rivolta...cit.*, cat. 95. La questione è ancora da indagare più a fondo ma «non è esclusa una sua attività come fornitore di disegni per incisioni»: G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra di Firenze a cura di G. Agosti, Firenze 2001, p. 469.

⁸¹ L'attribuzione si deve a G. ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, "Paragone Arte", XXVII, 1976, 317/319, pp. 82-91. Per una bibliografia più aggiornata si veda C. CALLEGARI, *Omaggio a Lorenzo Lotto...cit.*, pp. 124-129, cat. 13, e G. PALUMBO, *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma 2012, pp. 28-38.

⁸² I rapporti (1542-1548) riguardano piccole somme di denaro per prestiti e cauzioni: si veda *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di spese diverse...cit.*, I, cc. 57r, 64r, 125r. Sui complessi intrecci con Brucioli si veda M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici...cit.*, pp. 100-116. Nella *Dottrina* e nella *Consolatoria* è lampante, come nella vita di Lotto, la centralità del tema della Croce, elemento che compare in molte sue opere e nel caso del *Crocifisso* della Collezione Berenson, ci apre uno squarcio sulle pratiche di meditazione privata di quel tempo: «[Questo quadro] è facto [di mano di messer] Lorenzo Lotto, omo molto divoto, et per sua divotione il fece la septimana santa et fu finito il Venerdì santo a l'ora de la passione de nostro signore Iesù Cristo. Io Zanetto del Coro ò scritto a ciò si sappia e sia tenuta cum quella venerazione che merita essa figura», cit. in F. DE CAROLIS, *Il Crocifisso Berenson nel Libro di Spese Diverse di Lorenzo Lotto*, "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", XVIII, 2013, 19, pp. 103-108. Per il tema si veda. M. COLLARETA, *In spirito e verità...cit.*, pp. 145-155.

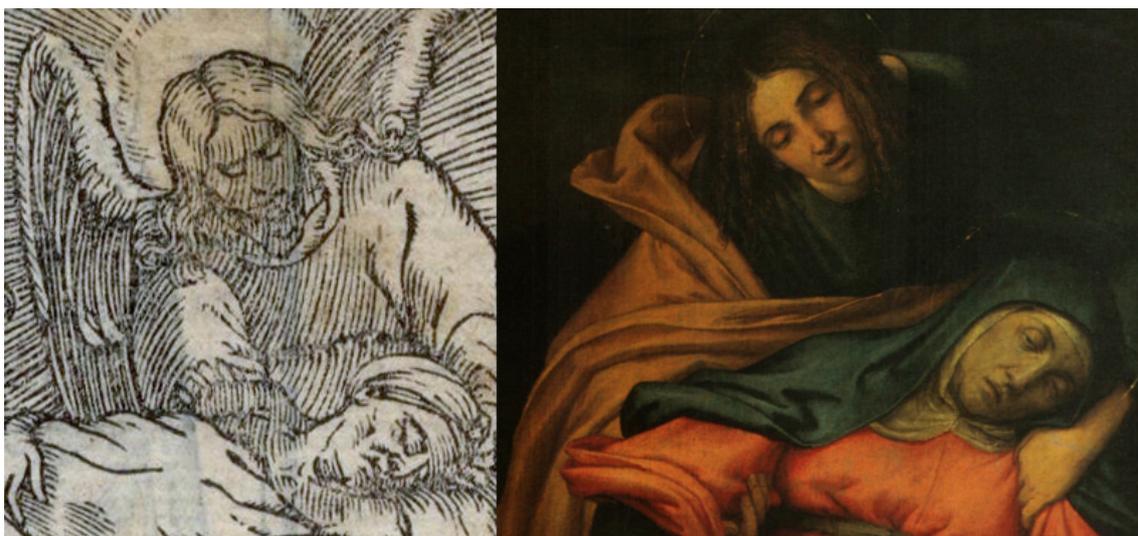


Fig. 12. Lorenzo Lotto, *Pietà*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 13. Lorenzo Lotto, *Polittico Recanati* (part.), Recanati, Museo civico Villa Colloredo Mels.

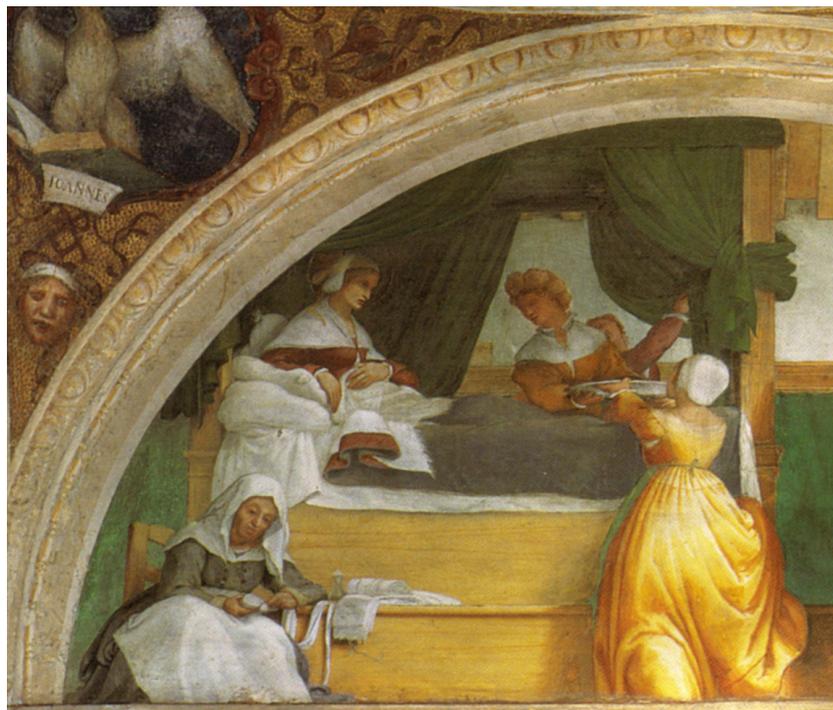


Fig. 14. Lorenzo Lotto, *Natività della Vergine*, Bergamo, Chiesa di San Michele al Pozzo Bianco.



Fig. 15. Lorenzo Lotto, *San Rocco* (part.), Loreto Museo-Antico Tesoro della Santa Casa, 1532.



Fig. 16. Lorenzo Lotto, *Natività* (part.) dal frontespizio della *Biblia* di Antonio Brucioli.

nella scena della *Natività di Cristo* (fig. 15) emergono assonanze notevoli. In primo luogo è quasi identico il modo di costruire i bagliori divini, con un tratteggio di brevi segni a semicerchio da cui si dipanano a raggera gli intagli, poi vi è la costruzione spaziale resa accostando mura chiare e mura annerite per conferire profondità alla figurazione e far emergere le forme dalla penombra.

Conclusione

Nonostante abbia tentato di circoscrivere quanto più possibile il campo, il tema, di per sé scivoloso, dell'attribuzione, si complica con le immagini librarie ed è difficile raggiungere considerazioni definitive. Convergenze biografiche e iconografiche porterebbero dalle parti di Savoldo, ma da un punto di vista strettamente stilistico il nome di Lotto mi sembra più convincente, anche per i suoi presunti rapporti con l'editoria veneziana. Tuttavia queste opere dimostrano, ancora una volta, che tra i libri stampati veneziani della prima metà del Cinquecento si sono espressi ingegni assai ben individualizzati e provenienti dalle più diverse "scuole" pittoriche italiane. La complessità rispetto all'editoria quattrocentesca è che a differenza di allora, dove gli artisti rimanevano relegati all'editoria locale, ren-

dendo più facile il compito degli studiosi ma riducendo l'impatto delle proprie invenzioni, per quanto riguarda il Cinquecento gli artisti si trovavano a essere completamente risucchiati nell'orbita della tipografia veneziana che, seppur tra riusi e manipolazioni varie, consentiva loro di scavalcare del tutto le più modeste stamperie locali garantendo una visibilità e un pubblico di lettori molto maggiore. Per il Cinquecento non si può dunque più mettere in pratica un criterio topografico nello studio delle illustrazioni, come avveniva per il secolo precedente in cui appare innegabile l'unità stilistica, poetica e tecnica degli illustratori di Roma, Venezia, Firenze, Napoli e Milano⁸³. Così, numerosi tra gli «sperimentatori anticlassici»⁸⁴ del tempo, colmate le distanze geografiche e culturali, si ritrovano fianco a fianco sulla piazza veneziana. E non sorprende, ad esempio, poter finalmente usare l'aggettivo 'ariostesco' per l'arte di Domenico Beccafumi, viste le sue numerose xilografie per il *Furioso*, trovare il lunatico Aspertini alle prese con pronostici astrologici e dunque nemmeno avvicinare un grande artista lombardo-veneto al frontespizio di un libro sull'Arte del ben morire'.

⁸³ Cf. S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974, pp. 43-44.

⁸⁴ A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003 (ed. or. 1993), pp. 51-70.