

Jürgen Müller "Antigisch Art". Un contributo alla ricezione ironica dell'antichità da parte di Albrecht Dürer

Per Lothar Sichel

Sansone (fig. 1) si drizza per infliggere il colpo mortale.¹ L'eroe biblico, armato di una mascella d'asino, è raffigurato in atto di agire. Un istante dopo e il suo avversario giacerà morto al suolo.² Il filisteo davanti a lui, cadendo, alza il braccio destro per difendersi. Nonostante l'arma rudimentale, Sansone è una furia incontenibile. Le sue stesse dimensioni fisiche ci rivelano la superiorità della forza che lo anima, dato che sovrasta il filisteo di diverse spanne.

Questa superiorità fisica emerge anche dal modo in cui si batte. Non solo atterra l'avversario davanti a lui, ma al tempo stesso getta al suolo con la mano sinistra il filisteo che gli sta dietro. Alcuni guerrieri giacciono morti ai piedi dell'eroe biblico, e non c'è dubbio che la stessa sorte toccherà anche agli altri. Un po' per volta ci rendiamo conto che sullo sfondo sono raffigurati altri momenti della vita di Sansone. Al di sopra della scena del combattimento lo vediamo lottare contro il leone e ancora più in alto reggere le porte della città di Gaza. Al margine destro del foglio assistiamo all'episodio in cui l'astuta Dalila è intenta a tagliargli i capelli.

Un tale racconto simultaneo non è più la regola all'inizio del Cinquecento e non c'è quindi da meravigliarsi che nel disegno di Albrecht Dürer queste scene vengano per così dire miniaturizzate. Per conferire rilievo monumentale all'eroe biblico, l'artista lo ha ritratto in una marcata visione dal basso che gli consente di conferire forte evidenza alla poderosa mascella d'asino. Il foglio di Dürer intende provocare nell'osservatore uno sbalordimento estetico, una caratteristica che non emerge però appieno nel disegno conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Solo il connesso abbozzo berlinese (fig. 2) mette in evidenza con le sue tre zone come

la raffigurazione dello scontro tra Sansone e i filistei costituisca uno studio parziale per un epitaffio.³

Sappiamo che un tale rilievo funerario gli era stato commissionato prima del 1506 dai fratelli Fugger, come ha riconfermato di recente nella sua monografia Bruno Bushart.⁴ Il confronto tra le versioni milanese e berlinese dimostra come il filisteo, rovinando a terra, vada a cadere nello spazio dove si trova l'osservatore. Il gioco di Dürer con il limite visivo si coglie anche nel guerriero già sconfitto al centro della scena. L'elmo scivolato al suolo e la mano sinistra arrivano fino al limite estremo dell'immagine, mentre il pugnale sconfinava addirittura al di là, nel campo dell'osservatore. Gli studiosi hanno più volte sottolineato come Sansone, anticipatore della *figura Christi*, incarni, in una sorta di preannuncio della Resurrezione, la sconfitta dell'inferno e del demonio, per usare le parole di Thomas Schauerte.⁵

Il disegno milanese deve la sua alta fattura artistica all'incontro con il gruppo antico del *Laocoonte*.⁶ La coincidenza formale tra la figura centrale di Sansone e quella del sacerdote troiano rappresenta solo l'elemento più evidente di questo rapporto. Rilevanza maggiore assume la forma narrativa cronologicamente complessa che Dürer desume dal gruppo ellenistico.⁷

Il 14 gennaio 1506 viene scoperto a Roma il *Laocoonte* (fig. 3).⁸ L'inverno dell'anno precedente Dürer si reca per la seconda volta, passando per Augusta, a Venezia; cade invece all'inizio del 1507 il suo viaggio di ritorno, sempre attraverso Augusta.⁹ L'artista avrebbe così avuto a disposizione quasi un anno per essere informato del ritrovamento. Tuttavia, il richiamo al motivo del *Laocoonte* nel disegno milanese non

¹ Lo schizzo si colloca nel contesto di una teoria anticlassica. Cfr. a tale proposito JÜRGEN MÜLLER, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, Monaco 1999.

² BRUNO BUSHART, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, Augusta 1994, pp. 115-134.

³ BUSHART 1994 (nota 2), p. 121.

⁴ BUSHART 1994 (nota 2), p. 17.

⁵ Da ultimo: *Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs* (catalogo della mostra), a cura di Thomas Schauerte, Osnabrück 2003 (Beiträge zur Kunst und zur Kunstgeschichte der Stadt Osnabrück, 13), pp. 33sg. Non si possono qui approfondire le osservazioni di Schauerte sulle glosse margi-

nali del Libro di preghiere imperiale e della *Grande colonna* (GNM 249, Bartsch 129).

⁶ MATTHIAS WINNER, "Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 16 (1974), pp. 83-121.

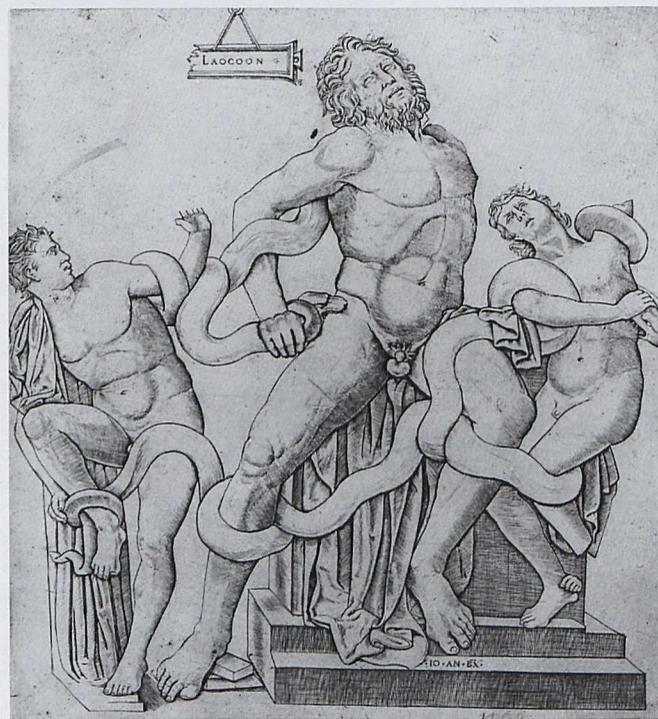
⁷ Per la ricezione del *Laocoonte* di particolare interesse LEOPOLD DAVID ETTLINGER, "Exemplum Doloris. Reflections on the Laokoongroup", in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, pp. 121-126.

⁸ BERNARD ANDREAE, *Laokoon und die Gründung Roms*, Magonza 1988 (Kulturgeschichte der antiken Welt, 39), pp. 23-43.

⁹ Come introduzione ai viaggi italiani di Dürer cfr. LUDWIG GROTE, *Albrecht Dürer. Reisen nach Venedig*, Monaco/New York 1986.



3. Atanodoro, Agesandro, Polidoro, *Laocoonte*, marmo, 40-20 a.C. Roma, Musei Vaticani, Cortile Ottagono



4. Giovanni Antonio da Brescia, *Laocoonte*, 1506-1509, incisione su rame, 279 × 243 mm. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

comprende come il sacerdote sia destinato a cadere vittima degli dèi.¹⁸ Il figlio maggiore alza verso di lui lo sguardo terrorizzato, quando scopre di essere stretto dal corpo poderoso del serpente. La gamba, stretta a sé per riflesso, e il braccio non sono abbastanza vigorosi da riuscire a respingere il corpo del rettile. Il figlio minore soccombe al veleno del serpente. Il corpo, perduto ogni appoggio, si piega a destra, privo di forze.

L'esame dell'antica opera d'arte ci mette sotto gli occhi un evento che, svolgendosi con meccanicistica inesorabilità da destra a sinistra, prende le mosse dal figlio maggiore, culmina nel padre che si drizza con vigore e termina nell'altro figlio privo di vita. Le singole figure sono collegate fra loro con grande efficacia. La percezione del gruppo si fonda dal punto di vista formale su due diagonali parallele. Il nostro sguardo, seguendo quello del figlio maggiore, sale fino alla spalla destra del padre. La seconda diagonale inizia dalla spalla del figlio morente e, toccando la mano del figlio maggiore, giunge all'estremità della coda del serpente che sbuca dall'intreccio dei corpi. Il gioco delle diagonali ascendenti e discendenti non consente allo sguardo di indugiare e fermarsi. Mentre il movimento ascendente è legato a una speranza di salvezza, la diagonale discendente ne svela tutta la vanità.

Gli scultori sono riusciti a raffigurare un'azione nel suo svolgimento cronologico: tanto come immagine pregnante *hic et nunc* di una lotta e sconfitta simultanea quanto come racconto denso di carica emotiva, dove ogni momento raffigurato annuncia quello successivo, in una catena di eventi che si inanellano l'uno all'altro. Giova qui sottolineare ancora una volta l'interessante soluzione adottata. Quando guardiamo il padre che si dibatte nella lotta, questi ci appare ritto in piedi; quando però ci accorgiamo del figlio minore morto, notiamo che i piedi di Laocoonte sono staccati dal suolo. Il complesso effetto estetico del gruppo si fonda principalmente su questo slittamento da una posa in piedi a una seduta.

Nella mostra *Dürer e l'Italia*, per spiegare l'impressione dinamica del disegno düreriano dell'Ambrosiana, è stato evocato il raffronto con opere di Pollaiuolo.¹⁹ Gli *Uomini in lotta* (fig. 8) dell'artista italiano mostrano persone pronte a colpire nei modi che anche il maestro tedesco sembra adoperare nel foglio raffigurante Sansone. Che questo riferimento a Pollaiuolo non sia però convincente, lo dimostra il primo schizzo (fig. 9) del norimberghese raffigurante l'eroe biblico che regge le porte della città di Gaza.²⁰ Già qui si riscontra lo stesso motivo posturale delle future versioni di Sansone in lotta contro i nemici. Il braccio destro è sollevato, il sinistro va in direzione opposta, e trova qui anche impiego la posizione divaricata delle gambe. All'artista premeva fin dall'inizio conferire visibilità al grande modello del *Laocoonte*.

Cosa ci induce ad affermarlo? Innanzi tutto la frontalità del motivo inscenato. La figura centrale del sacerdote

¹⁸ ANDREAE 1988 (nota 8), pp. 24-26.

¹⁹ *Dürer e l'Italia* 2007 (nota 13), p. 153.

²⁰ BUSHART 1994 (nota 2), pp. 118-120.



5. Albrecht Dürer, *Ratto a cavallo*, 1516, acquaforte a punta di metallo, 307 × 215 mm



6. Albrecht Dürer, *Caino e Abele*, 1511, xilografia, 113 × 81 mm

troiano svolge in questo modo una funzione di perno e fulcro. In secondo luogo, i due guerrieri che crollano riversi al suolo a sinistra e a destra di Sansone costituiscono parafrasi dei due figli di Laocoonte. Ciò emerge con particolare chiarezza nel caso del filisteo che solleva in gesto di difesa il braccio armato di spada. Si badi inoltre al ginocchio proteso che ricorda il figlio maggiore del lato destro del gruppo ellenistico. Si pensi anche al motivo delle gambe parallele del figlio morente a sinistra e lo si confronti con il filisteo che cade all'indietro in Dürer. Infine, non mi sembra che ci siano dubbi sul fatto che Sansone appaia gigantesco rispetto ai filistei, un particolare che richiama immediatamente la sproporzione tra le dimensioni di Laocoonte e quelle dei figli.

A proposito del gruppo del Belvedere, se ne potrebbe cercare un riflesso anche nella xilografia non datata di *Ercole* (fig. 7), già accostata a *Sansone* dell'Ambrosiana. In particolare la figura stesa a terra presenta qualche analogia con il figlio maggiore di Laocoonte, come la gamba alzata e il braccio sollevato per proteggersi. Si tratta però di un *topos* icono-



7. Albrecht Dürer, *Ercole lotta contro i Molionidi*, 1510-1515, xilografia, 388 × 282 mm



8. Antonio Pollaiuolo, *Uomini in lotta*, 1465-1470, incisione su rame, 424 × 609 mm. Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

grafico impiegato dal Dürer già nei *Cavalieri dell'Apocalisse* del 1497-1498, la cui origine va forse ravvisata nei *Dioscuri* di Monte Cavallo.

Da sottolineare la differenza rispetto alla interpretazione della Hermann Fiore. L'*Ercole* di Pollaiuolo (fig. 10) è ritratto mentre incede, pronto, un attimo dopo, a sferrare l'affondo.²¹ Non solo chiama a raccolta tutte le forze per colpire, ma sfrutta il sicuro appoggio della gamba per slanciarsi con tutto il corpo in avanti. Ciò vale in forma modificata (fig. 8) per gli *Uomini in lotta*: essi spingono le braccia che sfereranno il colpo talmente indietro da far perdere al piede proteso in avanti il contatto con il suolo. Per ripristinare l'equilibrio occorre che il movimento sfoci nel colpo. Va inoltre notato che nell'*Ercole* e negli *Uomini in lotta* di Pollaiuolo i personaggi si rivolgono ciascuno contro un solo avversario. Le cose stanno diversamente in Dürer. Il suo Sansone si volge simultaneamente in tutte le direzioni. Agisce estendendosi nell'intero spazio circostante, mentre le figure di Pollaiuolo si sviluppano a *silhouette* sulla superficie. Si è quindi indotti a concludere che il norimberghese si sia

ispirato a una scultura, mentre Pollaiuolo abbia preso a modello un rilievo.

Se l'affidamento dell'incarico all'artista è anteriore al 1506, Dürer si trovava all'epoca per la seconda volta in Italia, alla ricerca di motivi adatti alle tombe dei Fugger. Quando Georg Fugger muore quell'anno, primo dei tre fratelli, l'incarico dei disegni per i sepolcri assume una ben diversa urgenza.²² A questo proposito si faccia attenzione all'architettura dello sfondo. Mentre il disegno conservato a New York (fig. 9) mostra inequivocabilmente una città tedesca tardo-medievale, nel disegno dell'Ambrosiana troviamo un'architettura italiana. Lo evidenzia con particolare chiarezza la torre sul margine destro della scena che ha suggerito a Bushart l'idea del Campanile di San Marco a Venezia.²³ A Fedja Anzelewsky la torre ricorda invece quella delle Milizie: a suo avviso, una chiara allusione da parte di Dürer al luogo di ritrovamento del *Laocoonte*.²⁴

Che ci fosse una concorrenza tra Nord e Sud, tra "mondo tedesco" e "mondo latino" anche prima della Riforma, lo attesta la celebre lettera dell'artista tedesco a

²¹ "Già qui [nella incisione di Cristoforo Robetta dall'opera di Antonio Pollaiuolo, *Ercole e l'Idra di Lerna*, J.M.] appare il motivo dinamico dell'affondo con cui anche l'Ercole di Dürer uccide e vince." Thomas Schauerte in *Albrecht Dürer. Das große Glück* 2003 (nota 5), p. 150.

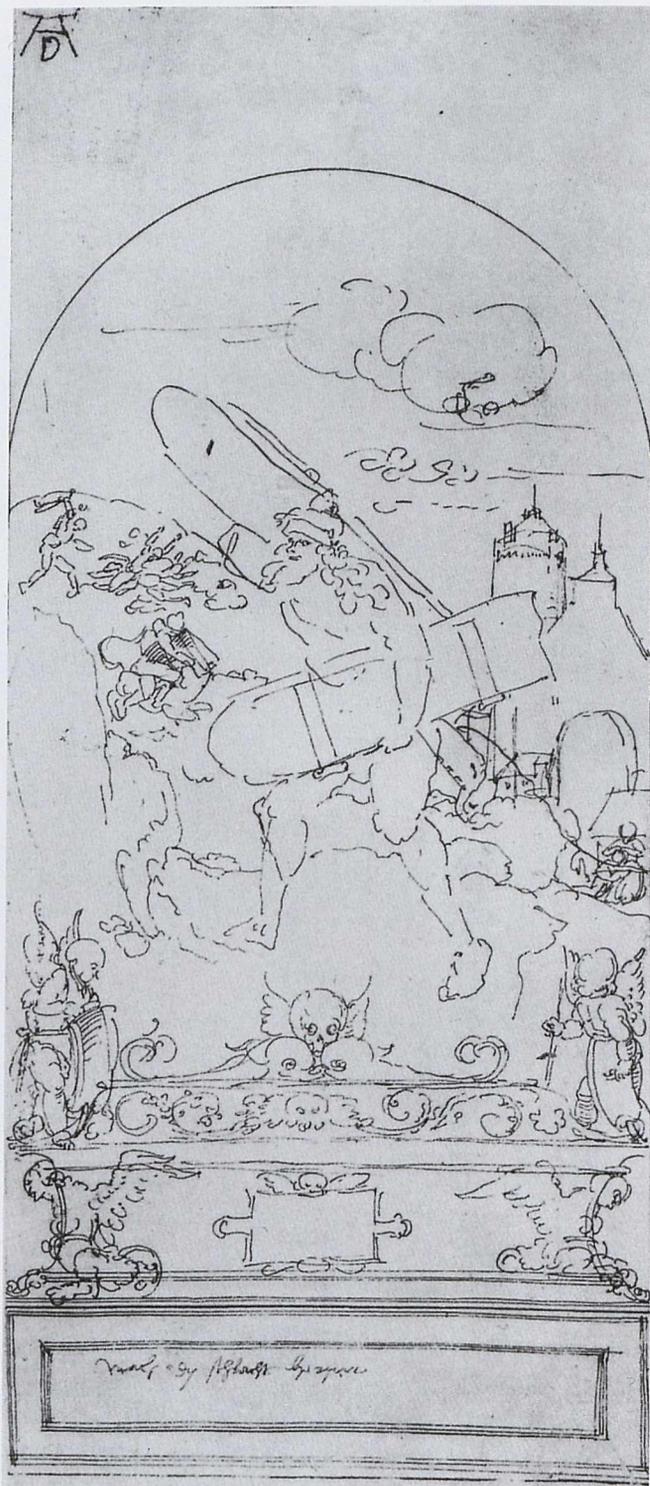
²² *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, a cura di FEDJA ANZELEWSKY e HANS MIELKE, Berlino 1984, p. 62.

²³ BUSHART 1994 (nota 2), p. 120.

²⁴ ANZELEWSKY/MIELKE 1984 (nota 22), p. 62.

Pirckheimer del 7 febbraio 1506.²⁵ Quando il norimbergese si lamenta che gli artisti italiani, pur accusandolo di non saper ritrarre alla maniera antica, non si peritano di saccheggiarlo, esercita, per dirla in termini moderni, una critica dell'ideologia. Ha ben presente che la "maniera antica" è un concetto solo fittiziamente oggettivo, mentre il vero problema è l'origine italiana degli artisti. Quando il maestro tedesco, nella lettera menzionata, esprime il timore di essere avvelenato da "quella genia di furfanti infidi, mentitori e ladri quale non ce ne è di peggiore in nessun'altra parte della terra se non in Italia", la questione del giusto stile assume risvolti inquietanti.²⁶ Non sapremo mai se Dürer abbia esagerato con questa affermazione per darsi importanza agli occhi di quanti erano rimasti in patria o se tale timore si basi su un motivo fondato. Ma la lettera può essere letta come sintomo di un clima avvelenato.

Richiamare queste frasi spesso citate è importante perché non possiamo comportarci come se l'antichità fosse qualcosa di tangibile, sul genere di tavoli o sedie. Essa rappresenta nella prima età moderna un concetto politico che può servire alla conservazione o all'acquisizione del potere.²⁷ Se Dürer arriva a celebrare in latino l'elogio dei riformatori Melantone ed Erasmo e – per dirla con Jakob Burckhardt – a indulgere alla convinzione rinascimentale che si possa sopravvivere sotto forma di effigie, lo fa però sempre con la riserva cristiana che non è comunque rappresentabile lo spirito – e potremmo aggiungere l'anima e la voce – del raffigurato.²⁸ E per quanto nella iscrizione imiti la scrittura capitale classica, il fondamento della memoria diventa non la pietra, ma la tecnica grafica dell'incisione.²⁹ Se dunque l'artista per tutta la durata della vita ha praticato tale genere con almeno altrettanta perizia della pittura, questa caratteristica è il segno di un'adesione alla modernità. Un'adesione ai *nova reperta*, a quelle scoperte, come ad esempio la stampa, la polvere da sparo, ma anche la pittura a olio – solo per elencarne alcune – che dovevano dimostrare la superiorità



9. Albrecht Dürer, *Sansone regge le porte della città di Gaza*, 1506-1510, disegno a penna, 301 × 134 mm. New York, proprietà privata

²⁵ *Schriftlicher Nachlaß. Dürer*, a cura di Hans Rupprich, 3 voll., Berlino 1956-1969, vol. 1, 1956: *Autobiographische Schriften. Briefwechsel. Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten. Zeugnisse zum persönlichen Leben*, p. 44.

²⁶ *Schriftlicher Nachlaß* 1956-1969 (nota 25), vol. 1, p. 44.

²⁷ Il punto è sempre lo stesso: chi è il legittimo successore dell'Impero romano? Quando Erasmo nel suo dialogo *Ciceronianus* del 1528 inveisce per pagine e pagine contro una paganeggiante imitazione dell'antichità, non può naturalmente mancare il riferimento alla *translatio imperii*. L'Impero si troverebbe all'epoca presso i tedeschi, "ad germanos", un concetto dal quale deduce implicitamente la *translatio studii* e al tempo stesso la conseguente parità di diritti e la superiorità morale dell'Umanesimo nordeuropeo. Cfr. ERASMUS VON ROTTERDAM, "Dialogus cui titulus ciceronianus sive optimo dicendi genere. Der Ciceronianer", in Id., *Ausgewählte Schriften* (latino/tedesco), a cura di Werner Welzig, 8 voll., Darmstadt 1990³, vol. 7, p. 135; Sulla *translatio studii* EUGENE F. RICE, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge/Mass. 1958.

²⁸ Sulla irrepresentabilità dell'anima cfr. JÜRGEN MÜLLER, "Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle", *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 49/50 (1995-1996), pp. 179-211.

²⁹ Cfr. PETER-KLAUS SCHUSTER, "Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit", in *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, a cura di August Buck, Wiesbaden 1983, pp. 121-173. Inoltre: PETER-KLAUS SCHUSTER, *Melancholia I. Dürers Denkbild*, 2 voll., Berlino 1991, vol. 1, pp. 359-368. Sulla diversa valutazione che il Rinascimento assume come categoria storica negli scritti di Erasmo cfr. PETER G. BIETENHOLZ, *History and Biography in the Work of Erasmus of Rotterdam*, Ginevra 1966 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 87), pp. 35-39.



10. Cristofano Robetta da Antonio Pollaiuolo, *Ercolè e l'Idra di Lerna*, 1500-1510 circa, incisione su rame, 254 × 191 mm. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

dei moderni sugli antichi. Questo orgoglio dell'uomo moderno si rivela anche nei disegni per i sepolcri dei Fugger, ma Dürer, nel rapportarsi intenzionalmente al mondo antico, trasforma il celebre motivo in una composizione originale. O per dirla in altri termini: coglie la particolare qualità dell'opera antica e riesce a darne una trasposizione strutturale. Del resto, quale artista poteva mai credere di essere in grado di superare un modello così straordinario come il gruppo del *Laocoonte*? C'è qui piuttosto l'ambizione di volersi elevare a livelli eccezionali. Dürer aspira a essere paragonato con i grandi del passato.

Se ho delineato per accenni l'importanza che il gruppo del *Laocoonte* ha per il disegno di Dürer conservato all'Ambrosiana, è perché questa antitesi politica di pagano-cristiano, italiano-tedesco, moderno-antico è l'orizzonte interpretativo entro cui si svilupperà la mia tesi. Alla scena principale milanese l'artista ha aggiunto nel foglio berlinese un interessante commento concernente l'utilizzo di un motivo pagano in un contesto cristiano. Si è sempre considerato Dürer un grande ammiratore dell'antichità, senza però mai prestare sufficiente attenzione alle riserve da lui espresse.³⁰

A mio avviso, le scene di contorno dei disegni conservati a Berlino lasciano pensare a una lettura critica del mondo antico. Subito davanti al morto steso nella bara vediamo due satiri (fig. 2). Uno si strappa i capelli, mentre l'altro si abbandona a urla di disperazione. Tra queste figure inconsolabili si vedono tre teschi e un osso che punta verso l'alto. A destra del gruppo dei satiri addolorati si scorgono due putti alati che infilano la punta di una colonna-candelabro in uno spazio lasciato appositamente vuoto.

Dürer ha intenzionalmente raffigurato le due creature molto piccole per evidenziare la dimensione simbolica di un atto che nella realtà non avrebbero mai potuto compiere, quello di elevare una tale gigantesca colonna. Interessante è il fatto che mentre i satiri piangono il defunto e appaiono anzi inconsolabili, i due angioletti innalzano una fiamma che allude alla vita eterna. Nel connesso schizzo preparatorio (fig. 11) appare la figura di un guerriero antico che Fedja Anzelewsky ha interpretato come Marte, ma che sarei piuttosto propenso a identificare in san Giorgio, diretto riferimento, con funzione di intercessore, al defunto Georg Fugger, per il quale è realizzato l'epitaffio.

Il messaggio implicito è chiaro: i satiri incarnano l'antichità pagana. Non hanno inteso il vero significato della morte e si disperano per la fine della vita. Di tutt'altro avviso i putti che concepiscono la morte come passaggio alla vita eterna e intonano per questo un gioioso concerto musicale. Questo conflitto tra mondo pagano e mondo cristiano prosegue nella zona più bassa del disegno. Qui si trovano altre scene di giubilo, i putti suonano su pifferi o tube e cavalcano il delfino, animale simbolo dell'anima. A sinistra un satiro con flauto viene respinto senza riguardi e ricacciato nel fitto delle tenebre.³¹

Ho cercato di dimostrare come in Dürer l'incontro con l'antichità, diversamente da Mantegna, non risponda tanto a un interesse antiquario quanto piuttosto alla modernizzazione dei mezzi artistici. Come nel gruppo del *Laocoonte*, nel disegno di Dürer entrano in rapporto complementare la successione sequenziale degli eventi e la simultaneità istantanea del combattimento. A terra giacciono i filistei colpiti. A essi verranno ad aggiungersi gli altri due sul punto di rovinare al suolo. Dietro, appaiono nuovi avversari pronti a ingaggiare la lotta con Sansone nel tentativo di eliminarlo. Altri filistei si preparano a correre in aiuto dei loro compagni. Con meccanica inevitabilità se ne compirà la disfatta, mentre la lotta continuerà a imperversare. Dürer costruisce un futuro anteriore. Se si vuole vedere una competizione artistica con l'antichità, essa sta appunto in questo complesso legame di istantaneità e successione sequenziale che costituisce per i moderni una sfida di fronte all'opera magistrale degli antichi.

Parlando della ricezione dell'arte antica nel Rinascimento, siamo da tempo abituati, sulla scia di Aby Warburg, a formulazioni di alta sublimità. Il concetto geniale di

³⁰ Cfr. JAN BIAŁOSTOCKI, "Form and Content: Italy and the Antique", in *Dürer and His Critics. 1500-1971. Chapters in the History of Ideas. Including a Collection of Texts*, a cura di Jan Białostocki, Baden-Baden

1986 (Saecula Spirituality, 7, a cura di Dieter Wuttke), pp. 309-373.

³¹ L'ultimo disegno preparatorio contiene ulteriori modifiche, dato che l'artista rinuncia alla raffigurazione del defunto e del teschio.

11. Albrecht Dürer, *Il combattimento di Sansone contro i filistei*, 1510, penna e pennello in nero, lumeggiature su carta con fondo grigio-azzurro, 321 × 156 mm, annotato in basso sul foglio: "Albertus Dürer Norinbergensis, faciebat. post virginis partum 1510. Monogramm". Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Stiftung Preußischer Kulturbesitz





12. Albrecht Dürer, *Lo zampognaro*, 1514, incisione su rame, 117 × 76 mm, con monogramma, datata



13. Albrecht Dürer, *Coppia di contadini danzanti*, 1514, incisione su rame, 118 × 76 mm, con monogramma, datata

Warburg deriva dalla concezione nietzscheana di una antichità che lotta per attingere a una dimensione razionale, in cui – tanto per riprendere le sue parole – Atene va sempre di nuovo riconquistata.³² Ciò può essere giusto, ma si omette di dire che l'arte può fondarsi, in modo tutt'altro che irrilevante, sull'ironia e sul distacco, e questo ci spinge a riprendere in considerazione la ricezione dell'antichità in Dürer.

I contadini di Dürer: una nuova tendenza figurativa

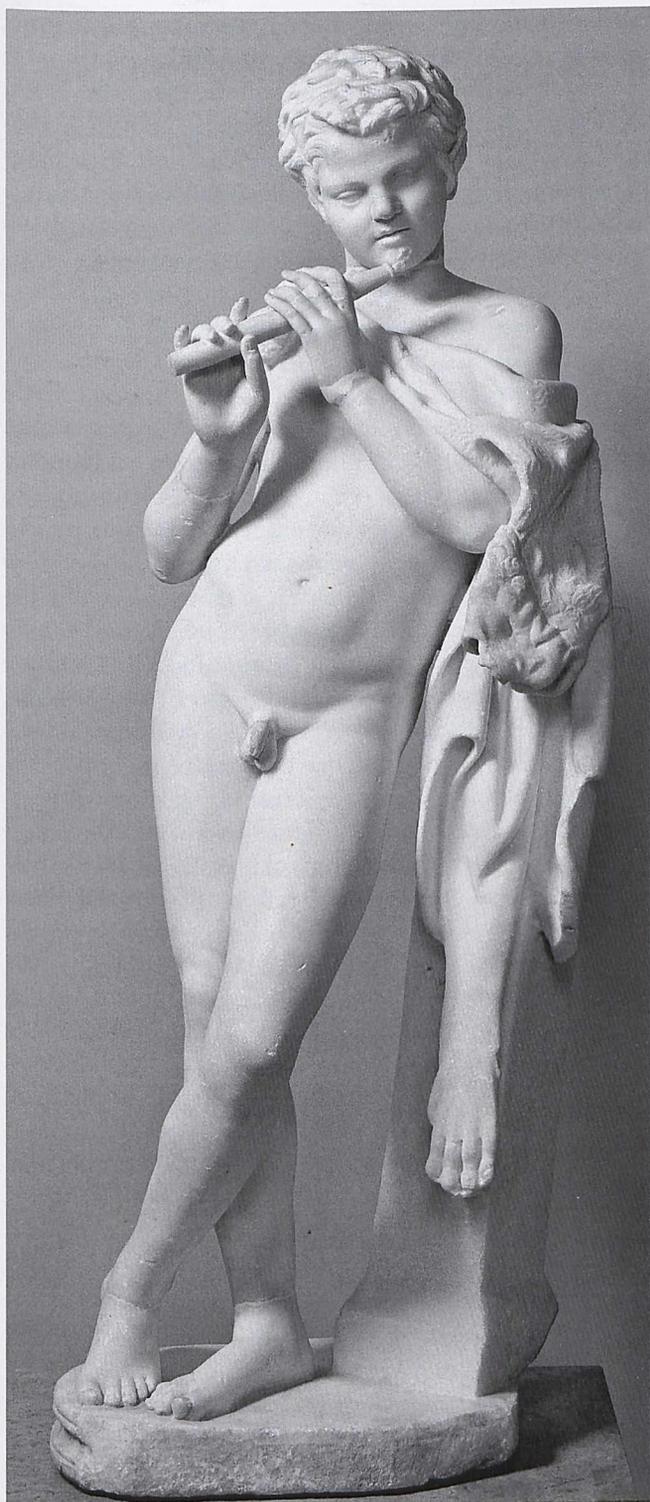
Datano al 1514 due incisioni su rame di Albrecht Dürer che vanno concepite, almeno dal punto di vista contenutistico, in forma abbinata. Infatti, mentre una mostra uno zampognaro (fig. 12), l'altra rappresenta una coppia di contadini intenta a danzare al suono della musica (fig. 13). Le due incisioni sono affini nell'impostazione formale, in quanto

collocano le figure su una stretta striscia scura in primo piano. Lo sfondo resta privo di raffigurazione e pertanto i personaggi acquistano risalto scultoreo. I monogrammi di Dürer si staccano con evidenza dal fondo bianco. Lo zampognaro suona il suo strumento. Con posa rilassata accavalla un piede sull'altro e, concentrandosi nell'esecuzione, inclina la testa verso destra. A differenza della coppia che si abbandona a una danza selvaggia, ha un'aria un po' melanconica.

I due fogli sono in un reciproco rapporto complementare anche per quel che riguarda la struttura formale. Mentre lo schema figurativo della coppia danzante si incentra su linee diagonali nettamente divergenti, lo zampognaro seduce per la sua marcata impostazione verticale. Le incisioni non rappresentano affatto le prime raffigurazioni di contadini nell'opera del norimberghese, ma mai prima d'ora viene conferito loro

³² ABY M. WARBURG, "Dürer und die Antike", in Id., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cura di Dieter Wuttke, terza ed. rivista e ampliata con una postfazione, Baden-Baden 1992, pp. 125-135. Sul

saggio di Warburg su Dürer cfr. ERNST H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, trad. di Matthias Fienbork, Francoforte 1981, pp. 234-244.



14. *Satiro che suona il flauto*, marmo, 125 cm. Parigi, Museo del Louvre



15. Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, detto Antico, *Giovane Ercole intento a leggere*, 1500 circa, statuetta a tutto tondo; bronzo, in parte dorato, 22,9 cm. Mantova, proprietà privata

un risalto tanto monumentale. Ciò deriva dal felice assetto formale escogitato da Dürer. La rinuncia a raffigurare l’ambiente circostante fa sì che lo spazio iconografico coincida con quello delle figure.

Colpisce inoltre con quale acribia l’artista abbia badato ai dettagli. Si guardino i piedi dello zampognaro infilati in scarpe di morbido cuoio che lasciano trasparire le dita del piede

destro. Ciò vale anche per il piede poggiato a terra della danzatrice. O si badi al movimento svolazzante delle pieghe del grembiule della donna che riecheggiano le molteplici spinte dinamiche. Altrettanta attenzione va posta ai capelli scompigliati del danzatore e al suo volto ritratto di profilo che pare quasi esplodere in un grido di gioia. Ci sarebbe molto altro da dire, ma basterà qui affermare che tutto è ritratto con

estrema precisione, indice delle ambizioni dell'artista, che lo stesso anno fornirà con l'incisione *Melancholia I* la sua opera più enigmatica. Le raffigurazioni dei contadini sono state realizzate grosso modo nello stesso periodo dei suoi "capolavori grafici".³³

La critica marxista scorgeva qui una certa simpatia, se non addirittura un rispetto dell'artista nei confronti del ceto contadino, tesi in parte giustificata dall'impressione statuaria suscitata dalle incisioni.³⁴ Dobbiamo a Hans-Joachim Raupp uno studio esaustivo sul "genere contadino" che ha fatto giustizia di queste deformazioni ideologiche.³⁵ Raupp è riuscito a delineare le caratteristiche di tale tematica, ma valuta solo di rado la qualità delle singole opere.

Qui di seguito cercherò di fornire una lettura teorico-artistica delle incisioni: le due composizioni sono, a mio avviso, un riflesso a posteriori del secondo soggiorno italiano di Dürer del 1505-1506, di cui costituiscono una sorta di commento critico.³⁶ Ma cosa hanno a che fare queste rozze figure di contadini con l'Italia? Si è sempre considerato Albrecht Dürer il primo artista nordeuropeo fortemente interessato a modelli italiani e antichi.³⁷ Sono stati spesso descritti i suoi viaggi a Venezia e se ne sono dettagliatamente analizzate le conseguenze.³⁸ È così possibile affermare senza ombra di dubbio che i soggiorni in Italia hanno prodotto nel norimberghese una spinta innovativa. Tuttavia, ci immaginiamo sempre il rapporto con questi influssi in modo troppo indifferenziato, come se l'artista fosse una sorta di recipiente che parte vuoto e torna pieno. Ma se si leggono le lettere di quel periodo, se ne traggono informazioni più solide.

Della natura di Dürer fa parte una certa incoerenza, cosa, a mio avviso, non negativa. Al contrario, ciò implica una predisposizione al cambiamento. Nella lettera a Willibald Pirckheimer, citata all'inizio, scrive da Venezia il 7 febbraio 1506 che non gli piacciono più quelle opere che gli avevano fatto tanta impressione nel primo soggiorno italiano. Ammira l'antichità, ma non intende farne un paradigma assoluto. Ama l'Italia, ma ha paura dei suoi abitanti. Ha un approccio profondo con i modelli antichi, ma sa anche prenderli in giro.

Molte lettere a Pirckheimer testimoniano la situazione

conflittuale di quel periodo. Soprattutto l'artista sperimenta per la prima volta il rifiuto dei colleghi italiani, da cui si sente addirittura perseguitato. Basterà citare il passo della lettera sopra menzionata, dove accusa di ladrocinio i colleghi invidiosi: "Anche io ho molti nemici fra loro [cioè fra i pittori italiani] che copiano le mie opere nelle chiese o dove altro possono trovarle; per poi criticarmi e affermare che esse non seguono abbastanza l'arte antica e che perciò non possono piacere".³⁹

La lettera documenta l'evoluzione vissuta dall'artista rispetto al suo primo soggiorno italiano del 1495 e di cui si coglie un riflesso anche nei numerosi attestati di stima ottenuti nel corso di questo secondo viaggio. Alcuni dei colleghi italiani lo guardano ora con invidia perché è diventato un rivale di alto rango. La campagna di discredito nei suoi confronti a causa dell'origine ultramontana è da un certo punto di vista uno degli ultimi espedienti per marcare una presunta superiorità. A quale pressione Dürer si sia sentito esposto da parte dei suoi detrattori italiani, lo evidenzia un'altra lettera a Pirckheimer dell'8 settembre 1506. Scrive in tono trionfante all'amico umanista a Norimberga: "Ho messo a tacere tutti i pittori che dicevano che sarei bravo a incidere, ma che nella pittura non saprei far uso dei colori. Adesso tutti dicono che non hanno mai visto colori più belli".⁴⁰

La concorrenza non è necessariamente qualcosa di negativo. Leonardo affermava che l'invidia verso gli artisti maggiormente elogiati era uno sprone a superarli. La competizione nel senso di una *aemulatio* rappresenta una molla fondamentale dell'evoluzione artistica.⁴¹ A me sembra però che Dürer con le sue raffigurazioni di contadini voglia spezzare la logica della gara emulativa artistica. Al posto di un atto di superiorità assume un atteggiamento *understatement*. Dal punto di vista italiano, non c'è tema meno autorevole che la raffigurazione di zotici contadini, privi di qualsiasi eleganza.

Ma Dürer si permette con queste incisioni uno scherzo ironico. Se si guarda lo zampognaro con un po' più di attenzione, colpisce con quanta singolare cura sia ritratto nei dettagli anatomici il piede accavallato, sotto la cui suola possiamo spingere lo sguardo. La gamba destra assume una singolare torsione. Anche la posizione obliqua della testa produce un'impressione aggraziata, poco conciliabile con il dispendio

³³ Cfr. SCHUSTER 1991 (nota 29), vol. 1, pp. 331-368.

³⁴ Cfr. a questo proposito HANS-ERNST MITTIG, *Dürers Bauernsäule. Ein Monument des Widerspruchs*, Francoforte 1984, specie pp. 32-47.

³⁵ HANS-JOACHIM RAUPP, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*, Niederzier 1986.

³⁶ Cfr. il saggio di Michael Rohlmann, che ha sottolineato da ultimo l'atto di emancipazione compiuto da Dürer rispetto all'arte italiana con la raffigurazione della *Festa del rosario*. MICHAEL ROHLMANN, "Antigisch art Alemannico more composita. Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance", in *Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung*, 15/16 (2000-2001), pp. 101-180. Sull'incipiente nazionalismo tedesco cfr. LARRY SILVER, "Germanic patriotism in the age of Dürer", in *Dürer and his culture*, a cura di Dagmar Eichberger e Charles Zika, Cambridge 1998, pp. 38-68. Con riferimento a Konrad Celtis cfr. da ultimo JÜRIG ROBERT, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur*

humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich, Tübinga 2003 (Frühe Neuzeit, 76), pp. 345-439.

³⁷ Addirittura un artista classico: ERWIN PANOFKY, "Dürers Stellung zur Antike", in Id., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Colonia (1922¹) 1996, pp. 274-350.

³⁸ Cfr. JAN BIALOSTOCKI, "The Artists Divinity", in *Dürer and His Critics* 1986 (nota 30), pp. 91-144.

³⁹ "Awch sind mir jr vill feind vnd machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noc schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut." *Schriftilicher Nachlaß* 1956-1969 (nota 25), vol. 1, pp. 43sg.

⁴⁰ "[...] jch hab awch dy moler all geschilt, dy do sagten, jm stechen wer jch gut, aber jm molen west jch nit mit farben um zw gen. Jtz spricht jder man, sy haben schoner farben nie gesehen." *Schriftilicher Nachlaß* 1956-1969 (nota 25), vol. 1, p. 55.

⁴¹ LEONARDO DA VINCI, *Trattato di pittura*, trad. ted. a cura di Marie Herzfeld, Jena 1925, p. 48.

di energie che richiede suonare una zampogna. Queste pose si spiegano alla luce del modello al quale l'artista si ispira: senza dubbio il *Satiro intento a suonare il flauto* (fig. 14) di Prassitele, tramandato in numerose copie e varianti.⁴² Una scultura di Antico realizzata intorno al 1500 (fig. 15), raffigurante un giovane Ercole immerso nella lettura, conferma come in quel periodo le opere d'arte antiche venissero apprezzate e recepite.⁴³ L'artista italiano riproduce esattamente la stessa posa stante, ma sostituisce al flauto un libro.

Diversamente dal predecessore italiano, Dürer si è volutamente sforzato di nascondere il modello, rivelando così un intento ironico.⁴⁴ Con il capolavoro antico l'opera condivide comunque un senso di grazia artistica, in nulla inferiore al *Fanciullo che si toglie una spina*.⁴⁵ Di particolare rilevanza è il motivo dei piedi sovrapposti, ma balza all'occhio anche l'elegante posa del giovane. Il satiro è totalmente immerso nella sua musica. Sembra al tempo stesso suonare e seguire rapito la sua melodia, una toccante immagine di oblio da se stessi. L'artista tedesco riesce a celare dietro "il povero involucro quasi ridicolo" dello zampognaro, per dirla con Platone, una "autentica divinità". La figura a metà tra satiro e contadino rappresenta per così dire una maschera socratica sotto cui nascondere la bellezza a essa sottesa.⁴⁶

Alla luce delle critiche ricevute da Dürer a Venezia, emerge con chiarezza l'intento dell'artista, che non esita a scegliere un tipico soggetto tedesco, privo cioè di eleganza, quasi a voler spingere gli osservatori, addestrati all'arte antica italiana, a esprimere giudizi severi. Ma il critico che deduce dalla rozzezza o dalla semplicità del tema una esecuzione grossolana dà prova di ignoranza. C'è addirittura qualcosa di civettuolo nel modo in cui Dürer "guasta" volutamente il dettaglio del piede accavallato, quasi volesse sottrarsi a tanta grazia, anche se permette allo sguardo di spingersi sotto la suola del contadino musicante.

L'artista crea un nuovo procedimento iconografico: la citazione inversa. Il suo primo intento è quello di smascherare il critico "ideologico" che antepone le considerazioni nazionali a quelle estetiche; in questo si uniforma ai consigli di Quintiliano sulla "formazione del retore".⁴⁷ Questi raccomanda la *dissimulatio* nel senso di una ironia passiva: ci si atteggia a ignoranti e si induce l'avversario, grazie alla propria simulata ingenuità, a rivelarsi.⁴⁸ Nell'incisione il tema del musicante zotico assume una ulteriore connotazione negativa. All'osservatore coevo poteva venire in mente il capitolo 54 della *Nave dei folli* di Sebastian Brant (fig. 16),



16. Albrecht Dürer, illustrazione per la *Nave dei folli* di Sebastian Brant, cap. 54, 1494, fol. J2v, circa 116 × 84 mm

dove lo zampognaro è presentato come simbolo di stupidità e cocciutaggine. Lo strumento ricorda il sesso maschile e mette in evidenza l'istintualità carnale, unico metro di giudizio per lo zampognaro. Sul versante opposto il liuto e l'arpa incarnano la dimensione spirituale e religiosa della musica, come ci informano l'illustrazione e la quartina della *Nave dei folli*: "Eyn sackpff ist des narren spil / Deer harppfen achtet er nit vil / Keyn gu(o)t dem narren in der welt / Baß dann syn kolb /, und pff gefelt" [Lo strumento dello sciocco è una piva / l'arpa, non l'apprezza molto / allo zotico non piace nulla di più al mondo / che mazza e piva].⁴⁹

⁴² Cfr. PETER GERCKE, *Die Satyrn des Praxiteles*, Amburgo 1968.

⁴³ *Natur und Antike in der Renaissance*, a cura di Herbert Beck e Peter C. Bol, Francoforte 1986, n. 97, pp. 400-402.

⁴⁴ Cfr. il recente volume, molto selettivo nella bibliografia di CHRISTIANE KRUSE, "Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock", in *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, a cura di Ulrich Pfisterer e Anja Zimmermann, Berlino 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 4), pp. 95-114.

⁴⁵ Sulla grazia come categoria estetica resta ancora valido SAMUEL H. MONK, "A Grace beyond the Reach of Art", *Journal of the History of Ideas*, 5 (1944), pp. 131-151.

⁴⁶ Cfr. sulla bruttezza socratica come maschera silenica MÜLLER 1999 (nota 1), pp. 90-125.

⁴⁷ Cfr. come studio introduttivo WOLFGANG G. MÜLLER, "Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini", in *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, a cura di Christian Wagenknecht (Atti del IX convegno di germanistica della Deutsche Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986), Stoccarda 1989, pp. 189-208.

⁴⁸ Cfr. a tale proposito MARTIN WARNKE, *Kommentare zu Rubens*, Berlino 1965, pp. 53-58.

⁴⁹ SEBASTIAN BRANT, *Das Narrenschiff* (1494), a cura di Joachim Knape, Stoccarda 2005, p. 284.



17. Albrecht Dürer, *Il contadino al mercato e sua moglie*, 1519, incisione su rame, 114 × 72 mm, con monogramma, datata



18. *Coppia di età diversa*, monogrammist "bxg", 1480, incisione su rame, 83 × 59 mm, con monogramma

Cosa possiamo dire dell'altra incisione (fig. 13) dove è raffigurata la danza di due contadini? È anch'essa permeata di ironia? L'artista norimberghese conferisce spicco al carattere plebeo dei danzatori, privi di qualsiasi grazia, ma pervasi da una sana allegria. L'aspetto tarchiato della donna e lo sferzato passo di danza contribuiscono ad accentuare il tono scherzoso. L'artista utilizza inoltre il motivo per creare un'alterazione ottica, raffigurando piedi e polpacci dei danzatori in modo che non si capisca subito a chi appartengano. La trovata scherzosa di Dürer sta nel dare l'impressione che alla donna manchi la gamba destra, cosa che la farebbe naturalmente ruzzolare a terra. L'artista accentua questa impressione, impostando l'episodio su una diagonale tendente verso l'alto che, partendo dal piede della contadina, si prolunga nel braccio sinistro disteso.

Questa volta a essere citato è niente di meno che un capolavoro come il *Laocoonte* (fig. 3), letto però di nuovo in

chiave ironica.⁵⁰ Il ribaltamento è molto gustoso e va visto ancora una volta sullo sfondo di una supposta ignoranza dell'arte antica. Nella contadina l'artista ha tradotto il modello in senso orizzontale. Trasforma inoltre il sacerdote muscoloso in una donna grassoccia e tarchiata. Si guardi il danzatore con i riccioli scomposti e la bocca spalancata in un grido e si avrà un'altra visione del celebre capolavoro.⁵¹

I contadini di Dürer segnano l'inizio di una nuova possibilità estetica nell'arte figurativa: quella di una *subversio*. Questo prestito latino ci ricorda che le ambizioni estetiche sono inscindibili dalla loro capacità di imporsi. Da sempre la cultura è dominata da questioni egemoniche. Ravvisare nella contadina danzante una volgarizzazione della figura del padre del gruppo ellenistico presuppone però un occhio ben addestrato e istruito. Dürer sa nascondere abilmente la sua "citazione" e al tempo stesso evocarla con intelligenza. Nella citazione inversa si alternano esibizione e dissimulazione.⁵²

⁵⁰ Cfr. la concisa descrizione del secondo viaggio di Dürer a Venezia e forse a Roma fornita da FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer. Das male-riche Werk*, 2 voll., Berlino 1991², vol. 1: *Textband*, pp. 37-41.

⁵¹ Sulla teoria classica dell'imitazione cfr. GEORG W. PIGMAN III, "Versions of Imitation in the Renaissance", in *Renaissance Quarterly*,

33 (1980), pp. 1-32. Inoltre KLAUS IRLE, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997.

⁵² Sulla pratica della *dissimulatio* di motivi presi in prestito cfr. ERNST H. GOMBRICH, "Der Stil all'antica: Imitieren und Assimilieren", in Id.,



19. Il sarcofago Rinuccini di un generale romano, 200 d.C. circa, marmo, da Empoli (Toscana), lunghezza 212 cm, inv. n. 1987/2. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Quanto più un artista si serve segretamente di una citazione, tanto più è spinto a fornire allusioni indirette che confermano a chi guarda di essere nel giusto. Dürer trasforma perciò il danzatore con la bocca aperta in un grido e il braccio teso in alto in una variante della figura centrale del gruppo scultoreo. Nella citazione inversa a contenuto ironico di Dürer si coglie un duplice aspetto: la citazione può diventare irriconoscibile e deve perciò essere confermata da “riferimenti letterali” o da motivi significativi come il grido e la bocca spalancata, la capigliatura scomposta o il braccio sollevato, intrinsecamente connessi alla figura del sacerdote. Ma come ogni ironia degna di questo nome è più facile non avvertirla che coglierla. La difficoltà di un tale procedimento è evidente: se l’artista nasconde troppo il modello, il riferimento non è più ravvisabile. Se il modello è troppo semplice da individuare, l’allusione rischia di trasformarsi in caricatura.

Ora il fatto che Dürer abbia sviluppato questo procedimento ironico in risposta ai suoi detrattori italiani non può essere dettato soltanto da vanità ferita. Al contrario, c’è un serio contesto teorico-artistico che occorre prendere in considerazione. Sulle orme dei principi antichi, la teoria dell’arte italiana conferisce alla pittura un’impostazione di tipo

gerarchico. La raffigurazione di storie cristiane o mitologiche costituisce il compito più nobile del pittore, il quale assume un certo rango solo grazie alla scelta del tema.⁵³

Una concezione rispetto alla quale Dürer si è espresso criticamente, scrivendo nella sua teoria della proporzione: “C’è però da osservare che un artista dotato e istruito può rivelare il suo grande genio e abilità anche se ritrae la rozza immagine di un contadino, e anzi ne mostra di più in un semplice motivo iconografico che molti altri in soggetti importanti”.⁵⁴ La qualità artistica – l’intero passo lo dice con chiarezza – non è legata né a uno sfoggio di diligenza né a certi soggetti, ma segue criteri puramente estetici. Ciò vale altrettanto per le tecniche impiegate che come tali non potevano garantire a Dürer alcun rango artistico.

Dürer, Vellert, Holbein

Nel luglio 1520 Dürer intraprende il suo viaggio nei Paesi Bassi, di cui abbiamo una puntuale descrizione nel diario da lui redatto. Sappiamo così che Dürer ha incontrato più volte l’artista di Anversa Dirck Vellert, da lui definito pittore su vetro, all’epoca decano della gilda cittadina.⁵⁵ Risale all’autunno di quell’anno il primo contatto con il fiammingo che gli svela il segreto del colore rosso, ottenuto dai mat-

Die Kunst der Renaissance I, Norm und Form, Stoccarda 1985, pp. 158-166, qui pp. 161sg. Da ultimo: JÜRGEN MÜLLER, “Een antieckse Laechon’. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption”, in *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat* (convegno di studi in onore di Martin Warnke 2003) a cura di Horst Bredekamp et al., Amburgo 2007, pp. 105-130.

⁵³ Sulla teoria dei generi cfr. HANS-JOACHIM RAUPP, “Ansätze zu einer

Theorie der Genremalerei in den Niederlanden”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (1983), pp. 401-418.

⁵⁴ “Aber dorbey ist zw melden, das ein ferstendiger geübter künstner jn grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt vnd kunst ertzeigen kan mer jn eim geringen ding dan mencher jn ein grossen werg.” *Schriftlicher Nachlaß* 1956-1969 (nota 25), vol. 3, p. 284.

⁵⁵ Cfr. JULIUS HELD, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, L’Aia 1931.



20. Dirck Jacobsz. Vellert, *Bacco*, 1522, acquaforte e incisione su rame, 72 × 51 mm, firmato e datato 1522 D*V SEPT 14

toni. Il 12 maggio 1521 l'artista di Anversa organizza un banchetto in onore di Dürer, al quale partecipano una serie di colleghi e rilevanti personaggi, come il maestro stesso ci riferisce in modo succinto, non mancando però di menzionare un lauto pranzo e di riconoscere che gli è stato accordato un 'grande onore'.⁵⁶

È di poco anteriore al viaggio nei Paesi Bassi la terza incisione di soggetto contadino (fig. 17), di dimensioni analoghe a quelle della coppia danzante. L'incisione del 1519 sembra sia servita come dono di viaggio; si parla comunque più volte di "nuovi contadini".⁵⁷ In questo caso la coppia non è però ritratta su uno sfondo vuoto, ma davanti a un muro in rovina. L'artista ha apposto tra le teste dei due personaggi i numeri dell'anno e ai loro piedi il suo monogramma su una pietra.

⁵⁶ "La domenica dopo l'Ascensione di Nostro Signore mi invitò maestro Dietrich, pittore su vetro di Anversa, e per farmi cosa gradita anche molte altre persone, tra cui soprattutto Alexander, orafo, uomo molto ricco; abbiamo avuto un lauto pranzo e mi è stato fatto grande onore." *Schriftlicher Nachlaß* 1956-1969 (nota 25), vol. 1, p. 169.

⁵⁷ "Parimenti ho regalato al signor Jacob Panisio un bel volto dipinto della Veronica, un Eustachio, la Melanconia e un Girolamo seduto, S. Antonio, le due immagini di Maria e i nuovi contadini. Ho anche fatto

Il giovane stende il braccio destro. È ritratto con una borsa nella mano sinistra nell'atto di parlare. Il contenuto del foglio è fino a oggi controverso, ma a me sembra trattarsi di una scena di soggetto erotico. La vecchia che tiene nella mano sinistra due galli morti ha fatto una proposta di tipo sessuale al giovanotto che, impaurito, stringe a sé il proprio "borsellino". A favore di questa interpretazione parla il fatto che Dürer pone a base della sua iconografia il tema degli amanti di età diversa. Inoltre, la brocca e il cesto di uova hanno risvolti sessuali. La vecchia energica dall'aria lasciva si contrappone al giovane spaventato che compie un gesto difensivo. Che una tale lettura erotica appartenga al genere della grafica di soggetto contadino, lo attesta un'incisione datata intorno al 1480 (fig. 18) del monogrammista "bxg": qui una vecchia apre la camicia al suo ganzo, mentre questi le stringe il seno. A tali gesti erotici si affianca lo scambio di denaro, come attesta la consegna di una borsa da parte della vecchia, costretta a pagare per ricevere quelle attenzioni.⁵⁸

C'è ora da chiedersi se anche questa terza incisione possiede un risvolto ironico; passano comunque cinque anni tra la coppia di contadini al mercato e le due prime raffigurazioni di genere contadino. Anche in questo caso Dürer sceglie la tecnica della *dissimulatio*, conferendo ai suoi villani un aspetto che rievoca chiaramente i generali romani, quali vengono ad esempio ritratti sui sarcofagi (fig. 19).⁵⁹ Evidentemente Dürer ha concepito l'intera serie nei termini di un gruppo basato sulle medesime leggi ironiche. Il collegamento concettuale tra tutte e tre le incisioni conferisce alla mia tesi una ulteriore plausibilità. Esse diventano un testo da interpretare e inducono chi ha già scoperto il nesso con un modello a cercarne altri.

Ma chi poteva cogliere queste implicazioni semantiche? La risposta non è difficile: Dürer si rivolge con tali immagini ai suoi stessi colleghi, anche se tutte le incisioni, al di là del loro sottotesto, permettono a chi le guarda una fruizione esteticamente appagante. Ciò che va comunque messo in rilievo è come la paludata antichità venga deformata in scene scherzose di genere, dove la serietà si cela sotto il divertimento. Gli artisti, specie quelli nordici, per i quali la presunzione e il senso di superiorità dei colleghi italiani erano una spina nel fianco, non avranno potuto che apprezzare tali spassose variazioni.

Purtroppo non sappiamo quale fosse il tema della conversazione durante il banchetto di Anversa, organizzato da Dirck Vellert per Dürer. Ma forse gli artisti fiamminghi avranno pregato l'artista di parlare dei suoi viaggi italiani. E forse lo avranno invitato a raccontare quali importanti opere

un regalo al suo scrivano Erasmo, che me ne aveva fatto preghiera, un Girolamo seduto, la Malinconia, S. Antonio, le due nuove immagini di Maria, i contadini e gli ho anche mandato 2 piccole Madonnine, tutto quello che ho regalato ha il valore di 7 fiorini." *Schriftlicher Nachlaß* 1956-1969 (nota 25), vol. 1, pp. 156sg.

⁵⁸ Altri esempi in RAUPP 1986 (nota 35), p. 48.

⁵⁹ Con questo non si vuol dire che Dürer abbia mai visto direttamente un sarcofago. Al contrario, può aver osservato il motivo anche su un arco di trionfo e in qualsiasi altro posto.

aveva potuto studiare al di là delle Alpi. Che il rapporto ironico di Dürer con gli antichi modelli non sia rimasto comunque senza effetto, lo attestano i lavori di Vellert, attivo ad Anversa tra il 1511 e il 1544.⁶⁰

Anche nell’artista fiammingo si nota, come già in Dürer, un approccio ironico al *Laocoonte*, databile ai primi anni Venti, dunque immediatamente dopo il soggiorno del maestro tedesco ad Anversa. È difficile stabilire se Vellert abbia desunto tale procedimento da Dürer durante la permanenza di quest’ultimo nelle Fiandre meridionali o se abbia scoperto da solo gli scherzi iconografici del norimberghese. Esistono comunque due acqueforti che mettono in scena il *Laocoonte* con modalità estremamente diverse. La raffigurazione di Bacco (fig. 20) risale al 1522 e quella di un lanzicheneco urlante (fig. 21) al 1525. Una volta di più le acqueforti ribaltano il motivo dell’antico gruppo scultoreo in una scena di genere. Bacco ebbro deve sorreggersi se non vuole perdere l’equilibrio, mentre il lanzicheneco, ormai messo da parte ogni ritegno, reclama, ubriaco, a gran voce altra birra. La sofferenza espressa dalla bocca spalancata nell’urlo viene a essere così ribaltata in una dimensione di ordinaria quotidianità.

Come già Dürer prima di lui, Vellert appartiene a quegli artisti che hanno anche avuto un approccio serio con il gruppo scultoreo. Lo attesta un disegno non datato (fig. 22) raffigurante Balaam e l’asina. A sinistra e a destra del profeta, sul punto di cadere al suolo, si vedono due servitori che rievocano i figli di Laocoonte. L’artista di Anversa dimostra, con il suo adattamento del modello antico, due cose: di saper utilizzare il prototipo ellenistico per raffigurare il personaggio di Balaam, realizzandone una più corretta trasposizione iconografica che tramuta l’antico sacerdote in un profeta cieco, e di essere in grado di perseguire intenti ironici, ribaltando il tragico in comico e riempiendo di contenuto più popolare una forma elevata. L’approccio di Vellert al *Laocoonte* attesta come la citazione inversa diventi nel corso del tempo un esercizio artistico: la dimostrazione che si possiede l’abilità necessaria per rovesciare un celebre modello.⁶¹ Un divertimento simile si procura Hans Holbein nella serie grafica delle *Imagines mortis*, in cui vengono parafrasati motivi del gruppo del *Laocoonte*.⁶²

Se si passano in rassegna i casi analizzati, spicca tra tutti il lanzicheneco urlante di Vellert, perché rappresenta un esempio talmente intriso di intenti polemici da staccarsi da ogni altro. Ciò è dovuto al fatto che si tratta di un’opera non tanto ironica quanto sovversiva, a cui è sottesa una tendenza anticattolica. Ma perché possa aver luogo una tale *subversio*



21. Dirck Jacobsz. Vellert, *Lanzicheneco urlante*, 1525, acquaforte, 92 × 58 mm, con monogramma in basso al centro: D*V, datato in alto a destra: 1525. MERT 8

del gruppo ellenistico, occorre che prima abbia assunto valore normativo il Rinascimento italiano e il suo canonico richiamo all’antico.⁶³ Subversione significa contraddire; non può esistere senza un contraltare; ha in qualche modo una natura parassitaria.

Fondamentale per la creazione di una canonicità estetica è il pontificato di Giulio II, che nel primo Cinquecento riesce a costituire una straordinaria raccolta di opere d’arte antiche, a iniziare la costruzione della Basilica di San Pietro e infine a reclutare al suo servizio, con Raffaello e Michelangelo, i due

⁶⁰ Su Dirk Vellert non esiste un studio che ne analizzi l’intera produzione, ma solo alcuni singoli saggi. Sul pittore cfr. LUDWIG BALDASS, “Dirk Vellert als Tafelmaler”, *Belvedere*, 1 (1929), pp. 162-167. Sul grafico cfr. HENRY S. FRANCIS, “Dirck Vellert – Etcher”, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 25 (1938), pp. 6-10.

⁶¹ David Levine, nei suoi studi sull’arte dei Bamboccianti, ha richiamato in questo contesto la tradizione dell’encomio paradossale, di cui esistono molti esempi nell’antichità e che ha trovato il suo esempio più alto nell’*Elogio della follia* di Erasmo. Cfr. DAVID A. LEVINE, “Pieter van Laer’s

‘Artists’ Tavern’, An Ironic Commentary on Art”, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* (numero speciale), 4 (1987), pp. 169-191. Prendendo spunto dalla sua tesi di laurea, ha sostenuto tale teoria in numerosi saggi. Cfr. DAVID A. LEVINE, *The Art of the Bamboccianti*, Princeton 1984.

⁶² Cfr. MÜLLER 2005 (nota 12), pp. 78-82.

⁶³ Sulla ricezione del *Laocoonte* nella teoria dell’arte italiana cfr. SALVATORE SETTIS, *Laocoonte: fama e stile*, Roma 1999 (Saggi. Arte e lettere).



22. Dirck Jacobsz. Vellert, *Balaam e l'asina*, 1525 circa, disegno a penna, 194 × 187 mm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

più rilevanti maestri dell'epoca. Emblemi di quella gloriosa politica artistica sono naturalmente, oltre a San Pietro, la creazione della Cappella Sistina da parte di Michelangelo, le Stanze di Raffaello, ma anche la riscoperta del gruppo del *Laocoonte* e il suo inserimento nelle collezioni pontificie. Anzi, il *Laocoonte* è una sorta di marchio papale, dato che Giulio II crede di poter imprimere il suo sigillo politico sulla riscoperta del gruppo scultoreo.⁶⁴

Ciò era troppo per i teologi nordeuropei dell'epoca, per i quali il mecenatismo di Giulio II appariva ispirato ad ambizioni paganeggianti, inconciliabili con la carica pontificia, né del resto gli attirava maggiori simpatie la politica militare espansionistica, da lui perseguita. La volontà del papa di presentarsi come successore degli imperatori romani, ma anche il suo entusiasmo per l'antichità espresso in parole e immagini costituivano inequivocabili atti imperialistici.⁶⁵ Eloquente è in questo contesto il dialogo polemico di Erasmo, *Papa Giulio scacciato dai cieli*, pubblicato per la prima volta a Leida nel 1515, dove è delineato un profilo denigratorio del capo della Chiesa cattolica. Nella sua conversazione con Pietro, Giulio si rivela un autocrate lontano dai precetti cristiani, a cui è impossibile fornire alcun tipo

di aiuto e al quale resta perciò precluso l'ingresso nel regno dei cieli.⁶⁶

È stato fatto il nome di Ulrich von Hutten quale possibile autore di questa satira antipapale, ma i confronti stilistici rendono plausibile pensare, con un certo margine di sicurezza, che si tratti di Erasmo, deciso con questo testo a gettare fango su Giulio II. Lo dimostra già l'inizio del dialogo con Pietro che, chiamato alla porta del cielo, scambia il papa rinascimentale, che chiede accesso, per Cesare, da lui definito "quell'infame Giulio pagano", ottenendone in cambio la risposta: "Ma di sì!".⁶⁷ Quando l'apostolo rifiuta poi di aprire la porta celeste, Giulio lo minaccia di scomunica. È un susseguirsi di battute mordaci che fanno capire bene perché Lutero abbia amato questo testo, da lui letto attentamente nel 1528, secondo la testimonianza di Bonifacio Amerbach.⁶⁸

Ma le astiose polemiche nei confronti di Giulio II non cambiano il fatto che egli sia riuscito per la prima volta a stabilire un canone nella storia delle arti figurative: il suo obiettivo stava nel possedere o commissionare opere d'arte destinate a diventare da quel momento punti di riferimento normativi. Il soffitto della Cappella Sistina affrescato da Michelangelo o le Stanze di Raffaello costituivano i vertici dell'arte contemporanea, mentre il gruppo del *Laocoonte* e l'*Apollo del Belvedere* i massimi capolavori di quella antica. Opere che dovevano mettere in evidenza la supremazia culturale del pontefice.

Il gruppo del *Laocoonte* deve la sua immensa fama non solo al fatto di essere stato già molto apprezzato nell'antichità, ma anche alla circostanza che Michelangelo ha dipinto il soffitto della Sistina rapportandosi a quella scultura antica.⁶⁹ Dal punto di vista pratico, la divulgazione di questi capolavori attraverso le opere grafiche è andata di pari passo con la supremazia culturale. La fama di tali opere si è rapidamente propagata nell'Europa settentrionale, dove sono state non meno rapidamente riprese e rielaborate. Così, Hans Holbein ha impiegato nel 1522 il motivo del *Laocoonte* in funzione polemica per la sua raffigurazione di Lutero come *Hercules germanicus* (fig. 23).⁷⁰ Si colgono qui gli stessi intenti polemici già osservati in Vellert. Lutero uccide l'idra cattolica, mentre il papa, ritratto come un pigmeo, gli pende dal naso.⁷¹ Il monaco domenicano, agguantato al collo dal riformatore tedesco, ricorda il figlio maggiore del gruppo scultoreo.

La citazione inversa nell'arte dell'epoca della Riforma

Come abbiamo visto, se per Dürer si trattava semplicemente della rivalità tra Nord e Sud, per le successive generazio-

⁶⁴ HANS HENRIK BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stoccolma 1970.

⁶⁵ Su Tommaso Inghirami e la retorica imperialistica della Chiesa cfr. LUCA D'ASCIA, *Erasmo e l'Umanesimo romano*, Firenze 1991 (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa, Studi II), pp. 188-196.

⁶⁶ ERASMUS VON ROTTERDAM, "Julius vor der verschlossenen Himmelstür, ein Dialog", in Id., *Ausgewählte Schriften* (latino/tedesco), a cura di WERNER WELZIG, 8 voll., Darmstadt 1990², vol. 5, pp. 1-109.

⁶⁷ ROTTERDAM 1990a (nota 66), vol. 5, p. 13.

⁶⁸ ROTTERDAM 1990a (nota 66), vol. 5, p. 11.

⁶⁹ Cfr. ANDREA 1988 (nota 8).

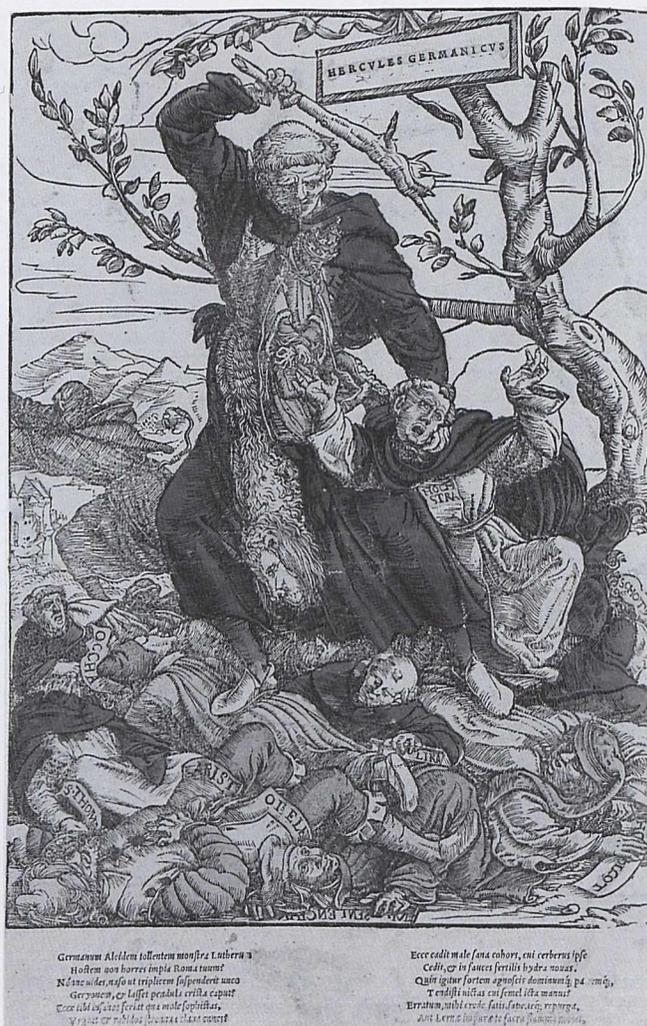
⁷⁰ Una dettagliata interpretazione con indicazioni bibliografiche è fornita da MÜLLER 2005 (nota 12), pp. 74sg. e pp. 84-86.

⁷¹ Sulla venerazione di Ercole da parte dei germani cfr. PUBLIUS CORNELIUS TACITUS, "Germania", in *Agricola, Germania, Dialogus de oratoribus. Die historischen Versuche*, a cura di Karl Büchner, Stoccarda 1985³, I, 3.

ni di artisti nordici il conflitto viene a essere esasperato dalla Riforma.⁷² Da quel momento inizia l'emancipazione dell'arte tedesca, la sua piena legittimazione di fronte ai modelli antichi e italiani. Nel 1520 Lutero pubblica *Alla nobiltà cristiana della nazione tedesca. Del miglioramento della condizione cristiana*. Con questo testo si compie una definitiva rottura con la Chiesa cattolica, il pontefice è identificato con l'Anticristo. Dopo le critiche mosse dal riformatore a indulgenze, bolle, lettere confessionali, dispense dal digiuno e altri strumenti chiesastici, si legge il seguente passo: "Taccio per il momento su dove sono finiti questi soldi per le indulgenze. Ne chiederò conto un'altra volta, perché Campoflore e Belvedere e qualche altro luogo del genere ne sanno di certo qualcosa".⁷³ La denominazione Cortile del Belvedere costituisce un'allusione metonimica alle sculture ivi collocate. Il messaggio è chiaro: i soldi dei cristiani tedeschi finanziano la dispendiosa politica artistica ed edilizia del pontefice.

Se si analizza in questo contesto una delle prime incisioni del gruppo scultoreo ad opera di Marco Dente da Ravenna (fig. 24), emerge come non si menzioni il Quirinale quale luogo di ritrovamento, ma si alluda solo alla sede di conservazione, dando quasi l'impressione che il gruppo scultoreo sia stato rinvenuto in quel sito: LAOCHOON – ROMAE IN PALATIO PONT IN / LOCO QUI VULGO DICITUR BELVIDERE. Lo sfondo di rovine contribuisce a mettere in scena l'antichità del pezzo, ma racconta anche di come a Roma passato e presente si sovrappongano l'uno all'altro. Fin dall'inizio il *Laocoonte* è stato strumentalizzato in senso politico per dimostrare la supremazia culturale del papato.⁷⁴ Ciò non passa inosservato al Nord e spinge alla reazione. Dal punto di vista riformato, il *Laocoonte* è un'opera cattolica emblematica e dunque, come tale, da irridere.

Che la citazione inversa sia applicabile non solo al gruppo del *Laocoonte*, lo abbiamo già potuto notare nelle immagini dei contadini di Dürer. Va ora chiarito con quale rapidità sia entrata nell'armamentario degli artisti tedeschi la tendenza a capovolgere i grandi modelli. Soprattutto l'allievo di Dürer Barthel Beham portò al culmine la citazione inversa. La ricchezza allusiva dei suoi lavori è ancora molto sottovalutata. Lo attesta una xilografia satirica (fig. 25) raffigurante una filanda, a noi nota in diverse versioni.⁷⁵ Si tratta di un foglio di grande formato realizzato nel 1524.⁷⁶ Il *Kleinmeister* norimberghese ha costruito per il suo racconto un contenitore spaziale di apparente semplicità, in cui vengono a collocarsi tante singole scene. Ponendosi da una visuale lievemente più alta, l'osservatore ottiene un quadro d'insieme. La



23. Hans Holbein il giovane, *Lutero come Hercules Germanicus*, 1522, facsimile da una xilografia colorata a stampa, 345 × 226 mm. Zurigo, Zentralbibliothek, Ms A2, p. 150

vista è delimitata dalle tavole del pavimento disposte in fuga prospettica centrale e dalle massicce travi del soffitto. Grazie a questo artificio la filanda produce una sorta di risucchio che ci riconduce dalla visione d'insieme alle singole scene.

L'immagine di una filanda si traduce così in una comunità rurale di giovani della stessa età che nelle ore pomeridiane e serali d'inverno si ritrovano a lavorare e a divertirsi insieme.⁷⁷ Durante tali riunioni i ragazzi e le ragazze entrano in reciproca confidenza. Possiamo forse parlare con una certa approssimazione di un "luogo di incontri matrimoniali", dove è possibile trovare il futuro partner. Il tema della filan-

⁷² Sulla percezione della differenza stilistica tra "latino" e "tedesco" cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Die Kunst der Bildschnitzer: Tilmann Riemenschneider, Veit Stofz und ihre Zeitgenossen*, Monaco 1984, pp. 144-151.

⁷³ MARTIN LUTHER, "An den christlichen Adel deutscher Nation: Von des christlichen Standes Besserung, 1520", in Id., *Ausgewählte Schriften*, a cura di Karin Bornkamm e Gerhard Ebeling, 6 voll., Francoforte 1982, vol. 1, pp. 150-236, qui p. 182.

⁷⁴ Cfr. a tale proposito MÜLLER 2005 (nota 12), pp. 73-89.

⁷⁵ KURT LÖCHER, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*,

Monaco/Berlino 1999, p. 22.

⁷⁶ Cfr. l'autore "classico" marxista HERBERT ZSCHELLETZSCHKY, *Die "Drei gottlosen Maler" von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz*, Lipsia 1975. Da ultimo: JÜRGEN MÜLLER, "Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams 'Jungbrunnen' von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance", in *Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp*, a cura di Philine Helas et. al., Berlino 2007, pp. 309-318.



24. Marco Dente da Ravenna, *Laocoonte*, 1510 circa, incisione su rame, 476 × 328 mm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 11

da deriva dai *Winterlieder* (Canti d'inverno) di Neidhart, come ha appurato Herbert Zschelletzschky.⁷⁸ È così innegabile il carattere comico del figlio di Beham.

Gli studiosi hanno fornito varie interpretazioni della xilografia. Zschelletzschky ha creduto di vedervi una raffigurazione articolata in singoli episodi realistici.⁷⁹ Un'interpretazione confutata da Hans-Joachim Raupp, che propone invece di classificare il foglio nella iconografia di genere, tesi a cui ha aderito di recente anche Kurt Löcher.⁸⁰ Queste posizioni mi appaiono troppo riduttive se si pensa che Beham ha realizzato di fatto uno dei primi *Wimmelbilder* [quadri formicolanti di figure] della storia dell'arte.⁸¹ Un tipo di immagine dunque che non lascia mai acquietare l'occhio dell'osservatore per la grande quantità di personaggi e per l'accorta disposizione compositiva. Il principio figurativo ispiratore non è più l'or-

dine e la riconoscibilità, ma il voluto disorientamento di chi guarda. Si ha all'inizio l'impressione che l'artista allinei alla rinfusa una scena dopo l'altra con l'unico scopo di suscitare con immagini oscene il divertimento di chi guarda.

Quanto Beham si sia allontanato con le sue opere piene di figure dall'ideale della teoria artistica italiana, emerge con chiarezza se si richiama alla mente il *De pictura* di Leon Battista Alberti del 1432. Nel secondo libro del trattato Alberti espone il proprio giudizio negativo su composizioni figurative eccessivamente dense, dove "non si lascia alcuno spazio vuoto e non ci si attiene a una struttura compositiva, ma si sparpaglia tutto in modo disordinato e confuso, con il risultato che la scena non rappresenta più un'azione, ma suscita piuttosto l'idea di un generale scompiglio".⁸² Per Alberti composizione e numero degli attori coincidono.⁸³ Così, l'artista dovrebbe limitarsi a pochi personaggi perché deve effettuare, come il drammaturgo, una selezione rappresentativa. Anzi, Alberti stabilisce che non c'è un tema che non possa essere adeguatamente rappresentato da non più di nove o dieci persone.⁸⁴ Da questa ottica la composizione dell'artista norimberghese non può che apparire pura anarchia.⁸⁵

Che Beham non intenda ritrarre rapporti costumati tra giovani, ma approcci privi di ogni creanza, lo attesta il fatto che i temi figurativi dominanti sono la lascivia e l'ignavia. L'artista mette in scena pratiche disinvolte a un'ora avanzata, quando i freni inibitori, più che allentati, producono qualche sconcertante imprevisto. Così, nella metà superiore destra ci viene messo davanti agli occhi l'atto sessuale: una coppia sta copulando, senza darsi alcun pensiero dei presenti. Altri personaggi si offrono direttamente al primo partner disponibile, come la giovane donna nell'angolo inferiore destro distesa sulla schiena e con le gambe alzate, di cui l'uomo accanto non sembra curarsi troppo. Due coppie danzano sfrenatamente in primo piano e uno degli uomini si è abbassato senza pudore i pantaloni. Subito accanto ai danzatori, una donna è curva su cavoli e rafani sparsi per il pavimento, mentre un uomo le si avvicina da dietro in atto di sollevarle la gonna.

Che il rafano nella lingua dei proverbi rimandi alla lussuria, lo evidenzia anche un'altra scena nell'angolo superiore sinistro.⁸⁶ Qui l'ortaggio, con accanto un coltello, è piazzato in bella vista sul tavolo, intorno a cui siedono due coppie. Uno degli uomini si è addormentato, mentre l'altro invita una ragazza a bere dal suo boccale. Un invito caldeggiato dalla donna più avanti negli anni che le siede a fianco e che sembra spingere la giovane ad accettare l'offerta. All'osservatore non si offrono molte altre possibilità di interpretazio-

⁷⁸ ZSCHELLETZSCHKY 1975 (nota 76), p. 339.

⁷⁹ ZSCHELLETZSCHKY 1975 (nota 76), p. 339.

⁸⁰ RAUPP 1986 (nota 35), pp. 46-148; LÖCHER 1999 (nota 75), pp. 26sg.

⁸¹ A quanto ne so, il concetto non ha trovato una interpretazione sistematica, ma meriterebbe un approfondimento.

⁸² LEON BATTISTA ALBERTI, "De pictura", edizione, introduzione, traduzione e commento di Oskar Bätschmann e Christoph Schäublin con la collaborazione di Christine Patz, in Id., *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae*, a cura di Oskar Bätschmann e Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, pp. 194-315, qui p. 267.

⁸³ ALBERTI 2000 (nota 82), pp. 265-267.

⁸⁴ ALBERTI 2000 (nota 82), p. 267.

⁸⁵ Sul problema del tempo e della figuratività cfr. JÜRGEN MÜLLER, "Bild und Zeit. Überlegungen zur Zeitgestalt von Pieter Bruegels 'Bauernhochzeitsmahl'", in *Erzählte Zeit und Gedächtnis. Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, a cura di Götz Pochat e Brigitte Werner, Graz 2005, pp. 72-81.

⁸⁶ "Rettich", in *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*, a cura di Karl-Friedrich Wilhelm Wander, 5 voll., Lipsia 1867, vol. 3, coll. 1659-1660.



25. Barthel Beham, *Filanda*, 1525, xilografia, 349 × 500 mm. Norimberga, Germanisches Nationalmuseum

ne. Il "seduttore" sfrutta il sonno dell'uomo per indurre la ragazza a lasciare da parte ogni pudicizia. Un'altra scena a sfondo inequivocabilmente erotico si trova anche in primo piano a sinistra. Qui un contadino butta a terra senza complimenti la sua partner che, spaventata, solleva in alto la conocchia, rovesciando con i piedi la brocca che le sta davanti, un'allusione forse alla sua innocenza presto perduta. La scena raffigura evidentemente uno stupro di cui nessuno sembra accorgersi. Ricorrono più volte coppie di età diversa: vecchi che vogliono sedurre ragazze, ma anche fanciulle che si offrono a uomini di una certa età. La brocca rovesciata, oltre a essere parte della scena in primo piano, fa riferimento in generale alla verginità minacciata.⁸⁷ Ma non tutte le persone raffigurate sono coinvolte in azioni sessuali. Un uomo maturo se ne sta con i pantaloni calati accanto alla stufa a scaldarsi le natiche, con lo sguardo fisso sullo zampognaro, mentre un altro si è addormentato sulla panca per farsi passare la sbornia.

Si è giudicata la xilografia grossolana, ma l'arte di Beham sta nel fatto che più guardiamo e più abbiamo l'impressione che il disordine diventi sempre più caotico. L'artista suscita tale idea, lasciando vagare il nostro sguardo senza farlo mai arrestare. La composizione è iscritta in un cerchio che il

nostro occhio percorre senza trovare mai un punto fermo. Beham ha creato un'immagine dimostrativa che si scompone in singole scene erotiche, il cui ulteriore sviluppo non è difficile da immaginare.

Sederi denudati e comportamento impudico contribuiscono a rendere evidente il carattere orgiastico. Non è difficile immaginare come tale foglio abbia potuto suscitare l'ilarità della popolazione cittadina, pronta a farsi beffe del mondo rurale e a sentirsi rassicurata sui progressi di civiltà compiuti. Ma la baldoria e il disordine sembrano essere una realtà storica, se è vero che il magistrato di Norimberga decise nel 1526 di proibire le "filande".⁸⁸

Si è finora mancato di notare come Beham abbia collocato in forte risalto una citazione dell'arte italiana. Quasi sull'asse verticale si trova una parafrasi del *Trionfo di Galatea* di Raffaello, da cui Marcantonio ha tratto un'incisione (fig. 26). La "bella filatrice" rivolge il busto con mossa elegante a sinistra e guarda, piena di desiderio, la coppia a manca. Quasi ultima tra le ragazze, continua la prosaica attività del filare. La conocchia dritta marca l'asse verticale, mentre lo sguardo della fanciulla si posa con invidia sulla coppia alla sua sinistra. Il posto di lavoro vicino è vuoto, perché la compagna è evidentemente occupata in altre faccende.

⁸⁷ JOCHEN BECKER, "Are These Girls Really So Neat", in *Art in history. History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, a cura di

David Freedberg e Jan de Vries, Santa Monica 1991, pp. 139-173.

⁸⁸ LÖCHER 1999 (nota 75), p. 26.



26. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il trionfo di Galatea*, 1515 circa, incisione su rame, 403 × 228 mm

La ricezione del modello italiano è certamente motivata una volta di più da intenti ironici. La cupidigia assurge con studiata accortezza a tema dell'immagine. Beham fa qui sfoggio di una raffinata concezione: l'occhio, procedendo nel moto circolare, si ferma per un attimo sulla bella filatrice, finché, seguendo lo sguardo della nostra Galatea, ci si ritrova di nuovo risucchiati nel vortice rotatorio. L'osservatore di sesso maschile è colto alla sprovvista, forzato a guardare la

scena con occhio impudico. Il suo sguardo viene a essere equiparato a quello del ciclope Polifemo ardente d'amore per Galatea.⁸⁹ Per esprimerci in termini moderni, è qui inscenato un vuoto che tocca a noi osservatori riempire. È chiara la critica all'arte italiana, smascherata come arte lussuosa.

Beham ha collocato il motivo di Galatea in bella evidenza perché il soggetto ispiratore non passi inosservato. La giovane ferma alla conocchia è ben isolata da tutte le altre figu-

⁸⁹ Questo coinvolgimento dell'osservatore sprigiona potenziali semantici. Cfr. JÜRGEN MÜLLER, "Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17.

Jahrhunderts", in *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, a cura di Wilhelm Kühlmann e Wolfgang Neuber, Francoforte 1994, pp. 607-647.

re e con il busto volto elegantemente in avanti si stacca da tutti gli altri rozzi personaggi. L’artista norimberghese crea per il motivo un contesto del tutto nuovo, trasformando una volta di più la storia mitologica in scena di genere.

La citazione inversa qui impiegata non costituisce un fine in sé, ma è al servizio di una argomentazione teologica. L’osservatore della prima età moderna, addestrato alle associazioni iconografiche, poteva vedere nella filanda una sorta di commento al peccato originale. Sono infatti numerose le immagini delle discendenti di Eva costrette, dopo la cacciata dal Paradiso, a filare, come ci insegna una xilografia di Holbein (fig. 27) raffigurante Adamo ed Eva dopo l’espulsione dall’Eden. Nonostante tutta la crudezza e la comicità, il messaggio della xilografia di Beham è improntato a un nero pessimismo, perché nessuno sembra sfuggire alla ruota inesorabile del peccato; perfino l’osservatore vi si vede alla fine irretito.

Quando abbiamo detto che la filanda di Beham rappresenta una nuova tipologia iconografica, di solito definita *Wimmelbild* e associata a Pieter Bruegel, va fatta una ulteriore precisazione. La logica del cerchio che non si chiude mai si rivela solo al secondo sguardo, mentre all’inizio abbiamo l’impressione di una caotica confusione. Il processo ricettivo ha come scopo quello di mettere davanti agli occhi dell’osservatore la sua tendenza a commettere peccato. Il tema è la immutabile *miseria hominis*, la propensione dell’uomo a cedere al vizio. L’elemento didascalico dell’immagine sta nello shock ovvero nell’improvviso mutamento che si verifica in noi osservatori quando crediamo all’inizio di poter ridere di quei contadini per poi accorgerci di essere diventati noi stessi il soggetto dell’immagine. Beham abbandona un banale pedagogismo, fatto di esempi di virtù e vizi e volto a risvegliare nell’osservatore un senso di superiorità morale. Il vero tema è qui invece il nostro indissolubile legame con il peccato.

Quanto abbiamo contato fino all’inizio del Seicento per l’arte nordeuropea le allusioni a modelli celebri quali il *Trionfo di Galatea*, lo attesta *La parabola del grande banchetto* di Joachim Wtewael (fig. 28) del 1605. Mentre nel mezzo fondo a destra si svolge il banchetto biblico, si scorgono in primo piano due coppie dedite ad attività carnali. Sono interessanti il “cuoco” e la “sguattera” che si spartiscono rispettivamente il corpo superiore e inferiore del motivo di Galatea. Il rapporto con i modelli appare sempre più allusivo, pronto, ancora una volta, a solleticare il piacere necessariamente sensoriale di chi guarda: il divertimento emerge con evidenza quando vediamo la serva infilare gli uccelli nello spiedo. Senza troppo approfondire la questione, va sottolineato l’umorismo raffinato e ammiccante di un tale gioco allusivo, che si allontana dalla immediatezza dell’arte della Riforma.

Ritorniamo ancora una volta alla filanda. Inserendo nella sua opera una citazione inversa dell’arte rinascimentale romana, Barthel Beham si pone al servizio di Lutero. Deride



27. Hans Holbein il giovane (prova di stampa), *Adamo coltiva la terra*, da *Le immagini della morte*, 1524-1525, xilografia di Hans Lützelburger e Veit Specklin, 76 × 58 mm. Basilea, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

implicitamente le ambizioni di dominio culturale del pontefice, di cui mette in parodia una delle più celebri opere. Schernisce pertanto l’estetica di un’arte elevata per mettere al suo posto una di tipo plebeo e popolare che si compiace di ribaltare la sublimità nella materialità. Infine ammonisce il popolo tedesco a non abbandonarsi ai vizi raffigurati.⁹⁰

Come è noto, l’idea dell’imitazione dell’antichità incontra nell’epoca della Riforma aspre critiche. Erasmo nel suo *Ciceronianus* del 1528 chiede con vigore appassionato ad artisti e poeti di essere contemporanei.⁹¹ Come si può prendere a modello la cultura antica, si chiede l’olandese nel suo celebre dialogo, se il cristianesimo ha compiuto il primo e originario superamento dell’antichità? Al teologo appare assurdo applicare un canone formale antico-pagano a contenuti cristiani.

Erasmo fa immaginare a uno dei partecipanti alla conversazione che Apelle, ricomparso in epoca attuale, “dipinga i tedeschi come a suo tempo ha dipinto i greci”. L’adeguatezza di tale rappresentazione è messa in dubbio dallo stesso imitatore di Cicerone, dato che non corrisponde alle “condizioni attuali”. I dipinti di Alessandro Magno realizzati da Apelle

⁹⁰ LUTHER 1982 (nota 73), p. 234.

⁹¹ Cfr. ERASMUS VON ROTTERDAM, “Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog”, traduzione, introduzione e note di Theresia Payr, in

Id., *Ausgewählte Schriften* (latino/tedesco), a cura di Werner Welzig, 8 voll., Darmstadt 1990, vol. 7, pp. 2-355.



28. Joachim Wtewael, *Scena di cucina con parabola del grande banchetto*, 1605, olio su tela, 650 × 980 mm. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

non si confanno neppure ai ritratti dei sovrani del momento, figurarsi a soggetti cristiani. Erasmo evidenzia così come sia impossibile voler raffigurare Cristo in aspetto di Apollo o santa Tecla sul modello della Laide di Corinto. Il teologo prende espressamente le distanze dal decoro come fondamento stilistico di una corretta iconografia. Chiede verità invece che conformismo. Erasmo critica l'oratore che idealizza il suo oggetto e reclama una raffigurazione realistica.⁹²

Come si è visto, le immagini di contadini di Dürer danno avvio nei paesi nordici a una tendenza estetica sovversiva. Da quel momento in poi gli artisti, allorché si vedono accerchiati da canoni normativi e da critici d'arte, si appellano di continuo alla possibilità di un discorso ironico. Nel corso del Cinquecento la storia dell'arte figurativa comincia a schiudersi al futuro. Moderno non è più solo il contrasto con l'antico, ma la constatazione che ogni antichità è stata un tempo modernità e che ogni modernità diventerà antichità. Né il *Laocoonte* né le opere di Raffaello possono assurgere a modelli fuori dalla storia.

Tutti gli esempi di ironia figurativa che abbiamo menzionato nel corso di questa analisi funzionano allo stesso modo e presentano il medesimo grado di complessità. L'osservatore

vede sulle prime una immagine divertente, poi riconosce inaspettatamente i modelli antichi citati e viene spinto al riso per il contrasto ora percepibile. Il ribaltamento di ciò che all'inizio si riteneva vero porta alla comicità. Giova ritornare ancora una volta a Quintiliano che, nell'ambito dell'arte oratoria, analizza le forme ironiche del discorso e i mezzi con cui si riesce a provocare il riso nel pubblico. "Non è essa [l'ironia]", così si afferma nella *Institutio*, "nella sua forma più seria addirittura un tipo di scherzo?"⁹³ Il riso è per il maestro di retorica parte integrante dell'*urbanitas*. Contraddistingue gli abitanti della capitale (i romani) dalla popolazione contadina che, secondo Quintiliano, non sarebbe capace né di grazia né di arguzia ironica.

In questo contesto Dürer con la sua serie di contadini avrebbe non solo replicato allo sciovinismo nazionale degli artisti italiani, ma additato anche chi andava considerato civile in senso classico. La citazione inversa consente inoltre un esercizio artistico, come abbiamo visto in Vellert che, prendendo spunto dal *Laocoonte*, inventa nuove immagini e racconti figurativi. La forma dell'encomio paradossale rappresenta una forma di scherzo usuale tra gli umanisti per dimostrare la propria arguzia, capace di ribaltare tutto nel

⁹² ROTTERDAM 1990b (nota 91), p. 133.

⁹³ MARCUS FABIVS QUINTILIANUS, *Institutio oratoria, Ausbildung des*

Redners, Zwölf Bücher, 2 voll., a cura di Helmut Rahn, Darmstadt 1995 (Texte zur Forschung, 2), vol. 1, p. 741 (VI, 3, 68).

suo esatto contrario. In Beham l'inversione del modello va di pari passo con una certa crudezza. Infine, la citazione inversa può essere utilizzata per diffamare il papa attraverso una delle sue più celebri opere d'arte, come abbiamo visto in Holbein. Tutte queste forme di citazione inversa uniscono comicità e serietà e sono contraddistinte da un'osmosi tra l'una e l'altra dimensione. Il fulcro della mia tesi sta nel fatto che l'approccio ironico agli antichi modelli non produce solo un divertimento scherzoso, ma pone le basi anticlassiche della nascente pittura di genere.

Per finire, va sottolineata la modernità del XVI secolo che si annuncia nella possibilità di una estetica non equivalente.⁹⁴ L'esperienza estetica di ascendenza antico-pagana si fonda sulla coincidenza tra interno ed esterno. La bellezza esterna e la virtù interna rimandano l'una all'altra. Tutto cambia nell'ambito della poetica cristiana. Se interno ed esterno si divaricano, se il loro rapporto è percepito come conflittuale, a determinare l'esperienza estetica è la non equivalenza. Una tale estetica rappresenta una sorta di teoria della conoscenza dell'essenziale o del sostanziale. Il particolare contributo dell'arte ironica sta nel porre i contenuti al di sopra della forma. La forma e il contenuto si scindono e si rivelano arbitrari. La forma non è più concepita in modo consustanziale, ma assume un effetto ribaltante, in grado di liberare un potenziale semantico; una questione che avrebbe bisogno di ulteriori approfondimenti.

Se le forme esterne contengono in un rispecchiamento negativo una forma interna, il problema di una negatività implicita assume per la prima volta rilevanza per l'estetica figurativa. Procedono di pari passo con lo sviluppo della cita-

zione inversa nuove forme di ambivalenza semantica, sebbene essa non sia prerogativa esclusiva della prima età moderna. Al contrario, siamo abituati a vedere nel triplice o quadruplice senso della Scrittura il principio ermeneutico di una sfaccettata codificazione semantica. Ma, a ben guardare, non sono davvero molteplici i diversi significati a cui si ricorre per esaurire tutto il contenuto semantico della Bibbia. Al contrario, essi sono spesso univoci e forniscono una chiara linea esegetica. Possiedono invece autentica ambivalenza semantica l'incertezza e il dubbio che nascono quando l'artista mostra e nasconde al tempo stesso il suo messaggio. Solo se non c'è più una chiave valida a priori, può esserci incertezza concettuale. E in questo senso l'arte figurativa del Cinquecento mostra un'ampia varietà di significati.

Traduzione dal tedesco di Mauro Tosti-Croce

Referenze fotografiche

Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, vol. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, a cura di Rainer Schoch, Matthias Mende e Anna Scherbaum, Monaco 2002: 7 (p. 47); Berlino, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz: 3 (Scala, n. 00060156), 14 (RMN / Hervé Lewandowski); Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Stiftung Preußischer Kulturbesitz: 2, 4-6, 8, 10-13, 17, 19 (Johannes Laurentius), 24, 26, 27, 28 (Jörg P. Anders); BECK/BOL 1986 (nota 43): 15 (p. 401); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: 22; BUSHART 1994 (nota 2): 1 (p. 118), 9 (p. 117); Max Geisberg, *The German Single-leaf Woodcut 1500-1550*, vol. 1, New York 1974: 25 (p. 133); Monaco, Bayerische Staatsbibliothek: 16; RAUPP 1986 (nota 35): 18 (n. C1); Vienna, Graphische Sammlung Albertina: 20, 21; Zurigo, Zentralbibliothek: 23.

⁹⁴ Sulla modernità della Riforma cfr. l'introduzione di WERNER HOFMANN, *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in

Luther und die Folgen für die Kunst (catalogo della mostra, Amburgo), Monaco 1983, pp. 23-71.