

L'ARCHIGINNASIO

ANNO XXXIII - NUM. 1-3 BULLETTINO DELLA BIBLIOTECA
GENNAIO - GIUGNO 1938 COMUNALE DI BOLOGNA ❖ ❖ ❖

Le stampe giovanili di Marcantonio

Un incisore vivente, il quale scrive della sua arte, osserva che oggi le primizie del bolognese sono tenute in gran pregio ⁽¹⁾ dagli intendenti e dai collezionisti, sia perché rare, sia perché c'è l'andazzo di ammirar le gemme più dei grappoli. Il Raimondi fu esaltato dai contemporanei, e gli scrittori concordarono, per qualche secolo, nel giudicarlo insuperabile; ma, nei primi decenni dell'Ottocento, qualche tecnico solitario insorse contro questa fama tradizionale, che — sostenute e respinte le non previste contraddizioni salì agli onori degli studi monografici, e fu convalidata con le lodi di alcuni storici dell'arte. Nella severa accusa di sterilità d'ingegno e d'insufficienza riproduttiva inferì il neo-criticismo; tuttavia, da ultimo, la gente di mestiere, sciolta dalle premesse filosofiche, ha alleggerito la mano e mutato proposito ⁽²⁾. Il nome di Marcantonio offre « la complessità ermetica d'una sigla » variabile; la vita s'indovina attraverso i cambiamenti ed i perfezionamenti della pratica: l'anno della nascita resta dubbio come quello della morte; qualche fatterello sa d'invenzione, e nella completa oscurità l'ipotesi è una guida che sbaglia via

⁽¹⁾ BENVENUTO DISERTORI, *L'incisione italiana*, Firenze, 1932, p. 26.

⁽²⁾ In una lettura, fatta alla R. Accademia Clementina di Bologna (24-III-1937), che prossimamente metteremo a stampa, ci occupammo di *Amici e nemici di Marcantonio*: dal Vasari al Longhi, dallo Zanetti al Vitet e dal Kristeller allo Schmidt.

e computo. Pochi versi dell'Achillini ⁽¹⁾ magnificano, nel 1504, il ritratto inciso del poeta, che con un'iperbole mette a paro se stesso e la sua effigie. Dall'anno di composizione del « Viridario » (1504; la stampa fu ritardata) si deduce che il Raimondi dev'esser nato circa al 1480, ma non nel 1475 o nell'88 ⁽²⁾. Discepolo del Francia « se coi pennelli — ricorda l'Oretti ⁽³⁾ — non uguagliò il maestro, superollo almeno col bulino ». Dei dipinti non si sa nulla, se non si accetta l'attribuzione del Venturi ⁽⁴⁾ di due frammenti decorativi che, nella galleria Liechtenstein in Vienna, si stimano di Polidoro da Caravaggio. Il giovane intagliatore esordì come orefice nella bottega del grande concittadino, e vi niellò « cinture ed altre molte cose », fra le quali non potevano mancare le paci, i reliquiari, i calici, i monili ed i cofanetti, purtroppo introvabili o irricognoscibili. Quando le stampe dei niellatori cominciarono ad esser ricercate e pagate generosamente, si scoprirono *Le tre Marie*, *Le tre piccole Sante* « in piedi su fondo nero, incise a tratti diagonali irregolari » ⁽⁵⁾, il *Trionfo di Nettuno*, *Due Amori presso ad una tomba* ed *Animone rapita da Nettuno*.

La magrezza del segno, dovuta alle abitudini dell'orefice, distingue, al dire del Duchesne, le prime esperienze che il Raimondi, in séguito, migliora con il gusto dell'espressione lineare e con l'intelligenza delle curve variate nel modellar forme e panneggiature. In una raccolta privata esisteva, a mezzo il secolo

⁽¹⁾ Viridario, Bologna, 1513, c. CLXXXVIII. *Consacro anchor Marcantonio Raimondo, | Che imita de gli antiqui le sante orme, | Col disegno e bollin molto e profondo | Come se veden sue vaghe eree forme. | Hamme retratto in rame come io scrivo | Chen dubio di noi pendo quale e vivo.* Ristampiamo il passo per correggere, ad es. il PASSAVANT (*Le peintre-graveur*, VI, Leipzig, 1864, p. 3^a) che muta eree in ricche ed altera pendo in pende. Anche la PITTALUGA (*L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, 1928, p. 3) cita designo, aeree e che invece di disegno, eree e chen.

⁽²⁾ VASARI, *Le vite ec.*, Firenze, 1846-57, IX, p. 265^a e la successiva edizione di G. MILANESI, Firenze 1878-85, V, p. 404^a.

⁽³⁾ *Notizie de' professori del disegno ec.* in Bibl. Comunale di Bologna, mss. n. B. 123, c. 261.

⁽⁴⁾ *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, P. II, Milano, 1926, pp. 452-53.

⁽⁵⁾ DUCHESNE AÎNÉ, *Essai sur les nielles*, Paris, 1826, pp. 82-83.

decimonono, anche il niello con il *Trionfo d'Anfitrite* ⁽¹⁾, considerato la riduzione inversa della stampa di *Galatea* (B. 350), ma ora i più diffidano dell'autenticità di questi cimeli che, poveri rudi angolosi, diversificano tra di loro nei particolari stilistici. L'esame che vuol essere ripreso diligentemente concerne le stampe; in qualcuna d'esse, per es. nel *S. Giorgio che lotta contro il dragone* (B. 98), i rigidi espedienti del niellatore si ravvisano nella compattezza dei rilievi, nelle ombre infittite e nell'indeterminata angustia dei piani ⁽²⁾. Alcuni fogli del primo periodo, che arriva al 1506 ⁽³⁾, manifestano l'ammirazione per il Francia, la cui dolcezza pittorica è imitata con un disegno morbido e calligrafico e con un chiaroscuro non preciso. Il *Battesimo di Cristo* (B. 22) deriva dal quadro del Raibolini ad Hampton Court ⁽⁴⁾, ma ne modifica sensibilmente gli alberi e la loro disposizione nello sfondo; si noti, per di più, che uno degli angeli assistenti è sopraffisso insieme con il vivo gruppo di figurine nel centro. È presumibile, anche per il confronto con un disegno frammentato degli Uffizi, che la stampa sia in più giusto rapporto con il bozzetto originale tracciato dal Francia prima che aggiunte e varianti accrescessero il pregio della composizione pittorica.

Il rarissimo *S. Sebastiano* (B. 109) non ha caratteri mantegneschi; simile in tutto all'impostatura preferita dal Raibolini e alla sue tenerezza asessuale, permise il richiamo al medesimo santo della pala di S. Giacomo Maggiore in Bologna ⁽⁵⁾, ma che l'esemplare fosse un altro (noi pensiamo un disegno) dicono

⁽¹⁾ BENJAMIN DELESSERT, *M.-A. R.*, Paris, 1853, p. 6.

⁽²⁾ ARTHUR M. HIND, *M. R.*, *The print-collector's quarterly* edited by Fitzroy Cerrington, October, 1913, Museum of fine arts, Boston Mass., pp. 243-76, tav. I; *M.-A. et les graveurs de l'école italienne du XVI^e siècle*, Paris, 1913, tav. I.

⁽³⁾ HANS W. SCHMIDT (THIEME, *Künstlerlexikon*, XXVII, Leipzig, 1933, pp. 574-77) divide ragionevolmente l'attività del R. in quattro periodi: il primo va dalla formazione scolastica al 1506, il secondo dal 1506 al 10, il terzo dal 10 al 20 e l'ultimo dal 20 in poi.

⁽⁴⁾ VENTURI, op. cit., VII, P. III (1913), p. 869.

⁽⁵⁾ ELEONORE JEBENS, *M.-A. R.'s Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom*, Inaugural-Dissertation (Heidelberg), Berlin, 1912, p. 13.

chiaro la posa delle gambe e lo scorcio errato dei piedi, osservabile in altri rami.

Apollo con le tre Grazie (B. 398) non tradisce l'influsso di Jacopo Francia ⁽¹⁾ e, quantunque superi le formule del caposcuola bolognese nel riunire e nell'atteggiare i nudi mitologici, è l'anticipazione del *Giudizio di Paride* (B. 339), da non confondere con il florido gruppo del Raibolini, ma da avvicinare forse agli esperimenti contemporanei del Costa.

In *Adamo che mostra la zappa ad Eva* (B. 380), spiegato da altri e, in modo generico, con la condanna al lavoro, persiste la maniera legata della scuola bolognese che, come in ogni studio preparatorio, non anima serratamente le forme umane, statiche o mosse, e dimostra più pratica che libertà tanto nel renderle quanto nella rinuncia ad allargare la visione paesistica. Il primo sfondo nel quale si può forse avvertire l'influsso tedesco è quello della *Natività* (B. 16), imitata con tratteggi un po' inerti da un quadro perduto del Francia, affine per le norme dispositive e per la ripetizione di alcuni accessori ad altri dipinti dello stesso maestro. Il *Giovane con la fiaccola* (B. 360) inizia per i suoi rapporti — ammissibili e dovuti a disegni diffusi da Roma — con l'*Apollo del Belvedere* i contatti con l'arte classica, ma il tema allegorico si disgrega nel nudo decorativo del portavaso, nell'altro che conduce un cavallo, nel picchiere, nella presunta Carità che tiene due bimbi in braccio e nell'uomo giacente, contrapposto al plastico simbolo dell'azione salito sul piedistallo rotondo. Il *Cavaspino* (B. 465) è una modesta impressione dall'antico, la quale, non avendo che fare con la placchetta del museo di Berlino (n. 559), deriva probabilmente da una sardonica incisa di Firenze (*Museo Fiorentino*, II, 39) ⁽²⁾. Sfuggito al

⁽¹⁾ HENRY DELABORDE, *M.-A. R.*, Paris, 1888, pp. 154-56; O. H. CIGLIOLI, *Nota su M. R. e Jacopo Francia* in «*Rivista d'arte*», XVI, S. II, a. IV (1934), pp. 372-80.

⁽²⁾ HENRY THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's u. Marco Dentle's*, Leipzig, 1881. I riscontri esatti e le ricerche acute dell'A. sono ancor oggi indispensabili a chi risciva di M.-A. e della sua scuola.

Bartsch e riconosciuto dal Passavant (n. 289), il foglio esprime *Il Satiro e la Menade* arieggia i gruppi etruschi, e l'apparenza niellistica dello sfondo insieme con l'irto andamento dei segni ci riporta al tirocinio dell'incisore che, fino al 1504 circa, non smette di lavorar metalli preziosi. I *Due uomini nudi in piedi* (B. 385) — di prospetto l'uno e veduto dal dosso l'altro — hanno due serpenti ed uno specchio, ed appartengono al non limitato numero di allegorie che nelle botteghe della Rinascita fanno pullular le *accademie* molto prima che le scuole d'arte chieggano ad Atene di sfruttare un nome.

I primi tentativi grafici di Marcantonio hanno innegabili difetti di resa scolastica, ma l'addestramento nell'intaglio progredisce cauto; l'assiduità dell'incontentabile disegnatore è una forza riparatrice in tutti gli esemplari scelti ormai per una versione unica ed impersonale; i soggetti sono agguagliati dal bisogno istintivo di rifare più che di comporre, di vedere più che di comprendere; contuttociò, il tecnico non sopprime l'artista dotato d'ingegno singolare.

L'universitaria Bologna, con le sue tendenze umanistiche, consiglia gli argomenti da incidere ⁽¹⁾ e, fra questi, recano il monogramma e l'anno 1505 *Piramo e Tisbe* (B. 322), palese reminiscenza di Ovidio; le lettere S. R. N. sopra una base antica mancano di carattere epigrafico originario e restano inspiegabili. L'influsso del Francia s'intorpidisce nel nudo maschile trafitto dalla spada e si dilegua nell'affannata corsa dell'opulenta beltà babilonese, i cui capelli serpentinati non sono più fiamme metalliche nella tarda *Forza* (B. 375); riguardo al paese si osserva un misto di pianura schematica e di montuosità esotica, incoronata da un castello con torri dai tetti conici o aguzzi ⁽¹⁾. Non si deve più ammettere che la stampa di *Apollo e*

⁽¹⁾ PAUL KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, III Aufl., Berlin, 1921, pp. 259-68.

⁽²⁾ CARL VON LÜTZOW, *Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes*, Berlin, o. J., p. 98 (*Der grosse Herkules o Eifersucht di A. DÜRER*).

Giacinto (B. 348), con sigla e data (1506), ricopi o arieggi un disegno del Francia; quel fascio d'indizi che a taluno parve l'affrancarsi dell'artista dai legami di scuola, fu giudicato da altri fedele derivazione dall'antico (WOLTERS, *Gipsabgüsse*, 754) per mezzo d'un disegno ferrarese. La nuova plasticità delle figure, il tentativo chiaroscurale — che non vince la durezza dei contorni — e lo sfondo artificioso, né decisamente mantegnesco né düreriano, indicano ondeggiamenti fra opposti pensieri: fra il vago senso del colore ed il desiderio di realizzare i volumi statuari. Il braccio destro d'Apollo è uno sbaglio d'anatomia e di scorcio, e peccano pure di ponderazione e di scorcio le gambe ed i piedi incrociati dello stesso nume; questo secondo errore rimane una goffa abitudine del principiante.

Il *Serpente che parla ad un giovane* (B. 396), è chiarito dall'insostenibile moralità del Delaborde come l'Impulso e la Resistenza, ma, astraendo dai cavilli d'ogni significato ipotetico, conviene attenersi all'esame tecnico. Qualche disegno del Francia ha servito per la donna in piedi e per le femminee espressioni dei due giovani, uno dei quali ripete, attenuandoli all'inverso, il movimento ed i gesti di Tisbe nel foglio su ricordato. Nel paese aperto e vario, con fabbriche affini a quelle delle silografie düreriane anteriori al 1500, un albero di grosso fusto ed un riparo di sterpi accrescono l'eclettismo e le debolezze della scena non immobilizzata nella precisione del modello.

Il *David che colpisce Golia* (B. 12) conserva immutato l'indirizzo scolastico bolognese; il Passavant non esclude a buon diritto che l'invenzione sia di Marcantonio; sul richiamo del Thode (p. 17) ad un Ermete romano non bisogna far fondamento, benché i rapporti di luce e d'ombra risentano del modellato e dell'energia plastica riflessa di Apollo e Giacinto. Il metodo niellistico ritorna nel *Satiro che scopre una ninfa* (B. 285), soggetto gradito all'artista che (conoscendo qualche placchetta o qualche gemma classica) non si stanca di riprodurlo prima con

libertà e poi con sfrenata licenza. Lo spunto (nota la Jebens: p. 25) deriva da un gruppo in primo piano del quadro di Lorenzo Costa nel Louvre (*Il regno del dio Como*), e forse, secondo noi, da uno schizzo del Mantegna preparato per Isabella d'Este; la liscia fattura del nudo, ammorbida attraverso le successive esperienze, porta al confronto con le dèe del Giudizio di Paride.

Il castigato linearismo del Raibolini si riflette nelle figure di primo piano di *Cristo al Limbo* (B. 41), mentre nella carnosa Eva, posta indietro in attitudine di vergogna e di scongiuro, s'accentua qualche precoce influsso della pittura veneziana che, a corto andare, prevale e si connatura con i tratteggi forti e radi e con l'ombreggiar tagliente del periodo bolognese di formazione. Nessuna somiglianza morfologica o compositiva si rinviene nella stampa attribuibile alla scuola del Mantegna (B. 5); perfino dal cornuto demonio con gli artigli di falco, che vola basso, al mostro aereo, che suona il corno, c'è un bel divario.

Somiglia al foglio più su indicato (B. 285) il secondo *Satiro che sorprende la ninfa* (B. 319), inciso nel marzo 1506, con rapide e nuove notazioni paesistiche; l'invenzione del Raimondi v'è forse migliorata (ad es. nell'aria amorosa della deità) dalla finezza di qualche cammeo antico, anziché dalla stampa del Mantegna con il *Combattimento degli dèi marini* (B. 18), dove non si desiderano alcuni tocchi delicatissimi nelle due giovani e la lotta meno brutale che nel *Combattimento dei tritoni* (B. 17). La *Giovane abbigliata all'antica fra due uomini nudi* (B. 399) provocò il rimprovero acerbo del Bartsch al Heineken, ma il suo significato continua ad esser inesplicabile. La Jebens (pp. 29-30) confronta la composizione e vari particolari morfologici con la tela dipinta nel 1490 circa dal Signorelli (*Pan raffigurato come dio della Natura e della Musica*), ora nel museo Federigo di Berlino. Dal primo avvicinamento nascono quelli, in pari grado non accettabili, con il tondo di Monaco (1495 c.) e con la tavoletta della *Nascita di S. Giovanni* (1498 c.) nel Louvre. Se il bolognese avesse guardato ai tre modelli premichelangioleschi

per anticheggiare e ammodernare a modo suo, non sarebbe caduto in qualche errore d'anatomia e d'imperizia.

La formosa *Venere anadiomene* (B. 312), con monogramma e data (1506), precede gli studi diretti dei pittori veneziani, e se non ha vera e propria attinenza — come pensa la Jebens (p. 32) — con un Bissolo di Vienna, entra senza fallo nella corrente belliniana per mezzo d'uno scolare secondario di Giovanni che, ai primi albori del secolo XVI, smarrito fra Giorgione e Tiziano, travisa la compatta prosa palmesca. Il contorno aspro chiude il corpo pesante, ch'è imperfetto nello scorcio del braccio sinistro. Nell'*Amore con i tre fanciulli* (B. 320) — autenticato dalla firma, e con il millesimo 1506 — s'intravvide o il gusto lombardo-veneziano, o addirittura la copia d'un disegno del Mantegna, o il primo insegnamento dureriano della *Vita di Maria*. Alla triplice attrattiva di queste ipotesi (la prima è indefinita e indefinibile) dobbiamo contrapporre l'esame del modellato plastico e d'un'insolita e cruda compiacenza di sbattimenti. Il taglio del paese si annulla nella simmetria delle masse subordinate al gruppo d'alberi, dalle chiome nere ed argentine, che dà spicco al giuoco violento dei piccoli corpi fattici e martellati dai pieni rilievi.

Vulcano, Venere e l'Amore (B. 326) tipologicamente non varcano il ciclo ristretto del Francia ed attuano il principio coloristico dei tre toni. Il nudo femminile ingagliardisce, il dinamismo del fabbro olimpico si spiega con impeto poderoso, e nel piccolo arciere alato vibra un motivo mantegnesco, mentre nel disteso paesaggio la frappa argentina, gli aggregati di case ed i piani frastagliati dalle acque e cinti da montagne sulla linea alta dell'orizzonte derivano dallo studio approssimativo dei tedeschi.

Dentro il laborioso 1506 fu condotta qualche altra stampa in cui svanisce la ricerca dell'atmosfera e del movimento; sembra che il meccanismo grafico indietreggi invece di progredire, tuttavia le incertezze nel serrar i tratteggi e nel concentrare una discreta plasticità cromatica nelle forme tondeggianti sono prove

d'una preparazione libera, larga e soggetta a pentimenti e a ripiegamenti impensabili. Nell'*Orfeo ed Euridice* (B. 282) l'incisore ritorna orefice; righetta lo sfondo e non esclude dal primo piano le tracce sommarie del paese: rocce e virgulti. L'influsso del Francia fu distinto attraverso il suonatore di violino d'un disegno dell'Albertina e si conserva in un intaglio di soggetto uguale (B. 295) che, qualche anno dopo, raggiunge l'eleganza e la scioltezza esecutiva. I rapporti con l'Apollo d'un rame da noi analizzato (B. 398) ha spinto taluno alla citazione superflua del mantegnesco *Parnaso* nel Louvre; il corpo di Euridice, che — difettoso nella gamba destra — traspare sotto i veli mossi, non dipende da nessun esemplare pittorico contemporaneo, e può aver attinenza con un lavoro ellenistico-romano di glittica o di stucco.

Fra il 1507 e l'8, Marcantonio va a Venezia, e vi prende dimora per continuar lo studio del Dürer e della scuola locale di pittura. Del grande tedesco egli è copiatore e pedissequo, ma la sua venalità di mercante fu esagerata dall'invidia⁽¹⁾. Per le creazioni del maestro il bulino del Raimondi non possiede ancora gl'indispensabili raffinamenti; la versione è quasi sempre letterale, priva di poesia e di stile, riproduce e non ravviva; capisce, ma non s'inalza dal senso materiale allo spirito e al sentimento. Il tecnico guasta con facile speditezza le doti d'osservazione che, non penetrando gli aspetti umani e storici delle scene religiose, si fermano alla realtà fisica, all'individuazione delle idee singole, ai panorami senz'aria e ai cieli vuoti e muti.

La fantasia, se non s'appoggia all'autorità d'una traccia, opera malsicura anche se la mano s'è addestrata in una serie di riproduzioni fedeli, profittevoli alla scelta dei temi e degli

(1) Due cartelle della Bibl. Comunale di Bologna, l'una contenente diciannove stampe e l'altra diciassette (*Historia B. Mariae Virginis ab ALB. DURERO per figuras digesta* e *Hist. B. Mariae Virginis a M.-A. per figuras digesta*), si prestano bene all'inizio d'un esame comparativo fra originali e copie, esame che non è del nostro assunto. Cfr. « L'Archiginnasio », XXIV, 4-5 1934-XIII), pp. 337-42.

accessori. *Orfeo che ammansisce gli animali* (B. 314) è di tale ingenuità compositiva, da ricondurre ai primi balbettamenti dell'arte raimondiana; ma, accanto alla pigrizia dell'inventore che delinea l'unica figura e la panneggia goffamente, qualche particolare — si guardino il piede destro di Orfeo, l'orsacchiotto ed il cane — contraddice con pura esattezza all'insieme freddo e scombinato, e non sopprime la probabilità di piccoli eppur significativi prestiti dalle stampe nordiche, innestati in una scena squalida e futile. *I tre musicanti* (B. 468) o cantori s'approssimano per la fattura e la composizione ai *Tre dottori* (B. 214) che conversano all'aperto; essi parvero destinati ad illustrare il « Dialogo dell'amicizia » d'Amedeo Berruti, impresso a Roma nel 1517 da un bolognese, e si confrontarono con *Amedeo e tre personificazioni* (B. 355) in una cornice di rami di nocciuolo a doppia curva. Quantunque l'albero sottile, che ramifica in alto, e le case a fitte striature si rinvergano in tutt'e due le prove, come prime necessità dello sfondo campestre brullo e convenzionale, fra l'uno e l'altro rame — esenti dall'influsso del Francia — passa più d'un lustro; si può nondimeno congetturare che l'autore abbia cavato profitto dai motivi del suo vecchio e non ricco repertorio, anche per accompagnare le scene pronte con quelle da incidere e per ottenere l'unitezza di forme e la coerenza figurativa vagheggiate dall'estetica del tipografo.

Alla moda contemporanea, già accolta nei soggetti allegorici, ci richiama il ritratto dell'Achillini (B. 469), inciso negli ultimi mesi del 1507 o all'inizio de 1508; può darsi che l'elogio del « Viridario » sia stato inserito nel poema dopo la stesura dello stesso e che l'ottima stampa onde la fama del Raimondi si rafforzò sia il rifacimento d'una lastra anteriore, che coglieva le somiglianze in modo inconsueto. Il bulino incrocia i tratti, li muove con energia, cerca il rilievo e stacca la ferma effigie chiaroscurata del citarista sul gruppo d'alberi, che riprende ed ingrandisce il partito della siepe (B. 348). Nel cielo che s'incurva lontano le nuvole gonfie e bianche attraversano le zone minuta-

mente rigate e sono di memoria düreriana, mentre il paese vario compendia con ariosa leggerezza di piani prospettici le più semplici vedute dell'arte tedesca.

I *Cavalieri romani* (B. 188-191), denominati nelle prove tarde Tito e Vespasiano, Scipione l'Africano, Orazio Coclite e Curzio, sono riduzioni disattente dall'antico, prive d'interesse fisionomico e di valore storico; anche i lignei cavallucci che caracollano o vanno di passo indicano o la deficienza d'un disegno anonimo o il raffazzonamento di ricordi propri e non precisi. Se, in séguito, Marcantonio studia di proposito i lavori classici, le copie gli riescono, quantunque la fedeltà danneggi l'animazione.

Delle quattro fatiche d'Ercole (B. 289-292) i vecchi conoscitori rivendicano l'invenzione al bolognese, ma qualche studioso recente ricita come fonti due stampe del Mantegna (B. 17-18) e sottilizza intorno a rapporti problematici con l'arte ferrarese, per es. con i rilievi bronzei su fondo d'oro dipinti intorno alla base del trono nella pala berlinese di Cosmé Tura, rapporti che si potrebbero estendere ad Ercole de' Roberti e alla sua scuola.

Ricadono nelle svariatissime scene bacchiche i *Due Satiri che trasportano una Ninfa* (B. 305), i quali ricordano nell'eclettismo classicheggiante, nella ricerca della vita e nella monotonia primitiva dei piani e del modellato un'altra stampa (B. 319). Con i tipi mantegneschi conserva qualche affinità *Venere apparsa ad Enea* (B. 288); il rilievo energico e la molle ondulazione delle pieghe diedero pretesto alla congettura indimostrabile dell'influsso di Jacopo de' Barbari. È ben vero che, uscito da Bologna, Marcantonio approfondisce le sue indagini con la paziente fatica ch'è indizio di valentia non di vena, ma non bisogna incapricciarsi delle apparenze e delle diversioni infruttuose.

La sana pienezza delle forme e la calda indolenza delle Veneri dipinte a Venezia, fra il primo ed il secondo lustro del Cinquecento suggeriscono la parafrasi della *Giovane che annaffia una pianta* (B. 383). Essa fu confrontata con la placchetta in mezzorilievo di Ulocrino nel museo Federigo di Berlino e

con la *Giuditta* di Giorgione a Leningrado, ma è anche comparabile con le incisioni degli affreschi adornanti il fondaco dei Tedeschi. Il Passavant richiama assurdamente la scuola del Dürer e la tecnica di Barthel Beham, perché gl'insoliti valori del bulinista adombrano toni e tinte di paste luminose e, punteggiando le reti lineari, precorrono gli effetti dell'acquaforte con il procedimento personale che s'associa al grave tratteggio del chiaroscuro, ond'è rilevata l'anca sopra il panno che la mano sinistra spiega per versar l'acqua dall'anfora.

Per il *S. Girolamo assorto nella lettura* (B. 102), che non ritrae — come pare al Bartsch un pensiero del Sanzio, il Passavant indica rettamente l'imitazione d'un quadro della scuola di Giambellino. La Jebens, approfittando dell'accenno, nomina il Bellini della collezione Benson insieme con il Basaiti (è invece un Bellini autentico) della Galleria Nazionale di Londra ed il Cima della raccolta Kennart della stessa metropoli; quanto al paese lagunare, avverte l'analogia con quello del Campagnola in *Cristo e la Samaritana*. Tali accostamenti hanno un'importanza relativa: la gagliardia del corpo e la profondità della meditazione congiunte nella stampa del bolognese non procedono dai dipinti menzionati che diversificano tra di loro e che danno al santo l'attributo d'un vero leone in riposo e non l'anomalia del leoncello araldico, « andante »; per lo sfondo e per il cielo a schiume di nuvoli, può valere il confronto con la *Madonna Lazzaroni*. Indisputabile è il magistero tecnico onde l'artista individua le qualità del pensatore nella pace atmosferica che riempie di silenzio e d'attesa la vasta solitudine.

L'esame minuzioso del così detto *Sogno di Raffaello* (B. 359) permise di riconoscere fra le macchiette che cercano di scampare dall'incendio, divampante nel paese sotto un cielo di tempesta, l'« arrampicatore » michelangiolesco della *Guerra di Pisa* (1).

(1) ALFREDO PETRUCCI, *Disegni e stampe di M-A.* in « Boll. d'Arte del Min. dell'E. N. », a. XX, S. III, marzo 1937-XV, pp. 392-94.

Se ne indusse subito l'errore tradizionale di credere eseguito a Venezia un rame della dimora fiorentina, ma le ragioni sono più speciose che vere. L'inconfondibile scintillamento del minuscolo nudo che scatta nella composizione non basta a rettificare né un influsso né una data. A Venezia, a mezzo il 1508, Marcantonio, avendo veduto uno schizzo o una copia del celebre cartone, se ne servì in modo discretissimo: non ne rifece che una figurina; nella città aperta a tutte le tentazioni e le innovazioni dell'arte lo sfondo scenografico, invaso dai bagliori ed arroventato dalle fiamme, fu preso, come gli *Spuktiere, dalle fantasie* magiche di Girolamo Bosch; la ricerca di questa fonte si deve al Kristeller (JEBENS, p. 37). Il titolo è il rovescio della scena sulla quale si producono assopite due floride giovani giorgionesche; una di esse somiglia nell'attitudine più che nelle morbide fattezze alla *Donna coricata* (Pass. 11) del Campagnola; il padovano, sul declinar della vita — non prima del 1510 —, incide anche le *Due nude* (Kr. 17).

Il frontespizio silografico d'un raro in folio ripiegato, impresso a Venezia nel 1512 (*Epistole et Evangelii volgari hystoriade*), segue a non lungo intervallo le copie e le imitazioni dal Dürer incise in Venezia, e siffatto esperimento tecnico è un'eccezione alla regola dell'intaglio in rame (1). L'*Incredulità di S. Tommaso* ha una larghezza insospettata di movimento nelle due robuste immagini onde corre al pensiero il probabile influsso d'un quadro veneto contemporaneo, imbastardito dal paesaggio tedesco, ampio e sintetico nei tratteggi grossi e decisi che, in vari punti della scena, s'incrociano o squarciano il proprio andamento rettilineo o virgoleggiato nelle zone di luce.

Desideroso di vedere i capilavori, di cui correva voce dovunque, ed invogliato dello studio diretto di questi da qualche disegno o da qualche frammento originale, il Raimondi, già diretto a Roma, sosta a Firenze, prima capitale della Rinascita, e vi

(1) PRINCE D'ESSLING, *Les livres à figures vénitiens*, Florence - Paris, 1914, p. 124.

eseguisse intagli d'una maniera piú forte e progredita. Gli elementi veneziani si fondono con la sicurezza del modellato e con una costruzione corporea piú austera nel *Soggetto allegorico* (B. 377). Il nudo muliebre è affine nello sviluppo delle curve a quello d'una stampa anteriore (B. 383), del quale inverte i gesti. Il braccio sinistro dell'uomo che volge le spalle è sproportionato con l'altro, ma l'evidenza plastica, ottenuta per mezzo di nuove conoscenze stilistiche, dà un ritmo serrato alla composizione che risalta sopra il bosco, la cui frappa avvicenda i grigi vividi ed i neri tenui.

La data del 16 dicembre 1508 s'aggiunge alla cifra di *Marte, Venere ed Amore* (B. 345), foglio che, in passato, parve mantegnesco o dureriano, mentre imbastisce motivi difformi: dal michelangiolesco dio della guerra al bimbo — che ritorna inverso in *Venere e Cupido* (B. 315) — e dalla giorgionesca dea degli amori alla veduta nordica.

Il primo e deliberato cimento del bolognese con la terribilità del Buonarroti è nell'*Arrampicatore* (B. 488), tolto dalla *Battaglia di Cascina* e modificato nelle mani, nel piede destro e nello sfondo, come risulta dal confronto con il chiaroscuro di Holkam Hall (¹). L'interprete grafico, spiccando un particolare figurativo dal formidabile tumulto dei nudi richiamati a combattere, deve integrare qualche parte volontariamente o necessariamente soppressa nel cartone originale, e da questi abili ripieghi preliminari — frantesi da Agostino Veneziano in un rame del 1517 (B. 463) — s'arguisce l'intelligente facilità del bulino nel rendere e nel compiere, poco appresso, i disegni di Raffaello. La rovina che dà risalto con la sua massa obliqua alla poderosa flessione del torso, campeggiante tra un fascio d'alberi dureriani ed un tronco tagliato dall'inquadratura della lastra, ci fa presagire il pittoresco adattamento d'un paese di Luca di Leida (*Mao-*

(¹) A. FORATTI, *Il cartone di Michelangelo per la « Battaglia di Cascina »* in « *Rassegna d'Arte* », sett.-ott. 1920, pp. 240-44.

metto e Sergio, Pass. III, 5, 126) alla stampa degli *Arrampicatori* (B. 487), finita a Roma nel 1510, di sugli appunti presi a Firenze (¹). *Il vecchio che si calza* (B. 472) è il terzo ritaglio dal celebre cartone, con il quale il Raimondi cerca di strappare a Michelangelo il segreto della forza muscolare e d'un dinamismo imparagonabile. Dietro il curioso tipo di soldato, con la fronte cinta d'edera, il copista evita l'incongruenza del vuoto, e pianta un gruppo d'alberi.

In Marcantonio l'accorgimento felice di racimolar idee dai maestri nordici supplisce alla scarsezza dell'immaginazione (²); la tecnica si giova degli altrui ammaestramenti, ma il bulino resta fedele alla larga semplicità degli effetti plastici e prospettici; appropriandosi e combinando motivi vari, non altera attraverso spunti molteplici i caratteri stilistici che oltrepassano le anonime fatiche del copista, e che ormai si dispongono a capire e a diffondere le prove del genio di Raffaello, con l'arte onde il servizio s'inalza alla celebrazione d'un rito.

ALDO FORATTI



Benedetto XIV e Giuseppe Maria Crespi detto "lo Spagnolo", pittore bolognese

CORRISPONDENZE INEDITE

(dall' Archivio Vaticano)

Qualche tempo fa ricercando, per un mio studio, lettere inedite di papa Lambertini, vollì eseguire lo spoglio sistematico di alcuni volumi del « fondo » *Particolari* dell'Archivio Vaticano, per gli anni 1740-1758, durante i quali papa Lambertini regnava. E fu così che mi vennero sott'occhio alcune lettere origi-

(¹) HERBERT HIRTH, *M.-A. u. sein Stil*, München, 1898, pp. 42-46.

(²) FRIEDRICH LIPPMAN, *Der Kupferstich* (Handbücher d. Kgl. Museen zu Berlin), III Aufl., Berlin, 1905, pp. 82-83.